

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

RAMON GUILLERMO MENDES

MARCELO ARIEL E A POESIA COMO INSURREIÇÃO DO PENSAMENTO NA
NÉVOA-NADA

PONTA GROSSA
2019

RAMON GUILLERMO MENDES

MARCELO ARIEL E A POESIA COMO INSURREIÇÃO DO PENSAMENTO NA
NÉVOA-NADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, Área de concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Keli Cristina Pacheco.

PONTA GROSSA
2019

M538 Mendes, Ramon Guillermo
Marcelo Ariel e a poesia como insurreição do pensamento na
névoa-nada / Ramon Guillermo Mendes. Ponta Grossa, 2019.
145 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de
concentração – Linguagem, Identidade e Subjetividade), Univer-
sidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco.

1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Consistência
ontológica da poesia. 3. Insurgência política do poema. I.
Pacheco, Keli Cristina. II. Universidade Estadual de Ponta
Grossa- Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.
CDD: 801

RAMON GUILLERMO MENDES

Marcelo Ariel e a poesia como insurreição do pensamento na *névoa-nada*

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 07 de março de 2019.

Keli Cristina Pacheco

Doutora em Literatura – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Silvana Oliveira

Doutora em Teoria e História Literária– Universidade Estadual de Ponta Grossa

Alexandre André Nodari

Doutor em Literatura – Universidade Federal do Paraná

(Escrevo a ti com a alma turva as mãos trêmulas e o olhos inundados pelo oceano de sua falta em meio ao fim dos dias ensolarados)

Não só este texto que segue mas todos aqueles eu já tenha escrito ou que venha a escrever no decorrer da vida são dedicados à você Regina Zimmermann. Nenhum outro ser conseguiu promover um encontro tão intenso quanto você e com essa potência ativa, e só com ela, eu pude entender o pouco que entendo hoje e o tanto que percebo desconhecer. Poucos movimentos conseguem despertar em nós breves erupções, tempestades e longas calmarias e êxtases com o sublime e é incrível como você conseguia tudo isso em pequenos gestos, sorrisos, olhares, expressões e abraços. Um verdadeiro conhecimento é um ato de amor e acolhimento incondicional do outro, e nenhum outro modo de pensamento conseguiu me fazer perceber isso como a força do teu ser. Todo esse texto está impregnado com a humilde e simples constatação alegre de que o saber verdadeiro é um ato de amor pela vida e só vale se nos coloca em direção a essa abertura imprescindível ao agora saturado de suas incertezas, contradições e que só pode ser apreciado por aqueles, que como você, tiveram a coragem suficiente de se entregar e de amar a vida em todas as suas grandes e pequenas nuances, e isso, você Regina sabia demonstrar de forma tão espontânea e feliz que me fez perceber que a vida, essa imensidão, essa temporalidade voraz, pode caber em um abraço, em um toque e em uma existência iluminada como a sua. Sem esses ensinamentos aprendidos na observação atenta e cuidadosa que tive de seu ser nenhuma palavra que eu já tenha escrito ou pensado seria possível, pois para mim, após ter compartilhado o mundo contigo, o pensamento é uma forma de amor alegre, intenso e potente pela vida e essa lição me foi dada por você. Difícil continuar um caminho a ser construído quando escrevendo esse breve agradecimento sei que não posso mais contar com sua imensa presença em minha vida que agora reflete uma sufocante ausência, mas, ao mesmo tempo, sei que você está pulsando por todo meu ser, inclusive nesse exato momento em que escrevo. Agora eu tenho certeza de que eu sou porque nós somos e somos um nós porque amamos. Obrigado Regina, por permitir que eu seja um nós desse acolhimento impossível e incomensurável do amor que sempre seremos. Continuarei te amando sempre meu grande amor, para quem a vida era um terno nascer do Sol, um Sol que, como seu ser, iluminava grande parte dos meus dias e com seu calor fez desabrochar o girassol que atende pelo nome de Amor. *In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Eliana em quem me espelho e admiro pelo carinho, incentivo e labor diários e ininterruptos para que meus irmãos e eu tenhamos as melhores oportunidades e nos tornemos pessoas dignas e responsáveis.

À professora Keli Cristina Pacheco pelos anos de orientação, ao respeito e ética à pesquisa entendendo sempre o fazer literário/crítico como meio de sobrevivência e de resistência às ruínas existências que nos permitem sempre criar e renascer pela escrita/leitura.

A todos os demais professores os quais tive o privilégio de conviver, conhecer e aprender.

Aos amigos queridos que acompanharam algumas das etapas de minha vida/formação até a finalização desta dissertação.

A todos aqueles que acreditam na arte, seja ela qual for, como potência de vida e como máquina de guerra para o enfrentamento das tragédias que nos assombram no decorrer de nossa jornada.

Ao poeta Marcelo Ariel pela criação da obra poética que me permitiu experimentar a vertigem e o caos de um dever comunitário ainda por vir.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo auxílio financeiro durante o desenvolvimento da pesquisa o qual foi determinante para o resultado aqui demonstrado.

À família Zimmermann: Carlinhos, Rosane, Guilherme, Carolina, Alexandra e demais familiares com os quais aprendi o real significado das palavras “carinho” e “cuidado”.

À Regina Zimmermann que me ensinou que nossa vida é toda verdade, que somos cidadãos da terra, que nosso tempo é o infinito e que as nossas fronteiras se dissolvem ao tocarmos no coração de quem amamos.

NENHUM GESTO

SEM PASSADO

NENHUM ROSTO

SEM O OUTRO

Josely Vianna Baptista, *Roça Barroca*, 2011, p.109.

“Nunca a filosofia Ubuntu "Eu sou porque nós somos", fez tanto sentido pra mim”.
Marielle Franco, Twitter, postagem de 01/01/2018.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado busca tecer leituras analíticas e descritivas acerca de parte da obra poética de Marcelo Ariel. Pretende-se com esse texto compreender de que maneira a poesia pode ser articulada com discussões que tangem temas como: a subjetividade, a sensibilidade e o silêncio. Para o estudo foram selecionadas três obras do autor: *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014), *Com o daimon no contrafluxo* (2016) e *Jahe ñde ñañoobovy'a* (2018). Em cada um dos três capítulos que compõe esse estudo serão utilizadas as teorias que dialogam, ao nosso entender, com às demandas apresentadas pela linguagem poética de Marcelo Ariel: a questão do estilo como produção de uma singularidade ontológica acerca do “ser negro” com Achille Mbembe (2018) e Gilles Deleuze (2010), a poesia como duração na qual perpassam forças, intensidades e fluxos que promovem a criação contínua em ressonância ao *elán vital* que possibilita a percepção sensível da vida em uma polifonia com Henri Bergson (1999) e a linguagem como ascese negativa no poema como a impossibilidade do dizer que anuncia uma morte da/na palavra, e simultaneamente, um nascer vindouro do poético fora da linguagem em uma aproximação com as perspectivas de Georges Bataille (2016) e Maurice Blanchot (2011). Buscamos assim ocupar a possibilidade de teorização da poesia como intervenção potente e insurrecional do pensamento que não se quer apropriar ou expropriar das obras aqui analisadas e sim, perceber nas mesmas, possíveis aberturas e intensidades que elas permitem para se adentrar na *névoa-nada* dos destroços do presente.

Palavras-chave: Poesia Brasileira Contemporânea; Consistência ontológica da poesia; Insurgência política do poema.

ABSTRACT

The present thesis seeks to provide analytical and descriptive readings on part of Marcelo Ariel's poetic work. The aim of this text is to understand how poetry can be articulated with discussions that touch on subjects such as subjectivity, sensitivity and silence. For the study were selected three works of the author: *We will return from the ashes to dream of silence* (2014), *With the daimon in the counterflow* (2016) and *Jahe ñde ñañombovy'a* (2018). In each of the three chapters that compose this study will be used theories that dialogue, to our understanding, with the demands presented by Marcelo Ariel's poetic language: the question of style as the production of an ontological singularity about "being black" with Achille Mbembe (2018) and Gilles Deleuze (2010), poetry as a duration in which forces, intensities and fluxes permeate the lives of the *elan vital* that enables the sensitive perception of life in a polyphony with Henri Bergson (1999) and language as a negative ascesis in the poem as the impossibility of saying that it announces a death in/of the word, and simultaneously a coming birth of the poetic out of language in an approximation with Georges Bataille (2016) and Maurice Blanchot (2011) perspectives. We thus seek to occupy the possibility of theorizing poetry as a powerful and insurrectional intervention of thought that does not want to appropriate or expropriate from the works analyzed here, but to perceive in them the possible openings and intensities that they allow to enter into the *névoa-nada* of the wreckage of present.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry; Ontological consistency of poetry; Political insurgency of the poem.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1 A poesia e o estilo para além da essência: “ <i>A singularidade é um ato de rebeldia</i> ”	21
2 A poesia e sua possibilidade sensível: “ <i>Amar o invisível através do visível e não o oposto</i> ”	55
3 A poesia enquanto evento meditativo: “ <i>O verdadeiro encontro é um reencontro</i> ”	101
Considerações finais.....	129
Referências.....	140

Introdução

*Procure perguntas e não respostas, disse a vida abrindo os braços
(ARIEL, 2018, p.79).*

*Escutai, nenhuma trégua nos aguarda
Não falai mais em esperança....Ó! Vós que governais...
Esperança é o caralho!
(ARIEL, 2008, p.70).*

Partimos para a composição desta dissertação a partir da seguinte questão: *o que pode a poesia?*

Analisamos, para tal, parte da obra poética de Marcelo Ariel tentando elaborar uma leitura que dialogue, de modo exploratório em perspectiva paralela, suas composições às possíveis reflexões teóricas que elas parecem suscitar. Não pretendemos circunscrever ou estratificar a obra do autor, muito menos as problematizações e considerações que realizamos neste texto a partir da leitura de suas composições visam classificar a obra do poeta. A intenção é promover uma abertura, como oferta/partilha, para possíveis reflexões a partir dos poemas escolhidos e da teoria selecionada.

Essa postura teórica se deve ao fato de entendermos aqui a literatura, mais especificamente a poesia, não como meio de reprodução automática de um sentido, um conteúdo ou uma ideologia¹. A leitura abusiva de um texto literário se dá quando este passa a

¹ Em uma conferência de 1934 intitulada *O autor como produtor*, Walter Benjamin elabora um estudo acerca da relação dialética entre *forma* e *conteúdo*, priorizando uma leitura da *techné* como técnica de criação e montagem/composição de obras artísticas e como estas podem estar efetivamente aplicadas a serviço de uma ideologia ou de uma prática cultural específica. Benjamin questiona o fato de a linguagem artística ser instrumentalizada, retirando o caráter crítico e autônomo, não no sentido kantiano, o qual Theodor Adorno confere e reivindica em seu estudo sobre a estética, e colocando a arte a serviço de uma técnica de reprodução ideológica. Não à toa o pensador apontará ser esse um problema latente no *modus operandi* da imprensa que a dissolução da forma e do conteúdo em uma síntese ideológica se constituirá como uma instância decisiva no processo de criação e instrumentalização da linguagem artística, que passe, nesse âmbito, a se realizar não mais como arte, mas como instrumento de reprodução seriada de uma prática cultural específica e de uma ideologia. Benjamin denomina esse primado da “inteligência” como o papel do intelectual que veicula a cultura e a ideologia, passando a ganhar um peso enorme na esfera pública. O crítico percebe isso de maneira cirúrgica a partir da denominação de *logocracia* ou “reinado dos intelectuais” sobre a criação estética. Adorno anunciará a necessidade de uma *racionalidade crítica* para se enfrentar a racionalidade vulgar ou ideológica, porém se manterá no processo hegeliano de pensar a arte como utopia ou sempre uma “nostalgia do novo”, delegando ao passado a redenção do presente e tornando a arte um objeto distanciado da prática política, recaindo, inevitavelmente, no modelo estético desinteressado de Kant. Benjamin, a partir da obra de Brecht, argumenta que a síntese entre forma e conteúdo não deve ser a imobilização do movimento dialético no achatamento, ou mesmo esvaziamento estético da arte e da linguagem, para que ela se instrumentalize em veículo *logocrático* de uma intelectualidade partidária ou de uma elite cultural que determine qual técnica deve ser reproduzida e estabelecida como verdade. Para ele, a síntese entre forma e conteúdo deveria, como na obra de Brecht, colocar o movimento dialético na quebra entre os dois polos, tanto forma como conteúdo devem se agenciar mutuamente para produzir sempre algo diferente e novo, aproximando assim o movimento dialético da contingência e das demandas proletárias, que obviamente diferem muito das proposições *logocráticas* das elites intelectuais, fosse no regime soviético ou em qualquer tempo da história

ser lido em uma dimensão arquivística que parte de um real já dado (aparentemente acessível cognitivamente a qualquer consciência) para uma ação que se deseja que este texto gera: a linguagem assim assumiria um meio de interação intersubjetivo, podendo tornar-se como veículo ideológico.

O perigo de tal perspectiva acerca do literário é a de torná-lo circunscrito nas percepções e desejos daquele que escreve (autor) e daquele que escreve sobre o que se escreveu (crítico), assim imputando sentidos e conteúdo que servem para uma justificativa aparentemente verificável daquilo que se convém aferir a este ou aquele texto.

Entendemos que esse não é o caminho correto (não que exista um a ser seguido, mas é necessário se permitir sempre criar o caminho ao passo que se anda), pois toda crítica pode também ser uma forma de criação e de experimentação teórica, justamente por não ser possível se chegar ao verdadeiro sentido de um texto, mesmo quando exaustiva e paranoicamente se vincula o literário a um real ao qual ele está submetido e não passa de representação. Por esse motivo, o texto como produto de uma realidade acessível e verificável de modo estanque deveria “satisfação” de suas “ações”, porém jamais se consegue depurar e purificar um texto, uma obra e uma vida (no caso das biografias). Colocar uma obra artística em um divã²,

ocidental. Na leitura de Benjamin, ao fazer o público participar de suas peças, quebrando o regime kantiano de desinteresse e distanciamento do sujeito com a fruição estética, Brecht retira a dialética de sua imobilidade instrumental e a coloca em movimento. Um movimento político de fato, que é a criação constante de meios e modos de relação e existência ligados à práxis de fato. Assim, a questão seria entender que o papel da arte e da criação estética a partir da técnica não é a de estabelecer regimes de reprodução ideológica ou ideais de cultura pautados em uma prática concebida como coerente à priori, mas sim pensar em um meio de tornar a técnica um instrumento de intervenção contínuo no campo social e que esteja disponível à população sem nenhuma espécie de regulamento e cerceamento dessa técnica por parte de um grupo, partido, classe ou mesmo hierarquia estética: “No escritor, essa traição consiste num contraponto que o transforma de fornecedor do aparelho de produção intelectual em engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho para fins da revolução proletária.” Sua ação é assim de caráter mediador, mas ele libera o intelectual daquela tarefa puramente abstrata na qual Maublanc e muitos de seus companheiros acham necessário confiná-lo. Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia? Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e necessariamente mais elevada será a qualidade técnica do seu trabalho. Por outro lado, quanto mais exatamente conhecer sua posição no processo produtivo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como intelectual puro (*Geistiger*). A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças miraculosas, há de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado.” (BENJAMIN, 1987, p.136).

² O discurso da crítica, quando entendido em um âmbito clínico, acaba tendo por desejo o preenchimento de uma falta essencial que constitui o literário, a armadilha é sempre tapar um buraco estando dentro de uma cratera: “Desde um discurso privilegiador de um suposto saber acumulativo que busca acessar, clarificar e transmitir seu objeto de estudo, a crítica e o ensino literários vivem o desconforto de lidar, de maneira demasiadamente instrumental e subserviente a seu objeto, com uma escrita criadora que não se deixa apropriar por nada de externo a si que a ambicione confiscar. Acreditando muitas vezes apreender o objeto, quando, de fato, preenchem um vão que, inapreensível, insiste em permanecer vazio, a crítica e o ensino literários não obtêm mais do que um entulhamento da obra literária, perdendo, conseqüentemente, o que dela é fundamental. Suas tentativas são de suprir a falta, suturá-la, apagando até as cicatrizes que deixam os últimos vestígios da costura que, ilusoriamente, cola o vazio. Nestes casos, o dilema que se mostra é o de, através da diferença entre conhecimento demonstrativo

promover diagnósticos e lhe prescrever tratamentos soa um pouco fora de moda, e parece estranho que em uma época dos “modismos” (toda época tem os seus) a principal “moda” seja algo que está em si fora dela, haja vista as reflexões políticas que estão em pauta e dentro dos saberes, porém nunca pareceram tão isoladas e distantes em sua abstração como contemporaneamente. Muito se pensa, se produz mas pouco se muda, se é que o pensamento produzido busca modificar algo de fato.

Neste viés a crítica literária como tribunal analítico dos sentidos linguísticos e metafísicos de um texto, colocando assim a literatura como responsável, como devedora, como ré, parece não condizer com a dimensão literária, ou como afirma Georges Bataille, a única responsabilidade do literário (como *Mal*) é ser radicalmente irresponsável:

O mais notável nesse movimento é que tal ensinamento não se endereça, como o do cristianismo – ou da religião antiga -, a uma coletividade organizada da qual se tornaria o fundamento. Ele se dirige ao indivíduo, isolado e perdido, a quem não dá nada senão no instante: ele é apenas *literatura*. É a literatura, livre e inorgânica, que é sua via. Por isso, ele tende menos que o ensinamento da sabedoria pagã, ou da Igreja, a transigir com a necessidade social, representada muitas vezes por convenções (ou seja, abusos), mas também pela razão. Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – *independente de uma ordem de criar*. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir: “aquilo que eu disse nos obriga ao respeito fundamental pelas leis da cidade”; ou, como faz o cristianismo: “aquilo que eu disse (a tragédia do Evangelho) nos coloca na via do Bem” (ou seja, na prática, da razão). A literatura é mesmo, como transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. (BATAILLE, 2015, p.22).

O ato abusivo está em se retirar a possibilidade de abuso do literário, em dimensioná-lo pelo juízo, pela prescrição jurídica, pela percepção da criação artística como depoimento criminal e de articulação da crítica como júri.

Neste senso, a literatura pode dizer tudo, mas não se pode dizer tudo sobre ela e, no caso da crítica sobre a poesia contemporânea, ela precisa pensar sobre si mesma³, experimentar-se,

e criação, pleitear uma via de acesso para a obra inacessível, apropriar-se da obra inapropriável.” (PUCHEU, 2018, n.p.).

³ A poesia brasileira contemporânea apresenta um grande indício de uma intensidade criativa e de uma vitalidade experimental. A crítica, e aqui pensamos não apenas em uma opinião fundamentada, mas sim em uma tentativa de se viabilizar uma conjuntura comunitária para a poesia contemporânea, passa necessariamente por um crivo de análise sobre a própria noção de contemporâneo à qual essa poesia estaria vinculada. O papel crítico da crítica seria, portanto, de colocar a poesia em foco para extrair dela algo que auxiliasse a própria crítica no entendimento sobre qual seria esse contexto contemporâneo e qual seria essa possível poesia produzida nela, ou ainda, que o produz. Essa reflexão foi realizada por Marcos Siscar (2016), ao se interrogar especificamente sobre o papel da crítica em relação à poesia contemporânea: “Interessava-me, ainda, outra coisa: constatar que *de fato* existe uma atenção, uma demanda que é dirigida à poesia (quando é nomeada, solicitada, aplaudida ou denunciada), em

forçar seus limites. Acreditamos que tal posicionamento não mais levará à incoerência, nem mesmo abdicar de uma metodologia, mas sim entender que as demandas de uma obra literária não são resolvidas pelo seu achatamento e esquarteramento para que seja inserida em uma caixa correspondente a uma série pré-estabelecida. É preciso reconhecer que se deve explorar e conceber novos caminhos. Errar, falhar e ser insuficiente fazem parte dessa empreitada, afinal de contas o pensamento só existe como risco.

Como movimento do pensamento, a escrita não poderia ser entendida como um mero processo de seguir o caminho em direção a um fim ou a um objetivo, é preciso se desvincular da noção de que a leitura e a análise de um texto literário é como ser guiar por um mapa ou ser conduzido em um ponto turístico (aqui vemos isso, ali aquilo e essas coisas são importantes como vocês podem ler no folheto, o que vale a pena ser visto é o que está contido nele, fora da prescrição nada tem valor); ou como escreve Walter Benjamin:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder- numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos no mata-borrões dos meus cadernos foram os primeiros vestígios. (BENJAMIN, 1987, p.73).

Acreditamos que perder-se é importante para não seguirmos um caminho que nos mostre uma representação da cidade, que não é outra coisa senão uma ilusão. Da mesma forma, toda obra artística deve sempre ser explorada para perdermo-nos em seu espaço, que, assim como qualquer cidade, não possui um roteiro determinado que lhe constitua significação. Talvez seria necessário criar e para isso às vezes é necessário errar o caminho.

Mas um errar não como fim, como reconhecimento do fracasso, um perder-se para encontrar aquilo que realmente deveria ou poderia ser achado em um momento para depois voltar a sua obscuridade, ao caminho a ser novamente construído. Porém, esse encontro só acontece no imprevisto e tardiamente: “Aqui mesmo ou perto, Ariadne deve ter assentado seu

especial nos momentos em que é requisitada energicamente a propósito do sentido do contemporâneo. Essa demanda ao meu ver exprime (não importa se voluntária ou involuntariamente) o desejo ou a crença de que a poesia ocupe um *lugar*, que desse lugar possa surgir uma explicação para o que nos ocorre – mesmo que essa explicação tome a figura da impotência ou da ruína -, que ela seja transmitida pela “mensagem” do poeta ou arrancada do poema (dá “má poesia”), pelo crítico, a golpes de leitura a contrapelo. Ou seja, para aquele que observa *pathos* dessa cena crítico-poética, o lugar ocupado pela poesia – designada como formalização privilegiada ou, alternativamente, como bode expiatório do mal-estar no presente – não deixa de ser o espaço de uma “promessa” de sentido. Colocando a poesia no centro das atenções, agimos como quem coloca no lugar de onde virtualmente poderia advir alguma coisa, nem que seja a evidência ou a revelação de nossa ruína.” (SISCAR, 2016, p.200-201).

leito, em cuja proximidade compreendi pela primeira vez, e para nunca mais esquecer, o que só mais tarde me coube como palavra: Amor”. (BENJAMIN, 1987, p.74).

As palavras demoram a caber, a serem acolhidas, e justamente as que fazem sentido tardam a retornar-nos. Sim, o sentido é sempre um movimento de retorno, não de chegada e sim de demora, não de uma ligeireza⁴ que não entende-se como um instante de êxtase e de pensamento, mas como uma ligeireza que continue mecanicamente o que é posto como aquilo que deve ser continuado, uma ligeireza do que busca a conexão direta entre a palavra e o mundo de modo representativo e substancializado idealmente. A partir disso, esta dissertação busca, nos três capítulos que a compõe, elaborar possíveis caminhos para uma discussão sobre poesia, mais especificamente como o pensamento sobre a linguagem poética pode ser manifestado pela obra de Marcelo Ariel.

Poeta nascido em Cubatão na baixada Santista da região Metropolitana, Marcelo Ariel engendra sua poética pela perspectiva da montagem através das ruínas e fragmentos que restam dos destroços e dos traumas que o real, esse real demasiado destrutivo, lança a todos aqueles sensíveis à catástrofe civilizatória que ocorre nas comunidades periféricas, na natureza e nos centros não nomeados do pensamento que escapam às categorizações eurocêntricas: “Assim, os inúmeros processos de destruição – materiais e psíquicos – aos quais somos submetidos na era do capital e da tecnologia são matéria essencial da matriz poética de Ariel.” (MACIEL, 2019, n.p.)

Matriz poética que se pauta na composição fragmentada tal qual a impossibilidade de narrar uma História ainda por ser escrita, um *devir-fabulação*, de uma comunidade imaginária que se apresenta unida apenas pela partilha da miséria, da precariedade e das catástrofes, incontáveis catástrofes que dão vazão para um entendimento empírico-transcendental do que significa a alegoria do *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee, como elabora Gustavo Silveira

⁴ Maurice Blanchot afirma que o perigo da realização de uma leitura com ligeireza de uma obra pode ocasionar um atalho perigoso, e só se pega um atalho quem quer chegar em algum objetivo, isso nunca é o que se pode conseguir de uma obra artística, seja moral, espiritual ou analiticamente. Na concepção de Blanchot só há validade na ligeireza que permita ao leitor acompanhar o movimento da linguagem em uma entrega dionisíaca ao espaço criado a partir da relação entre o leitor e o texto, ou seja, uma terceira via, uma via que se contempla no tumulto que se dá fora da consciência daquele que lê e do texto que se experimenta em um outro espaço, que geralmente só pode ser acionado pela demora: “E quando Valéry se inquieta com o leitor inculto de hoje, que pede à facilidade que seja cúmplice de sua leitura, essa inquietação talvez esteja justificada, mas a cultura de um leitor atento, os escrúpulos de uma leitura penetrada de devoção, quase religiosa e convertida numa espécie de culto, não mudaria coisa alguma, acarretaria perigos ainda mais graves, pois de um leitor ligeiro, que executa em redor de um texto uma dança rápida, essa ligeireza não é, sem dúvida, uma verdadeira ligeireza mas é sem consequência e não está isenta de promessas: ela anuncia a felicidade e a inocência da leitura, que é talvez, com efeito, uma dança com um parceiro invisível num espaço separado, uma dança alegre, desvairada, com o “tumulto”. Ligeireza a que não se deve desejar o movimento de uma preocupação mais grave, pois onde a ligeireza nos é dada, a gravidade não falta”. (BLANCHOT, 2011, p.214-215).

Ribeiro em seu texto sobre a poesia brasileira e a obra de Walter Benjamin⁵, em específico quando o autor pensa o poema *Caranguejos aplaudem Nagasaki* de Marcelo Ariel, que compõe seu primeiro livro *Tratado dos anjos afogados* (2008), no qual o poeta trabalha a visão infernal causada pelo episódio da catástrofe em Cubatão em 1984, quando uma tubulação de gasolina se rompeu e espalhou cerca de 700 mil litros pelo mangue no qual residiam inúmeras famílias em condições precárias, muitas das famílias haviam armazenado gasolina durante o vazamento para conseguir vender posteriormente para ter o que comer. Duas horas após o vazamento tem início um incêndio que segundo fontes oficiais vitimou 93 moradores da Vila Socó região de Cubatão onde moravam de modo irregular dezenas de famílias pobres:

O olhar projetado pelo poeta para o episódio procura revelar, pelas múltiplas conexões e referências que estabelece, a extensa cadeia de acontecimentos do mesmo tipo, desastres naturais e humanos que expõe a sucessão de catástrofes de que é feita a História, e que na periferia de uma cidade operária brasileira repete-se e se refrata, atualizada, ganhando novas dimensões. A mirada angélica que Ariel propõe, afinal, desde o alto, confere dimensão mais ampla, de pretensões universais, ao acontecimento local – que deixa de ser apenas a enésima confirmação do abandono social a que os mais pobres estão submetidos no Brasil para se conectar, como mais um elo na cadeia, ao amontado de ruínas que, vindo de todos os tempos e lugares, cresce até os céus. (RIBEIRO, 2019, n.p.)

O episódio marca a poética de Marcelo Ariel e o conecta com um espectro singular dentro da poesia contemporânea: a dos autores que dão ênfase a uma experimentação da linguagem como campo de criação estética com os cacos ou os restos do que resta das ações políticas perpassadas em sua maioria na contemporaneidade pelo capital, pela incomunicabilidade de uma vivência expropriada de si mesma e, como aponta Gustavo Silveira

⁵ Em específico o autor se utiliza da Tese número nove de Walter Benjamin, presente em suas teses *Sobre o conceito de História* escrita em 1940. O que vale ressaltar é que Benjamin percebe que o progresso em sua marcha descontrolada para o futuro promove apenas a destruição do presente e a ruína do passado. Ao citar o quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, Benjamin atenta para o olhar que se fixa naquilo do qual ele, ao mesmo tempo se projeta para longe. Para Gustavo Silveira Ribeiro (2019) essa imagem repercute em alguns poetas brasileiros contemporâneos, dentre eles Marcelo Ariel, pois a constatação do presente como catástrofe negada na busca por um futuro incerto coloca presente e passado como o que resta, como o que deve ser abandonado. Em meio a um país de enorme segregação social o anjo de Paul Klee se coloca como uma alegoria presente de uma poética consciente de seus presente e desesperança do futuro prometido, destino esse que marchamos incontavelmente: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”. (BENJAMIN, 1985, p.225).

Ribeiro, por um temporalidade singular que porta uma universalidade em seu testemunho do real como catástrofe, tal qual o anjo de Paul Klee propõe pensarmos de forma imagética.

Ainda nessa convergência da estética em política a obra de Marcelo Ariel passa também pela percepção da negatividade da linguagem, da impossibilidade de se compor uma poética que dê conta de sintetizar as violências e as catástrofes de modo totalizante. Como um nômade que caminha em meio aos destroços de uma realidade desértica coberta por uma névoa que esconde o nada resultante da catástrofe, Marcelo Ariel entende a temporalidade como uma tragédia do real possível, na sua manifestação catastrófica e destrutiva, no sublime da linguagem o autor busca perceber pontos de luz (*satoris*) e de escuridão (a matéria escura que em uma abertura plana de amor na imanência cria meios de subsistência poéticos para os seres) que permitam a vida ser percebida, mesmo quando em sua aparência mortuária. Assim a perda e a negatividade do tempo, do real e da própria poesia são os temas que perpassam sua obra:

Em momentos da obra de Ariel elementos da alta cultura são justapostos a experiências brutais das periferias, da violência, do racismo, sem que a síntese ou sua impossibilidade se tornem poema. Nos melhores momentos dessa obra, o poeta dedica-se menos à auréola do que à perda dela. (FERNANDES, 2018, p.45).

A perda da auréola em meio as visões infernais que um jovem negro de periferia em um país subdesenvolvido é o que faz de Marcelo Ariel um estranho habitante dentro da comunidade daqueles negligenciados, esquecidos e sabotados pelos modos de existência precários como projeto político na manutenção do modelo de economia de extração dos bens naturais, como em Cubatão, e da estratificação das subjetividades em modelos pré-fabricados. Porém os modelos de subjetivação propostos pela engenharia política do capital possuem seu oposto nos movimentos de resistência que dão vazão para novos modos de existência como várias singularidades inclassificáveis, assim como analisa Manoel Herzog no prefácio de *Com o daimon no contrafluxo* (2016):

O caso “clínico” de Marcelo Ariel é inclassificável, a par das tentativas de tantos especialistas ao longo de sua trajetória literária (...) A poesia de Marcelo Ariel é um grito de horror ante o inexplicável: a cidade mais rica da nação, maior PIB per capita, ser o lugar onde 70% da população habita em condições subumanas, e palco de uma corrupção política voraz, e praça de operações de gestores industriais insensíveis e cegos ao fato de que ali há humanidade para além da força de trabalho barata. Quase tão inexplicável, tão contrastante, tão paradoxo quanto um menino negro, pobre e excluído tornar-se um dos intelectuais mais produtivos da cena literária contemporânea. Expostas essas premissas, vou me resignar a um caminho intermediário, não afirmar que esta poesia surge exatamente graças ao ambiente, nem negar que o ambiente por

deletério que seja, é determinante para moldar o poeta – a golpes duríssimos do cinzel da vida. (HERZOG, 2016, p.01-02).

O autor propõe entender a singularidade de Marcelo Ariel como um acontecimento político, bem como sua condição de negro e pobre em uma região onde não seria possível um jovem conseguir se converter em um intelectual pela pressão sistêmica e violenta do campo social sobre sua subjetividade. O desabrochar de um *devir-poeta* de Marcelo Ariel se coloca como um ato de insurreição, de insurgência contra o social e contra o subjetivo, acionando uma dimensão comunitária que quebra todas as fronteiras estipuladas e possibilita, na impossibilidade, que na circunstância adversa um poeta nasça em meio a um ambiente deteriorado, assim como o próprio autor poetiza, a vida se move no imprevisível em meio ao caos: “(...) ora o caos já provou através da história que a vida se move dentro do impossível e dissolve as coisas no ácido do tempo-morte, No ácido do tempo-êxtase.” (ARIEL, 2017, p.38).

A singularidade da poética de Marcelo Ariel reside nessa impossibilidade de se situar sua produção dentro de uma leitura meramente sociológica, pois sua própria subjetivação em devir-poeta quebra a lógica social e as estruturas pré-existentes de modo insurrecional. A aproximação de sua composição sobre o desastre ambiental de Cubatão com a noção de anjo da história de Walter Benjamin dá indícios de que sua obra não opera somente na linha de uma temática de crítica engajada, sua politização é mais aprofundada e a sua condição de inclassificável reside no fato de sua obra não se localizar em sua subjetividade e sim em um devir-Marcelo Ariel, em um poema contínuo que se difere a cada verso, a cada poema, cada livro e cada obra, como bem pontua Diamila Medeiros dos Santos em sua dissertação de mestrado na qual ela estuda a produção do poeta:

Já sua singularidade poética se dá não só em razão da sobreposição dos temas metafísicos (morte, amor, tempo) aos da violência urbana e dos crimes ambientais (que poderiam nos soar como irreconciliáveis dentro de uma mesma poética), mas, sobretudo, também por sua poesia dessubjetivada, o que o desloca do discurso poético atual. (SANTOS, 2016, p.109).

Tal condição coloca Marcelo Ariel em um projeto poético que pensa a obra como composição de vida, como escritura vivida, modificada e transformada a cada passo como já mencionado semelhante a um labirinto que se constrói passo a passo mas não com o desejo da chegada mas a certeza da deriva do lançar-se ao acolhimento improvável do outro inesperado e intempestivo, esse outro como eu, como nós, como comunidade poética por vir.

Por esse motivo a sua obra se coloca dentro de uma ontologia singular, diferida do esquadramento crítico que busca estruturar uma análise formalista que discipline suas composições dentro de uma etiquetagem institucional ou mercadológica com fins culturais inócuos que não os de manutenção politicamente consciente do *modus operandi* de uma visão distanciada, desinteressada e desarticulada dos embates de forças as quais Marcelo Ariel coloca em confronto dentro de suas montagens poéticas estético-políticas, como podemos perceber na perspectiva de Mauricio Salles Vasconcelos em suas considerações sobre *Tratado dos anjos afogados* (2008):

Situado na margem, no ponto mais extremo do desastre, da espoliação econômica, e, simultaneamente, no horizonte de uma cultura global, o autor, antes e depois do livro, engendra um sentido de errância quanto à destinação, ao endereçamento previsto para um poeta habitante de Cubatão. Muito além da política literária em vigência, reservada a todo escritor que surge por obra dos elos criados entre imprensa-universidade-mercado. Instâncias da visibilidade do poder cultural, que se voltam todas para a normatização da arte como segmento rentável, sob a égide da disciplinarização e da especialização, dentro de um ideal de autoria e de escrita a ser serializado como modelo e modo de capitalização empresarial, institucional. Intrigante se mostra ler nesse produtor de extração “periférica” a possibilidade de mutação da cena de escrita e performance poéticas nacionais, não só pela excelência e pelo excedente de criatividade, que colocam M. A fora da pauta *one-way* da linguagem voltada para si e seus autores enfiados nos circuitos de legitimação da palavra e do livro. (VASCONCELOS, 2010, p.238).

A perspectiva de Vasconcelos coloca uma tarefa ética na leitura da poética de Marcelo Ariel de não aparelhar suas composições com os veículos institucionais e mercadológicos bem como de reduzi-lo e encaixotá-lo em categorias e territórios pré-definidos para que ele e sua obra possam ser consumidos, devorados e destruídos para alimentar a padronização da produção artística e sobrecodificar as duas instâncias anulando sua potência.

A leitura portanto deve ser um duplo risco de recusa: recusa do objeto literário como totalidade fechada pela qual não passam forças, fluxos e desejos e recusa à análise crítica de modo linear alocando a produção de Marcelo Ariel em um espaço também, por sua vez, fechado e pretensamente imune às forças que o tangenciam e o atravessam.

Nesse contexto, a proposta da presente dissertação é uma tentativa de se realizar montagens especulativas⁶ que visam promover uma abertura de perspectivas possíveis e viáveis

⁶ Em seu artigo *A literatura como antropologia especulativa*, Alexandre Nodari propõe uma aproximação do método antropológico com a Teoria literária. Ao pensar o texto e a interpretação como possibilidades de intermediações ontológicas o autor sugere a leitura como modo de troca e de criação de zonas de contato/contágio entre subjetivações, desse movimento derivariam mundos e modificações na percepção intelectual a sensível dos sujeitos. A ideia de especulação é justamente pela condição do encontro entre dois modos de existência,

dentro de um conjunto de poemas que se apresentam como umbrais, como espaços de trânsito contínuo assim não podendo ser estratificados. A leitura especulativa é sempre um movimento contínuo em direção ao risco e ao estranho, ao impossível na esperança de um acolhimento do outro, esse amigo desconhecido que demora a chegar.

Buscamos pensar alguns poemas de Marcelo Ariel através dessa multiplicidade de forças que compõe sua obra. Dentro das várias possibilidades de montagem criamos três possibilidades de articulação como procedimentos de montagem, como entende Walter Benjamin:

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, p.502).

Como a composição de um arquivo a poética de Marcelo Ariel se converte em um alerta sobre aquilo resta, o que sobrevive como gesto político e que libera a repetição ordenada e sistemática do progresso e dos vencedores ativando uma perspectiva residual dos expropriados. O projeto arquivístico que se pode depreender de um artefato cultural como uma obra poética, como entendemos aqui ser o caso de Marcelo Ariel, seria o de expropriar o tempo dos expropriadores, que se valem da cronologia vencedora, profanando essa “versão” através de uma explosão do *continuum* da História operado pela reminiscência de imagens que respingam e sobrevivem em paralelo com a narrativa oficial operando a permanência dos destroços no *underground* como presente do passado o qual nós faríamos parte e poderíamos tomar posição no cuidado com esses destroços ao invés de apenas manter e auxiliar a destruição constante de tudo o que pode sobreviver no presente⁷. Esse gesto de destruição e de sobrevivência é sempre

textual/real, ficcional/verdadeiro partilham de uma zona de indiferenciação que permite pensar como algo quase-verificável ou uma ficção quase-real: “O essencial nessa fórmula é a modificação dos dois polos (atual e possível, existente e inexistente), a ponte intersticial entre eles em que ambos se dão ao mesmo tempo, entrando em relação, em que mundos (reais e possíveis, reais e imaginários) se chocam e se comparam: por isso, insistamos, toda literatura e antropologia são sempre meta-literatura e meta-antropologia: sujeito e objeto, possível e impossível, existente e inexistente estão constantemente se redefinindo, constantemente postos em jogo, nesses encontros. A ficção (a comparação) não designa a falsidade, mas o encontro ontológico entre modos – entre atual e possível, existente e inexistente – em que estes se redefinem reciprocamente. É um modo dos modos”. (NODARI, 2015, p.82-83).

⁷ Para Susan Buck-Morss a interpretação histórica demanda um olhar que não a quer a permanência da verdade sobre o passado e sim a possibilidade de um olhar sempre transitório e adequado ao presente que garantiria a legibilidade do tempo de modo a contraria a noção de tempo cronológico aplicado pelo progresso e que conduziria em uma linha reta da origem para o fim da humanidade. Seria necessário, para a autora, uma leitura de liberação do passado no presente na afirmação do movimento que difere as camadas temporais e não submete uma sobre a outra repetindo ciclicamente o que deveria ser mudado: “Se o “progresso” dá lugar a um incessante amontoado de escombros, isso se deve à continuação do mesmo – destruição bélica, exploração econômica e transformação do

coletivo, todos nós somos parte dos destroços e nesse momento uma obra como a de Marcelo Ariel revela-se importante no instante em que pode ser lida como uma obra coletiva, comunitária dos que assumem o risco de sobreviver ao lado dos destroços.

Nesse passo a construção de um estudo sobre uma obra, um objeto ou um ser pode ser compreendida como o arranjo composicional de uma montagem possível e articulação entre os elementos que se manifestam. Se a poesia é aquilo que resta da experiência no vivido a escrita sobre a poesia é a montagem desses resquícios que se manifestam para fazer passar, uma vez mais, ainda, isso que resta e que permanece.

Assim como a *névoa-nada* evocada no último verso de *Vila Socó libertada* poema presente em *Tratado dos anjos afogados* (2008) a poética de Marcelo Ariel busca adentrar nessas zonas de visibilidade baixa para que no desaparecimento de um eu possam passar as multiplicidades e os devires dos destroços do presente, como a tragédia de Cubatão a *Vila Socó libertada* de seu engessamento em um passado esquecido em meio aos escombros pode permitir a percepção do presente como catástrofe anunciada repetida ciclicamente como o *devir-mundo* do *devir-catástrofe-Vila Socó-Cubatão*.

Mas há também, na poética de Marcelo Ariel, a dimensão vital de celebração e de partilha para uma redenção comunitária no presente, quando ao invés de se desviar o olhar da destruição adentramos nessa *névoa-nada* que resta e nos dimensionamos como partícipes desse momento da história.

Pensamos assim então essa *névoa-nada* como um espaço de trânsito de singularidades, intensidades e forças que podem ser encontradas como imagens que perambulam nesse *corpus* poético construído por Marcelo Ariel.

No primeiro capítulo intitulado *A poesia e o estilo para além da essência: “A singularidade é um ato de rebeldia”⁸*, dedicamo-nos ao estudo uma série de poemas encontrados no livro *Com o daimon no contrafluxo* (2016), devotados a uma fabulação poética

outro de uma coletividade histórica em bode expiatório: o inimigo político a ser exterminado. Interromper a repetição interminável do mesmo exige que se lembre o passado através dessas inumanidades, das quais neste exato momento cada um de nós é cúmplice. Aqui, é o passado ou o presente de uma outra pessoa que deve entrar em cena. Acontecimentos do passado não podem fornecer a chave para o presente a menos que sejam radicalmente separados de uma linhagem direta. Quando as camadas da história estão sobrepostas de um modo em que somente a própria história de alguém pode ser lida através dela, os horrores do passado são repetidos precisamente no processo de pagamento de suas infinitas dívidas. “Nunca mais” acaba sendo “sempre o mesmo”. Benjamin fala em “explodir” o *continuum* da história. Esse processo acarreta violência (...) O passado ricocheteia no presente e se espalha em território inimigo. Os fragmentos históricos são o resto de uma explosão. Liberados pela explosão da memória oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens (...) Seu significado é liberado *somente* em uma constelação com o presente. Eles trazem guardado uma aviso de perigo (...) Não há nada na história humana que nos seja alheio.” (BUCK-MORSS, 2018, p.27-28).

⁸ A nomeação dos três capítulos da presente dissertação foi realizada com base em aforismos de Marcelo Ariel que estão compilados no livro *Jaha ñade ñañombovy’a* (2018).

acerca da questão do “ser negro”, problematizando a dimensão do “negro” como lugar ôntico e não meramente social Marcelo Ariel se aproxima de teóricos como Achille Mbembe (2018) e Frantz Fanon (2008). A relação entre *estilo* e *essência* é entendida pela reflexão de Gilles Deleuze (2010) que coloca o estilo criação de uma modo de subjetivação diferido em si mesmo pela ontologia como diferença absoluta do ser e não do modelo eurocêntrico que viabiliza a cristalização das identidades pelo sistema de representação logocêntrico que difere o ser do outro que ele não é criando categorias e hierarquias mantidas pelos regimes significantes da cultura ocidental.

