

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS

**Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo
Ariel**

CURITIBA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS

Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo Ariel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Sandra M. Stroparo.

CURITIBA
2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Santos, Diamila Medeiros dos
Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia
de Marcelo Ariel / Diamila Medeiros dos Santos – Curitiba, 2016.
144 f.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra M. Stroparo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Ariel, Marcelo, 1968-. 2. Poesia brasileira - Séc. XX - História
e crítica. 3. Literatura brasileira – Aspectos culturais. I. Título.

CDD B869.4



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima vigésima sexta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS**. No dia vinte e quatro de fevereiro de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1005B, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Sandra Mara Stroparo, Presidente, Alexandre André Nodari e Rodrigo Tadeu Gonçalves designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “BRUTALIDADE, PÓS-PRODUÇÃO, NÉVOA: UM COMENTÁRIO SOBRE A POESIA DE MARCELO ARIEL”, apresentada por **DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Sandra Mara Stroparo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e quatro de fevereiro de dois mil e dezesseis.

Sandra M. Stroparo

Dr^a Sandra Mara Stroparo

Alexandre Nodari

Dr. Alexandre André Nodari

Rodrigo Tadeu Gonçalves

Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

Diamila Medeiros dos Santos

Diamila Medeiros dos Santos



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Sandra Mara Stroparo, Alexandre André Nodari e Rodrigo Tadeu Gonçalves arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: “BRUTALIDADE, PÓS-PRODUÇÃO, NÉVOA: UM COMENTÁRIO SOBRE A POESIA DE MARCELO ARIEL”.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr ^a Sandra Mara Stroparo(Presidente)		A
Dr. Alexandre André Nodari		A
Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves		A

Curitiba, 24 de fevereiro de 2016.


Prof Dr Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

*“(...) Tudo é nada
em morte-amor
A terra explode.”
Marcelo Ariel*

Agradecimentos

Aos meus pais, Lourdes e Daniel, os dois sertanejos com os maiores corações do mundo, por todo o amor, cuidado, apoio e respeito pelas minhas escolhas.

À minha irmã, Daniela, minha segunda mãe, que me ensinou a ser leitora, a gostar de arte e que sempre fez tudo por mim! E ainda trouxe pra família o Marcio, meu cunhado, meu irmão, e, agora, nos deu de presente um Daniel bebê que é só alegria!

Ao César Skaf.

À Flavia e ao Carlos, meus amigos de infância que estão comigo até hoje e são essenciais.

À Rosiane e à Rosyane, minhas amigas, companheiras de lar e de vida.

Aos amigos que a vida tem me dado continuamente. Leandro, Lucas e Alisson que parecem estar comigo desde sempre, mas que são presentes curitibanos e já fazem parte de mim. Aos meus amigos, companheiros de Letras e *Poiesis*: Murilo, Romi e Carla. E, ainda: Ianara, Letícia, Wistuba, Iamni, Rodrigo, Lígia, Fabiane, Manu, Vagner, Daiana e João Moraes.

À Mariane Filipak Torres e à Patrícia Wohlke por toda a confiança no meu trabalho no “Curitiba Lê” e que me permitiram fazer as disciplinas do mestrado no meu horário de trabalho (sem isso não teria sido possível!).

À CAPES pelo financiamento da pesquisa durante o segundo ano de mestrado.

Ao Adriano Scandolara por todas as ajudas bibliográficas.

Aos meus companheiros de grupo de estudo e orientação: Gabrielle, João Felipe e Ana Karla.

À professora Lúcia Cherem por todas as lições de francês, por ter me apresentado Paris e pela amizade e carinho, sempre.

Ao professor Guilherme Gontijo Flores pela leitura do projeto de pesquisa e pela arguição no Fórum.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, principalmente aos professores que estiveram na Coordenação durante esses dois anos: Rodrigo Gonçalves, Patrícia Cardoso e Antonio Nery. E aqueles com os quais fiz disciplinas: Klaus Eggensperger, Caetano Galindo, Fernando Gil, Isabel Jasinski e Célia Arns.

Ao professor Benito Rodriguez, muito especialmente, pois ele tem sido um grande mestre desde que entrei na UFPR. Já foi meu orientador na graduação, fez parte da banca de qualificação dessa dissertação e também foi o coordenador do *Poiesis* em seus três primeiros anos.

Aos professores Alexandre Nodari e Rodrigo Gonçalves pela participação na banca de defesa da dissertação. E ao Alexandre agradeço também pela participação e contribuições na qualificação.

Por fim, agradeço – e talvez eu nunca consiga agradecer o suficiente – à professora Sandra Stroparo, minha orientadora, pela orientação, de fato! Por todo cuidado com meu trabalho, pelas indicações bibliográficas e livros emprestados, pela leitura sempre atenta, pelo grupo de estudo, pelas aulas. E também por todo carinho, atenção, delicadeza e amizade, sem deixar de ser firme.

Resumo

Nossa pesquisa de mestrado trata da obra do poeta brasileiro contemporâneo Marcelo Ariel, nascido em Santos, em 1968. Para organizar o trabalho aqui apresentado, nos baseamos em três núcleos de *aproximação* da poética de Ariel: a *barbárie*; o *silêncio* e a *citação*, pontos que nós consideramos essenciais em sua obra e que são capazes de nos aproximar efetivamente do universo construído pelo poeta através de sua linguagem. Partiremos, inicialmente, de uma apresentação da obra do autor publicada até o presente momento, com o intuito de esboçar a maneira como ela vem se organizando. Embora o trabalho seja um “comentário” geral sobre todos os livros do autor, daremos principal destaque ao *Tratado dos Anjos Afogados* (2008) por considerarmos essa a obra mais potente de Ariel, onde se reúnem de forma mais concentrada aquilo que entendemos como componente importante de sua poética até o momento. O núcleo do trabalho comentará detidamente esses temas apontados aqui, partindo de uma apresentação sobre o poeta, seu contexto de produção, sua obra e uma breve revisão da crítica construída até agora sobre ela. Outro aspecto relevante em nossa abordagem diz respeito ao hibridismo como elemento central em Ariel, algo que também se reflete em nosso *corpus* teórico que abrange autores de diferentes vertentes teóricas, pois consideramos que o trabalho com sua obra só pode ser devidamente apreciado desta maneira. Essa base teórica e crítica se baseia, sobretudo, em Jacques Lacan, Nicolas Bourriaud e George Steiner.

Palavras-chave: **Marcelo Ariel, poesia brasileira, brutalidade.**

Abstract

Our master's research studies the contemporary Brazilian poet Marcelo Ariel, born in Santos in 1968. To organize the work presented here, we rely on three cores of "approaches" of Ariel's poetic: the barbarism; the silence and the citation. We consider all of them essential in his work and they are also able to approach us effectively from the universe built by the poet through his language. We begin, initially, presenting the author's publications until the present moment, in order to sketch the way these publications have been organized. Although this study is a general "comment" about all author's books, we give major emphasis to *Tratado dos Anjos Afogados* (2008), because in our opinion this is the most powerful work of Ariel, which gathers the most concentrated form of what we understand as an important component of his poetic until this moment. The core of this study will comment on these highlighted topics, starting from a presentation of the poet, the context of his work, his publications and a brief review of the literary criticisms about them so far. Another important aspect in our approach concerns the hybridity as a central element in Ariel, that is also reflected in our theoretical corpus which includes authors from different theoretical perspectives, since we believe this study of Ariel's work can only be fully appreciated in this way. This theoretical and critical base is mainly based on Jacques Lacan, Nicolas Bourriaud and George Steiner.

Keywords: Marcelo Ariel, Brazilian poetry, brutality.

Sumário

1. Introdução	11
2. O poeta e sua obra	16
2.1 O nome	16
2.2 O poeta	20
2.3 Cubatão	21
2.4 A obra de Marcelo Ariel	23
2.5 Fortuna crítica	42
3. As nuances do <i>real</i>	44
3.1 “Caranguejos aplaudem Nagasaki”	44
3.2 “Vila Socó: Libertada”	51
3.3 O <i>real</i>	57
3.4 A “brutalidade jardim”	62
4. “Névoa-nada”: o silêncio	79
4.1 O silêncio do trauma: Paul Celan e Ariel	89
4.2 O amor: silêncio	96
5. Processos de <i>referenciação</i> : “pós-produção”	102
5.1 “Me enterrem com a minha AR 15” e “Carta para a morte”	102
5.1 O poeta leitor: comentário	112
5.2 A pós-produção	119
6. Conclusão	129
7. Anexos	132
8. Bibliografia	139

1. Introdução

“A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (ADORNO, 1998, p. 26).

A célebre frase de Theodor Adorno, publicada há mais de cinquenta anos, ainda reverbera nas reflexões da crítica sobre a produção poética contemporânea. O terror vivenciado nos campos de concentração, na Segunda Guerra Mundial, foi tamanho que, de fato, não parecia mais ser possível pensar em poesia, a partir daquele momento. Isso não quer dizer que o *horror* tenha sido um privilégio desse período histórico, ao contrário, se há algo no que a humanidade tem tido êxito é justamente na produção e reprodução do horror, em diferentes tempos e proporções.

A barbárie que se experimentou na primeira metade do século XX confirmou esse fato e o ampliou consideravelmente, sobretudo por ter produzido um conjunto de atrocidades institucionalizadas, burocratizadas e sustentadas pela tecnologia que deveria fazer exatamente o contrário: combater as atrocidades.

Mas da mesma forma que o horror tem sido uma constante enquanto *dado* de nossa *civilização*, ele tem sido também uma matéria permanente nas formulações artísticas de todos os tempos, como podemos observar nas palavras de Deguy:

De que são feitas as obras de arte? De horror.
A arte mergulha suas mãos no oceano de atrocidades, o *infierno*, e levanta alguns de seus pedaços, sangue e sãnie, lágrimas, gritos. Medeia recolhe seus cadáveres; Dante visita a câmara de torturas; o São Jorge de Carpaccio cavalga sobre restos humanos; Guernica procura uma nova liga e a encontra. A afluência dos museus de início chocada, iconoclasta de tais ícones, em seguida, interdita, atônita; e agora emocionada, em recolhimento; assim são as coisas. (DEGUY, 2010, p. 29).

Essa característica da arte de buscar parte de sua matéria também no que há de terrível em relação à condição humana é observável em todas as linguagens artísticas, o que Deguy nos mostra ao destacar artistas visuais (Picasso e Carpaccio) ao lado de um escritor (Dante). Além disso, a escolha por utilizar artistas de diferentes épocas (Dante e Picasso, por exemplo) aponta para a permanência do

tema no campo das artes, em diferentes momentos históricos. O que se modifica são as soluções *formais* que se pode dar para o horror e que se tornam cada vez mais delicadas à medida que a barbárie se amplifica e se aproxima de nós, no tempo.

Pensando na literatura e, especificamente, na poesia, voltamos a questão de Adorno: como *formalizar* nossa “experiência no mundo”, escrevendo poesia – ainda que ela não trate diretamente desse assunto –, e como falar de poesia quando se vive em um mundo que produziu a *Shoah*?

Questão espinhosa, de difícil solução e ainda presente se pensarmos que outras formas de extermínio têm sido continuamente produzidas. Escrever poesia, ler, pensar e fazer crítica de poesia depois de Auschwitz são atos que parecem carregar a insígnia do descaso com o que se viveu. E, assim, o mais plausível seria pensar no “fim da poesia”, o que nos sugeriu Adorno.

No entanto, não é isso o que se verifica. A poesia não só continuou a ser produzida como passou a trazer em si mesma as marcas da contradição que o ato de escrever poesia depois do Holocausto dramatiza. O horror profundo alterou a percepção do poeta do que seria poesia, mas isso não é sinônimo de um fim, ao contrário, gera a possibilidade de uma nova forma de escrita. Em decorrência do horror surge o imperativo que leva a produção poética adiante: é propriamente porque há um horror que ainda não deu mostras de ter um fim que a poesia *precisa* ser continuamente produzida.

É sobre isso que trata Herbert Marcuse em outro texto famoso, “Poesia lírica após Auschwitz” (2009), uma espécie de resposta a Adorno em que o autor explora o potencial *sublimatório* da poesia como elemento central na “purgação” do horror. Auschwitz deixa de ser um motivo para não se escrever poesia e passa a ser o motivo pelo qual se deve escrever: “A questão ‘depois de Auschwitz a poesia continua possível?’ talvez possa ser respondida: sim, se ela re-apresenta, em alienação intransigente, o horror que foi – e que ainda é.” (MARCUSE, 2009, p. 151).

Através de uma crítica ao marxismo, Marcuse diz ser necessário que haja um contraponto entre a experiência pessoal e a social e que a literatura é forjada na sobreposição desses dois domínios. Ou seja, o sujeito, embora fruto do contexto social que o concebe, tem condições de se insurgir contra aquilo que o cerca:

(...) Mas, se “as condições” [sociais] são responsáveis, e os sujeitos humanos que fazem e sofrem as condições? Eles são aqueles que mudam as condições: a literatura é um processo emancipatório *no* sujeito humano antes de se tornar um processo objetivo da mudança das instituições e das condições político-econômicas. E esse processo envolve toda a estrutura mental: consciência e inconsciência, intelecto e emoções, impulsos ansiando por objetificação.

É um absurdo dizer que nós somos todos responsáveis por Auschwitz, mas nós somos responsáveis por preservar a memória. Nós? Aqueles que sabem o que aconteceu, que isso ainda [está] acontecendo em vários lugares do globo, e que não há nenhuma lei histórica que perpetuaria o Ultimato. Por que deveríamos nos recusar a viver com o horror? Porque há, a despeito dos sábios da ortodoxia marxista, não somente homens e mulheres que são membros de suas classes, que existem em relações de classe, que são formados pelo modo de produção etc. – há também homens e mulheres que são os seres humanos nessas condições e contra essas condições. Eles devem ser libertados e lutar por sua libertação – não uma classe, não uma burocracia. E eles são aqueles que devem organizar (a si mesmos). (MARCUSE, 2009, p. 152).

Não nos interessa aqui o posicionamento ideológico apresentado pelo texto e particularmente por esse trecho em questão. O que nos mobiliza é a ideia de que existe algum tipo de ímpeto capaz de mover o sujeito, mesmo quando o que se oferece é o horror e que esse impulso, muitas vezes, é criador. Assim, embora possa carregar certa nuance utópica, ou ao menos romantizada – no sentido vulgar do termo –, parece-nos que uma perspectiva capaz de entender a relação com o horror sob o viés da transgressão é um bom ponto de partida para lidarmos com o objeto de pesquisa da presente dissertação: a poesia de Marcelo Ariel. Pois, entendemos que a literatura, entendida como uma força “emancipatória” e “sublimatória”, é uma constante na produção de Ariel, a partir daquilo que o poeta teve como experiência, enquanto homem e artista, e enquanto um *corpo histórico* e um sujeito “de seu tempo”.

Partindo dessas questões, um dos pontos teóricos e críticos essenciais do presente trabalho é *comentar*¹ alguns dos procedimentos poéticos de Marcelo Ariel, a partir da *matéria poética* incorporada em sua produção. Essa *matéria* é composta por vários temas, mas há um destaque para a abordagem de acontecimentos e

¹ A opção por “comentar” guarda relação com os próprios procedimentos utilizados por Marcelo Ariel em sua poética. Voltaremos a isso no capítulo denominado “Pós-produção”, onde ficará claro como isso se dá em Ariel e nossa escolha por esse termo.

situações que são facilmente classificáveis como exemplos de *barbárie* não só no contexto brasileiro, mas em outros cenários históricos e culturais. Interessa-nos olhar mais de perto para as maneiras através das quais Ariel *ressignifica* essa *barbárie* no tempo presente e apresenta junto a isso uma reflexão sobre esse objeto em suas diferentes – ou semelhantes – modulações através do percurso histórico vivido por nossa civilização ocidental.

A “entrada” desse fator na poesia parece se dar através de um processo de ressimbolização e de reapresentação do “real” dos fatos e acontecimentos do mundo e do tensionamento proveniente disso em relação aos limites da linguagem. Isto é, uma das questões de nosso trabalho é a forma como Ariel transpõe para o discurso poético aquilo que ele contempla no mundo a sua volta. E, quando falamos em contemplação, não pensamos numa perspectiva inativa, ao contrário, trata-se de uma reelaboração capaz de se aproximar, efetivamente, daquilo que se estabelece enquanto dado do mundo.

De antemão, podemos afirmar que um dos modos de expressão encontrados nesta poesia, ou ao menos uma das ambições do poeta em relação isso, diz respeito à busca por *não falar*. Por mais contraditório que possa parecer, pois Ariel tem um volume de produção considerável, o silêncio como uma alternativa desejada diante do absurdo do mundo se manifesta continuamente em sua poesia. É exatamente essa contradição que desejamos apreender, sobretudo porque ela é também responsável por inserir Ariel em uma tradição diretamente relacionada aos acontecimentos dramáticos do século XX, haja vista a produção de um autor como Paul Celan.

No entanto, esses não são os únicos aspectos consideráveis em Ariel. Ao contrário, sua poesia se torna particularmente atraente porque a eles ainda se acrescenta um elemento do qual não podemos nos furtar a falar: o contínuo diálogo com outros artistas (escritores, pintores, cineastas, músicos), filósofos e pensadores, que se constituem não só como referências, mas como, mais uma vez, *matéria poética*, e se convertem em citação direta no interior dos poemas de Ariel. Isso alinha nosso poeta a uma importante tradição poética. Afinal, a poesia fala do mundo no que ele tem de belo e terrível, a poesia fala do silêncio do mundo quando a palavra se mostra ineficiente, mas a poesia fala, e muito, dela mesma.

Nossa pesquisa de mestrado nasceu de uma pesquisa anterior realizada como trabalho de conclusão de curso² da graduação em Letras que, em razão de sua extensão, não foi capaz de responder a algumas questões ainda inquietantes.

Para organizar o trabalho aqui apresentado, nos baseamos nestes três núcleos de *aproximação* da poética de Ariel, apresentados acima: a *barbárie*; o *silêncio* e a *citação*. Obviamente, ao escolhê-los, deixamos de pesquisar todo um outro universo de possibilidades, mas esperamos que elas ainda possam ser aproveitadas por outros pesquisadores, em outros momentos. De nossa parte, o que mais nos comoveu e instigou durante todo o processo de descoberta, leitura e pesquisa de Ariel, foram esses pontos, e esperamos que nossas considerações possam, de fato, nos *aproximar* de outras camadas de seu trabalho estético.

Partiremos, inicialmente, de uma apresentação da obra do autor publicada até o presente momento, com o intuito de esboçar a maneira como ela vem se organizando. Daremos principal destaque ao *Tratado dos Anjos Afogados* (2008) por considerarmos essa a obra mais potente de Ariel, onde se reúnem de forma mais concentrada aquilo que entendemos como componente importante de sua poética até o momento.

O núcleo do trabalho, composto por três capítulos, comentará detidamente os temas apontados aqui. Nesses capítulos surgem outras questões que consideramos também pertinentes, mas que serão menos aprofundadas. Dentre elas, temos, por exemplo, a notável relação que Marcelo Ariel tem com a música, seja erudita de vanguarda, seja o jazz, ou seja o *rap* e seus matizes. Por fim, na conclusão, tentaremos organizar esses tópicos em um comentário geral sobre a obra.

No capítulo seguinte, passaremos a uma apresentação sobre o poeta, seu contexto de produção, sua obra e uma breve revisão da crítica construída até agora sobre ela.

² Agradeço imensamente ao professor Benito Rodriguez que, além de ter me apresentado o poeta Marcelo Ariel, foi também meu orientador na monografia.

2. O poeta e sua obra

2.1 O nome

Marcelo Ariel é o pseudônimo de Marcelo Rodrigues dos Santos, poeta, performer, ensaísta, músico e dramaturgo, nascido em 1968 na cidade de Santos, no litoral paulista, e que atualmente vive em Cubatão, cidade para onde se mudou ainda na infância.

A questão do nome do poeta – enquanto representação de um “ser” ou um indivíduo encerrado em si mesmo – é um fator sempre questionado e questionável para Ariel, seja através de sua poética *dessubjetivada*, seja através de suas entrevistas: “Nome, prefiro o das capas dos livros no lugar daquele que consta nos documentos de identidade, que por sinal, não possuem quase nenhuma relação com a identidade profunda de cada um. As capas dos livros são o contrário das lápides.” (ARIEL, 2011, s.p.). As capas dos livros, enquanto uma instância ficcional ou ao menos passível de ser construída, podem conter o nome que se desejar, ou o nome que se inventou. Já nas lápides encontram-se as informações pessoais da maneira como foram registrados nas instâncias formais. Além disso, a lápide é o sinônimo da finitude, enquanto a capa do livro pode ser a possibilidade da eternidade.

Assim, a escolha do nome se estabelece como um índice importante, porque embora o artista mantenha o primeiro deles, altera os demais, utilizando no lugar o simbólico “Ariel”: um arcanjo importante nas tradições hebraica e cristã, mensageiro da voz divina em alguns momentos dos relatos bíblicos e até mesmo personificação da Terra Santa em outros. Segundo o dicionário de nomes próprios organizado por Hanks e Hodges:

From the biblical placename Ariel, said to mean “lion of God” in Hebrew. It is mentioned in the prophecies of Ezra (8:16) and Isaiah (29: 1-2). This is relatively common as a male first name in modern Israel, but in the United States it is more frequently used as female name. (HANKS, 1992, p. 13).³

³ Tradução nossa: Do topônimo bíblico Ariel que significa “leão de Deus” em hebraico. É mencionado nas profecias de Esdras (8: 16) e Isaías (29: 1-2). É comumente usado como um nome masculino na Israel moderna, mas nos Estados Unidos é mais frequentemente utilizado como nome feminino.

Assim, “Ariel” pode ser lido como um nome que se alinha a uma tendência religiosa, com uma significativa ligação com o Deus do Antigo Testamento. Disso poderíamos inferir que nosso poeta deseja se juntar a uma perspectiva já desgastada que coloca a poesia como uma mensagem divina e o poeta como o responsável por transmiti-la a mando de Deus ou como o possuidor de uma verdade maior que as outras.

No entanto, não parece que essa leitura possa ser feita em relação a Marcelo Ariel. Pois, embora o nome venha da Bíblia, a tradição literária ocidental acabou por utilizá-lo em personagens que, mesmo ainda sendo “anjos”, têm uma relação menos unilateral com o divino judaico-cristão. Dizemos isso, porque Ariel é também um “anjo caído” no livro *Paraíso Perdido* (1667) de John Milton e o anjo que acompanha Próspero em *A Tempestade* (1623), de William Shakespeare. Em Milton, Ariel se torna um anjo que deseja ser mais poderoso que o próprio Deus e, em Shakespeare, Ariel é uma figura relativamente menos importante, servo de Próspero, um *espírito do ar*, invisível, delicado e sem forma – criatura encantadora e dotada do dom da música.

O que é inegável nas abordagens e utilizações desse nome é o fato de “Ariel” ser um anjo ou arcanjo (um anjo de alta ordem). E, permanecendo ou não próximo de Deus, vinculado à terra ou ao ar, trata-se de uma criatura que evoca uma presença deslocada em relação aos demais, sejam homens ou sejam criaturas igualmente míticas. Instaura-se assim uma *não-adesão* a qualquer um desses espaços, dotando o nome “Ariel” de certa indefinição.

Além disso, outra referência que pode ser suscitada pela escolha de nosso poeta diz respeito ao célebre texto de Walter Benjamin⁴, “Teses sobre o conceito de história” (1940). Essa é, inclusive, uma referência que o poeta utiliza em seu poema “Como ser um negro” (2015). Na sequência, recuperamos o trecho do autor alemão no qual ele fala sobre o “anjo da história”:

"Minha asa está pronta para o vôo
De bom grado voltaria atrás
Pois permanecesse eu também tempo vivo
Teria pouca sorte."

⁴ Agradecemos ao professor Alexandre Nodari por essa sugestão de leitura do pseudônimo de Marcelo Ariel.

Gerhard Scholem, *Salut de l'ange* [Saudação do Anjo]. Existe um quadro de Klee intitulado “*Angelus Novus*”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (BENJAMIN in LOWY, 2005, p. 87).

Parece-nos que essa imagem do “anjo da história”, que olha para o passado e fica aterrorizado com o que vê, guarda forte semelhança com a poética de Marcelo Ariel, como poderemos verificar em inúmeros momentos da presente pesquisa e que, de certa forma, já enunciamos em nossa breve introdução. Essa necessidade de juntar os escombros está presente de forma significativa em Ariel, numa tentativa de dar sentido a eles através de uma espécie de resistência à passagem irrefreável do tempo e ao apagamento da história de barbárie de nossa civilização. E a crítica ao progresso, que é o aspecto central da ideia de Benjamin, se efetiva em sua poética, uma vez que sua cidade, Cubatão, foi considerada uma representação de progresso e, ao mesmo tempo, a demonstração da ruína que, muitas vezes, o progresso instaura.

Como dizia Marcuse, não somos todos responsáveis pelo Holocausto, mas sim pela memória que se constrói dele, sobretudo se pensarmos que a partir da “construção de uma memória” torna-se possível a ressignificação e ressimbolização desses eventos trágicos. Assim, Marcelo Ariel participa de um *processo criador* diferente daquele que deu o sopro de vida aos homens, através de um processo diretamente forjado na catástrofe, dando a ela outros significados.

Outra reflexão importante no que concerne à relação com o tempo, tal como delineada por Benjamin, e que não se pode perder de vista em relação a Marcelo Ariel, é o fato de ele ser um poeta *contemporâneo*. Embora certo “ajuste de contas” com o passado seja central em sua poética, o seu tempo é o presente no que ele

guarda de continuidade e de afastamento com esse passado que o compõe. E aqui vale recuperar algumas ideias do filósofo Giorgio Agamben, apresentadas em seu texto “O que é o contemporâneo” (2009) pois, parece-nos, elas guardam considerável semelhança com a perspectiva de Benjamin ou ao menos com a leitura que dela empreendemos neste trabalho.

Ao falar sobre o poema “O século”, de Osip Mandelstam, Agamben reflete sobre o conceito de “contemporâneo”. Para o filósofo o poema em questão não é uma “reflexão sobre o século, mas sobre a relação entre o poeta e o seu tempo, isto é, sobre a contemporaneidade.” (AGAMBEN, 2009, p. 60). Na sequência transcrevemos um longo trecho da exposição do filósofo que conta não só pelas ideias como pela grande beleza das imagens que suscita:

O poeta [aqui em referência a Mandelstam], que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com seu sangue o dorso quebrado do tempo. Os dois séculos, os dois tempos não são apenas, como foi sugerido, o século XIX e o XX, mas também, e antes de tudo, o tempo da vida do indivíduo (lembrem-se que o latim *saeculum* significa originalmente o tempo da vida) e o tempo histórico coletivo, que chamamos, nesse caso, o século XX, cujo dorso – compreendemos na última estrofe da poesia – está quebrado. O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. O paralelismo entre o tempo – e as vértebras – da criatura e o tempo – e as vértebras – do século constitui um dos temas essenciais da poesia. (...) O outro grande tema – também este, como o precedente, uma imagem da contemporaneidade – é o das vértebras quebradas do século e da sua sutura, que é obra do indivíduo (nesse caso, do poeta). (AGAMBEN, 2009, p. 60-61).

A sobreposição do tempo do indivíduo e suas experiências ao tempo histórico onde se situam as experiências coletivas e o trabalho de tentar soldá-los, suturá-los, parece-nos justamente a ideia de Benjamin em relação ao “anjo da história”. Este anjo olha para o passado a partir do presente e tem o desejo de “juntar os fragmentos” das ruínas que ele observa, diretamente de seu contemporâneo. Ao mesmo tempo ele tenta reagir à rajada de progresso, costurar e colar, as vértebras desse tempo que o compõe e é composto por ele, simultaneamente. O poeta impede que o tempo se recomponha sem que haja uma reflexão sobre ele e é isso que vemos na poesia de Mandelstam e na de Ariel também.