No segundo capítulo, *A poesia e sua possibilidade sensível: “Amar o invisível através do visível e não o oposto”*, realizamos uma discussão teórica e digressiva sobre como a poesia de Marcelo Ariel pode estar intimamente ligada à uma sensibilidade que desarticula a noção de olhar como atividade racional da consciência sobre o mundo e a vida para uma percepção do olhar como atividade que também possui uma esfera corpórea/orgânica. Essa reflexão permite entendermos que a poesia está vinculada mais à sensibilidade do que a procedimentos lógicos racionais e instrumentais da linguagem, assim aproximamos a poética do autor presente no livro *Jaha ñade ñañombovy’a* (2018) à Filosofia de Henri Bergson (1999) e Gilles Deleuze (2011).

No terceiro capítulo, *A poesia enquanto evento meditativo: “O verdadeiro encontro é um reencontro”*, mobilizamos a ideia de poesia como *evento meditativo* para perceber como a palavra poética constrói sua relação com o silêncio na linguagem, articulamos alguns poemas de Marcelo Ariel presentes no livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014) às reflexões teóricas de Georges Bataille (2016a) e Maurice Blanchot (2011), entendendo a poesia em sua relação específica com a morte e a experiência de uma possível *ascese negativa* do ser na linguagem.

Assim, a questão: *o que pode a poesia?* é colocada como força motriz das considerações que empreendemos nesta dissertação a partir da obra poética de Marcelo Ariel. Obviamente, não se buscava uma resposta última, e, de fato esta não será obtida, porém, permitimos a inquietude dos encontros imprevistos com a multiplicidade e potência da obra do autor.

1 A poesia e o estilo para além da essência: “A singularidade é um ato de rebeldia”

*Agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu
Aonde a pele preta possa incomodar
Um litro de Pinho Sol pra um preto rodar
(CRIOLO, 2018)*

*Com tanta essência na escrita que faz as folha branca terem certeza que são preta
Meu alvo são inimigos do gueto
(RASHID e RAPDURA, 2019).*

Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos
O primeiro ritmo que tornou pretos livres
Anel no dedo em cada um dos cinco
Vento na minha cara eu me sinto vivo
A partir de agora considero tudo blues
O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues
O funk é blues, o soul é blues
Eu sou Exu do Blues
Tudo que quando era preto era do demônio
E depois virou branco e foi aceito eu vou chamar de Blues
É isso, entenda
Jesus é blues
Falei mermo

Eu amo o céu com a cor mais quente
Eu tenho a cor do meu povo, a cor da minha gente
Jovem Basquiat, meu mundo é diferente
Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente
Choro sempre que eu lembro da gente
Lágrimas são só gotas, o corpo é enchente
Exagerado eu tenho pressa do urgente
Eu não aceito sua prisão, minha loucura me entende
Baby, nem todo poeta é sensível
Eu sou o maior inimigo do impossível
Minha paixão é cativo, eu me cativo
O mundo é lento ou eu que sou hiperativo, oh?
(BACO EXU DO BLUES, 2018a).

A letra acima foi retirada do álbum *Bluesman* (2018), no qual *Baco Exu do Blues* apresenta um projeto discursivo que pretende mesclar vários estilos sonoros e referências culturais para pensar a questão da identidade negra na contemporaneidade. Os versos propõem repensar as manifestações artísticas pela perspectiva do *Blues*, que na letra da música de Baco

Exu do Blues aparece como ponto de emanção de um hibridismo⁹ profano que decompõe e remonta uma série de manifestações artísticas para um *meio comum*.

Tornar a arte uma forma de resistência à cultura dominante é o que une vários artistas negros e coloca uma questão acerca de uma obra artística: o que pode uma letra de *Rap* ou um poema? A resposta não pode ser dada em um texto acadêmico, inútil seria tentar apontar qualitativamente quais seriam as reais ações passíveis de serem produzidas por uma obra de arte. Porém, uma obra de arte é antes de mais nada uma criação, uma invenção, uma maquinação de linguagem sobre o real e de produção de realidade, de intervenção em um real a ser elaborado, enfim, um pensamento, mesmo que seja sobre o próprio ato de pensar. Ao propor converter a cultura dominante em *Blues*, Baco Exu do Blues está pensando e incitando os outros a pensarem a partir de sua letra, performance e etc.

Dialogando diretamente com Baco Exu do Blues e sua proposta de pensamento artístico está o poeta e *performer* Marcelo Ariel. Originário da região de Cubatão, na Baixada Santista, nascido em 1968, o escritor também opta por responder a questão *do que pode a arte?* A partir de um pensamento sobre a própria arte, mas também sobre como o pensamento pode ser um meio de transformação da cultura. Isso uma vez que se ela permanece sendo inventada continuamente, é preciso criar meios para que encontre cada vez mais potência em suas metamorfoses, e que essas forças estejam mais ao lado do *Blues* que de um olhar distanciado da arte para vida, do homem para si mesmo, do branco para o negro.

Em seu livro *Com o daimon no contrafluxo* (2016), Marcelo Ariel apresenta uma série de poemas dedicados a pensar sobre uma poética do *ser negro*¹⁰, uma criação artística que

⁹ Utilizamos aqui o conceito de hibridismo referente às colocações de Nestor Garcia Canclini (1989), nas quais não se opta por dividir a cultura em três dimensões básicas e estratificadas: alta, baixa e de massa. Entende-se que a cultura é um conjunto caótico e impuro, desde o início, e por esse fato não deve ser purificada por uma reflexão teórica idealizada e distante das práticas comunitárias. Assim, a alusão de Baco Exu do Blues ao *Blues* e sua miscelânea de gêneros (do popular ao culto e ao de massa em um mesmo movimento estético) não é a reclamação desse *estilo* para complementar outro, e sim é a menção de que o Blues já está desde o início naquilo que ele compõe, mesmo não sendo considerado *Blues*. Para Canclini, esse movimento deve ser acompanhado pela academia e essa divisão da cultura deve ser revista, uma vez que parte de uma perspectiva que não condiz com as formações, práticas e objetos culturais em sua efetiva constituição: “*Asi como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura. que se ocupan de lo "culto"; el folclor y la antropología. consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación. especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas. capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles*”. (CANCLINI, 1989, p.14-15).

¹⁰ A ideia do “ser negro” remete a uma crítica à ideia de uma “ontologia humana” na qual o “ser negro” foi excluído. Como programa poético de Marcelo Ariel (e tantos outros artistas negros), a reflexão sobre uma “ontologia” do “negro” é o que marca alguns de seus poemas e funciona dentro de uma esfera discursiva como resistência e ocupação de um espaço que precisa, deve e é, na verdade sempre foi contestado na História ocidental: “O momento gregário do pensamento ocidental foi, aliás, aquele ao longo do qual, com o auxílio do instinto

revela, assim como o *Rap* de Baco Exu do Blues, um projeto de linguagem alinhado a uma reflexão social.

Na continuidade anunciada pelo projeto do *Blues* como *contrafluxo* da cultura hegemônica, Baco Exu do Blues menciona Jean-Michel Basquiat (1960-1988), o jovem artista de rua que se converteu em ícone da arte *pop* nos Estados Unidos no final da década de 1970, quando seus grafites passaram a ter notoriedade. Posteriormente, Basquiat começou a expor em grandes galerias e criar por encomendas. A menção a Basquiat ganha importância ao se pensar que os grafites que lhe deram notoriedade eram realizados de maneira anônima, sendo os grafites associados a uma única pessoa por um símbolo que servia como assinatura.

Esta digressão sobre o anonimato das obras de Basquiat que apontamos relaciona a uma noção de linguagem autônoma na qual a criação não possui um detentor que lhe confira um sentido consciente. Porém, a menção à Basquiat na letra de Baco Exu do Blues não é meramente por gosto, uma vez que Jean-Michel Basquiat era negro. E considerando o verso que afirma que *o mundo dos jovens como ele é diferente*, pensamos tratar-se de um reflexo sobre a identidade negra não ser uma identidade com sentido estratificado na cultura hegemônica, ou seja, a identidade negra é uma identidade a ser construída. Assim, mesmo saindo do anonimato, Basquiat é um símbolo de todos os jovens artistas negros que buscam criar sua identidade pela arte e permanecem no anonimato nos grandes centros de reconhecimento da cultura, como Baco Exu do Blues, Marcelo Ariel e vários negros que tocavam *Blues*.

Em sua série de poemas que propõem pensar a questão do negro e de sua identidade a ser criada, Marcelo Ariel intitula o primeiro deles de *Como ser negro ou: A matéria escura*:

Começamos no presente atemporal eu, o negro e o mundo

imperialista, o ato de captar e apreender foi progressivamente se desligando de qualquer tentativa de conhecer a fundo aquilo de que se falava. *A Razão na História*, de Hegel, representa o ponto culminante desse momento gregário. Durante vários séculos, o conceito de raça – que sabemos advir inicialmente da esfera animal – serviu, em primeira linha, para nomear as humanidades não europeias. O que então se chamava “estado de raça” correspondia, assim se pensava, a um estado de degradação e a uma defecção de natureza ontológica. A noção de raça permitia representar as humanidades não europeias como se tivessem sido trocadas por um ser inferior. Seriam o reflexo depauperado do homem ideal, de quem estariam separadas por um intervalo de tempo intransponível, uma diferença praticamente insuperável. Falar delas era, antes de mais anda, assinalar uma ausência – a ausência do mesmo – ou ainda uma presença alheia, a de *monstros* e fósseis. Se fóssil, escreve Foucault, é “aquilo que deixa subsistir as semelhanças através de todos os desvios que a natureza percorreu” e se funciona sobretudo como “uma forma longínqua e aproximativa da identidade”, o monstro, por sua vez, “narra, como em caricatura, a gênese das diferenças”. No grande quadro das espécies, gêneros, raças e classes, o negro, em sua magnífica obscuridade, representa a síntese dessas duas figuras. Mas o negro não existe enquanto tal. Ele é constantemente produzido. Produzi-lo é gerar um vínculo social de sujeição e um corpo de extração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento. Sujeito a corveias de toda ordem, o negro é também o nome de uma injúria, o símbolo de homem confrontado com o açoite e o sofrimento, num campo de batalha em que se opõem facções e grupos social e radicalmente segmentados”. (MBEMBE, 2018, p.42).

que é uma mentira porque a própria eternidade finge
 morrer em nós
 como é que algo pode realmente existir se a eternidade
 não teve começo nem fim aviso aos navegantes não irei
 usar *aqui nenhum* acento, a ortografia é o poder dominante,
 irei usar apenas vírgulas e traços aleatórios como o dia
 e a noite, como estes sonhos, sem fronteiras e fora do tempo,
 nunca aconteceram
 O que está atrás do pensamento é como uma vírgula
 nas frases do mundo podemos usar estas frases-frações
 do tempo como o ar usa uma carcaça, logo seremos uma
 cultura de carcaças dissolvidas pela luz que é a única coisa
 intraduzível
 ela e as correntes
 corrente sanguínea
 corrente elétrica
 ela e as correntezas
 Onde o anjo diz: *os cinco sentidos*
não tem sentido, nem direção
embora apontem para fora
para a imanência
 a imanência é um perfume fotografado no riso da caveira
 a tese do poema *Ozymandias de Shelley*
 ou a tese de *Shakspeare*
 só existe uma caveira formada por todas as rosas
 onde você tentou estar
a rosa negra
 multiplicada pela matéria escura
 isto deveria se chamar nascer
 nascer ou se dizer (...)
 (ARIEL, 2016, p.41-42).

Nos primeiros versos do poema, podemos perceber que há uma proposta de entender a poesia como um exercício de pensamento impessoal, a dissolução do Eu pelo lirismo. Já no segundo verso, o poeta (que é negro) se afasta de si mesmo enquanto tal, e mesmo do mundo, abrindo a partir da linguagem a percepção da criação de um pensamento inventado por meio de signos, buscando assim não estabelecer um sentido unitário, justamente pela perspectiva atemporal que formula esse pensamento no poema, e nos primeiros versos.

Assim perguntamos, o que pode um poema? Pensamos que o poema cria a possibilidade de se pensar por meio dos signos que o compõem. Assim, o sentido de um verso, de um poema ou de qualquer obra poética, ficcional e artística, pode ser a criação do pensamento pelo gesto da *memória involuntária*¹¹ produzida por eles no encontro com aquele que lê, aquele que escuta,

¹¹ Os signos acontecem mesmo tendo uma dimensão própria. Nada seria deles se ficassem presos a essa esfera, uma obra. Assim como um signo não pode existir de si para si assim, seu movimento de apreensão só pode se dar quando se manifesta em um plano que o permite ser um signo. A memória involuntária, na concepção de Deleuze, é o que coloca esse movimento de apreensão e criação na possibilidade desse signo ocorrer em um aprendizado para uma subjetividade, só a partir da lembrança como pressentimento é que se pode conhecer um signo e aprender, criando assim seu acontecimento: “Não se deve ver na arte um meio mais profundo de explorar a memória

aquele que vê, etc. Encontros estes entre os signos criados pelo pensamento que esses mesmos signos criam e a partir do qual são criados constantemente. O trabalho com a arte, com o *Rap* e a poesia, e mesmo com a identidade, que é também um signo que acontece na imanência¹² como o poema que “pensa” os signos, são as “vírgulas” por detrás do pensamento, aquilo que possibilita o pensamento acontecer.

Nessa perspectiva o poema e a arte podem “pensar” ou criar possibilidades de pensamento por meio de signos de modo involuntário, se dá pelo encontro na imanência que os sentidos de uma obra de arte ou de um poema suscitam. O poema e a arte pensam então apenas a partir daquilo que estão neles, os signos, mas em conjunto com aquilo que possibilita os signos acontecerem enquanto tal, assim como se encontrarem com o que lhes pode conferir esse mesmo acontecer enquanto pensamento.

Ao se afastar de si mesmo, na revelação da mentira da desconexão do tempo, do ser e do mundo presentes no primeiro e segundo verso, o poema inicia uma reflexão sobre a linguagem, não como representação de uma subjetividade ou de um objeto, ou mesmo do mundo. Tal gesto aproxima o signo de um acontecimento potente de criação constante que o coloca como um pensamento sobre si mesmo e para além de si, justamente por escapar-se a si próprio em direção aos outros possíveis que não os ligados a uma validação de sentido intrínseco ao próprio signo.

Esse impróprio, essa não propriedade evocada por Baco Exu do Blues na figura de Basquiat enquanto personagem ficcional em seu *rap*, é também presente nos versos do poema de Marcelo Ariel quando o eu lírico deixa de ser quem é no poema para permitir que os signos e o pensamento aconteçam. O poema pode pensar, como a arte pode pensar e mais que isso: eles podem criar e serem criados pelo pensamento.

Em seu estudo sobre Marcel Proust, Gilles Deleuze (2010) coloca essa reflexão acerca do signo e pensamento. Mesmo que Proust seja um escritor de prosa, não nos preocupamos aqui

involuntária; deve-se ver na memória involuntária uma etapa, e não mais importante, do aprendizado da arte. É certo que essa memória nos coloca no caminho das essências; mais ainda: a reminiscência já possui a própria essência, soube capturá-la. Mas ela nos dá a essência em um estado impreciso, em um estado secundário, de modo ainda tão obscuro que somos incapazes de compreender o dom que recebemos e a alegria que experimentamos. Aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento”. (DELEUZE, 2010, p.61).

¹² Entendemos aqui imanência por plano de imanência, é a partir de um plano que permite a coexistência de elementos que se torna possível pensar no pensamento. Pensamos aqui no conceito de signo, portanto, pertencente a ser plano, conferindo-lhe consistência para ser pensado: “O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado, e o que não pode ser pensado. Ele seria o não-pensado no pensamento. É a base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensa-lo. É o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto. Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo mundo interior (...)”. (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p.78).

com tal distinção entre gêneros ou categorias formais, mas sim com o que se pode depreender de uma obra artística pela sua potência de pensamento por meio dos seus signos:

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, esse gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem significados implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em um ideia, é porque a ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. Só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados. (...) A criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá dos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criados é como um ciumento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade se trai. (DELEUZE, 2010, p.91).

A gênese do ato de pensar é o próprio acontecimento do pensamento forçado pelos signos contingentes. Nessa perspectiva, não há autor, texto ou qualquer divisão que assegure um sentido unitário e referente à obra de arte, mas sim a possibilidade dos signos serem criadores/criados pelo pensamento quando este acontece.

Marcelo Ariel, assim como Baco Exu do Blues, Basquiat e os compositores de *Blues*, não estão apenas comunicando uma mensagem sobre o que é a identidade negra, mas sim fazendo os signos pensarem junto com o pensamento acerca do que é ser negro, assim como o que pode uma criação artística que pensa esse pensamento sobre o negro pensar com a contingência¹³.

Neste senso a tarefa do poema é pensar, pelos signos, no próprio ato do pensamento, naquilo que pode ser pensado a partir do que acontece quando pensado. O poema se refere ao “como ser negro”, o pensamento em busca pelo que se pode entender como signo “negro” e como este pode acontecer para além de si próprio na contingência. Nesse ponto, o poema não possui um referente interno ou tampouco externo, é na verdade uma cesura do pensamento para criar a sua própria possibilidade de ser: de ser poema e de ser negro. O poema é então um ato

¹³ Como afirma Achille Mbembe: “Um movimento similar se observa em muitos poetas da Negritude. Para estes, o substantivo “negro” já não remete à experiência do vazio que deve ser preenchido. Na criação imaginária dos poetas negros, ele se torna uma “arma milagrosa”, que os poetas procuravam transformar numa força ativa, por meio da qual os negros se revelariam a si mesmos em sua particularidade e poderiam penetrar até as fontes mais profundas da vida e da liberdade. Substantivo transformado em conceito, o “negro” se torna o idioma pelo qual as pessoas de origem africana se anunciam ao mundo, recorrendo à sua força e ao seu próprio gênio”. (MBEMBE, 2018, p.87).

de pensamento que pode em si mesmo ser pensado, não se pensa na representação do que o poema pode representar pela sua conexão essencial a um referente (autor, contexto, livro, etc.), mas sim as possibilidades múltiplas permitidas pelo poema, a partir dos signos, para que se pare, olhe, escute, veja e sinta e, conseqüentemente, seja pensado e criado o pensamento: “Em outras palavras, quando a sucessão das representações se torna encantadora – como nos contos de fadas, como no cinema -, quando a sucessão das representações aparece estar indo longe demais, o poeta para. O poeta para para pensar, levanta a cabeça”. (DI LEONE, 2016, p.64).

A menção à “tese de Shakespeare” nos versos finais é uma referência a um signo que produziu um outro pensamento. O poema pensa Shakespeare a partir do texto Hamlet, em uma alusão clara à clássica citação: “Ser ou não ser - eis a questão”¹⁴, que, por sua vez, pode ser lida como uma reflexão de Hamlet sobre o que se pode dizer acerca da existência em toda as suas facetas pensáveis sobre o ser humano, ao segurar a caveira do personagem Yorick em frente à cova de Ofélia.

A citação pode ser portanto definida como um agenciamento sógnico que produz pensamento, mas não um pensamento sobre qualquer coisa e aí a sua escolha para composição do poema, um pensamento sobre o que se pode pensar e transmitir pelos signos sobre o ser.

Em outra referência, dessa vez ao poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822), cujo soneto intitulado *Ozymandias*¹⁵ (1818), por sua vez o apelido dado ao Faraó Ramsés II pelos gregos, traz um pensamento (o poeta pensa junto com o pensamento do poema) sobre como a arte e as conquistas de todo e qualquer homem estão ligadas ao fracasso e às ruínas, pois o que restou de todo monumental império do Faraó foi apenas um rosto afundado na areia, como um crânio que insiste em lembrar aos homens de que tudo rui, cedo ou tarde.

O texto de Shakespeare pensa a existência na face de uma caveira, Shelley pensa a existência em face às ruínas de um Faraó conquistador que erguera um império colossal do qual hoje só restam cacos e rostos rachados enterrados na areia. O poema de Marcelo Ariel, por sua vez, pensa o que se pode pensar com tais textos criando por meio da articulação dos signos novas possibilidades de pensamento.

Assim, quando um dos versos do poema propõe que “só existe uma caveira formada por todas as caveiras”, isso significa que só existe o pensamento possível da caveira pelo signo de uma caveira, que, por sua vez, ao ser pensado, permite o pensamento sobre a caveira. O último

¹⁴ SHAKSPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/10/shakespeare-hamlet.pdf>>. Acessado em: 12/12/2018.

¹⁵ SHELLEY, Percy Bysshe. *Ozymandias*. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/46565/ozymandias>>. Acessado em: 23/11/2018.

verso da citação do poema, “nascer ou se dizer”, propõe pensar que para algo ser, não basta existir, é preciso se dizer ou ser dito. É necessário criar aquilo que se é, aquilo que se diz para que assim se possa ser, uma caveira, uma rosa ou um negro, ou mesmo para que um poema seja um poema.

O poema continua com o pensamento sobre o *como ser negro*. No momento dissolução limite do eu lírico com a linguagem que o performa se dá uma comunhão ritualística que incide em uma não-essência referente ao autor, mas sim ao ato próprio do pensar por meio dos signos que compõem o poema: Observemos:

(...) sempre para si mesmo
 uma esterilidade
 facilmente adquirida
 graças ao senso comum
 caminho pelas ruas de cabeça baixa
 como a maioria dos moradores de Cubatão
 com uma fidelidade essencial
 ao próprio obscurecimento
 com uma camada enfraquecida de autodefesa
 por dentro do cinza do ar
 sou alguém que se descobre
 infundavelmente negro ou seja
 que descobre sua singularidade
 seu pacto com a matéria escura
 como uma matriz escura
 da energia luminosa
 e além desta destinação
 tenho um outro acordo interno
 com a invisibilidade, mas não com a nulidade
 por isso este livro
 a imunidade poética (...)
 (ARIEL, 2016, p.44).

No excerto acima os primeiros versos remetem a uma essência que une “obscurecimento” e “senso comum” sobre se sentir como os outros a partir do pensamento do poema que retorna a si mesmo, porém de modo diferente.

O jogo é uma reflexão sobre a essência de se ser o que se é pela impossibilidade de se externalizar de modo subjetivo e objetivo tal essência. Não se trata de criar um signo ou um conjunto de signos capazes de revelar uma essência em uma verdade, mas sim de criar a possibilidade de se pensar a diferença entre as múltiplas manifestações dos seres a partir dos signos que lhe permitem serem o que são. O que a linguagem, inclusive a artística, cria por meio dos signos é o estilo que performa uma essência como resultado do encontro entre signo e subjetivação, como escreve Gilles Deleuze:

Uma essência é sempre um nascimento do mundo; mas o estilo é esse nascimento continuado e refratado, esse nascimento redescoberto nas matérias adequadas às essências, esse nascimento como metamorfose dos objetos. O estilo não é o homem: é a própria essência. (DELEUZE, 2010, p.46).

O que o poema, e toda obra de arte buscam, pois, sim, existe uma finalidade na obra de arte, é pensar, produzir e criar o ato de pensar, uma busca interminável pelo pensamento. A partir de um estilo, emerge a percepção das essências que precisam ser pensadas: “Ou seja, dizer que a literatura não pensa, ou não produz, ou não serve para nada, aprofunda a separação e a cisão entre uma esfera produtiva e um improdutiva, evidentemente hierarquizada”. (DI LEONE, 2016, p.70).

Acreditamos assim que o poema pensa a singularidade de “ser negro” ao se perceber imerso em uma série de multiplicidades de essências e por meio de um estilo pretende criar o pensamento sobre esse “perceber-se negro”.

A perspectiva do lirismo nos leva a pensar que a “matriz escura” como “energia luminosa” é a concepção de uma subjetividade que, enquanto essência, só se realiza no poema, na arte. Dessa forma, o “perceber-se negro” só pode ser uma percepção não-subjetivada, mas de um pensamento por meio dos signos pela criação de uma potência que permita o dizer-se enquanto negro, de um poema que permite se pensar o “*como ser negro?*”.

Como já pensado, ser negro, ser um poema ou qualquer outra coisa consiste na criação de um signo que, quando dito em um encontro com a contingência, gera o pensamento daquilo que se diz. É preciso dizer aquilo que se é, repetindo mais uma vez, pois só a repetição pode criar o ato do pensamento da diferença, pois não basta dizer uma vez, é necessário incessantemente ocupar o dizer com o signo e o pensamento desse dizer.

Se com Baco Exu do Blues, Basquiat e Marcelo Ariel, pensamos que o ser negro é um signo a ser contruído não por uma subjetividade, mas como um projeto político de subversão da fabulação da cultura hegemônica, articulando o anonimato aos signos que permitem alguém pensar sobre aquilo que se é para que se possa dizer o que se é. Com Deleuze (2010) compreendemos que a arte tem por finalidade pensar esses signos sempre abrindo a possibilidade de uma *essência* a ser criada pelo *estilo* ao qual ela está arraigada, incrustada. Nesse caso, a essência é sempre uma observação daquilo que está e é na superfície e não em uma revelação posterior, o que acontece está no que percebemos e posteriormente: pensamos e repensamos, assim o ser negro é sempre um modo de pensar no *contrafluxo* dos signos que estratificam esse signo. Vejamos o que propõe Mbembe:

Para nós, só é possível falar de raça (ou de racismo) numa linguagem fatalmente imperfeita, dúbia, diria até inadequada. Por ora, bastará dizer que é uma forma de representação primária. Incapaz de distinguir entre o extremo e o interno, os invólucros e os conteúdos, ela remete, em primeira instância, aos simulacros de superfície. Vista em profundidade, a raça é ademais um complexo perverso, gerador de temores, de perturbações do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Em sua dimensão fantasmagórica, é uma figura de neurose fóbica, obsessiva e, por vezes, histérica. De resto, consiste naquilo que se consola odiando, manejando o terror, praticando o alterocídio, isto é, constituindo o outro não como *semelhante a si mesmo*, mas como objeto propriamente ameaçador, do qual é preciso se proteger, desfazer, ou ao qual caberia simplesmente destruir, na impossibilidade de assegurar seu controle total. (MBEMBE, 2018, p.27).

Na passagem acima, o autor percebe o delírio de se construir uma representação por meio de um signo com um referente sedimentado em uma essência ficcional (afinal, como já vimos anteriormente, se a essência é o estilo, ela é sempre uma fabulação, criação e pensamento incessante e nunca uma verdade) e confere ao signo negro uma classificação de oposição ao branco, criando um sistema de relação hierarquizado.

Assim como Deleuze (2010), Mbembe (2018) propõe entender que os critérios de essencialização de raça são atributos de signos construídos em narrativas ao longo do tempo, nada têm de essencial, justamente pela própria essência ser uma fabulação a partir dos encontros experimentados pelos signos em determinados eventos de pensamento. O erro, nesse caso, consiste em tornar esses encontros durações essenciais e verdadeiras, quando são apenas repetições que criam diferença, ou seja, um signo não assegura uma essência, ele apenas permite que o estilo manifeste uma essência diferida.

Por esse motivo, talvez, a pergunta do poema de Marcelo Ariel sobre *como ser um negro* venha seguida de “a matéria escura”, que vai ser a matriz de todo pensamento do poema, justamente pelo signo “negro” vir após a percepção de que se é negro quando se possui um “corpo escuro”. Ser negro, portanto, é criar um signo que permite se pensar nessa “matéria escura”, que seria a essência de um estilo que é “ser negro”. Toda essa fabulação do poema é a fabulação que envolve a letra de Baco Exu do Blues e a obra de Basquiat, afinal a questão que se repete para se criar um pensamento diferido é: qual *estilo* apresenta a essência do “ser negro”?

A resposta seria: nenhum. Não há estilo que apresente uma essência unívoca do “ser negro”, existem estilos que permitem que se pense, por meio de signos, em possibilidades de ser o que se é, e de se dizer o que se é.

Partindo da reflexão sobre o anonimato de Basquiat, como jovem negro que perambula pelas ruas em um “mundo diferente, na letra de Baco Exu do Blues, até a “descoberta da singularidade” e da “imunidade poética” do poema de Marcelo Ariel, o que resta essa percepção de que “ser negro” é um *não-lugar* dentro de todos os lugares que se pode existir. A “imunidade” é justamente esse gesto de *estilo* que permite a arte ser um território de pensamento livre sobre aquilo que se impõe ao ser sem que se possa se reconhecer definitivamente como sendo, ou seja, a arte se revela nessa perspectiva como um espaço de criação constante e ininterrupta de uma fabulação por vir, como reflete Mbembe:

Na maneira de pensar, classificar e imaginar os mundos distantes, o discurso europeu, tanto erudito como o popular, com frequência recorreu a procedimentos de fabulação. Ao apresentar como reais, certos e exatos fatos muitas vezes inventados, escapou-lhe justamente o objeto que buscava apreender, mantendo com ele uma relação fundamentalmente imaginária, mesmo quando sua pretensão era desenvolver saberes destinados a apreendê-lo objetivamente. As principais características dessa relação imaginária ainda estão longe de ser elucidadas, mas os procedimentos graças aos quais o trabalho de fabulação pôde ganhar corpo, assim como seus efeitos violentos, são hoje bem conhecidos. Nesse sentido, há pouco a acrescentar. No entanto, se existe um objeto e um lugar em que esta relação imaginária e a economia ficcional que a sustenta se dão a ver do modo mais brutal, distinto e manifesto, é exatamente esse signo que chamam de negro e, por tabela, o aparente não lugar que chamamos de África, cuja característica é ser não um nome comum e muito menos um nome próprio, mas o indício de uma ausência de obra. (MBEMBE, 2018, p.31).

Mbembe reconhece que as fabulações de raça, etnia e de nação incorreram em grandes equívocos com relação ao que significa ser alguém e estar em um território. Ao operar por oposição, o pensamento europeu violentou a própria possibilidade de se pensar o que é uma subjetividade, arraigando a fabulação do branco como essência humana e exaurindo o devir dessa fabulação para colocar como essência verdadeira um mero simulacro, relegando assim tudo que não era, e continua não sendo. Há uma história por vir, ou uma não história. O *ser negro*, *ser africano*, por si só constitui uma diferença, afinal:

É verdade que nem todos os negros são africanos e nem todos africanos são negros. Apesar disso, pouco importa onde eles estão. Enquanto objetos de discurso e objetos do conhecimento, desde o início da época moderna, a África e o negro têm mergulhado numa crise aguda tanto da teoria da nomenclatura quanto o estatuto e a função do signo e da representação. Aconteceu o mesmo com as relações entre o ser e a aparência, a verdade e a mentira, a razão e a desrazão, em suma, entre a linguagem e a vida. (MBEMBE, 2018, p.31-32).

Insistimos na reflexão do texto de Mbembe justamente por este trazer a concepção de que os signos não introduzem verdades em si mesmos, mas sim são criados pelos criadores de pensamento. Dessa forma, essas dicotomias entre branco/negro, Europa/África são fabulações que não se justificam, uma vez que tratam-se de um aparato epistemológico formulado para respaldar práticas de dominação.

Nesse caso, as fabulações sobre o “ser negro” não possuem um nome próprio ou uma subjetividade referente, mas sim um projeto comunitário que ao ser impróprio se torna mais próprio por ser um encontro de partilha entre diversos seres *quaisquer*¹⁶ que se propõe a pensar sobre o “ser negro”. Frantz Fanon também coloca essa indagação ao pensar sobre a questão da linguagem na criação do signo “negro”, dedicando seus estudos à imposição da cultura europeia na África. O teórico reflete acerca da impossibilidade de se reconhecer a cultura “negra” pelo branco colonizador, ocorrendo assim uma impossibilidade de comunicação, principalmente pelo fato de o branco descreditar que os signos de linguagem, oriundos de um ideal equivocado e desqualificador da cultura que ele considera ‘negra’, tenham alguma valia. Pensemos com Frantz Fanon:

Encontro um alemão ou um russo falando mal o francês. Tento, através de gestos, dar-lhe as informações que ele pede, mas não esqueço que ele possui uma língua própria, um país, e que talvez seja advogado ou engenheiro na sua cultura. Em todo caso, ele é estranho a meu grupo, e suas normas devem ser diferentes. No caso do negro, nada é parecido. Ele não tem cultura, não tem civilização, nem “um longo passado histórico”. Provavelmente aqui está a origem dos esforços dos negros contemporâneos em provar ao mundo branco, custe o que custar, a existência de uma civilização negra. (FANNON, 2008, p.46).

O pensamento de Fanon coaduna com o de que o “negro” nas fabulações eurocêntricas não possui uma linguagem que lhe permita ser aquilo que ele é, ficando preso nas possibilidades de pensamento que lhe são oferecidas pela cultura e consequentemente língua e signos do colonizador (inclusive do que é “ser negro”).

¹⁶ Para Giorgio Agamben, o ser qualquer é aquele que não se caracteriza por uma propriedade essencial fundamentando seu ser em uma transcendência ideal, ele simplesmente é como se apresenta no momento de sua aparição para o outro, sem esse momento ser reproduzido em uma esfera idealizada que lhe garanta ser eternamente como aquilo que se mostrou: “O qualquer que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo,: o ser vermelho, francês, mulçumano), mas apenas no seu ser *tal qual é*. Com isso, a singularidade se desvincula do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre inefabilidade do indivíduo e a inteligibilidade do universal (...) Nesta, o *ser-qual* é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os vermelhos, os franceses, os mulçumanos) – e recuperado não para uma outra classe ou para simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu *ser-tal*, para o próprio pertencimento.” (AGAMBEN, 2013, p.10).

Para isso, é necessário que se possa de alguma forma criar um espaço discursivo (que seria esse esforço dos negros contemporâneos anunciado por Fannon) que permita quebrar a dicotomia e a hierarquia, uma vez que são mecanismos que retêm e sedimentam os signos serem quebrados e gerarem novos modos de se poder “ser negro” desprendidos de toda fabulação colonial.

Na continuação de sua série de poemas dedicados ao pensamento sobre o “ser negro”, Marcelo Ariel apresenta em seu livro que, nesse ponto, podemos considerar um livro ausente, por vir, imune a toda cristalização de sentido de seus signos, o poema intitulado *Como ser um negro*. Dessa vez, como podemos ler na citação abaixo, sem a questão da “matéria escura”, que serviu de matriz para se pensar de onde se origina o signo “negro” na fabulação poética aqui estudada: Leiamos:

começa
tenho 09 anos
costumo ser
convocado para comprar cigarros nas padarias as
ondinas do puteiro, esta situação vêm da Fenícia ou do Egito
a iluminação pelos signos
não aprendemos a ler e escrever na escola, foi a vizinha
a negra Dona Marlene me ensinou
quando cheguei no sistema escolar
aprendi que um avanço para nós
é visto como um atraso, um acidente
por muitos, os que trabalham para o aparecimento do sublime,
no senso comum
tudo parece ser regido pela perda
do ser do tempo, do ser do espaço, do ser-do-ser
em nós há um Pássaro
que jamais canta
por isso jamais saberemos nosso verdadeiro nome
Um pássaro transparente
E um pensamento jamais pronunciado que é como um libélula
Aos 09 anos aprendemos a jamais pronunciar o nome desse silêncio
ensurdecador, quis dizer, desse pensamento enlouquecedor
aprendi a dizer sempre outra coisa
a perder por delicadeza
e isso é parte do aprendizado
sobre o Sol
chamado
(ARIEL, 2016, p.45-46).

Logo nos primeiros versos, temos mais uma vez, assim como no poema já analisado na série de Marcelo Ariel, uma aproximação da linguagem ao iniciar a fabulação poética com tom biográfico. Porém, essa aproximação é um distanciamento de si, para que a poesia aconteça como signo de linguagem e de pensamento, ao passo que esses versos de abertura apontam para

uma narrativa de um eu (que seria o do poeta) no quinto verso. Isso é quebrado em um salto temporal, mais uma vez como no primeiro poema, na referência ao soneto de Shelley, o signo evocado é o da figura egípcia ao lado agora de um diálogo com a Fenícia. Não cabe aqui explorar tais culturas, apenas ressaltar que tal evocação é claramente uma alusão ao regime escravagista, principalmente das culturas africanas e do oriente médio, que fazem divisa com a África ao norte.

Essa quebra da narrativa de um dado, que pode ou não ser biográfica, é uma rasura na condição de “ser negro” do eu lírico que retoma uma condição que perpassa os séculos. Isso tendo em mente que “comprar cigarros” a mando de outrem, recebendo isso como ordem, é um gesto que, para o que pensa sobre o signo “ser negro”, remonta a toda uma tradição de hierarquia, de divisão entre raças e mesmo de estabelecimento de uma ordem das essências dos seres, mesmo entre os humanos.

Algo conecta esses tempos que agora (como nos traz o soneto de Shelley) são ruínas com a latente servidão de uma garoto que se pensa negro (dentro da fabulação do poema), algo persiste, e o que persiste é a permanência do gesto de dominação de um signo sobre o signo “negro”.

A “iluminação vêm pelos signos”, no sexto verso, é claramente uma alusão da fabulação lírica do poema às fabulações em torno das justificativas de que aqueles que são colocados sob o signo de “negro” devem servir. Isso abrange uma essência originária, na História, de que sua essência é a da servidão, versão que sempre esteve a favor das fabulações dicotômicas e essencialistas (da perspectiva eurocêntrica). Assim menos pela arte, é possível rever esses simulacros do pensamento e atuar a partir de um ato de pensamento potente que permita não a validação e verificação do que se coloca como verdade, mas da busca e da luta pela possibilidade de se poder fabular fora das narrativas que se impõem como intransponíveis. Afinal, um ser de “matéria escura” não pode olhar de uma perspectiva dicotômica, mas sim criar um signo que lhe permita pensar sobre si mesmo fora dessas coações discursivas opressoras.

Ao aprender os signos, a fabulação do poema nos incita a pensar que o “ser negro” é um pensamento operado pela perda do tempo, do espaço e do ser, haja vista que o “negro” se constitui como um quase-signo¹⁷. Ele é algo que precisa conquistar, ocupar, criar seu tempo,

¹⁷ Entendemos aqui que o signo para se manifestar de fato precisa ser um ato afirmativo, da memória, da lembrança e do presente, em sua plena multiplicidade. E com todos os entraves e tragédias que ele carrega, não há signo sem essa afirmação incontestável da dimensão contingente em que ele acontece. Por isso um quase-signo, pois existem dispositivos que tentam impedir a afirmação do “ser negro”. A História tenta negar a si mesma, é necessário afirmá-la, afirmar a vida, o corpo e a contingência, sem esquiva, sem desvio: “A memória e a lembrança colocam

seu espaço e se tornar um ser de fato liberto. Essa afirmação da multiplicidade, da memória e da História é necessária ao passo em que o signo deve carregar toda sua intensidade, as forças que lhe perpassam, só assim ele pode acontecer como aprendizado, não há como aprender um signo sendo indiferente ao que lhe trespassa e ao que passa para além desse momento; como expressa a letra dos Racionais Mc's:

Negro Drama

(...)

Negro drama

Cabelo crespo

E a pele escura

A ferida, a chaga

À procura da cura

Negro drama

Tenta ver

E não vê nada

A não ser uma estrela

Longe, meio ofuscada

Sente o drama

O preço, a cobrança

No amor, no ódio

A insana vingança

Negro drama

Eu sei quem trama

E quem tá comigo

O trauma que eu carrego

Pra não ser mais um preto fodido

O drama da cadeia e favela

Túmulo, sangue

Sirene, choros e vela

Passageiro do Brasil

São Paulo

Agonia que sobrevivem

Em meia às honras e covardias

Periferias, vielas e cortiços

efetivamente em jogo toda uma estrutura de órgãos, todo um sistema nervoso, toda uma economia das emoções, no centro das quais se situa necessariamente o corpo e tudo o que o extrapola. O romance mostra também como a lembrança pode ocorrer por meio da dança e da música, ou então do jogo de máscaras, do transe e da possessão. Não existe, portanto, memória que, num dado momento, não encontre sua expressão no universo do sensível, da imaginação e da multiplicidade. Assim, em vários países Africanos que enfrentaram o drama da guerra, a lembrança da morte está diretamente escrita no corpo ferido ou mutilado do sobrevivente e é a partir desse corpo e das suas debilidades que se recria a memória do ocorrido. É combinando, portanto, imaginação e memória que se enriquece justamente o nosso conhecimento tanto de sua semântica quanto de sua pragmática". (MBEMBE, 2018, p.215).

Você deve tá pensando
O que você tem a ver com isso

Desde o início
Por ouro e prata
Olha quem morre
Então veja você quem mata

Recebe o mérito, a farda
Que pratica o mal
Me ver
Pobre, preso ou morto
Já é cultural

Histórias, registros
Escritos
Não é conto
Nem fábula
Lenda ou mito

Não foi sempre dito
Que preto não tem vez
Então olha o castelo irmão
Foi você quem fez cuzão
(...)

Eu visto preto
Por dentro e por fora
Guerreiro
Poeta entre o tempo e a memória
(..)
(RACIONAIS MC'S, 2002).

A letra acima, do grupo de *Rap Racionais Mc's*, aponta para essa afirmação do signo do “negro” pela via do “drama” do peso da História, mas ao mesmo tempo coloca como um desafio a liberação ativa desse signo. A criação de um estilo e de uma liberdade não quer dizer abandono e indiferença ao passado, mas sim a afirmação incontestável de seu peso no presente. Essa afirmação se dá na contingência na qual o signo se manifesta, no corpo, na linguagem, nas práticas culturais. Mesmo que estas fossem deixadas de lado, lembrança como rememoração para dar sentido ao próprio presente aparecerá.

A afirmação do “ser negro” como “drama”, portanto, não é um meio de se entender o “negro” como preso a seu passado, mas sim de lhe conferir a possibilidade, a chance de rememoração e reelaboração constante dessa memória em um gesto afirmativo¹⁸; como também parece concordar Conceição Evaristo:

¹⁸ E como gesto afirmativo do signo como aprendizado da lembrança, o poeta e a poesia têm uma função fundamental: a de tornar o signo sensível passível de aprendizado e de forçar o pensamento: “O grande tema do

Vozes-mulheres

A voz de minha bisavó
 ecoou criança
 nos porões do navio.
 ecoou lamentos
 de uma infância perdida.
 A voz de minha avó
 ecoou obediência
 aos brancos-donos de tudo.
 A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
 roupagens sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela.
 A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos
 com rimas de sangue
 e
 fome.
 A voz de minha filha
 recolhe todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.
 A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 o eco da vida-liberdade.
 (EVARISTO, 2018, n.p.).

Assim como na letra dos Racionais Mc's, a autora entende que a memória deve ser afirmada, mesmo tendo o peso da História marcado “dramaticamente”, o signo do “ser negro”, só pode ser libertado no presente em sua dimensão de reminiscência. A “ressonância” do passado faz o presente se libertar e potencializar a vida em sua multiplicidade, rompendo a noção de passado como estratificação sem mobilidade.

Tempo redescoberto é o seguinte: a busca da verdade é a aventura própria do involuntário. Sem algo que force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que “dá que pensar”; mais importante do que o Filósofo é o poeta. Victor Hugo faz filosofia em seus primeiros poemas, porque “ele quer pensar”. Mas o poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar. O *lemiatov* do Tempo redescoberto é a palavra *forçar*: impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar”. (DELEUZE, 2010, p.89).

O signo ganha assim a potência devastadora de aniquilamento da negação da vida, do corpo e da memória, toando-se uma forma de ato criativo na afirmação da vida e do ser que se é. No caso do “ser negro”, essa afirmação é uma disputa cultural pela afirmação de um pensamento sobre um modo de subjetivação subjugado pelo heroísmo fajuto e caquético de um conjunto de narrativas que negam a memória para assim negar a vida e a liberdade.

Entrar na potência do pensamento se revela como uma forma de entrar em uma disputa pelo que está já colocada pelo discurso hegemônico (eurocêntrico) e pela própria consciência do que é ser “negro” em uma cultura que não reconhece o “negro” como um ser de fato dentro de sua História.

O pensamento sobre a escravidão à qual o signo “negro” é permanentemente associado retoma um problema do pensamento sobre a liberdade. Não à toa a fabulação do poema, que trabalha o pensamento sobre o signo “negro”, pensa essa questão a partir da possibilidade de ser de “matéria escura”, ser iluminado pelos signos e poder pensar *sobre o que e o como ser negro?*

Retomando a questão histórica, porém não da perspectiva dos fatos, mas sim da representação ficcional do signo da escravidão do “negro”, em nenhum outro momento do pensamento eurocêntrico essa dicotomia entre servidão e liberdade esteve tão exposta quanto na obra de Hegel. Não adentraremos aqui nos pormenores, apenas citaremos a leitura de Susan Buck-Morss (2017), cuja leitura dos textos sobre escravidão escritos pelo filósofo alemão, coloca como a questão da revolução no Haiti passou despercebida ou fora ignorada, da mesma forma como todo discurso iluminista acerca do fim da escravidão foi um mero flerte, tendo em vista que a escravidão e o signo do “negro” nunca foram de fato abolidos, tal como o racismo.

Contudo, é em um texto específico da crítica que se encontra nosso interesse de pensamento sobre a questão da escravidão, e sua relação com a possibilidade aberta pelo poema de Marcelo Ariel, para pensarmos a relação dialética entre o senhor e o escravo, bem como qual o papel do escravo na fundação da História e de uma possível Revolução:

O escravo é caracterizado pela ausência de reconhecimento alheio. É visto como “uma coisa”; ‘coisidade’ é a essência da consciência escrava – como havia sido sua a essência de sua situação jurídica sob a *Code Noir* – Contudo, à medida que a dialética se desenvolve, a dominação aparente do senhor se reverte, com sua consciência de que é, na verdade, totalmente dependente do escravo. Basta coletivizar a figura do senhor para ver a pertinência descritiva da análise de Hegel: a classe de proprietários de escravos depende totalmente da instituição da escravatura para prover a “superabundância” que constitui sua riqueza. Essa classe é, portanto, incapaz de ser o agente do progresso histórico sem aniquilar sua própria existência. Mas então os escravos (novamente coletivizando a figura) alcançam autoconsciência ao demonstrar

que não são coisas nem objetos, mas sujeitos que transformam a natureza material. O texto de Hegel se torna obscuro e finalmente silencia ao chegar a essa conclusão. Considerando, porém, os eventos históricos que ofereceram o contexto para *A fenomenologia do espírito*, a inferência é bastante clara. Aqueles que chegarem a se submeter à escravidão demonstram sua humanidade quando preferem enfrentar a morte a permanecerem subjugados (..) Em *A fenomenologia do espírito*, Hegel insiste que a liberdade não pode ser outorgada de cima para baixo. É preciso que a autolibertação do escravo ocorra através de uma “luta de vida e morte” (...) O objeto *dessa* libertação – libertação *da* escravidão – não pode ser a sujeição, por sua vez, do senhor, o que unicamente repetiria o “impasse existencial” do senhor, mas sim a eliminação completa da instituição da escravatura. (BUCK-MORSS, 2017, p.85-86).

No Brasil isso se dá juntamente ao pensamento sobre o signo do “negro”, signo do “escravo”, do sem história, sem lugar. Nesse passo, deu-se a escolha de Buck-Morss por esta relacionar a essência do escravo como sendo, em primeiro lugar, manifestada pelo estilo de “uma coisa” sobre a qualidade de “coisidade”. Logo em seguida, com o ordenamento jurídico que garantia uma essência prescritiva ao negro, o “ser negro” então estava registrado no que lhe era imputado pela fabulação legal sobre quem ele era.

O poema de Marcelo Ariel menciona a partir do verso “a negra Dona Marlene me ensinou” que quando alguém sob o signo (imputado) de “negro” tem acesso ao letramento, há um retrocesso, justamente por quebrar tal normativa de ser aquilo que se coloca para ser. No momento em que aprender a ler e escrever, um “negro” pode pensar sobre o que se é “negro” e assim a dialética é quebrada e a as fabulações podem ser repensadas e criadas.

Se para o pensamento eurocêntrico, o pensamento só alça voo ao cair do crepúsculo, tal qual a coruja de Minerva, o poema pensa o pensamento silenciado sobre o signo do “negro” como perda “delicada” de um nome próprio que jamais se saberá alçando voo, como um pássaro silencioso que atende ao chamado do Sol: “Não, na perspectiva adotada aqui, não existe problema negro. Ou pelo menos, se existe, os brancos não se interessam por ele senão por acaso. É uma história que se passa na penumbra, e é preciso que o sol transumante que trago comigo clareie os mínimos recantos”. (FANNON, 2008, p.43).

Mesmo que essa inversão fabulada no poema pareça ser uma inversão da dialética entre senhor e escravo, ela não o é. Como coloca Buck-Morss, a questão da liberdade e da essência manifesta pelo pensamento do ser enquanto liberto não pode retornar ao movimento histórico previsto pelo *espírito hegeliano*. Não há a possibilidade do “ser negro” atingir sua libertação dentro de uma lógica sistêmica de essências estratificadas em um mundo de representações dos signos já existentes. O que é necessário é inventar a História e os estilos de ser para que as essências sejam livres. Não se trata de reverter ou inverter, ou mesmo subverter, a ordenação

hierárquica dos signos estabelecidos, é preciso criar outras possibilidades de modos de existência, pois, sim, como já dito, o pensamento, tal como a arte, possui uma finalidade que não é a finalidade de um *telos* nem de uma Revolução, mas sim da própria liberdade do pensamento ser um ato criativo livre. Marcelo Ariel afirma que não basta o “negro” enquanto signo homogêneo e assumir os rumos da História no lugar do eurocêntrismo, é preciso permitir que as potências múltiplas possam se manifestar, inclusive as diversas formas do “ser negro”.

A inversão proposta pela fabulação poética é a de enxergar na superfície iluminada aquilo que se é e não de se procurar na escuridão da noite a verdade escondida a ser revelada, ou as “essências puras” que garantem toda validação e verificação das fabulações raciais, étnicas etc, como já mencionado a partir de Mbembe (2018).

No poema que segue a série de fabulações sobre o que é “ser negro”, de Marcelo Ariel, temos uma obra intitulada *Não*, que perpassa esse caminho de pensamento sobre a diferença entre o social e o pensamento, ou a linguagem cotidiana e a linguagem criadas pelo pensamento livre:

Negro é um lugar ôntico
e Preto é um lugar social
soube desde sempre
que o ôntico
e o social
nunca se encontram
no mesmo plano dimensional
soube desde sempre
que a dimensão em que me movia e respirava
era dimensão do nunca

A canção da existência, canção incidental para os hinos de guerra e sangue

O imperador do sorvete me diz que a humanidade profunda
habita sempre a dimensão do nunca, que no presente a Terra
é desabitada e pertence aos pássaros, insetos e árvores
E o que existe é a construção de um poema supremo
na manutenção de nossa ausência
O desejo coletivo que se manifesta pela destruição
e obstrução de algumas destinações sublimes que incluem a
DESTINAÇÃO NEGRO ÍNDIO o mundo dos pássaros-árvores
a viagem dentro do temporal estava nos nossos 09 anos
dentro dos 07 anos, dentro do Pólen Negro
que é uma parte da matéria escura
o tempo exterior nunca será um poema
sussurra o anjo da História
promovendo este movimento que nunca será para a frente
como imaginávamos
mas para as origens, para o terror de antes da ausência

que neste momento que estamos vivendo agora
se confunde com o esquecimento do nome do primeiro
 negro a chegar aqui
 para morrer
 longe do seu *Destino de pássaro-árvore*
 como nós
 ou seja
Longe do Infinito (...)
 (ARIEL, 2016, p.47-48).

Os primeiros versos do poema recolocam a questão do “ser negro” como problema do pensamento e não como uma tarefa social. Acreditamos que isso se deve ao fato de o “ser negro” ainda não ocupar uma reflexão social dentro dos sistemas de pensamento hegemônicos vigentes na cultura eurocêntrica e em seu imaginário sobre as essências dos seres.

De fato, a problemática não é nova, a distinção entre o ontológico e o social é algo que perpassa todo o pensamento moderno e contemporâneo¹⁹, afinal, como relacionar aquilo que já está posto coletivamente pela cultura com uma investigação metafísica sobre a singularidade de um ser? Ora, não poderíamos saber ou mesmo tentar começar a esboçar de maneira minuciosa aqui essa especulação, mas no caso da dicotomia e ontologia do ser negro/ lugar social do preto, poderíamos, assim como o poema de Marcelo Ariel, apontar alguns fatores, como já direcionava teoricamente Frantz Fanon:

“Preto sujo!” Ou simplesmente: “Olhe, um preto!”
 Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraindo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu. Enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinas, confirmar seu ser diante de um outro. Claro, bem que existe o momento de “ser para-o-outro”, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada. (FANNON, 2008, p.103).

¹⁹ Como podemos perceber nos embates entre as correntes empiristas e racionalistas e principalmente entre as categorias de experiência e transcendência do ser e principalmente qual o papel da linguagem em todo esse processo. Uma discussão mais aprofundada sobre essa questão no pensamento moderno pode ser encontrada em: FOUCAULT, Michel. O empírico e o transcendental. In: _____. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail, São Paulo, Editora Martins Fontes, 8ª Edição, 1999, p.439-443.

Nesse passo, o “ser negro” enquanto potência ontológica está sempre impossibilitado de acontecer como pensamento dentro da cultura eurocêntrica, pois é sempre sabotado, limitado e enclausurado, dentro de uma perspectiva que não garante ou não oferece a liberdade plena para que o “negro” se pense como “negro”. Dialogamos aqui com uma visão histórica e cultural, claro que existem (como esse mesmo texto coloca) obras, singularidades e modos de existência que vivem o “ser negro” em suas experimentações libertas, mas, sem ingenuidade e sem complacência hipócrita, enfim a ontologia do “negro” ainda é limitada pelo signo social do “preto”, como apontou Frantz Fanon acima.

A “dimensão do nunca” colocada pelo poema de Marcelo Ariel como dimensão ôntica do “ser negro” é, nesse sentido, a dimensão do que nunca aconteceu de fato por essa zona de possibilidade de pensamento estar fechada, barrada e ocupada por uma imposição do signo social do “preto”.

Simultaneamente à destruição da ideia de progresso da História sendo colocada como uma eterna tentativa de retorno, ou retomada das origens, que não estão e não serão nunca reveladas ou alcançadas no futuro, mas sim no passado ou na “ausência” daqueles tantos que, mesmo vivos, o eu lírico parece não poder estar no mundo de modo histórico por não fazer parte da História (entendida como uma reunião de fabulações eurocênicas como já mencionado a partir de Mbembe (2018)).

O pensamento sobre o “ser negro”, portanto, tem a tarefa de operar fora desse sistema que impõe seus signos. Precisa sair dessa abertura para o outro em um fechamento em si mesmo, como propunha Hegel, e na dissolução do pensamento e do ser no movimento dialético da História, pois nesse movimento de abstração da subjetividade e do real em um plano representacional puro e lógico as ontologias que não fazem parte desse sistema seriam purificadas e desapareceriam, restando apenas a síntese ocidental da raça branca, o projeto hegeliano tendia para um retorno a purificação, por sua vez platônica, do mundo no plano da História purificada, como o mundo das ideias do pensador grego, o idealista alemão negava o mundo, a diferença e a imanência e conclamava uma subjetividade superior abstrata e substancializada na ideia de uma ontologia única.

Para o “ser negro” ser enquanto ser, ele deve ser no mundo e não se fechar em si mesmo e acontecer enquanto síntese do progresso na resolução da dialética entre senhor e escravo, conquistando sua liberdade para se resolver como síntese de uma relação dicotômica que garanta a permanência das essências em sua partilha impossível, ou seja, negando a dialética hegeliana e se situando no mundo, na diferença e na imanência.

Tanto Mbembe (2018) quanto Buck-Morss (2017) e Fannon (2008) coadunam teoricamente ao tentar compreender que a liberdade ontológica do “ser negro” não é um movimento histórico, como proposto por Hegel, ou alguma tradição filosófica moderna, mas sim um *devir*, uma abertura para as diferenças se constituírem em si mesmas e não em relações de oposição, como pretende o sistema social, jurídico e racial que opera em torno das essencialidades fabuladas e cristalizadas que se impõem mundanamente sobre os seres e os impedem de se imaginar ou ser de modo livre.

Essa imaginação só pode ser ativada como potência criadora de um pensamento livre que permita, por sua vez, a instauração de uma ontologia não só do “ser negro”, mas de todos os *estilos e modos de ser* de individuações singulares manifestadas a partir de signos a serem inventados em *devires* não essencialistas e majoritários impostos pelo sistema histórico do pensamento eurocêntrico/colonial/branco:

Um devir não-branco de nós todos, quer sejamos brancos, amarelos ou negros. — Ainda aí, não se trata de dizer que a luta no nível dos axiomas seja sem importância; ela é, ao contrário, determinante (nos níveis mais diferentes, luta das mulheres pelo voto, pelo aborto, pelo emprego; luta de regiões pela autonomia; luta do terceiro mundo; luta das massas e das minorias oprimidas nas regiões do Leste ou do Oeste...). Mas também há sempre um signo para mostrar que essas lutas são o índice de um outro combate coexistente. Por modesta que seja uma reivindicação, ela apresenta sempre um ponto que a axiomática não pode suportar, quando as pessoas protestam para elas mesmas levantarem seus próprios problemas e determinar, ao menos, as condições particulares sob as quais aqueles podem receber uma solução mais geral (ater-se ao Particular como forma inovadora). Ficamos sempre estupefatos com a repetição da mesma história: a modéstia das reivindicações de minorias, no começo, ligada à impotência da axiomática para resolver o menor problema correspondente. Em suma, a luta em torno dos axiomas é tanto mais importante quanto manifeste e cave ela mesma o desvio entre dois tipos de proposições: as proposições de fluxo e as proposições de axiomas. A potência das minorias não se mede por sua capacidade de entrar e de se impor no sistema majoritário, nem mesmo de reverter o critério necessariamente tautológico da maioria, mas de fazer valer uma força dos conjuntos não numeráveis, por pequenos que eles sejam, contra a força dos conjuntos numeráveis, mesmo que infinitos, mesmo que revertidos ou mudados, mesmo que implicando novos axiomas ou, mais que isso, uma nova axiomática. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.153-154).

Deleuze e Guattari estão pensando em uma possibilidade de se entender os modos de individuação e manifestação das singularidades ontológicas pela abertura ao *devir*. O devir não opera em estratificações ou cristalizações, mas sim dentro de uma criação de diferença contínua,

o que nunca permite a captura de uma singularidade por um meio que aprisione o reproduza de modo impositivo seu signo em um sistema fechado e estruturado de representação e significação.

Assim, o devir-minoritário pode ser compreendido como uma multiplicidade de devires que operam fora da lógica das essências endurecidas e reproduzidas mecanicamente pela História e pelas instituições sociais, tais como a identidade de indivíduo, que pensado a partir do poema de Marcelo Ariel, não pode ser outra coisa senão um “preto”, no sentido atribuído pela reflexão já apresentada de Frantz Fanon, em sua condição de “ser negro”, que fica limitada a essa representação essencialista validada pela fabulação imaginária do eurocentrismo.

Os autores retomam a perspectiva de impossibilidade de ser pensar a ontologia do “ser negro” como uma liberdade autêntica dentro do sistema de representações estabelecido. É necessário utilizar o pensamento para que os devires possam ganhar potência e tornarem-se atos de criação de novos estilos que permitam a manifestação de individuações em ontologias outras, assim como pensamentos e arranjos de signos diferentes dos que são outorgados pelo regime essencialista de representação pautado na relação de identidade pela diferença entre essências. Não se pode “ser negro” pela negação de que “não se é branco”, é preciso “ser negro” sendo, assim, uma singularidade que difira em si mesma. Não há essência do “ser negro”, existem modos de ser no mundo que permitem se pensar “como negro” diferindo-se do que se associa ao “ser negro” por representações estabelecidas. Por esse motivo, os autores refletem que é preciso um *devir não-branco*, inclusive dos próprios movimentos minoritários, para que eles não acabem recaindo no sistema de inversão (como colocado por Buck-Morss (2017) no hegelianismo moderno, que nada mais é que a manutenção das essências e dos modelos de ser e pensar majoritários).

Na continuação da fabulação poética sobre a possibilidade de se pensar o que é o “ser negro” e como se pode pensar sobre essa categoria ontológica inexistente ainda, Marcelo Ariel compõe o poema intitulado: *Seu aprendizado reside na não-aceitação do facto de se sentir um escravo*. Linhas estas que colocam mais uma vez a fabulação poética como *devir*, como ato de pensamento, mas agora propondo ler a palavra poética como ato ontológico e não social, o que havia sido problematizado no poema anterior. Vejamos:

(...)

Diversas teias de Ariadne se dissolvendo, desenhando antes
centenas de filas, a primeira para matrícula escolar,
a segunda para as projeções, a terceira para pegar o ônibus,

a última

para ser salvo pela fé em atos impossíveis do pensamento

configurações da liberdade absoluta, tão inexistentes quanto o Nada ou a metafísica em uma blitz da polícia.

Percebi que a presença do Negro incomodava no meio das casas que almejavam o embranquecimento aparente, ou seja, a inclusão nas classes chamadas altas, os negros que não conseguiram mais levantar a cabeça, desejavam os passes de embranquecimento obtidos dentro das famílias brancas, mas isso não acontece por osmose, nem por nadificações, como podemos ver ao ligarmos a TV em rede ou olhando em torno, estamos dormindo há séculos nas calçadas.

A matéria escura descendo até o campo de buracos negros com RG e CPF, com sua metagenealogia provisoriamente cancelada pela aura burocrática da falsa clareira das filas para a renda mínima. Chego para um debate sobre a versão teatral da *A Divina Comédia de Dante* no Sesc e um dos funcionários pergunta se sou o motorista do Sr. Ariel

No instante vizinho a este, o pedreiro nordestino ‘Seu Elias’ ao constatar que não tenho talento para misturar cal, cimento e pedras com a velocidade das máquinas sem biopotência, diz com uma voz de Buda falhado:

“Nem parece que é da cor, os da cor são todos bons em fazer massa”

Variedade de ausência de aura, criando novos agenciamentos
(...)
(ARIEL, 2016, p.51-52).

O fio de Ariadne funciona nos primeiros versos não como aquilo que permite alguém a se guiar mapeando do começo ao fim um local, que nesse caso é a fabulação poética, ao se dissolver, ou melhor na imagem de sua dissolução, ele opera como o próprio labirinto fazendo com que em meio ao sistema social, a ontologia e a individuação do “ser negro” se percam para não se encontrar. O sistema estatal moderno não permite que se retorne às essências e faz com que, em meio a uma série de representações infinitas e sem um referente de fato, esqueçamos de pensar sobre esse emaranhado de fios que tecem de maneira impositiva nossas individuações, e que para um certo grupo é entregue dissolvido, inexistente a conexão que ele falsamente oferta. Enfim, a referência ao sistema escolar, às filas de ônibus, às projeções imaginárias nas quais se determina o que pode e não pode valer ou fazer uma vida, tudo restringido e capturado por um sistema de determinações fabuladas.

Nos versos seguintes, a fé no “pensamento impossível” aparece como essa possibilidade de se pensar sobre si mesmo como ato criador de linguagem, afinal, se a ontologia do “ser negro” não é possível dentro do sistema de linguagem estabelecido, é necessário criar a partir de outra linguagem que possibilite esse pensar. Sarcasticamente, a fabulação poética coloca o Nada e a Metafísica, uma categoria do pensamento ocidental e um dos fundamentos da ontologia, como inexistentes perante a contingência de um ato mundano, que é simplesmente a destruição de todo sistema de representações sobre o “ser” e sobre o “ser humano”. Quando se perceber que a liberdade é apenas uma prescrição inexistente, carregando o signo do “preto” na impossibilidade de “ser negro” enquanto “ser livre”, uma “*blitz* policial” coloca em ação uma hierarquia do seres e desmantela o ideal de que metafisicamente todos podem “ser” quando “pensam”. Afinal, se um “ser negro” não pode ser livre nem para andar pelas ruas de uma cidade, quem dirá a metafísica ocidental (que é também uma fabulação imaginária) permitiria esse “ser” exercer sua liberdade absoluta ao ponto de poder criar sua própria ontologia.

Ontologia esta que, conforme parece solicitar o poema de Marcelo Ariel, precisa estar liberta do sistema de representação da cultura, mesmo de uma *certa cultura negra* que dialoga ou é *incorporada* ao pensamento de embranquecimento do “ser negro”. Esse invólucro do “ser negro” dentro de uma lógica que incorpora sua representação dentro de uma “alta” cultura e coloca esse *ethos* em movimento dentro de redes de comunicação, como a TV ou o rádio ou mesmo a pintura, não está serviço de uma ontologia do “ser negro”, mas sim da manutenção ou mesmo de uma certa mudança do sistema de signos da cultura hegemônica (desde que as estruturas continuem reproduzindo e garantindo que as representações sejam essencialistas). Existem relações de poder que limitam o signo do “negro” dentro da cultura eurocêntrica até quando esse signo parece ocupar um local de destaque ou uma posto alto na hierarquia dos valores políticos e raciais, como no verso em que o eu lírico chega para um “debate sobre a versão teatral da Divina comédia de Dante no SESC” e não é reconhecido como possível autoridade a compor a mesa.

Não há como operar como o poema pensa, por osmose ou por *nadificações*, não há uma mistura do “ser negro” na cultura pela incorporação contínua dele com o sistema estabelecido. Nem mesmo é possível se apagar as diferenças e recair em uma nulidade de todos os seres para que se proponha que todos são iguais, é preciso pensar na diferença em si mesma, e não nas identidades essencialistas ou na falta de modos de existência diferentes fora das representação pré-estabelecidas.

O RG e o CPF mencionados remetem a essa imposição do signo, o “ser cidadão” anula o “ser negro”, exclui a possibilidade de “ser negro” e assim essas instâncias agem como buracos

negros que impedem a experimentação de um pensamento sobre o ser de modo livre. Todas essas categorias discursivas metafisicamente elaboradas que estratificam as representações em essências ideais são quebradas quando se vê que a maioria dos moradores de rua é de negros. Certamente, falamos aqui da fabulação poética do poema, essa não é uma reflexão social, mas sim um exercício especulativo de leitura de um conjunto de signos.

A questão da cultura na representação dos signos artísticos, e na construção de um estilo próprio que permita se estabelecer uma diferença em si mesma das singularidades, perpassa toda questão da cultura negra em sua relação com as esferas que compõem o campo de forças discursivo das identidades: cultura popular, erudita, midiática, clássica, etc. Entender como determinada obra, no caso aqui uma série de poemas, permite pensar um signo como do “ser negro”, implica compreender que essas linhas escritas estão trespassadas pelas forças que agem fora dela. Por esse motivo, o acontecimento poético como ato de pensamento é sempre contingente e ocorre em *devir*, assim o ato criativo do pensamento sobre o signo do “ser negro” é também uma estratégia de abertura e discussão sobre a questão da representação do “ser negro” em todos os campos da cultura, como já observava Stuart Hall:

Por definição, a cultura negra popular é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias que são ainda habitualmente usadas para mapeá-las: alto e baixo, resistência *versus* incorporação, autêntico *versus* inautêntico, experiencial *versus* formal, oposição *versus* homogeneização. Sempre existem posições a serem galgadas na cultura popular, mas nenhuma luta pode capturar a cultura popular, ela mesma, para o nosso lado ou deles. Por que isso acontece? Que consequências isso traz para estratégias de intervenção nas políticas culturais? Como isso desloca as bases de uma crítica cultural negra? Embora os negros as tradições e as comunidades negras apareçam e sejam representados na cultura popular sob a forma de deformados, incorporados e inautênticos, continuamos a ver essas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que ficam que ficam por trás deles. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade, e na sua atenção rica, profunda e variedade à fala: em suas inflexões para o vernacular e o local; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura negra popular tem permitido trazer à tona, dentro dos modos mistos e contraditórios, até da cultura popular mais comercial, os elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. Eu não pretendo repetir o trabalho daqueles que têm consagrado suas vidas de estudos, crítica e criação à identificação das particularidades dessas tradições diaspóricas, à descoberta de modalidades, as experiências históricas e memórias que representam. Eu digo somente três coisas insuficientes a respeito dessas tradições, pois pertinentes ao que quero desenvolver. Primeiro observem como, dentro do repertório negro, o *estilo* que os críticos culturais das correntes majoritárias, muitas vezes, acreditam ser uma simples casa, um invólucro – se tornou *em si* a matéria do acontecimento. Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das

modalidades culturais significou o domínio da escrita –, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas tem usado o corpo – como se ele fosse, e muitas vezes é, o único capital cultural que possuímos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação. (HALL, 2003, p.342-343).

Stuart Hall complementa as discussões realizadas até aqui, porém mais que isso, apresenta que o sistema cultural hegemônico e suas dicotomias ou segmentações devem ser pensadas como um meio de criação e estabelecimento de representações em disputas pelas narrativas e pela manutenção do sistema de signos vigentes.

Remete-se ao *estilo* como um acontecimento que não é a referência a uma essência originária, mas sim à própria possibilidade de se *performar* uma essência intrinsecamente vinculada ao *estilo* que é a própria essência em sua manifestação imanente, como já expresse a partir de Deleuze (2010).

No poema, os versos que trazem o ‘Seu Elias’ colocando a falta de força para o trabalho braçal de um “negro” como uma exceção à regra, pois todos os “de cor” são bons em “fazer massa”, revela que as representações não estão arraigadas apenas à cultura dominante, nas periferias e nas comunidades minoritárias, há também uma lógica de pensamento essencialista que perpassa todos os âmbitos culturais. E é nesse ponto que Stuart Hall (2003) coloca que o “ser negro” enquanto representação de um *estilo* é em *si mesmo*, corporalmente e fisicamente, um ato de criação imanente.

Ainda, Hall chama a atenção para as manifestações comunitárias e subjetivas que tendem a trazer a presença daquele que manifesta diretamente sua *auto-referencialidade*. No caso da música e da fala das culturas africanas ou daquelas que são concebidas pelos movimentos da negritude dos centros urbanos e comercializadas pelos veículos de massa por colocarem em destaque aqueles que falam em nome de si mesmos e não em duplicações ou referências desta ou daquela essência que se repete autonomamente em um *estilo* a ser meramente reproduzido.

A ausência de “negritude” do eu lírico do poema ao “não saber fazer massa”, através da fala do “seu Elias”, é abertura para um “ser negro” diferido de sua própria essência implicada pelo regime de representações essencialistas que permeia a cultura ocidental em relação ao que é “ser negro”. Essa ausência é justamente o que permite que o eu lírico da fabulação poética crie seu pensamento, que não revela, e nem quer revelar, uma universalidade do pensamento, mas sim uma diferença absoluta que sua “ausência de aura” permite. Essa diferença absoluta só é manifestada quando acontece como uma essência diferida em si mesma, colocada de modo

singular e incapturável. Ao falar do *estilo* do “ser negro” na cultura, Stuart Hall (2003) aponta para essa diferenciação constante das essências, das individuações que não mais buscam uma homogeneidade para o “como ser negro”, mas sim clamam a liberdade por meio do signo e do pensamento para que o ser seja aquilo que ele quiser e puder ser em sua diferença absoluta. Vejamos o excerto de Gilles Deleuze:

O que é uma essência tal como revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e Absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo. Porque só a arte, no que diz respeito à manifestação das essências é capaz de nos dar o que procurávamos em vão na vida (...) Mas o que é uma diferença última e absoluta? Não é uma diferença empírica, sempre extrínseca, entre duas coisas ou dois objetos (...) Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quanto artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito. (DELEUZE, 2010, p.39-40).

O diálogo de Stuart Hall e Gilles Deleuze, apesar de pensadores de capôs distintos, o primeiro dos Estudos culturais e o segundo da Filosofia contemporânea francesa, pode ser apreendido se colocamos que ambos pensam a arte como um ato de criação de *estilo*, mas não um *estilo* desprovido de um caráter ontológico e sim como uma própria ontologia da diferença, que no caso do “ser negro” acontece de modo latente nas manifestações culturais do ocidente.

Se a noção a ser praticada teoricamente é a de que os signos identitários não podem ser vinculados a um viés essencialista, estes devem trazer em si mesmos uma potência de diferenciação das individuações. A essência, nesse caso, passa a ser um conceito de criação e não de estratificação, mesmo Hall partindo de uma crítica cultural pela perspectiva social, ele se insere no âmbito da reflexão ontológica quando propõe uma subjetividade que difira em si mesma e, como Deleuze, pensa que o *topos* da arte é o mais ativo para que essa diferença floresça.

Na fabulação poética de Marcelo Ariel, percebem-se essas questões quando o pensamento por meio dos signos elabora uma reflexão sobre um mundo próprio. Ao fundar uma diferença absoluta, a reflexão sobre o “ser negro” cria um espaço de múltiplas entradas e saídas, pois já na linguagem poética não há mais a inscrição de um sujeito que se pensa “negro”, mas sim de uma essência que difere infinitamente acerca de sua potência e condição de “ser negro” enquanto pensamento, sobre isso afirma Deleuze:

Cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime (o que chamamos de mundo

exterior é apenas a projeção ilusória, o limite uniformizante de todos esses mundos expressos). Mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência e inclusive de sua própria existência. Ele não existe fora do sujeito que o exprime, mas é expresso como a essência, não sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito. Razão pela qual cada essência é uma pátria, um país; ela não se reduz a um estado psicológico, nem a uma subjetividade psicológica, nem mesmo a uma forma qualquer de subjetividade superior. A essência é a qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito, é de outra ordem (...) Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade. Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos (...) A essência não é apenas individual é individualizante. (DELEUZE, 2010, p.40-41).

A essência individualizante é o estilo, a ruptura, nessa perspectiva, é uma questão de tornar a superfície do que acontece naquilo que é e não é em pensar a superfície como uma projeção de uma essência que se esconde na profundidade e precisa ser desvelada. Na obra de arte o que há é essa ruptura entre profundidade e superfície, uma quebra dos sistemas de representações essencialistas. A obra de arte, e aqui no caso a obra poética, é ela mesma seu próprio referente e assim sendo não possui uma essência verificável fora dos signos que a compõem. Contudo, esses mesmos signos só acontecem em encontros com outros signos, não há sentido do “ser negro” a ser encontrado na fabulação poética de Marcelo Ariel, assim como na obra artística de qualquer outro artista que se considere e se proponha como um “ser negro”. Há sempre um ato criativo de uma essência manifesta em um *estilo* que se difere permanentemente e produz *devir*, um *devir não-branco* de alguma obra de arte.

Podemos pensar que essa essência individualizante aparece como uma potência que rasura as dicotomias logocêntricas, opera em um plano que não mantém as fronteiras entre as individuações, mas permite que se comuniquem em suas multiplicidades e em suas diferenças absolutas²⁰, como podemos perceber nos versos finais do poema *Seu aprendizado reside na não-aceitação do facto de se sentir um escravo*:

(...)
Eis que é chegada a hora do conflito
em que solicitamos uma quota de brancos na prisão
e em que a anistia prisional deve libertar todos os presos

²⁰ O “negro” deve (sim, é uma tarefa ética) como diferença radical e não como repetição: “Assim, é preciso procurar a universalidade do nome “negro” não do lado da repetição, mas do lado da *diferença radical*, sem a qual a *declosão do mundo é impossível*. É em nome dessa *diferença radical* que é preciso reimaginar “o negro” como figura daquele que está a caminho, que está pronto a se pôr a caminho, que experimenta o arranchamento da estranheza”. (MBEMBE, 2018, 277).

pretos baseada em uma equivalência de reparação
 para cada 50 pretos assassinados um preto é solto
 e eis que ficaram vazias as prisões
 antes disso diz a pichação absoluta
As prisões são Senzalas concentradas
e as ruas ocupadas por pretos em situação de rua
são senzalas dispersas
 O negro que se procura alcançar
 Não é o negro histórico
 O nome que se quer lhe dar
 Não é o nome adequado
 Sem nome, representa a origem da injustiça
 com seu nome de origem é o Pai de todos os Povos
 e diz o poeta na Casa do Sol
 Não haverá a lúcida vigília, porque não haverá um dia
 infinito, mas sim a noite sem fim, criada pelo gesto de
 retirar o véu branco que estava encobrindo todos os rostos
 e esta noite se converterá em prateada e depois em noite
 transparente e quando a matéria escura
 puder ser vista do lugar onde antes nascia o Sol
 o negro dentro do negro irá iluminar a transparência do ar
 e neste ar genesíaco, extensão africanizada do não-lugar
 que um dia foi a Terra,
 poderão se abraçar todas as primeiras pessoas
 tornadas terrenas
 irmãos e irmãs em alteridade
 finalmente do lado interior
 o que dissolve as fronteiras.
 (ARIEL, 2016, p.55-56).

O tom social dos primeiros versos traz a imagem de uma *não-liberdade*, de uma ausência de solução para questão racial que permeia os séculos. Porém, alegoricamente essas “prisões” nas quais a maioria negra é encarcerada se dirigem ao pensamento sobre a questão da liberdade. O título do poema, que parece mais um grito ético silencioso nas páginas de um livro escrito por um “ser negro” *qualquer*, nos coloca diante de um risco do próprio pensamento: há como o pensamento ser desprovido de uma força que o permita sempre estar liberto das prisões sígnicas impostas pelas estruturas sociais? Não totalmente, mas existem sempre linhas que permitem ao pensamento ocupar outros espaços, criar novos espaços que não esses normativos e prisionais.

A obra de arte não é uma prisão, assim como o poema não torna o pensamento prisioneiro dos signos eles mesmos, a autonomia da linguagem é diretamente subjacente a sua possibilidade de partilha comunitária do pensar. Essa partilha aparece nos versos da fabulação poética como uma diferença absoluta da própria individuação²¹, em um gesto de alteridade que

²¹ A individuação comumente é entendida como aparência. O *estilo* não é a manifestação de uma *essência* em algo que desvela completamente o ser em sua totalidade. A *aparência* é só um elemento de um *conjunto*. O delírio da representação estratificada é justamente apreender o todo pela sua parte, apreender o *estilo* e a *essência* meramente

rompe as fronteiras entre os seres. Nesse momento, a menção da África como *não-lugar* remete à própria essência poética que se configura em uma linguagem não territorial, ou seja, em um *não-lugar* absoluto, da *diferença* e do *devenir*.

Essa seria a tarefa de uma obra de arte como pensamento: assumir o risco de um ato criativo em devir que não seja estratificado pelos meios da cultura, mas que ao mesmo tempo permita uma partilha entre diferentes singularidades e modos de existência, assim como pondera Achille Mbembe:

Se existe, portanto, um traço característico da criação artística é que, na origem do ato de criação, estão sempre uma violência representada, um sacrilégio e uma transgressão mimetizada, dos quais se espera que façam com que o indivíduo e sua comunidade saiam do mundo tal como foi e tal como é. Essa esperança de liberação das energias escondidas ou esquecidas, a esperança de uma eventual inversão das potências visíveis e invisíveis, esse sonho secreto de ressurreição dos seres e das coisas, são justamente o fundamento antropológico e político da arte negra clássica. Em seu centro se encontra o corpo, peça essencial do movimento dos poderes, lugar privilegiado do desvelamento desses poderes e símbolo por excelência da dívida constitutiva de toda comunidade humana, dívida esta que herdamos involuntariamente e que nunca podemos saldar totalmente. (MBEMBE, 2018, p.300).

A partir do pensamento que as obras de arte, no caso uma série de poemas, criam, essa dívida, que não pode ser saldada, pode ao menos potencializar um encontro ético dos signos com a vida, com as formas de vida, que a partir desses encontros podem se compreender cada vez mais livres e mais singulares.

A liberação das energias escondidas só pode vir a partir do ato de criação de um pensamento livre, compreendido como diferença absoluta e expresso em uma individuação diferida. O “ser negro” é um movimento criativo de uma ontologia por vir, o qual as fabulações poéticas e artísticas antecipam pela liberdade imanente de um signo ainda ausente.

pela *aparência*, criando um sistema de validação do *que se pode ser pela aquilo que aparece*. O ser não é o que *aparece*, mas sim toda sua multiplicidade passível de diferenciação contínua nos conjuntos que o compõem, sendo esses impossíveis de serem apreendidos universalmente. Essa é a diferença que aparece na origem do conceito de *raça*: “A raça é também a expressão de um desejo de simplicidade e de transparência – o anseio por um mundo sem surpresas, sem cortinas, sem formas complexas. Ela é a expressão da resistência à multiplicidade. É, por fim, um ato de imaginação, ao mesmo tempo que um ato de desconhecimento. É tudo o que subsequentemente se emprega em cálculos de poder e de dominação, visto que a raça não excita somente a paixão, mas faz também ferver o sangue e leva a gestos monstruosos. Todavia, considerar a raça como mera “aparência” não basta. Ela não é tão somente uma ficção reguladora ou um conjunto mais ou menos coerente de falsificações ou de inverdades. A força da raça deriva precisamente do fato de que, na consciência racista, a aparência é a verdadeira realidade das coisas. Em outras palavras, a aparência, neste caso, não é o contrário da “realidade””. (MBEMBE, 2018, p.200).

Assim, o devir não-branco da arte e do pensamento sobre o “ser negro” encontra sua ressonância, como anunciado pela discussão de Stuart Hall (2003), principalmente nos eventos enunciativos que colocam o signo em movimento, fora daquilo que ele comumente afere e é aferido. A menção no início deste texto ao *Rap* e ao *Blues* foi para demonstrar que a poesia nem sempre é meramente um fazer delirante de uma subjetividade burguesa alienada da realidade sensível. Desse modo, a poesia e o pensamento de Marcelo Ariel se transmutam em um *estilo* que se aglutina com a essência das obras de Basquiat, Baco Exu do Blues e vários outros artistas que se propõem a viver a arte e a produzir outras individualizações e outros modos de existência:

(...)

1903.

A primeira vez que um homem branco observou um homem negro, não como um um “animal” agressivo ou força braçal desprovida de inteligência. Desta vez percebe-se o talento, a criatividade, a MÚSICA! O mundo branco nunca havia sentido algo como o “blues”.

Um negro, um violão e um canivete. Nasce na luta pela vida, nasce forte, nasce pungente. Pela real necessidade de existir!

O que é ser “Bluesman”?

É ser o inverso do que os "outros" pensam. É ser contra corrente, ser a própria força, a sua própria raiz. É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem submissa que foi criada por eles.

Foda-se a imagem que vocês criaram.
Não sou legível. Não sou entendível.

Sou meu próprio deus.
Sou meu próprio santo. Meu próprio poeta.

Me olhe como uma tela preta, de um único pintor. Só eu posso fazer minha arte. Só eu posso me descrever.

Vocês não têm esse direito. Não sou obrigado a ser o que vocês esperam!
Somos muito mais!

Se você não se enquadra ao que esperam... você é um “Bluesman”.
(BACO EXU DO BLUES, 2018b).

O acontecimento poético narrado pela letra de Baco Exu do Blues é o nascimento do *estilo* denominado *Blues*, assim como a manifestação da essência de um ou mais artistas que, por meio de seu *estilo*, criam sua própria *essência*, sua singularidade, seus meios de individualização no *contrafluxo* da existência minoritária à qual estavam submetidos.

Ser um “*Bluesman*” é pensar sobre o que é “ser negro” e a partir disso criar seu pensamento e inventar sua liberdade, pela arte, tal como a série de poemas de Marcelo Ariel. Ambas as composições partilham sua potência de ato criativo e de afirmação de uma liberdade do pensamento acerca do “ser negro” no espaço de ocupação de um imaginário por vir acerca das fabulações poéticas do tempo presente, mas ainda a ser criado. Contudo, por enquanto nos contentemos em fazer a lição de casa: a poesia também pode ser entendida como *Blues*.

2 A poesia e sua possibilidade tátil: “*Amar o invisível através do visível e não o oposto*”

Ontossíntese do multiverso imanente
(ARIEL, 2018, p.88).

A morte de Takao Kusuno

*Foi o corpo uma vez mais
se abrindo para outros corpos
na expansão da aurora,
mão que toca
invisíveis campos de flores
como uma chuva onde uma única
gota sobre
ou silêncio onde
nuvens dançando
desenham um olho.*
(ARIEL, 2008, p.128)

Em seu livro intitulado *Jaha ñade ñañombovy'a* (“Vamos nos maravilhar” em tupy-guarani) (2018), Marcelo Ariel se dedica a uma experimentação da palavra poética pela sua capacidade de criar imagens em uma vertigem contínua do mundo que se desdobra infinitamente em meio à imanência.

O maravilhamento com a imagem do mundo, com as imagens-mundo que surgem pela poesia, serve de zona de transgressão para uma ruptura completa com a tradição do pensamento ocidental da repressão da vida e da sensação pela razão por meio da técnica em sua forma política de captura e homogeneização da linguagem, dos corpos e dos mundos. A capacidade de se maravilhar com a vida pela sensibilidade é a possibilidade de criação contínua de formas de vida e de afeto pela *poiesis*, pela arte, pela intervenção sinestésica dos corpos e dos seres no mundo.

Maravilhar-se é ter vertigens, na tradição ocidental denomina-se o ato de espantar-se de *thaumázein*²², que pode ser traduzido de diversas formas, dentre elas o espanto ou o maravilhar-

²² Conceito derivado da filosofia grega que pode ser traduzido tanto como assombro como maravilhamento. Platão e Aristóteles colocam esses dois “estados da alma” como fontes da origem do conhecimento filosófico. Na análise de Alberto Pucheu (2018), podemos vislumbrar como tal delimitação é importante para a poesia: “Quando no *Teeteto*, em busca de pensarem o saber que reside nas palavras, o personagem homônimo ao diálogo e Sócrates conversam a respeito do conhecimento ou da sabedoria, a primeira definição dada pelo jovem, a de o conhecimento não ser outra coisa sensação, defende o vínculo entre conhecimento e a sensação ou a percepção sensível (...) Aristóteles, na *Metafísica*, faz uma colocação decisiva, que, desde então, não poderia ser mais abandonada, apesar de, até onde sei, ter sido esquecida por muitos: “Através do espanto, pois, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar [...]. Mas aquele que se espanta e se encontra em aporia reconhece sua ignorância. Por conseguinte, o filômito é, de certo modo, filósofo: pois o mito é composto do admirável, e com ele concorda e nele repousa”. (...) o compartilhar dessa experiência do impasse e da ignorância, o compartilhar,

se que geraria o conhecimento, seja pela forma mítica ou pela filosófica, mas é a partir desse estado de necessidade de criação que se origina o pensamento como elemento fundamental para que se possa ser no mundo.

Aqui entendemos que esse maravilhamento, assim como observamos na leitura da poesia de Marcelo Ariel presente em seu livro, é uma maneira de afirmação de toda forma de vida sensível sem distinção e mesmo da poesia como uma forma de intensificação da sensação.

Percebemos, como iremos abordar, que há uma suspensão do dizer e uma intensificação do viver, da sensibilidade. O abandono do pensamento enquanto ideal, mensagem, código, transmissão de um eu, uma consciência para as demais parece ser mobilizado:

Stalker: notas

(...)