2.2 O poeta

Fundador e integrante de vários grupos culturais, como coletivos e companhias de teatro, Ariel tornou-se conhecido por suas performances que envolvem música e leitura de poesia, alinhando-se a certa tendência atual da criação de saraus nas periferias, dentre os quais a “Cooperifa” de Sérgio Vaz é um dos projetos mais conhecidos.

Desde 2007, quando iniciou suas publicações em livro, o poeta já lançou dez livros dos quais falaremos detidamente logo a seguir. O autor teve seus poemas publicados em revistas de arte e cultura, como *Germina*, *Babel*, *Zunái* e *Cult*. E participou de algumas antologias brasileiras de poesia como a da *Polichinello*, revista literária, em 2013, cujo tema era “Literatura Selvagem” e, em 2014, da antologia *É que os hussardos chegam hoje*, editada pela Patuá.

Teve também alguns de seus poemas publicados fora do Brasil. Em 2009, na Alemanha, integrando uma coletânea de poetas latino-americanos que publicam em edições *cartoneras*, denominada *Mehr als bücher/Más que libros*, editada pela primeira *cartonera* alemã, a PapperLapPapp. Na França, em 2011, no dossiê “Poètes du Brésil aujourd’hui” da tradicional revista *Action Poétique*. No México, em 2013, pela Kodama Cartonera, na antologia “Poesía para el fin del mundo”. E, também no ano de 2013, em Moçambique, compondo uma antologia de poetas lusófonos da Revista Literatas, chamada “A Arqueologia da Palavra e a Anatomia da Língua”.

Antes de dedicar-se mais continuamente à poesia, Ariel desenvolveu uma série de atividades como pedreiro e faxineiro e é proprietário, desde 1988, do sebo itinerante “O invisível”. Cursou até o ensino médio e tornou-se leitor frequentando a Biblioteca Pública de Cubatão, fortemente influenciado por seu irmão mais velho, Orlando. No vídeo *Titanic World Forever*⁵, produzido pelo professor Mauricio Salles Vasconcelos, sobre a poesia de Ariel, o autor nos diz que a ele, dada sua condição social, só sobraram duas alternativas: a biblioteca (que seria o único elemento

⁵ Sob a liderança do professor Mauricio Salles Vasconcelos, o Grupo Portátil – Núcleo de Literatura, Teoria e Vídeo (FFLCH-USP) produziu seu primeiro vídeo, chamado *Titanic World Forever* (2009), sobre a poesia de Marcelo Ariel, como resultado de uma disciplina ministrada pelo professor sobre Poesia, Cinema e Outras Artes. O vídeo encontra-se disponível no seguinte endereço virtual: <https://vimeo.com/23890835>

civilizatório da cidade, em suas palavras) ou o crime (para ele, o que construiu o Brasil, uma espécie de capitalismo de segunda ordem).

O poeta tem também uma significativa produção de textos para internet. No momento de escrita dessa dissertação, publica sua página “Senzala Geral” no site “Musa Rara”, onde escreve sobre os diversos assuntos que o cativam, sobretudo na área das artes e da filosofia. Mantém ainda os *blogs* pessoais “Teatrofantasma” e “Para derrotar o real”, apresentando diversos textos reflexivos, poemas, vídeos e fotografias. Parte da produção de Ariel publicada inicialmente em suportes virtuais vem aos poucos sendo incorporada em seus livros, aspecto já apontado por Rodriguez (2014):

Um exame mais minucioso dos vários livros já lançados pelo autor poderia ainda revelar outra frente de textos que, aparecidos inicialmente em blogs ou publicações avulsas, vão reaparecendo em livros, mudando de contexto, desmembrando-se de poemas mais longos, ganhando ou perdendo destaques gráficos, redesenhando-se a divisão dos versos etc. (2014, p. 105).

Importante destacar que nesta dissertação só trabalharemos com o conjunto de seus livros de poesia. A produção de Ariel publicada em seus sites e em vários outros suportes da internet é muito dispersa e oscilante, demandando uma pesquisa de maior porte.

Antes, entretanto, destacaremos alguns dos fatos que compõem a história e o contexto conturbado de Cubatão, cidade onde Marcelo Ariel foi criado e que é parte essencial de suas formulações poéticas.

2.3 Cubatão⁶

Na década de 1950, a cidade transformou-se o maior polo petroquímico da América Latina, principalmente em razão da construção da Refinaria Presidente Bernardes (RPBC) que se tornou, naquele momento, a primeira grande refinaria da

⁶ As informações e citações apresentadas aqui foram retiradas do repositório digital “Novo Milênio” (<http://novomilenio.inf.br/cubatao/clendasnm.htm>) segundo indicação bibliográfica do professor Benito Rodriguez. Trata-se de um site que reúne uma série de reportagens sobre a origem e o desenvolvimento de Cubatão recolhidas de diversas fontes diferentes. Embora o endereço eletrônico não apresente atualização recente, as notícias agrupadas ali representam um significativo apanhado de referências sobre vários períodos e, particularmente, sobre este que nos interessa nesse trabalho.

Petrobrás. Posteriormente, com a chegada da Companhia Siderúrgica Paulista (COSIPA), houve um estímulo ainda maior para o estabelecimento de outras indústrias na região, devido também à proximidade com o Porto de Santos. Cubatão passou a ter um parque industrial com produção petroquímica, siderúrgica, química, etc. Entre as empresas que se instalaram ali, havia várias multinacionais, como, por exemplo, a francesa Rhodia, pertencente a um grupo que desenvolve produtos para diversos segmentos industriais.

Cubatão foi a primeira cidade a se industrializar no Brasil: “Foi o símbolo da transformação do Brasil rural no Brasil industrial na década de 50” (PIRES, 2012, s.p.). Ali se produzia do plástico para brinquedos ao aço para eletrodomésticos, carros e navios, passando por fertilizantes, combustível e papel.

O processo de modernização da região que se iniciou com a construção da Rodovia Anchieta, e que se acentuou com chegada da refinaria e, posteriormente, do parque industrial acabou por atrair milhares de migrantes:

A construção do parque industrial atraiu gente principalmente dos Estados do Norte, Nordeste, e do sul de Minas Gerais. Estima-se que 70% da mão de obra era de fora. Os migrantes passaram a morar nos arredores das futuras unidades industriais – uma delas a Vila Parisi, que chegou a ter milhares de habitantes antes de a população ser removida. (PIRES, 2012, s.p.)

Devido à falta de estrutura, essas pessoas passaram a morar em favelas próximas às indústrias químicas e petroquímicas, como apontado na reportagem acima, sem nenhum tipo de assistência ou condições mínimas. No entanto, esse quadro de negligência ainda agravou-se com o passar do tempo, ao ponto de se tornar insustentável. Em razão dos altos índices de poluição, Cubatão passou a ser classificada, na década de 80, como a cidade mais poluída do mundo. As pessoas passaram a apresentar sérios problemas respiratórios e o grau de contaminação do solo e do ar impediam o nascimento de vegetais e insetos.

Vila Parisi, mencionada no excerto acima, tornou-se conhecida como “Vale da Morte”. E além de tudo isso, Cubatão passou a testemunhar, neste mesmo período, um alto índice de nascimentos de bebês anencéfalos, o que foi amplamente

noticiado e, posteriormente, também associado aos altíssimos índices de poluição a que chegava a cidade na época⁷.

A Rhodia foi inclusive interditada, em 1993⁸, em razão das contaminações por “pó-da-china” (pentaclorofenol), substância utilizada em pesticidas e afins que causa sérios danos à saúde do homem e contamina o solo e a água.

Assim, desenhou-se um quadro onde as promessas de milagre econômico subsidiadas pelo capital nacional e estrangeiro e sustentadas por um desejo de “progresso” absoluto e a qualquer custo, compuseram um cenário ideal para o desenvolvimento – e essa palavra faz todo sentido aqui – de uma *efetiva catástrofe*, humana e ambiental, o que se efetivou de diversas maneiras, sobretudo, nas décadas de 80 e 90.

Todos esses aspectos nos dizem respeito muito diretamente, uma vez que são parte fundamental da obra de Marcelo Ariel, que passamos a examinar na sequência.

2.4 A obra de Marcelo Ariel

Marcelo Ariel publicou seu primeiro livro, *Me ENTERREM coM a MinhA AR 15 (Scherzo – Rajada)*, em 2007, através do selo editorial *cartonero* “Dulcineia Catadora”. Além desse volume, o autor tem ainda várias outras publicações através de selos como esse, inclusive internacionais, como apontado anteriormente. Dessa forma, parece importante nos determos brevemente sobre esse assunto.

Realização coletiva de editoração de livros surgida em meio à crise econômica na Argentina no final da década de 1990, o *cartonerismo* compreende a confecção de livros com capas de papelão comprado diretamente dos catadores de lixo. O movimento possui esse nome em razão da palavra “papelão” em espanhol: *cartón*.

O material recebe um trabalho artístico, como uma pintura simples ou mesmo aplicações mais elaboradas de tecidos e outros ornamentos que garantem

⁷ Informações retiradas da reportagem de Fernanda Pires, “‘Vale da Morte’ foi símbolo de Cubatão” para o Jornal Valor Econômico: <http://www.valor.com.br/brasil/2570976/vale-da-morte-foi-o-simbolo-de-cubatao>

⁸ Informações retiradas do site da Associação de Combate aos Poluentes (ACPO), localizada em Santos-SP: http://www.acpo.org.br/caso_rhodia.htm

singularidade ao livro. O conteúdo dos volumes é formado por textos literários de diversos escritores – já celebrados ou não⁹, sendo que cada um deles é colado ou costurado à mão pelos membros dos grupos *cartoneros* e então são comercializados.

A questão, no entanto, não é solucionar o problema da reciclagem de lixo, tendo em vista que o volume de papelão utilizado para cada uma das edições é ínfimo em relação ao volume produzido sistematicamente pela indústria e outros setores. A ideia é a reconfiguração do olhar lançado sobre um mesmo objeto – papelão – através do trabalho artístico, além da possibilidade de publicação literária de maneiras alternativas ao mercado editorial.

Esses coletivos se espalharam pela América Latina: no Brasil existem em diversas cidades (São Paulo, Florianópolis, Recife, Londrina, etc.), e estão presentes também no Paraguai, no Chile, no Peru e na Guatemala, entre outros. Além disso, chegaram a países da Europa, como Portugal e Alemanha, e da África, como Moçambique.

O *cartonerismo* é, assim, “um movimento editorial, poético, filosófico, político, cultural, contemporâneo, de vanguarda, multicultural, híbrido, com características pós-modernas” (RODRIGUES, 2001, p. 19), que se baseia não só na produção de um bem – o livro – mas também no tipo de “processo relacional” estabelecido através de toda a cadeia.

Notável nesta prática é que estamos diante de um objeto antigo, parte essencial de nossa cultura há milênios, o livro, e que, no século XXI, encontra ainda mais uma possibilidade de estabelecer conexões.

O próprio Marcelo Ariel fala da opção de fazer suas publicações também nesse tipo de suporte “reciclado”:

Esta escolha não se deu por causa dos aspectos sociológicos e ecológicos das cartoneiras, que como você sabe, surgiram na Argentina, como um derivado da crise econômica, me interessou e ainda me interessa nas cartoneiras a dimensão ontológica e o fato do cartoneirismo ser uma utopia que posta em prática se revelou

⁹ No Brasil, a Dulcinéia Catadora já publicou, livros de vários autores, como Alice Ruiz, Andréa Del Fuego, Glauco Mattoso, Haroldo de Campos, Índigo, João Anzanello Carrascoza, Joca Reiners Terron, Jorge Mautner, Manoel de Barros, Marcelino Freire, Douglas Diegues, entre vários outros. Ressaltamos que as edições são realizadas com o aval dos autores publicados.

possível, as dimensões ontológico-políticas e econômicas do cartoneirismo, para mim, são as mais relevantes. Qualquer um pode montar uma editora cartoneira e publicar o que quiser nela, as editoras cartoneiras são uma irradiação do pós-humanismo não contaminada ainda pela mercadoria, a acessibilidade aos livros e a produção de livros é uma das premissas para que a vida do espírito prevaleça contra o horror econômico. O artesanato é uma recuperação dos valores de um humanismo radical que hoje chamamos de pós-humanismo.¹⁰ (ARIEL in ALVES, 2012, s.p.)

Dentro dessa perspectiva de Ariel, que vê as diretrizes econômicas de nossa sociedade como algo muito relevante, é pertinente avaliar o *cartonerismo* como um empreendimento que subverte as noções de utilidade material de um produto, ao se apropriar de algo que é “lixo” e converter em um suporte para a *poesia*, ou um objeto estético.

Além de *Me ENTERREM coM a MinhA AR 15*, os livros de Marcelo Ariel que saíram através de edições *cartoneiras* são: *O céu no fundo do mar* (Dulcineia Catadora, em 2008); *Samba Coltrane* (Yi Yi Jambo do Paraguai, em 2009), *A morte de Herberto Helder* (Sereia Ca(n)tadora de Santos, em 2011); *A segunda morte de Herberto Helder* (21 Gramas de Curitiba, em 2011); *Cosmogramas* (Rubra Cartoneira Editorial de Londrina, em 2012), *Teatrofantasma ou o Doutor Imponderável contra o onirismo groove* (Edições Caiçaras, *cartoneira* de São Vicente em 2013).

Ariel tem ainda os seguintes livros publicados através de volumes convencionais: *Tratados dos Anjos Afogados* (2008), pela LetraSelvagem; *Conversas com Emily Dickinson e outros poemas* (2010a), Editora Multifoco; *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014), Editora Patuá. O poeta acaba de publicar *O rei das vozes enterradas* (2015), pela Editora Córrego, obra não abarcada pelas considerações traçadas neste trabalho, em razão de sua publicação ter se dado quase ao final de nossa pesquisa.

Outra publicação relevante do autor é a organização do livro *Gilberto Mendes* (2015), integrante da *Coleção Encontros*, da Azougue Editorial, que reúne uma série de textos sobre este que foi um dos mestros mais importantes do Brasil, com quem Ariel teve uma relação estreita e que faleceu recentemente. Ainda voltaremos a falar

¹⁰ No trecho em questão, podemos observar que há uma série de problemas de pontuação. Algo que se repete em outras citações do autor que serão apresentadas no decorrer do trabalho.

de Mendes outras vezes no decorrer deste trabalho em razão de sua presença significativa na obra de Ariel.

O autor publicou, ainda, na *Desassossego*, revista acadêmica da Universidade de São Paulo, o texto “Como ser um negro” (2015a), poema que integrará seu próximo livro. E no *Portal Vermelho* e no site da revista de poesia *Modo de Usar*, o poema “Meu nome é nuvem” (2015b).

Normalmente, os poemas inicialmente publicados nas edições de *cartón* são reeditados nas edições convencionais, com alterações de todos os tipos: nos títulos, no conteúdo de alguns versos, na disposição dos poemas nos livros, através de um processo de reescrita constante, como já apontamos em relação aos textos de suporte virtual.

Esse tipo de procedimento, conforme uma leitura do professor Benito Rodriguez, pode ter como base as performances realizadas por Marcelo Ariel, isto é, o processo de “oralização” constante de seus textos dá ao autor um outro dimensionamento das questões formais, o que o instiga a modificar seus poemas. No entanto, não nos ocuparemos aqui, diretamente, desse tipo de movimento incessante realizado na obra de Ariel. Embora seja também relevante, acreditamos que ele possa fazer parte, de maneira mais adequada, de alguma outra pesquisa que se dedique a pensar nas relações do poeta com a oralidade ou que se ocupe de uma pesquisa “filológica” ou de “crítica genética”.

A seguir, optamos por fazer uma apresentação de cada um dos livros, *cartoneros* e convencionais, em razão de ser este trabalho uma tentativa primeira de aproximação mais sistemática e longa da obra do autor na crítica literária. A abordagem dos volumes se modifica em razão da importância que atribuímos a eles e também de acordo com o tipo de rearranjo dos poemas em outros volumes.

É importante ressaltar mais uma vez que, por considerarmos o *Tratado dos Anjos Afogados* a obra mais emblemática de Ariel, onde já encontramos os principais elementos característicos de sua poética, este livro será nosso principal eixo condutor, a partir do qual as considerações sobre outros poemas de outros livros serão tratados.

Me ENTERREM coM a Minha AR 15 (Scherzo – Rajada) (2007)

Publicado em 2007, este seria, posteriormente, incorporado ao livro *Tratado dos Anjos Afogados* (2008) com algumas alterações nos poemas.

Começamos pelo título do livro que, em si mesmo, já nos rende boas leituras. Não se trata, claramente, de um nome apaziguador, pois há ali alguém que solicita seu enterro junto de um AR 15, fuzil semiautomático reconhecido popularmente em razão de sua larga utilização pelos narcotraficantes brasileiros. Mas o título não se esgota aí, já que os parênteses nos revelam ainda duas palavras: *scherzo* e *rajada*. *Scherzo* é um termo musical (pertencente ao vocabulário da música erudita) que designa o movimento mais animado e dançante de certas sinfonias e sonatas. Em italiano, *scherzo* significa “brincadeira”.

Rajada é uma palavra que apresenta a mesma noção de velocidade presente no termo musical, mas que pode referir-se tanto a uma sucessão ininterrupta de vento quanto de tiros, sobretudo de armas automáticas, como metralhadoras e fuzis. Essa rubrica no título do livro parece nos dizer que ali, naquele volume, encontraremos uma amostra, rápida e movimentada como o *scherzo*, rápida e violenta como uma rajada de metralhadora, de uma poesia construída no limiar de mundos aparentemente dissonantes, como o da música clássica e o do crime organizado, em uma espécie de antessala de entrada na poética de Ariel.

O livro é composto por vinte e cinco textos e optamos, inicialmente, por chamá-los assim tendo em vista o tipo de hibridismo formal estabelecido pelo autor, não só nesse volume mas em toda sua obra, já que alguns deles não se organizam necessariamente em versos, mas sim numa prosa poética instável que pode se converter em carta, em diálogo ou em texto narrativo. Nesse sentido, Ariel se insere na tradição da poesia moderna de maneira muito pontual, no que ela tem de rompimento com a tradição clássica, uma vez que aquela “começa com o verso livre e o poema em prosa” (PAZ, 2012, 276) de fins do século XIX.

Michel Deguy aborda, em seu livro *Reabertura após obras* (2010), assim como Paz e outros inúmeros autores, essa característica fundamental da literatura moderna de se constituir “como *hesitação entre* (Valéry); entre prosa e poema, por exemplo.” (DEGUY, 2010, p. 16). E, especificamente sobre lírica, ainda acrescenta:

O caráter poético (ou do poema) em constante inundação infiltrou-se, transbordou: saindo de seu leito “apropriado”, o verso, com justificação bem recortada (linha restrita, estrofes distintas, gênero afetado, soneto, balada, epopeia, cantiga, tragédia...), derramou: liberdade de versos, poema em prosa, proema, prosema... ainda que a polaridade entre as extremidades a que se liga a “hesitação” persista constitutiva; e que continue importante reconstituí-la com esforços renovados. (DEGUY, 2010, p. 24).

Essa prática do intercalamento de formas, a hesitação, acaba por se manter constante nas demais obras de Ariel, mas, mesmo nos textos onde não há versificação, podemos notar certo *tom* poético que não impede a classificação de todos os textos como *poemas*. Nas palavras de Deguy, novamente:

Reconhecemos *haver* “poema”, ou texto poético, em geral, graças a uma dupla disposição: a da sequência da linguagem, analisável “formalmente”, ou linguisticamente (por exemplo, como dispositivo prosódico/rítmico e quadro gráfico “justificado” de maneira reconhecível, a partir dos quais o leitor-ouvinte se diz “isto é um poema”); e a do pensamento parafraseável, ou relação que induz o ouvinte-leitor a uma compreensão do texto do tipo “é como ele vê as coisas”, isto é, à luz daquilo que as mostra como tais. Por um lado, algo que diz respeito ao ouvir-dizer (o modo como uma língua vernacular é auscultada nesse aparelho) e, por outro, algo que diz respeito ao ser-no-mundo, ao ver-este-mundo, ou “iluminação”, na terminologia rimbaldiana. (DEGUY, 2010, p. 13-14).

Na sequência deste trabalho, poderemos verificar que existe, mesmo nos textos que não se apresentam em versos, essa marca distintiva da voz poética que enuncia sua visão de mundo (na concepção de Deguy, este “como ele vê as coisas”) através da recomposição prosódica/rítmica e do deslocamento de uma utilização convencional das palavras, o que garante aos textos de Ariel sua categorização como *poemas*.

Além dessa questão formal, o livro de estreia de Marcelo Ariel já mostra alguns dos temas que serão característicos de sua produção poética: a violência urbana, a transfiguração do real através do trabalho poético, a morte, o amor e o silêncio. E também algo que parece ser a amálgama de todos esses temas: a incorporação constante de inúmeras *referências*, sobretudo do mundo das artes, como nomes de escritores, diretores de cinema, pintores e músicos, de diferentes épocas e estilos, e também das obras produzidas por esses artistas; junto de

referências a filósofos, religiosos e líderes do crime organizado. Enfim, todas as obras com as quais o poeta travou conhecimento, independentemente de suas atribuições, passam a compor sua matéria poética de maneira constante, mas não facilmente sistematizável. Voltaremos a esse assunto de inúmeras maneiras no decorrer deste trabalho.

Tratado dos Anjos Afogados (2008)

Lançado em 2008, reunindo a produção poética de Marcelo Ariel no decorrer dos vinte anos precedentes, *Tratado dos Anjos Afogados*, como já mencionado, saiu em edição convencional, através da Editora LetraSelvagem¹¹, de Caraguatatuba. Antes de seu lançamento, o autor se referia a ele como um romance, mas acabou revelando-se um livro de poemas relativamente extenso: 215 páginas.

Grande parte dos textos críticos publicados em suplementos literários sobre a obra de Marcelo Ariel refere-se a este livro. Encontramos a maior parte deles no site da própria editora, mas em outros veículos, como na "Ilustrada", seção de arte e cultura da *Folha de São Paulo*, o livro também recebeu uma nota na ocasião de seu lançamento.

E o espanto gerado pela obra quase sempre se relaciona à proposta curiosa de Ariel de relacionar poesia metafísica com reflexão sobre a barbárie contemporânea, seja a violência, seja a degradação do meio ambiente, o que se instaura aqui de maneira efetiva. Esse *hibridismo* temático e epistemológico é provavelmente um dos grandes destaques dessa obra que, embora não seja a primeira a ser lançada pelo poeta, foi a que atingiu outros públicos mais distantes daquele inicialmente leitor das edições *cartoneras*. Couto, em seu texto de

¹¹ Pertencente à Associação Cultural LetraSelvagem, esta editora possui uma proposta política em relação ao mercado editorial: pretende ser uma alternativa às regras de publicação das grandes editoras, por que não depende de financiamento do Estado. O esforço da editora é para que possam ser publicados volumes que, embora possuam acabamento industrializado, de boa qualidade, possam ser vendidos por preços menores. E que esses livros sejam de autores que tenham uma proposta estética interessante e compatível com a própria proposta da editora. No site da editora (<http://www.letraselvagem.com.br>), encontramos o seguinte texto: "Não é demais esclarecer que, para os idealizadores da *LetraSelvagem*, o termo 'selvagem' tem mais a ver com a 'selva selvaggia' a que se referiu Dante, do que ao mero ambiente geográfico. Ser *autor selvagem*, portanto, independe da origem ou da história pessoal; significa simplesmente que o autor encontrou a forma não apenas mais eficaz, mas também mais justa, para expressar em palavras a postura de permanente vigilância e rebeldia que deve ter o artista em face da vida e da literatura."

apresentação do *Tratado*, enuncia o quanto a poesia de Ariel se mostra extremamente singular em seu projeto estético:

(...) igualmente ainda são raros os exemplos de produtores textuais capazes de comporem obras que internamente utilizem uma linguagem apropriada para o estabelecimento de relações literárias com outras artes e suportes, além de diversas áreas do conhecimento.

Tratado dos Anjos Afogados, do poeta e dramaturgo santista Marcelo Ariel (1968), é um oásis nessa névoa de impossibilidades, pois consegue traduzir algumas daquelas propostas por meio de uma plurivocidade sem amarras e de uma hibridização bastante pessoal de tentativas de um novo fazer poético. O volume de poemas mencionado não surpreende o leitor apenas por ser a reunião e a condensação de uma estética própria, construída ao longo de vinte anos, mas sobretudo por assinalar a promessa de uma palavra poética assertiva, sem titubeações, que se utiliza à larga de saberes dispersos nas diversas possibilidades da episteme desse início de século XXI, desde a cultura grafitada das ruas até o diálogo intelectual com outros poetas e filósofos, influências confessas e companhias poéticas desejadas. (COUTO, 2010, p. 320).

A plurivocidade e a hibridização são elementos centrais na construção da voz poética de Ariel: o poeta não demonstra nenhum tipo de pudor ao associar, dentro de um mesmo verso, figuras e ideias de origens radicalmente distantes, de forma a desestruturar qualquer tipo de ordem epistemológica dada.

O projeto gráfico da capa do *Tratado* já aponta alguns elementos que direcionam nossa leitura: um fundo preto, com uma foto centralizada de duas chaminés industriais de grande porte, soltando uma fumaça que nos parece tão densa ao ponto de ser palpável, enuncia parte do que se tem como um dos núcleos temáticos centrais da obra: Cubatão. Seja a cidade como *materialidade*, enquanto espaço geográfico; seja Cubatão como *mais uma cidade*, plena de indeterminações; Cubatão como uma metonímia dos processos de exclusão e segregação do desenvolvimento brasileiro; ou ainda Cubatão como metáfora para a barbárie tecnocientífica típica do século XX.

O título, por sua vez, é responsável pelo tensionamento desse eixo crítico que se estabelece através da relação com Cubatão. Um “tratado” pode ser tanto um substantivo que se refere a um acordo feito entre as partes, quanto um estudo formal, detalhado e científico sobre um determinado assunto. Os dois sentidos

podem ser aproveitados. Afinal, o livro tanto pode ser, de fato, um acordo entre as vítimas que são os “anjos afogados” atingidos por todo esse processo de avanço do capitalismo no mangue de Cubatão, quanto pode ser uma investigação profunda que versa sobre esses mesmos “anjos” ou se dedica a eles. E aqui encontramos uma tensão delicada, pois o deslocamento contínuo entre uma reflexão calcada no real das condições de quem habita a região e a “guinada metafísica” que traz como centro “os anjos afogados”, é a constante do livro e da poética de Ariel.

Vasconcelos destaca, em seu artigo “Do poema ou Instauração da Ontologia Contínua”, essa centralidade de Cubatão e aponta o quanto isso é detectável desde as primeiras impressões apresentadas pelo livro, como nas informações de introdução da obra e de Marcelo Ariel e no projeto gráfico da capa, algo que já destacamos. Tudo ali nos direciona para essa cidade e nós não temos como nos furtar disso. O crítico salienta também esse “desalinhamento” de Marcelo Ariel diante de um programa estético preestabelecido, algo que se relaciona diretamente com a perspectiva de Couto quanto ao “hibridismo” de nosso poeta.

Não se lê *Tratado dos Anjos Afogados* (2008), de Marcelo Ariel, sem o conhecimento firmado nas apresentações do livro e logo nos primeiros poemas de que o autor provém de Cubatão. Nesse vínculo com um eixo ambiental problemático do Brasil ele embasa a realização de sua escrita. Na contracapa, uma foto registra em um perfil o talhe contemplativo e a negritude do poeta. (...) São os componentes relativos a um livro e a um autor, indiciadores de uma condição sócio-cultural passível de posicionamentos teóricos e estéticos engrenados em um repertório preexistente, que vão conduzindo de poema a poema o leitor a um enfrentamento de recorrências tanto geográficas quanto literárias desalinhadas de um programa. Recorrências indispostas a uma fatura destinada às tendências atuais da escrita e aos nichos mercadológicos. (VASCONCELOS, 2009, p. 224).