A manifestação da energia do ser
começa na série incancelável de metamorfoses
com a perda do *eu dizível*

com a transformação do ser-do-tempo em
ser do território indefinido

essa é a condição radical

para que seja possível

a inauguração topológica

de UM FORA DESNOMEADO ou

DE UMA VIDA

O eu é uma porta que só se abre PARA ESTE FORA

da descoberta e aceitação DO INDIZÍVEL

é UM FORA de um SER que pode ser medido

é um tempo e um espaço anteriores da interioridade

podemos afirmar que no impensável e no ininteligível

se iniciam a abertura de uma porta

e ESTE MOVIMENTO ATÉ A PORTA E DA PORTA ATÉ O

FORA MÚLTIPLO DESNOMEADO

que chamamos de topologia do 'ENTRE!'

Nós somos espaços, que se movem através das

aberturas

para o inefável

que pode ser sentido como uma série de **delicados**

infinitos

Somos espaços destinados à metamorfose contínua

(...)

(ARIEL, 2018, p.98).

Percebemos no poema a necessidade da escritura começar no abandono da instância de um eu. Esse eu seria dizível, determinado pela linguagem instrumental, e o ponto de início da

portanto, da aporia, que faz com que o filósofo e o poeta, de alguma maneira, sejam o mesmo, já que, tanto no poético quanto no filosófico, há uma intensidade constitutiva do espantoso ou do admirável, confundida, agora, com a da aporia.” (PUCHEU, 2018, p.06-07).

produção do poema. Mas é no abandono dessa origem, da “segurança” do sentido, que a poesia acontece.

O ser é a transformação, aparição, metamorfose contínua do tempo em espaço, ou seja, do que se manifesta em materialidade. O sensível manifesto enquanto vivido é materializado no poema, mas ele nunca está fixado, pois ele não cessa de se manifestar, infinitamente. Se em termos fenomenológicos, ao menos na fenomenologia de Edmund Husserl, a repetição infinita da consciência garante a idealidade pura do pensamento, é na diferenciação contínua e inexorável do instante de manifestação do vivido que o sensível pode fazer aparecer. A distinção é clara, para a fenomenologia a reprodução garante a apreensão lógica e racional do vivido, separando-o da imanência; já na concepção do poema, a diferença constante e a perda da origem é que garantem não a apreensão, mas a abertura radical do vivido, mantendo-o sempre presente no instante em que pode ser materializada.

Evidentemente relevante é a transformação incessante do tempo em espaço. Essa passagem nada mais é que a percepção do pensamento como *coisa sensível*, o pensamento não ocorre fora da imanência e longe da materialidade, ele é, antes de tudo, resultado da relação entre as coisas do mundo e, por conseguinte, é também uma coisa no mundo.

O tempo, na perspectiva do poema, nada mais é que a concretização do espaço como movimento. Mas essa concretização ou materialização, quando se fala em poesia, ou artes em geral, necessita de um cuidado ou um apontamento: o de que a escrita literária, e no caso específico a poética, seria entendida como a criação de um ou vários corpos, a materialização do sensível se daria nesses corpos que seriam criados constantemente.

O que nomeamos “corpos poéticos” são produzidos pelo que o poema chama de “inauguração topológica”, a criação constante de um espaço de aparição e manifestação desses “seres”. Há também a ideia de um “fora desnomeado” que inaugura incessantemente “uma vida” ou as infinitas possibilidades de uma vida ser criada.

Ocorre ainda no poema a enunciação de um “corte” no fluxo contínuo criador da vida, que gera a materialidade dos corpos e a relação constante entre eles. O corpo é resultado da resistência produzida no choque com outros corpos, ou outros seres, dessa forma, é como se nosso corpo fosse afirmado a todo instante pelo que ele não é ou pelo que está fora dele. Evidencia-se assim que o poema é também um corpo e um ser, e é afetado a todo instante pelas forças e movimento exteriores, mas ele é um “fora absoluto”, ou seja, não é um corpo de resistência, mas sim de criação constante. “Uma vida” é criada a todo instante no poema, pois ele faz passar as forças que o constituem, sem resistência, ou, em outras palavras mais específicas, um pensamento é também um corpo porque é também matéria, existe no mundo:

Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi, meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados; portanto, representa efetivamente o estado atual de meu devir, daquilo que, em minha duração, está em vias de formação. De maneira mais geral, nessa continuidade de devir que é a própria realidade, o momento presente é constituído pelo corte quase instantâneo que nossa percepção pratica na massa em vias de escoamento, e esse corte é precisamente o que chamamos de mundo material: nosso corpo ocupa o centro dele; ele é, deste mundo material, aquilo que sentimos diretamente decorrer; em seu estado atual consiste a atualidade de nosso presente. Se a matéria, enquanto extensão no espaço, deve ser definida, em nossa opinião, como um presente que não cessa de recomeçar, nosso presente, inversamente, é a própria materialidade de nossa existência, ou seja, um conjunto de sensações e de movimentos, nada mais. (BERGSON, 1999, p.162).

A sensibilidade, ou a possibilidade de sentir e ser sentido, ou de afetar e ser afetado é o que define um corpo. Na passagem de Henri Bergson acima, podemos destacar a materialidade com a espacialidade de uma série de movimentos, o que ele chama de *duração*²³, que nada mais é que um corte/crivo em meio ao fluxo contínuo do tempo e faz emergir determinados corpos que se materializam. A *duração* é portanto, a delimitação de um período de tempo que é materializado nos corpos de seus componentes, como no poema é a conversão do tempo em espaço, obscuros, pois são “anteriores” por pertencerem a esse fluxo de tempo contínuo em uma série de corpos possíveis. Ademais, seria impossível determinar todas as multiplicidades que compõem uma *duração*, nela mesma, anterior ou posteriormente a sua materialização, ficando apenas restos ou resquícios do que se passou ou do que se *tornou*.

Essa definição, a partir de Henri Bergson, é importante para se compreender uma perspectiva determinada sobre o tempo, espaço e o corpo. Essa leitura que aqui realizamos

²³ Para Bergson (2006), a duração é um movimento constante de diferenciação, ao passo que por duração não se entende um estado de coisas que se estenda por um determinado período como tal, mas um conjunto arranjado de diferenças que se agenciam tornando possível algo acontecer na materialidade. Porém, por ser composto de diferenças, difere-se continuamente, mesmo se manifestando na materialidade, continua agenciando as diferenças que o tornaram possível virtualmente. Assim, para Bergson, tempo e espaço são categorias que se encontram na duração, só é possível ter acesso a ambas simultaneamente, porém não reduzindo uma a outra, mas sim percebendo que elas são coexistentes. Isso reverte todo o sistema cartesiano de substancialização dessas categorias como sendo separadas, algo que perduraria até Kant e Hegel. Bergson rompe com esse paradigma colocando que a ideia e a razão são também propriedades da duração e, portanto, não estão descoladas da vida, mas sim se engendram dentro dela assim como a matéria, como podeos perceber já em suas proposições iniciais em *Memória e Vida*: “O universo dura. Quanto mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais compreendemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo. Os sistemas delimitados pela ciência só duram porque estão indissolúvelmente ligados ao resto do universo. É verdade que, no próprio universo, é preciso distinguir, como diremos adiante, dois movimentos opostos, um de “queda” outro de “elevação”. O primeiro nada mais faz que desenrolar um rolo já pronto. Poderia, em princípio, realizar-se de maneira quase instantânea, como ocorre com uma mola que se distende. Mas o segundo, que corresponde a um trabalho interior de maturação ou de criação, dura essencialmente e impõe seu ritmo ao primeiro, que é inseparável dele.” (BERGSON, 2006, p.08).

adotará a montagem de impressões possíveis a partir dos poemas e da constatação desses “corpos” que se manifestam neles. Mais uma vez atentamos ao fato de que, neste capítulo específico, não propomos explicar ou entender o poema, mas sim *experenciar* afecções possíveis.

Essas afecções são como esses “delicados infinitos” que não cessam de aparecer e serem sentidos, a leitura não pode ser realizada apenas pela apreensão linguística, ela necessariamente passa pela materialização (manifestação no mundo) dos corpos e da sensibilização por eles, com eles e deles. Há uma dependência mútua no espaço da duração entre seus elementos, eles são coexistentes e se tencionam, assim a duração que é o poema, e os corpos que o compõem, são construídos continuamente durante a leitura e a escrita deste texto, assim como este texto é criado continuamente durante a leitura do poema.

Ora, se há um movimento comum a todos os corpos que coexistem em uma duração, ele pode ser compreendido como a experiência do vivido. Bergson distingue esse movimento do mecanicismo e do vitalismo, ao afirmar que ambos visam a uma *antropomorfização* da natureza e da matéria, separando o homem da natureza e mais uma vez recaindo no delírio (ruim) de uma metafísica idealista, que dessa vez estaria impregnada no inconsciente, até mesmo da ciência, segundo Bergson.

O mecanicismo pela sua visão utilitarista e sistemática da natureza e da vida percebe o homem como “gerenciador” do mundo em seu benefício próprio, usando a natureza como meio para se obter a felicidade e o prazer, negligenciando que o homem também faz parte desse mundo que ele julga existir para lhe satisfazer as vontades.

O vitalismo, por sua vez, prega a distinção do homem e da natureza pela sua capacidade de ser consciente de sua vida, assim existiram os seres “mais vivos e os “menos” vivos. Essa colocação vitalista, por sua vez, está diretamente ligada à visão metafísica platônica e à divisão categórica empregada por Aristóteles das formas de vida, que vão culminar na noção de Martina Heidegger, mais uma vez, de que o homem é superior às demais formas de vida.

Abordamos tais questões porque a noção de “energia” que emerge no poema surge, no sentido comentado por Bergson, de uma força vital que não separa homem da natureza e não a coloca a serviço da humanidade ou muito menos fomenta a ideia de que o homem é um ser mais “vivo” que os outros. A “energia” natural, chamada de *élan vital* em Bergson, é a possibilidade de o pensamento habitar e coexistir com outras formas de vida e aparecer no fluxo do vivido e não fora dele, quer dizer, no fora metafísico que se propagou no ocidente e principalmente na modernidade. A vida é a “energia do ser”, esse *élan vital* é portanto manifestação da vida, seja ela de que corpo for e ocorra em que individuação vier a ocorrer,

como, por exemplo, em um poema. A definição de vida para Henri Bergson, em *A Evolução criadora* pode ser entendida como: “*Ela não procede por associação e adição de elementos mas por dissociação e desdobramento*”. (BERGSON, 2005, p. 97).

Pensar a vida como um corte/crivo sensível povoado por corpos que são individuações se relacionando em um determinado espaço, que é a materialidade do tempo, é o que um poema sugere. Uma *topologia do sensível*, como no poema de Marcelo Ariel acima citado, a materialidade do poema pode ser entendida como a contínua manifestação do próprio poema na contingência, criação dos corpos, metamorfoses que se desdobram infinitamente sem poderem ser capturadas ou presas dentro de uma representação ou série de indexação do sentido a um ou mais referentes.

A criação contínua de durações de corpos e de individuações infinitas possíveis parece ser então o que podemos nomear de uma possível ontologia da palavra poética. Podemos perceber essa sugestão em mais um poema de Marcelo Ariel:

Stalker: notas

(...)

que é uma ressonância da manifestação da energia,
do movimento sem gênero, começo ou fim, céus ou
infernos

da **MATÉRIA ESCURA**

e de outras vibrações do impensável

Uma caminhada imanente que é também uma
ressonância

dos movimentos estelares

e nasce com a perda da interioridade,
com “A vida como topologia cósmica”
ou com a reverberação de ‘Vários’

Ao dizer EU criamos um espaço vazio e um símile que

gravita sobre o si mesmo sem contudo

conseguir entrar nesse vazio fundador

sem centro

flutuar por zonas de estranhamento, zonas de surto
que tornam a porta visível

com O ABERTO e não como a inalcançável névoa
de sonho. A névoa de sonho é o espaço sideral da
memória, poderíamos chamar a vida como topologia
do ‘Entre!’ de ‘A vida de um vidente’, ou seja, de um
poeta

(...)

(ARIEL, 2018, p.98-99).

A noção de ressonância surge no poema acima como a percepção de que o movimento do poema, em sua estrutura formal, acaba por ser abalado por um outro sistema que emerge.

Há então um paradoxo em todo poema: ao mesmo tempo que ele sempre se mantém estável pela sua materialidade linguística, é sempre e continuamente abalado por uma série de forças que agem sobre essa materialidade, tornando-a móvel.

Se o problema em torno do poema é estabelecer de onde se origina seu sentido, a partir da leitura dessa poesia de Marcelo Ariel, aqui podemos colocar que a origem é sempre esse contínuo movimento e o estabelecimento de durações possíveis quando tal é manifestado. A ressonância é justamente o estabelecimento e a aceitação de que o poema não é criado a partir de um plano que lhe garantiria seu sentido, mas é a coexistência de vários planos que se engendram.

A eliminação da ideia de uma dualidade imperativa sobre o mundo, céu/inferno, começo/fim, é também uma crítica a todo pensamento idealista que separa aquilo que esteve daquilo que é. O poema não estaria localizado em nenhuma dessas duas instâncias, justamente por sempre poder vir a ser algo. Ora, ele não é sua materialidade nem mesmo é aquilo que se “apreende”, estaria localizado em uma zona de passagem.

O movimento do poema, em suas durações possíveis, é sempre um devir, pois ele aglutina em si mesmo duas ou mais durações: “Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos(...)”. (DELEUZE, 2011, p.01). A relação da ressonância com o devir se tornar necessária na medida em que a leitura, ou melhor, a experimentação de um poema só é possível dentro de um devir, dentro da criação de uma outra duração que não a de sua materialidade linguística.

Entendemos, através da perspectiva aqui mobilizada, o poema como uma possível manifestação energética de um corpo que aparece em uma duração, o argumento contrário seria de pensar o poema como uma idealidade composta a partir da linguagem e, portanto, mera representação e não um corpo, pois para ser considerado um corpo seria necessário possuir uma substância. É aí que podemos entender a ruptura com a substância presente na perspectiva dos Estoicos²⁴:

Para os Estóicos, ao contrário, os estados das coisas, quantidades e qualidades, não são menos seres (ou corpos) que a substância; eles fazem parte da substância; e, sob este título, se opõem a um *extra-ser* que constitui o incorporal como entidade não existente. O termo mais alto não é pois o Ser, mas Alguma coisa, *aliquid*, na medida em que subsume o ser e o não-ser, as

²⁴ Para uma análise mais aprofundada, que não é o caso nesta dissertação, acerca do pensamento Estoico a análise de sua Filosofia empreendida por Émile Bréhier: BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tradução de Fernando Padrão de Figueiredo e José Pimentel Filho, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.

existências e a insistências. Mais ainda, os Estóicos procedem à primeira grande reviravolta do platonismo, à reviravolta radical. Pois se os corpos, com seus estados, qualidades e quantidades, assumem todos os caracteres da substância e da causa, inversamente, o caracteres da Ideia caem do outro lado, neste *extra-ser* impassível, estéril, ineficaz, à superfície das coisas: *o ideal, o incorporal não pode ser mais do que um "efeito"*. (DELEUZE, 2011, p.08).

A ideia de efeito entendida como aquilo que se manifesta e aparece, ou seja, surge na duração. Quando colocamos a questão da materialidade, é porque ela só pode ocorrer enquanto junção entre tempo e espaço, ou seja, a matéria é o resultado dos movimentos que acontecem em uma série indefinida e ininteligível de relações possíveis, ou seja, só podemos observar e sentir o "efeito" desses movimentos em uma duração.

Porém, é necessário diferenciar sensação, que é o imediatismo do corpo no mundo, ou seja, o ato imediato de sentir os movimentos e as relações em uma duração, da percepção, que é o conjunto que compõe uma determinada duração. A sensação é sempre imediata e a percepção seria posterior, uma se dá indissociável do movimento e a outra opera em um plano paralelo ao movimento.

Existem, portanto, dois planos operando simultaneamente, um que aparece e outro que permanece subsistindo, o mote estaria em procurar promover uma junção daquilo que nunca esteve separado. O platonismo e todo idealismo subsequente, até Husserl²⁵, tentariam compreender o sentido e o mundo pela insistência na separação do homem, da consciência e da ideia do mundo e do corpo, o que Bergson e Deleuze criticam e reverterem.

O "efeito", aquilo que acontece na materialidade, não estaria separado do que é decupado na consciência. Por meio do idealismo, o homem teria se colocado como o ser

²⁵ Citamos Husserl por entendermos que dentro de um recorte histórico, ele é o último a recorrer à crítica kantiana de estética e de juízo, para pensar a arte no contexto do século XX. Mesmo alguns outros pensadores, como Heidegger, tendo continuado essa filiação com Kant, é Husserl quem será mais "incisivo" em suas aplicações fenomenológicas: "O contato da mente humana com a matéria sensível não promove, necessariamente, uma ciência senão que, de maneira mais modesta, oferece a primeira ferramenta para uma efetiva teoria do conhecimento, cuja validade moderna se formula a partir da Crítica da razão pura. Para que assim suceda será preciso que a *aísthesis*, como mais de um século depois assinalará Husserl, seja submetida a uma redução (*epokhé*): isto é, deixe de ser encarada em sua atualidade empírica, provocadora da representação deste ou daquele objeto, para que seja vista como arsenal dos "princípios da sensibilidade", antes que eles entrem em atuação (...) A passagem indiretamente ainda ajuda a compreender o sentido kantiano de "transcendental". A "estética", concernente aos princípios da sensibilidade a priori, forma um dos polos do transcendental, de que o outro, referente às puras operações do pensamento, é constituído pela "lógica". Os dois polos do transcendental kantiano significam que o aparato da apreensão humana contém uma área geral, potencialmente capaz de atuar, mesmo antes que seu agente seja empiricamente afetado. Seguem-se algumas pequenas definições que serão decisivas: a intuição se atualiza em face de um objeto cuja única determinação decisiva consiste em que seja de natureza fenomênica. Onde há intuição, há, por parte de seu receptor, representação, e o efeito da capacidade representativa é a sensação que se passa a ter de algo. Intuição, representação, sensação, por conseguinte, são as respostas intelectivas do agente humano ao contato com o fenômeno. Fora dessa cadeia está a matéria, que, ao entrar no raio de afecção do humano, se lhe mostra como fenômeno e provoca a sua sensação." (LIMA, 2012, p.10).

movente em detrimento do mundo estático. Enquanto a humanidade se moveria e caminharia para o futuro, a natureza estaria fadada a acontecer sempre no passado.

Quando eliminadas, essas distinções temporais entre ideia e corpo, e transmutadas suas especulações em um pensamento que vincula o homem à natureza, aquilo que está, que aparece, ganha um campo fértil para a sensibilidade, para a intervenção da vida no pensamento. As “vibrações do impensável” seriam essas percepções do movimento contínuo que se manifesta incessantemente nas durações que compõem a matéria.

Assim, o poema não poderia ser compreendido fora dessas proposições acerca do movimento e dos incorporais²⁶. Se a poesia é a manifestação pela linguagem de quantidades e qualidades, ela faz parte da materialidade, compõe também a substância que se arranja em um conjunto dentro de uma duração.

Nessa leitura, o poema opera uma metalinguagem que vai além da simples reflexão acerca de si próprio, ou da relação direta ou indireta com outros textos, ele expõe a sua relação com o acontecimento mesmo das durações em que acontece.

Se a metalinguagem é a relação de um texto consigo mesmo, produzindo um efeito de profundidade na superfície, ou abrindo-se para um diálogo com outro texto, o poema de Marcelo Ariel citado anteriormente desestabiliza sua superfície verbal escancarando a profundidade dos movimentos contínuos que nele se encontram, como escreve Bergson acerca das qualidades sensíveis:

Em suma, não há outra escolha: se nossa crença num substrato mais ou menos homogêneo das qualidades sensíveis é correta, só pode ser mediante um ato que nos faria captar ou adivinhar, na própria qualidade, algo que ultrapassa nossa sensação, como se essa sensação estivesse carregada de detalhes suspeitados e não percebidos. Sua objetividade, ou seja, o que ela tem a mais do que oferece, consistirá precisamente então, tal como já havíamos sugerido, na imensa multiplicidade dos movimentos que ela executa, de certo modo, no interior de sua crisálida. Ela se expõe, imóvel, na superfície; mas ela vive e vibra em profundidade. (BERGSON, 1999, p.240).

²⁶ O movimento é o devir, os incorporais são as virtualidades que coexistem com as atualidades, um poema é uma multiplicidade virtual que pode se atualizar de diversas formas devido a ser uma intensidade do deslocamento ilimitado do devir: “O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já e o não: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre *os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo não é o bastante). O ativo e o passivo: pois o acontecimento, sendo impassível, troca-os tanto melhor quanto não é *nem um nem outro*, mas seu acontecimento comum (cortar-ser cortado). A causa e o efeito: pois os acontecimentos, *não sendo nunca nada mais do que feitos*, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz).” (DELEUZE, 2011, p.09).

Há portanto uma correlação indissociável entre os planos da superfície e da profundidade, uma relação mútua entre interior e exterior, o poema é pura exterioridade pontualmente em sua superfície aberta. A tarefa que Bergson propõe, captar ou adivinhar algo que ultrapassa a sensação, se coloca como a proposta para produção/leitura do poema, assumindo como movimento dentro de movimentos possíveis, “topologias cósmica” e “reverberação de vários” a partir de um “vazio sem centro”. É quase uma denúncia da impossibilidade da linguagem se sustentar em si mesma e um elogio ao devir.

A “topologia do ‘Entre!’”, enunciada pelo poema de Marcelo Ariel, ocorre exatamente nesse espaço de transição de uma duração à outra, e na percepção do conjunto possível de uma ou mais durações, mas também na criação de um pensamento, assim como o poema, que não se fixa em um centro ideal, mas sim na aceitação intuitiva da transitoriedade dos corpos.

A memória considerada como “névoa de sonho” aparece como espectro incorporal dos possíveis, a matéria que se manifesta em uma duração é sempre a percepção dos movimentos e dos corpos de um conjunto que são criados nesses movimentos. Assim, a memória só pode vir a ser enquanto percepção na materialidade, portanto a memória não é aquilo que passou, mas aquilo que pode ser percebido no que está. Eventualmente a memória é o que resta ou restou das durações anteriores:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1999, p.77).

A memória não seria uma lembrança subjetiva e ideal de um tempo passado que está fixado em uma dimensão anterior à duração em que ele aparece, ela estaria acessível somente no presente, porém o passado é aquilo que não se atualiza enquanto corpo, mas permanece acessível na forma de imagem. Por esse motivo o poeta aparece como vidente, pensando com o poema de Marcelo Ariel, a tarefa de um poeta como vidente do plano sensível é entender que seu poema está imerso em camadas múltiplas de memória que se manifestam fora do poema, a vidência seria essa capacidade poética de perceber aquilo que está fora pela sua passagem dentro do poema, assim como a matéria para Bergson carrega em si as temporalidades que a trespassam.

O passado, enquanto operado pela percepção, estaria diretamente ligado ao exterior da duração ou ao movimento contínuo. O passado passa, e essa passagem constante é que permite aos corpos perceberem que fazem parte do conjunto e de uma multiplicidade de relações. O que

antes estava encrustado em uma dimensão obscura e subterrânea da vida é agora manifestado. Aquilo que havia sido considerado como falso, erro, equívoco, ganha a sua validade, no fazer poético da vidência como percepção das temporalidades no plano sensível.

O poeta habitaria essa zona intermediária, entre a vida e a “sobrevida”, o material e a metafísica, essa zona de passagem e intersecção do atual e do virtual. Dadas as considerações realizadas até aqui, colocaríamos que o poeta pode ser entendido como aquele que consegue tornar-se parte do movimento contínuo, colocando-se enquanto criação constante juntamente com o *elán vital*, ou tornando-se incessantemente superfície, emergindo a cada instante em uma diferenciação infinita.

O “vidente” teria o seu fazer associado à percepção dos movimentos e das durações, das coexistências múltiplas, por esse motivo ele consegue “prever” através do olhar determinados movimentos que podem ser percebidos pelas sensações e compostos conjuntamente pela percepção.

Mas para o poeta tornar-se um “vidente”, é necessário que, antes de mais nada, aconteça uma reversão da maneira como as sensações são percebidas. Arthur Rimbaud, poeta simbolista, escreve sobre a vidência, vejamos:

Eu digo que é preciso ser *vidente*, se fazer *vidente*.

O poeta se faz *vidente* por um longo, imenso e pensado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura na qual necessita de toda a fé, toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao *desconhecido*! Uma vez que ele cultivou sua alma, já rico, mais que todos! Ele chega ao desconhecido, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele estoure em seu sobressalto pelas coisas inaudíveis e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu! (RIMBAUD, 2018, p.02).

O desregramento dos sentidos acontece na educação da percepção. Nesse excerto, há uma crítica ética a toda construção idealista que retira o vivido da experiência artística e, mais precisamente, a poética. Caracterizar o poeta como “vidente”, e localizá-lo às margens da sociedade, como “doente”, “criminoso” e “marginal”, é apresentar a visão de que o fazer poético não se encontra filiado ao ideal humanista e moral que se construiu a partir da concepção idealista de arte e de homem: “Os “poetas malditos” não são uma criação do romantismo: são fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar”. (PAZ, 1996, p.76).

Talvez no que chamamos de modernidade²⁷ é que podemos perceber um desprezo radical à vida em detrimento de uma existência técnica, a separação completa do homem da natureza, pelas grandes metrópoles e a autonomização da arte. A arte enquanto desinteresse do homem, como propunha Immanuel Kant²⁸, nada mais é que a retirada da arte do fluxo contínuo e do dever da sensibilidade, a exclusão do corpo de toda dimensão estética.

A renúncia a esse “modelo” de exclusão do corpo de a sensibilidade da estética coloca a poesia em um lugar exterior a toda modernidade, porém mais que isso, combate a forma de pensar o tempo como cronologia e a vida como instância a ser pautada pela ordenação metafísica, sobre essa discussão Octávio Paz aponta:

Talvez tenha sido Rimbaud o primeiro poeta que viu, no sentido de perceber e no de vidência, a realidade presente como forma infernal e circular do movimento. Sua obra é uma condenação da sociedade moderna, mas sua palavra final, *Une Saison em enfer*, também é uma condenação da poesia. Para Rimbaud o novo poeta criaria uma linguagem universal, da alma para alma, que ao invés de ritmar a ação a anunciaria. O poeta não se limitaria a expressar *o caminho para o Progresso*, e sim seria *vraiment un multiplicateur de progrès*. A novidade da poesia de Rimbaud, não está nas ideias nem nas formas, mas em sua capacidade de definir a *quantité d'inconnu s'éveillant em son temps dans l'âme universelle*. O poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem; *cet avenir sera matérialiste*. A palavra poética não é menos “materialista” do que o futuro que anuncia: é o movimento que gera movimento, ação que transmuta o mundo material. Animada pela mesma energia que move a história, é profecia e consumação efetiva, na vida real, dessa profecia. A palavra encarna, é poesia prática. (PAZ, 1996, p.98).

Nessa perspectiva a palavra poética é materialidade das visões do “vidente”, como já mencionado antes, a partir de Bergson, o movimento é a possibilidade de se perceber as descontinuidades, as mutações da matéria, que é criada a todo instante. A palavra tem a propriedade, não de guardar o material ou fixar o tempo, mas sim de mudá-lo, movê-lo, colocá-

²⁷ Dificilmente se pode conceituar genericamente o que é a modernidade. Entre os inúmeros debates e análises podemos citar a reflexão de Antoine Compagnon e sua perspectiva de que a modernidade carrega em si muitas contradições e paradoxos, assim, concordando com o autor não podemos circunscrever esses período histórico de modo assertivo, apenas indicar que é nesse engodo e nessas contradições que ganham destaque alguns temas, dentre eles o desprezo pela vida em sua dimensão natural que remete ao selvagem e ao não civilizado, em termos de arte a modernidade carrega consigo os *anti-modernos* e é aqui que poderíamos, talvez, situar a obra de Marcelo Ariel. Esse debate aprecem também em Compagnon. Ver: COMPAGNOM, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

²⁸ Para melhor compreensão desse debate indicamos dois textos. O primeiro é de Raul Antelo no qual o autor pensa a questão do homem e da natureza a partir de uma série de pensadores da modernidade, dentre eles Immanuel Kant contrapondo sua perspectiva com a de autores como Georges Bataille: ANTELO, Raul. *As térmitas e a mediação*. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/2262/2206>> Acessado em: 22/08/2018. O segundo é o livro *Negerplastik* de Carl Einstein, texto esse que o autor irá analisar a arte plástica de origem africana e negra contrapondo os ideais eurocêntricos de ritualização e adoração da arte: EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Tradução de Fernando Scheibe e Inês Araújo, Florianópolis, Editora UFSC, 2011.

lo em circulação. E o poeta como “vidente” percebe essas dimensões e consegue anunciar os tempos, pois sua visão se torna uma só com a vida, que é matéria.

A visão se torna o próprio tato, o *fazer poético* em vidência é um *fazer tátil*. Mas precisamos esmiuçar melhor essa fusão entre esses dois sentidos do corpo, pois é através deles que a afecção passa a se tornar ação, e o corpo deixa de ser apenas afetado pelo movimento e começa a também afetar o movimento, para isso voltemos a Bergson:

Tudo o que minha visão constata no espaço, meu tato o verifica. Dir-se-á que os objetos se constituem precisamente pela cooperação da visão e do tato, e que a concordância dos dois sentidos na percepção se explica pelo fato de que o objeto percebido é sua obra comum? Mas aqui não poderíamos admitir nada em comum, do ponto de vista da qualidade, entre uma sensação visual elementar e uma sensação tátil, já que elas pertenceriam a dois gêneros inteiramente diferentes. A correspondência entre a extensão visual e a extensão tátil não pode portanto se explicar a não ser pelo paralelismo entre a ordem das sensações visuais e a ordem das sensações táteis (...) Em vez de partir da afecção, da qual não se pode dizer nada já que não há nenhuma razão para que ela seja o que é e não outra coisa, partimos da ação, isto é, da faculdade que temos de operar mudanças nas coisas, faculdade atestada pela consciência e para a qual parecem convergir todas as capacidades do corpo organizado. Colocamo-nos portanto, de saída, no conjunto das imagens extensas, e nesse universo material percebemos precisamente centros de indeterminação, característicos da vida. (BERGSON, 1999, p.65-66).

A afecção, o ato de ser afetado pelos corpos no conjunto de uma duração, não é suficiente para se entender essa passagem da visão para o tato, é necessário compreender que o corpo que sofre as ações é também agente em contrapartida, gerando uma relação contínua em uma via de mão dupla. O grande passo de Rimbaud, enunciado por Octavio Paz, é o de descobrir que a palavra poética não é um mero produto, mas sim um agente latente na percepção das coisas, justamente por conseguir transmutar e mobilizar as sensações e criar outras possibilidades de percepção acerca das durações.

O poeta-vidente é aquele que, por meio da palavra poética, consegue mover o tempo e tornar o olhar uma experiência tátil, criar uma nova configuração do vivido e mover continuamente essa criação ao infinito. Podemos perceber isso no poema a seguir:

Stalker: notas

(...)

A vida de um poeta-vidente pode ser um lento, difícil
e jamais
acidental movimento de
girar a chave da fechadura
e a chave é nosso olhar

desde que sejamos capazes
 de escutar a porta,
ver é escutar
o segredo que dorme nas imagens
 O artista não abre a porta para si,
 Abre para outros de si;
 Para presentificação de outra vida,
 para a série infinita de metamorfoses
 que dormindo dentro do nosso inexistente eu são
 uma cidade arrasada
 Os autênticos artistas são caminhantes, **STALKERS**
 Estão num lugar entre a porta e o mundo e não se
 cansam de nos
 falar da chave,
 de nos mostrar indícios da porta,
 o problema é que do lado de dentro da linguagem
 não podemos ouvi-los
 porque eles estão dentro da ZONA.
 (ARIEL, 2018, p.99-100).

Como podemos vislumbrar, o poema consegue dialogar com a noção do “vidente” explorada conceitualmente por Rimbaud e, mais ainda, suscita as considerações de Bergson sobre a visão tornar-se tátil por estar imersa em uma dimensão sensível e não ideal/distanciada do mundo. A chave para se abrir a percepção e transgredir os sentidos é abandonar a racionalidade das sensações, a redução da vida à consciência e à idealidade pura, como queria Husserl, herdando de Kant a tarefa de se depurar a razão e a arte de toda contaminação sensível.

O espaço, o mundo, não está fora de nós, e nós não estamos fora dele, por esse motivo tudo que acontece, acontece em todas as dimensões, não há separação do plano sensível e do inteligível. Há relação indissociável, o que fica é a percepção de que tudo está dentro de uma mesma duração e de que nada ocorre dissociado, como argumenta Bergson:

O espaço amorfo, os átomos que se impelem e se entrechocam, não são outra coisa senão as percepções táteis objetivadas, desligadas das outras percepções em razão da importância excepcional que se lhes atribui, e erigidas em realidades independentes para se distinguirem deste modo das outras sensações, que se tornam seus símbolos. Elas foram aliás esvaziadas, nessa operação, de uma parte de seu conteúdo; após ter feito convergir todos os sentidos para o tato, já não se conserva, do próprio tato, senão o esquema abstrato da percepção tátil para construir com ele o mundo exterior. É de admirar que entre esta abstração, de um lado, e as sensações, de outro, não se encontre mais comunicação possível? A verdade é que o espaço não está mais fora de nós do que em nós, e que ele não pertence a um grupo privilegiado de sensações. Todas as sensações participam da extensão; todas emitem na extensão raízes mais ou menos profundas; e as dificuldades do realismo vulgar vêm de que, o parentesco das sensações tendo sido extraído e posto à parte na forma de espaço indefinido e vazio, não vemos mais como essas sensações

participam da extensão nem como se correspondem entre si. (BERGSON, 1999, p.254-255).

Como vimos acima, a fundamentação de Bergson é a de que não há como separar o sujeito do mundo, sujeito do objeto, como queriam os idealistas, e o erro do realismo vulgar é sucintamente querer enquadrar o real em uma dimensão estratificada, quando a questão é pensá-lo em movimento. Ou seja, o real não é, ele sempre está por vir, assim como a percepção, a criação constante de realidades possíveis. Parece, enfim, que o que Bergson procura descrever é aquilo que Rimbaud encontra em sua poética do “vidente”, e o poema supracitado de Marcelo Ariel potencializa em sua manifestação.

O poema, tal como Marcelo Ariel elabora, torna-se partícipe do mundo e das durações, revela-se agente indissociável da imanência, se coloca como abertura, zona de passagem. Essa abertura é abertura à experiência sensível. O poema, a obra de arte, e mesmo a consciência ou a razão, nesse viés, não são autônomas com relação à vida, são parte integrante dele; como escreve Florencia Garramuño em seu ensaio sobre a inespecificidade na estética contemporânea:

Concebendo o tato como abertura e vulnerabilidade ao mundo do que como sentido, esse predomínio da sensibilidade aponta também – em muitos casos – para um descrédito de uma percepção da estética em termos exclusivos de autonomia artística: não é que os poemas não sejam construídos, mas a dicotomia dentro/fora parece ser abalada pela forte lesão que esse exterior imprime na obra e no sujeito. (GARRAMUÑO, 2008, p.84).

A visão, conforme a crítica, estaria indissociada da percepção tátil. Isso requer uma atenção para a ruptura proposta por Garramuño, pois essa ausência da dualidade interior/exterior é a possibilidade de colocar a materialidade do poema, enquanto escritura, no movimento contínuo da vida. Isso aparece no poema sobre a noção de “zona”, uma exterioridade pura. O caso é que a sensibilidade enquanto matéria-prima do poema e sua materialidade imediata, não remeteria às sensações de um sujeito, uma representação linguística que capturaria a experiência, mas sim seria uma atualização permanente de uma sensibilidade a ser sempre construída, continuamente.

Se a “chave é nosso olhar”, este é um olhar que destitui a si mesmo para se tornar tátil, relacionar-se com o vivido e criar uma sensibilidade, experienciar o real. A “zona” é esse espaço de transição contínua da visão para o tátil, do pensamento e da impotência do pensar. Pensar seria uma “zona” de ausência da sensibilidade, por isso mesmo uma impotência, ou a não materialidade possível da vida que requer sempre uma atualização no sensível.

Fernando Pessoa através de seu heterônimo Alberto Caeiro, suscita esta mesma reflexão em o “Guardador de rebanhos”:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de, vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...
 Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
 Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe por que ama, nem o que é amar...
 Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência não pensar...
 (PESSOA, 2018, p.02-.03).

O problema central que se apresenta no poema acima é a questão de como o pensamento está distanciado da sensibilidade e como os sentidos, em especial o olhar, reconectam uma possível subjetivação ao mundo ou à experiência vivida. O pensamento revela-se como uma impotência do viver, colocaríamos aqui como um espaço no qual há uma impossibilidade de atualização dos sentidos na matéria. A todo instante o poema rasura a separação entre experiência e vida e se coloca, poderíamos cogitar, como uma crítica a um modelo estabelecido de subjetivação essencialmente pautado na consciência metafísica e ideal do ser, retirando a sensibilidade do mundo e o mundo da sensibilidade para só então validá-lo.

Ora, aqui Fernando Pessoa apresenta o contrário, tal qual os poemas citados, a sensibilidade está no mundo assim como o mundo está na sensibilidade e, mais ainda, pensa como a poesia só é possível dentro desse mundo sensível. “Pensar é estar doente dos olhos”. Esse verso denota uma perspectiva ética com relação à visão. Se tangenciarmos Pessoa e Rimbaud, já citado anteriormente, a visão transmutada em percepção tátil da matéria revela o mundo em toda sua multiplicidade e, por consequência, coloca o sujeito como parte integrante

do movimento contínuo e em eterna transformação e, mais que isso, atualiza a poesia e o mundo na materialidade possível dos corpos.

Há nesse ponto uma desfiguração do olhar pela palavra poética. Para se tornar um acontecimento sensível, tátil, a poesia solicita antes de tudo deformar o olhar, devolvê-lo ao mundo e não à razão ou à afirmação da consciência idealista que retira o olho do contato imanente com os outros corpos.

Para o pensamento artístico e para a reflexão sobre o olhar pela teoria estética, o ápice desse pensamento e dessa maneira de enxergar o olhar é a fenomenologia de Edmund Husserl e Merleau-Ponty, que colocam a visão como a principal forma de se apreender intencionalmente e conscientemente o mundo:

A fenomenologia é o domínio da visão pura, limitando-se exclusivamente àquilo que aparece (do fenómeno), sem transpor essa aparência, sem visar o transcendente. Ser, neste contexto, será o aparecer do que aparece. O aparecer é o ser do que é. (LAMBERT, p.472, 2011).

Aqui o ponto que nos interessa é a concepção de que a visão reteria, capturaria o ser ou a aparência do fenômeno atribuindo-lhe sentido através da consciência que se dirige ao exterior tentando compreender o que se passa. Por meio da racionalidade idealista seria possível atribuir significado ao fenômeno pela sua purificação a partir da consciência e das etapas da redução fenomenológica que consistiriam em tornar o fenômeno puro para a razão.

Esse contraponto é importante, pois essa visão idealizada da arte ligada à visão pura e racional será contestado por artistas como Rimbaud, justamente por colocar a criação artística como uma relação sagrada do homem com o mundo e consigo mesmo. Mas é só com as considerações de Antonin Artaud que a arte será pensada efetivamente como uma maneira de deformar o olhar, de deslocá-lo, de rasurar o olhar para que se alcance uma outra sensibilidade.

Artaud realizará essa empreitada a partir transgressão da poesia pelo gesto teatral do corpo. Pelo movimento corporal da cena teatral a poesia se faz viva, ocupa e preenche o espaço e transforma os corpos e mobiliza as relações:

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 2006, p.36).

Esse posicionamento de Artaud acerca da linguagem, assim como da compreensão de uma linguagem que precisa ser colocada em cena, revela a crítica que parte dos artistas de vanguarda realizam: de que as palavras não são representações das coisas, nem delas mesmas, mas sim são modos de relação contínua de forças entre si. A fenomenologia fracassa em entender a arte na medida em que coloca a criação poética (*poiésis*) como serva de toda reflexão racional e consciente sobre o mundo.

Mesmo Merleau-Ponty, colocando a visão como parte fundamental da relação corpórea, vai operar o pensamento como a visualidade distanciada do mundo. O olhar é sempre puro, ou sempre permite uma relação existencial com o mundo, por purificar a percepção e permitir um contato “consciente” ou uma intencionalidade despretensiosa do sujeito com o mundo. Ele existe no mundo, mas o mundo não é sua consciência, pois sua consciência é consciência do mundo, e aí residiria a fundação do ser. Para além disso, essa consciência de mundo é adquirida através da visão que tenho do mundo e da visão do meu corpo se relacionando com outros corpos.

Em suma, a reflexão de Merleau-Ponty apesar de inserir a corporeidade e a percepção como questão necessária à formação da consciência e do ser, neutraliza o corpo como parte do fluxo contínuo do mundo, ao mesmo tempo em que instaura a consciência e o corpo no mundo, ele também retira o mundo de ambos. Observemos:

É o que Husserl punha francamente a nu quando dizia que toda redução transcendental é também redução eidética, isto é, todo esforço para compreender de dentro e, partir das fontes o espetáculo do mundo exige que nos separemos do desenrolar efetivo de nossas percepções e de nossa percepção do mundo, que nos contentemos com sua essência, que deixemos de nos confundir com o fluxo concreto de nossa vida para retraçarmos o andamento de conjunto e as articulações principais do mundo sobre o qual ela se abre. Refletir não é coincidir com o fluxo desde sua fonte até suas últimas ramificações; é desembaraçar das coisas, das percepções, do mundo e da percepção do mundo, submetendo-os a uma variação sistemática, núcleos inteligíveis que lhe resistem, caminhando de um a outro de tal maneira que a experiência não desminta, mas nos dê apenas seus contornos universais, de sorte que deixa intato, por princípio, o duplo problema da gênese do mundo existente e a gênese da idealização reflexionante; enfim, evoca e exige como seu fundamento uma sobre-reflexão onde os problemas últimos seriam levados a sério. (MERLEAU-PONTY, 2003, p.53).

Como percebemos acima, a gênese do mundo é a instauração da minha consciência nele, mesmo que meu corpo seja necessário, a consciência é que me permite habitar o mundo. O mundo pode ser sentido, mas para Merleau-Ponty, é necessário ainda que eu possa pensá-lo ou ter consciência dele. Não há mundo, objeto ou realidade se esta for apenas sentida ou se for

apenas sensível, mais importante que isso, é obrigatório que se pense ou que se reflita acerca do que se sente, do que se toca e do que se experimenta.

O mundo mesmo, não sendo uma construção subjetiva, só existe para uma consciência que se perceba enquanto tal, a fenomenologia de Husserl continuada por Merleau-Ponty busca fundar a gênese da sensibilidade na fundação de uma percepção humana e racional. Merleau-Ponty coloca em jogo a noção de espectador puro, aquele que percebe o mundo e é capaz de operar a consciência de mundo ao ponto de perceber, pela visão e a consciência, as essências, e estabelecer uma ordenação do mundo, continua Merleau-Ponty:

O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura tátil, do presente e do mundo, é que aquele que os apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne. O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos sincrônica e diacronicamente, mas um relevo do simultâneo e do sucessivo, polpa espacial e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciação. As coisas, aqui, ali, agora, então, não existem mais em si, em seu lugar, em seu tempo, só existem no término destes raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo da minha carne, e sua solidez não é a de um objeto puro que o espírito sobrevoa, mas é experimentada por mim do interior enquanto estou entre elas, e elas se comunicam por meu intermédio como coisa que sente. (MERLEAU-PONTY, 2003, p.110).