O livro é dividido em seis partes:

- I) “Vila Socó: Libertada”, que apresenta vinte e seis poemas;
- II) “Scherzo-rajada”, com quatro poemas;
- III) “Oceano Congelado”, a parte mais extensa, com sessenta e quatro poemas;
- IV) “Esse invisível fantasma”, com nove poemas;
- V) “Autobiografia total e outros poemas”, composto de vinte e dois poemas;

- VI) “Me enterrem com minha AR 15” (Scherzo-rajada 2). Com dezoito poemas, esta seção reproduz o livro homônimo de estreia de Ariel e apresenta o acréscimo de alguns textos inéditos, o que é enunciado em sua abertura.

“Vila Socó: Libertada” é, possivelmente, a seção mais emblemática do livro, exatamente porque presta homenagem a essa Cubatão massacrada pelo horror da destruição do meio ambiente que torna impossível qualquer possibilidade de vida digna. No entanto, os poemas apresentados ora se configuram mais como uma reflexão sobre o espaço da cidade, ora são mais metafísicos. Como nos poemas de *Me ENTERREM coM a MinhA AR 15*, a realidade cruel encerrada pelo caos urbano não coíbe uma relação profunda tanto com o mundo interior e com as questões transcendentais, quanto com o mundo das ideias do universo literário.

E as reflexões, mesmo quando mais coladas ao factual, não se dão de maneira unívoca e referencial. Em meio a poemas que lembram a tragédia de Vila Socó (da qual falaremos detidamente no decorrer do capítulo seguinte) ou o fenômeno absurdo do nascimento generalizado dos bebês anencéfalos, o que se apresenta é um processo ativo de reflexão sobre a linguagem e, principalmente, sobre a própria arte e a literatura. É isso que se refere Manuel da Costa Pinto, em seu texto no site da *LetraSelvagem*, “A cinza dos afogados” na ocasião do lançamento da obra:

Já a poesia não tem o alibi de uma trama costurada ou da denúncia social; seu valor está no corpo a corpo com as palavras.
Por isso, tantas antologias de poetas da periferia valem apenas por trazerem poetas da periferia... E, também por isso, um poeta como Marcelo Ariel, autor de ‘Tratado dos Anjos Afogados’, deve ser saudado como acontecimento sem precedentes. (PINTO, 2008, s.p.)

A cidade industrial, deteriorada pela exploração desenfreada do capital que resultou em catástrofes ambientais e marginalização da população, ganha outras nuances quando se associa ao intenso processo de “referenciação” a um grande panteão de artistas. E as questões existenciais se destacam numa poética que reclama para si o direito de pensar também sobre isso em meio ao caos social. Neste sentido, recuperamos outro trecho do prefácio de *Me ENTERREM...* escrito por Demarchi:

A literatura que Marcelo Ariel vem escrevendo reflete muito dessa realidade, sem cair na mimese do real e crueza de texto do neo-realismo vigente na literatura brasileira contemporânea. Compilada sua obra poética até agora, inédita, os textos refletem essa tensão de escolha de ser lírico nesse meio social, daí a ironia de autodenominar-se 'lírico glacial', assumindo uma negatividade característica da melhor poesia. Sua literatura se diferencia pela erudição e por uma fluência que impressiona, erudição de leitor, que passa para o escritor e vai sendo pinçada na escrita, numa tessitura de texto que forma uma rede que se interliga com outros textos e autores e sugere que se o Paraíso já foi aqui, não é mais, restando apenas uma inocência febril e desconcertante por ser eco da tragédia humana. (DEMARCHI, 2007, p. 04).

A segunda seção do *Tratado*, "Scherzo-rajada", é concisa, compreende apenas quatro poemas, embora um deles, "O soco na névoa" (ARIEL, 2008, p. 58-68), seja de maior fôlego. Aqui, há um diálogo com a temática do crime como se enunciou no primeiro livro de Ariel, *Me ENTERREM coM a MinHA AR 15*. O autor utiliza até o mesmo subtítulo (Scherzo-rajada) para nomear este trecho. Esse diálogo se constrói sobretudo tendo como base uma reflexão crítica sobre a questão da população carcerária e de nosso sistema prisional, assunto evocado em todos os poemas, com diferentes graus de reflexão, e também com base na utilização de referências diretas ao presídio do Carandiru e ao Primeiro Comando da Capital (PCC), ambos símbolos do fracasso de nosso sistema penal.

"Oceano Congelado" é a parte mais extensa do livro, com sessenta e quatro poemas. E se "Vila Socó: Libertada" era paradigmático enquanto uma seção que se debruçava sobre os escombros da tragédia em Cubatão, essa seção reúne poemas cujo aspecto central é a reflexão metafísica: a morte, a linguagem, o silêncio, o vazio, o amor são os temas priorizados em detrimento da violência já amplamente explorada nas seções anteriores.

No entanto, o *tom* da poesia mantém-se o mesmo: altamente dessubjetivado, com pouca carga emocional, por vezes irônico. As questões formais também permanecem: textos versificados ao lado da prosa poética e a opção pelo verso livre, sempre com um vocabulário que remete a certa fluidez e imaterialidade das "coisas": névoa, fantasmas, espelho.

A ideia do "oceano congelado" Ariel retira de Franz Kafka, de um belíssimo texto que resgatamos abaixo:

De modo geral, acho que devemos ler apenas os livros que nos cortam e nos ferem. Se o livro que estivermos lendo não nos desperta como um golpe na cabeça, para que perder tempo lendo-o, afinal de contas? Para que nos faça feliz, como você escreveu? Meu Deus, poderíamos ser tão felizes assim se nem tivéssemos livros; livros que nos alegrem, nós mesmos também poderíamos escrever num estalar de dedos. Precisamos, na verdade, de livros que nos toquem como um doloroso infortúnio, como a morte de alguém que amamos mais do que a nós mesmos, que nos façam sentir como se tivéssemos sido expulsos do convívio para as florestas, distantes de qualquer presença humana, como um suicídio. Um livro tem de ser o machado que rompe o oceano congelado que habita dentro de nós. (KAFKA apud FISCHER, 2005, p. 285).

Esse trecho do livro parece propor mais uma amostra dos temas centrais em Marcelo Ariel: a entrada nas reflexões metafísicas e transcendentais, através do rompimento das camadas superficiais dos acontecimentos, mas sempre tendo por base uma reflexão sobre a própria ideia de literatura e dos limites de significação estabelecidos por ela. Os poemas de Ariel tentam ser esse machado evocado por Kafka.

Nessa seção observamos também alguns poemas cujos nomes nos ajudam a apreender os procedimentos de Ariel como em “Diário dos filmes” (p. 99 e p. 105), divididos em poema 1 e 2, e também o poema “Diário das Leituras” (p. 118). Nesse sentido, é dedutível que, para Ariel, o poema é um índice de “organização” de suas impressões sobre suas leituras e pensamentos sobre as diversas modalidades de arte com as quais trava conhecimento, como notamos no poema “Para Gilberto Mendes” que leva a rubrica: “(Tentando definir o que me ocorre ao ouvir sua música para piano)” (p. 126).

“Esse invisível fantasma” e “Autobiografia total” têm nove e vinte dois poemas, respectivamente. Na primeira dessas partes os poemas são construídos com versos longos de forma que temos a impressão de se tratar de uma prosa poética. Em comum, apresentam o tema da morte como mote. A segunda apresenta uma prevalência da prosa poética em relação aos versos e se desenvolve ao redor de uma reflexão sobre o “fazer poético”. Integra essa seção o poema “Diálogos com meu clone-fantasma”, já anteriormente publicado em *Me ENTERREM coM a Minha AR 15*, no qual notamos um procedimento curioso de Ariel: o estabelecimento de diálogos entre figuras literárias, músicos, filósofos, etc, e também com ele mesmo,

através da construção de alter-egos. Nessa seção, a conversa se dá com o “clone fantasma” que recebe o nome de Emanuel Ors.

“Fantasma” é uma palavra recorrente em Marcelo Ariel, como já apontamos. E como na própria ideia que fazemos de um fantasma: uma criatura transparente, por vezes sem uma forma definida. A palavra se revela também um tanto quanto diáfana, assumindo formas e sentidos diferentes a cada texto, revelando uma plasticidade muito produtiva.

Por fim, temos a seção “Me enterrem com a minha AR 15 (Scherzo-rajada 2)”, homônima ao primeiro livro do poeta, mas que aqui apresenta poemas inéditos, e o rearranjo dos poemas modificando a disposição no livro.

Quanto a esse tipo de movimentação entre as obras, podemos observar que em alguns momentos a modificação não parece oferecer grandes alterações entre elas, mas em outros leva a leituras diferentes, como veremos no decorrer do trabalho.

A escolha por repetir ou rearranjar os poemas pode apontar para certa hierarquização entre as edições convencionais e as *cartoneras*. Isso se justifica pela própria forma como se orienta a publicação de um livro: sempre através da catalogação do ISBN. Um livro que não o tem não existe efetivamente, ou podemos dizer: não existe *legitimamente*, dentro de um sistema de valores muito específico, o mercado, seja o de bens de consumo, seja o do produtivismo artístico, cultural e intelectual.

Embora as edições artesanais sejam um importante instrumento social, político e ideológico, têm uma circulação em menor escala do que a dos livros das edições padrões e sofrem com um problema estrutural: elas são mais perecíveis que os livros encadernados industrialmente.

Assim se instaura uma ambivalência no que concerne às escolhas de Marcelo Ariel, até agora, pois o artista vem conciliando ambos os sistemas de publicações, e as *cartoneras* apresentam um importante papel em suas publicações, como já vimos aqui.

O Céu no Fundo do Mar (2009)

Com quatorze poemas, essa edição foi quase inteira incorporada ao *Conversas com Emily Dickinson* (2010), com exceção de “O Fantasma do vento visita as cidades do sonho” (ARIEL, 2009, p. 7), que só aparece nessa edição. Além disso, o poema que aqui era “Rindo com Emily Dickinson” (ibid., p.5), deixa de sê-lo, para se tornar “Conversando com Emily Dickinson” (ARIEL, 2010a, p. 11-13), uma versão ampliada do primeiro. Nesse livro há ainda o poema “Soco na Névoa” (ARIEL, 2009, p. 8-17) que mencionamos anteriormente, quando falamos do *Tratado*, mas com várias alterações em relação àquela versão. Ou seja, temos aqui um caso (que não é o único) de um poema que aparece três vezes em publicações diferentes, sendo que duas delas são por editoras ditas convencionais, o que confirma o processo de reescrita como um elemento importante em Ariel não só no que concerne ao movimento entre edições de “tipos” diferentes, isto é, entre cartoneras e convencionais.

Conversas com Emily Dickinson e outros poemas (2010)

Como mencionado, esse livro incorpora totalmente o anterior, em um total de trinta e oito poemas.

O título vem da ampliação de “Rindo com Emily Dickinson” (ARIEL, 2009, p. 5), que se torna “Conversando com Emily Dickinson” (ARIEL, 2010a, p. 11-19), acrescido ainda de uma “sequência” (p. 74-75) e um “final” (p. 76). As duas primeiras partes do poema são acrescidas ainda de “comentários” atribuídos a Simone Weil. Um desses comentários parece apontar para o interesse principal do autor neste livro: a reflexão sobre linguagem e representação do real:

A prova ontológica do Real não é o que vemos, mas aquilo que escapa da trama da linguagem e pousa no interior e lá permanece em um estado de sono levíssimo esperando o despertar do amor supremo, que é a casa de Deus. (...) (ARIEL, 2010a, p. 19)

O comentário prossegue, por um viés místico, coerente com o tipo de percurso de Simone Weil, filósofa que acabou se enveredando também pelos caminhos do misticismo. Mas o que nos chama a atenção verdadeiramente e que está presente já no pequeno excerto acima são dois itens: a recuperação da ideia de

um “Real” que escapa à trama da linguagem e a relação dessa ideia com a espera de um “despertar do amor supremo” de Deus. Tratando-se de um poema de Marcelo Ariel, é impossível não estabelecer uma ligação entre esse “amor” e o álbum de John Coltrane *Love Supreme* (1965), uma das obras mais importantes da história do jazz, uma vez que o saxofonista e compositor é uma referência importante para nosso poeta.

Para além disso, o livro apresenta importantes reflexões sobre o próprio fazer poético, reflexões estas que estão intimamente ligadas ao pensamento sobre linguagem e real, fatores que também serão explorados na sequência desse trabalho.

Samba Coltrane (2010)

Publicado pela Yiyi Yambo, *cartonera* paraguaia do escritor de português selvagem (assim chamado por ele) Douglas Diegues, tem treze textos, entre poemas e prosa, e evoca manifestamente a posição importante do jazzista como referência artística para Ariel.

Há, na abertura do livro, uma nota do autor na qual consta o seguinte texto: “Esta pequena reunião de escritos dispersos, anteriormente publicados nos sites Cronópios, Trema literatura e no jornal *Rascunho* entre outros, foi realizada especialmente para a Yiyi Yambo. (ARIEL, 2010, s.p.)”. Ou seja, estamos diante de um livro que o autor prefere marcar como um conjunto não específico de textos que foram publicados anteriormente na internet. Esse apontamento é distintivo dos livros nos quais o autor recolhe somente textos publicados anteriormente online. Nas demais publicações o autor não faz essa marcação e alguns dos textos que já apareceram em seu blog são misturados a textos não publicados antes.

Nenhum dos textos publicados aqui se reproduz posteriormente em outros volumes e o título do livro não é o mesmo de nenhum dos textos presentes, mas traça um diálogo com um poema chamado “Cubatão Coltrane” (ARIEL, 2010, p. 29). E ambas as relações, Coltrane-samba e Coltrane-Cubatão, enunciam, mais uma vez, as aproximações entre universos aparentemente díspares que Ariel promove continuamente em sua escrita, aquela hibridização da qual falávamos anteriormente.

A morte de Herberto Helder e outros poemas (2010) e *A segunda morte de Herberto Helder* (2010)

Resolvemos agrupar os dois livros em razão da proximidade entre eles que seria óbvia se já não houvésssemos detectado que os processos de sobreposição e alteração constante dos poemas em Marcelo Ariel não são sistematizáveis por uma lógica qualquer. No entanto, nesse caso, a semelhança entre os títulos e mesmo a numeração que estabelece uma ordem entre eles se confirma.

A morte de Herberto Helder tem dez poemas e se organiza em duas partes: na primeira há o poema homônimo ao livro; na segunda há uma marcação denominada de “sobras”, onde se incluem os “outros poemas”. Há dentro dessa parte uma espécie de sub-seção chamada “De traduções & traições” (ARIEL, 2010d, p. 24-28) que Ariel dedica à tradução de três poemas-canções de David Lynch, o que é um procedimento diferente daquilo que Ariel costuma fazer com suas referências.

A segunda morte de Herberto Helder é um livro artesanal, costurado com linha de bordado, e feito somente para abrigar o poema de mesmo nome, que se constitui numa versão, com mínimas modificações, de “A morte de Herberto Helder” (ARIEL, 2010c, p. 7-13) acrescido de uma continuação ao poema, o “Canto 2”. Esta versão maior ainda retornará no último livro do poeta a ser analisado nesse trabalho, *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*, da mesma forma como foi publicado nessa edição.

A essa altura é possível verificar que a escolha dos títulos na obra de Ariel aponta para alguns dos fundamentos de sua poética. Se Coltrane é referência musical essencial, Herberto Helder o é no universo na poesia. É tendo como base esse aspecto, inclusive, que o professor Mauricio Vasconcelos estabelece uma das vertentes de sua análise da obra de Ariel, comentando que o processo de revisão constante dos poemas está presente no trabalho poético de Helder.

Cosmogramas (2012)

Editado pela Rubra, *cartonera* de Beatriz Bajo – poeta que divide alguns heterônimos com Ariel –, esse livro não apresenta uma capa de papelão, como se esperaria, mas sim uma capa feita a partir de embalagens “longa vida”. É ainda o mesmo processo de reciclagem de materiais, mas de uma maneira diferente.

Em seu prefácio, escrito pelo autor, consta a informação de que ele foi escrito especialmente para a Rubra e que:

Neste livro estão os fragmentos de coisas que escrevi dentro do mangue de Cubatão, uma série profundamente inspirada na audição do disco COISAS de Moacir Santos, o que o Mestre Moacir chama de Coisas eu chamo de Cosmogramas, trata-se da mesma energia espiritual da natureza, que ele traduzia como música e eu ambiciosamente traduzo como textos. [sic]. (ARIEL, 2012, p. 9).

A definição de “cosmograma” apresentada não é muito esclarecedora, mas poupa o leitor de buscá-la em outro lugar: Ariel utiliza a palavra numa acepção que lhe é muito própria, mas que não parece se distanciar necessariamente de uma “cosmografia” (astrologia descritiva), à medida que essa energia espiritual da natureza se integra também ao cosmos. Além disso, o volume apresenta o desenho de quatro mandalas feitas por Cida Bajo, Akemi Kusuno, Marcelo Ariel e Beatriz Bajo. Desenhos esses que sustentam essa perspectiva mais esotérica, metafísica e transcendente presente nos poemas e textos do livro.

O livro se inicia com uma entrevista do poeta feita por Ângela Castelo Branco, nomeada por ele como “Cosmograma 0 - Diálogo com Ângela” (ibid., 13-16). Além desse, serão mais sete cosmogramas, totalizando dezesseis textos. Alguns pequenos trechos desse livro serão novamente apresentados em *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014).

Teatrofantasma ou o Doutor Imponderável contra o onirismo groove – Diário Ontológico (2013)

Das edições *cartoneras* dos livros de Marcelo Ariel, essa é a mais extensa: enquanto as outras têm, normalmente, entre trinta e quarenta páginas, aqui temos setenta e oito, contando com o posfácio escrito também por Vasconcelos.

Da mesma forma como em *Samba Coltrane*, temos uma nota do autor explicando o processo através do qual se deu a elaboração do livro:

*Incentivado por entre outros Juliano Garcia Pessanha e pelo poeta português Antônio Cabrita resolvi escrever este livro que é uma reunião de textos anteriormente publicados no meu blog: **teatrofantasma.blogspot.com***

Alguns textos foram reescritos, o livro tem a estrutura de um diário onde a própria fragmentação do ser no tempo é o personagem central, personagem que no fundo de uma ontologia divide as cenas com algumas escritoras suicidas. (ARIEL, 2012b, p. 5, grifo do autor).

Optamos por não desenvolver, no presente trabalho, uma análise detalhada dos textos desse volume em razão do caráter de diário, prosaico, apresentado pela rubrica do nome, e pelo fato de o livro se constituir, de fato, de um apanhado dos escritos cotidianos de Ariel, como no caso de *Samba Coltrane*. No entanto, eventualmente, serão utilizadas citações desse volume que atuará como uma espécie de texto de apoio.

Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio (2014)

Se o *Tratado dos Anjos Afogados* era substancialmente emblemático no que concerne aos movimentos estabelecidos pela poesia de Marcelo Ariel, com poemas que se colocavam entre uma perspectiva mais colada ao real dos fatos e uma outra mais preocupada com a reflexão metafísica, em *Retornaremos* há a adesão mais manifesta a uma poética metafísica, como de alguma forma foi enunciado pelo livro *Cosmogramas*.

O título, por si mesmo, mais uma vez já é capaz de apontar para a perspectiva do livro: a ideia de algo (um eu lírico, uma voz poética?) que retorna das cinzas reflete mesmo uma ideia de ressurreição ou de renascimento. Mas essa volta não se extingue nela mesma uma vez que há o sonho de se encontrar com o silêncio. Ou seja, instaura-se um movimento ambivalente: ao passo que se retorna da morte – o silêncio absoluto – sonha-se ainda com o silêncio como uma possibilidade. Aliás, como já apontamos, o silêncio se constitui como um importante elemento aglutinador da poética de Ariel, uma vez que esse tema acaba se

constituindo como algo sempre presente, mesmo em poemas de temas diferentes entre si.

Nesse momento inicial descritivo optamos, recorrentemente, pela caracterização *física* dos livros e não deixaremos de fazê-lo em relação a este, já que temos nele um belo trabalho gráfico estabelecido pela Editora Patuá, com direito a capa dura e folhas em uma gramatura mais alta. Esse tipo de detalhe – que não nos parece apenas um detalhe – aponta para o tipo de lugar no qual Ariel vem se colocando. Embora a Patuá não seja uma editora líder de mercado, tem uma proposta editorial preocupada com a qualidade do livro, como podemos observar no texto de apresentação abaixo, retirado do site da editora:

A **Editora Patuá** - *Livros são amuletos* - é uma alternativa no mercado editorial: com o objetivo principal de publicar bons autores que ainda não encontraram espaço nas grandes editoras, mas que também não desejam pagar pela edição da própria obra, pretendemos apresentar ao público livros com excelente qualidade gráfica e, sobretudo, literária.

O livro apresenta vinte e nove poemas, vários deles saídos de edições anteriores. Um caso muito particular de incorporação dos poemas já anteriormente publicados diz respeito ao “Conversas com Emily Dickinson”. Em sua “republicação”, agora em *Retornaremos*, o poema segue da mesma *forma*, no entanto, o que era anteriormente atribuído à Simone Weil passa a ser de Wislawa Szymborska, modificando o título que passa a ser “Conversando com Emily Dickinson e Wislawa Szymborska” (ARIEL, 2014, p. 11-17) e a “sequência” (ibid., p. 55-57).

Outro elemento, que já foi utilizado pelo autor mas que aqui se intensifica, diz respeito a uma seção denominada “Play” (ibid., 86-93). Composta por sete poemas que levam nomes de músicas de artistas muito diferentes entre si, como Milton Nascimento e Sonic Youth, essa parte confirma a tendência de Ariel a estabelecer um diálogo muito intenso com a música, como já apontamos.

O poema “Salve infinito ou A morte de Clarice Lispector” (ibid. p. 109-119), segundo a rubrica é “Um monólogo de Julia Sorel”, sendo que esta última é um heterônimo de Marcelo Ariel e Beatriz Bajo. Ou seja, se estabelece mais um dos elementos que impede a sistematização simplória da poesia escrita por Ariel.

2.5 Fortuna crítica

Apesar da grande e variada produção do autor, sua fortuna crítica é ainda bastante pequena. Além da autora do presente trabalho que tem se dedicado à pesquisa da poesia do autor desde 2013 e tem algumas publicações (MEDEIROS, 2014, s/p; 2015, p. 280; 2015a, p. 35) como resultado disso, conhecemos algumas outras produções que gostaríamos de destacar.

Em 2010, João Luiz Peçanha Couto publicou, na revista *Via Atlântica*, um texto denominado “Tratado dos Anjos Afogados, de Marcelo Ariel”, uma espécie de apresentação do livro homônimo do poeta. Benito Martinez Rodriguez tem um capítulo no livro *Do Amor e da Guerra – um itinerário de narrativas* dedicado à poesia de Ariel, intitulado “Scherzi-rajadas líricas: balas e baladas na dicção poética de Marcelo Ariel” (RODRIGUEZ, 2014, p. 89), de onde retiramos a citação acima.

Há também o trabalho do professor Mauricio Salles Vasconcelos, também já referenciado acima. Além do curta-metragem, Vasconcelos organizou na USP, em 2010, um colóquio sobre o livro *Conversas com Emily Dickinson* (2010a) com o intuito de estabelecer uma discussão comparativa entre a obra do poeta e o trabalho de alguns diretores de cinema e outros poetas. O professor também dedica uma seção de seu trabalho de livre-docência *Espiral Terra – Poéticas Contemporâneas de Língua Portuguesa* (2013) à reflexão sobre a obra de Marcelo Ariel. E tem destacado continuamente a poesia do poeta em meio a seus textos sobre lírica contemporânea em português.

Temos ainda textos e resenhas em suplementos culturais e revistas literárias como *Revista Cult*, “Folha Ilustrada”, da *Folha de São Paulo*, *LetraSelvagem*, *Babel*, ou mesmo entrevistas com o autor, disponibilizadas *online* em vídeo, como no programa *Entrelinhas* do Canal Cultura. Entre esses textos, destacamos o trabalho de Beatriz Bajo, “Fantasmagorias em scherzi-rajadas líricas: a outra metáfora” (2008), produzido como trabalho final de uma disciplina sobre “A morte na literatura e nas artes”, ministrada pelo professor Almir Aquino, na UEL, e publicado no site da *LetraSelvagem*. É um estudo muito perspicaz sobre a morte e outros temas de *Me ENTERREM coM a MinhA AR 15 (Scherzo – Rajada)*. A autora assina alguns prefácios dos livros de Ariel e também alguns poemas em co-autoria com o poeta.

Reunir o que se tem *dito* sobre Ariel, seja no meio acadêmico, seja nos demais veículos, nos mostra que, embora haja um interesse cada vez maior pela obra do autor, ainda é pouco para que se possa refletir de maneira mais completa sobre seu trabalho estético. Acreditamos que, futuramente, esse quadro tenda a se alterar em razão da visibilidade crescente da obra do artista. Em 2015, por exemplo, seu livro *Retornaremos das Cinzas para Sonhar com o Silêncio* (2014), foi indicado como semifinalista do prêmio “Oceanos – Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa”, uma realização do Instituto Itaú Cultural. Ariel não foi premiado, entretanto esse foi um importante reconhecimento para sua obra.

Até o momento, notamos que os artigos ou textos de opinião convergem no sentido de considerar a voz poética do autor como de singularidade considerável dentro da poesia brasileira contemporânea, o que exploraremos ainda neste capítulo, através de uma apresentação da poética de Ariel, obra a obra.

O objetivo desse capítulo foi elencar alguns pontos das obras de Ariel, levando-se em conta a característica sempre presente de não deixarem-se capturar inteiramente por uma perspectiva demasiadamente engessada. Outro fator perceptível é a diferença de abordagem entre os livros que realizamos. Por entendermos que o *Tratado dos Anjos Afogados* já apresentava a maior parte dos elementos que consideramos importantes na obra de Ariel, as demais obras atuaram, na maior parte dos casos, como confirmadoras desses aspectos. Não queremos dizer com isso que o autor não ofereça outras leituras no decorrer de sua produção, a única questão é o que o nosso olhar classifica o *Tratado* como o mais interessante e capaz de produzir mais reverberações ao longo da carreira do poeta, até o presente.

Será desses assuntos que trataremos agora, na sequência da dissertação, de forma detalhada.

3. As nuances do *real*

Nesse capítulo a intenção é estabelecer algumas possibilidades de sentido para o aproveitamento do que estamos chamando de “real” na poesia de Marcelo Ariel, pois consideramos que isso é de extrema importância em sua poética e estabelece conexões de sentido entre as dimensões principais que escolhemos para abordar no presente trabalho.

3.1 “Caranguejos aplaudem Nagasaki”

Abaixo segue a transcrição completa de um poema que integra a seção “Vila Socó: Libertada” do *Tratado dos Anjos Afogados*. Ao lado do poema homônimo à seção, este é extremamente emblemático no que concerne à *forma* através da qual Ariel constrói seu tributo à tragédia na favela como uma das linhas de força do livro.

CARANGUEJOS APLAUDEM NAGASAKI
para Gilberto Mendes & Mano Brown

(Vila Socó)
Corpos em chamas se atiram na lama
mulheres e crianças primeiro
caranguejos aplaudem Nagasaki
bebê de oito meses é defumado
enquanto Beatriz
agora entende o poema derradeiro
Beatriz mãe solteira antes de morrer deu um inútil pontapé na porta

No ar
gritos mudos
a noite branca da fumaça envolve tudo
alguém no bar da esquina
pensa em Hiroxima [sic]
nas vozes
horror e curiosidade acordaram a cidade
se misturando
dentro do inferno olhos clamam
por telefone
o ministro é informado
– O fogo os consome...
A sirene das fábricas não
silencia
Dois serafins passando pelo local
sussurram no ouvido
do Criador

“Vila Socó: meu amor”
Uma velha permaneceu deitada
em volta da cabeça na auréola
o último pensamento passa
o coro das sirenes
no meio do breu iluminado
uma garça voa assustada
com os humanos e seu inferno criado
no mangue o vento move as folhas

Um bombeiro grita:
– KSL! O fogo está contra o vento! Câmbio...