Assim, como para uma certa fenomenologia, é necessário que a consciência seja o centro de ordenação das coisas e principalmente do mundo. Há uma separação entre ser no mundo e mundo, mesmo que o ser no mundo, que Merleau-Ponty chama no texto citado de espectador puro, partilhe e aconteça no mesmo mundo que outros seres e entes. Para que a percepção e a sensibilidade sejam de fato, é necessário o crivo da idealização de uma consciência que intencionalmente capta os fenômenos e os torna inteligíveis.

Claro, o mérito de Merleau-Ponty é pensar e analisar a consciência do mundo no próprio mundo, mas ao distanciar a consciência do mundo, ele acaba por retornar a toda tradição platônica ocidental e, mais ainda, cartesiana, a qual afirma que a consciência e o pensamento são o que diferencia o homem dos outros entes ou seres, e o homem é o único que consegue perceber o mundo e transformá-lo.

Merleau-Ponty opera toda essa “defesa” da consciência dentro da inserção de uma perspectiva conservadora da visão, como sentido absoluto do homem, pois caberia à visão sintetizar toda percepção sensível e torná-la inteligível e consciente. Poderíamos até mesmo falar do espectador puro como aquele que retira o olhar do mundo e se coloca acima ou fora do mundo para assim conhecê-lo e ordená-lo. Por esse motivo, a menção à ideia cartesiana, mesmo quando o filósofo insere o corpo e a sensação como fundamentais para a formação da consciência, submete-as à verificação e redução em termos fenomenológicos racionais. A crença de Merleau-Ponty na consciência e na visão é a descrença nos sentidos, ele propõe uma *meta-percepção*, uma abstração da sensação pela consciência que purificaria os sentidos através do olhar.

Seguindo essa colocação, para Merleau-Ponty, assim como para Husserl e toda a fenomenologia, só pode sentir aquele que tem consciência do que sente, ou seja, aquele que opera a sensibilidade pela sua abstração no intelecto e pela depuração do corpo e do mundo na idealidade racional para então conseguir ordenar e estar no mundo. Estar no mundo, ser no mundo, é antes de mais nada pensar sobre o mundo e visualizar pela consciência seu corpo e as relações dele com os outros seres e entes.

Poeticamente, a partir de Marcelo Ariel tendemos a pensar o oposto que o pensar acontece simultaneamente com o mundo e não em sua sobrecodificação racional, e mais do que isso com a imersão do pensamento na sua relação com as coisas. O poema não teria a capacidade de dizer a coisa ou de modo linguístico comunicar a coisa mas abriria a possibilidade de uma relação em via de mão dupla entre a linguagem e a coisa como criação constante de diferença, de pensamento, de sensibilidade e de percepção com o mundo e no mundo:

A vida ama o mundo porque o andrógino está em tudo

Não somos nós que devemos nascer, mas os sopros de
atravessamento irradiados pela expansão topológica
de nosso corpo, emanando memórias de sensações
impossíveis de serem capturadas pela palavra,
vestidos incendiários que usamos para atravessar
os rios de silêncios estelares do corpo para fora do
corpo e os rios de imagens autônomas do corpo
de sonho que é o corpo dentro do corpo, no útero ôntico
energético de si mesmo onde não existe nenhum eu
e nenhum tempo apenas a imagem e semelhança do
cosmo e da matéria escura, é ali que podemos SER
o percurso da improvisações do pólen é que deve
nascer convertendo nosso corpo em emanção
de germinações polinizantes de poemas a serem
realizados como atos de vida

os atos de vida são surtológicos
 e fora do pertencimento, pertencemos aos
 movimentos de atravessamento contínuos do mundo,
 somos entes mediadores em constante processo de
 abertura, como rosas
 carregamos os cristais desse instante de um infinito
 efêmero até um infinito impensável
 o percurso de transparências e emanações da música
 que o silêncio veste é nossa pele nômade
 as canções são uma pele nômade de estrelas extintas
 devemos seguir as canções, sem saber *para onde*
 iremos morrer
 como elas
 para depois
 dentro do silêncio do mundo
 continuarmos a nascer
 a questão do ser é a questão da diferença
 todos são visitasões
 das diferenças, das variações cosmológicas da carne
 nós devemos continuar, a diferença é quem deve
 continuar
 a diferença não deve ser contida
 ela é a primeira germinação da potência insurrecional
 a existência se manifesta como uma emanação
 paisagística de figurações
 e o fato é que se não atravessarmos a condição das
 figurações
 se não agirmos como leitores-viajantes dos desenhos
 da coisa
 jamais seremos parte da coisa
 (...)

(ARIEL, 2018, p.102-104).

Há de modo meta-literário uma teoria da linguagem poética, que relacionando com a perspectiva apresentada até aqui, coloca o poema de Marcelo Ariel em um diálogo com Bergson (1999) e Deleuze (2011) e o ponto de contato é a defesa de que a criação artística, que é um trabalho efetivo com a memória e sua transmutação em obra, se coloca como uma imersão no mundo e a invenção de uma zona de passagem que transmite não a subjetividade e o mundo mas as múltiplas conexões possíveis entre ambos.

A obra artística em sua comunhão com o mundo se manifesta como essa potência insurrecional de abertura para as coisas, o poema acima permite o trânsito entre diferentes realidades e a ao afirmar a diferença contínua ele se oferece para o mundo, como aquele que acolhe a exterioridade em seu interior e oferece sua interioridade para a dimensão externa.

Mas o poema de Marcelo Ariel se encontra como uma exceção, dentre muitas outras, no sistema criativo e de pensamento sobre a poesia, o pensamento e a vida, como argumentávamos anteriormente e essa noção de distanciamento e isolamento da criação artística do mundo é que

nos interessa colocar em debate para pela via indireta afirmar a potência da poesia de Marcelo Ariel.

Em perspectiva oposta à que citamos de Husserl e Merleau-Ponty, remonta a teoria platônica da dicotomia entre corpo e razão, e isso está citado coo a ideia de morte/nascimento no poema de Marcelo Ariel, que por sua vez retoma uma debate tradicional na poesia do ocidente. Percebemos que a poesia acima acolhe em si uma série de problematizações teóricas e que persistem desde a Antiguidade. Por esse motivo entraremos em uma breve digressão acerca da relação entre o simulacro e sua relação coma dimensão sensível, justamente pela poesia, e a arte como um todo, serem deslocadas da produção que se pauta em um real por alguns autores, dos quais já citamos alguns nesse texto, e assim buscamos afirmar a perspectiva presente nos poemas de Marcelo Ariel.

Podemos pensar na Odisseia de Homero. Mais especificamente quando Aquiles se encontra no Hades e recusa a condição de morto, mesmo que seja colocado como um grande herói, e sua glória seja salvaguardada pela memória em oposição a Odisseu, que aceita sua posição de herói mesmo que morto. Aquiles recusa estar morto e aponta que preferiria qualquer forma de existência, mesmo que mais “baixa”, desde que retornasse à vida sensível: “– Ah! não tentes consolar-me da morte, glorioso Odisseu; eu preferiria lavrar a terra a serviço de outrem, de um amo pobre, de subsistência minguada, a reinar sobre as sombras de todos os extintos”. (HOMERO, 2006, p.137).

O caso é que Aquiles reconhece que o modo de existência das almas é vazio ou apenas uma forma de aparência. As almas são meras projeções, simulacros daquilo que já não é mais, e além disso não têm a propriedade de sentir, pois já não experenciam a vida:

Aquiles (...) dirá que os mortos (nekroi) são aphradées “insensíveis” e eídola “simulacros” dos mortais que se cansam. Em aphradées temos a indicação da ausência do phrázesthai, “da capacidade de pensar ou refletir”, ou ainda mais elementarmente “da capacidade de perceber”. Como se os mortos – ou ao menos aqueles que não foram revitalizados pelo sangue dos animais sacrificados por Ulisses – fossem incapazes de reconhecer ou de se lembrar do que quer que seja, estando portanto privados não só de sua própria identidade mas de uma consciência qualquer do mundo e da existência. Mas, mais do que isto, eles são apenas eídola, “imagens” ou “simulacros” dos mortais vivos que eles um dia foram. Isto é: falta a eles a substância da carne, a corporeidade, a capacidade de tocar e de ser tocado, como já o demonstrara bem a cena em que Ulisses tenta em vão abraçar a psukhé de sua mãe (...) É como se, para Homero, no sentido do tato fosse concentrado o critério último para a determinação da realidade de algo.” (ASSUNÇÃO, 2003, p.9).

A consideração acerca do toque é o que nos interessa de maneira mais específica, pois toda reflexão acerca da visão tem como objeto mostrar como esta se passa, principalmente pela poesia, a ser entendida como gesto tátil. Essa questão, que parece pequena, passa por toda a tradição ocidental da maneira de entender o papel da imagem e da sensação corporal como equívocos e erros que devem ser corrigidos pelo intelecto e pela consciência, para que o ser seja instaurado efetivamente no mundo e para que o mundo seja corrigido pelo homem.

Aquiles nega o simulacro, a imagem em sua forma fastasmática denominada *eidóla*. Em sua concepção racional e consciente as imagens, as almas dos mortos encontradas no Hades não passam de imitações falsas daquilo que um dia foram de verdade, são cópias vazias e ocas, retiradas de toda possibilidade sensível. Nessa crítica de Aquiles, há a condição da existência como imagem, uma crítica ontológica da imagem. Para o herói, a imagem não tem a capacidade do toque²⁹, não possui a capacidade de sentir, apenas existe. Certamente também essa crítica possui intrinsecamente uma reflexão sobre o tempo, a imagem, ou o fantasma, habitaria o presente usurpando o passado, a *eidóla* nunca é atual, é sempre um falso presente.

Para Homero ou Aquiles, assim como para Merleau-Ponty, só aquele que tem consciência da sensibilidade pelo intelecto pode ser e experienciar o mundo, a carne, materialização da alma que carrega consigo a capacidade de tocar e perceber o mundo só é pura quando ela tem consciência de si. Ver é tocar, porém só através de uma racionalidade que purifique o toque e que o torne inteligível. O toque aparece para essa tradição como forma de operar o intelecto, de exploração de si e do mundo para se chegar à verdade pela consciência racional.

A poesia, dentre todas as artes, vem sendo desde Platão a criação mais próxima à imagem e ao simulacro, sempre se fez partilhável pelo elogio a sua própria falsidade, a poesia

²⁹ A ato sensitivo do toque é o mais radical da sensação. Desde Aristóteles, o gesto tátil é uma dimensão radical de estar-no-mundo, porém o que ocorre é a abstração desse toque para uma dimensão metafísica, mas mesmo assim o toque continua sendo um movimento de sensação e de interação no mundo. Aquiles nega o sentir ao colocá-lo em uma esfera estritamente racional, da consciência: “Como se sabe desde Aristóteles, a identidade do sensível e do sentido no sentir (que também é, então, um ser-sentido), também parecida com a identidade do pensável e do pensador no ato de pensar, implica, no ponta da sensação – visão, audição, olfato, paladar e contato -, um modo de compenetração de ambos no ato e com esse ato. O ato sensitivo, ou seja, de acordo com o conceito aristotélico de ato – *l'energeia* -, forma afetividade atual, sendo o acontecimento produzido pela sensação. A alma que sente também é sensível e, por isso sente-se sentindo. Ora, em lugar algum se pode ser mais claro – ou mais sensível – do que no tocar: nem o olho, nem a orelha, nem o nariz nem a boca são capazes de sentirem a si mesmos com intensidade e a precisão da pele. A imagem, o som, o odor e o gosto continuam, de certa forma, distintos do órgão que sente, ainda que eles o ocupem integralmente. Sem dúvida, o mesmo acontece com o tocar a partir do momento em que sou eu a substância tocada (se eu pensar “esse tecido é áspero”, “essa pele tem um frescor”). Mas pode-se dizer, mesmo que na verdade seja impossível determinar esse tipo de coisa, que a representação é menos imediata no tocar. Nos outros sentidos, ela se anuncia mais rapidamente, mesmo que de modo diferente, dependendo do caso (a imagem é contemporânea de sua visão; a melodia e o timbre também o são, mas um pouco menos, da audição; o sabor, ainda menos do paladar; e o odor é ainda mais distante do olfato, a ponto de ser da ordem do tocar).” (NANCY, 2014, p.21-22).

sempre foi *eidóla*. Não à toa Platão, escrevendo o diálogo de Sócrates com Glauco no livro XI, da sua *República*, coloca todo esse embate sobre o predomínio da visão sobre o tátil, da razão sobre o sensível em linhas esclarecedoras:

- Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que isso nos impelia. Acrescentamos ainda, para ela não nos acusar de uma tal ou qual dureza e rusticidade, que é antigo o diferindo entre a filosofia e a poesia. Realmente, lá temos <a cadela a granir ao dono> e a <que ladra> e o <bando de cabeças magistras> e os <que pensam subtilmente>, como afinal <vivem na penúria> e mil outras provas da antiguidade do antagonismo entre elas. Mesmo assim, diga-se que, se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce. Ou não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contemplas através de Homero? (PLATÃO, 2018, p.473).

Todo esse diálogo de Sócrates com Glauco se passa na tentativa de tomar a poesia como uma forma de imitação que deturpa o real e que não possui nada de verdadeiro, a despeito de outras artes como a pintura que imita o real para representá-lo, ainda o pensamento inteligível do mundo pela filosofia e sua busca pela verdade sobre o real. A poesia seria a imitação que se colocaria como falsidade de si mesma, ou seja, a imitação da imitação, assim como *eidóla*, a imagem fantasmática não teria contato com o mundo nem com a verdade.

A sedução do homem pelo falso, pelos sentidos como sensações, seria um erro. O término desse imbróglio platônico, se sabe, terá seu ápice na teoria cartesiana e que aqui constatamos, perdurará ao menos na reflexão proposta neste texto, na fenomenologia. Aquiles/Homero, na passagem estudada, seria aquele que tenta abdicar das sensações para que apenas se valide o conhecimento “puro”, assim como Merleau-Ponty e Platão/Sócrates recusam a imagem e o simulacro, ou a sensibilidade corporal, para chegarem a uma visão pura e as essências das coisas, a fim de se alcançar o *eidós*. A oposição é entre aparência e imagem e entre verdade e sensibilidade e, mais ainda, entre sensação e visão.

Não ao acaso e ingenuamente Platão/Sócrates colocam a pintura acima da poesia, Husserl fará o mesmo e Merleau-Ponty³⁰ também. A hierarquização da criação artística será a

³⁰ Toda tentativa de Merleau-Ponty de inserir novamente a questão do corpo na fenomenologia esbarra em sua insistência em colocar a visão pura como elemento capaz de dar sentido a toda experiência sensível, tornando sua reflexão limitada e limitante e retornando aos paradigmas de Husserl, como bem demonstrou Jacques Lacan: “Essa direção exigida para aquilo que ordena as covariâncias fenomenicamente definidas da percepção, O filósofo de nossa época vai buscá-la, como se sabe, na ideia da presença, ou, para melhor traduzir literalmente O termo do alemão, na ideia do Ser-aí, a qual e preciso acrescentar a presença (ou ser-aí)-em-por-atraves-de-um-corpo. Posição dita da existência, no que ela tenta apreender-se no momento anterior a reflexão, que, em sua experiência, introduz

hierarquização da razão sobre os sentidos. Todo esse movimento para trazer a noção de que a poesia e as sensações, a sensibilidade, são falsas e produzem equívocos, justamente por serem ocas, vazias e não alcançarem a dimensão transcendente e ideal do real. Elas não são verdadeiras por não serem nada para além delas mesmas, exatamente por não terem uma essência:

É na redução ao *eu puro*, à atividade pura que pensa o *fenômeno puro* – relação eu/objeto enquanto pensado. É uma redução transcendental pois do domínio do “enquanto pensado”. É *neutralização*. O objeto foca-se na coisa concebida em sua mera idealidade, em essência transcendental, no *Eidós*. (LAMBERT, 2011, p.481).

A relação então da verdade com a essência sobre a percepção está na ideia, não na sensação corporal, mesmo que a sensibilidade do corpo seja importante, como para Merleau-Ponty, ela estaria submetida à validação (redução fenomenológica) e aos critérios do conhecimento racional. *Eidóla*, a imagem fantasmática, o simulacro que não possui a possibilidade do toque, não teria vida e nem mesmo poderia ter acesso à verdade, portanto não passaria de uma ilusão, ou seja, por não estar de fato no mundo, a imagem deturpa a ideia.

Já o *eidós*, a essência das coisas estaria na relação da abstração universal da sensação para a ideia, portanto, o ideal torna a essência acessível a todos aqueles viventes que habitam o mundo real e possuem a corporeidade que lhes permite o toque que posteriormente é depurado metafisicamente, sendo que a partir disso podem pela consciência e racionalidade, visualizar os fenômenos em sua pureza.

A distinção entre poesia e filosofia na *República* é a distinção entre aquele que pensa e aquele que não pensa, entre o que pode aceder à verdade e o que está privado dela. Em sua recusa, Aquiles aponta para o fato de não querer operar um modo de existência que o prive da verdade e da vida, mesmo que em sua forma mortal, enquanto *eidós*, seja eternamente lembrado como herói, ele prefere ter a possibilidade de purificar o mundo por meio de sua consciência.

O medo de Aquiles é o de não pensar e, em decorrência disso, não ser, não estar no mundo. Temos a mesma abordagem em outro diálogo de Platão. No *Teeteto*, que é também o personagem que dialoga com Sócrates no texto, somos apresentados à concepção de que a personagem mitológica Iris, filha de Taumante, seria a mensageira dos deuses e a responsável

sua distinção decisiva com relação ao mundo, despertando-o para a consciência de si. Mesmo restabelecida de maneira muito evidente a partir da reflexão duplicada que a busca fenomenológica constitui, essa posição se prevalece por restaurar a pureza dessa presença na raiz do fenômeno, no que ela pode antecipar global mente de sua influência no mundo. Pois se acrescentam, e claro, complexidades homologas do movimento, do tato ou da audição - e, como omitir, da vertigem -, que não se justapõem, mas se compõem com os fenômenos da visão.” (LACAN, 2003, p.186).

pela ligação entre o mundo terreno com o mundo divino. Para Sócrates, a ligação entre sensação e mente se deve à manifestação do espírito. As coisas que existem sensivelmente e que se manifestam ao olhar de maneira estática são enganos, não devemos pensar nas sensações como forma de conhecer, mas sim como movimento contínuo de algo que está invisível e que permite que as coisas sejam o que elas de fato são:

Sócrates - Estou vendo, amigo, que Teodoro não ajuizou erradamente tua natureza, pois a admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a Filosofia. Ao que parece, não foi mal genealogista quem disse que Íris era filha de Taumante (...) Refiro-me aos que só acreditam na existência daquilo que eles são capazes de segurar com as duas mãos, porém não admitem que participem da realidade nem as ações nem as gerações e tudo o mais que não se vê. (PLATÃO, 2001, p.55).

Dois coisas precisam ser salientadas nesse trecho do *Teeteto* de Platão. Em primeiro lugar, que Taumante era o deus marinho da admiração ou espanto, seu nome dará origem ao conceito de *thaumazein*, conceito este que a partir do *Teeteto* e da *Metafísica* de Aristóteles será o responsável pela origem do pensamento filosófico. Porém, o que é mais importante na presente reflexão é a questão de sua filha, Íris. No *Teeteto*, ela aparece como aquela que revela ao ser o que está invisível, ou seja, torna visível o invisível. Nas considerações de Sócrates, ela apresentaria o espírito ao homem, sendo que dessa forma ele poderia livrar-se da falsidade das sensações e dos simulacros para alcançar o *eidós*.

Íris é a responsável por tornar possível a visão pura da realidade pelo espírito. Sócrates coloca claramente a função divina de Íris como aquela que fornece a visão ao olho: “o olho se enche de visão e passa a ver, sem, com isso, tornar-se visão, porém olho que vê”. (PLATÃO, 2001, p.56).

A visão não é uma propriedade dos sentidos, tal qual havíamos já mencionado nas colocações de Merleau-Ponty, mas é um “dom” divino possibilitado ao ser estabelecer a verdade sobre o mundo pela idealidade fornecida pelo espírito, no caso, para Sócrates, manifestado no olho pela divindade Íris. Não obstante, Íris, posteriormente ao período clássico, será o nome dado à região do globo ocular que permite e controla a passagem de luz e que, por esse motivo, regula a visão:

Em português e em outras línguas, o substantivo íris é ainda empregado para se falar da pupila dos olhos, que já nos tempos da alquimia, através de metáfora poética, era chamada de menina-do-olho (...) para designar a pedra filosofal, que também é capaz de produzir todas as cores. Nas línguas

modernas ela é assim chamada pela nossa própria imagem que vemos refletida ou irisada no interior da pupila. (ENGLER, 2011, p.55).

Íris, filha de Taumante, é aquela que permite ao olhar se tornar olhar, que propicia a habilidade da visão realmente enxergar. A menção a essa divindade e a toda essa descrição mitológica de Sócrates, na conversa com *Teeteto*, pode ser operada como a fundamentação de uma epistême (teoria do conhecimento) fundamentada na visão capaz de trespassar os simulacros (*eidólas*) e enxergar a verdade em sua essência (*eidós*).

Todo diálogo platônico do *Teeteto* é a refutação por parte de Sócrates do posicionamento de *Teodoro*, o sofista, que defende a relação entre conhecimento e sensação. *Teodoro* havia convencido *Teeteto* dessa relação, e Sócrates, tomando nota de suas proposições, se propõe a convencê-lo do contrário: “O homem é a medida de todas as coisas, que é também a de *Teeteto*, o qual concluiu disso que há perfeita identidade entre conhecimento e sensação. Não é assim mesmo, *Teeteto*?”. (PLATÃO, 2001, p.63).

No decorrer do diálogo, tanto com *Teeteto* quanto com *Teodoro*, Sócrates utilizará a ideia do idealismo para afirmar a doutrina filosófica em detrimento das sensações. Contudo, é necessário fazer menção a uma outra questão desse texto pois é a partir daí que entendemos que a visão pura pela idealidade é mais que uma simples epistême, é uma ética no pensamento socrático-platônico.

Precisamente, no exercício de leitura aqui proposto, atentamos para que ao tornar o olhar uma perspectiva verdadeira sobre o mundo, Íris possibilitaria ao ser que conhece (que possui a razão) olhar através do espanto/maravilhamento para conseguir enxergar entre os sentidos a verdade da *Alma*. Mais ainda, encarar de frente o abismo que separa o simulacro da verdade em um gesto corajoso de validação da razão como doutrina da beleza e do bem enquanto verdades absolutas do mundo.

Taumante seria a divindade associada ao assombro/espanto, mas também pode ser traduzido como maravilha/admiração quando na palavra derivada *thauma*. O olhar, concedido por Íris permitiria aquele que se assombra/admira olhar através desses sentimentos, encarar o abismo que existe entre o falso e o verdadeiro e, por meio da razão, distinguir entre belo e feio e entre certo e errado.

No *Teeteto*, isso fica claro quando Sócrates aponta para o fato de que aquele que não consegue elucidar seu olhar através da visão do *eidós* se coloca em vertigem, em uma confusão dos sentidos. Isso se deve ao fato de o ser que vislumbra o mundo e se maravilha/assombra não ser capaz de desvencilhar-se de seu corpo, logo, de suas sensações, e ascender ao plano ideal

ou à ideia pura que permite o contato com a verdade. Não há a verdade falsa das sensações, mas a verdade metafísica e universal do espírito pela justeza e beleza da razão.

Essa perspectiva de Sócrates aparece em dois trechos específicos, muitos valiosos à compreensão desse ponto de tensão: a passagem da sensação para a ideia pura:

Teeteto - Pelos deuses, Sócrates, causa-me grande admiração o que tudo isso possa ser, e só de considerá-lo, chego a ter vertigens. (PLATÃO, 2001, p.55).

(...) quando aquele indivíduo de alma pequenina, afiada e chicanista se vê obrigado a responder a todas essas questões, então, é sua a vez de sofrer o mesmo castigo: sente vertigens na altura a que se viu guindado e, por falta de hábito de sondar com a vista o abismo, fica com medo, atrapalha-se todo e mas consegue balbuciar, tornando-se objeto de galhofa não apenas das raparigas trácias ou das pessoas incultas em geral, pois todos estes são incapazes de notar o ridículo da situação, como de quantos receberam educação contrária à dos escravos. (PLATÃO, 2001, p.85).

Primeiramente, *Teeteto* descreve que está tendo vertigens por começar a pensar naquilo que Sócrates lhe propõe a pensar. Na passagem seguinte, Sócrates coloca o fato de alguém sentir vertigem como a falta de hábito do pensamento e mais especificamente a falta de coragem de seguir em frente e superar a vertigem para que se chegue à verdade.

É imprescindível relacionar o que o texto socrático-platônico distingue como nascimento do pensamento “verdadeiro”, pela superação da vertigem do corpo e pela idealidade da consciência metafísica, com a passagem já mencionada de Arthur Rimbaud e o desregramento dos sentidos como tarefa prioritária da poesia. Ou seja, para o poeta, a vertigem corporal é o fundamento da criação poética, mas não a superação da vertigem pela visão pura do *eidós*, do mundo e das coisas, mas sim pela vertigem como possibilidade de uma visão radicalmente sensível ao que se manifesta ao toque.

Certamente, também surge com Antonin Artaud e sua especulação cênica do gesto poético na mobilização performática da palavra como cena. Portanto, como imagem múltipla de um acontecimento assombroso/admirável do que se manifesta no sensível, na confusão e desarticulação incessante das sensações, na vertigem criadora.

Talvez por essa intuição, os poemas insistem na ideia de que “ver é escutar”. Há uma relação explícita entre a música e as sensações, muito mais que na pintura ou em outras artes. O privilégio dos estudiosos da fenomenologia dado à pintura deixa claro que a escolha não é algo ingênuo e, mesmo que o seja, não é feito de maneira aleatória. Haveria uma continuidade da perspectiva da superação da vertigem pela idealidade visual concedida por Íris e ainda uma negação da vertigem corporal como possibilidade de criação de um pensamento “verdadeiro”.

Nessa perspectiva, a música estaria contaminada ou assombrada pela vertigem da poesia, pela vertigem como coragem de acolher a experiência em sua multiplicidade caótica, não tentando superá-la pela purificação da razão e pela produção de um pensamento verdadeiro e totalizante, mas sim pela diferenciação contínua de todos os elementos, inclusive do olhar pelo movimento sensível das relações entre as forças que compõem um acontecimento, uma cena, e que pode ser percebida e experienciada na materialidade da vida. Retomando o diálogo com a poesia de Marcelo Ariel de modo direto, podemos perceber essa reflexão no poema abaixo:

Aquilo que é imperceptível é o que deve ser visto

Aquilo que é imperceptível
 é o que deve ser percebido
 por nossa percepção
 mas de que modo isso pode ocorrer?
 Talvez se nosso olhar
 se converter
 por um delicado e intenso
 esforço cinestésico
 em um
 olhar que escuta
 aquilo que vê;
 Um provérbio quicongo afirma
Wa I Mona
 ‘ver é ouvir’
 As formas escondem um segredo
 dito para as imagens através dos sonhos
 comenta Selma Langerlorf em uma esquecida fábula
 O que pede uma obra?
 Qual a destinação de um desenho, de um quadro e de
 um registro fotográfico?
 Talvez a mesma destinação
 que se abre como um chamado
 dentro da palavra ‘poema’.
 (ARIEL, 2018, p.101).

Como vemos, a percepção a que o eu lírico se refere se daria pela sinestesia, ou seja, pelo movimento do próprio corpo que sente. Mas aqui, diferentemente do que Merleau-Ponty escreve sobre a importância do corpo para percepção do espectador puro, o olhar faz parte do corpo. Não há redução da sinestesia para a ideia, mas sim uma relação de contaminação dos corpos que produzem a percepção. A predominância na poesia é de uma sensibilidade tátil.

O “olhar que escuta aquilo que vê” é o olhar tátil, que toca e é tocado, sinestesia intensificada pela relação contínua dos corpos. A escuta associa diretamente o olhar à vibração

dos corpos. A todo momento se coloca o olhar como tátil, portanto, entendemos que o olho toca outros corpos, justamente pelo fato de o toque ser a possibilidade de sentir uma outra superfície material, esse movimento é realizado pelas vibrações dos corpos. O olho vibra, assim como todos os corpos vibram, e nessa profusão vibracional eles se tocam, mesmo que mantenham certa distância. Ver é escutar, pois ver é, antes de mais nada, sentir a vibração de outros corpos.

Em meio a essas colocações, a poesia também poderia conter uma ou mais vibrações? Evidentemente que sim, porém a poesia se constituiria não como um ponto de origem de determinadas vibrações, mas como “vetor de intensificação de vibrações que passam por ela”. Há uma distinção entre o corpo da poesia, assim como os corpos fantasmáticos (*eidólas*) os quais Aquiles desdenha e aponta como seres vazios e sem experiência, sem vida, e os corpos orgânicos ou materializados, a matéria do ponto de vista orgânico retarda o movimento vital (*elán vital*, como coloca Henri Bergson). Isso faz com que o corpo material seja sempre um corpo que demora ou faz demorar, em contraposição ao corpo *não-orgânico*, mas que também é corpo e se difere por não obedecer a uma função, exercer uma força ou poder restritivo a si mesmo e aos corpos com os quais se relaciona, ele permite que as intensidades passem por ele e que os corpos que se relacionam com ele se intensifiquem.

Por esse motivo, as vertigens de *Teeteto*, bem como de todo aquele que não consegue tornar a sensação uma visão purificada da vida, se depara com a crise corporal. Contudo, não por medo ou falta do hábito do pensar, mas sim por tornar a perceber as intensidades de modo a bagunçar a matéria que as impede de passar de forma intensificada, ou seja, o corpo.

A vertigem do corpo é a vibração das forças da vida que se deparam com forças repressivas, aquele que consegue sentir e olhar para o abismo sem sucumbir às vertigens é o que consegue reprimir e domesticar as forças da vida tornando-as impotentes em sua pulsão criadora. Ele as mantém na organicidade funcional e impotente da matéria reduzindo as intensidades vibracionais a repressões idealizadas. Não obstante, essas forças reprimidas em ideias voltam de maneira intensa em forma de sonhos e recalques corporais.

Quanto mais forte em sua capacidade de relação sinestésica com as vibrações, a sensação se torna mais potente e as intensidades geram vertigens. Se o que deve ser percebido é o que é imperceptível, obviamente que não é a redução da experiência sensível às ideias e representações conscientes da visão purificada. É por meio da confusão orgânica e da desorientação dos sentidos que essa percepção do imperceptível ocorrerá:

A hipótese fenomenológica é talvez insuficiente pois ela invoca somente o corpo vivido. Mas o corpo vivido é ainda pouco em vista de uma Potência

mais profunda e quase inviável (...)Se bem que a sensação não seja qualitativa e qualificada, ela só tem uma realidade intensiva que não determina mais nela dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração. Sabemos que o ovo apresenta justamente este estado do corpo “antes” da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e acessórios. “Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nem exôfago. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus”. Toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida, e a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo, e portanto não orgânico. Assim a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne ela é diretamente levada pela onda nervosa ou emoção vital. (DELEUZE, 2018, p.24).

Deleuze distingue o organismo da vida e do corpo. Para ele, vida e corpo não são compreensões orgânicas, portanto a sensação não advém da hierarquização sensorial ou da abstração do sensível pela consciência. Mas a concepção de vida e de corpo tampouco é entendida como uma problemática metafísica. O que Deleuze faz é reverter a lógica socrático-platônica do assombro/maravilhamento, e com isso toda metafísica e epistême conjuntamente, tornando o simulacro (*eidóla*) um ser dotado de intensidade ou potência.

Deleuze retira o olhar idealizado, purificado da redução racional que tendia à abstração metafísica do *eidós* no absoluto exterior da materialidade e o insere dentro da sinestesia intensiva das forças constitutivas do acontecimento sensível. Ou seja, ele torna o simulacro não um equívoco metafísico e falso, mas sim a própria possibilidade do *eidós* acontecer, dessa forma, *eidóla* é a possibilidade do *eidós*, pois a essência nada mais é que a imagem de uma possibilidade de essência. O simulacro não é o falso, mas sim aquilo que permite que algo aconteça e seja percebido, não haveria um fundo ou uma origem para além daquilo que acontece.

Há uma distinção entre aparecer (fenômeno) e acontecer. O acontecimento do simulacro é a própria criação da sensibilidade e da sensação possível. O equívoco socrático-platônico, continuado pela fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty, é tentar dar um fundamento a uma essência negando o falso, e o falso é pura potência criadora e desarticuladora de regimes que aprisionam a vida, nesse caso, ele não pode ser negado, visto que não é negativo e sim produtivo.

Se a recusa de Aquiles em se tornar um fantasma (*eidóla*) é a representação do amor humano à experiência sensível como unidade orgânica mortal, e por isso formadora de uma identidade unitária na leitura socrático-platônica, ao recusar o fantasma, Aquiles afirmaria a vida, a humanidade e a verdade. Porém, o que Aquiles defende é uma ordenação da vida pela

repressão das forças intensivas e a criação do ideal de mortalidade a partir do adestramento da morte pela substancialização ideal do homem.

Ao preferir ser um “humano inferior”, um escravo em vez de herói, mas mesmo assim manter-se mortal, Aquiles acaba por apresentar sua extrema covardia e seu medo de enfrentar o destino. A operação racional de negação pela negociação da vida nada mais é que a tentativa de manutenção do que está como está, e a negação da mudança e do falso como potência criativa³¹.

A potência criativa do simulacro é antes de mais nada a diferenciação contínua de si mesmo, justamente por não ter profundidade ou fundamento, ou mesmo essência. Mas o que mais se coloca é a distinção do simulacro em uma temporalidade específica. Anteriormente havíamos mencionado que a recusa de Aquiles pela condição fantasmática é a recusa de viver preso ao passado; o que ocorre é justamente o oposto, o simulacro como *eidóla* é a impossibilidade mesma do passado no presente. O fantasma não é o encarceramento de um ser em um tempo que insiste em manter-se o mesmo, ele é a aparição contínua da diferença mesma daquilo que é, o que se manifesta pelo simulacro é o falso como potência de transformação contínua do que aparece e não a sua manutenção eterna.

Além de determinar a substancialização ideal da experiência e de colocar o tempo como projeção humana, Aquiles mobiliza uma hierarquização das formas. Pare ele, a aparição do *eidóla* como fantasma é uma ilusão do passado, o fantasma é o retorno daquilo que já deveria ter deixado de habitar o mundo, mesmo que fantasmaticamente, , é apenas uma assombração de um plano temporal que já se desfez, uma ilusão ou fantasia da experiência, portanto, não é sensível, mas sim um equívoco da visão.

³¹ Essa discussão remete ao primeiro capítulo desta dissertação. O gesto político de Aquiles encontra um reflexo na concepção da negação de modos de vida diferentes ou considerados “inferiores” como em uma possível ontologia do “ser negro” que fica impossibilitada ao passo que é considerada por uma estrutura de pensamento dominante e institucionalizado como inviável ou desnecessária ou ainda falsa e mero simulacro. A afirmação da potência de ser de um escravo, de um “ser negro” ou de um simulacro residiria na quebra completa desse sistema de ordenação e de criação contínua de uma diferença em si mesma, contínua. Afirmar a diferença ao contrário do que faz Aquiles que afirma a identidade, a nomeação e a essência pura manifesta na substancialização metafísica e na negação da imanência. Como aponta Achille Mbembe seria preciso um acolhimento da fantasmagoria de si, afirmação da mudança e da máscara: “Nessas condições, a ação eficaz consiste em operar montagens e combinações, em avançar mascarado, sempre pronto a recomençar, a improvisar, a se instalar no provisório antes de buscar ultrapassar os limites, fazer o que não se diz e a dizer o que não se faz; dizer várias coisas ao mesmo tempo e esposar os contrários; e, acima de tudo, operar metamorfoses. A metamorfoses é possível porque a pessoa humana jamais se remete a si mesma sem se referir a outra força qualquer, a um outro si-mesmo – a capacidade de sair de si, d duplicação e de estranheza, antes de mais nada em relação a si mesmo. O poder consiste em estar presente em vários mundos e sob diferentes modalidades simultaneamente. Nisso, ele é como a própria vida. É potência aquilo que conseguiu escapar à morte e regressou dos mortos. Pois, somente escapando da morte e regressando dos mortos é possível adquirir as capacidades para se instituir como outra face do absoluto. Há, assim, no poder e no vivente, uma parte que deriva do espectro – uma parte fantasmagórica”. (MBEMBE, 2018, p.234).

Claro, há ainda a hierarquização das formas de vida sensível, como já exposto a partir do Diálogo de Sócrates com *Teeteto*, de quem pode sentir e tocar de maneira efetiva o real. Aquiles, como se sabe, prefere ser um escravo que não poderia ter uma visão purificada, tão clara como a de um grande aristocrata ou herói, mas escolhe poder ainda ter contato com a verdade, mesmo que de maneira confusa pela experiência.

O *eidóla*, como imagem fantasmática, seria o grau mais baixo na “escala sensível” esboçada por Aquiles em sua breve passagem pelo Hades. Poderíamos dizer que, epistemologicamente, o fantasma seria o grau zero da sensibilidade ou a impotência pura do sentir e, nessa perspectiva, incapaz de conhecer e de tocar/visualizar a si e o mundo.

O fantasma aparece como simulação, cópia dessemelhante do que um dia foi, de uma imagem substancializada acessível idealmente à comprovação de sua verdade. O fantasma seria a simulação do que não é mais, a manifestação ilusória de uma ausência, cópia da cópia, simulação do simulacro.

A potência do fantasma é justamente a de ser aquilo que é simulado e se creditar como tal. Aquiles não reconhece que o *eidóla* não é a repetição de algo de forma falsa, mas a própria possibilidade do diferente acontecer. O simulacro em sua forma específica de fantasma é a possibilidade de movimento do sensível, assim, Aquiles reivindica seu retorno pela hierarquização e dominação do ideal/racional sobre o sensível. Ao se pensar aqui na poesia e no corpo como potências e forças intensivas, propõe-se uma linha de reversão do platonismo e de transgressão da tradição idealista. O que se experimenta então é a desordenação do pensamento como operação idealista em busca de uma substância metafísica a partir da visualização pura nas representações sensíveis que seriam cópias e equívocos:

Na reversão do platonismo, é a diferença que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira. O mesmo e o semelhante não tem mais por essência senão ser *simulados*, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos (...) A simulação é o próprio fantasma, isto é, o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca. Trata-se do falso como potência, *Pseudos*, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso. Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) O Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia. Ele torna impossível a ordem das participações, como fixidez da distribuição e a determinação da hierarquia. Instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas. Longe de ser um novo fundamento, engole todo fundamento, assegura um universal desabamento (*effondrement*), mas como acontecimento positivo e alegre (...). (DELEUZE, 2011, p.268).

A lógica do pensamento socrático-platônico, e também de Aquiles acerca do fantasma, é a lógica da identidade fundada na substância metafísica do ser. Afirmar o simulacro, o fantasma, é abrir o pensamento para diferenciação constante do ser e, mais que isso, possibilitar que o ser possa aparecer de outro modo que não o da essência, do *eidós*. O ser, nessa concepção de reversão do platonismo, é toda possibilidade que ocorre em um acontecimento intensivo no qual as forças se tornam ressonantes e criam um evento sensível, manifestado por uma composição que é, antes de tudo, uma imagem possível do que se manifesta.

O desabamento de todo fundamento é a queda da representação ideal na profusão imanente dos sentidos. Se Sócrates critica *Teeteto* e os demais seres dotados de visão (consciência) pela sua incapacidade de olhar o abismo, esse espaço que é a divisão entre plano sensível e plano espiritual/metafísico (que não é outra coisa que o pensamento, essa zona aporética), sofrem a vertigem ou os espasmos físicos que demonstram a incapacidade de vislumbrar a verdade. Ele não critica a própria sensibilidade, o próprio corpo e a vida.

Para Deleuze, que por sua vez cita Nietzsche, a afirmação do simulacro pela potência do falso é a quebra da dicotomia entre realidade/verdade e aparência. Aquilo que aparece não possui uma essência para além daquilo que é, e muito menos essa essência seria acessível por meio de uma depuração racional (e mesmo matemática, se pensamos em Husserl e em uma certa leitura fenomênica) para um ser dotado do hábito superior e corajoso de iluminar a vida sensível pela claridade espiritual da metafísica.

Essa iluminação, essa benção do olhar divino, concedida por Íris, é apenas uma alusão ao movimento sensível de ressonância das vibrações, de escutar as imagens. Iluminar-se não é elevar-se, mas sim mover-se em conjunto, tornar-se também imagem.

A vertigem do maravilhamento/espanto é a capacidade do simulacro de exercer a maquinaria da diferenciação contínua que permite a sensibilidade acontecer. Nesse contexto, o sonho é um plano potente de exercício do *thaumazein* e da potência do falso justamente por ser uma cópia da cópia e manifestar-se por fantasmagorias. Só podemos entender a crítica a toda expressão mitológica e imaginária pela *poiésis* se compreendermos tal crítica e exclusão do simulacro e do fantasma e, obviamente, da sensação como forma válida de pensamento. É necessário retomar um trecho do poema citado uma vez que neste a repetição faz intensificar sua diferenciação: “As formas escondem um segredo dito para as imagens através dos sonhos”. (ARIEL, 2018, p.101).

Como estamos apontando, os sonhos são uma zona ou plano de revelação das imagens de intensificação das ressonâncias, e não é por acaso que Sócrates impele sua reflexão idealista

e racional contra a experimentação onírica de forma crítica em sua exposição à *Teeteto*, que merece ser citada:

Nesse caso, será preciso completar o estudo do que ficou por explicar. Ainda não falamos dos sonhos, das doenças em geral e, particularmente, da loucura nem das alterações da vista, as do ouvido e das demais sensações. Como bem sabes, a opinião unânime é que todos esses casos concorrem para refutar a doutrina exposta agora mesmo, visto se revelarem de todo o ponto falsas em tais casos nossas sensações, e muito longe de serem as coisas como se nos afiguram, nada, pelo contrário, existe tal como nos aparece. (PLATÃO, 2011, p.58).

Não é preciso se estender na reflexão acerca do trecho citado, pois ele será levado à radicalização pelo pensamento idealista e logocêntrico, mas é necessário entender um aspecto preponderante para separação do sonho do plano do espírito. Sócrates coloca o sonho como uma enfermidade da razão, poderíamos dizer até mesmo que, pelo trecho citado, louco seria aquele que está fadado a viver em um estado de sonho eterno, e isso se dá pela desordem de suas sensações, que tomaram o controle de seu ser que, por esse motivo, não pode mais controlar-se.

O louco, aquele que sonha eternamente, é aquele que se maravilhou/assombrou com o mundo e não pode retornar ao estado de sobriedade, da ignorância, ou não conseguiu, por ser de “hábito inferior”, conquistar a iluminação espiritual do olhar purificado. Como na recusa de Aquiles que aceita até a ser um ser humano inferior e na fala de Sócrates a *Teeteto*, colocando que determinados homens não podem obter a verdade por serem de “hábitos inferiores”, ou seja, menores na hierarquia social). Eterno sonhador, assim como os animais e outros seres que não são capazes de vislumbrar o *eidós* das coisas e de trespassar as imagens *eidólas* com o olhar do conhecimento substancializado idealmente, é aquele que está entregue as suas sensações.

A imagem, ou o simulacro, não é uma substância e por esse motivo não é passível de submissão a um regime de verdade, como o exposto pelo argumento socrático-platônico. A astúcia está justamente em excluir do regime de verdade tudo aquilo que não pode ser substancializado e retirar do jogo do sentido idealizado todo aquele que não retifica e cria o sistema em sua prática significante.

A loucura, o sonho, o delírio devem ser considerados doenças, haveria um *pathos*³² que levaria determinados seres a uma espécie de êxtase mítico, e esse “estado da alma” os impediria

³² Como explica Francisco Martins em sua análise etimológica acerca da palavra *pathos* no ocidente, a relação entre *pathos* e *paixão*, *excesso* é uma das possibilidades semânticas que a palavra proporciona. Isso remete ao seu uso nos diálogos platônicos com esse campo etimológico: “A notar que, se a paixão pelas letras, poesia e vida artística foi identificada com a loucura, por via das excentricidades da criação e do imaginário romântico, sempre

de alcançar a verdade. Mas o que mais prevalece em todo esse argumento é o de que essas doenças devem ser evitadas.

Em outros termos, o que se exclui para que a substancialização do ideal prevaleça é a dimensão sensível como possibilidade de um saber, não só isso, é por meio desses postulados que o simulacro, as imagens e os corpos serão destituídos da esfera epistemológica do ocidente. E com eles as artes, em primeira ordem a poesia, serão excluídas da *pólis*, como já mencionado anteriormente.

A hierarquização do sensível pelo ideal criará uma operação de dissociação da matéria com a imagem, justamente para que se possa “fundar” aquilo que entendemos como humano. Mas o que aparece de imediato nesse momento é o louco, aquele que sonha eternamente com a possibilidade de um ser, ou uma subjetivação radicalmente sensível, que apreende e se constrói pelos simulacros e como simulacro.

O louco, ou a loucura como doença, é a capacidade do *pathos* imagético, ou seja, a criação contínua de uma subjetividade que se diferencia a todo instante pela via sensível e não pela fixação idealizada da identidade. Se para Aquiles o fantasma não possui experiência, aqui o fantasma é a possibilidade mesma da experiência na diferenciação daquilo que parece estar substancializado, em outras palavras, a manifestação ou aparecimento do fantasma é a subida à superfície da diferença naquilo que se queria idêntico, semelhantemente à percepção do movimento no que parecia, ou se acreditava, estar imóvel.

O fantasma, enquanto *eidóla* e simulacro, é a constatação da virtualidade que mobiliza a partir das forças intensivas e ressonantes da vida toda matéria, que só pode ser percebida como um conjunto de imagens do qual o ser faz parte. A diferenciação contínua das imagens percebidas pelo corpo e pela relação dos corpos na matéria, a qual Deleuze chama de maquinaria dionisíaca, não é outra coisa que ao *elán vital* de Bergson, porém colocado dentro de um regime subversivo da tradição socrático-platônica do pensamento ocidental.

O fantasma e o simulacro são as virtualidades que permitem a percepção do movimento contínuo da vida e da criação de novos conjuntos a todo instante, durações de imagens do qual o corpo faz parte. O corpo, como já mencionado a partir de Deleuze, passa a ser uma entidade ou virtualidade inorgânica, pois o organismo aprisionaria a vida que, nessa leitura, é uma força movente. Assim, o simulacro e o fantasma também são corpos e o corpo é uma imagem ou

ela tomou e permaneceu com um caráter páthico na sua essência. As paixões são experiências verdadeiramente páthicas, visto que são sofridas, nas quais o sujeito se deixa levar por, se deixa con-vocar por. “É algo além de mim”, ouvimos na clínica e no cotidiano, que coloca o sujeito em um automatismo acompanhado do seu pré-requisito que é a inconsciência.” (MARTINS, 2018, p.72).

mesmo um simulacro e não a representação (cópia, semelhante) de uma substância manifestada materialmente por um espírito:

A matéria torna-se assim algo radicalmente diferente da representação, e dela não temos conseqüentemente nenhuma imagem; diante dela coloca-se uma consciência vazia de imagens, da qual não podemos fazer nenhuma idéia; enfim, para preencher a consciência, inventa-se uma ação incompreensível dessa matéria sem forma sobre esse pensamento sem matéria. Mas a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê (...) trata-se de movimentos, no interior de meu corpo, destinados a preparar, iniciando-a, a reação de meu corpo à ação dos objetos exteriores. Sendo eles próprios imagens, não podem criar imagens; mas marcam a todo momento, como faria uma bússola que é deslocada, a posição de uma imagem determinada, meu corpo, em relação às imagens que o cercam. No conjunto da representação, são muito pouca coisa; mas têm uma importância capital para essa parte da representação que chamo meu corpo, pois esboçam a todo momento seus procedimentos virtuais. (BERGSON, 1999, p.18-19).

O que se salienta dessa citação de Bergson é justamente o fato de que ele propõe o entendimento da matéria como movimento das imagens e, por conseguinte, do corpo como sendo também uma imagem que compõe esse conjunto de imagens dentro de um determinado movimento temporal, a *duração*.

O que está em jogo portanto é a ruptura com a dicotomia entre essência como *eidós* e imagem/simulacro como *eidóla*. Tanto matéria quanto idealidade são imagens e não há possibilidade, ou mesmo a necessidade, de se buscar ou estabelecer regimes de verdade sobre o que se manifesta, justamente por ser apenas possível conhecer o movimento das imagens em sua constante criação.

A subversão de Bergson é entender a metafísica ou a idealidade como virtualidade, isso faz com que o espírito não habite uma dimensão exterior ou interior ao ser, ao mundo e às coisas, mas sim que faça parte do que ele denomina *movente*, aquilo que move continuamente a matéria. Esse seria o principal objetivo de uma metafísica ou de uma intuição virtual, estabelecer e perceber as *durações*.

Retomando a cena de Aquiles, ao recusar se tornar um fantasma por não aceitar viver no passado, pois o fantasma enquanto simulacro apenas repete falsamente ou cópia indevidamente pela eternidade algo que já não pode mais acontecer, a personagem recusa tornar-se memória. Há um equívoco na defesa da experiência realizada por Aquiles, o fantasma não repete o passado eternamente, ele é a própria percepção do passado enquanto passado, ele é a memória que lembra ou evidencia o movimento contínuo da vida e, por isso mesmo, apresenta a intensidade da diferença. O fantasma não vive no passado, mas cria o presente ao

demonstrar a impossibilidade do passado acontecer novamente, é, como já dito anteriormente, o eterno retorno do diferente enquanto virtualidade.

Obviamente, toda fundamentação de Bergson sobre a imagem e o espírito será um estudo sobre a memória e sua relação com a dualidade matéria/espírito e defenderá que a memória é o que permite a ambos serem aquilo que o são. Coadunando com esse viés podemos retomar o diálogo com mais um excerto do poema de Marcelo Ariel:

A vida ama o mundo porque o andrógino está em tudo

(...)

para que nasça não UM EU

mas um ser em aberto feito de diálogos

Como estabelecer com A VIDA um diálogo
insurrecional?

Qual a diferença entre A VIDA INTERIOR e O MUNDO?

Nos parece que o diálogo com a vida sempre é
insurrecional, que a diferença entre a vida interior
e o mundo pode ser criada através da destruição da
imaginação e da percepção da inexistência de um eu
dentro da mente, porque a mente é ela mesma a copa
de uma árvore que viajou até o interior do corpo de
um animal

E esta é a jornada do animal dialógico em suas
escutas com o mundo que fala através das imagens,
dos desenhos da vida no fundo feitos por ela mesma
no corpo exterior do animal, no cosmo.

O andrógino e suas alteridades, as polaridades
são símiles da alteridade que se divide em dupla
interioridade

o espaço da consciência é o campo das mediações
entre alteridades radicais e singulares
no espaço do entre

elas se movem no e através do vazio

e são lugares intermediários entre o ente e o mundo,
para que o mundo entre

é importante que o externo que é a capa de todas as
coisas

seja um atravessamento das alteridades, um
atravessamento das diferenças
chamadas METADES

METAS ou seja estamos COM, ALÉM E DENTRO DAS
ALTERIDADES QUANDO AS ATRAVESSAMOS

amizade seria então a criação de um campo de
mediações e quanto maior este campo maior o
esvaziamento ou seja maior O ESPAÇO para que
o mundo entre através de suas alteridades moventes
em suas radicalidades singulares ou seja em suas
diferenças de complementariedade do SER
podemos dizer que ao lado do homem

e quando dizemos do lado
 seria o mesmo que dizer próximas de sua
 interioridade que se move distante de sua
 interioridade fixa
 estão duas mulheres
 uma pousa a mão em seus ombros e lhe mostra o
 caminho, cria um movimento ativo_para O FORA
 MÚLTIPLO
 para a perda de sua interioridade, através da devoção
 este movimento que empurra a interioridade para
 fora é justamente a criação da singularidade radical
 ou seja o NASCIMENTO anterior ao nascimento
 (...)
 (ARIEL, 2018, p. 106-107).

O nascimento enunciado nos versos finais do poema citado acima só pode ser acompanhado de uma aceitação da morte como diferença radical que separa uma duração de outra e que permite a continuidade da vida não em uma linearidade e sim na multiplicidade e na afirmação da constante metamorfose.

A interioridade como esse espaço de impressões que possibilitam a consciência perceber as temporalidades através da memória pode ser entendida como essa abertura para o mundo, para o diálogo que acontece na alteridade. No poema essa alteridade é a própria consistência relacional que permite ele acontecer. Para Marcelo Ariel portanto o poema e a memória que ele expande são os fluxos e seus cortes, nascimentos e mortes contínuos que permitem a vida acontecer em sua multiplicidade.

Aquiles defenderia a memória como uma “fixação” do passado e assim a morte seria a impossibilidade do movimento da vida. Caso aceitasse morrer, não poderia criar, mas estaria fadado a viver naquilo que já foi. A escolha de Aquiles por se tornar herói na Ilíada também remete a esse debate e essa concepção de memória enquanto aquilo que torna o passado eterno e garante a cópia “exata” daquilo que um dia foi. Mais que isso, a concepção de que a memória do herói estaria assegurada pela palavra poética demonstra que a poesia trágica teria uma função de lembrar aos vivos os feitos do passado.

Nesse ponto, podemos pensar que a poesia se assemelharia à imagem do fantasma, pois partilhariam a função de manter o passado em sua permanência eterna. Ambos seriam simulacros impossibilitados de existir no presente ou mesmo de possuir um devir, exatamente por estarem privados ou ociosos, vazios e fora da esfera da vida.

Platão realizará o mesmo movimento de Homero em seus diálogos, colocando Aquiles e Sócrates como mortais que conquistaram seu direito à morte e assim receberam a dádiva da imortalidade pela memória de suas vidas. Sobre isso escreve a filósofa Jeanne-Marie Gagnebin:

Na Apologia, essa defesa de Sócrates é escrita por Platão como se fosse a transcrição da defesa de si mesmo por Sócrates no tribunal: Sócrates compara sua escolha (uma vida consagrada à busca da verdade, mesmo que essa escolha lhe acarrete numerosos inimigos e até o exponha à morte) à famosa escolha de Aquiles na *Ilíada*. Advertido por sua mãe, Thétis, que se ele vingar seu amigo Pátroclo e matar Heitor, ele mesmo morrerá em breve; mas que, se ele deixar de lutar, voltará para a pátria e morrerá na velhice depois de uma vida longa e feliz, Aquiles escolhe sem titubear a vida curta — mas gloriosa e lembrada no futuro pela palavra poética — em detrimento da vida longa e obscura. Esse episódio paradigmático institui uma linhagem heróica na qual Sócrates se inscreve explicitamente, ou melhor, na qual Sócrates é colocado explicitamente por Platão. Nesse contexto, podemos também dizer que Platão assume, em relação ao mestre morto, a mesma função que cabia ao poeta em relação aos heróis mortos: lembrar suas façanhas e suas palavras para que a posteridade não se esqueça dos seus nomes e de sua glória. Arrisquemos uma fórmula analógica: Platão está para Sócrates assim como Homero está para Aquiles. (GAGNEBIN, 2006, p.196).

A associação que Gagnebin realiza é a do texto poético e mesmo o texto “filosófico” de Platão aos ritos funerários, como se a criação da escrita filosófica de Platão, em alguns diálogos, fosse a fundação de um novo logos filosófico por meio do “luto” de Platão por seu mestre. A escrita e a palavra, mesmo a poética, só teriam função nesse contexto de lembrança de recordação e, mais ainda, na “defesa” da memória do passado.

Há uma concepção de escrita explicitamente caracterizada pela discussão levantada por Gagnebin: a de que a escrita é um cadáver, ou, se pensarmos com Platão e seu luto por Sócrates, a escrita é um túmulo ou ataúde que guarda um corpo e junto a ele sua memória.

A escrita desempenharia a mesma função do olhar, extrair a essência das imagens e substancializá-la na memória, tornando o vivido e a experiência passada em uma imagem verdadeira, um ídolo (*eidolon*), que é uma imagem que corresponde ao ser. É uma cópia que preenche uma ausência a partir do discurso vivo, que é animado pelo amor e a beleza daquele que escreve, como é trabalhado no diálogo platônico intitulado *Fedro*.

Tanto Aquiles quanto Sócrates pretendem que suas vidas sejam aprisionadas pela palavra poética, assim se tornando ídolos e o texto uma idolatria. Porém, mesmo o ídolo vivendo no passado, ele é lembrado como desejo, amor e beleza, é uma imagem iluminada e amada, ao contrário do fantasma enquanto *eidóla*, que é uma imagem vazia e que não sustenta beleza, portanto, não podendo ser amada. Aquiles e Sócrates querem morrer para poder viver eternamente pela palavra vivificada, a glória do herói e do mestre é a continuidade do passado como eternidade viva, o passado enquanto substância amada pelo espírito que sempre o desvela como verdadeiro e belo ao olhar.

Tanto Aquiles quanto Sócrates querem negar o simulacro e tornar a sua morte um triunfo da vida pela glória de uma vida bela e verdadeira. Sua morte representaria a dimensão sagrada de seus seres ao passo que eles tornam sua imagem uma representação purificada. A poesia trágica seria a única a conseguir tornar o simulacro um ídolo, e assim romper com sua falsidade e seu vazio de sentido, justamente por isso Platão/Sócrates na *Republica* permite que a poesia de Homero circule, em detrimento de outras.

Em suma, a escrita, em sua forma de idolatria, seria aquele que guardaria o *eidós* a partir de uma narrativa não mítica, mas ideal e bela sobre uma vida. Não mítica, pois o objetivo de toda narrativa é produzir imagens, porém a narrativa mítica produziria simulacros e a narrativa Filosófica e a Trágica *representariam* o passado.

Há uma descrença completa desse pensamento na escrita, no corpo e no simulacro como potências criadoras de vida. A vida enquanto organismo deve ser guardada ou retida por um dispositivo que exerça a mesma função de captura e aprisionamento do sensível e que o possibilite passar pelo crivo da idealidade para que se substancialize a imagem enquanto ídolo em lembrança viva. A palavra, mantendo o ídolo, fornece os meios narrativos para que as personagens e suas vidas escapem ao esquecimento e estejam eternamente vivas, como podemos perceber na continuação do diálogo com Gagnebin:

(...) a palavra de rememoração e de louvor do poeta corresponde, em sua intenção e em seus efeitos, às cerimônias de luto e de enterro. Como a esteira funerária, erguida em memória do morto, o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis. Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p.45).

A memória, assim como a escrita e a morte estariam ligadas a uma concepção estratificada da vida, obviamente elas estariam presas ao passado. A questão fundamental de tudo isso, entendemos aqui, é o tempo. Para Platão/Sócrates, assim como para Homero/Aquiles, o passado é um plano sensível que deixou de ser e, portanto, só pode ser rememorado, porém só aquilo que se passou ou que morreu é que pertence à memória. Categoricamente, a memória existe para que lembremos do passado pela vivificação do que foi glorioso como belo e verdadeiro.

O fantasma apontou o medo de Aquiles por apresentar aquilo que se deve negar, que é o esquecimento, não só o fantasma, mas o corpo, como em sua escolha, contida na citação de Gagnebin, pela vida curta, porém gloriosa, em vez de uma vida longa e agradável, porém “normal”. A vida habitual o levaria ao esquecimento, e o fantasma é a manifestação do que foi esquecido, pois é cópia (*eidóla*) e não ídolo (*eidolon*).

Essa perspectiva é pautada na descrença da sensibilidade e, mais que isso, na potência de diferenciação constante da matéria e do espírito, ocorre uma negação do movimento constante das durações e da ressonância entre as imagens. Há todo um confronto com a ideia de transformação e diferença, notadamente uma eliminação da potência do falso.

A confluência entre corpo, fantasma e simulacro ocorre na poesia ao passo que toda argumentação socrático-platônica visa eliminar a vertigem e as sensações como formas de pensamento. Todavia, acima de tudo, há uma vinculação da vida com a esfera ideal, com a morte e com o passado, mas aqui entendemos o contrário: a vida é conectada ao corpo, às intensidades de forças e ao presente.

A poesia, assim como o corpo e o fantasma, seria responsável por potencializar as intensidades e as forças de criação contínuas, nesse caso o esquecimento é uma força ativa da vida e não negativa, a morte não é a possibilidade da sua eternidade, do semelhante, mas sim sua impossibilidade. A morte é a criação de uma singularidade que se difere a todo momento, assim como o corpo e a vida em sua imanência.

Como vimos a poesia e o fantasma possuem sensibilidade, assim como o simulacro, produzem pensamento, justamente por serem vetores das intensidade que constituem e possibilitam uma singularidade em forma de subjetivação aparecer.

O louco não está “desconectado” da verdade por se encontrar em um transe onírico eterno, ele não para de fabricá-la a todo instante, continuamente, assim como a poesia não está desvinculada da vida, ela cria sua possibilidade de acontecer desesperadamente. A poesia, a loucura, a vertigem o sonho são o *thaumazein* em sua mais intensa potência de criação contínua. Retomemos mais uma vez a poesia de Marcelo Ariel:

NADABRAHMA

O corpo é uma zona intermediária, entre sonho visível e o sonho transparente, começa com o corpo de sonho que se transfigura lentamente em corpo desperto e depois em corpo transparente, precisamos ficar invisíveis, agora, isso soa como uma ordem uma coisa é o pensamento, outra é a consciência do pensamento, o corpo resiste a ser pensado porque

não se pode fingir o êxtase.
(ARIEL, 2018, p.21).

O corpo não-orgânico opera na poesia como ele opera em modos de subjetivação que não são aqueles ligados à tentativa da purificação, da redução ou da idolatria. A poesia como corpo, assim como o fantasma e o simulacro, se apresenta, como devir constante, que irrompe a lógica de aprisionamento da vida e dos regimes de significância da vida.

Nesse passo a corporeidade entendida como essa “zona intermediária” funcionaria como essa subjetivação ou ontologia da passagem de um território a todo momento contestado pelas forças intensivas da vida, que se modificam e se potencializam indiscriminadamente, alegria desmedida, delírio, sensação, ou resistência a ser pensado, êxtase, como nos últimos versos de NADABRAHMA.

Assim, é o corpo que almeja à vida, às intensidades e à sensação, à diferenciação contínua, o corpo pensado é o corpo idólatra, que hierarquiza o mundo, a si mesmo e esquece de sentir colocando em primeiro lugar a razão e a consciência. Se a consciência aparece no poema NADABRAHMA, isso se dá com o intuito de entender a percepção, pois a consciência do corpo acontece no corpo, pelo movimento da vida inorgânica que passa por ele e não na cristalização ideal de uma imagem substancializada. O poema acima pode ser lido como um elogio ao *devir-louco*, assim como toda a experiência poética enquanto percepção sensível é uma intensificação desse devir.

A partir da leitura de NADABRAHMA, podemos afirmar que nele não há profundidade, mas sim intensidade de movimento. Portanto, a sensibilidade da poesia, do corpo, assim como do fantasma, não são passíveis de uma redução como queria a fenomenologia, mas sim de participação. Não é o corpo que se torna ideia, mas sim a ideia que se faz corpo e deixa de se fazer simultaneamente, é um processo de diferenciação e criação contínuo, pois o corpo não é o organismo, mas a manifestação das forças intensivas que agem sobre a matéria criando-a e diferindo-a.

Enfim, podemos dizer que se trata de um processo ontológico de reversão do platonismo que, como aponta Deleuze, os Estoicos já haviam pressuposto:

Eis que agora tudo sobre à superfície. É o resultado da operação estóica: o ilimitado torna a subir. O devir-louco, o devir-ilimitado não é mais um fundo que murmura, mas sobre à superfície das coisas e se torna impassível. Não se trata mais de simulacros que escapam do fundo e se insinuam por toda parte, mas de efeitos que se manifestam e desempenham seu papel. Efeitos no sentido causal, mas também “efeitos” sonoros, ópticos ou de linguagem – e menos ainda, ou muito mais, uma vez que eles não têm Mais nada de corporal

e são agora toda idéia... O que se furtava à Idéia subiu à superfície, limite incorporal, e representa agora toda da *idealidade* possível, destituída esta de sua eficácia causal e espiritual. Os Estóicos descobriram os efeitos de superfície. Os simulacros deixam de ser estes rebeldes subterrâneos, fazem vale seus efeitos (o que poderíamos chamar de “fantasmas”, independentemente da terminologia estóica). O mais encoberto tornou-se o mais manifesto, todos os velhos paradoxos do devir reaparecerão numa nova juventude – transmutação. (DELEUZE, 2011, p.08).

Há, portanto, transmutação permanente da vida em sensibilidade constante, do sonho em possibilidade sensível e do inorgânico em um organismo que permita a vida fluir sem aprisioná-la.

O corpo, essa expressão inorgânica da vida, tal qual o fantasma, o simulacro e a poesia, residem ali no território limiar e no instante final do pensamento, no lugar limítrofe em que ele não é mais possível, onde a vida enquanto ordenação idealizada, substancializada e bela ou vitoriosa já não é mais passível de estender-se. Ao contrário de Aquiles e de Sócrates, que tornaram a covardia do olhar uma forma de verdade estável do poder do homem sobre a vida, para a poesia, assim como para loucura, para o sonho e para o delírio (ou mesmo para doença), é necessário não a elevação ou a escavação das coisas, mas uma fé ou uma crença imprescindível não no passado ou na origem, mas no agora, no instante sensível, na aceitação da vida.

Acreditar no simulacro, como parece sugerir a poesia de Marcelo Ariel, é perceber sensivelmente o mundo e seu contínuo movimento (*elán vital*) e perceber-se enquanto imagem e não como ordenador abstrato que gira em torno de um centro ordenador da matéria. Pensar o fantasma e sua afirmação como força intensiva constituinte da vida é, de certa forma, entender a percepção como relação entre imagens. A poesia de Marcelo Ariel proporciona esse entendimento, o *thaumazein* não é a constatação da superioridade da consciência sobre a imagem, mas a certeza de que não passamos de uma imagem em meio a tantas outras; ou como escreve Bergson:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. (BERGSON, 1999, p.20).

Acreditar no fantasma, ou na potência da poesia de Marcelo Ariel, é perceber na potência de um corpo que permita o fluxo da vida passar sem que se exerça um aprisionamento, um enclausuramento desmedido e uma hierarquização desnecessária da vida.

O *thaumazein*, enquanto maravilhamento, não é mais potente que em sua noção de assombro, na qual o corpo coloca-se sem medo na imanência da vida e na ressonância contínua com tudo aquilo que se pode sentir. O louco, aquele que sonha eternamente, pode ser considerado pela visão socrático-platônica como aquele que está doente da visão, e, por esse motivo, um idiota. Mas não será exatamente a poesia a forma mais absoluta de se adoecer dos olhos, como pensa Fernando Pessoa como Alberto Caeiro na afirmação da diferença contínua da vida, e mais do que isso, de acreditar na vida e no mundo como desejam os poemas de Marcelo Ariel citados aqui? Seria então o caso de entendermos o maravilhamento/assombro distante da idealista em uma maquinaria dionisíaca contínua, como propõe Deleuze? Talvez o prudente seria apenas acreditar nesse mundo como fazem os loucos, os idiotas e os poetas:

Nossa crença não pode outro objetivo além da “carne” – precisamos de razões muito especiais que nos façam crer no corpo (“Os Anjos não conhecem, pois todo conhecimento verdadeiro é obscuro...”). Devemos crer no corpo, que se conservou, perpetuou no santo sudário ou nas tiras da múmia, e que atesta a vida, neste mundo tal como ele é. Precisamos de uma ética ou uma fé, o que faz os idiotas rirem: não é uma necessidade de crer em outra coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo, do qual fazem parte os idiotas. (DELEUZE, 2005, p.209).

A crença nesse mundo é a fé na coragem de assumirmos a máquina dionisíaca (como a transmutação e metamorfose da cultura branca em Blues, pela intervenção poética Baco Exu do Blues, como apresentamos no primeiro capítulo desta dissertação), o movimento de criação constante e afirmativo da vida, acreditar nas forças intensivas que constituem a vida, não na consciência, não na razão ou no aprisionamento das potências pelo corpo orgânico e a negação do mundo sensível pelo ideal.

A lição que Sócrates e Aquiles não aprenderam e que anacronicamente se pode propor a lhes ensinar é de que entre a verdade e a beleza, sempre se pode preferir a beleza, como enfim nos ensina Marcelo Ariel:

Entre a beleza e a verdade, prefira a beleza

Porque ela morre,
a verdade
sem jamais

ter nascido,
a beleza
tendo nascido
jamais cessa
seu caminhar
até o sonho
e depois volta
para natureza
habitando
sem saber
o esconderijo
da harmonia,
e quando nossos
ossos
como chaves
abandonados para sempre
de esquecidas portas
brilham no escuro
a verdade
ignorando
a si mesma
os confunde
como uma bússola
para o lugar sem portas,

se uma formiga
com sua delicadeza
voraz
atravessa
as alegrias
do que será pó
com uma infinita partícula
do que foi nossa carne,
a beleza segue com ela
para além da verdade
(ARIEL, 2018, p.116-117).

A verdade é apenas uma tentativa de captura da vida, quando no movimento *do elán vital* a única possibilidade de percepção da imanência é a sensação, a experiência como contínuo diferido e, nesse caso, a poesia de Marcelo Ariel e a beleza sabem mais que a verdade, pois são pura ressonância entre as forças e o sentir que provém delas.

3 A poesia enquanto evento meditativo: “O verdadeiro encontro é um reencontro”

“[...] quando o estalo se dá, tudo o que jazia no espírito explode como uma erupção vulcânica ou irrompe como um raio. O zen chama isso de ‘voltar para casa’ ...”
(SUZUKI, II, p.33, apud BATAILLE, 2017, p.216).

Em *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014), é possível perceber que a linguagem poética é forçada ao limite para que a experiência da língua se coloque como falha, impossível, ou como uma rasura no pensamento.

Como em toda obra artística, pode-se perceber no livro um projeto em específico (dentre muitos outros que podem ser criados a partir do encontro dos signos presentes nos poemas com a contingência) que gira em torno de como a palavra poética opera dentro de um silenciamento próprio em seu dizer ou em sua incapacidade de dizer aquilo que pode ou deve ser dito.

Se todo gesto artístico pode ser compreendido como um ato de criação, a poética presente no livro de Marcelo Ariel é uma tentativa fracassada desde o início. Em si mesma, a poesia do autor não comunica um sentido estrito de seu conteúdo, ela carrega o silêncio de um nascimento sempre contínuo e de um morrer eternamente presente. Morrer como sacrifício ao abuso da prática comunicativa para que ela já não seja mais possível, assim a prática do pensamento torna-se apenas o excesso de sua insuficiência. A poesia é, e de certo modo sua leitura e seu estudo, um espaço abusivo por excelência, pois torna a *ação* ineficiente e o sacrifício um ato que permite o abuso³³.

Ao permitir a morte da palavra, ao sacrificá-la, a poesia abusa indiscriminadamente, em um gesto eterno, da possibilidade da palavra acontecer como ausência absoluta de ação. Como ação sacrificial, a poesia (como criação literária) não possui direitos, apenas a certeza da culpa:

³³ O abuso como consequência da ação sacrificial de modo improdutivo é o que marca a poesia. Se ela se coloca como perda, espaço de morte, ela só pode ser um ato abusivo: “O extremo movimento do pensamento deve ser dar por aquilo que é: estranho à ação. A ação tem suas leis, suas exigências, às quais responde o pensamento prático. Prolongado para além a busca de um longínquo possível, o pensamento autônomo só pode reservar o domínio da ação. Se a ação é “abuso”, e o pensamento não útil, sacrifício, o “abuso” deve ter lugar, tem todos os direitos. Inserido num ciclo de fins práticos, um sacrifício tempo meta, longe de condenar, tornar o abuso possível (o uso avaro da colheita é possível uma vez terminadas as prodigalidades das primícias). Mas assim como o pensamento autônomo se recusa a julgar o domínio da ação, em troca, o pensamento prático não pode opor regras que valem para ele ao prolongamento da vida nos longínquos limites do possível”. (BATAILLE, 2016a, p.200).

“A literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal. Só a ação tem direitos (...) No fim, a literatura tinha de se declarar culpada”. (BATAILLE, 2015, p.09-10).

Portanto, a ação da poesia em seu gesto de incomunicabilidade não entra na esfera de uma comunicação assertiva, de valores morais e legais prescritos institucionalmente. Ela recusa essa *economia da norma*, na poesia essa noção é substituída pelo *dispêndio poético* como ato improdutivo, que em vez de ser uma perda em troca de algo se converte na perda em si mesma³⁴.

Uma poética que se queira comunicativa, mensageira, nessa perspectiva pode ser um delírio ingênuo. Em termos de linguagem, tal poesia nada diz daquilo que se quer dizer e do que se pode ouvir, ela é sempre uma quebra da comunicação, mesmo quando conta ou fabula um pensamento ou narrativa, faz questão de escapar a si mesma, nada dura na poesia a não ser seu gesto infinito de fazer durar o instante em que foge para longe de si mesma e abre-se para o fora de si mesma, em um acolhimento de alteridade radical.

Um poema é sempre seu acontecimento para além de si mesmo, as palavras reunidas em uma página não são o poema, apenas uma abertura para que ele possa se manifestar: “É a *execução* do poema que é o poema. Fora dela, essas sequências de palavras curiosamente reunidas são fabricações inexplicáveis”. (VALÉRY, 1999, p.186).

Paul Valéry denomina de *execução* o ato em que o poema acontece, *execução*, pois para ele a força do poema reside justamente em sua abertura para além de si mesmo, além das palavras. Mesmo que o poema seja uma composição de signos, é por aquilo que força esses signos, e ao mesmo tempo é forçado por eles, que o poema pode ser *executado*.

Nesse caso, todo poeta sabe (ou deveria saber) que suas composições não carregam aquilo que ele quer dizer, mas sim aquilo que pode ser dito a partir da impossibilidade que ele compreendeu ao tentar dizer e não conseguir, ao falhar, ao perceber que suas palavras, mesmo se encadeando ao longo das páginas, carregam justamente o oposto do que deveriam ser, o silêncio. Elas não dizem nada por si mesmas.

³⁴ A poesia funcionaria dentro de uma economia valorativa própria vinculada ao sacrifício para a aquisição de um morrer constante, sem ganhos e sem uma utilidade prática. Nesse caso, o dispêndio poético é a perda em busca de uma perda absoluta: “O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, portanto, é vizinho do de *sacrifício*. É verdade que o nome poesia só pode ser aplicado de modo apropriado a um resíduo extremamente raro disso que correntemente serve para designar e por falta de redução prévia, as piores confusões podem surgir; ora, é impossível, numa primeira e rápida exposição, falar dos limites infinitamente variáveis entre formações subsidiárias e o elemento residual da poesia. É mais fácil indicar que, para os raros seres humanos que dispõem desse elemento, o dispêndio poético deixa de ser simbólico em suas consequências: assim, em certa medida, a função de representação empenha a própria vida daquele que a assume. Ele o consagra às mais decepcionantes formas de atividade, à infelicidade, ao desespero, à busca de sombras inconscientes que nada podem oferecer além da vertigem ou do furor”. (BATAILLE, 2016b, p.26).

Em *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014), alguns poemas trabalham a certeza da incerteza do verso. Em uma reflexão de metalinguagem, ocorre um retorno das palavras a si mesmas, que tentam em vão buscar um sentido em meio a sua própria mudez. É o caso de uma das prosas poéticas presentes na série de textos que formam o livro:

(Comentário do eu exterior)

Percebo o vazio sem silêncio que é a aura das paisagens, sinal sutil da ausência de espírito, palavra que talvez não signifique praticamente nada, no tempo da velocidade dos assassinatos invisíveis, a verdadeira vocação das grandes cidades, é a vocação para o assassinato invisível, São Paulo, por outro lado, é o lugar ideal para preparação das minhas aulas para um curso de silêncio, a ética do evento, para mim é apenas uma forma de contornar o vazio para tentar os silêncios difíceis, tão difíceis que ganham o ‘status’ de pequenas ressurreições do espírito, a carne, apesar da alegria, não ressuscita e isto está mais do que comprovado, mas o espírito, o espírito não é tão fácil assim de matar, sobrevive com elegância aos massacres do amor e da guerra, o espírito é a orquídea do vazio. (ARIEL, 2014, p.108).

O eu lírico do poema pensa em um curso sobre o silêncio a partir de sua experiência com a cidade de São Paulo, uma das maiores e mais barulhentas da América Latina. Esse paradoxo do silêncio ser preparado ou ser manifestado em meio ao caos sonoro é a teoria de que a linguagem poética se constitui como um ruído sonoro em busca da harmonia silenciosa. O silêncio como *evento* poético reside na consistência teórica de que a linguagem da poesia é uma tentativa de se estabelecer as composições linguísticas como impossibilidades de sentido.

O poema como reflexão sobre a linguagem é antes de tudo um questionamento sobre si mesmo, afinal a teoria é também um gesto biográfico, mesmo de um texto: “Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma biografia”. (VALÉRY, 1999, p.196).

A afirmação de Valéry é a de que o poema não pode ser dissociado de suas execuções. Assim como o poeta compõe em meio a uma experiência, o poema é sempre executado de modo totalmente diferente quando é experimentado por um leitor. Desse modo, a teoria poética só pode ser sempre, assim como o poema, um gesto de experimentação que sempre leve em conta as forças que agem sobre esse conjunto, o qual a prosa poética acima denomina *evento* poético.

O silêncio e a incomunicabilidade são as primeiras marcas de uma composição poética, assim como essa animação ou ressurreição do espírito que, por sua vez, só existe como ato de execução. O espírito só existe quando o evento poético é executado e produz a manifestação da poesia: “(...) a obra do espírito só existe como ato. Fora desse ato, o que permanece é apenas

um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito”. (VALÉRY, 1999, p.185).

O *espírito*, como conceito em Valéry, é aquilo que torna uma obra artística acessível independente de sua materialidade, ou melhor, para além de sua materialidade. Em termos de poesia, é o que faz um poema ser algo de maior *valor* que sua materialidade linguística, justamente por essa materialidade ser atravessada pela dimensão sensível que faz o espírito se manifestar: “É que qualquer ato do próprio espírito está sempre como que acompanhado por uma certa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível”. (VALÉRY, 1999, p.186).

A sensibilidade a que se refere Paul Valéry é a intuição da linguagem poética, que não se sustenta por si mesma e, por esse motivo, não pode ser atribuída como um fim em si mesma e nem como autônoma. A poesia não fala por si, é extremamente dependente de seus *eventos* fora de sua dimensão linguística. Espírito, portanto, é um conceito que permite a Valéry (1999) entender que a poesia, mesmo sendo uma criação de linguagem por meio de signos, não pode ser auto-suficiente.

Essa característica de uma percepção da linguagem poética como *evento* e como fracasso linguístico (em termos de comunicação) é o que marca alguns dos poemas de Marcelo Ariel na série de poemas que escolhemos analisar no presente capítulo. Colocando seu *estilo* em evidência no ato criativo de uma poesia que se permite perceber insuficiente em si mesma. A problemática aparece no poema *Cosmogramas – Autobiografia impessoal*, dividido em quatro “movimentos” poéticos e um “*finale*”:

(*Segundo Movimento*)

Acordar exigirá
 uma codificação
 do estranhamento,
 a linguagem entrará
 devagar em nosso campo,
 Ela não é como a luz
 embora igualmente
 efêmera e constante,
 como esse surto cósmico das manhãs
 ela sequestra o ser
 pedindo como resgate
 o ausente sentido
 para um silêncio
 tão antigo.
 Sendo assim
 nunca termina
 ‘o acordar’
 Porque a própria vida

não contém
suficiente espaço
para você
despertar.
(ARIEL, 2014, p.73).

Os versos colocam a linguagem como uma forma de ascese negativa, que “sequestra o ser”, mas ao mesmo tempo como aquilo que afasta o ser (aqui entendido como espírito) de sua iminência de se converter em silêncio. A linguagem aparece como essa armadilha que nos faz esquecer de que na vida, e até mesmo na linguagem, reside no silêncio absoluto. O dizer não nos torna vivos, faz apenas mascarar a vida, justamente por ela não caber no que se pode dizer. A insuficiência da vida, que não permite em tempo hábil esse “acordar”, se dá porque limitada pela linguagem que não deixa “suficiente espaço para você despertar”. Ela não permite que entendamos de maneira absoluta a vida e que não possamos transmitir de maneira concreta em códigos a experiência vivida.

A linguagem poética para o eu lírico é sempre estranhamento partilhado e tempo/espaço insatisfatório que nos torna cientes da eminência de um silêncio que é a vida. E a vida, nessa compreensão de linguagem, se dá em apenas um intervalo, como percebemos em outro poema de Marcelo Ariel:

(Quarto Movimento)

Muitos poemas poderiam ser extraídos da Mínima
Moralia
ou do silencioso amanhecer
‘Vá tomar no seu cu’
Diz a memória para o Ser
é só mais um louco gritando no ponto de ônibus
seu Maelstrom
Não, esse poema não contorna uma nitidez estratégica
até tocar o dia do seu nascimento
tão obscuro límpido quanto o dia de sua morte
‘Esquecimento é libertação’
diz a História
usando uma máscara de ausência
segurando a cabeça do leão
‘Me converto em impossível nada’
enquanto ouvimos Extra data
do Sonic Youth no celular
é o som do espírito saindo, arranhando o crânio,
as sinapses etéreas fugindo para copa das árvores,
‘Mas eu deixo um rastro harmônico, seus merdas’
canta o próprio esquecimento
de dentro da explosão solar,
muitos poemas poderiam ser retirados

de dentro desse silêncio
 que se materializa como luz
 dentro do ruído que somos,
 mas não há tempo....
 (ARIEL, 2014, p.75-76).

Um poema, como os primeiros versos aqui parecem expressar, pode ser originado de um *evento* qualquer, assim como pode ser considerado um movimento qualquer da vida. Não há uma exaltação da poesia como aquilo que consegue apreender a vida, mas sim uma plena desarticulação da sua fundação originária. Onde começou um poema? Como surgiu a sua inspiração para ser escrito? Perguntas vãs e até tolas, o poema enquanto se perde-se em si mesmo para que possa nascer e morrer sempre de modo diferente a partir de sua *execução* como *evento*, como a leitura de um livro ou alguma manhã presenciada por alguém.

As palavras carregam consigo a morte da linguagem. Se o ato criativo de uma poética é o nascimento de uma conexão da subjetividade com a vida objetivada nos signos, ela manifesta essa impossibilidade: “muitos poemas poderiam ser retirados/de dentro desse silêncio”.

O esquecimento e a ausência parecem ser marcas fortes da poética de Marcelo Ariel. A destituição de sentido, e de uma mensagem como tema a ser passado, transmitido, abre o poema e lhe permite estar no mundo a partir de sua não utilidade ou de sua não presença enquanto coisa em si. Ao destituir-se de si mesma, a linguagem poética flerta com a possibilidade de ser algo, mas nunca em uma forma de acabamento, algo sempre transitório.

Essa abertura é a possibilidade de um instante de execução da poesia como um evento de percepção da ausência que a linguagem é. Nesse ponto, a poesia se assemelha à meditação ou a uma certa experiência mística; ou como dirá Georges Bataille:

A efusão mais próxima de uma meditação é a poesia.
 A poesia é, em primeiro lugar, um modo de expressão natural da tragédia, do erotismo, do cômico (e mesmo, antes de tudo, do heroísmo): ela expressa na ordem das palavras os grandes dispêndios de energia, ela é o poder que as palavras têm de evocar a efusão, a despesa imoderada de suas próprias forças: ela acrescenta assim à efusão determinada (cômica, trágica...) não apenas as ondulações e o ritmo dos versos, mas a faculdade inerente à desordem das imagens de aniquilar o conjunto de signos que a esfera da atividade é. Se suprimimos o *tema*, se admitimos ao mesmo tempo o escasso interesse do *ritmo*, uma hecatombe das palavras sem deuses nem razão de ser é para o homem um meio maior de afirmar, através de uma efusão *despojada de sentido*, uma soberania que, aparentemente, *nada morde*.
 O momento em que a poesia renuncia o *tema* e o sentido é, do ponto de vista da meditação, a ruptura que a põe aos balbucios humilhados da ascese. Mas, tornando-se um jogo sem regra e, na impossibilidade, por falta de tema, de determinar efeitos violentos, o exercício da poesia moderna se subordina, por sua vez, à *possibilidade*. (BATAILLE, 2016b, p.242-243).

A reflexão de Georges Bataille compreende a poesia moderna como uma experiência de *perda de si* própria. Esse movimento meditativo torna a poesia um espaço livre de toda e qualquer imposição de sentido no momento em que a poesia em um gesto desconcertante abre mão de sua consistência comunicativa. Não há nada a ser encontrado no poema, mas ao mesmo tempo ele permite uma abertura infindável de si para fora de si mesmo.

Essa *possibilidade* à qual o trecho se refere é a principal característica de uma obra poética que se queira espiritual, no sentido de espírito já aqui mencionado a partir de Paul Valéry (1999). Essa espiritualidade é uma espécie de ascese negativa da linguagem como gesto meditativo que permite ao pensamento suspender toda ação utilitarista e econômica em termos valorativos para uma atitude de dispêndio, criando a abertura sempre infinita de uma *possibilidade* de percepção maior que a de uma racionalidade ou consciência poderia alcançar pela via comunicativa. Assim, como troca, a poesia oferece ao pensamento essa meditação silenciosa em meio ao ruído da existência e ao mesmo tempo exige que esse pensamento seja destituído de uma estratificação subjetiva.

O poema de Marcelo Ariel anuncia que “não há tempo suficiente” para que todos os poemas sejam compostos e para que permitam que se conheça o silêncio absoluto no qual a linguagem já não é mais necessária.

O espírito seria então essa possibilidade meditativa da obra de arte de colocar a linguagem em seu estado de negatividade, de anulação da voz de um sujeito, de uma consciência e de uma língua para permitir que outra voz nasça, surja e se manifeste, porém sem uma subjetividade portadora de sua manifestação: “Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz *que vem e que deve vir*”. (VALÉRY, 1999, p.185).

A linguagem poética se revela como essa origem sem começo nem fim, como esse espaço negativo, mas que ao mesmo tempo ao recusar seu ser e sentido pode permitir que ali se origine a percepção absoluta da vida em seu instante meditativo do espírito, da origem de uma linguagem em abertura infinita; como irá complementar Maurice Blanchot ao conceituar o poema como *Aberto*:

O Aberto, é o poema. O espaço onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é a sábia companheira da vida, onde o pavor é o êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação glorifica, o próprio espaço para o qual “se precipitam todos os mundos como para sua realidade mais próxima e mais verdadeira”, o do maior círculo e da incessante metamorfose, é o espaço do poema, o espaço órfico ao qual o poeta, sem dúvida, não tem acesso, onde só pode penetrar

para desaparecer, que só atinge unido à intimidade da dilaceração que faz dele uma boca sem entendimento, tal como faz daquele que entende o peso do silêncio: é a obra, mas a obra como origem. (BLANCHOT, 2011, p.152-153).