Foi Deus quem quis
diz o mendigo
que sobreviveu porque estava dormindo no bueiro da avenida.
Um orgasmo é cortado ao meio
quando o casal percebe o fogo
queimando o espelho.
Voltando no tempo
lamentamos
o movimento do gás
levíssimo iceberg
que converteu fogo em fogo, horror em horror

Vila Socó
estacionou na História
ao lado de Pompéia, Joelma e Andrea Doria

Pensando nisso
ergo neste poema um memorial
para nós mesmos
vítimas vivas
do tempo
onde se movimenta a morte se espalhando na paisagem
como o gás
que também incendeia o sol
(bomba de extensão infinita)

Beatriz sentou perto da porta e ficou olhando o fogo.
Até que invade a cena a luz suave de um outro sol frio
Fim de jogo.

(O que não queima)

Beatriz agora é outra coisa e contempla:
raios negros num céu negro
depois brancos num céu branco
suavemente penetrei num jardim
onde uma única árvore existe.

(O incêndio acaba e a garça pousa no mangue, onde os anjos
sonham)

Naquela noite um acordou
andou no meio das chamas
e as chamas
o queimaram. (ARIEL, 2008, p. 23-25).

No dia 24 de fevereiro de 1984, um vazamento de cerca de 700 mil litros de gasolina em um oleoduto da Petrobrás, em Cubatão, causou uma explosão que atingiu dezenas de barracos, matando um número de pessoas que – até hoje – permanece incerto, tanto por causa das enormes temperaturas a que chegou o incêndio (não deixando nenhum vestígio de alguns corpos) quanto por problemas relacionados às investigações do crime. Famílias inteiras foram *incineradas* e não havia quem nem ao menos soubesse que elas estavam lá, como podemos observar no trecho abaixo retirado do jornal o *Estado de São Paulo*, do dia 26 de fevereiro de 1984:

Durante a madrugada, Cubatão viveu momentos dramáticos: o fogo destruiu quase toda a favela - mais de mil barracos - e os bombeiros, desesperados, choravam enquanto retiravam dos escombros os corpos calcinados de mulheres agarradas com seus filhos. Morreram famílias inteiras e os feridos em estado grave - mais de 50 - têm poucas possibilidades de sobreviver. Os mortos podem passar de 100, pois muitos corpos ainda estão desaparecidos. (Tragédia em Cubatão: explosão e 70 mortos).

“Caranguejos aplaudem Nagasaki”, escrito no curso de dez anos, segundo a rubrica do autor¹², faz referência direta a este desastre que, no ano de 2014, retornou aos noticiários em razão de seu desarquivamento e também pelo fato de a tragédia ter sido discutida pela Comissão Nacional da Verdade Rubens Paiva¹³. Isso se deu pelo fato de Vila Socó se localizar em uma área de segurança nacional (o que foi estabelecido pelo Golpe Militar de 1964, em razão da importância do polo indústria) e o acidente ter se dado durante a vigência do Regime Ditatorial de 1964: há a denúncia de que o governo teria escondido as dimensões reais do

¹² Em uma nota localizada no fim da página após o poema, o autor insere o seguinte texto: “Escrito no curso de dez anos, este poema é dedicado aos sobreviventes da tragédia de Vila Socó, ocorrida em 24/02/1994 [sic] em Cubatão-SP.” (ARIEL, 2008, p. 25). Destacamos que a nota apresenta um equívoco, tendo em vista que o incêndio na Vila Socó ocorreu no ano de 1984.

¹³ Em reunião da Comissão, ocorrida no dia 11 de junho de 2014, onde se deu a reabertura do inquérito, o poeta Marcelo Ariel esteve presente declamando um poema. As informações foram retiradas do seguinte endereço eletrônico: <http://jornalggn.com.br/noticia/incendio-da-vila-soco-de-1984-e-discutido-na-comissao-da-verdade>

acontecimento, pelo fato da Petrobras ser uma estatal e a explosão ter se dado por negligência da empresa.

Esse poema nos lembra de diversas maneiras o horror: o da brutalidade com que vidas humanas foram extintas, o da barbárie da produção industrial desenfreada e irresponsável, o absurdo da pobreza que leva à indignação, o inaceitável da impunidade.

Os caranguejos aos quais o título do poema faz referência seriam os “moradores” legítimos da região: um mangue invadido que se tornou uma favela, construída através de palafitas. E Nagasaki sai diretamente do fim da Segunda Guerra Mundial para dialogar com o mesmo tipo de tragédia produzida pelo alto desenvolvimento científico e tecnológico que se tornou uma das insígnias grotescas do século XX: na Guerra, a bomba atômica; na Vila Socó, a indústria química e petroquímica. As proporções numéricas são extremamente diferentes, mas o “número” não pode ser considerado, em nenhuma hipótese, como alibi para a aceitação do horror como condição da experiência da vida (não só humana).

Há, no poema, além da referência direta ao acidente, como um fato, uma série de outras referências que o tornam muito mais que a dramatização do caos. Inicialmente, o poeta dedica a composição a Mano Brown – famoso e politizado *rapper* paulista – e a Gilberto Mendes – maestro e compositor de música erudita, que fez uma composição em memória à mesma tragédia: *Vila Socó meu amor*.

Gilberto Mendes compôs a peça logo após o incêndio e a escolha do nome se deu em referência ao filme de Alan Resnais *Hiroshima Mon'Amour*. O maestro assumia a posição de um artista que "assimilava o real" da precariedade de condições nas quais vive grande parte da população e o convertia em arte. E, embora tenha sido um compositor erudito, sempre negou o rótulo, optando por uma produção estética altamente dissonante e, apesar da vagueza do termo, vanguardista.

Mano Brown, membro do grupo Racionais Mc's, é conhecido por seus *raps* nos quais fala da realidade violenta e opressora das periferias brasileiras, mostrando o quanto o tipo de condição abusiva que levou ao terror em Vila Socó ainda persiste de diversas outras formas, mas que resultam sempre no mesmo: o massacre das populações carentes. O grupo do qual faz parte também se tornou famoso pela

opção de não se apresentar ou divulgar seu trabalho em emissoras de *mass media*. Atualmente, tanto Mano Brown quanto os Racionais MC's têm apresentado algumas posições destoantes dessa postura mais radical fazendo publicidade para grandes empresas norte-americanas, como a Nike, ou mesmo marcando presença em programas de televisão como da Rede Globo. No entanto, no momento de produção desse poema, eles ainda assumiam um papel bastante combativo em suas composições e atitudes.

Além dessas aproximações, que tangenciam suas opções estéticas, ambos os músicos enunciados, Gilberto Mendes e Mano Brown, possuem intensas e intrínsecas relações com suas cidades: este, com a periferia de São Paulo e aquele, com a cidade de Santos. Isso também direciona certa leitura na poesia de Ariel, uma vez que os referentes utilizados parecem apontar para o quanto a matéria poética – seja a da música de concerto, seja a do *rap* – se comunica com o *real* da cidade moderna e suas desventuras.

O poema “Caranguejos aplaudem Nagasaki” é, como ele mesmo enuncia, um memorial construído através de diversas imagens da tragédia. E a ideia de uma *imagética poética* é central para “olharmos” uma série de poemas de Ariel.

A primeira estrofe estabelece através do primeiro verso “(Vila Socó)” uma espécie de rubrica cinematográfica ou teatral dando a marcação de cena e dizendo ao leitor onde se passa aquele poema. A imagem enunciada pelos dois outros versos ironiza certo procedimento corrente em situações de emergência: “Corpos em chama se atiram na lama/ mulheres e crianças primeiro”. O deslocamento fica por conta dos corpos se atirarem na lama, já que esse não deveria ser um local ocupado pelos homens.

Mas essa visão mais ingênua que tenta “narrar” o acontecimento tal como se vê sai de cena, cedendo espaço para uma série de descrições das imagens infinitamente mais insólitas e cruéis: a dos caranguejos que aplaudem Nagasaki, a do bebê “defumado”...

A Beatriz mãe solteira dialoga diretamente com a Beatriz da *Divina Comédia* de Dante, mas a da Vila Socó não é a figura idealizada, alvo de sublime amor, é antes uma mãe solteira, como frisa o *eu lírico*, sem todo o lirismo que preenche a existência da primeira Beatriz. É uma musa desconstruída: a personagem de Dante

guia o poeta pelo Paraíso, em Ariel, ela “entende o poema derradeiro” porque está próxima da morte e se for caminhar se confrontará com o inferno dos corpos em chama, inferno este que não é *dado*, é criado pelos homens.

A referência a Dante aqui também marca a tendência da arte de abordar o horror, como apontado por Deguy em nossa introdução, e assim se constrói uma ponte com a modernidade, lugar onde essa tendência se instaura efetivamente a ponto de tornar-se um *leitmotiv*. A ideia de Mallarmé de pensar a destruição como sua Beatriz, também serve como referência: a destruição, o caos, a catástrofe que se abate em níveis pessoais e sociais é a Beatriz de Ariel.

O poema como um roteiro cinematográfico que se desenrola, continua a nos envolver em várias cenas dramatizadas pelas estrofes: o ar parado, repleto de fumaças e gritos *mudos*; o restante da cidade que acorda em meio à tragédia; a autoridade (o ministro) que é informado do acidente; os sons das sirenes das fábricas e um corte deslocando as imagens: surgem dois serafins que sussurram no ouvido do Criador (que seria uma espécie de deus ou seria o artista-criador Gilberto Mendes?) a música do compositor santista: “Vila Socó: meu amor”. E aqui, o poema nos fornece mais uma possibilidade de leitura para o título do livro: seria o *Tratado dos Anjos Afogados* a própria canção em homenagem à tragédia? Seria uma canção cujo coro que lhe dá base é composto por uma série de sirenes das fábricas que não deixam de tocar e, podemos inferir, da chegada de ambulâncias e carros do Corpo de Bombeiros?

As “cenas” do poema continuam a se desenrolar, com a imagem de uma velha e sua auréola, a do casal e a do mendigo, seguidas pela interrupção da voz dos bombeiros. Na sequência, o gás do vazamento converteu “fogo em fogo, horror em horror”, ou seja, a tragédia já estava instalada naquele contexto de miséria e negligência. Mas é o desastre monumental, não o desastre cotidiano, o responsável por inserir Vila Socó no *hall* de grandes tragédias, junto de Pompéia e Joelma, embora os contextos históricos-culturais entre elas sejam distantes. A denúncia só acontece quando situação já ganhou proporções incontornáveis, quando já não é possível encontrar solução e, ainda assim, como vimos em relação à questão da omissão do governo, há a possibilidade de que ela seja obliterada.

Então, há um rompimento na concatenação de cenas do caos e o poema sai de uma perspectiva quase narrativa em terceira pessoa para uma voz em primeira pessoa, pois esse eu lírico nos diz que o poema é um memorial “para nós mesmos”. “Nós mesmos” poderia fazer referência àqueles que viram a tragédia de perto e que a sentiram em alguma instância, mas o fato do verso seguinte dizer “vítimas vivas do tempo” dilata a possibilidade referencial e inclui a todos “nós”, leitores, naquilo que se passa ali: *todos* somos “vítimas” do tempo.

Além disso, há a mudança na perspectiva: saímos de um olhar que tentava recuperar vários detalhes diferentes da cena para um que se direciona a uma única figura: Beatriz, novamente, que ao não conseguir escapar do incêndio se senta perto da porta e “fim de jogo”.

Nesse ponto, o poema sai do plano físico e passa para o percurso de Beatriz desse mundo material para alguma outra instância metafísica denominada pelo poeta de “o que não queima”, ou o que não é ou não diz respeito à matéria, e ela se torna “outra coisa”. A insinuação desse outro espaço como uma espécie de Éden fica por conta da alusão à uma “árvore” que, por sua unicidade, ganha uma nuance sagrada.

Voltando ainda ao *tom* cinematográfico, o poema retorna ao cenário do incêndio, e os “anjos” – possivelmente os dois serafins anteriores – ressurgem, em meio ao caos, e são por ele também afetados, pois um deles acordou, “andou no meio das chamas/ e as chamas/ o queimaram.” Nisso, a imagem do “anjo da história” se reapresenta, pois o próprio poema nos diz que “Vila Socó/ estacionou na História”. E a ideia do “anjo” (poeta?) que tenta recolher os fragmentos do tempo e suturar suas vértebras também se materializa: não há a possibilidade da mera contemplação, já que um dos anjos também se queima em meio a sua empreitada.

Parece-nos que essas modulações entre um espaço físico e outro metafísico, ou mesmo o encontro desses dois “universos” representado, sobretudo, pela presença dos serafins em momentos diferentes do poema, estabelecem também um deslocamento importante na própria ideia que vinha se formando em relação à tragédia: as imagens extremamente insólitas e o caos se interpenetram e problematizam por outras instâncias que não apenas as materiais. E o contrário também se dá, uma vez que um dos anjos também se queimou.

Não se trata de, simplesmente, denunciar a tragédia, pelo viés da exposição crua das imagens, trata-se de fazê-lo sem que isso impeça a reflexão também sobre outras questões importantes e relativas à vida: cada uma daquelas vítimas tinha sua existência única, repleta de dúvidas e certezas no que concerne à vida e à morte, mas a banalidade da massificação do número que registra as mortes em larga escala oblitera esse aspecto. Daí a perspectiva que alinha Nagasaki e Vila Socó, como já salientamos: para um grito de protesto em defesa da vida, não há hierarquia numérica. Há também a instauração de um jogo entre experiência coletiva social e individual que se estabelece nas aproximações realizadas pelo poeta.

3.2 “Vila Socó: Libertada”

Há ainda outros poemas que gostaríamos de destacar, antes de traçar considerações mais amplas sobre a poética de Ariel:

VILA SOCÓ 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
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 câmara-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 e 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, p. 36)

O título do poema dialoga com uma célebre obra literária: *Jerusalém Libertada*, escrita pelo poeta italiano Torquato Tasso, no século XVI¹⁴. O poema épico narra os acontecimentos em torno da primeira cruzada cristã contra os muçulmanos com o intuito de libertar o Santo Sepulcro no século XI. O interessante dessa obra épica é que ela se baseia em um evento histórico e este se constitui como a “espinha dorsal” do livro, que apresenta longos trechos com narrativas sobre as batalhas cujas descrições são extremamente cruas. No entanto, em meio ao evento factual, se desenrolaram outras narrativas ficcionais, inclusive a de uma história de amor.

O poema de Ariel apresenta certa semelhança com o tipo de procedimento de Tasso (guardadas das devidas proporções, é claro, pois aqui temos apenas quarenta e dois versos) pois, inicialmente, ele se apresenta como meramente referencial ou, poderíamos dizer, ancorado ao acontecimento tal como se deu na favela, ao trazer algumas cenas do dia posterior à tragédia da explosão do oleoduto, o que é marcado por uma rubrica entre os parêntesis: “depois do fogo”/“sem poesia”. E, posteriormente, por incorporar a ele outras histórias que não podemos confirmar como sendo factuais ou não.

Por poetizar o dia posterior à noite da catástrofe, o poema se estabelece também como uma continuação de “Caranguejos aplaudem Nagasaki”, já quando as

¹⁴ Agradecemos ao professor Benito Rodriguez por nos apontar essa referência.

crianças (“sub-hordas”) procuram em meio ao que sobrou depois do terror (“desterror” – sobreposição de desterro e terror) objetos que possam ser vendidos.

As imagens do cadáver de uma grávida “com a barriga estourada” e “a mão do feto/devorado” são, mais uma vez, a evocação das cenas grotescas que compõem o horror da tragédia. Imagens muito cruas, como as que Tasso utiliza para descrever as batalhas no Santo Sepulcro e que apresentam uma questão vocabular relevante, pois as palavras escolhidas representam uma carga semântica e simbólica muito forte, não há nenhuma suavidade naquilo que se evoca, o que podemos notar em outras passagens do poema também: “cadáver”, “incinerado”, “tripas”.

Essa evocação direta do horror nos remete ao ponto de partida deste trabalho: o horror de Auschwitz como um paradigma e a forma como a arte tem se relacionado com isso no decorrer do tempo, o que apontamos através da citação de Deguy. Da mesma forma como Ariel realiza uma *descrição* contundente do que houve em Vila Socó, Dante, Carpaccio e Picasso fizeram, cada um de uma *forma*, um retrato rigoroso de muitas das condições hediondas que cercam a experiência humana.

Continuando com o poema de Ariel, na segunda dessas imagens iniciais, “a mão do feto/ devorado”, temos uma referência direta a Saturno – o deus do tempo que devora todos os seus filhos – o que nos remete não só à mitologia grega e latina, mas às representações que foram feitas desse mito pela arte: como os quadros “Saturno devorando seu filho” de Rubens (1637) e Goya (1820). Faz sentido que seja esse o mito presente no poema, porque, são “vítimas vivas do tempo”.

O menino avalia a cena em *silêncio* e o jornalista tenta registrar as imagens que o poema descreve. Então um dos pais daqueles meninos que buscam os botijões de gás fotografa (ou guarda na memória) ainda mais uma imagem insólita: o braço arrancado de um Lázaro invertido, porque aqui não há espaço para ressurreição, há somente um corpo se desfazendo. Mas, no trabalho de fotografar, captar o instante, só há uma realidade desfocada revelada na foto “sem mortos, vivos ou paisagem”, ou seja, sem elementos que nos possibilitem reconhecer aquele espaço, só resta uma “névoa-nada”.

O poema se constrói, formalmente, de versos livres que não apresentam uma métrica regular. Construído em uma grande estrofe de trinta e sete versos, e mais duas menores de um e de quatro versos, respectivamente. A preocupação “formal” do poeta se manifesta, de forma muito nítida, através da construção sintática dos versos: recorrentemente quebrada, formando *enjambements* que deslocam a leitura o tempo todo, isto é, faz com que os versos tenham mais possibilidades de leitura: eles podem tanto terminar na linha onde começam, quanto se estender até o verso seguinte.

Esse, aliás, é um recurso destacado por Agamben, dessa vez, em outro livro: *A ideia da prosa* (1999). Aqui, o autor destaca o quanto a definição de um *conceito* de verso será sempre deficiente, exceto quando trazer em seu bojo uma reflexão sobre o papel essencial que o *enjambement* executa na poesia ao estabelecer uma suspensão, uma “sublime hesitação entre o sentido e o som” (AGAMBEN, p. 33).

O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre o som e o sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia. O verso, no próprio acto com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. Nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgride, com sua medida, também a sua identidade. (AGAMBEN, 1999, p. 32).

Essa característica do *enjambement* tensiona a coincidência entre som e sentido, é um aspecto *formal* que fortalece, na poesia de Ariel, esse lugar da contradição: poetizando o que não é “poetizável”, empurrando o sentido de um verso a outro, como quem empurra o sentido daquilo mesmo que é a matéria poética, o autor incorpora, formalmente, as tensões que encena em seus poemas.

Continuando, ainda com “Vila Socó Libertada”, vemos que a ideia da imagem é central: o poema é *terrivelmente* imagético, como o era também “Caranguejos aplaudem Nagasaki”. Parece-nos que este eu lírico quer nos aproximar cada vez

mais dos acontecimentos, até chegar ao limite de ver um braço humano que se separa do corpo, suscitando um extremo mal-estar.

Mas esse não é o único procedimento de Ariel ao lidar com os “dados do mundo” e, assim, cabe ainda destacar outro poema do autor que também integra o *Tratado dos Anjos Afogados*, mas faz parte de outra seção: “Scherzo-Rajada”:

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS
Versão do diretor

Estou
no Inferno?
Não,
É o Carandiru
e faltam
5 segundos para o
massacre dos 111. (ARIEL, 2008, p. 57).

Nesse poema Ariel utiliza, no seu recorrente processo de convocação de referências, uma obra que não seria facilmente associável ao que era o maior complexo penitenciário do Brasil, a Casa de Detenção de São Paulo, ou Carandiru. O livro de Lewis Carroll costuma ser relacionado a certo universo mais excêntrico, com variações que vão do onírico ao alucinatório, mas nessa “versão do diretor” — logo, uma versão mais extensa, sem cortes — a loucura não tem mais o tom jocoso, por vezes lúdico de *Alice*. A viagem aqui nos leva diretamente para o “quase-instante” do massacre de cento e onze pessoas, em números oficiais – também questionados, assim como os de Vila Socó –, no ano de 1992, pela polícia, durante uma rebelião.

O tema da violência e suas relações com o crime organizado se mantém por toda a seção, mas sempre com essa rubrica da reflexão sobre o sistema prisional. É o que acontece nos poemas “Cadenza dos Comandos ou PCC Forever” (ARIEL, 2008, p. 69-72) e “Nova Cadenza dos Comandos” (p. 73-75). Esses poemas dão uma atenção especial ao Primeiro Comando da Capital (PCC), organização criminosa surgida nos presídios de São Paulo, em 1995, fundada por Misael da Silva.

O segundo dos poemas já havia sido publicado no primeiro livro de Ariel como o título “Cadenza dos Comandos”, no entanto, nesta segunda versão, daí a inserção

do termo “nova”, há uma nota inicial, justificando a utilização, pelo poeta, de alguns excertos da Carta de Fundação do PCC e também de um trecho do Estatuto da mesma organização. Na nota, Ariel problematiza as relações estabelecidas entre o crime organizado e o Estado, instituição que deveria combatê-lo, mas que acaba por dar a ele os subsídios necessários para sua permanência. É como se houvesse uma declaração de não adesão a nenhum desses lados e a constatação de que ambos se misturam quase organicamente.

Outros fatores pré-textuais que nos interessam na “Nova Cadenza dos Comandos” são dois versos retirados de Charles Baudelaire que dizem: “Este jogo cômico e bruto/ Quando há de acabar”. E eles interessam tanto por apontarem a ótica de Ariel quanto por construir um importante contraponto nos jogos de referências construídos por ele, fator a ser explorado em detalhes na sequência deste trabalho. Baudelaire e Misael cabem lado a lado na estética de Ariel. E no próprio poema existe certo esclarecimento em relação a essa opção:

[...]
É óbvio que preferimos os projéteis de Baudelaire
a ver nos túmulos esse Uroboro invertido
o dragão de setecentas asas e três cabeças
movendo sua cauda nos presídios...
nas paredes reina o fantasma de
Hamurabi
As unidades prisionais são
um átomo do Hades...
Ali os netos dos sobreviventes de Canudos
tomam duas horas de sol cada
e transformam uma lágrima em faca
[...] (ARIEL, 2008, p. 73-75)

O poeta prefere tratar do universo da arte, fazer citações e alusões aos diversos artistas que admira, mas existem outras instâncias do mundo que o tocam profundamente e das quais ele não se furta a falar. Em “O soco na névoa” (ARIEL, 2008, p. 58) existe uma espécie de máxima, repetida à exaustão no decorrer do poema: “impossível não pensar” e que vai se modificando, ora se referindo aos fatos do mundo com os quais o autor se depara, ora refletindo sobre as obras de arte que apreciou no decorrer do tempo.

E não se trata somente de referir-se a elas, as obras, mas de encontrar em seu repertório artístico/cultural símbolos com os quais ele possa construir significações sobre os dados do mundo: o Carandiru ser apenas um inferno soa quase coloquial, mas inscrevê-lo como um “átomo do Hades” assombrado pelo fantasma de Hamurabi o coloca em outro registro da barbárie, menos pontual e com nuances universais. Afinal, esse “jogo cômico e bruto” ainda não deu notícias de quando será o seu fim, nem aqui, nem em nenhum outro lugar.

Acreditamos que já seja possível vislumbrar algumas das minúcias que esse capítulo gostaria de destacar da poética de Marcelo Ariel. Os poemas que apresentamos são claramente *realistas*, parecem representar as coisas como elas aconteceram, factualmente. E, embora o pensamento moderno e contemporâneo tenha nos mostrado, continuamente, que a ideia de algo “que existe” é extremamente volátil e cheia de modulações, é inegável que existe uma dimensão do *real* que se estabelece como algo capaz de *tocar a carne* do sujeito (numa perspectiva lacaniana), capaz de fazê-lo *sentir*, seja um tropeço numa pedra, a explosão de um oleoduto, o assassinato do vizinho ou o poema lido antes de dormir. Por mais amplo e absurdo que pareça, é precisamente o que dá conta de parte importante do material com que Ariel lida em sua escrita.

3.3 O real

Esses *dados* do mundo, com os quais o poeta trabalha, têm duas possibilidades de entrada em sua poética. A primeira se dá em continuidade com certa “poética do comum” estabelecida em nossa tradição a partir do Modernismo. A segunda, que vimos claramente aqui, se desdobra a partir disso, pois o cotidiano desse poeta que habita a periferia é repleto de quadros de extrema violência e exclusão, o que instaura uma poética que trata diretamente da barbárie, seja aquela diária, seja essa das grandes calamidades, mas que não deixam de ser consequências do processo constante de opressão a que estão submetidas grande parte da população.

Antonio Cabrita, em seu posfácio ao *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*, filia Marcelo Ariel a um “itinerário raro”, de “poetas para quem o fundamento da realidade é o caos”, “autores para quem o verbo é um eterno

(re)começo à espera de capturar o instante em que a realidade brota, ela-mesma, sem mediações”. (CABRITA, in: ARIEL, 2014, p. 128).

Isso é adequado para pensarmos no *papel* que o real desempenha no verso de Ariel, sem, no entanto, ser capaz de dar conta do tipo de relação que Ariel estabelece entre esse real e sua *transfiguração* em poema. Como vimos nos exemplos acima, a realidade se dá, de fato, sem mediações: o cenário do poema e o acontecimento narrado são *diretamente* o incêndio e o massacre no presídio. Mas a maneira através da qual isso se converte em poema evoca outra questão central que o século XX (na filosofia e na crítica de arte e literatura) problematizou profundamente: a (im)possibilidade do discurso estético de *traduzir*¹⁵ o *real* em palavra.

O poeta cria, por meio de imagens por vezes muito fortes, como a do bebê defumado ou de um braço que se solta do corpo quando alguém tenta puxá-lo, uma aproximação nauseante com o evento trágico. No entanto, parece-nos existir uma consciência de que mesmo esse *close* insólito não apreende totalmente o que aquele acontecimento revela de brutal. Ou seja, o próprio poema tem consciência da lacuna entre o *real*, que toca efetivamente as pessoas, e a palavra que tenta *falar* dele.

O filósofo e escritor Clément Rosset, em seu livro, *Le réel* (2007), tenta estabelecer uma relação entre o real e sua representação:

La seule manière d’approcher le réel est en effet une vision de loin et de biais : seule vision utile lorsqu’il s’agit de réperer un objet dans une quasi-obscureté (la présence des bâtonnets, sensibles aux lumières les plus faibles, sur le pourtour de la rétine, permet d’apercevoir des objets situés un peu à cotê du point de mire, alors qu’une fixation directe de l’objet est aveugle, n’intéressant que les ions, situés au centre de la rétine, qui ne sont excités que par les lumières vives). Toutefois cette comparaison de la perception du réel avec la technique de la vision nocturne demeure insuffisante. Car il ne suffit pas, pour apercevoir le réel, de le regarder de biais, encore faut-il ne pas regarder intentionnellement, dans l’espoir de voir apparaître la chose, et donc, à la limite, ne pas regarder du tout. On a souvent insisté sur le caractère fortuit, involontaire, de la perception du réel, laquelle se recommande le plus souvent à l’attention distraite, c’est-à-dire à l’inattention. La saisie du réel est ainsi comparable à

¹⁵ Utilizamos a noção de “tradução” aqui de forma bastante simples, enquanto a possibilidade de transposição de uma linguagem para outra.

l'évocation du passé, qui ne revient que lorsqu'il n'est pas appelé (...).
(ROSSET, 2007, p. 124-125).¹⁶

Quando tentamos olhar muito diretamente para um objeto, por vezes, ele se transforma em um ponto cego, inapreensível; no entanto, se concentramos nossa visão em algo próximo desse objeto, conseguimos, através de nossa visão periférica, “olhá-lo” melhor e, assim, ele se torna assimilável. É um fenômeno óptico, físico, que, metaforicamente, subsidia o tipo de relação que estabelecemos com o real, pois o real é o que gostaríamos de enxergar em toda sua completude, o que não é possível a partir de uma visada direta. Para Rosset, então, o real só pode ser apreendido “de viés”, só pode ser olhado obliquamente e de maneira espontânea.