Entendemos que essa citação de Maurice Blanchot, retirada de um ensaio sobre a poética de Rilke, concorda (com todas as ressalvas possíveis) com as considerações de Bataille (2016a) acerca da poesia como “soberania que nada morde”. Ambos partem de uma teoria de que a obra artística possui um espaço próprio, que opera dentro de uma outra ordenação, que é a negatividade, mas não uma percepção negativa da arte como algo que se configura como Nada, mas como um espaço, como bem coloca Blanchot, de *abertura*, ou como propõe Bataille de *possibilidade*.

Valéry (1999) também avança na questão da negatividade no que concerne a sua impossibilidade em si mesma, afirmando parecer que a linguagem poética permite essa subversão da morte em vida, de tornar a voz que se manifesta no poema como uma mudez ensurdecedora.

Poeticamente, a obra não permite a descoberta de um pensamento verdadeiro ou de uma linguagem verdadeira, ela é essa impossibilidade que gera o pensamento não naquilo que a racionalidade está arraigada, mas sim no movimento impensável do pensamento, na criação da impossibilidade ou no entendimento daquilo que no espaço da obra, como explicitado por Blanchot, só se pode (inclusive o autor) penetrar para ser dilacerado, para desaparecer e esquecer.

Em outro texto, sobre Antonin Artaud e a poesia, Blanchot apresenta a intuição sobre a impossibilidade do pensamento que é a poesia:

Que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não pode ser descoberta, pois ela escapa sempre, e obriga-o a experimentá-la abaixo do ponto em que a experimentaria verdadeiramente. Não é apenas uma dificuldade metafísica, é o arrebatamento de uma dor, e a poesia é essa dor perpétua, ela é "*a sombra*" e "*a noite da alma*", "*a ausência de voz para gritar*". (BLANCHOT, 2005, p.51).

Se a poesia pensa, ela pensa justamente a impossibilidade do pensamento, da linguagem. Essa “ausência de voz”, esse silêncio das palavras e de toda obra de arte que se permita duvidar de si mesma, coloca o estado meditativo como o *evento* poético, a *execução* a qual Valéry (1999) intuía em seus estudos.

Na meditação, assim como na poesia, ocorre um exercício de suspensão da ação do pensamento. Esse abandono de si no estado meditativo é o gesto de negação das imposições e das permanências, já na poesia moderna ocorre a negação absoluta de todo regime de signos

que submeta o poema em sua composição formal ao código dominante e comunicativo daquilo que se quer que um texto escrito comunique. Ela abdica então de sua sustentação de tema e sentido, como colocado por Bataille (2016a), para depurar toda hierarquia e todo poder que age sobre o pensamento limitando-o a ser uma reprodução do mundo ou da consciência. Dessa forma, a poesia moderna pode ser esse espaço de abertura e de recusa e possui uma própria possibilidade de soberania, como recusa: “A soberania é revolta, não exercício do poder. A autêntica soberania recusa...” (BATAILLE, 2016a, p.244).

Bataille confere à linguagem poética, em especial à poesia, a possibilidade de recusa absoluta de toda forma de poder, negatividade pura com relação às imposições normativas de um modelo de pensamento dominante. Ele percebe na poesia moderna a potência de negação, tal qual Blanchot (2005-2011) e Paul Valéry (1999).

Traços estes, acreditamos, que a poética de Marcelo Ariel coloca em evidência, ou ficam latentes ao relacionarmos tal teoria com alguns de seus poemas. Essa noção de código linguístico com a negatividade e a celebração do poema como aquilo que não dá conta de ser o que pretende, atinge dimensão soberana da recusa plena de um poder de transmitir um sentido pela poesia, como podemos perceber no poema de Marcelo Ariel:

(Finale)

Os aspectos cosmológicos e cosmogônicos estão na primeira camada chamada de Infância com seus olhos de cão, de boi ou de cavalo e os aspectos lúdicos na segunda camada. Crianças grandes penetram nesse jardim, crianças pequenas jamais saíram dele. Aqui sim, temos uma metafísica da poesia ampliada até o tempo-eternidade, como uma materialização das melhores composições de Satie dentro do tempo sintético de Webern no espaço de uma rua ou de um dia. Na adolescência ou estado de perambulação interior temos a exploração onírica do acaso, algo que nos aproxima de uma síntese entre o fogo natural e o sobrenatural, em outra temporalidade que exige um silêncio de observação, que só teremos na velhice e que deveríamos exercitar depois, durante o resto que nossas mortes cosmológicas ou solturas internas que só os que se afastam muito do barulho do mundo serão capazes de anular sendo ‘Ninguém’, principalmente do afastamento do mundo coberto de códigos de linguagem sempre se alterando sem significar jamais algo verdadeiro como um segredo. Estes leitores raros de véu não perdem o contato com o sentido mais simples e acessível desse sentimento sem nome que jamais teve qualquer relação com a paixão, com o dinheiro ou com a palavra e serão capazes de tocar na árvore

da transformação destes códigos que
 fantasmagorizam o mundo em um abraço absoluto
 e através desse abraço na árvore do conhecimento
 do real, chegar a uma amálgama de silêncios onde
 desenho e símbolo evocam a única alma que existe e
 é tudo e todas as coisas.
 (ARIEL, 2014, p.77-78).

Apontamos três pontos que consideramos de relevância na leitura deste poema: a infância como “percepção metafísica da poesia”, a adolescência como “exploração onírica do acaso” e a experiência da morte ou das mortes “interiores” que permitem um aniquilamento de toda carga de linguagem e permitem uma *cosmovisão* da vida.

Todos os versos parecem gravitar em torno de uma busca pelo ato meditativo da vida comum que permita um *evento* poético. A infância em sua perspectiva lúdica de transformação dos objetos de nomeação aleatória, e descompromissada com uma objetividade pragmática, parece ter uma relação com a *execução* poética da linguagem. Uma criança não pretende nomear as coisas com fim comunicativo ou de uso prático, mas sim para tornar aquela coisa parte de seu mundo, um mundo em plena construção, por isso meditativo. Não há um direcionamento egóico da nomeação e da criação no mundo infantil, há abertura.

Por sua vez, a exploração onírica da adolescência ligada a uma experimentação do ego permite uma exploração de uma abertura para dentro, por esse motivo não é também egóica justamente pela criação do ego ser também um ato criativo de trabalho imaginário. O onirismo conecta o pensamento as suas invenções abstratas e à subversão e transformação do real objetivo em possibilidades outras. Por essa razão, ocorre essa “síntese” entre o “fogo natural e sobrenatural”, uma interiorização meditativa do mundo e de si, uma percepção como “perambulação” do mundo para si como criação constante.

A terceira etapa, que não é mencionada como fase adulta, é a da morte. Não estamos propondo uma ordem narrativa ao poema, mas sim realizando uma leitura a partir dele. Nesse caso, podemos pensar que a experiência de morte não é alocada figurativamente na fase adulta por estar presente nas duas anteriores, porém, só é perceptível no transcorrer de um movimento meditativo que requer um aprofundamento na vida. É preciso criar um mundo externo, um mundo interno para poder perdê-los, só por meio da criação e da sua inevitável perda é que se percebe de modo meditativo que a linguagem e suas dimensões e fases, no decorrer de um ou mais períodos de tempo, nunca são suficientes e nunca dão conta de abarcar esse absoluto, que só se realiza na perda e na impossibilidade absoluta da troca e da relação que é a morte.

Entendendo a velhice como a etapa em que se pode promover algumas “solturas internas”, após presenciar a perda e a morte e ser capaz de entender que o silêncio é o real objetivo da linguagem. O poema coloca a velhice em uma espécie de espera ou de iminência do fim, a certeza de que o silêncio absoluto não tarda.

A busca do poema é a busca meditativa do evento poético do silêncio e da morte, uma busca pelo morrer verdadeiro; ou como atesta Blanchot:

Se o poeta está verdadeiramente ligado a essa aceitação que não escolhe e que não busca seu ponto de partida, não em tal ou tal coisa, mas em todas as coisas e mais profundamente, aquém delas, na indeterminação do ser, se ele deve manter-se no ponto de interseção de relações infinitas, lugar aberto e como que nula onde se entrecruzam destinos estranhos, então ele pode muito bem dizer jubilosamente que adota seus ponto de partida nas coisas: o que ele chama de “coisas” nada mais é do que a profundidade do imediato e do indeterminado, e o que chama de ponto de partida é a abordagem desse ponto onde nada começa, é a “tensão de uma começo infinito”- a própria arte como origem ou ainda a experiência do Aberto, a busca de um morrer verdadeiro. (BLANCHOT, 2011, p.166-167).

O morrer verdadeiro está intimamente ligado à poesia como experiência meditativa do pensamento e ao aniquilamento da subjetividade como centro de produção e verificação de um sentido a ser alcançado ou descoberto. Esse morrer não é a *nadificação* do ser. A obliteração de sua existência é a dissolução das fronteiras com a dicotomia interior/exterior, entre superfície/profundidade, entre eu/coisas, é a possibilidade de um evento poético de *êxtase*³⁵ que permite aos fluxos se tornarem ressonantes.

O último verso do poema fala sobre um evento que torne manifesta a “única alma que existe” e que “é tudo e todas as coisas”, referindo-se a essa percepção desprovida de centro, de um ponto de referência, que é a vida em forma de um espírito evocado poeticamente que permite esse morrer como gesto de partilha.

³⁵ A experiência do êxtase meditativo aparece como uma comunhão do ser com a vida, a destituição do ego e da consciência aparece como a sinceridade de que nada podemos saber pela linguagem ou pelo conhecimento que deem conta da vida. Nesse momento, o êxtase é um ato meditativo e a poesia se insere dentro dessa linhagem como um êxtase meditativo sobre o ser, como estar mergulhado na escuridão profunda que permite a descoberta da noite: “O não-saber comunica o êxtase – mas somente se a possibilidade (o movimento) do êxtase pertencer já, em algum grau, àquele que se despe do saber (...) A contemplar a noite não vejo nada, não amo nada. Permaneço imóvel, estanque, absorto NELA. Posso imaginar uma paisagem de terror, sublime, a terra aberta em vulcão, o céu repleto de fogo ou qualquer outra visão que possa “arrebatar” o espírito; por ais bela e transtornadora que seja a visão, a noite, a noite supera esse possível limitado e, no entanto, ELA não é nada, não há nada de sensível NELA, nem mesmo, no final, a escuridão. NELA, tudo se apaga, mas exorbitado, atravesso uma profundidade vazia, e a profundidade vazia me atravessa, a mim. NELA, comunico com o “desconhecido” oposto ao *ipse* que sou, torno-me *ipse*, a mim mesmo desconhecido, dois termos se confundem num mesmo dilaceramento, pouco diferindo de u vazio – não podendo por meio de nada que eu possa apreender se distinguir de um vazio -, diferindo dele, no entanto, mais do que o mundo com suas mil cores”. (BATAILLE, 2016b, p.164-165).

O morrer verdadeiro enquanto êxtase meditativo, portanto, se assemelha a um segundo nascimento, que se duplica e se repete diferidamente e infinitamente na linguagem poética, na meditação ou na descoberta da profundidade sem fim da noite, como percebemos em outro poema de Marcelo Ariel:

O céu no fundo do mar: seu nome

recolhe a tua vida secreta
 como a concha devolve à água
 nosso silêncio
 e o ar: esse quase-onisciente cão da alma
 conduz a palavra até a árvore
 que a sonha...

- assim o nosso canto
 surdo aos obreiros do ruído,
 alvorado sobre o pó
 de setenta e sete mil,
 a essência
 vizinha da
 querubínica voz
 que nos convida
 a esquecer
 o futuro
 para viver
 o começo,
 esquecer o presente
 para viver
 o instante,
 esquecer o passado
 para viver
 o retorno,
 a esquecer nosso próprio nome
 para ser
 a *humilde totalidade*
 que havia antes –

recolhe a tua vida secreta
 como a concha devolve à água
 nosso silêncio
 e o ar: esse quase-onisciente cão da alma
 conduz a palavra até a árvore
 que a sonha...

- assim nosso canto
 atravessará esse futuro & obscuro
 céu no fundo mar
 para celebrar
 teu segundo nascimento
 (ARIEL, 2014, p.45-46).

O segundo nascimento aparece como essa possibilidade da poesia e do ser, que a partir da linguagem medita sobre a vida para conseguirem experimentar a morte, ou ao menos um instante meditativo de esquecimento do nome próprio, que é o abandono da esfera subjetiva, que não pode ser entendido como destituição do mundo e transmutação do ser em nada, mas sim na entrega absoluta desse ser ao mundo.

Esse *evento* se dá em uma temporalidade específica, o poema introduz essa reflexão sobre a “humildade” de se dissolver em meio aos fluxos que deterioram a imagem de si mesmo, até que dela nada reste e que dela tudo possa surgir. Essa temporalidade é o *evento* meditativo que funda ou permite o tempo ser percebido como movimento para um fluxo temporal obscuro, que anula ou se coloca como uma passagem, uma zona transitória, um espaço vazio; como escreve Bataille:

Direi isto do obscuro: o objeto na experiência é de início projeção de uma perda de si dramática. É a imagem do sujeito. O sujeito tenta primeiro ir a seu semelhante. Mas, adentrando na experiência interior, está em busca de um objeto como ele próprio, reduzido à interioridade. Além do mais, o sujeito, cuja experiência é em si mesma e desde o início dramática (é perda de si), precisa objetivar esse caráter dramático. A situação do objeto que o espírito busca precisa ser objetivamente dramatizada. A partir da felicidade dos movimentos, é possível fixar um ponto vertiginoso que supostamente deve conter interiormente aquilo que o mundo encerra de dilacerado, o incessante deslizar de tudo para o Nada. Se quiserem, o tempo. (BATAILLE, 2016b, p.157).

“Perda de si” talvez seja o objetivo do êxtase como prática meditativa, a poesia como uma experiência dessa dimensão acompanha tal desejo de perda criando um tempo em que a linearidade seja subvertida para *contemporaneidade*, na qual vários tempos podem coexistir e serem organizados a partir dos fluxos estabelecidos no momento de êxtase.

Georges Bataille comenta no texto do qual o excerto anterior foi extraído que a prática meditativa necessita de um ponto de referência para sua concentração. O que ele denomina de “perda dramática de si” é uma objetificação do ego que acaba por ser destituído no decorrer da meditação para que se chegue ao êxtase. Esse fato torna acessível a imagem da árvore que o poema figura, pois ao entender uma árvore como ponto de execução, pode-se mergulhar na profundidade da linguagem e se chegar à obscuridade, que são suas raízes.

A árvore “sonha a palavra” e no fundo do mar se encontra um “céu”, ambas as imagens remetem à obscuridade ou à profundidade que se converte em superfície que reúne os silêncios e os tempos em uma amálgama sem lhe dar uma uniformidade, apenas torna possível, no *evento*

poético, a quebra da ordenação do mundo em um único espaço que pode ser todos como ponto vertiginoso, ou seja, que nada garante e que nada assegura ou segura.

Meditativamente, a dissolução de um ou mais pontos de referência para o pensamento quebra a relação entre sujeito/objeto possibilitando assim um outro tempo, do êxtase e da própria poesia; sobre o tempo, escreve Blanchot:

É sem fim, sem começo. É sem futuro.

O tempo da ausência de tempo não é dialético. Nele o que manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta. A inversão que, na ausência de tempo, nos devolve constantemente à presença da ausência, mas essa presença como ausência, à ausência como afirmação de si mesma, afirmação em que nada se afirma, em que nada deixa de afirmar-se, na flagelação do indefinido, esse movimento não é dialético. As contradições não se excluem nele, não se conciliam nele; somente o tempo pelo qual a negação torna-se nosso poder pode ser “unidade dos incompatíveis”. Na ausência de tempos, o que é novo nada renova; o que é presente é inatual; o que está presente não apresenta nada, representa-se, pertence desde já e desde sempre ao retorno. Isso não é, mas retorna, vem como já e sempre passado, de modo que eu não o conheço mas reconheço, e esse reconhecimento arruína em mim o poder de conhecer, o direito de apreender, o inapreensível tornado também irrenunciável, o inacessível que não posso deixar de alcançar, aquilo que não posso tomar mas somente retornar – e jamais soltar. (BLANCHOT, 2011, p.22).

O retorno é o que marca a experiência meditativa da poesia. Nessa temporalidade, não há ordenação lógica dos atos ou do movimento, é um fluxo vertiginoso. Se para a prática meditativa, como apontado por Bataille (2016b), é necessário que se fixe um ponto, que pode ser a subjetividade, entendemos que após ela ser destituída de sua totalidade, o tempo é coisificado, escolhido como ponto objetivo, mas ao passo que se aprofunda a meditação em direção ao estado de êxtase, esse ponto deixa de ser o objeto e passa a ser movimento puro.

Não podemos entender dialeticamente esse movimento, pois não há relação entre dois pontos, entre o sujeito e suas referências, ou entre a coisa e o tempo. Há somente uma percepção silenciosa da multiplicidade que se apresenta, o estado de êxtase não possui um ritmo próprio, assim também ocorre na poesia, pois como execução é variável e variante diante do conjunto que a *performa*.

O tempo da meditação poética é incomunicável:

Sobre o tempo

Ali está o tempo como coisa

que não pode ser contida
 jamais ignoramos sua potência flutuante
 que a tudo limita e essências paralisa

nenhuma razão humana
 tem o poder de evocar a força
 capaz de o transfigurar em
 benevolente eternidade.

fora de toda palavra
 em uma Paixão
 secretamente se move
 o que é maior
 que o Tempo
 Oceano onde o rio do incomunicável
 deságua
 e o infinito
 através do instante contorna.

Ali está o Além-tempo
 essência do maravilhoso silêncio
 florescendo no espaço
 de um amor inominável
 refletido na luz do incomensurável.
 (ARIEL, 2014, p.58-59).

O tempo incomensurável, incontido, jorrando para fora de toda palavra a possibilidade de ser apreendido. Mesmo com a atenção composicional do poeta ou da leitura analítica do discurso linguístico, essa atenção escorrega quando se depara com a vertigem do tempo meditativo, não há como segurar o tempo da poesia, apenas retornar sempre à ausência que lhe engendra.

Essa ausência na poesia se manifesta pela sua insuficiência, instabilidade. O tempo fora do tempo ou o tempo que permite o tempo ser percebido em seu fundo vazio se realiza no poema pela linguagem, que dá profundidade à palavra e à língua. Uma linguagem anterior e posterior ao mesmo tempo, que demora e sempre retorna a si mesma para ali nada realizar e nada apreender.

A poesia se faz com palavras, como explicará abaixo a citação de Valéry, mas elas não são suficientes, não servem para a poesia como aquilo que garante seu acontecimento. Se colocarmos a meditação como movimento para o êxtase poético a fim de entendermos o evento da poesia na esfera de percepção do ser, é pelo fato de que é necessário pensar a poesia e seu pensamento inerente a partir de um método que torne acessível sua inacessibilidade, que coloque em evidência sua linguagem obscura, não para clarear sua noite sem fim, mas para permitir que se adentre nessa escuridão sem o medo da perda e sem a segurança da conquista.

Leiamos o excerto de Paul Valéry, no qual ele reflete sobre essa questão ao presenciar uma conversa entre Edgar Degas e Stéphane Mallarmé:

O grande pintor Degas muitas vezes me contou essa frase de Mallarmé, tão justa e tão simples. Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. (Aliás, era homem de introduzir em qualquer arte a dificuldade possível). Um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...”. E Mallarmé respondeu: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*”.

Mallarmé tinha razão. Mas quando Degas falava de ideias, pensava em discursos internos ou em imagens que, afinal, pudessem ser exprimidas em *palavras*. Mas essas palavras, mas essas frases íntimas que ele chamava de suas ideias, todas essas intenções e percepções do espírito – nada disso faz versos. Há, portanto, algo mais, uma modificação, uma transformação, brusca ou não, espontânea ou não, trabalhosa ou não, que se interpõe necessariamente entre esse pensamento produtor de ideias, essa atividade e essa multiplicidade de questões e de resoluções internas; e depois, esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser *às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos*; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirigir-se a outro que não aqueles que os escuta. Em suma, é uma *linguagem dentro de uma linguagem*. (VALÉRY, 1999, p.199-200).

Essa repetição exaustiva em retirar a palavra de seu centro discursivo e linguístico para pensá-la como evento poético se justifica ao passo que esse movimento teórico empregado e problematizado por Paul Valéry não pode dar conta de si mesmo, sendo apenas exposto com sinceridade. É preciso retornar, sempre que necessário, a esse ponto de especulação.

Ao citar a situação de Degas em seu diálogo com Mallarmé, Valéry propõe entender que a poesia, além de ser realizada com palavras, precisa de uma ausência presente em sua composição. Porém, assim como Bataille (2016b) e Blanchot (2011), ele percebe que esse movimento requer um método que permita o *ato* de comunhão do ser com o mundo: “E, contudo, a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito”. (VALÉRY, 1999, p.206).

Com relação à tarefa do poeta, pode-se discordar de Valéry, como fez Degas levando-o a pensar uma vez mais sobre seu fazer, ao afirmar que este não pode possuir uma tarefa clara no momento de sua composição por não ser possível uma compreensão clara e objetiva do espírito. Essa tarefa seria uma abertura disponível apenas posteriormente. Quando há um distanciamento do autor da obra, eles não se confundem, são duas instâncias poéticas distintas.

Valéry intui que o espírito e as ideias devem ir além do trabalho com as palavras e só assim a poesia conseguiria ser executada como acontecimento meditativo de fato. As palavras devem ser invadidas pelo *evento* chamado vida, só a palavra efetivamente *executada* no mundo em sua impossibilidade de ser pode animar o espírito:

A-diálogo

(...)

A linguagem foi criada para fixar a vida, mas ela não consegue fazer isso, ela apenas cava a aura da vida, sua aura de acontecimento puro imune a eventos e outras simulações. Embora cave fundo e incessantemente, a linguagem jamais encontra um centro ou essência da vida para fixa-la em seu corpo de signos e sons. Por isso não acredito na linguagem como um lugar que será um dia visitado pela vida, ou seja, pela essência do acontecimento, mas apenas como um ponte utilizada pelos que se afastaram muito dela por dentro para tentar atravessá-la e vê-la ao mesmo tempo, enquanto outros se afastaram muito dela por fora, para tentar atravessá-la e confrontá-la ao mesmo tempo.

Ambos fracassam, seja lá o que fizermos sempre estaremos nos afastando da vida por dentro ou por fora e estamos todos em cima dessa ponte erguida aqui sobre o rio morto das coisas-mercadoria. De um lado os escravos-fantasmagorizados por seu próprio reflexo nas águas do rio morto das coisas-mercadoria se encontram conosco; nós os enfeitados e domados pela mistificação da linguagem, os escravos presos na ponte, que para nós é um local de observação, nos movemos por dentro através da ponte. Os fantasmagorizados passam por nós e nós ficamos ali até que o silêncio e a morte unam as duas margens do rio, cancelando a ponte, finalmente fixando a vida em algo.

(ARIEL, 2014, p.84-85).

A linguagem na prosa poética acima é definida como movimento, como esse outro tempo possível que permite a criação e os fluxos de outros tempos, possibilitando a meditação e a percepção do silêncio.

Pensamos novamente na citação de Valéry (1999) sobre a conversa de Degas e Mallarmé, mas em específico acerca de um detalhe a nos interessar, trabalhado apenas adiante no texto de Valéry: a poesia e sua aproximação especulativa com a dança, enquanto a prosa estaria ao lado do andar: “Assim paralelamente ao Andar e à Dança, colocar-se-ão e distinguir-se-ão nela os tipos divergentes da Prosa e da Poesia”. (VALÉRY, 1999, p.203). É necessário mencionar esse trecho, pois como alegoria permite que entendamos a diferença entre o trabalho apenas com as palavras e o trabalho de *execução* das palavras para as ideias, para o espírito.

Não entraremos na questão entre prosa e poesia propriamente dita, apenas ressaltamos que o que Valéry propõe em seu estudo é diferenciar analiticamente uma composição que se pretenda chegar a um objetivo comunicativo, como alguém que anda para chegar a um lugar.

Já na poesia, o gesto de composição consiste em permitir que os atos sejam sempre insuficientes em si mesmos e abrindo a composição ou o evento para uma abstração do movimento que não se configura em um meio para se chegar a um lugar ou para que se totalize uma ideia. No movimento da dança, há uma confluência infinita entre impressão e expressão que quebra a objetividade do ato, sendo assim, sua execução consiste na eterna recriação do movimento da dança pelo espírito (pela impressão, apenas, essa recriação seria apenas reprodução) que manifesta sua impossibilidade de apreensão em sua totalidade.

No trecho de Marcelo Ariel citado, podemos perceber uma percepção de linguagem que se aproxima de Valéry, porém mais ainda de Degas. No primeiro parágrafo, há uma alusão àqueles que tentam extrair a essência da linguagem esvaziando completamente suas possibilidades (Mallarmé) assim como àqueles que tentam chegar ao seu real sentido se afastando dela. Como poderia ser o caso de artistas que trabalham com outros materiais de composição, a pintura, escultura, música etc.

Edgar Degas era pintor, mas a partir de Valéry (1999), sabemos que se preocupava com as palavras e, portanto, não adentrou à linguagem para esvaziá-la ou tampouco se afastou ao ponto de negligenciá-la, justamente por perceber que a pintura e a poesia se ocupam do espírito e do movimento. Como Valéry perceberá após dialogar com seu amigo e problematizar suas considerações:

Quando o homem anda atingiu seu objetivo – como eu disse antes -, quando atingiu o lugar, o livro, a fruta, o objeto que lhe causava desejo e cujo desejo tirou-o de seu repouso, no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado. Acontece exatamente a mesma coisa com a linguagem útil; a linguagem que acabou de me servir para exprimir meu propósito, meu desejo, meu comando, minha opinião, e essa linguagem que preencheu sua função desvanece-se assim que chega. Emiti-a para que perecesse, para que se transformasse radicalmente em outra coisa nos seus espíritos; e saberei que fui compreendido através desse fato extraordinário, o de que meu discurso não existe mais: está inteiramente substituído por seu *sentido* – ou seja, por imagens, impulsos, reações ou atos que pertencem a vocês; em suma, por uma modificação interna de vocês (...) O poema, ao contrário, não morre por ter vivido; ele é feito expressamente para renascer das suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente (...) Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a *Voz* em ação (...) Assim, entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado da poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor de poder que não existe na prosa; que se opõe a lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem. O princípio essencial da mecânica poética – é, a meu ver, essa

troca harmoniosa entre expressão e a impressão. (VALÉRY, 1999, p.204-205).

A diferenciação entre poema e estado da poesia marca toda essa argumentação, bem como a ideia de que a poesia deve renascer das cinzas, ela morre infinitamente para renascer dessa morte também infinitamente. Só colocamos a ressalva de que a forma do poema não excita a reproduzi-lo identicamente, mas sim a criar o próprio poema em seu nascimento como *evento*, como *retorno das cinzas para permitir o ser nascer no silêncio da vida*.

A distinção de Valéry acerca da linguagem comum converge com a ideia de “escravos fantasmagorizados” no poema de Marcelo Ariel, ao empregar a linguagem apenas em seu uso comunicativo, fazendo com que ela perca assim sua *possibilidade* de entrar em contato com a morte silenciando-se dessa forma com a vida.

Todo esse pensamento converge para a questão levantada por Edgar Degas, que entendemos aqui ser uma questão sobre o movimento. As ideias e o espírito na obra de arte devem estabelecer essa criação do movimento, entendido aqui como nascimento/morte em um tempo específico do êxtase meditativo como proposto por Bataille (2016a), ou do tempo não dialético e sem fundo da noite de Blanchot (2011).

Degas pintava dançarinas, tentava captar seus movimentos por meio da pintura. Um paradoxo: como por meio da pintura, que é uma arte estática, se pode capturar uma movimento de dança? O nascimento de um quadro não seria a morte da dança?

Essas perguntas se relacionam à poesia ao passo em que as palavras escritas também podem ser entendidas como a morte da linguagem e a estratificação de uma ideia ou de um sentido, ou seja, sua impossibilidade de movimento e a apreensão da totalidade de seu sentido.

A resposta foi elaborada por Valéry: a pintura, assim como a poesia, se assemelha à dança ao permitir que um movimento, mesmo em um primeiro momento, parecer estar estanque, seja percebido em sua ausência. A pintura e a poesia, e também a dança, são obras do espírito (para usar a expressão de Valéry (1999)) executadas por *atos* que não pretendem uma *ação* fora de si mesmos. Não têm um objetivo, configuram-se exatamente não por reter o movimento ou por causá-lo, mas por permitir que ele seja percebido fora da obra, uma obra do espírito se caracteriza por se realizar em uma externalidade pura, pois impede que se criem limites interiores. Essa quebra das limitações manifestando a ausência³⁶ faz com que tudo aquilo

³⁶ “A obra faz aparecer o que desaparece no objeto. A estátua glorifica o mármore, o quadro não é feito a partir da tela ou com ingredientes materiais, é a presença dessa matéria que, sem ele, permaneceria escondida de nós. E o poema não é feito com ideias nem com palavras, mas é aquilo a partir do qual as palavras tornam-se sua aparência e a *profundidade elementar* sobre a qual essa aparência se abre e, entretanto, se fecha de novo. (BLANCHOT, 2011, p.243).

que não está ou não é seja, dessa maneira, a morte da dança na pintura é sua possibilidade de movimento perpétuo justamente por faltar como dança a si mesma.

Em contrapartida, a própria dança se caracteriza por essa ausência perpétua, afinal de contas um movimento de dança não pode ser repetido identicamente pela eternidade, há sempre uma singularidade na execução de uma obra de arte e essa singularidade é sua imprescindível ausência essencial:

A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. Se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio. (VALÉRY, 1999, p.204).

O estado da poesia é semelhante ao estado da dança. Como *execuções* artísticas, elas são diferentes, mas enquanto *eventos* se constituem em sua singularidade ausente de um movimento que mesmo sendo um “fim em si mesmo” é aberto ao infinito, tal qual a palavra poética.

Esse movimento infinito é a *possibilidade* de uma morte absoluta que coloca sempre em sua eminência o nascimento desse *ato poético* como o sorriso, mencionado por Valéry. Ou seja, a poesia propõe o pensamento no espaço vazio, nesse tempo fora do tempo.

A morte, portanto, nesse sentido empregado pela criação e pela inquietação de Edgar Degas sobre a poesia e sobre a arte, não é a apreensão de uma ideia ou do espírito pela composição, mas a *possibilidade* de união completa entre silêncio e morte para que se possa nascer a vida. Ou, no caso, para que a dança possa ser perpetuada em uma imagem ou para que uma ideia do espírito possa sempre ser criada incessantemente pela palavra.

Essa morte repleta de chance de nascimento da via na arte é o que marca a noção de retorno, esse retorno nunca é a obra em si nem mesmo um objeto, mas sim o ser, que por sua vez não é o sujeito ou a consciência, mas aquilo que permite a subjetividade acontecer. A morte permite o retorno ao ser, assim como o silêncio é o retorno e a necessidade da linguagem em si mesma. O que Maurice Blanchot, a partir da leitura da obra de Rilke, denomina *espaço órfico* do poema, essa experiência de morte que celebra a poesia como desaparecimento necessário e morrer profundo:

Orfeu é o signo misterioso apontado para origem, lá onde não faltam somente a existência segura, a esperança da verdade, os deuses, mas também falta o poema, onde o poder de dizer e o poder de ouvir, experimentando-se em sua falta, são à prova de sua impossibilidade.

Esse movimento é “pura contradição”. Está ligado ao infinito da metamorfose que não nos conduz somente à morte mas transmuda infinitamente a própria morte, faz dela o movimento infinito de morrer e daquele que morre a morte infinita, como se tratasse para ele, na intimidade da morte, de morrer cada vez mais, desmesuradamente – no interior da morte, de continuar possibilitando o movimento da transformação que não deve cessar, noite do excesso, *Nacht aus Ubermass*, onde é necessário, no não ser, retornar eternamente ao ser (...) O poema - e nele o poeta – é essa intimidade aberta ao mundo, exposta sem reserva ao ser, é o mundo, as coisas e o ser incessantemente transformados em interior, é a intimidade dessa transformação, movimento aparentemente tranquilo e suave, mas que é o maior perigo, pois a fala toca então na intimidade mais profunda, não exige apenas o abandono de toda a segurança exterior mas ela própria se arrisca e introduz-nos nesse ponto em que nada pode ser dito do ser, nada pode ser feito, em que tudo recomeça incessantemente e até morrer é uma tarefa sem fim. (BLANCHOT, 2011, p.171-172).

O *espaço órfico* é esse espaço de trânsito contínuo do morrer e nascer no qual a palavra poética é concebida. Semelhantemente a Valéry (1999) e Edgar Degas, Blanchot parece concordar com a proposição de que o espaço da poesia, bem como da obra de arte vinculada ao espírito, se constitui na ausência de tempo ou na supressão do tempo para que ele possa acontecer/passar pela obra, mas que esta não produza ou seja reproduzida por uma ação temporal, colocada por Maurice Blanchot como uma distinção entre Rilke e Mallarmé³⁷.

A discordância entre Degas e Mallarmé é, como bem entendido por Valéry (1999), uma diferença da perspectiva da obra e sua forma com relação a sua temporalidade própria. Como já explicitado, ele encontra em Degas, e por conseguinte a em Blanchot (2011) em Rilke, aqui entendemos que também em Marcelo Ariel (2014), um aporte para sua fundamentação negativa na ausência de uma ordenação cronológica, justamente pela obra se fazer na experiência do *morrer verdadeiro* a cada instante, para renascer dessa morte.

Outro ponto a ser considerado é como a ideia de interioridade de Blanchot se dirige a uma rasura dessa fronteira. Assim como em Bataille (2016b), a poesia em seu ato meditativo consegue ir ao êxtase pela dissolução da dualidade interior/exterior, só que agora como *espaço*

³⁷ Para Maurice Blanchot, o que marca a distinção entre a poética de Mallarmé e Rilke é a percepção sobre o tempo. Em Mallarmé, ela estaria ligada à luminosidade do instante no qual tudo se faz presente para depois desaparecer, e isso faz a poesia ser uma experiência de ausência provocada pela quebra instantânea da temporalidade que aparece e some. Em Rilke, essa temporalidade desde já se mostra ausente, assim a poesia se encontra desde sempre ausente, desde o instante em que se manifesta, ela é sempre ausência pura: “A ausência liga-se, em Mallarmé, à *subtaneidade* do instante. Um instante, brilha a pureza do ser no momento em que tudo recai no nada. Um instante, a ausência universal faz-se pura presença e quando tudo desaparece, o desaparecimento aparece, é a pura claridade aparente, o ponto único onde existe luz algures na escuridão e dia de noite. A ausência, em Rilke, liga-se ao *espaço*, o qual talvez esteja livre do tempo, mas que, entretanto, pela lenta transmutação que o consagra, é também como um outro tempo, uma maneira de se aproximar de um tempo que seria o próprio tempo de morrer ou a essência da morte, tempo muito diferente do atarefamento impaciente e violento que é nosso, tão diferente quanto é da ação eficaz a ação sem eficácia da poesia”. (BLANCHOT, 2011, p.173).

órfico e evento de morte para um renascimento que não é o renascimento purificador, mas a chance e o risco assumidos de morrer mais profundamente uma segunda vez.

Em alguns de seus poemas, Marcelo Ariel trabalha com a noção de “segundo nascimento”, mas esta só pode vir com sua outra face do “segundo morrer”. Em um poema específico, o autor faz menção a uma possível segunda morte do poeta português Herberto Helder (1930-2015):

A segunda morte de Herberto Helder

Canto 1

Sim
 ao acordar,
 Ele pode *ligar o lugar*
 que será a irradiação do tempo
 ao que começa e *morre nos sonhos*
 pode assim se vestir
 de luz e dos mortos
 furiosamente
 silenciosos
 furiosamente
 ausentes
para o paradoxo
 acidentalmente
 imaginados
 do lado de fora que é dentro
 como exercícios objetivos
 de uma poderosa presença entrando
 pela porta
 do orvalho dentro da geladeira
 ou acordando em uma *cama – savana*,
 em transparências que formos
 quando respirávamos sendo
 parte das explosões
 solares e das vegetais também
 árvores nos nervos
 armadas com a beatitude louca
 de respirar tudo,
 “acordaremos”
 para a transformação
 da manhã em velocidade
 do infinito
 e para o ruído
 onipresente
 das imagens,
 para esse cálculo visual do verbo
 da manhã
 que nos fazia mergulhar
 na compulsividade
 do ato criativo

de certos expressionistas
 abstratos,
 que projetavam na paisagem
 impulsos cegos
 de mãos
 deixando para um segundo momento
 a inequívoca compreensão estilística
do impensável, ao vento igual a uma emoção
 ligaremos sempre isso
 ao começo do não-lugar
 ao começo do não-infinito
 das imagens resvalando
 no sonho
 onde agora sabemos
realmente nascia
 o tempo,
 anteriormente sempre
 ali onde o Sol
 jamais se levanta,
 se espreguiçando *semietername*
 em sua cama escura,
 o Sol e sua infância
sim, era a sua
 recomeçando dentro de um pseudo-sono
 inquieto de espuma *absoluta*
 de um mar absoluto,
 nós, também, os peixes menores
 pescados pelo que nunca e
 jamais podemos ser
 como um reflexo luminoso nadando
 dentro dele,
 na parte do Sol que nos sonha,
 incandescentes por dentro
 desse pensamento
 que agora sabemos
 foi o êxtase gratuito,
 principalmente o da destruição
 do antigo corpo
do amor
 (...)

(ARIEL, 2014, p.24-27).

Os primeiros versos do poema fazem alusão a um “acordar” que se estende até o verso que anuncia o “cálculo visual do verbo” como método compulsivo de criação de expressionistas abstratos. Em suma, o poema parece pretender como exercício de pensamento sobre a possibilidade de composição de uma linguagem como espaço de dissolução da linguagem e constatação de sua ruína.

O “lado de fora que é dentro” retoma as discussões sobre a ideia de uma interioridade subjetiva que funda o mundo, obviamente não se trata desse movimento de *ensimesmamento* em busca do espírito. A poesia não se encontra na profundidade do eu ou no desvelamento da

linguagem da qual o poema seria uma espécie de sacerdote ou arauto da verdade sobre a existência, muito pelo contrário, o movimento é de abertura, de superfície, como já mencionado a partir de Maurice Blanchot (2011).

Colocamos outro ponto: a relação de se entender a verdadeira luz do Sol como sua não luminosidade na noite eterna do “mar absoluto” na qual nos “peixes menores”, sonhados por ele, são refletidos por sua luz interna em seu *devenir* luminoso, que, por conseguinte, nos reflete e nos permite sonhar nessa escuridão com a luminosidade prometida e com nosso “antigo corpo”, outrora constituído plenamente de “amor”, sem linguagem possível, pensado apenas através de *imagens*³⁸.

O ser aparece como destruição do antigo corpo do amor, manifestado pelo “êxtase gratuito”, esse ponto dá vazão a reflexão de que o morrer e a dissolução do sujeito e da linguagem são desencadeados por um ato de amor pleno pelo ser, o aniquilamento do ser é derivado de um desejo de conexão com o amor.

Isso se dá em um *ato meditativo*, que demora e exprime a profundidade que dilacera o ser, rompendo sua camada de interioridade, por ela se constituir como um ponto que não permite o gesto de morte, para que o ser se perceba pelo transbordamento para um outro. O movimento da execução poética é esse da passagem. Assim como a luz do Sol permite que ele sonhe com o mundo em seus reflexos internos, nós também só podemos sonhar a partir daquilo que reflete em sua ausência absoluta em nosso interior, pois nele não há nada a ser evocado a não ser a falta transbordante de outrem. O gesto da morte da linguagem poética e da destruição do corpo é a prática meditativa em seu êxtase que nos permite perceber essa ausência, se ela manifesta o exterior é para permitir-nos a experiência dilacerante da falta. Se o poema *performa* uma segunda morte de Herberto Helder é justamente pela poesia permitir que a presença do outro seja um gesto de plenitude de sua ausência. E pela linguagem poética, ele pode morrer uma vez mais em um gesto de amor completo que se dirige sempre ao acolhimento incondicional da ausência do outro. Pensamos no que sugere Bataille:

Mais profundamente, tua vida não se limita a esse inapreensível fluxo interior; ela flui também para fora e se abre incessantemente ao que escorre ou jorra

³⁸ O sonho (como desejo absoluto e irreduzível) que sonha a poesia é ser pensada como imagem, como aquilo que permite a linguagem ser desnecessária em si mesma, como instante de meditação que recusa a comunicabilidade do pensamento: “A imagem poética, se leva do conhecido ao desconhecido, apega-se, entretanto, ao conhecido que lhe dá corpo, e, embora o dilacere e dilacere a vida nesse dilaceramento, mantém-se nele. Daí se segue que a poesia é quase inteiramente poesia decaída, gozo de imagens, é verdade, retiradas do domínio servil (poéticas como nobres, solenes) mas recusadas à ruína interior que o acesso ao desconhecido é. Mesmo as imagens profundamente arruinadas são domínio da posse. É triste não possuir mais do que ruínas, mas não é o mesmo que não possuir mais nada, é reter com uma mão o que a outra dá.” (BATAILLE, 2016b, p.190-101).

para ela. O turbilhão duradouro que te compõe se choca contra turbilhões semelhantes com os quais forma uma vasta figura animada por uma agitação ritmada. Ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidos de luz que se unificam em ti, mas também as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti a teu semelhante ou de teu semelhante a ti (inclusive no instante em que me lêes, o contágio de minha febre que te atinge); as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os rios não são mais do que os caminhos desse contágio, dessas passagens. Os seres particulares contam pouco e encerram inconfessáveis pontos de vista, se consideramos aquilo que se anima, passando de um ao outro no amor, em trágicos espetáculos, em movimentos de fervor. Assim, não somos nada, nem tu nem eu, perto das palavras ardentes que poderiam ir de mim para ti, impressas numa folha: pois eu não terei vivido senão para escrevê-las, e, se é verdade que elas se endereçam a ti, viverás por ter tido a força de escutá-las. (Da mesmo forma, o que significam os dois amantes, Tristão, Isolda, considerados sem seu amor, numa solidão que os abandonaria a alguma ocupação vulgar? Dois seres pálidos, privados de maravilhoso, nada conta além do amor que os dilacera juntos). (BATAILLE, 2016b, p.131).

A solidão dilacerante do amor como acolhimento do outro retira o sujeito de sua esfera interior montada como uma zona imune à vida. Tristão e Isolda, segundo Bataille, jamais poderiam ser sem o amor que os une e que os torna poeticamente distantes. Sim, distantes, pois o amor, assim como a poesia, ao romper as fronteiras da interioridade não torna o ser um com outro, mas possibilita a abertura incomensurável para que ambos possam perceber a falta, a ausência constitutiva desse interior. Ele também não é preenchido, mas meditado até que no êxtase se coloque como *possibilidade de ser*.

O acolhimento não dissolve os seres, mas os torna perceptíveis em sua ausência, em sua presença que não pode ser apreendida pelo sujeito. Ao entender que Tristão e Isolda sem seu amor estariam, de fato, abandonados à solidão vulgar que os impossibilitaria de meditar sobre a falta essencial do outro, nas ocupações triviais e mundanas, a interioridade é mantida como núcleo bruto e o sujeito em sua consciência torna presente a si mesmo e o mundo pela projeção das presenças em sua mente sempre dadas como presenças reais.