Essa ideia de que só podemos apreender algo através de um “jogo” de perspectivas, nos lembra Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). No capítulo sobre a “leveza”, o autor comenta a forma como Perseu conseguiu matar Medusa: sem poder olhar para ela, sob o risco de transformar-se em pedra, o herói utiliza seu escudo como um espelho e assim consegue arrancar a cabeça da criatura. Assim, parece ser pontualmente o olhar de viés o que possibilita a visão do real.

A partir disso, Rosset desenvolve três ideias quanto ao tipo de representação ou fixação do real. A primeira é a representação que é uma espécie de “tomada de consciência” sobre o que se operou no momento em que se deu o acontecimento e se dá sempre depois do fato em questão, posteriormente: é a “representação tardia”. A segunda seria aquela que antecede o evento, como as aulas de história que contam sobre, por exemplo, as grandes cidades do mundo que só veremos (se é que veremos) no futuro e que ele denomina de “representação antecipada”. E, por último, a representação que se dá ao mesmo tempo que o evento: “La coïncidence

¹⁶ Tradução nossa: A única maneira de aproximar o real efetivamente é uma visão de longe e de viés: única visão útil quando se trata de encontrar um objeto em uma quase-obscuridade (a presença de bastonetes sensíveis à luz mais fraca, na circunferência da retina, permite a percepção de objetos situados num pequeno raio ao lado do ponto de mira, enquanto o objeto é um ponto-cego, interessando apenas os íons, situados no centro da retina, que só são estimulados pela luzes intensas). No entanto, essa comparação da percepção do real com a técnica da visão noturna resta insuficiente. Porque para perceber o real não é suficiente olhá-lo de viés, e é ainda preciso não olhar intencionalmente, na esperança de ver aparecer a coisa, e portanto, no limite, não olhar de todo. Frequentemente insistimos no caráter fortuito, involuntário, da percepção real, que se dá mais frequentemente através da distração, ou seja, através da desatenção. A fixação do real é assim comparável à evocação do passado que retorna quando não é mais chamado.

du réel et sa représentation, qui détermine la panique, définit aussi, de manière plus générale, tout ce qui relève de la *catástrofe*.¹⁷ (ROSSET, 2007, p. 138).

Nos poemas apresentados há uma sobreposição entre duas dessas concepções que parecem ser paradoxais. O fato de Ariel ter publicado esses poemas anos depois dos incidentes que são sua matéria poética aponta para a primeira perspectiva de Rosset: o da representação tardia, uma vez que o poeta passou anos em convívio intenso com as memórias da tragédia – suas e de outros – para, posteriormente, convertê-las em poema. No entanto, o tipo de procedimento comum a todos eles, que é a tentativa de transpor para o poema o *instante-já* do trauma daqueles que vivenciaram a experiência de fato, aponta para essa fixação do real que coincide com o pânico, com a catástrofe, como apontado pelo autor francês.

O tipo de imagem criado por Ariel pode suscitar uma dúvida no que concerne a esse olhar de viés descrito por Rosset, uma vez que nosso poeta não parece se esquivar das imagens mais fortes, ao contrário, parece olhá-las de frente. Entretanto, parece-nos que a “guinada metafísica” e a referência a outras obras artísticas promovem o olhar oblíquo e o deslocamento contínuo nas representações construídas pelo poeta e, paradoxalmente, atua como meios de intensificação do real tal como ele pode ter sido àqueles que experienciaram os acontecimentos.

As ideias de Rosset – e as nossas também – apresentam uma fonte comum: Jacques Lacan. Já que depois de sua revisão da psicanálise de Freud, utilizando elementos de filosofia, lógica e linguística, tornou-se quase impossível tratar de “real”, “realidade” e “representação” sem levar em conta o seu conceito de Real, na tríade formada com o Imaginário e o Simbólico.

Lacan também criou conceitos como o Real (que não é a nossa realidade no sentido do senso comum, nem é o oposto do Imaginário). O Real é o que está para além do que pode ser representado na rede do Simbolismo. Se o que chamamos realidade é um produto distorcido das nossas percepções, o Real é um excesso (*surplus*) que não cabe nessa realidade, só pode ser percebido pelo seu brilho, para o qual não se pode olhar diretamente, como o brilho do Sol. É indizível e, portanto, chocante, traumático. Segundo Žižek, o Real pode irromper na vida do sujeito através de um evento traumático, seja ele físico ou psicológico. No momento em

¹⁷ Tradução nossa: A coincidência do real e sua representação, que determina o pânico, define também, de forma mais geral, tudo o que concerne à catástrofe.

que isso acontece, “a vida perde o sentido”, por assim dizer, os laços simbólicos desatam, deixando que mergulhemos no caos. O Real não pode ser dito, representado, mas pode ser indicado e um dos termos que Lacan utilizou para essa coisa que o indica é, justamente, “a coisa” (*Das Ding*). Ela indica o Real indizível mas não é o Real, é externa a ele, da mesma maneira que a emissão de raios X em torno de um buraco negro invisível não é o buraco, mas o indica. (SILVA, 2009, p. 213).

Esse Real que não pode ser dito, porque não tem representação na linguagem, e que não pode nem ao menos ser olhado, como a luz do sol, ou que deve ser apreendido de viés, como diz Rosset, é o real do trauma e do caos que compõem a obra de Marcelo Ariel. Os acontecimentos trágicos podem ser a *matéria poética* e as imagens que os descrevem podem entrar diretamente no poema, no entanto, o real que se abate sobre a existência do sujeito que vivenciou aquilo diretamente – o trauma, a comoção – isso não é *dizível*, não é uma experiência transmissível.

No Seminário 20, *Mais Ainda* (2008), no capítulo denominado “O Saber e a Verdade”, Lacan retoma, mais uma vez, algumas formulações sobre o real. Ali, utiliza as rubricas lógicas aristotélicas de “necessário”, “contingente”, “possível” e “impossível”, absorvendo o possível no necessário, para falar sobre as formas através das quais se dá a transmissão do “saber”.

Dentro dessas definições lógicas, a inscrição do real na dimensão simbólica que seria a única possibilidade de transmissão desse saber, para Lacan, é estabelecida sempre sob a chancela do *impossível*: “O não pára de não se escrever, em contraposição, é o impossível, tal como o defino pelo que ele não pode, em nenhum caso, escrever-se (...)”. (LACAN, 2008, p. 101). Segundo Ram Mandil:

Ali, [no Seminário 20] o necessário, o impossível e o contingente são redefinidos a partir de dois aspectos fundamentais: a sua conversão em escrito – recurso de literalização que reduz as categorias modais “às dimensões de superfície” – e a incidência do tempo (e da duração) como elemento indissociável destas modalidades. Desse modo, o necessário se define como “o que não cessa de se escrever”, o impossível como “o que não cessa de não se escrever” e o contingente como “o que cessa de não se escrever”. Tudo gira em torno do esforço de formalização do real próprio à psicanálise, que faz sua emergência na ordem simbólica como um impasse de inscrição. (MANDIL, 2011, s.p.)

A conversão do real em *forma*, em *escrito*, ou melhor, do *impasse* que se estabelece quanto à formalização do real, considerando sua chegada ao nível simbólico é, parece-nos, o *impasse* que se dá no segmento do trabalho poético de Ariel do qual estamos nos aproximando em nossas considerações no presente trabalho.

Anteriormente, quando falamos sobre as considerações de Rosset, problematizamos o fato de que a poética de Ariel não nos poupa de imagens brutais, escatológicas, exageradamente cruas, em alguns momentos. No entanto, isso não é o horror – ele mesmo – isso é a manifestação do horror: o horror é indizível e só aparece enquanto um vestígio, algo que nós, leitores, só conseguimos assimilar quando procuramos, em nós mesmos, as impressões de outros horrores que já nos tocaram diretamente.

Sobre esse processo de formalização, há um belo trecho do Seminário 20, no qual Lacan explicita essa ideia do *impasse* da escrita diante do real:

Se me fosse permitido dar-lhe uma imagem [do *impasse* de formalização], eu a tomaria facilmente daquilo que, na natureza, mais parece aproximar-se dessa redução às dimensões de superfície que a escrita exige, e de que já se maravilhava Spinoza – esse trabalho de texto que sai do ventre da aranha, sua teia. Função verdadeiramente milagrosa, ao se ver, da superfície mesma surgindo de um ponto opaco desse ser estranho, desenhar-se o traço desses escritos, onde perceber os limites, os pontos de *impasse*, os becos sem saída, que mostram o real acedendo ao simbólico. (LACAN, 2008, p. 100).

A teia simbólica que se desenha no tangenciamento do real é o poema, com tudo que ele dramatiza e todo o mal-estar que suscita quando deixa entrever, no cruzamento das linhas, os espasmos da *brutalidade* que ele tenta simbolizar de maneira a possibilitar nossa aproximação desse real.

3.4 A “brutalidade jardim”

Na introdução do livro *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, Ítalo Moriconi (2002), ao traçar algumas das possíveis distinções entre a linguagem poética e as demais, nos lembra que a noção de “poesia” transcende a ideia de certa organização formal tipicamente literária. Seria necessário, para o autor, que

descobrísssemos a “poesia da vida” para que pudéssemos nos relacionar com a “poesia do verso”. No entanto, a poesia, em ambos os casos, não se restringe a formulações sobre o belo: a poesia da vida surge também do que nela há de trivial, grotesco, assustador, e se converte, através de uma elaboração outra da linguagem, na poesia do verso.

Para nomear esse processo de sublimação empreendido pela poesia, Moriconi utiliza a expressão “brutalidade jardim”. Ou seja, a qualidade do que é brutal (feio, grotesco, bárbaro) ganha outras nuances ao ser colocada junto da palavra jardim, pois deixa de ser repelente e torna-se objeto de contemplação estética e crítica. E essa passa a ser uma das aptidões centrais da linguagem poética: construir outras significações (jardins) para o que anteriormente não seria matéria poética (brutalidade), construindo a teia simbólica de inserção do real no domínio da palavra.

No entanto, essa locução ganha outras nuances quando olhamos para as diferentes utilizações dadas a ela, em momentos distintos de nossa história cultural. Surgiu no livro *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, uma das obras mais importantes do Modernismo brasileiro. Na obra em questão, essa junção de palavras, que inicialmente não parecem se combinar, surge em uma espécie de poema que transcrevemos abaixo:

[...]
Os portos de meu país são bananas negras
Sob palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Sob bananeiras
As bananeiras de meu país
São palmas claras
Braços de abraços desterrados que assobiam
E saias engomadas
O ring das riquezas

Brutalidade jardim
Aclimação
Rue de La paix
Meus olhos vão buscando gravatas
Como lembranças achadas. (ANDRADE, 1972, p. 36)

Essa mesma expressão foi utilizada, posteriormente, em uma obra dentro de outro “movimento” artístico importante do século XX brasileiro: “Geléia Geral”,

canção de Torquato Neto que se tornou um dos símbolos da Tropicália, e da qual transcrevemos o trecho onde aparece a expressão que nos interessa:

[...]
doce mulata malvada
um elepê de Sinatra
maracujá mês de abril
santo barroco baiano
superpoder de paisano
formiplac e céu de anil
três destaques da Portela
carne seca na janela
alguém que chora por mim
um carnaval de verdade
hospitaleira amizade
brutalidade jardim
[...] (NETO in DUNN, 2009, p. 120).

Ambas as obras, cada uma a seu tempo e de acordo com o tipo de proposta estética da qual fizeram parte, trazem consigo uma reflexão importante sobre a *brasilidade*, no que toca, principalmente, a desconstrução desse termo e a formalização das tensões que envolveram todos os nossos processos: históricos, econômicos, sociais e culturais. Além disso, estilisticamente, as duas se constroem através da colagem e da justaposição de termos que dizem respeito à própria formação cultural brasileira.

Christopher Dunn utiliza a mesma expressão, “brutalidade jardim”, para nomear seu livro, lançado em 2009, no qual o autor faz um estudo sobre a Tropicália. Recuperamos aqui o trecho no qual o autor reflete sobre Oswald de Andrade e Torquato Neto:

(...) A expressão utilizada por Oswald é particularmente notável por não seguir a sintaxe do português (i.e., “jardim da brutalidade”), na qual o jardim necessariamente seria um local de brutalidade. Em vez disso, a expressão constitui uma montagem cubista na qual as duas metades contaminam uma a outra. O jardim e a brutalidade coexistem em uma aproximação contraditória. A expressão de Oswald transmite o posicionamento misto dos tropicalistas, fascinados com a mitologia do éden nacional, mas também cientes de suas premissas ideológicas e utilização insidiosa. O regime militar buscava representar o Brasil como um “jardim” pacífico, apesar de ter suprimido brutalmente a oposição. A expressão paradoxal de Oswald, aludindo à violência em uma arcádia tropical, encapsula

telegraficamente o drama do Brasil no final da década de 1960, visto pelas lentes tropicalistas. (DUNN, 2009, p. 120).

Recentemente, no ano de 2013, a galeria Marília Razuk, localizada em São Paulo, organizou uma exposição de arte contemporânea brasileira que recebeu como nome também a mesma expressão. Segundo a curadora, Kiki Mazzucchelli, a ideia da escolha desse nome vem da vontade de explorar a ideia da *contradição* como um problema central na formação do Brasil e de colocar em questão a ainda presente ideia de nosso país como um lugar idílico, o “jardim”¹⁸.

Assim, vemos as entradas que uma mesma expressão ganhou em diferentes momentos e para se relacionar com diferentes tipos de produção estética, mas guardando, obviamente, muitos diálogos entre si. A utilização que Moriconi dá a essa composição também se associa a esses diálogos e parece se nutrir desse desejo de pensar a poesia brasileira do século XX como um espaço de tensão, de contradição e de exploração de certos paradoxos estéticos, sociais e culturais. Pois, é inegável a todos nós que temos o mínimo de conhecimento histórico o quanto nossa suposta “brasilidade” foi sempre preenchida por uma ideia vazia de lugar de harmonia, prazer e idílio.

Essa construção é pertinente para pensar na produção de Ariel por, ao menos, dois motivos. Primeiro, quando pensamos na expressão juntamente com todo o seu contexto de utilização anterior, sobretudo em Torquato Neto, onde ela aparece, segundo Dunn, para ironizar o tipo de perspectiva que a Ditadura Militar tentava dar sobre o país: um lugar em pleno crescimento econômico, sem grandes conflitos. Se existe um lugar onde o projeto de progresso que sustentou a modernização industrial do Brasil nas décadas de 50 e 60 se mostrou deficiente e composto de destruição e pleno de embates, esse lugar foi Cubatão. Ali se reuniu toda a possibilidade de crescimento que se poderia imaginar possível, mas como todo projeto que se deixa envolver pelas ilusões do progresso, toda a ilusão de um crescimento sem custo foi posta abaixo. Uma oposição ao “anjo da história” se instaura nisso, é inegável.

¹⁸ Informações retiradas de <http://culturafm.cmais.com.br/de-volta-para-casa/home/exposicao-brutalidade-jardim-discute-a-formacao-estetica-do-pais>

E, segundo, quando pensamos nas possibilidades que a expressão apresenta por si só, sem necessariamente estar atrelada aos usos já feitos por nossa cultura, vemos que refletir sobre esse olhar poético que contempla e reconfigura a brutalidade do mundo é uma possibilidade muito frutífera para pensarmos na obra de Marcelo Ariel, como observamos nos poemas já apresentados aqui, mas também como observaremos em sua poética como um todo. Muitos dos elementos relacionados a isso contidos no primeiro livro do autor, *Me ENTERREM coM a MinHA AR 15*, e na seção “Vila Socó: Libertada”, de *Tratado dos Anjos Afogados*, ressurgem em vários outros poemas de Ariel, de diversas formas, mais ou menos delineáveis. E embora tenhamos apontado o quanto a última obra do autor se inclina para uma entrada vertical na “maldita névoa metafísica”, há em inúmeros poemas a presença dessa brutalidade reconfigurada, de forma, a criar imagens que transcendam o próprio cenário das tragédias anunciadas.

Pensar nessa imagética estabelecida pela poesia de Ariel é muito importante, como vimos nos poemas. Aliás, a palavra “imagem” foi utilizada aqui continuamente, porque o artista se utiliza prontamente do recurso de construir imagens por meio da palavra. Mas, em “Vila Socó Libertada”, quando a foto é revelada o que se mostra é apenas uma “névoa-nada”, como já mencionamos.

Essa expressão, importante na poética de Ariel, pode nos ajudar a traçar considerações sobre suas formas possíveis de se relacionar com a imagem. Ela foi retirada da tradução de Haroldo de Campos do *Eclesiastes*¹⁹, obra central para nosso poeta. Recuperamos a seguir um trecho do texto de apresentação do livro, segundo a *Bíblia de Jerusalém*:

Como em outros livros sapienciais, Jó e Eclesiástico, p. ex., para não falar em Provérbios que é um livro compósito, [no Eclesiastes] o pensamento vai e vem, repete-se e corrige-se. Não há um plano definido, mas trata-se de variações sobre tema único, a vaidade das coisas humanas, que é afirmada no começo e no fim do livro (1,2 e 12,8). Tudo é decepcionante: a ciência, a riqueza, o amor, até a vida. Esta não é mais que uma série de atos incoerentes e sem importância (3,1-11), cujo fim é a velhice (12, 1-7) e a morte, a qual atinge igualmente sábios e néscios, ricos e pobres, animais e homens (3, 14-20). (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 1070).

¹⁹ E nós devemos essa ajuda bibliográfica ao professor Guilherme Gontijo Flores.

A “ vaidade das vaidades”, “ tudo é vaidade”, a ideia mais conhecida deste livro bíblico, é o que Campos traduziu por “ névoa-nada”:

Traduzi *havel havalim/ hakkol hável* – o refrão que é o *Leitmotiv* qohelético – por *névoa de nadas/ tudo névoa-nada*. Os tradutores modernos, interessados na restituição da força poética do original hebraico, acentuam o caráter antes concreto do que abstrato desse refrão. A bela solução aliterativa da *Vulgata* (VG), no latim hebraizado de S. Jerônimo: *Vanitas vanitatum omnia vanitas*, vertida tradicionalmente por “ vaidade das vaidades, tudo é vaidade” – veja-se, ainda agora, a *Bíblia de Jerusalém* (BJ) –, tende a uma representação abstratizante, embora na origem do vocábulo *vanitas* (“ vaidade”, “ futilidade”, “ frivolidade”, “ aparência vã”) esteja *vanus* (“ vazio”, “ vão”), cuja raiz, etimologicamente, se aparentaria à de “ vácuo”, “ vacuidade”. Em hebraico, o termo *hével* significa “ vapor”, concretamente (como em “ vapor d’água”), “ sopro”, algo evanescente, insubstancial, e só figurativamente quer dizer “ vaidade”. (...) Preferi manter o jogo aliterante em minha solução, que combina a acepção primeira de “ vapor” (névoa) com outra, também material, de “ insignificância”, “ ninharia” (nada, nadas), lembrando, sonora e semanticamente, o “ nonada” que Guimarães Rosa encontrou à sua disposição no léxico da língua e revitalizou ontologicamente no redemoinho metafísico do *Grande Sertão*. (CAMPOS, 2004, p. 36-37).

Tudo é vazio, névoa-nada, porque parece não existir sentido possível para o que se passa ali, não só em Vila Socó, mas no mundo *real* como um todo. E a ideia de que é precisamente a foto quem revela essa *névoa-nada* permite a instauração de mais um elemento de crítica no poema que nos permite aproveitar ambas as traduções e expandir para a poética do autor.

A fotografia (a imagem) talvez seja o *meio* mais largamente utilizado como *representação*, no mundo contemporâneo. No entanto, a profusão de imagens e a necessidade constante de obtê-las e reproduzi-las acaba gerando um efeito de *esvaziamento* do fato representado, o que o torna – em alguns momentos – quase um *adereço*, um *enfeite*. Considerando a descrição do *Eclesiastes* da *Bíblia de Jerusalém*: o excesso de imagens faz do retrato do caos um índice efetivo do caráter vaidoso (vazio) de nosso mundo no que concerne à relação com o fato. Esse mundo se deixa convencer e seduzir pelas imagens da publicidade e do mercado, sem reconhecer que quando se trata de uma tragédia real as implicações não deveriam

ser as mesmas, porque nem mesmo a fotografia é uma reprodução perfeita: ela não exhibe a experiência extrema vivida.

Não estamos com isso tentando minimizar o impacto e a importância do que as imagens oferecem, vivemos frequentemente experiências com imagens que nos mostram exatamente o contrário. Pretendemos entender que tipo de procedimento *ainda* pode ser realizado pela poesia em um mundo que tem esse tipo de demanda e de oferta constantes pelas imagens. Nesse sentido, recuperamos o seguinte trecho do texto “Os paradoxos do horror: da objetivação à subjetividade” (2008), de Rafael Araújo, sociólogo que investiga as relações entre arte e horror:

Na era da informação, abre-se uma lacuna outrora preenchida pela reflexão. As imagens que nos chegam diariamente pela mídia massiva estimulam um olhar passivo diante dos fatos. A imagem do horror pode levar à apatia e, às vezes, pode parecer que não existe ou que existe por um período curto de tempo. As imagens de guerra são niveladas às imagens de trânsito, são publicadas na mesma página em que propagandas de mercadorias prometem tornar a vida mais suportável. Uma vez estabelecido o horror como percepção estética que reage a uma ruptura do cotidiano, uma aversão diante de uma realidade que se rompe brutalmente, é possível encontrar na arte que o representa diferentes formas de ação política. (ARAÚJO, 2008, p. 8).

A reação de Ariel frente ao horror enquanto “percepção estética” parece gerar esse deslocamento constante a que o sociólogo se refere, tentando mover a tragédia para um lugar de abstração contínua. E, ao mesmo tempo, a tentativa de se aproximar do *real* a partir da reflexão metafísica e do uso de referências artísticas amplas instaura sua ação política.

Aqui podemos verificar o quanto esse espaço de representação do real é transfigurado em outro tipo de espaço: o poema aponta para a tentativa incessante da linguagem de refletir o real e assim, nesse espaço do poético, o que se constrói é a consciência da impossibilidade da representação como ponto de tensão e de superação, pois embora o *real* já seja em si mesmo um fragmento, existe sempre a insistência em aproximar-se dele. Então a paisagem brutal reconstruída através da poesia ganha outras possibilidades através da linguagem: o desastre deixa de fazer parte de uma situação localizável espacial e temporalmente até chegar ao intangível da representação da barbárie.

Em conformidade com isso, vale destacar ainda mais um poema do *Tratado*:

Perto do centro
para Ademir Demarchi & Donizete Galvão

Centro que não se move mais em nenhum tempo
digo que é inútil atravessá-lo e saber que em seu núcleo
tantos eus giram em volta
dessa mandala do nada
alimentada por motores de anti-luz
que invadindo a vida assusta até as flores
que se abrem lentas no asfalto
num silencioso grito maior que o de Munch
como essas flores também se abre a pele
quando pressionada por projéteis que dançando na gravidade
da morte
anularam o movimento da menina de oito anos e meio
que passeava perto do centro. (ARIEL, 2008, p. 134).

O belo e, ao mesmo tempo, terrível poema acima se instaura nessa poética do caos e nos envolve na atmosfera pesada do centro da cidade, cheia de carros e de “eus” que giram como autômatos. A influência drummondiana se dá aqui de forma ampliada, porque a flor, embora feia e capaz de furar o asfalto como a do mestre, fura também a pele de uma criança como uma chaga: é uma bala disparada a esmo que atingiu a menina. Os tempos são outros, e para que a flor, com seu grito mudo de medo, possa furar também “o tédio, o nojo e o ódio”, a expressão, ou o poema, devem ir mais fundo também no tipo de diálogo estabelecido com o fato e na forma como escolhe representá-lo esteticamente.

A leitura desse poema de Ariel nos remete ao poema célebre de Carlos Drummond de Andrade, “A flor e náusea”. Mas, além disso, nos faz lembrar imediatamente de outro mais próximo de nós no tempo: “Sítio”, de Claudia Roquette-Pinto, publicado pela primeira vez em 2001 na revista *Inimigo Rumor* e poema de abertura do livro *Margem de Manobra* (2005), que transcrevemos a seguir:

Sítio

O morro está pegando fogo.
O ar incômodo, grosso,
faz do menos movimento um esforço,
como andar sob outra atmosfera,
entre panos úmidos, mudos,

num caldo sujo de claras em neve.
Os carros, no viaduto,
engatam sua centopeia:
olhos acesos, suor de diesel,
ruído motor, desespero surdo.
O sol devia estar se pondo, agora
– mas como confirmar sua trajetória
debaixo desta cúpula de pó,
este céu invertido?
Olhar o mar não traz nenhum consolo
(se ele é um cachorro imenso, trêmulo,
vomitando uma espuma de bile,
e vem acabar de morrer na nossa porta).
Uma penugem antagonista
deitou nas folhas dos crisântemos
e vai escurecendo, dia-a-dia,
os olhos das margaridas,
o coração das rosas.
De madrugada,
muda na caixa refrigerada,
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:
*O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: “Pai!
acho que um bicho me mordeu!” assim
que a bala varou a sua cabeça?*
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 11-12).

O poema da autora se desenvolve através da criação de um *mal-estar* profundo, estabelecido pelo movimento da cidade e termina com a notícia de uma criança que foi vítima de uma bala disparada a esmo, assim como em Ariel. As questões e escolhas formais são bem distintas entre os poetas, mas o tema e o desenrolar do poema rumo a um desfecho trágico guardam grande paridade.

É interessante recuperar essa semelhança, porque essa publicação de Roquette-Pinto, importante poeta do cenário nacional, marcou uma diferenciação profunda em seu percurso: de intimista a preocupada com a realidade do entorno, e despertou reflexões consideráveis por parte da crítica. Assim, recuperamos um trecho da orelha de *Margem de Manobra* escrita por Francisco Bosco:

Trata-se aqui, portanto, da invasão de uma realidade violenta e exterior aos domínios do pensamento e do poema (cabe aqui perguntarmos: seria essa uma tendência da poesia da década atual, de que este livro seria um dos sinais, a de abrir-se ao mundo, de

recuperar certo lirismo e certo sujeito – desprovidos de toda ingenuidade –, indicando uma diferença em relação a uma poética da *clôture* através da qual os anos 90 deglutiam e reinventavam Cabral e os concretos?). (BOSCO, 2006, s.p.).

Parece-nos que Ariel se alinha a essa tendência apontada por Bosco através do questionamento da poesia contemporânea em “abrir-se ao mundo”, utilizando-o diretamente como elemento constituinte dessas novas poéticas. No entanto, algo que não pode ser obliterado no que concerne a uma comparação com a poeta carioca são as enormes disparidades entre os autores: a realidade brutal com a qual Ariel se relaciona está em seu entorno, Roquette-Pinto a acompanha através das notícias de jornal.