O *espaço poético* em sua linguagem propõe sempre o radical contrário desse gesto. É na falta absoluta das presenças que elas podem ser acolhidas, a solidão fundamental, a verdadeira solidão, consiste no ato de execução poética do amor a impossibilidade de não se estar sozinho no mundo, não como interioridade, mas como perda de si que retorna sempre a sua própria ausência.

Como o amor dilacerante do acolhimento na solidão fundamental de Tristão e Isolda anunciado por Bataille (2016b), Maurice Blanchot (2011) chega a uma consideração aproximada, porém recorrendo ao mito do amor de Orfeu e Eurídice. Para Blanchot, a poesia enquanto *espaço órfico* é o lugar onde se acolhe pelo olhar o amor fundamental da falta:

O olhar de Orfeu é o dom último de Orfeu à obra, dom em que ele a recusa, onde ele se sacrifica, transportando-se, pelo movimento exorbitante do desejo, para a origem, e onde se transporta ainda, sem o saber, para a obra, para a origem da obra. Tudo começa então, par Orfeu, na certeza do fracasso, onde, em compensação, só permanece a incerteza da obra, pois a obra alguma vez será? Diante da obra-prima mais segura, onde brilham o fulgor e a decisão do começo, acontece-nos estar também diante do que se extingue, obra de súbito tornada invisível, que não está mais onde estava, jamais esteve. Esse súbito eclipse é a longínqua lembrança do olhar de Orfeu, é o regresso nostálgico à incerteza da origem (...) A noite essencial que segue Orfeu – antes do olhar despreocupado – a noite sagrada que ele retém no fascínio do canto, que é então mantida nos limites e no espaço medido do canto, é mais rica e mais augusta, certamente, do que a futilidade vazia em que se converte após o olhar. A noite sagrada encerra Eurídice, encerra no canto o que ultrapassa o canto. Mas também ela está encerrada: está vinculada, é a seguinte, o sagrado dominado pela força dos ritos, essa palavra que significa ordem, retidão, o direito, a via do Tao e o eixo do Dharma. O olhar de Orfeu a desfaz, rompe os limites, quebra a lei que continha, que retinha a essência. O olhar de Orfeu é, assim, o momento extremo da liberdade, momento em que ele se liberta de si mesmo e, evento ainda mais importante, liberta a obra de sua preocupação, liberta o sagrado com tido na obra, dá o sagado a si mesmo, à liberdade de sua essência, à sua essência que é liberdade (a inspiração é, para isso, o dom por excelência). Tudo se joga, portanto, na decisão do olhar. É nessa decisão que a origem é aproximada pela força do olhar que desfaz a essência da noite, anula a preocupação, interrompe o incessante ao descobri-lo: momento do desejo, da despreocupação e da autoridade. (BLANCHOT, 2011, p.190-191).

O olhar de Orfeu, que por um momento percebe sua amada e, logo em seguida, a perde para sempre, vendo-a desaparecer na escuridão, é o movimento do espaço poético. Ao compor todas suas canções pelo amor de Eurídice, não há mais um antes e depois, há somente essa ausência da origem da inspiração, do canto e do destinatário. Este agora impossível por conta de sua ausência absoluta, restando-lhe apenas guardar o acolhimento dessa falta, toda música produzida por Orfeu pode ser concebida por esse momento do olhar que constata sua distância e ao mesmo tempo sua proximidade do amor. Só há obra na ausência de origem da obra, como só existe a composição de Orfeu na falta de Eurídice.

A obra de Orfeu, como a poesia, só pode existir nessa febre nesse arder amoroso que glorifica o sacrifício como abuso da ausência, o amor como gesto de acolhimento dessa falta, como *evento* meditativo (e corajoso) de adentrar na obscuridade da noite, mesmo com a certeza da falta, na possibilidade de compor uma obra mesmo em sua destinação impossível. Como a música de Orfeu para Eurídice e como o poema de Marcelo Ariel para Herberto Helder, ambos celebrando a morte e a ausência, mas como possibilidade de também morrer para um encontro limite com o silêncio:

No langor, a felicidade, a comunicação é difusa: nada se comunica de um termo a outro, mas de si mesmo a uma extensão vazia, indefinida, onde tudo se afoga. Nessas condições, a existência tem naturalmente sede de comunicações mais perturbadas. Que se trate de maior mantendo os corações sem fôlego ou de impudente lascívia, que se trate de amor divino, por toda parte a nosso redor encontrei o desejo estendido para um ser semelhante: o erotismo é ao nosso redor tão violento, embriaga os corações com tanta força – para terminar seu abismo é em nós tão profundo – que não há escapada celeste que não lhe tome emprestadas sua forma e sua febre. Quem dentre nós não sonha em forçar as portas do reino místico, que não se imagina “morrendo por não morrer”, consumindo-se, arruinando-se de tanto amar? Se é possível a outros, a orientais cuja imaginação não arde nos nomes de Teresa, de Heloísa, de Isolda, abandonar-se sem outro desejo à infinidade vazia, nós só podemos conceber o extremo desfalecimento no amor. Somente a esse preço, parece-me, chego ao extremo possível, e, se não, alguma coisa ainda falta à trajetória em que terei de queimar tudo – até o esgotamento da força humana. (BATAILLE, 2016b, p.160).

A morte verdadeira e a solidão fundamental só podem ser alcançadas em um ato incomensurável de amor, é nesse momento que acolhemos a ausência da obra, na febre e na vertigem do êxtase da ausência absoluta:

De um comentário de Jean Luc-Godard sobre ervas loucas de Alan Resnais

Sim, as coisas são um incêndio
 Permanente
 No centro de uma circunferência onde nos perdemos
 Para sempre

Pouco tempo temos
 Para arder com elas
 Nesse fogo
 Que queima somente
 aqueles que
 com intensidade
 do mundo formam
 uma só tessitura
 e como ervas loucas
 crescem para todos
 os lados
 apaixonadamente
 até que num Salto
 atravessam
 a si mesmas
 como quem
 acorda
 longamente.
 (ARIEL, 2014, p.18-19).

Ao atravessarem a si mesmas, os seres atravessam a poesia, lugar onde o atravessamento é a condição, porém meditativamente só se pode permitir ser atravessado e amar aquilo que lhe atravessa para assim constituir-se em meio a esses seres ausentes que apenas passam, como o olhar que vê, indefinidamente sem ficar, sendo impedido de proibir o acesso a essas “ervas loucas” que invadem todos os lugares. O poema é sempre invadido, mas recusa-se absolutamente a invadir ou ocupar qualquer espaço que não seu próprio vazio, ele é chama, como o olhar desejoso de Orfeu:

“(…)Esse poder de gozo doloroso, eis todo o conteúdo de sua vida. Ele sofre de tanto sentir as coisas, sofre de cada uma e de todas juntas, sofre do que elas têm de singular e de coerência que as une, sofre do que nelas é levado, sem valor, sublime, vulgar, sofre de seus estados e de seus pensamentos... Nada pode negligenciar. Não lhe é permitido fechar os olhos para nenhum ser, nenhuma coisa, nenhum fantasma, nenhum fantasma nascido de um cérebro humano. É como se os olhos dele não tivessem pálpebras. Não tem o direito de expulsar nenhum dos pensamentos que o pressionam, pretendendo pertencer a uma outra ordem, pois, na ordem que é a dele, cada coisa deve encontrar seu lugar... Tal é a única lei a que ele está submetido: não interditar o acesso de sua alma a nenhuma coisa, seja ela qual for.” E Hofmannsthal alude a essa traço da inspiração que procuramos esclarecer, que não é, naquele em que ela falha, uma ausência mas, nessa falha, exprime também profundidade, a profusão e o mistério de sua presença: “... Não é que o poeta pense incessantemente em todas as coisas do mundo, elas é que pensam nele. Estão nele, dominam-o. Mesmo suas horas áridas, suas depressões, suas confusões, são estados impessoais, correspondem aos sobressaltos do sismógrafo, e um olhar que seja suficientemente profundo poderá ler nele segredos ainda mais misteriosos do que nas próprias poesias.” (BLANCHOT, 2011, 196).

Desse modo, a poesia se constitui como abertura a todas as coisas e à ausência, permitindo ser abusada pela vida e pela morte, mas nunca pelo sujeito, pela comunicação ou por outra soberania que não sua eterna recusa de se tornar um espaço de utilidade que não a meditação em busca do êxtase amoroso de uma solidão fundamental, esta que nos permite perceber e amar as coisas e o outro em sua ausência presente, mas que sempre pode ser celebrada, enquanto falta, poeticamente.

Considerações finais

Apesar disso, a meio percurso do ciclo, o discurso sobre *khôra* não terá aberto, entre o sensível e o inteligível, não pertencendo nem a um nem a outro, portanto nem ao cosmos como deus sensível nem ao deus inteligível, um espaço aparentemente vazio – se bem que não seja, sem dúvida, o *vazio*? Ele não nomeou uma grande abertura, um abismo ou um precipício? Não é nesse precipício, “nele”, que essa clivagem entre o sensível e o inteligível, ou até mesmo entre o corpo e a alma pode acontecer e tomar lugar? Não aproximemos por demais rapidamente esse precipício chamado *khôra* desse caos que abre também a dimensão do abismo. Evitemos aí precipitar a forma antropomórfica e o *patos* do terror. Não para instalar em seu lugar a segurança de uma base, o “exato correspondente daquilo que Gaia representa para toda criatura, desde sua aparição, na origem do mundo: uma base estável e segura para sempre, opondo-se à abertura escancarada e sem fundo do Caos. Encontraremos posteriormente uma breve alusão de Heidegger à *khôra*, não aquela do *Timeu*, mas, fora de qualquer citação e de qualquer referência precisa, aquela que em Platão designaria o lugar (*Ort*) entre o ente e o ser, a “diferença” de lugar entre os dois. (DERRIDA, 1995, p.31-32).

A breve citação, retirada do ensaio de Jacques Derrida intitulado *Khôra*, introduz uma breve reflexão sobre o que essa categoria espacial utilizada por Platão em seu diálogo *Timeu*, para designar uma instância que dentro de uma cosmogonia seria o *entrelugar* que tudo poderia acolher e do qual tudo poderia partir, sendo, portanto, um espaço que permitiria e agregaria todo e qualquer espaço, um vazio que possibilitaria a ocupação, não a sua, porém a de outros espaços oriundos de sua dimensão.

Desse modo *Khôra* designaria uma “constituição ontológica híbrida” (PEREIRA; ICLE, 2018, p.126), que emergiria da localização possível de um corpo, bem como do próprio corpo como lugar. *Khôra* seria o lugar e ao mesmo tempo o lugar do lugar ou o fundo espacial que permite o espaço se desenvolver e ser percebido como tal.

A definição de *Khôra* parece coadunar com aquilo que buscamos pensar especulativamente nesta dissertação através da poética de Marcelo Ariel. A poesia seria uma espécie de manifestação da *Khôra*, a linguagem poética seria um espaço de ontológico que permitiria a existência e a proliferação de múltiplos espaços, corpos e linguagens ou novas ontologias: “ser negro”, a percepção poética como afirmação do sensível para além da materialidade dos corpos e dos simulacros mentais e a incomunicabilidade da morte e do silêncio como abertura plena para afirmação da vida.

O poema, como foi buscado aqui perceber, não seria um espaço meramente linguístico, pessoal, acessível pela sua interpretação discursiva, enquanto derivação de *Khôra*, o poema,

como aparece desejar nos ensinar a poética de Marcelo Ariel, estaria sempre como aquilo que permite a criação, pelo pensamento e pelos signos, de outros espaços, de outras sensibilidades, corpos e poemas.

Ao ler ou experimentar um poema, não entramos em seu espaço estruturado guiando-nos pelo fio de Ariadne estendido pela linguagem, pelo autor ou pela crítica, perdemos-nos completamente, pois o poema não é o caminho para que saia do labirinto e sim o labirinto afirmado em sua criação, o poema é uma forma de perda, sem ganhos em si mesmo.

A poesia, em sua manifestação como *Khôra*, seria o lugar que recebe todos os outros lugares possíveis, a linguagem poética receberia, em sua dimensão negativa, toda poesia em devir, nesse passo um poema pode ser lido como a narrativa de todos os poemas que lhe antecederam e dos que virão posteriormente a ele, não cessando nunca de ser escrito, reescrito, de dizer e de ouvir tudo que pode ser dito, escrito, narrado e poeticamente experienciado na linguagem:

Cada narrativa é, então, o receptáculo de uma outra. Somente há receptáculos de receptáculos narrativos. Não esqueçamos que o receptáculo, lugar de acolhimento ou de hospedagem (*hypodokhè*), é a determinação mais persistente (não digamos essencial, por razões já evidentes) de *khôra*. Mas, se *khôra* é um receptáculo, se ela dá lugar a todas as histórias, ontológicas ou míticas, que se pode contar a respeito daquilo que ela recebe e mesmo daquilo a que ela se assemelha, mas que de fato toma lugar nela, a própria *khôra*, se assim podemos dizer, não se torna o objeto de nenhuma *narrativa*, quer esta se passe por verdadeira ou fabulosa. Um segredo sem segredo permanece, a seu respeito para sempre impenetrável. Sem ser logos verdadeiro, a palavra sobre *khôra* também não é um mito provável, uma história que se relata e na qual uma outra história, por sua vez, terá lugar. (DERRIDA, 1995, p.55).

Derrida coloca *Khôra* como lugar absoluto do acolhimento, da hospedagem. Pensamos aqui a poesia como esse lugar também, do acolhimento do outro, da *outridade* e da diferença radical que em um movimento ético acaba por inscrever em si mesma toda multiplicidade possível sem distinção.

A poesia seria esse espaço ético, essa *Khôra*, que acolhe e hospeda toda linguagem poética e permite sua criação.

Como espaço de acolhimento, a poética de Marcelo Ariel permite que se criem narrativas, que se especule e que se pense a partir dessa abertura fundamental da poesia. Nesta leitura que tentamos colocar abordagens diferentes em perspectivas teóricas múltiplas sobre alguns poemas para acolher aquilo que pode ser acolhido nesse espaço de hospedagem que a teoria também pode ocupar.

Como *Khôra*, a poesia não se limita a ser capturada, e um estudo sobre a mesma só pode ensaiar ser acolhida e acolher os movimentos que se fazem necessários e táticos contra toda forma de poder que visa delimitar e cercear o que pode ou não a arte. Afinal, a poesia, assim como *Khôra*, são espaços políticos: “*Mise en abyme* do discurso sobre *khôra*, lugar da política, política dos lugares, tal seria, pois, a estrutura de uma sobreimpressão sem fundo” (DERRIDA, 1995, p. 35).

Linguagem que se inscreve em labirintos, entre abismos e como abismo, a poesia, e não diferentemente a de Marcelo Ariel, parece solicitar essa tarefa: de promover a abertura plena e o acolhimento imprescindível de toda ontologia, de todo espaço e de todo *devenir*; como manifesta Marcelo Ariel abaixo:

Manifesto Natura-naturante (Excerto)

Não reconheço uma intencionalidade no propósito de evocar no leitor o *ser atravessado pelo poema*, nem sinto no que está escrito uma confusão entre o real que não encontra funcionalidade imediata e a vida cotidiana, tampouco me preocupo com a incompreensibilidade, ela é inerente ao mundo inteligível do oceano, dos pássaros e das florestas, mundo que permaneceu ininteligível apesar dos esforços de Giordano Bruno, Aristóteles, Kant e Vico. O que me fascina é que esta incompreensibilidade não impede o afeto secreto e sem nome de encontrar um eco do seu canto permanente em você através de uma linha vertical no tempo onde todos mais cedo ou mais tarde entram no poema, dialogam com o poema que desse modo ilumina um afeto imaterial e colabora para a aceitação da alteridade como uma finíssima camada do Maya ou um *ilusionismo do sagrado* que adora brincar de esconde-esconde ou do sagrado mais-que-visível-em-toda-parte, obviamente não faço distinção entre a vida de um fósforo aceso e a vida humana, entre você e eu, entre sonho e realidade, entre poesia e vida, entre nós e eles ou Ele e tudo que existe. (ARIEL, 2017, p33).

A prosa poética acima nos permite perceber aquilo que perpassa toda composição e projeto de linguagem de Marcelo Ariel, uma constituição permanente da abertura para todo acolhimento possível, uma percepção da poesia como território ético, tal qual a *Khôra* platônica e Derridiana, ou melhor, como toda palavra que se constitui como poética, seja ela em qual gênero for, em qual tempo for.

Permanecem as questões: O que pode a poesia? Qual seu espaço e como ele ocupa e se ocupa de outros? Qual a voz que fala na poesia? Como sempre, é um pouco cedo demais para responder o que esse dizer como acolhimento que escuta é.

O que podemos apreender como acolhimento/oferta da poética de Marcelo Ariel é que o espaço da poesia, de uma palavra, de um texto opera como um modo de criação contínuo de uma subjetivação por vir em um acontecimento de insurreição que nasce da impossibilidade no

caos da imanência permitindo a tessitura *poemática* de um espaço outro, como *não-lugar* que acolhe/oferta novos lugares a todo instante em que ocorre um encontro imprevisto, intempestivo que gera a perda do eu, para o devir de um outro, como as raízes de uma árvore que parece solitária mas se conecta ao infinito com seus frutos/folhas/sementes em devires, como modos de subsistência daquilo que persiste, que resta mesmo na precariedade da vida expropriada, como anuncia a poética de Marcelo Ariel:

Hierofania de um sentido para mudança

A doçura do Sol, todos os planetas querem entrar no
Sol,
cosmoerotismo como o não-lugar, isso é dentro, mas
lá no espaço
intrigante como a explosão lenta de uma árvore
em dez mil anos de ontem,
mãos de gelo na chuva,
oceanos nômades sem interioridade,
isso move as insurreições,
em breve
(ARIEL, 2018, p.118).

As insurreições são aquilo que podemos perceber e tentar dar espaço a partir da obra de Marcelo Ariel. Insurreições do pensamento, da sensibilidade da singularidade que buscam sobreviver em uma realidade social cada vez mais precária e catastrófica. O progresso cobra seu preço antes daqueles que menos precisam ou se valem nele.

Em toda poética do autor percebemos que não existem linhas temáticas hegemônicas e sim uma multiplicidade que se manifesta na singularidade performática da poética do artista e se expande infinitamente do modo insurgente contra as narrativas hegemônicas. Se há um mote unitário na produção de Marcelo Ariel seria o de sobreviver em meio aos cacos e aos restos que o presente anuncia. A *hierofania*, essa revelação do sagrado, é a manifestação desse tempo destruído, corrosivo e precário que faz surgir modos de sobrevivência, a poesia é um deles.

O trabalho de Marcelo Ariel como esse catador do que resta para que se conte aquilo que sobreviverá e que permite a esses restos persistirem, uma vez mais, é o que marca sua produção poética. Se pudermos elucidar sua obra em uma perspectiva panorâmica é a de que seus livros, *Tratado dos anjos afogados* (2008), *Com o daimon no contrafluxo* (2014), *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2016) e *Jaha ñade ñañomboy'a* (2018), são construídos com o procedimento da montagem, de uma experiência com os resíduos do presente.

Walter Benjamin já anunciava esse empreendimento poético através de Charles Baudelaire, e mais do que isso, pensava que esse fazer tinha uma conexão com o presente de uma cultura cada vez mais destrutiva no sentido de catástrofe. Ao considerar um texto específico de Baudelaire e relacionar à coleta de trapos de um trapeiro com o fazer do poeta Benjamin escreve:

Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de *O Vinho dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem— ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafamaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta — a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. (BENJAMIN, 1989, p.78-79).

A coleta daquilo que resta das ações, enquanto todos dormem, são atos do trapeiro e do poeta saem às ruas a catar e armazenar o que sobrevive em seu fazer. Claro, não só a partir do fazer do trapeiro e do poeta que se pode sobreviver, mas aqui nos dedicamos a eles. Ao falar da noite e do sono dos burgueses, Benjamin nos diz que é quando tudo para, quando as máquinas cessam, quando o automatismo sofre uma quebra, que se pode perceber o que se restou, o que se faz e onde se está, assim olhar para o lado é um gesto de insurgência que permite, não só ao poeta e ao trapeiro, perceber o presente.

Se ao longo dessa dissertação colocamos a poética de Marcelo Ariel como um *contra-discurso*, como um pensamento meditativo. é notável que se pense também em sua obra como um arquivo que quebra a temporalidade automática e cronológica do dia-a-dia burguês e como, trapeiro/poeta, faça emergir pela impossibilidade da palavra, aquilo que só podemos perceber quando olhamos para o lado e para tudo aquilo, que quando cessamos, ou quando levantamos a cabeça para pensar, se manifesta e nos sensibiliza³⁹.

³⁹ Em uma reflexão semelhante Alberto Pucheu coloca que a poesia em sua experiência imanente se trata de um fazer sobre aquilo que resta: “Em Nietzsche, se vida não pode se resumir a uma obra de arte específica nem a qualquer outra coisa, a obra já é vida se manifestando imediatamente em uma de suas possibilidades enquanto arte. Nesse plano de imanência entre vida e obra de arte, em que ambas são indiscerníveis, a dinâmica da obra e a da vida configurada, a obra e o real em arpejo. Ainda que existentes, o fora e o exterior não são objetos nem referentes a serem alcançados ou representados, mas o que resta inaudito em todo dizer de vida, o que resta inimaginável em

A coleta do trapeiro/poeta torna-se montagem de um tempo que reorganiza a catástrofe indicando o presente e um ato político de ruptura com a ordem estabelecida pelo progresso, gera a criação de outros modos de organização, de espaço e de tempo. Em outro momento Walter Benjamin traz a imagem do caleidoscópio e a tarefa de um pensamento que viabilize e se proponha a quebrá-lo:

O curso da história como se apresenta sob o conceito da catástrofe não pode dar ao pensador mais ocupação que o caleidoscópio nas mãos de uma criança; para a qual, a cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem. Essa imagem tem uma bem fundada razão de ser. Os conceitos dos dominantes foram sempre o espelho graças ao qual se realizava a imagem de uma “ordem”. — O caleidoscópio deve ser destroçado. (BENJAMIN, 1989, p.154).

O caleidoscópio quebrado permite a fundação de outro tempo de outra montagem, sempre em direção a um espaço de acolhimento/oferta. Como a *Khôra*, a montagem pode sempre ser entendida como possibilidade de remontagem, de reordenação como criação de um outro tempo de novos espaços ou, na melhor das hipóteses, na destruição do filtro que permite a montagem ser realizada pela ordenação pré-determinada (caleidoscópio).

A poética de Marcelo Ariel, assim, pode ser entendida como essa montagem contínua que permite sempre a sua descontinuidade e o olhar para fora de si em direção ao outro, a esse outro que está sempre ao nosso lado e que resta e persiste como quando paramos o movimento automático e percebemos que estamos e somos somente porque somos com esse outro que sobrevive⁴⁰.

toda imagem de vida, o que resta silenciado em todo som de vida, o que resta inexpressão em toda expressão de vida, o que resta... (...). (PUCHEU, 2010, p. 254).

⁴⁰ Sobre essa questão do olhar que percebe a sobrevivência e torna visível determinados seres, determinado tempo e manifesta uma certa memória, Georges Didi-Huberman em suas investigações sobre a sobrevivência dos vaga-lumes permite que pensamos que quando os vaga-lumes desaparece, assim como os seres, o tempo e a própria memória não é por terem desaparecido em si e sim pelo olhar que lhes conferia a existência em uma relação dialética, ao passo de Walter Benjamin, quando no instante em que se percebem duas instâncias diferidas e se possibilita um encontro ambas acontecem e se dão conta de sua sobrevivência, como quem observa pela primeira vez uma construção em deterioração e percebe a ação do tempo e a sobrevivência de determinados materiais, de certas memórias que mesmo estando ausentes podem ser lembradas pelo olhar, assim como os vaga-lumes que aparecem e desaparecem, sempre em momentos diferentes, porém que sempre lembram o próprio aparecimento luminoso e imersão na escuridão para reaparecer repentinamente para o espectador atento. Tudo é uma questão de perspectiva e da sensibilidade de perceber esse aparecimento/desaparecimento e sua sobrevivência: “Mas como os vaga-lumes desapareceram ou “redesapareceram”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.47).

Sobrevivência essa que aparece marcada já em seus primeiros poemas, em seu primeiro livro, e que vai se estender por toda sua produção até o último livro que propomos analisar no presente trabalho (*Jaha ñade ñañombovy'a* (2018)).

Selecionamos aqui um dos poemas que compõe *Tratado dos anjos afogados* (2008) para que fique mais nítida essa questão da coleta, dos resíduos e da *Khôra*:

Vila sócô libertada

(depois do fogo)
 No outro dia
 (sem poesia)
 As crianças (sub-hordas)
 procuram no meio do desterror
 botijões de gás
 para vender,
 um menino indianizado
 encontra uma geladeira
 pintada por Pollock
 dentro o cadáver de uma grávida
 incinerado
 com a barriga estourada
 a mão do feto
 devorado
 (por Saturno)
 atravessa as tripas
 sai para *o fora do fora*
 ali ao lado
 onde o silêncio do menino
 é calmo
 (a quietude neutra avalia o inconsolável)
 um jornalista
 a cem metros do projeto
 caminha
 (a câmera-sombra focando um canto)
 atrás dele
 um rapaz
 que julga ver nos escombros
 um Lázaro
 ele corre e ao agarrar um braço
 o braço vem junto ao ser largado
 no ato
 por um instante entre o chão
 e o espaço é fotografado
 pelo pai de um
 dos meninos do gás

na foto revelada:

uma realidade
 desfocada
 (sem mortos, vivos ou paisagem)

tudo é uma névoa-nada.
(ARIEL, 2008, .36-37).

Ao poetizar a impossibilidade de narrar o horror do incêndio ocorrido na Vila Socó, em 1984, Marcelo Ariel consegue reunir os resíduos do desastre na sua montagem que opera dentro de um desordenamento da linearidade do testemunho ou da experiência. Ao coletar as palavras, e montar o poema acima, o poeta quebra o caleidoscópio e abre o horror da tragédia para além de seu tempo, para a afirmação da catástrofe e do presente insuportável e intolerável.

O poema não consegue dar conta, e nem poderia, da catástrofe, mas permite-nos olhar para lado, abrir-se para outro, o que resta do outro, o que resta do outro em nós e de nós nos outros.

Como *Khôra* o poema coloca Vila Socó em uma liberdade do singular para o universal. Vila Socó se repete e repete em si tantas outras tragédias que consegue estar e permitir ser ocupada por outros lugares. Como o abismo das palavras de Marcelo Ariel só resta a constatação de que como espaço trágico, a Vila Socó como poema rompe a montagem ordenada das tragédias em série que se perpetuam sem que se permita coletar seus resíduos. A montagem negativa, ou a montagem do desmonte, é o que coloca em destaque a sobrevivência da liberdade da Vila Socó, na negatividade da palavra, que ao invés de indicar e representar abre-se, oferta-se ao improvável tempo presente, catastrófico. Como os meninos coletando o que resta, para conseguir ter o que comer em meio ao desastre, o poeta reúne o que resta para ter o que pensar, como um anjo afogado em meio aos destroços resignificando o quadro de Paul Klee: “Ângelus Novus entra na sala e pergunta para todos: Se não houvesse memória, haveria pensamento?”. (ARIEL, 2018, p.65).

A colocação do pensamento como memória aparece também no último verso do poema, a *névoa-nada* que resta da Vila Socó é uma menção ao texto do Eclesiastes, na tradução de Haroldo de Campos, direto do hebraico, essa noção aparece na segunda parte: “Névoa de nadas/ disse O-que-Sabe/névoa de nadas/ tudo névoa-nada” (CAMPOS, 2019, n.p.).

Qohélet que ficou conhecido como Eclesiastes, tem um significado importante para a reflexão aqui sugerida, se pensarmos que a poética de Marcelo Ariel opera em seu fazer de coleta, a menção à *névoa-nada* é pertinente pois *Qohélet* significa “aquele que reúne”, como demonstra a análise de Adriano Scandolara:

Qohélet significa meramente um “pregador” ou, por via etimológica “aquele que reúne” (...)no sentido de alguém que reúne e depois fala diante de uma assembleia. O título “Eclesiastes”, por sua vez, vem do grego *Ekklesiastes* (Ἐκκλησιαστής, sendo que *ekklesia* = assembleia), que

tem esse sentido também – e lembremos que a peça de Aristófanes tipicamente traduzida para o português como *As Mulheres na Assembleia*, *A Assembléia das Mulheres* ou *A Revolução das Mulheres* se chama em grego justamente *Ekklesiázousai* (Ἐκκλησιάζουσαι). Talvez seja um comentário meio estúpido de se fazer, mas é bom lembrar que *Eclesiastes* não deve ser confundido com o livro chamado em português de *Eclesiástico*, que tem também foi escrito em hebraico (por um autor de nome Jesus ben Sirá, motivo pelo qual recebe o nome também de “Sirácida”) e tem esse sentido de “Livro da Igreja ou da Assembleia”, mas que não faz parte do cânone judaico e, por isso, ao contrário do *Eclesiastes* canônico, não integra a *Tanakh*. (SCANDOLARA, 2019, n.p.).

A *névoa-nada* aparece como a origem de toda possibilidade de narração e conseqüentemente de memória, como uma outra manifestação da noção de *Khôra*, um lugar de onde derivam todos os lugares, uma narrativa que recebe e permite todas as anteriores e posteriores a ela, é como se a *névoa-nada* fosse um espaço de retorno a temporalidade que permite o anacronismo⁴¹ de toda palavra, a reunião de todo dizer, como Vila Socó libertada representa em si todas as tragédias anteriores e posteriores. Assim, a *névoa-nada* que resta dela é o que permite que a Vila possa receber algo a ser dito, na impossibilidade de ser comunicado em sua totalidade, como uma zona de trânsito contínuo e diferido, como aparece na parte dez, da tradução de Haroldo de Campos: “Vê se algo/se diz eis/o novo/Já foi/era outrora/fora antes de nós/noutras eras”. (CAMPOS, 2019, n. p.).

Como aquele que reúne a memória para se permitir a criação do pensamento a poesia de Marcelo Ariel pode ser entendida como projeto de acolhimento/oferta da *névoa-nada*, do dizer para que se permita que se possa dizer, de escrever para que se possa mais uma vez escrever, destinando suas palavras na *Assembleia* para a comunidade sobrevivente, uma comunidade dos restos, que só pode ser entendida na comunhão da narrativa com as vozes daqueles que escutam/recebem e ao mesmo tempo falam/ofertam. A *névoa-nada* do *Eclesiastes* se coloca assim como tarefa poética no espaço da *Khôra*, e isso é a *névoa-nada* que encontramos como projeto na obra poética aqui estudada.

⁴¹ Na concepção de Georges Didi-Huberman o anacronismo seria o gesto de rasura das dimensões temporais, que manifestadas em um só tempo acabam por permitir sua experiência como choque. Assim como colocavam Marcel Proust e Walter Benjamin sobre a *memória involuntária*, uma memória que permite perceber através da imanência a multiplicidade dos tempos em um presente atual o anacronismo permite pensar essa temporalidade como zona, como espaço de interseção entre os tempos possíveis: “É preciso, eu ousaria dizer, um estranhamento a mais para se confirmar a paradoxal fecundidade do anacronismo. Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o mais-que-presente de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram sobre “a memória involuntária”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.26).

A poesia de Marcelo Ariel como um anjo afogado na imanência, no presente do tempo catastrófico da renúncia do caleidoscópio⁴², permite sempre o retorno à memória, ao poema como *Qohélet*, que reúne para que se possa sempre continuar a coleta e a montagem daquilo que resta e do que está sempre a sobreviver, como um gesto político de partilha plena do presente, como percebemos em outro trecho de um poema de *Tratado dos anjos afogados* (2008):

Soco na névoa

(...)

“*Se não há tempo nenhum, em lugar algum, que estranho anti-sonho é esse, Onde nada revela sua essência e propósito?*”

E a resposta, meus caros,
É como um soco
tão forte, que me joga para fora,
tão óbvia, que me recuso a escrevê-la,
apenas me levanto
dentro de mim mesmo
em algo que jamais senti
ou pensei antes
e entro na Névoa.
(ARIEL, 2008, p.68).

Esse trecho permite entender que a *névoa* funciona como uma espécie de tecido ou plano de consistência para criação de um espaço de contato/contágio da linguagem com o real e do

⁴² A recusa do caleidoscópio em Walter Benjamin pode ser compreendida também com a leitura que Gilles Deleuze (2013) elabora sobre como o Apocalipse, contido nas religiões judaica e cristã, tem a intenção de destruir (no sentido contrário da destruição do caleidoscópio proclamada por Benjamin) o mundo e a multiplicidade na ânsia de se separar o homem da natureza, da vida. Nesse sentido o Apocalipse almeja a destruição do mundo para a continuidade eterna da ordenação caleidoscópica do tempo, no qual tudo será marcado e substancializado de acordo com o desígnio divino de manutenção da identidade originária dos seres, fato esse que seria a destituição plena de toda profanação presente na imanência. O Apocalipse é o último ato destrutivo do pensamento antropocêntrico e cronológico em seu sentido teleológico da catástrofe que se manifesta nos programa de habitação e destruição de um mundo contaminado pela sede de justiça contra o inimigo a ser marcado na carne pela providência divina: “O cosmo já havia recebido muitos golpes, mas é com o Apocalipse que ele morre. Quando os pagãos falavam do mundo, o que os interessava eram sempre os começos, e os saltos de um ciclo a outro; mas agora sobrou só um fim, ao termo de uma longa linha monótona, e, necrófilos, nós só nos interessamos por esse fim, desde que ele seja definitivo. Quando os pagãos, os pré-socráticos, falavam de destruição, viam nisso sempre uma injustiça, proveniente do excesso de um elemento sobre o outro, e o injusto era antes de tudo o destruidor. Mas agora *é à destruição que chamam de justa*, é a vontade de destruir que se denomina Justiça e Santidade. É o aporte do Apocalipse: nem sequer recrimina-se Roma-Babilônia por ser uma rebelde, uma revoltada, por abrigar revoltados, gente humilde ou importante, pobre ou ricos! Destruir, e destruir um inimigo anônimo, intercambiável, um inimigo *qualquer*, tornou-se o ato mais essencial da nova justiça. Consignar o inimigo qualquer como aquele que não está em conformidade com a ordem de Deus. É curioso como, no Apocalipse, todo mundo deverá ser marcado, trará uma marca na frente ou na mão, marca de Besta ou de Cristo; e o Cordeiro marcará 144 mil pessoas, e a Besta... Cada vez que se programa uma cidade radiosa, sabemos perfeitamente que é uma maneira de destruir o mundo, de torna-lo “inabitável” e de inaugurar a caça ao inimigo qualquer.” (DELEUZE, 2013, p.62-63).

real com a linguagem, de modo especulativo, a névoa do poema abre uma rasura que permite reconfigurar o real e vice-versa.

Nessa perspectiva, o *nada* que poderia ser lido como a finalidade da linguagem poética pois, ela não visaria a ação e sim a negação da ação em detrimento de um ato meditativo do pensamento de uma experiência de retorno e atenção à própria *névoa*. *Névoa-nada*, assim o poema e a poética de Marcelo Ariel permitem que adentremos nesses outros espaços, nesses *não-lugares* que permitem outros lugares possíveis desses outros em nós, desses outros conosco, desses nós com os outros que partilham a comunidade para além do presente catastrófico, desse por vir que se encontra em nós mesmos pois: “É impossível encontrar quem não saiu de si” (ARIEL, 2018, p.73), também nos parece impossível encontrar quem não adentrou, se ofereceu, e foi acolhido pela *névoa-nada* como um poema contínuo sempre prestes a ser escrito.

Referências:

Obras de Marcelo Ariel:

- ARIEL, Marcelo. *A névoa dentro da nuvem: prosa reunida*. São Paulo, Editora Lumme, 2017.
- _____. *Com o daimon no contrafluxo*. São Paulo, Editora Patuá, 2016.
- _____. *Jaha ñade ñañombovy'a*. Guaratinguetá, São Paulo, Editora Penalux, 2018.
- _____. *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*. São Paulo, Editora Patuá, 2014.
- _____. *Tratado dos anjos afogados*. São Paulo, Caraguatatuba, LetraSelvagem, 2008.

Demais referências:

- ANTELO, Raul. *As térmitas e a mediação*. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/2262/2206>> Acessado em: 22/08/2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *Ulisses e Aquiles repensando a morte (Odisséia XI, 478-491)*. Revista Kriterion, Vol.44, Nº107, 2003.
- BACO EXU DO BLUES. Bluesman. In: _____. *Bluesman*. Composição e interpretação de Diogo Alvaro Ferreira Moncorvo, São Paulo, EAEO Records, CD Faixa 1, 2018a.
- _____. B.B. King. In: _____. *Bluesman*. Composição e interpretação de Diogo Alvaro Ferreira Moncorvo, São Paulo, EAEO Records, CD Faixa 9, 2018b.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.
- _____. *A parte maldita*: precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães, 2º edição, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016a.
- _____. *A experiência interior*: seguida de “Método de meditação e Postscriptum 1953”: Suma ateológica Vol.I. Tradução de Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016b.

_____. *Sobre Nietzsche*: seguida de Memoradum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo: Suma ateológica Vol.III. Tradução de Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas II*: Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo, Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Imprensa Oficial/Ed.UFMG, 2006.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado neto, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves, Editora Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória e vida*: textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Cláudia Berliner, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2011.

BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tradução de Fernando Padrão de Figueiredo e José Pimentel Filho, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. Tradução de Sebastião Nascimento, São Paulo, N-1 Edições, 2017.

_____. *O presente do passado*. Tradução de Ana Luiza de Andrade e Adriana Varandas, Desterro [Florianópolis]: Editora Cultura e Barbárie, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet = o-que-sabe: eclesiastes*: poema sapiencial. Disponível em: < <https://jornalggn.com.br/cultura/a-traducao-do-eclesiastes-por-haroldo-de-campos/>> Acessado em: 07/01/2019.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*: Estratégias para entrar y salir de la modernidade. México, Editorial Grijalbo, 1990.

CONPAGNOM, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

CIROLO. *Boca de Lobo*. São Paulo, Oloko Records, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jgekT-PEb6c> Acessado em: 12/10/2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Editora Brasiliense, 2005.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34, 2ª Edição/1ª reimpressão, 2013.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Editora Perspectiva, 2011.

_____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Tradução de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe, disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf> Acessado em: 22/03/2018.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Editora Perspectiva, 2011.

_____. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado, 2ª edição, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Tradução de Nicla Adan Bonatti, Campinas, São Paulo, Editora Papirus, 1996.

DI LEONE, Lucina. Ela tem seus pensamentosinhos, repensando o pensamento da poesia. In: SCRAMIM, Susana (Org.). *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2016, p.63-74.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

ENGLER, M. Reus. *Tò Thaumázein: a experiência de maravilhamento e o princípio da filosofia em Platão*. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 2011.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Tradução de Fernando Scheibe e Inês Araújo, Florianópolis, Editora UFSC, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Vozes-mulheres*. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoarte.com/conceicao-evaristo-poemas/>> Acessado em: 19/10/2018.

FANNON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira, Salvador, EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Paula. A perda da terra e a poesia contemporânea brasileira. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira Ribeiro; PINEHIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif (Org.). *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte, Quixote+Do Editoras Associadas, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006.

GARRAMUÑO. Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2014.

HORMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.

HERZOG, Manoel. Prefácio: Com o daimon no contrafluxo. In: ARIEL, Marcelo. *Com o daimon no contrafluxo*. São Paulo, Editora Patuá, 2016.

HUSSERL, Edmund. *Ideais para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Tradução Márcio Suzuki, São Paulo, Aparecida, Editora Ideias e Letras, 2006.

ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Pedagogia performativa e seus não-lugares: reverberações de Khôra a partir de Platão, Derrida e Agamben*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/er/v34n67/0104-4060-er-34-67-121.pdf> Acessado em: 12/10/2018.

LACAN, Jacques. Maurice Merleau-Ponty. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 2003.

LAMBERT, Fátima. *Arte e Fenomenologia: até a arte real/abstrata*. Seguindo a redução fenomenológica de Husserl. Revista portuguesa de filosofia, Vol. 63, fasc. 3, 2011, p.471-500.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2012

MACIEL, Sérgio. *Marcelo Ariel (1968-)*. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/tag/marcelo-ariel/>> Acessado em: 08/01/2019.

MARTINS, Francisco. *O que é phatos?* Revista. Latino-americana psicopatologia. Fundamental, 1999, vol.2, n.4, pp.62-80.

MBEMEBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento, São Paulo, N-1 Edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *Arquivada: do senciente e do sentido*. Tradução de Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo, Editora Iluminuras, 2014.

NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa*. Revista da Anpoll, Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística nº 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015, p.75-85.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos (Alberto Caeiro)*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf> Acessado em: 14/04/2018.

PLATÃO. *A república*. Disponível em: http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf Acessado em: 02/03/2018.

_____. *Platão diálogos*: Crátilo e Teeteto. Tradução de Carlos Alberto Nunes, Belém, Pará, Editora UFPA, 2001

PUCHEU, Alberto. *Apoesia contemporânea*. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Apoesia contemporânea: efeitos do contemporâneo*. Rio de Janeiro, Editora Azougue Editorial, 2010, p.249-320.

_____. *Dois críticos, para que servem?* Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000200005 acessado em: 10/10/2018.

_____. Prefácio. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif (Org.). *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte, Editora Quixote+Do Editoras Associadas, 2018.

RACIONAIS MC'S. *Negro drama*. In: _____. *Chora agora, Ri depois*. Composição e interpretação de Mano Brown, Ice blue, Edi Rocky e KL Jay, São Paulo, Gravadora Cosa Nostra, CD1 Faixa 4, 2002.

RASHID e RAPADURA. *Interior*. In: _____. *Single: Álbum Crise*. Composição e interpretação de Michel Dias Costa e Francisco Igor Almeida do Santos, São Paulo, Selo Foco na missão, 1CD, Faixa 1, 4:38 min., 2018.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea: apontamentos por Gustavo Silveira Ribeiro*. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2018/11/18/xantowalter-benjamin-e-a-poesia-brasileira-contemporanea-apontamentos-por-gustavo-silveira-ribeiro/>> Acessado em: 09/01/2019.

RIMBAUD, Arthur. *Carta do vidente (Lettre à Paul Démeny)*. Tradução de Leo Gonçalves. Disponível em: <http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf> Acessado em: 20/04/2018.

SANTOS, Diamila Medeiros dos. *Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo Ariel*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Orientada por: Profa. Dra. Sandra M. Stroparo. Paraná, Curitiba, 2016.

SCANDOLARA, Adriano. *Qohélet, O-que-Sabe*. Disponível em:<<https://escamandro.wordpress.com/2013/09/26/qohelet-o-que-sabe/>> Acessado em: 07/01/2019.

SHAKSPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/10/shakespeare-hamlet.pdf>>. Acessado em: 12/12/2018.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Ozymandias*. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/46565/ozymandias>>. Acessado em: 23/11/2018.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro, Editora 7Letras, 2016.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira, São Paulo, Editora Iluminuras, 1999.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Do poema ou da instauração da ontologia contínua*. Revista Via Atlântica, Universidade de São Paulo, USP, Nº 15 JUN/2009, publicado online em 2010 no Dossiê 15: Poéticas de língua portuguesa comparativismo e contemporaneidade - Entre literatura(s), 2010, p.223-240.