Esse dado da poesia contemporânea como mais preocupada com o “mundo” é apontado também por Inácio (2010), em seu texto “Sobre poesia e rap, rappers e poemas”:

A poesia, então, passa a constituir-se como canto paralelo à sociedade, uma vez que na medida em que o pensamento de vanguarda permitia a experimentação expressiva e semântica, a poesia foi tomando posição como forma de comentar, profeticamente, todas aquelas situações que faziam do ser, do sujeito, do cidadão e da sociedade entidades cada vez mais esvaziadas de sentido, dentro da lógica espetacular da sociedade capitalista, como nos indica Guy Debord. Devemos ressaltar que profético aqui é usado não só como sentido daquilo que está em devir, como também como voz de denúncia, de questionamento e de justiça. (INÁCIO, 2010, p. 120).

Esse “tom profético” da denúncia, do questionamento e da justiça é que se destaca em parte importante da poética de Ariel. Não no sentido de um engajamento desgastado ou de uma poesia que busca um lugar única e exclusivamente por se estabelecer como um “canto dos oprimidos”, ao contrário: os procedimentos de deslocamento dos *fatos* em Ariel apontam para sua percepção aguçada de que se valer somente do recurso da denúncia é uma forma simples de deteriorar o discurso poético ao torná-lo panfletário e datado. Narrar os fatos ou sobrepor imagens brutais não faria necessariamente os textos que lemos pudessem serem chamados de *poemas*. E nisso se instaura mais uma potência estética de Ariel: ele reconhece a

importância política da poesia, mas reconhece igualmente a necessidade de não restringi-la a isso.

A reflexão sobre engajamento na poesia e suas relações com a política ocupam parte importante da crítica e esse parece ser de fato um lado importante na dicção poética de Marcelo Ariel. Avaliando essa perspectiva, é importante lembrar que considerar criticamente uma poesia como engajada não é necessariamente restringi-la ou empobrecê-la, mas refletir sobre uma de suas possibilidades e encontrar novas leituras para ela. Nas palavras de Benoît Denis:

Ele [o livro] se coloca antes de tudo em termos literários e estéticos: o engajamento implica com efeito numa [sic] reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e sobre os meios específicos dos quais ela dispõe para inscrever o político na sua obra. (DENIS, 2002, p. 12-13)

Como fica evidente no trecho do autor francês, a leitura sobre engajamento da obra literária não exclui os aspectos centrais de nossa avaliação: as características estéticas e literárias. Olhar para a proposta política do autor é uma maneira de expandir o discurso e de alinhá-lo a outros níveis da reflexão sobre o espaço que o “estético” ocupa na “ordem do mundo”.

É propriamente dessa possibilidade de alinhamento a outras instâncias que trata Martine Broda em seu texto: “Paul Celan, la politique d’un poète après Auschwitz”²⁰:

Auschwitz, une métaphore – plutôt au ciel qu’il le fût ! Tout le contraire d’une métaphore, un événement pur, l’impossible, le surgissement d’une absolue horreur, c’est-à-dire d’un réel (au sens lacanien) d’abord insymbolisable, qui risque de faire retour comme trauma, dans le réel de l’Histoire, tant qu’il reste événement inanalysé, tant que le silence sera complice des forces qui, depuis le début, œuvraient pour le refoulement – l’oubli.
Analyser l’événement – c’est le travail de la pensée, celui des historiens, des philosophes, il a sans doute largement commencé, même s’il n’est peut-être pas encore achevé. Symboliser l’insymbolisable, c’est le travail, plus difficile encore, des poètes, car comme le remarque Jean-Claude Milner (*L’amour de la langue*), il arrive qu’un sujet découvre dans la langue le « point de poésie » à

²⁰ Paul Celan – a política de um poeta depois de Auschwitz.

partir duquel de l'impossible trouve à s'écrire. (BRODA, 1992, p. 223).²¹

No trecho acima Broda critica outro texto, no qual se diz que a poesia sobre Auschwitz é uma “metáfora da metáfora”. Broda considera absurdo chamar o campo de concentração de metáfora – e nós também! – e traça suas reflexões a partir disso. Esse processo de simbolização do não simbolizável, do real que se instaura na carne dos sujeitos, reside numa parte do trabalho político e, por que não, *engajado* do artista diante da “brutalidade” do mundo.

Voltando ao texto de Inácio no qual o autor estabelece algumas semelhanças entre a poesia e o rap no Brasil contemporâneo, gostaríamos de destacar um trecho:

A poesia produzida em Língua Portuguesa, em particular o rap será justamente uma das manifestações capazes de dar voz aos discursos silenciados pela história e pela cultura já há muitos séculos. As semelhanças entre estes dois objetos culturais – poesia e rap – não se dão apenas no aspecto engajado ou de denúncia até aqui referidas, mas também pelo tipo de relação que vêm mantendo com a cultura midiática (e literária) institucionalizada e com os discursos literários e culturais canônicos e hegemônicos. (INÁCIO, 2010, p. 121.)

A relação entre o discurso poético e o *rap* é pertinente em relação à poética de Ariel, porque esse também é um dos interesses do poeta. Afinal, não é levemente que “Caranguejos aplaudem Nagasaki” é dedicado a Mano Brown. O próprio poeta destaca seu interesse em relação a esse gênero musical em suas entrevistas:

Procuro dar aos meus poemas um ritmo e cadência próximos do blues, do samba ou do R.A.P., por serem formas de expressão provenientes da tradição oral, que, como disse acima, é a coluna que sustenta a alma e a identidade cultural do Brasil. Aproximar cada vez

²¹ Tradução nossa: Auschwitz, uma metáfora – seria bom se o fosse! É exatamente o contrário de uma metáfora, um acontecimento puro, o impossível, o surgimento do horror absoluto, ou seja, de um real (no sentido laciano) antes não simbolizável que corre o risco de retornar como um trauma, no real da História, enquanto permanece como um acontecimento inalisável, enquanto o silêncio for cúmplice das forças que, desde o início, trabalhavam para o recalque – esquecimento. Analisar o acontecimento – é trabalho do pensamento, dos historiadores, dos filósofos e já começou, sem dúvida, mesmo que ele possa nunca ser finalizado. Simbolizar o não simbolizável é o trabalho, ainda mais difícil, dos poetas, porque, como marca Jean-Claude Milner (*L'amour de la langue*) é preciso que um sujeito descubra na língua o “ponto de poesia” à partir do qual o impossível possa se escrever.

mais o poema das formas originárias da tradição da oralidade é explorar através do poema a linguagem coloquial, como um instrumento radical de transmissão de conteúdos de alta cultura. (...) Por isso, e pensando nessa abordagem mais pé-no-chão da poesia, que incorporei elementos formais das letras do R.A.P., mas enquanto os rappers falam de polícia e miséria, eu falo de polícia, miséria, violência, Baudelaire, Jorge de Lima e Espinosa. (ARIEL in SENA, 2008, s.p.)

Entre aproximações e afastamentos, Ariel empreende uma relação interessante com esse gênero musical, sobretudo no que se refere a suas performances de leitura e recitação de poesia, algo que parece influenciar, diretamente, no seu processo de reescrita constante, pois há a oralidade como horizonte, uma vez que ele apresenta suas obras continuamente em saraus.

A utilização de inúmeras referências como elemento constitutivo do texto é uma característica formal da obra de Ariel que a aproxima do *rap*. O que é também um elemento característico da própria arte moderna e contemporânea como um todo. (Voltaremos a esse assunto no próximo capítulo, mas da mesma forma como se apresenta aqui, não será uma longa explanação, pois entendemos que as comparações entre Ariel e o gênero musical *rap* são capazes de compor uma nova dissertação, tão ou mais longa que essa!).

Além disso, outra relação mais facilmente detectada diz respeito a uma questão temática e *ética*:

A palavra para Mano Brown (Racionais MC's), MV Bill, a Nega Gizza, Da Weasel são [sic] a metáfora de uma poesia que se pretende afirmativa, no sentido em que prevê, revê e prescreve um modo de estar no mundo, que sempre indica não o ideal mas o real que se estabelece como pano de fundo e material poético. (INACIO, 2010, p. 122).

Para Ariel, parece haver o mesmo tipo de procedimento no que concerne ao estabelecimento de uma poesia crítica, de uma voz ativa: “Um pássaro pode derrubar um avião. (Sobre a função da poesia).” (ARIEL, 2014, p. 67). E é justamente isso que o poeta coloca na entrevista feita a Beatriz Bajo, da qual transcrevemos uma das perguntas logo abaixo:

AP: Baseando-nos em Mishima, as palavras são a corrosão da realidade ou a realidade as corrói ou os dois? “O que pode um poema contra os fatos”?

Marcelo Ariel: Um poema pode ser a irradiação de uma coisa viva fora da catalogação e das nomeações que assassinaram as possibilidades de funcionamento do sublime dentro da paisagem. Heráclito escreveu certa vez que ‘A sabedoria ama ocultar-se’, ousou afirmar que o sublime também ama se esconder, os poemas são no fundo, uma tentativa de consertar a máquina do sublime, as palavras são objetos-invisíveis que servem para tornar visível e podem ser utilizadas fora da burocracia-morte, a poesia é isso. (ARIEL in BAJO, 2008a, s.p.).

Essa busca incessante pelo sublime que se esconde na brutalidade do mundo ou mesmo no cotidiano da vida é uma das preocupações de Ariel que acaba mesmo por se converter em poema, como podemos notar no poema transcrito abaixo:

Salmo a Koré
Para Dora Ferreira da Silva

Ó divina emanção
lendo os poemas do mundo,
como extrair da brutalidade dos fatos
esse diagrama do futuro
onde se abre
aquela flor central
que é a essência do real? (ARIEL, 2008, p. 187)

A necessidade de capturar a poesia presente no mundo, mesmo quando o que se estabelece é a “brutalidade dos fatos”, é quase uma *profissão de fé* desse poeta. Não é inadvertidamente que o poema se chama “Salmo a Koré”, pois estabelece esse tom de “cântico sagrado”, oferecido a essa figura – Koré ou Coré – que, no Antigo Testamento, especificamente no livro de Números, enfrenta Moisés e Aarão: “Basta! Toda a comunidade e todos os seus membros são consagrados, e lahweh está no meio deles. Por que, então, vos exaltais acima da assembleia de lahweh?” (BÍBLIA, p. 226). Ariel constrói sua poesia como esse *grito* de enfrentamento frente à adversidade do mundo, reivindicando para si esse lugar “sagrado” de homem comum e para sua poesia a possibilidade efetiva de deslocar constantemente a dinâmica apocalíptica do mundo em direção a outras significações:

Salmo do retorno

*Ó Sagrado escondido
no terreno baldio,
também estavas
no encostar-se em um sofá
para descansar as costas
Ó Sagrado escondido
no pisar novamente o chão
ao descer de um ônibus lotado
também estavas
no copo d'água sobre o balcão
Ó Sagrado escondido
no guarda-chuva quebrado
no meio da chuva forte
também estavas
em volta do meu cadáver
deitado
Ó Sagrado ali
pousado
outra vez
puríssimo
novamente
intacto. (ARIEL, 2014, p. 44).*

O sagrado está sempre presente, em todos os atos da vida, mesmo nos mais banais e de dimensões menos trágicas. É o olhar poético, a relação que o poeta empreende com esse sagrado escondido, a possibilidade efetiva de transfigurar esse real – que nós já apontamos como de duas naturezas distintas: uma mais cotidiana e outra mais bárbara – e convertê-lo em poema, um poema que nasce, como uma flor, do centro desse real, por vezes cruel e árido.

Trata-se não de um lamento, mas de um discurso crítico e afirmativo: é possível, sim, escrever poesia depois de Auschwitz, do conflito Israel-Palestina, de Vila Socó, de Darfur, de Sarajevo, da Armênia, mas é, sem dúvida, um enorme desafio à medida que se estabelece a necessidade de se dilatar os discursos, porque cada um desses episódios catastróficos não se encontra mais isolado do mundo e do contexto global. Esse é um dado perceptível no poema abaixo, do qual não faremos uma longa análise por entendermos que ele revela muito bem o que estamos tentando conceituar:

Esta criança incendiada
em Gaza
é a mesma que está brincando
nos trilhos do trem no Brasil
em alguns minutos
também será assassinada,
não, não são cães
são índios
vagando pela estrada
alguns irão morrer de fome
deitados na calçada
Leonardo Da Vinci
disse para a senhora
que os aldeões
chamavam de 'a mais feia'
que ela tinha aquilo que um dia
iria ser chamado
de 'o que é maior do que a beleza
por ser único e singular'
enquanto os outros cadáveres
tinham todos o mesmo rosto.
Agora vemos a mãe da criança
por causa do cansaço
parar de chorar.
[...] (ARIEL, 2015, s.p.)

E parece ser essa a questão: faz-se uso de um arcabouço referencial de artistas e pensadores, de diversos momentos e ideias diferentes, porque se entende que é a formação de uma rede complexa e multifacetada a única possibilidade de compreensão de nossa condição, hoje, no mundo:

Titanic World

Quando tudo for transformado num shopping center
e o próprio ar for etiquetado
quando a água substituir o ouro
e o ouro por sua vez for reduzido a mero asfalto
nessa hora a humanidade quase extinta
sonhará com escombros
e dos bueiros secos irá se erguer um Sócrates-Cristo
armado até os limites do insano. (ARIEL, 2008, p. 132).

Embora o cenário seja sempre muito caótico e cheia de notas apocalípticas, há a perspectiva de uma guinada potencial na história e ela não vem pela mão dos políticos ou do Estado, surge de um viés metafísico, ligado às possibilidades do pensamento de empreender mudanças no mundo. Curioso é que, nesse sentido,

tanto Sócrates quanto Jesus possam vir juntos, e podem construir alguma alternativa ao que se tem, mas enquanto isso não se dá o que existe é o poema, em seu constante movimento que *não cessa de não se escrever*. Nas palavras de Couto:

Assim, a saída de compreensão para o aparentemente indecifrável *Titanic World* está no poema e na sua tentativa última de decodificação do mundo: o silêncio. O mesmo silêncio que ecoou naquela manhã seguinte, um sábado de Carnaval de 1984, distante e orwelliano, quando um jovem assustado apenas se calava, pois o silêncio e as cinzas eram o resumo daquilo que restava. No silêncio inesperadamente pode-se acomodar, quem sabe, um amor-antídoto, como algo sempre avesso a sínteses ou simplificações, já escrito em algum inútil poema: “O amor é o silêncio/ sonhando,/ um silêncio tocando/ o corpo/ de outro silêncio” (Canção do sonho, p. 178). (COUTO, 2010, p. 323).

E quando chegamos a este ponto, percebemos que existe ainda mais uma maneira de formalizar a contradição na poética de Marcelo Ariel. Embora o autor se estabeleça como dotado de uma dicção poética altamente loquaz, com um número considerável de poemas publicados, outra constante em sua obra é, ao lado desse tensionamento na representação do real, como apontado por Couto, a incessante reflexão sobre o *silêncio*. E a esse tópico gostaríamos de nos dedicar no capítulo seguinte.

4. “Névoa-nada”: o silêncio

Marcelo Ariel constrói sua poética a partir dos fatos do mundo e do aproveitamento das referências que pôde reunir ao longo de sua própria experiência com o *real* das bibliotecas – pormenor sobre o qual ainda iremos nos debruçar no presente trabalho. Além disso, a constatação da lacuna existente entre a palavra e a representação plena dos fatos e certa angústia fruto dessa atestação se materializam em sua obra de forma manifesta, como podemos observar no poema a seguir:

A cosmicidade de tudo

Para dizer o mínimo
não adianta
procurar no dicionário
algo equivalente *ao real*
O silêncio é extraterrestre
e humano
(mais do que nós)
apesar do som dos planetas
no centro disso
os átomos, os anjos
e outras metáforas
do vazio ou do insolúvel *permanecem...*
Imagine uma piada
como essa
tão longa que morreremos antes
que ela acabe
e o universo inteiro
espera seu fim
para rir
da nossa cara
com a mesma
indiferença
com que nos vê
através das estrelas (ARIEL, 2008, p. 35).

Apesar de todas as metáforas criadas: os anjos pelo universo religioso, os átomos pela ciência, com o intuito de explicar e *nomear* o vazio da vida, a “névoa-nada”, o poema nos diz, abertamente, que não há *nada* equivalente ao real, a essa porção da vida que não podemos apreender completamente. Esse lado *fastasmagórico, fluido*, sempre permanece, se instaurando assim como o real que

não se pode fazer presente. Entre as “outras metáforas” criadas podemos imaginar que estejam a arte e, particularmente, a poesia.

O silêncio é extraterrestre, nos transcende e ultrapassa, como a própria ideia de uma “cosmicidade”, já que ambos parecem se referir a uma espécie de ordem maior capaz de abarcar os elementos dissonantes. Da mesma forma como se configura uma continuidade entre os conflitos que se desenrolam permanentemente no mundo, existe também uma contiguidade cósmica, metafísica, exatamente o que possibilita ao autor alinhar perspectivas tão diferentes entre si em sua poesia. Além disso, esse tipo de ordem que o silêncio interpõe pode reunir matérias de escalas diferentes, algo que podemos vislumbrar no pequeno poema: “A pergunta e a resposta/ Eu sou a metáfora de uma galáxia ou a de um átomo?/ A resposta da alma é o silêncio.” (ARIEL, 2008, p. 31)

Essa complementariedade é também algo que o autor destaca em uma de suas entrevistas:

Como digo acima, tento elaborar uma mestiçagem entre temas sociais e metafísicos e depois mudar estes temas para um campo maior, o cosmogônico. Cada pessoa caminhando na rua possui uma cosmogonia, uma visão do cosmo, todo louco elabora intrincadas cosmogonias, como afirmava Jung, o que comprova que nossa vida não pertence a nós, pertence ao universo, não vejo diferença entre uma pessoa caminhando na rua e um Sol explodindo, neste sentido, jovens que cresceram dentro de muralhas chamadas de condomínios podem se tornar sóis apagados e jovens que cresceram à *[sic]* céu aberto em favelas podem se tornar supernovas, existe uma violenta tentativa de inverter este raciocínio metafórico e óbvio e é isto que pode devastar a vida até que nada possua luz, a exclusão social é um buraco negro, este é o tema central do livro [*Retornaremos da Cinzas para sonhar com o silêncio*]. (ARIEL in CAFIERO, 2015, s.p.)

No entanto, há ainda a possibilidade de pensarmos na palavra “cosmicidade” e sua semelhança com outra: “comicidade”. Pois, é com um olhar relativamente cômico que o poeta contempla o mundo e os homens, seus semelhantes, diante de nossa tentativa de abranger com linguagem o todo, inclusive esse silêncio do universo, sem percebermos isso também como condição de existência. E no fecho do poema se revela um tom extremamente irônico do eu lírico ao apontar para o quanto nossas “afliçõezinhas” são banais diante do universo. A questão inicial do poema: a disparidade entre real e representação, algo que já observamos em nosso

capítulo anterior, sempre retorna na poética de Ariel, ora pela perspectiva do fato, o que vimos em nossa reflexão sobre o *real*, ora pela perspectiva da linguagem, o que é observável de forma mais delineada no poema acima. A palavra, seus usos, o silêncio ou, por vezes, a impossibilidade de sua ausência o instigam muito profundamente. Nesse sentido, vale ler mais um poema:

O Império

Algumas palavras podem ser um incêndio da alma
outras nada
no fim uma escuridão dourada também voa
quando o fogo do silêncio tudo apaga.

Outras em febre se divorciam das coisas nomeadas
e são as mais raras.

Outras se tornam centelhas ocas mortas no dicionário
outras centelhas vivas nas lápides. (ARIEL, 2008, p. 135).

Há aqui, mais uma vez, a referência ao dicionário como esse “lugar” do qual não se subtrai uma potência efetiva das palavras em relação ao mundo e à experiência. Lá elas estão mortas, porque nossa própria ideia de dicionário guarda uma noção de linguagem “ordenada”, “classificada”, sem plasticidade, o que afeta a construção poética.

A palavra, enquanto signo que não remete necessariamente a um referente, se insere, no poema, como uma situação ideal, o que podemos observar na segunda estrofe: as palavras em estado febril (pulsante, exaltado) se separam dos objetos que nomeiam e com isso ganham uma vida própria.

E junto com isso, restam outras possibilidades para a palavra que não essa de classificar, como ser esse “incêndio na alma” ou mesmo entender seus próprios limites e construir uma potência a partir disso, como é, por excelência, o trabalho poético, diante do impossível que *não cessa de não se escrever*.

É disso, entre outros assuntos, que trata George Steiner no livro *Depois de Babel – Questões de Linguagem e Tradução* (2005). No capítulo três, “Palavra contra coisa”, o crítico empreende uma argumentação acerca dos significados público e privado da linguagem. Para ele, a poesia só existe porque ocorre essa diferenciação de usos:

As tensões entre o significado privado e público [da linguagem] constituem um traço essencial de qualquer discurso. O poema hermético está num extremo, o SOS ou os sinais de trânsito, no outro. Entre eles, ocorrem os usos mistos, muitas vezes contraditórios e em certo grau indeterminados, da fala normal. Atos vitais de linguagem são aqueles que buscam tornar um conteúdo novo e “privado” mais publicamente disponível sem enfraquecer a singularidade, o limite percebido da intenção individual. Tal empreendimento é inerentemente dualista e paradoxal. Mas se prestarmos bastante atenção, perceberemos que não existe qualquer poema, qualquer enunciado vivo do qual esteja ausente essa “coerência contraditória”. (STEINER, 2005, p. 226-227).

Neste trecho, Steiner contrapõe formas diferentes de utilização da linguagem que não são absolutas, isto é, existem “graus” diferentes de emprego. É essa *variação* o assunto que se destaca no poema de Ariel que transcrevemos acima: o “império” é o do uso das palavras, mas é um império sem imperador, uma vez que não há univocidade nesse uso. Afinal, se o dicionário – entendido como esse lugar de definição da palavra em seu uso público – é onde as palavras se tornam “centelhas ocas mortas”, é pontualmente no “império” do poético – no momento do uso não necessariamente *instrumentalizado* – que as palavras ganham outras dimensões devido ao uso “privado” muito específico que cada poeta dá a elas. E no contraponto, por vezes paradoxal, como diz Steiner, entre o “privativo” do uso feito pelo poeta e o “público” da poesia, encontra-se a possibilidade de renovação constante da palavra.

No capítulo dois de nosso trabalho, ao apontarmos os pontos considerados importantes para uma apresentação inicial da poética de Marcelo Ariel, inserimos a reflexão sobre a linguagem como irradiadora e aglutinadora da escrita de nosso poeta, sobretudo no que concerne a um pensamento sobre o silêncio.

Há nisso, no entanto, um aspecto contraditório, como também já destacamos, tendo em vista que o poeta não se estabelece como alguém que se furta a falar. Ao contrário, em seus livros ou em páginas da internet, o poeta “fala” muito: sua poesia constrói-se com base em uma profusão de elementos, sejam as referências, seja a tentativa de dramatizar a crise da periferia, seja a de inserir, como matéria poética, as questões metafísicas, como a morte e o amor. Há um intenso movimento de reescritura, reordenação, mas sempre com acúmulo e aumento de material. Dificilmente verifica-se a subtração de versos ou de ideias.

Com base nisso e nesses dois poemas iniciais, podemos notar a instauração de pelo menos duas perspectivas em relação à linguagem que são complementares: uma primeira que se dedica a refletir sobre o silêncio como um fim para a questão (o que já vínhamos apontando), e uma segunda que tenta estabelecer outros limites para a palavra. É disso que trataremos a seguir.

Em outro texto denominado “O poeta e o silêncio” (1988), George Steiner mostra como a reflexão sobre as limitações da linguagem tem sido uma constante na poesia:

Aos poucos, essa ambivalência no gênio da linguagem, essa noção do caráter do ato do poeta como sendo um desafio aos deuses e, portanto, sacrílego, torna-se um dos tropos recorrentes na literatura ocidental. Desde a poesia medieval latina até Mallarmé e o verso simbolista russo, o tema das necessárias limitações da palavra humana é frequente. Traz em si a crucial alusão àquilo que está fora da língua, àquilo que aguarda o poeta se ele chegar a transgredir as fronteiras do discurso humano. Como é, pela natureza de seu trabalho, alguém que busca sempre ir além, o poeta deve prevenir-se para não se tornar, no sentido faustiano, alguém que vai longe demais. (STEINER, 1988, P. 58).

Essa consciência quanto à limitação da palavra foi se adensando de maneira significativa através da percepção do poeta moderno: conforme sua experiência no mundo se torna mais caótica e cheia de fatos, acontecimentos e reflexões a serem poetizados, torna-se mais difícil aceitar a incompatibilidade entre o mundo e as palavras. E isso, como todo o resto, foi aparecendo cada vez mais como *matéria poética*: se o trabalho poético de confrontação permanente com a linguagem é um “desafio aos deuses”, nada mais coerente do que converter esse grande “feito” em poesia.

No entanto, mesmo a conversão do tema da linguagem em conteúdo e forma poéticos não esgotaram as possibilidades de se estabelecer um *tratamento* para essa *lacuna* constatada. Diante disso, uma das alternativas acabou se tornando o *silêncio*. Pois: “A linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio.” (STEINER, 1988, P. 39-40), como nos diz Steiner em outro texto, cujo próprio título, “O repúdio à palavra”, já aponta para essa *tendência*.

O *silêncio* se configura, assim, como um assunto importante da literatura e, sobretudo, da poesia moderna, engendrado por inúmeras vozes, mas que encontra na figura de Stéphane Mallarmé um paradigma e em Maurice Blanchot uma de suas mais importantes reverberações. Mas não existe *um* silêncio: por mais paradoxal que possa parecer, o silêncio se *materializou* de inúmeras formas na construção dessa herança poética.

Ainda tendo como referência os textos de George Steiner que, por sua vez, utiliza como referência as obras poéticas do alemão Friedrich Hölderlin (1870-1943) e do francês Arthur Rimbaud (1854-1891), vislumbramos uma ideia de silêncio enquanto o abandono total da produção poética, como podemos observar na citação abaixo:

Para um escritor que acha que a situação da linguagem está ameaçada, que a palavra pode estar perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio. (STEINER, 1988, P. 70).

Diante da compreensão, por parte do artista, da impossibilidade da palavra de concretizar a representação da experiência, e depois deste ter recorrido à “iluminação”, como Dante, ou à música, como Rilke, só resta a *não-escrita*, no caso de Hölderlin como imposição da loucura e no de Rimbaud como a possibilidade de efetivar sua relação com o mundo através da ação. Afinal, algo que vimos afirmando recorrentemente em nosso trabalho: a experiência – enquanto o *real* lacaniano – é aquilo que *não cessa de não se escrever*.

Steiner não ignora outras possibilidades de efetivação do silêncio, obviamente, mas concentra-se nessa. Mallarmé, através das leituras que Blanchot fez de sua obra, abarca essa porção de possibilidade quanto ao silêncio, mas incorpora ainda outras. Segundo Stroparo (2013):

A coincidência de pensamento entre os dois [Joseph Joubert e Stéphane Mallarmé] e a rarefação de sua produção impressionaram Blanchot: ambos deixam como grande parte de sua obra uma promessa, um *livre à venir*, uma obra que se faz apenas pelo que se

fala dela: o que lhe dá, em algum grau, uma existência na qual acreditamos, nós, leitores...

Percebemos também, com essa aproximação, que Blanchot estava dando uma certa amplitude para a perspectiva do silêncio na obra de Mallarmé: há o silêncio dos brancos da página, da linguagem que hesita em balbucio, do dito e do não dito, e há o silêncio da obra não escrita. (STROPARO, 2013, p. 194).

Em Mallarmé, “o silêncio da obra não escrita” difere de Hölderlin e de Rimbaud, à medida que os dois não escreveram mais (ao que tudo indica), mas também não o enunciaram. Ao passo que, em Mallarmé, o “livro por vir” era tido como um horizonte, uma possibilidade, por ele mesmo, mas que não se concluiu.

Além disso, nos interessa a ideia do silêncio compreendida como esse espaço em branco na página, a hesitação. Aliás, a ideia de *hesitação*, já apresentada como uma propensão moderna, (segundo Deguy, a hesitação entre o verso e a prosa é o que caracteriza a poesia moderna), aparece aqui novamente, dessa vez como aquilo que está a meio caminho entre a palavra e o silêncio, como reflete Chestier:

C'est une idée communément admise de dire que le silence participe à l'élaboration et à la transcription de la musique. Pourtant, et bien qu'on parle souvent de musicalité en matière de poésie ou de prose, il semble que la littérature soit perçue comme un art qui rompt radicalement avec le silence, jusqu'à le nier. On oublie ainsi le blanc silence de la feuille de papier avant qu'elle ne reçoive les signes de l'écriture. On oublie aussi ce qui restera de cette blancheur dans les espaces laissés entre les paragraphes, entre les mots, et qui sont autant de soupirs et de demi-silences. On oublie encore la ponctuation qui invite à moduler le rythme, le phrasé du texte et qui marque la respiration du discours : une respiration douce et régulière, ou saccadée et haletante, parfois secouée de soubresauts et de convulsions. On oublie enfin le vertigineux pari de l'écrivain qui, en vertu du silence qui lui est conféré, s'attaque de plein fouet à la question du sens et « qui aborde radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire ». (R. Barthes. Essais critiques). (CHESTIER, 2006, P. 14).²²

²² Tradução nossa: É uma ideia comumente admitida dizer que o silêncio participa da elaboração e da transcrição da música. No entanto, e por mais que falemos frequentemente de musicalidade em matéria de poesia ou de prosa, parece-nos que a literatura é percebida como uma arte que rompe radicalmente com o silêncio, até negá-lo. Esquecemos, assim, o branco silêncio da folha de papel antes que ela receba os signos da escritura. Esquecemos também aquilo que restará dessa brancura nos espaços deixados entre os parágrafos, entre as palavras, e que são o mesmo que suspiros e meios silêncios. Esquecemos, ainda, a pontuação que convida a modular o ritmo, o fraseado do texto e que marca a respiração do discurso: uma respiração doce e regular, ou entrecortada e arquejante, às vezes sacudida por sobressaltos e convulsões. Esquecemos, enfim, a vertiginosa aposta do

De acordo com o autor francês, nós nos acostumamos a aceitar o silêncio como componente de outra formulação artística, a música, tanto no processo de composição quanto no de reprodução desta. Em contrapartida, essa alternativa não parecia *caber* no discurso literário. Porém, o mesmo tipo de mecanismo que permite enxergar o silêncio como matéria da música nos autoriza a vê-lo como elemento que participa também da literatura. Assim, o silêncio passa a ser compreendido como inerente à concretude da escrita na folha de papel: ele é uma *condição* da escritura.

O silêncio pode ainda ser entendido como o abismo, o *gouffre*, existente entre a palavra e a coisa: a impossibilidade de se colocar a primeira no lugar da segunda e conseguir com isso uma equivalência, o que já vislumbramos nas perspectivas de Ariel. Essa impossibilidade foi representada por muitos artistas, Mallarmé entre eles, através de escolhas formais distintas, sendo uma delas a dissolução sintática. A organização interna da frase tal como se apresenta nos discursos cotidianos representa certa tentativa de organização cronológica e espacial do mundo, que, embora não resolva o problema do *abismo* inerente a *toda* linguagem, instaura nessa investida um forte desejo de diluição das ambiguidades. Ao passo que a linguagem poética se serve de forma manifesta das multiplicidades de sentido que esse abismo permite construir.

Como apontado por Agamben, o enjambement tensiona o término do verso e o desloca constantemente do vazio de seu próprio fim rumo ao verso seguinte, algo que se constitui como a possibilidade de visualizarmos o *abismo* que se abre a cada deslocamento sintático que move o sentido.

Antes do final do século XIX, todos esses prismas já haviam surgido na produção literária, mesmo que somente uma crítica consideravelmente posterior viesse a olhar atentamente para eles, de forma a construir um discurso organizado.

Com eles [Rimbaud e Mallarmé], a literatura ocidental e a consciência linguística entram numa nova fase. O poeta não tem mais a posse de uma autoridade generalizada sobre a linguagem e sequer pode ter a esperança de alcançá-la. Linguagens esperando por ele na condição de um indivíduo que nasce no interior da história,

escritor que, em nome do silêncio que lhe é conferido, se atira à questão do sentido e “que aborda radicalmente o porquê do mundo em um modo de escrever”, Roland Barthes. (CHESTIER).

da sociedade, das convenções expressivas de sua cultura e ambiente particulares não são mais uma pele natural. A linguagem estabelecida é o inimigo. O poeta a considera infectada de mentiras. A circulação diária tornou-a deteriorada. As velhas metáforas estão inertes e totalmente seca está a energia transcendental. É tarefa obrigatória do escritor, como Mallarmé disse de Poe, “purificar a linguagem da tribo”. (STEINER, 2005, p. 201).

O poeta sai, então, de sua posição anterior de suposto domínio da linguagem e passa a se localizar em um lugar de permanente conflito com essa que é também sua matéria poética. E a busca por um tipo de *expressão* ou de *forma* que sejam capazes de dilatar as vicissitudes da palavra torna-se uma constante.

Porém, o século XX reservou ainda outra possibilidade de nos confrontarmos com o silêncio: a formalização do *silêncio do trauma* na produção poética. E embora seja uma continuidade da percepção da impossibilidade de alinhamento entre “palavra” e “mundo”, essa perspectiva tornou-se extremamente relevante pela relação que tem com o horror de nosso tempo.

A poesia do romeno Paul Celan é uma representante importante dessa proposta. Judeu, nascido em 1920, Celan foi um sobrevivente do Holocausto. Uma experiência extrema que, obviamente, marcou sua vida e, por consequência, sua produção poética posterior, escrita tanto em alemão quanto em francês.

Considerando esse mesmo contexto da Segunda Guerra Mundial, há ainda o livro *É isso um homem?*, de Primo Levi, obra central no que concerne ao testemunho do que foi vivido nos campos de concentração, que narra as memórias de Levi enquanto esteve em Auschwitz. O livro de Levi é um importante marco do gênero testemunhal do qual se tem desdobramentos até hoje, inclusive em outros contextos nos quais os depoimentos das vítimas de grandes barbáries são essenciais, como por exemplo, na América Latina, lugar que não sofreu diretamente as grandes guerras do século, mas que tem sofrido, desde o século XVI, o horror da selvageria genocida e exploratória, em diversos momentos diferentes. E também no continente africano, onde os danos se iniciaram muito antes e se prolongam até os dias atuais, alternando ciclos de abusos diferentes com o passar do tempo.

Aqui, interessa-nos a obra de Celan mais diretamente, tanto por se tratar de produção poética, quanto por ter se tornado reconhecidamente uma *poética do silêncio* como consequência dos traumas sofridos. Segundo Torinho (2014):

Na aporia entre o trauma e a (im)possibilidade de representação, o autor [Paul Celan] utiliza de diversas estratégias que contornam o trauma e lhe possibilitam expressar o horror, trazendo à cena poética sons e falas descontínuas e desconexas, que vão e vêm, retornando incessantemente, *formando vazios* [grifo nosso] que são preenchidos por outros tantos elementos, aparentemente desconectados.

(...)

A supressão da pontuação funciona como um índice da dificuldade de representação da situação traumática, além de obrigar o leitor a perceber a brutalidade da situação e a dificuldade tanto de representar quanto de assimilar a realidade brutal; o indizível é, também, em grande parte, impenetrável, de modo que a poesia se faz muito mais através do silêncio que de palavras: é nas entrelinhas, no não dito, onde mora o silêncio, que se esconde/revela a significação. (TORINHO, 2014, p. 112-113).

No que tangencia essa literatura do *trauma*, o silêncio se efetiva também através de descontinuidades formais, desconstrução sintática, vazios e brancos da página. O que nos parece ser uma possível diferença entre o que se apresenta nas manifestações estéticas anteriores é percepção da escala de proximidade entre a palavra e a coisa (o vivido, a experiência). Expliquemos: Steiner aponta para o fato da crise da palavra ter se acentuado nos anos do pós-guerra, enquanto consequência da barbárie, mas também como um efeito de certa *banalização* da palavra. No mundo moderno/contemporâneo todos em todas as instâncias (pessoas, o Estado, a Igreja, a mídia) falam *tanto* e, frequentemente, com tamanha má-fé que a palavra tornou-se vazia por ela mesma. (Um fenômeno muito semelhante com o que vislumbramos na ideia de “névoa-nada” – lá eram as imagens, aqui são as palavras, e ambas as situações se sobrepõem).

Dessa forma, nesse processo já longínquo no tempo, e que se acentuou continuamente através da evolução dos meios de comunicação de massa, a palavra foi diluindo-se, tornando-se cada vez mais incapaz de se aproximar da *vida*. Por outro lado, e a própria *Shoah* é o paradigma disso, a experiência do homem no mundo, como se apresentou neste último século, tem ganhado proporções que parecem, de fato, não caber mais na linguagem, tamanha a brutalidade que encerram. Há quem diga que a barbárie humana é historicamente cíclica, mas é inegável a proporção atingida por ela diante de nosso desenvolvimento tecnocientífico moderno, algo que também já apontamos no presente trabalho.

Em alguns dos poemas de Marcelo Ariel, como “Me enterrem com a minha AR-15” (ARIEL, 2007, p. 7) que apresentaremos no próximo capítulo, o recurso das reticências utilizadas dentro e ao final dos versos parece *formalizar o silêncio*. É o intervalo entre os tiros não descritos mas passa a ser também, quando percebemos que o eu lírico foi baleado, o arquejar da morte que está vencendo o sujeito. Em “Caranguejos aplaudem Nagasaki”, poema no qual se dá a “reprodução” da tragédia em Vila Socó, há um verso que diz: “no ar/gritos mudos”. Neste caso, como em “Me enterrem...”, e no poema sobre o massacre do Carandiru, o *silêncio* é o da morte que se abate e também é o silêncio da barbárie, e no trabalho de construir a “brutalidade jardim” nos poemas, o silêncio é indispensável.

Ariel coloca em sua poética a possibilidade de falar pelas vítimas das tragédias e a converte em um *quase* testemunho. “Quase” porque o poeta não estava em Vila Socó ou no Carandiru, mas o fato de isso o tocar tão profundamente a ponto de se converter em sua matéria poética é um dado essencial. Afinal, quantos fizeram poesia sobre isso?

4.1 O silêncio do trauma: Paul Celan e Ariel

Em relação a esse trabalho *testemunhal* justifica-se a presença contínua de Paul Celan nos poemas de Ariel, uma referência que resulta em vários poemas. Pois, ele sobreviveu ao campo de concentração nazista e dedicou sua poesia ao silêncio causado pelo trauma. Theodor Adorno, inclusive, reconsiderou sua sentença, aquela com a qual abrimos esse trabalho, sobre não escrever mais poesia após Auschwitz, quando se deparou com os poemas de Celan. Apresentaremos aqui dois poemas de Ariel que fazem referência direta ao romeno. Na sequência, o primeiro deles:

Paul Celan
para Torquato Neto

A humanidade
Com ele
Silêncio:
Celan
Se abre
Selo
No rio

Pedra
Nuvem
Quebra
Faca
chave
livro
como queda
no próprio olhar
uma porta
abre
dentro
cristal
espaço
branco
tênebra
dia
carne
canto
fora
a morte
um manto
de silêncio
cresce
em nosso campo
esconde o canto
esse olhar
pesa
uma rosa de sal
e não afunda
sobre
atravessando
todos
os campos.
(ARIEL, 2008, p. 83-84)

Aqui o contexto da morte de Celan surge como o elemento irradiador do texto. O poeta suicidou-se, em 1970, jogando-se nas águas do Rio Sena.

O poema de Ariel *formaliza* o silêncio através do balbucio: versos breves, de uma, duas, no máximo três palavras que são basicamente substantivos sem conectivos ou verbos que nos enunciem relações entre as palavras, formando fragmentos de imagens que se sobrepõem como quando compõem a paisagem. A cada “corte” um elemento surge na projeção, sem que saibamos qual tipo de ação o trouxe.

A elipse é um tipo de construção sintática importante no processo de formalização do silêncio na linguagem poética. No entanto, esse recurso se estabelece quando a palavra suprimida é facilmente detectável e passível de ser

inserida pelo leitor, a fim de dar sentido ao verso. No poema de Ariel, não é disso que se trata, pois os termos omitidos não são recuperados e o que resta é somente um *vazio*, de palavra e de sentido.

“Silêncio/ Celan/ Se abre/ Selo”: essa sequência formaliza com extrema precisão a ideia de um sussurrar que está a um passo do silêncio total, mas que só se efetiva ao fim do poema. O silêncio, que era o da morte de Celan, se propaga e, ao contrário do corpo que afunda nas águas, permanece, “atravessando/todos/os campos” até chegar na poesia de Ariel.

A seguir, o segundo dos poemas denominado “Sobre a morte de Paul Celan”, apresentado pela primeira vez no *Tratado*. Porém, por ser uma versão mais longa optamos por utilizar o poema tal como transcrito em *O céu no fundo do mar e Conversas com Emily Dickinson*:

Sobre a morte de Paul Celan

O amor
signo estranho
em irreconhecível dique
de silêncio
tenta esfaquear o tempo,
esse sangue
como luz
jorra,
como lágrima cai,
lembrando o sino
às seis da tarde...
O pássaro-apocalipse
vê nos carros
mortos enterrados
que avançam
para a extinção
no vento
em velozes esquifes
gritam
o canto cinza
do esquecimento
que contorna
o sono-vida.
O homem
vaga-sombra
que escorre queimando
a lenha da noite,
a ponte, também contorna
essa luz que espeta estrelas mortas:
Na manhã impera,

cisco-luz
que revela
a farsa lógica do visível,
logo cedo cega...
O homem corre
devagar
mas não consegue escapar
da ponte de luz opaca
que o cerca,
ofuscada criança-estrela-oceânica
que sob o Sol e seus raios
da morte
cresce,
depois a cabeça
pesa até a terra.
Tudo ofusca, apaga,
mas não esquece,
de tanta sombra, o pensamento
preso ao corpo, sempre
desce,
difícil amor-zumbi
que não penetra em nada,
que é,
só silêncio
intocado o enobrece,
mas não
queda-silêncio-esquecimento
do lugar-esquife,
ou queda-silêncio-equívoco
apenas
queda-símbolo
para o alto-fundo-horizonte-escuro
de seu Letes. (ARIEL, 2010, p. 56-58).

Como o título deixa entrever, a morte de Celan é, mais uma vez, o assunto do poema o que acaba por instaurar esse acontecimento quase como um paradigma para Marcelo Ariel. Como no poema anterior, a escolha por versos curtos se mantém, formando um poema composto por uma única estrofe e que se divide em “cenas” menores. O eu lírico tenta dramatizar os instantes finais do poeta, reunindo os elementos do entorno que anunciam imagetivamente a tragédia iminente: “pássaro-apocalipse”, “velozes esquifes”, “estrelas mortas”, “o Sol e seus raios/da morte”.

Os versos “O homem corre/devagar/mas não consegue escapar” enunciam uma suposta tentativa de fuga de Celan que acaba não sendo possível, e diante da impossibilidade do esquecimento ele se atira da ponte e o rio se torna o *seu* Letes. É

nesse momento que o silêncio efetivo da morte se interpõe.

Interessante no poema é: ao trabalhar com a ideia de “fuga” de Celan que nos parece uma fuga da memória ou dos resquícios do trauma que insistem em voltar, Ariel dialoga com um dos poemas mais conhecidos de Celan, “Todesfuge” (“Fuga da Morte”), do qual transcrevemos o trecho inicial logo abaixo, e, na sequência, a tradução de Modesto Carone:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift
seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken (...)

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite nós
o bebemos bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro
Margarete
escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia
para os seus Mastins
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
ordena-nos agora toquem para dançar
Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos [...] (CELAN in CARONE, 1973, s.p).

Nessa obra, Celan personifica o horror, isto é, coloca nessa voz em primeira pessoa o que para nós só chega através das narrativas despersonalizadas dos livros de histórias e documentários. A relação de um carrasco com seus cachorros se confunde com a relação estabelecida com os judeus, convocados para cavarem os próprios túmulos e também para dançar, ao mesmo tempo, como marionetes. E a imagem de um leite negro que se bebe continuamente causa asco ao evocar a miséria a que foram submetidas milhões de pessoas durante o Holocausto.

Como é possível notar, as frases são sintaticamente quebradas, o que se traduz em uma maneira não só de formalizar o silêncio, mas também de demonstrar o tipo de dificuldade que se interpõe na transposição dos infortúnios vividos para o domínio da linguagem. Disso nasce, em parte, o hermetismo que caracterizou a recepção da obra de Paul Celan e do qual nos fala Modesto Carone no texto de apresentação de sua tradução:

Essa predileção [pela poesia de Celan] talvez possa ser explicada pelo desafio que seus textos francamente obscuros e "herméticos" oferecem aos dissecadores de toda poesia "difícil". Mas é possível, também, que o que este poeta diz, no seu código cifrado, exerça um poderoso apelo sobre todos os que hoje se preocupam com o estatuto da linguagem - principalmente com o da linguagem poética, que, marginalizada numa sociedade tecnológica de preconceitos bem firmados sobre a "utilidade", a "eficiência" e a "precisão" das atividades do homem moderno, se descarta do discurso poético e literário como se êle não atendessem a mais nenhuma necessidade humana. Acontece, porém, que a **Fuga da Morte** manipulava um tema e um dilema que a lucidez contemporânea não estava em condições de dispensar como inútil, pois o poema de repente trazia à tona da linguagem e da consciência lírica o horror dos campos de concentração da Alemanha nazista. Desmentia-se, assim, a declaração categórica de que depois de Auschwitz, não havia mais lugar para a poesia no mundo. Pois havia - e com um dado a mais: ela podia inclusive inscrever, no seu fechado universo de signos, a própria realidade de Auschwitz. Celan foi o primeiro a fazê-lo. (CARONE, 1973, s.p.).

Na citação apresentada, Carone reflete sobre alguns dos elementos dos quais temos tratado neste capítulo em relação à linguagem e que têm uma íntima ligação com os versos de Celan. Além disso, há uma importante correspondência com o capítulo anterior, onde tratamos do real, pois para o tradutor a poesia de Celan representa uma importante forma de apresentar o *real* do horror pela via da *sensibilização*, em contraposição a um discurso utilitarista e racionalista que só repassa informações *precisas* sobre os acontecimentos. E isso se dá porque esse discurso *instrumental* não é capaz de fornecer uma aproximação efetiva dos episódios que compõem o trauma.

Voltando ao poema de Ariel, ali se estabelece um emaranhado de imagens que o eu lírico imagina para o dia da morte de Celan, sem que elas sejam necessariamente comunicativas, ou seja, sem nos informar o que estava

acontecendo naquele momento, da mesma forma como Carone aponta sobre a poética de Celan. Parece-nos que, assim, nosso poeta se apropria do entrave comunicativo estabelecido pela “poética do indizível de Celan” para construir sua voz poética, através de um jogo de espelhamentos e de palavras que se sobrepõem (“queda-silêncio-esquecimento”, “lugar-esquife”). Pois o indizível de Celan é o horror do Holocausto que Ariel assimila e transporta para o horror de sua realidade, ao mesmo tempo que sedimenta nisso um fascínio pelo contexto da morte do poeta estrangeiro.

A ideia da “queda-silêncio-equívoco” mostra que, para essa voz do poema, embora o suicídio de Celan seja um ponto de reflexão, não se instaura como uma solução efetiva para o horror que levou a essa atitude extrema. Mas essa morte, ainda assim, se estabelece como uma “queda-símbolo” de todo sofrimento que evoca e também porque desencadeia a produção de outros poemas, o que parece ser um dado recorrente da produção de Ariel do qual falaremos mais detidamente no capítulo seguinte.

Dessa forma, entendemos que o silêncio em Ariel é *forma*, como vimos pela utilização de reticências em alguns momentos ou mesmo pela escolha de versos bem mais curtos que se quebram continuamente. Mas o silêncio é, em primeiro lugar, *assunto*, *ideia*: para o poeta que elabora sua dicção através de um acentuado diálogo com a tradição, *falar sobre* o silêncio é outra maneira de se alinhar a ela. Como podemos perceber no poema seguinte:

O que Blanchot me disse

Para Carlos Pessoa Rosa

Procura
Entrelaçar
Os fatos e as ideias
Com o intuito de investigar nela
Uma lúcida organicidade
Que se alimenta do silêncio
E do indizível (ARIEL, 2007, p. 19).

Observando a referência a Blanchot, escritor, teórico e crítico com um importante trabalho de reflexão sobre o silêncio, fica evidente esse desejo de alinhamento a uma tendência. Notável também é que a organicidade apontada pelo

poema está alinhada à “cosmicidade” da qual já tratamos aqui. A integração de elementos dissonantes que rege a vida é o que sustenta não só o argumento do poema, mas toda a poética de Ariel que se ancora em uma *mélange* constante. E o silêncio é um dos aspectos aglutinadores desse hibridismo permanente, sobretudo quando se interpõe como algo almejado, muito embora o silêncio total da não escrita pareça radicalmente distante.

Ariel constrói um outro tipo de *mise en abyme*: o que vemos é uma tentativa de inserir em sua poética várias outras. E, se pensarmos numa ideia da *escrita do silêncio*, essa visada do abismo se constitui como um processo de especularização de “outros silêncios”, como podemos observar no poema abaixo, com os quais o autor vem se relacionando:

Para Nick Drake

O
silêncio
disse
algo
e
se
calou
para
sempre.

(ARIEL, 2008, p. 94)

4.2 O amor: silêncio

Outros dois tópicos que se destacam na relação de Ariel com o tema do silêncio são o amor e a morte. Em ambos, encontramos uma dimensão de intangibilidade que os coloca em paralelo com a experiência-limite do silêncio. Quanto à morte, parece mais óbvio, pois ela é o silêncio final e irrevogável. Neste item, portanto, trataremos do amor e veremos nos poemas do capítulo posterior o tema da morte representado em múltiplas facetas.

No *Tratado dos Anjos Afogados*, há um poema muito interessante que gostaríamos de comentar e que tem como tema o amor:

Canção do sonho

O amor é o silêncio
sonhando,
um silêncio tocando
o corpo
de outro silêncio.
Um peixe engolindo um pássaro voando...
No fundo do oceano, dorme o amor
É a *impossibilidade*
banal que faz do eterno uma verdade
comum.
Jamais foi delicado ou natural, é anti-lírico...
Morre apenas quando mata...
Nunca foi democrata,
Melhora o egoísmo?
Canto no fundo de um abismo,
Justifica o suicídio e a solidão,
começa na imaginação
do desejo.
Não têm [sic] solução...
O amor...
Não. [Grifos do autor] (ARIEL, 2008, p. 178).

O poema enuncia o amor como “anti-lírico” e a poesia amorosa de Ariel também se apresenta assim, como anti-lírica, à medida que não conseguimos vislumbrar os sentimentos profundos de uma voz que nos fala em primeira pessoa. Como já apontamos, mesmo que o poema tenha um “eu”, sua voz é *dessubjetivada*. O *tom* dos versos possui certa inflexão clichê, sobretudo ao estabelecer uma dimensão “aforística”, com algumas “máximas” sobre o amor. Entretanto, esses “adágios” não estão alinhados a um conjunto de ideias correntes sobre o amor; ao contrário, nesses versos o amor não é delicado, natural e o poema coloca em questão esse sentimento como um exercício de alteridade ao questionar “melhora o egoísmo?”.

Além disso, a ideia desse sentimento como o encontro de dois silêncios dá à parte inicial do poema uma outra significação em relação a uma concepção mais banal de amor: encontrar o *silêncio* do outro é confrontar o que não é passível de ser representado, o que transcende as palavras. Ao invés da compreensão, se instaura aquilo que não cabe nela e que a ultrapassa.

E o amor dorme no fundo do oceano porque este é um lugar onde nos confrontamos com o silêncio mais absoluto, assim como no espaço, onde a palavra

não é susceptível de ser transmitida. Ambos são ambientes que *existem*, ou seja, são *realidade*, mas diante da dificuldade de atingi-los, acabam se tornando simbólicos quanto ao impedimento que evocam. O que se acentua com a imagem do peixe que engole o pássaro voando, visto que este é um retrato da impossibilidade, tanto porque são animais de *meios* diferentes, quanto porquê, normalmente, temos o contrário: são os pássaros que engolem os peixes.

Ainda sobre o amor e o *silêncio*, há outro belo poema de Ariel que gostaríamos de recuperar:

COMO AS PALAVRAS

Duas crianças brincavam de formar uma névoa
de distanciamento
e ver o outro como um estranho.
A névoa era feita de perguntas.
Por trás da névoa
a paisagem de símbolos e sinais escondidos no mundo
se move dentro dessa micro-física óbvia
como as anulações do tempo ou o silêncio
crescendo em volta do seu olhar
a paisagem amorosa se dissolve na névoa
como um comprimido efervescente
jogado ao mar
para encenar 'A morte do Sol'.
Eu só preciso perguntar o seu nome
e então começamos a brincar com o que nos falta...
(ARIEL, 2008, p. 51)

Essas duas crianças que brincam de estranhar um ao outro estão distanciadas por uma “névoa” feita de perguntas. A *névoa*, mais uma vez presente, é esse elemento que impede o acesso pleno àquilo que recobre: aqui uma “paisagem de símbolos e sinais escondidos no mundo”, ou seja, o universo da *linguagem*, das *palavras*.

A atmosfera de lírica-amorosa é dissolvida com a “morte do sol” que mergulha como “comprimido efervescente” nas águas do mar. E, se temos em mente que “Sol” é também o nome de um traficante do poema “Jardim Costa e Silva-Cubatão”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, verificamos o tipo de movimentação interna do poema: o sol é o “astro-rei” que ao mergulhar nas águas, permitindo a chegada da

noite, instaura o silêncio, mas o sol é também o traficante assassinado que instaura o silêncio de um toque de recolher na favela.

Ao fim do poema, quando se diz: “Eu só preciso perguntar o seu nome/ e então começamos a brincar com o que nos falta...”, há novamente a presença de um lirismo não idealizado, como o era aquele do poema anterior. Existe a compreensão do quanto a *falta* constitui o homem e, por extensão, todas as suas relações. A falta é a impossibilidade de representação, é o silêncio, mas é também a possibilidade de construção de discursos outros, inclusive o poético.

Podemos vislumbrar o *silêncio* se instaurando como uma metáfora daquilo que vimos, em outros momentos, como “névoa-nada” ou mesmo com a ideia de fantasma: ele diz respeito a certo *vazio* permanente que antecede, preenche e transpõe todos os fundamentos da vida. Mas não só isso: a condição de fantasma é a da própria condição humana: somos, todos nós, fantasmas por não percebermos nossa morte em vida e continuarmos a vagar pelo planeta através do automatismo imposto pelas contingências da vida. Em Ariel elas são várias, mas estão diretamente relacionadas às demandas de consumo impostas pela sociedade de mercado e aos processos de alienação e esvaziamento das subjetividades acarretadas pela marcha da massificação, – no que concerne às classes médias e altas, por um lado, e à indigência imposta por essas mesmas condições aos moradores de zonas periféricas, por outro. O que podemos verificar no trecho de outro poema em prosa de Ariel pertencente ao mesmo livro, “Beckett-Celular”:

[...]
Um dos mendigos com mestrado em física antes de desaparecer
ouviu o poema dizer:
- Basta você não ter dinheiro para ser um fantasma invisível lendo
isto ou
- Basta você ter muito dinheiro para ser um fantasma vivo lendo isto
ou
- Não há nenhuma diferença disse o vento de 300 km por hora
[...] (ARIEL, 2007, p. 19)

No trecho acima o que chama a atenção é essa *indiferenciação* realizada por Ariel quanto às possibilidades de alienação. E o vento a 300 km por hora é quem mostra isso, afinal, todos serão atingidos por ele, nos aponta o poeta. É sobre essa indiferenciação também que nos fala Beatriz Bajo no excerto abaixo:

Assim mesmo como uma rajada de versos, Ariel inverte as perspectivas entre vida e morte já que seu lirismo concentra-se na morte dentro da vida ou da vida dentro da morte, como se os homens fossem todos fantasmas encenando um espetáculo. Não há mais o medo do enfrentamento já que todos estão mortos em um mundo autenticado como vazio. (BAJO, 2008b, s.p).

E mesmo que seja óbvia a integração entre vida e morte, em Ariel, essa complementariedade não se dá linearmente. Como apontado por Bajo, a obra do poeta *dramatiza* constantemente a presença da morte *na* vida, o que se dá, principalmente, por alguns desses processos que regem a ideia de *fantasmagorização*. Aliás, é esse o nome do poema que transcrevemos logo abaixo e que mostra como se dão esses procedimentos na poesia de Ariel:

Fantasmagorização

a vida é esse
teatro fantasma de
notas dissonantes
numa partitura atômica,
onde a matéria é a
energia do silêncio?
Tu estás? (ARIEL, 2008, p. 116).

Para nosso poeta a vida é um teatro fantasma. Os elementos *dissonantes* como componentes da partitura demonstram poeticamente a tendência de unir itens inicialmente heterogêneos na construção dos poemas e, ao mesmo tempo, forjar entre esses itens uma unidade quase transcendente.

O silêncio, em Ariel, é uma possibilidade de diálogo com a tradição e de inserção nessa mesma tradição, como estamos apontando. No entanto, é importante ressaltar que esse não é o único meio através do qual o autor realiza esse tipo de empreitada. Outro elemento também capaz de aglutinar o hibridismo poético de Ariel é a incorporação de um conjunto heterogêneo de referências que se constitui como matéria poética, método que já pudemos entrever até agora, em diversos poemas. É esse o ponto central da abordagem de nosso próximo capítulo.

Já a morte, por sua vez, que é também objeto de inúmeros outros poemas de Ariel, e que filia sua lírica a uma longuíssima tradição poético-reflexiva sobre o imponderável do fim, também será um dos nossos assuntos no capítulo

subsequente. Veremos que, por vezes, ela é uma morte factual, orgânica, violenta, mas pode ser também o sinônimo da falta de conexão com a vida que se relaciona com a mesma ideia presente na imagem do fantasma, apresentada acima.

5. Processos de *referenciação*: “pós-produção”

Gostaríamos de iniciar esse capítulo ainda pensando nas possibilidades de construção da “brutalidade jardim” na poética de Marcelo Ariel, associando esse mote ao tópico da “morte”, em continuidade ao capítulo anterior.

5.1 “Me enterrem com a minha AR 15” e “Carta para a morte”

Começamos com o poema que inaugura o primeiro livro do poeta, *Me ENTERREM com a minha AR 15 – Scherzo-Rajada* (2007), ao qual já fizemos referência, anteriormente:

Me enterrem com a minha **AR 15**

A rajada volta a soar
como a onda da vida
Fica frio... É só mais um número fantasma na área...
O urubu no esqueleto do leão
escapando da arena...
Quem atira é o pseudomorto, meu irmão...
Maluco... Acabou a munição... Foda-se, continuo atirando...
Para cima... Beleza... é só isso... a fumaça
que sai do cano e sobe até as nuvens...
Exu me guia no vermelho dessa mira
Laser no meu peito... Tá ligado... na sequência... O coração...
explode...
e estou livre da boca
que se abre pro mar...
Quer saber... Morrer não dói...
primeiro o tempo fica bem devagar... Tipo sonhando...
Aí vem um clarão... Você vê o Morro por todos os lados...
E então... (ARIEL, 2007, p. 7)

Este é um poema-monólogo cujo eu lírico está em meio a um tiroteio e acaba morrendo em decorrência de uma bala (“laser no meu peito” – a mira de uma arma) que “explode” seu coração. Poderia ser somente uma manchete sensacionalista, mas alinhando-se à tradição bandeiriana se torna “um poema tirado de uma notícia de jornal”, porque a *forma* como Ariel constrói o relato reveste-o de um lirismo jamais pensável em se tratando da morte de um bandido: o eu lírico é o bandido, não é

alguém que olha de fora sua morte e a converte em notícia-poema. É por duas vezes alguém que não tem voz: o bandido e o morto.

A rajada aqui é de uma arma, mas é também “*como a onda da vida*” (verso chavão, que surge em itálico, como que retirado de uma *sabedoria* popular, corrente), pois naquele universo de violência quem dá o ritmo, a música, o movimento, não é o *scherzo* da sonata, mas a repetição dos tiros. O leão, aqui associável à figura do rei da floresta que é feita de papelão e barracos, a favela, pode ser também o leão da arena de gladiadores, pois o embate entre “bandidos” e “policiais” é, muitas vezes, convertido em espetáculo bárbaro pela mídia.

Ficar livre da “boca” (uma alusão ao nome que se dá aos lugares onde se vendem drogas) poderia ser bom, sinal da saída da vida do tráfico, mas isso não é possível, então, ficar livre da “boca” é deixar de viver. A solicitação de ser enterrado com sua arma, presente no título do poema, dialoga diretamente com o fato de este quase personagem dramático continuar atirando mesmo quando acaba a munição, em um ato de desespero resignado.

O “número-fantasma” é sinônimo da indigência dos mortos pelo tráfico, mas o “fantasma” recupera toda a discussão que empreendemos ao fim de nosso capítulo anterior, quanto à incorporeidade dos fatos e a alienação em relação ao mundo e a experiência.

“Me enterrem com a minha AR 15” trata, mais uma vez, da morte. Mas aqui não se trata nem do fim natural que, embora angustiante, pode ser esperado por todos, nem da morte enquanto uma *abstração* como vimos no capítulo anterior. O que temos é a morte que vem como um resultado factual de um estado de violência urbana brutal e descontrolada. Uma morte bárbara que se torna um índice cada vez mais delineado de selvageria à medida que se torna mais comum, mais cotidiana. Fator que se relaciona intimamente com o que já vínhamos apontando em nosso terceiro capítulo. *Brutalidade jardim*.

Dos dezessete versos que compõem o poema, apenas cinco não apresentam reticências, seja no meio ou ao fim dos versos. Elas parecem ser a *representação* das rajadas, forjando um intervalo entre os movimentos de tiros, pois quem atira, normalmente, só atira por pouco tempo e depois se esconde. Mas representam também certo vazio discursivo: o barulho dos tiros impede que nós possamos ouvir a

voz daquele que nos fala nesse poema. Além disso, é também o vazio da morte que se apossa, gradativamente, do corpo do eu lírico, até que só reste o “silêncio”.

Voltando ao assunto da morte: para pensarmos mais sobre ele é interessante olharmos para o poema seguinte a esse na edição *cartonera*²³. O poema em questão ainda será republicado uma terceira vez em *Conversas com Emily Dickinson*, mas ele se mantém como transcrito abaixo:

CARTA PARA A MORTE

Imagino Camões, a vala onde morto estava;
O quarto onde encontraram o cadáver de João Antonio;
O sapato que Antonin Artaud segurava;
No paletó de Garcia Lorca a flor intacta;
A cama molhada de suor do último sono de Caio F.;
O prato vazio que caiu das mãos de Óssip Mandelstam;
Os círculos na água provocados pelo corpo de Paul Celan...

Devo parabenizá-la por estes momentos de uma estilística sempre surpreendente, somente às vezes ofuscada pelos lampejos precários desta luz fraca que caminha nas capas... (ARIEL, 2007, p. 8).

Ler a “Carta para a morte” logo após o poema do traficante narrando seu fim gera um jogo de sentidos muito profícuo, através de aproximações e afastamentos entre os poemas.

Primeiramente, é importante destacar o que, por si só, já se revela: Ariel elenca alguns nomes de escritores, pertencentes a tradições, nacionalidades e tempos diferentes, mas igualmente consagrados pela crítica literária e com histórias de vida bem distantes do que poderíamos chamar de “confortáveis”. Os brasileiros presentes, João Antonio e Caio Fernando Abreu, são autores de prosa e possuem entre si o fato de converterem em literatura experiências marginais destoantes do que se produzia nos momentos em que escreveram: o primeiro, certo discurso de uma marginália de proletários e bandidos; o segundo, questões relativas à experiência homossexual. Os estrangeiros são mais conhecidos por suas produções poéticas e todos viveram, muito de perto, experiências limítrofes: Luís de Camões,

²³ No livro posterior a esse, *Tratado dos Anjos Afogados* (2008) essa ordem entre os poemas se perde, o que dificulta uma relação mais imediata entre ambos e, de certa forma, minimiza o impacto da leitura. No entanto, por se tratarem de poemas alinháveis sob o mesmo tema, a ligação poderia ser feita por um olhar mais atento à obra.

Garcia Lorca e Paul Celan (uma vez mais!), os horrores da guerra; Antonin Artaud, a loucura – ou a imposição desta em sua vida; Óssip Madelstam, os desmandos dos governos autoritários.

Verificamos assim que não foi somente a morte de Celan que se tornou um tema em Ariel. O término da vida de outros artistas também comoveram o poeta a ponto de estarem presente em sua poesia.

Cada um deles morreu por uma causa diferente: suicídio, fuzilamento, e doenças igualmente ferozes, como câncer e AIDS. E é essa a matéria poética do poema: a *forma* como cada um desses grandes escritores estava em seu último momento. E, por ser "forma", Ariel ironicamente chama de “estilística sempre surpreendente” da morte, como quem diz que esta é sempre capaz de inovar, o que faz dela (a morte) passível de ser parabenizada, afinal, *a forma de morrer* são muitas.

Neste sentido, há um afastamento em relação ao poema anterior, já que aqui estamos diante de nomes importantes da tradição poética ocidental e brasileira e não de mais um indigente cooptado pelo tráfico de drogas. No entanto, estão todos unidos, sob a mesma condição irrevogável e certa: a morte. E, mais, compactuam entre si vidas muito próximas de experiências radicalmente brutais.

A leitura do segundo poema lança luz à do primeiro: se na “Carta para a morte” Ariel se interessa pela *estilística* da morte daqueles artistas, talvez em “Me enterrem...” tenhamos o mesmo tipo de procedimento: há ali também certa *estilística* que não seria vista ou mesmo construída não fosse o olhar poético. Mais uma vez: o tipo de movimento, de *scherzo-rajada*, de aproximação, entre universos distintos é uma potência na obra de Ariel.

Apesar do forte apego aos “fatos reais”, denotando certo realismo, é importante entender que o mundo real de Ariel é ainda maior: a morte de grandes poetas (com os quais o autor não teve contato “factual”) é tão central quanto a de um “bandido qualquer”. É importante reafirmar: não há hierarquização, à medida que ambos os universos – o “verdadeiro” e o literário/artístico – constroem o mundo ao qual pertence essa voz poética que ousa juntá-los e atribuir a eles significações outras. Quanto a isso, recuperamos a consideração de Ademir Demarchi no prefácio do livro de onde saíram os poemas.

(...) outro aspecto marcante da poética de Ariel é o de uma escrita de cunho filosófico, metafísico, que questiona o tempo todo a essencialidade e a condição humana, que pode se dar por diálogos entre escritores e filósofos, fragmentos dramáticos, ou em poemas que remetem a livros, autores, filmes. Ela é latente e agônica e se expõe nesse olhar que se dirige ao mundo que o cerca e, impotente diante da imutabilidade de tudo, mantém uma serenidade cortante... (DEMARCHI, 2007, p. 4-5).

Essa “serenidade cortante” é um importante índice da voz poética de Ariel, pois é ela quem permite essa não hierarquização: não há espaço para a identificação passional, para uma subjetivação excessiva. Mesmo que o assunto seja, normalmente, desencadeador de emoções profundas, o eu lírico não se envolve: ao contrário, mantém a distância necessária para que os sentimentos não turvem a vista, marcas da dessubjetivação.

Há um deslocamento construído entre os poemas: o primeiro deles incorpora um acontecimento do cotidiano do poeta (a morte do traficante) que, embora esteja relacionado a questões subjetivas, está também presente na vida de muitas outras pessoas, instaurando uma relação com o mundo, com o coletivo. O segundo se estabelece a partir do arcabouço de leituras realizadas durante toda sua vida e do aproveitamento e assimilação que faz delas, em um nível totalmente individual, embora essas leituras façam parte do mundo da cultura.

Em *Tratado dos Anjos Afogados* (2008) esse tipo de deslocamento se acentua de forma a se alinhar no interior dos mesmos poemas. Essa tendência se confirma nas outras obras posteriores, mas deixa cada vez menos espaço para a crítica social mais direta através da utilização de fatos e acontecimentos do cotidiano. Contudo, nos últimos poemas lançados por Ariel em revistas, “Como ser um Negro” e “Meu nome é nuvem”, a crítica social parece tornar-se o principal núcleo de sentido das obras.

O que veremos como uma constante inquestionável durante todo o percurso do poeta, no entanto, é a utilização de referências a outros artistas construindo os poemas enquanto matéria poética, como elemento formador do texto, o que se inicia até mesmo no título de alguns de seus livros, como *A morte de Herberto Helder* (2010) ou *Samba Coltrane* (2010).

Essa ideia de “processo de referenciação” (um termo que nós mesmos estabelecemos), não vem da disposição de traçar considerações sobre os *fatos* ou os acontecimentos utilizados por Ariel como componentes de sua matéria poética, o que acontece quando pensamos em uma ideia de linguagem referencial, denotativa, e que vimos como um elemento também presente e desencadeador dos poemas. Aqui, trata-se de refletir sobre as maneiras através das quais o poeta se relaciona com a produção de outros artistas e a incorpora em seus poemas por meio de *referência* direta às obras e aos artistas.

Marcelo Ariel não é o único a valer-se desse recurso das referências. Ao contrário, Silva (2011) destaca essa característica como uma das linhas de força da poesia brasileira contemporânea:

A segunda tendência é o diálogo, às vezes, problemático, entre o elogio e a suspeita, alianças e rupturas, que o sujeito lírico estabelece com a tradição. Se este diálogo é imanente à lógica do discurso da modernidade e do modernismo, tornou-se sintomático na poesia brasileira, a partir dos anos 80, transformando-se num *topos* significativo. Tal revisitação das mais variadas tradições ocorre por meio de citações, alusões, referências a personagens, autores, quadros, obras de arte, que são presentificadas no poema contemporâneo. Não se trata de uma ocorrência exclusivamente nacional. Tal aspecto tem sido apontado em outras literaturas de língua estrangeira. (SILVA, 2011, p. 2-3).

A primeira tendência, nomeada pelo autor como “antivitalista”, se relaciona a certa perspectiva “antidiscursiva que beira ao silêncio” (SILVA, 2011, p. 3), questão com a qual já travamos contato, embora o silêncio em Ariel não possa ser classificado como antidiscursiva. A segunda, colocada como “diálogo”, é exatamente esse processo de *referenciação* sobre o qual temos refletido. Vasconcelos também aponta esse traço:

O que se faz notar, a partir dos anos 80, é a tendência de uma poesia citacional, o que nem sempre resulta em um texto autônomo, com a potência inaugural encontrável no modelo, mas no *referendum*, no aval culto para a manutenção das *cosas mentales* de uma vanguarda cuja cena se desenrola na biblioteca, cada vez mais entendida como biblioteca *multimeios* (e não no corpo-a-corpo dos lugares fraturados, moventes, da cultura atual, reavaliadores de linguagens e identidades). (VASCONCELOS, 1999, p. 21).

O poeta e professor Paulo Henriques Britto, que acompanha bem de perto a produção contemporânea, em entrevista ao Jornal Cândido e em outras palestras que a autora teve a oportunidade de assistir, vem destacando essa particularidade:

Britto observa que, nesta produção poética em progresso, evidencia-se a ausência de projetos coletivos e utópicos, a volta de uma possível subjetividade, o compromisso com uma linguagem próxima à fala coloquial e a abundância de citações que misturam, sem nenhum preconceito, filosofia com cinema, música popular e televisão. (MAGALHÃES, 2012, p. 25)

Essa mistura extrema apontada por Britto, por vezes exagerada, de elementos provenientes de diversas origens é uma das marcas mais evidentes em Ariel. Também notamos que a ausência de projetos coletivos é característica de nosso poeta, e, embora ele transite por muitos grupos distintos, nenhum deles se constitui como um programa estético ao qual se filia Ariel.

Sobre os usos que se fazem da tradição, na contemporaneidade, e os jogos que se constroem entre as referências dando como resultado a produção atual, Francisco Bosco, em seu texto “Testamento Moderno e poéticas contemporâneas” (2002), assinala:

Fazer da literatura moderna um acervo disponível para *jogos de montar* é a operação distintiva da pós-modernidade, o que nos remete a um de seus paradoxos: a poesia pós-moderna move-se ainda no interior dos valores inaugurados pela modernidade (por isso não pode ser algo totalmente diverso do moderno), ao mesmo tempo em que, fazendo da modernidade uma tradição, e acolhendo-a, não pode mais ser moderna (se moderno é o que rompe com a tradição). Daí o tempo pós-moderno ser, sob esse aspecto, bem adequado para designar esse duplo e contraditório movimento de aproximação/afastamento em relação à modernidade. A paródia, não em seu sentido moderno de achincalhe, mas no sentido que lhe empresta Linda Hutcheon, “a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”, é um traço forte, portanto, da poesia pós-moderna” (BOSCO, 2002, s.p.).

O poeta Marcelo Ariel se configura, assim, como uma voz extremamente paradoxal na produção brasileira contemporânea pois, ao mesmo tempo que traz uma grande singularidade em seu trabalho, também se insere como um poeta que é, sim, um “filho de seu tempo”. Isso acontece porque Ariel se propõe a participar

efetivamente daquilo que seu mundo lhe “oferece” como proposta, sejam os problemas sociais ou seja toda uma tradição artística e cultural que o convida a participar continuamente.

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. Como vimos na citação de Magalhães a volta da subjetividade é um ponto corrente na produção contemporânea do qual Ariel se distingue.

Além disso, há o tipo de relação construída em sua obra com a tradição artística ocidental e até mesmo oriental, em alguns momentos. Porque, embora esse seja um procedimento comum, o que consideramos singular nos métodos de Ariel se relaciona a um excesso de referências que se instaura em quase todos os poemas escritos por ele. E nesse recurso também reside a amálgama da obra do poeta: é no espaço da própria literatura (e das outras artes) que encontramos a convergência dos diversos temas utilizados como matéria poética por Ariel. Logo, a questão não é só a utilização dessas referências, mas a proporção dessa utilização como fator instaurador de sua poética.

Há ainda outro pormenor a ser considerado no que concerne ao deslocamento de Ariel em relação à produção vigente, destacado por Rodriguez:

Essa dicção espessa de referências a repertórios os mais diversos não esgota uma parte dos enfrentamentos – e eis aqui uma imagem da guerra que ganha corpo – aos quais se lança o poeta que escolhe frustrar, de pronto, certa expectativa de adesão a um registro previsível no quadro da literatura de um autor negro, de extração social desfavorecida, vivendo em um espaço urbano particularmente degradado num dos eixos sombrios do projeto da modernização nas periferias do mundo capitalista. (RODRIGUEZ, 2013, p. 103).

Ariel utiliza um *corpus* que não seria facilmente associável a sua posição social e grau de escolaridade, o que evidencia o lugar *apartado* no qual se localiza sua produção. Vasconcelos também reflete sobre esse dado. Para o professor, esse é elemento que sustenta a “política de escrita” (VASCONCELOS, 2009, p. 229), uma vez que o poeta “não só inventaria elos culturais da poesia, mas os interliga como

uma intervenção em movimento”. Isto é, Ariel não só faz menção aos artistas, ele *cria* continuamente *através, a partir e para além* das obras que referencia.

Em *Retornaremos das Cinzas para sonhar com o silêncio*, há um poema chamado “De um comentário de Jean Luc Godard sobre Ervas Loucas de Alan Resnais”, oferecido a Mauricio Salles Vasconcelos que, anteriormente, já havia sido publicado em *Conversas com Emily Dickinson* (2010), com o título: “De um comentário de Mauricio Salles sobre ervas loucas de Alan Resnais” e oferecido a Hélio Pelegrino.

O corpo do poema se mantém o mesmo nas duas edições, mas além da modificação do título, na segunda versão há o acréscimo de um verso de Herberto Helder, como epígrafe do texto. Essa é uma dimensão a ser ressaltada pois, além do poeta português ser uma importante referência ao longo da obra de Marcelo Ariel, o conteúdo da epígrafe reflete sobre a questão das alusões, o que podemos observar em sua transcrição, logo abaixo:

Se há aqui excesso de nomes e referências, sejam eles tomados como montagem, concebida num apoio cultural estilisticamente irônico (...) no esforço para criar o mundo, fábula última de um [sic] espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas. O filme projeta-se em nós, os projetores. Herberto Helder. (ARIEL, 2014, p. 18-19).

Com isso, observamos que há em Ariel a consciência do excesso de referências e também uma tentativa de estabelecer significações para elas que surgem da relação estabelecida com cada artista, como podemos verificar em seu texto “a-monólogo”, onde o poeta fala sobre seus tipos de procedimentos composicionais, o que gostaríamos de destacar:

Sou contaminado por tudo. Li um ensaio do meu amigo, músico e poeta Márcio André em seu livro “Ensaio Radioativos” (Ed. Confraria do Vento) e a partir da leitura desse ensaio descobri que sempre fui contaminado por tudo o que eu amo. É uma abordagem alquímica do fato de morar em Cubatão, fato similar em um grau menor a morar em Chernobyl. Tudo isso projetado num campo maior e nada metafísico me leva a ser contaminado por tudo e por qualquer coisa que eu seja capaz de amar. (ARIEL, 2010, p. 97).

Ariel apresenta um processo de *contaminação afetiva* contínuo que cria um mundo outro, como o poeta nos diz acima. Algumas tentativas de aproximação desses procedimentos subjetivos do poeta podem ganhar nuances psicologizantes, o que não é nossa intenção. Entretanto, é possível traçar algumas considerações sobre as formas através das quais Ariel se relaciona com todo seu repertório artístico e cultural.

Para Vasconcelos (2010), Ariel cria, com seu processo de reescrita constante, algo que era comum também a Helder, uma “instauração da ontologia contínua”. E o crítico utiliza ainda a ideia de “transdisciplinaridade” tal como estabelecida por Félix Guattari para abordar as múltiplas referências utilizadas por Marcelo Ariel. Propostas extremamente profícuas, mas aqui pensaremos em outras possibilidades.

O diálogo com a tradição é um *leitmotiv* corrente dentro da tradição literária, fato continuamente explorado pela crítica e teoria, em diversas perspectivas, ao longo de nosso percurso moderno, à medida que esse fenômeno foi se estabelecendo e tornando constante. A tradição forja, através de afastamentos e aproximações, seu movimento rumo a outras formas e a sua incorporação, seja por via direta ou indireta nas obras: é sempre observável com o passar do tempo.

Assim, a literatura sempre se constrói através de outros textos e é disso que nos fala Roland Barthes, em seu artigo “Texto (teoria do)”. Aproveitando-se da “teoria do texto” desenvolvida por Julia Kristeva, o crítico usa a noção de intertextualidade como uma das bases da definição do próprio conceito de texto. Quanto a isso, segue um longo trecho, extraído da seção intitulada “Intertexto”, no qual podemos observar essa ideia sendo esboçada de maneira muito clara:

O texto redistribui a língua (é campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é *permutar* textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um *intertexto*; outros textos estarão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas. Passam para o texto, redistribuídos nele, trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc., pois há sempre linguagem antes do texto e em torno dele. A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem

raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas. Epistemologicamente, o conceito de intertexto é o que traz para a teoria do texto o volume da sociabilidade: é toda linguagem, anterior e contemporânea, que vem para o texto, não pelo caminho de uma filiação detectável, de uma imitação voluntária, mas segundo o caminho da disseminação – imagem que garante ao texto status de *produtividade*, não de *reprodução*. (BARTHES, 2004, p. 275-276).

É importante ressaltar que a noção de *texto* tal como concebida por Barthes não equivale somente a uma ideia de literatura – enquanto texto escrito ou mesmo enquanto arte: “basta que haja desbordamento significativo para que haja texto” (BARTHES, 2004, p. 281). No entanto, essas noções se expandem em direção a outros textos e não excluem o texto literário. Relevante no excerto apontado é entrever a descrição da tessitura construída através das sobreposições de textos, de formas conscientes ou não, em todos os níveis de produção textual.

Para relacionarmos essas considerações com a poesia de Ariel, no entanto, é necessário ampliar a reflexão. Barthes define intertexto como “um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas.” No entanto, em Ariel não é só isso que podemos notar, pois seus processos referenciais se desdobram em diversas possibilidades que podemos dividir entre algo que se assemelha a essa concepção barthesiana, na qual o intertexto se desenvolve em camadas menos detectáveis – para usar a mesma palavra –, e que, muitas vezes, nós leitores só podemos inferir por suposição, elemento que nosso poeta compartilha com toda nossa tradição; e algo totalmente visível, que se manifesta de forma direta, na superfície da poesia, começando pelo título, passando pelas epígrafes e dedicatórias, chegando à incorporação no *corpo* dos poemas.

5.1 O poeta leitor: comentário

Quando questionado sobre *o que* as dedicatórias e referências representam em sua obra, Ariel atribui a elas certa tentativa de “chegar ao outro”, como uma espécie de exercício de alteridade capaz de colocar em questão o estatuto do “eu” vigente em nossa literatura atual. Isso poderia se alinhar à ideia do “volume da sociabilidade” evocado por Barthes.

É uma perspectiva frutífera à medida que nos permite traçar outras considerações teórico-críticas sobre o poeta em questão. Pois existe em Ariel uma poesia fortemente dessubjetivada (mais uma vez: a continuidade em relação à tradição poética moderna): o “eu” e todo seu campo semântico aparece em raríssimas ocasiões, construindo um olhar poético que contempla o mundo, é tocado por ele, mas ao construir a poesia reserva certo lugar que, embora enunciado por uma primeira pessoa, mantém certo índice de indeterminação. Segundo Ariel, em entrevista a Azenha: “Para mim, o escritor só existe como ente simbólico. O que há é uma esfera chamada leitor com duas metades, uma é chamada simbolicamente de escritor.” (ARIEL in AZENHA, 2011, s.p.).

Possivelmente, as marcas mais delineáveis deste “eu” que enuncia os poemas diz respeito a esse componente das referências, afinal através dele podemos vislumbrar o processo de construção dessa voz poética, por meio das outras vozes com as quais ela se relacionou, de artistas de outras épocas e vertentes, formando um hibridismo constante de vozes e máscaras que se interpõem e interpenetram, em um contínuo processo ambíguo de dissipação e aglutinação dessas referências.

Assim, duas questões são pertinentes para se pensar: o poeta *leitor*, que faz o seu texto a partir das leituras realizadas ao longo de sua formação; e o poema como um instrumento de comentário dessas leituras: a “inspiração” vinda de outros textos sempre se converte em texto em Ariel.

Quanto à primeira questão, é *lugar-comum*, em relação à escrita e à intertextualidade, falar da centralidade da leitura. O panteão de nossos escritores e artistas é composto por leitores incansáveis, vindos de todos os tipos de produção artística. Esse é um aspecto que o próprio Ariel reitera, constantemente:

A grande literatura nem está tão vinculada assim ao ‘escrever’. A literatura possui mais conexões com o ‘ler’ do que com o ‘escrever’. Qualquer um é capaz de escrever um conto ou um poema, mas poucos sabem ler – saber ler é como saber viver e a maioria não sabe nem uma coisa nem outra. Saber ler é como saber ouvir.
(ARIEL in Azenha, 2011, s.p.)

No entanto, sabemos que esse assunto, o da leitura, ou mesmo do leitor, é tema recente nos estudos literários. E, quanto a isso, Barthes também chama a

atenção, no mesmo texto citado acima, pois para ele a “teoria do texto” seria capaz de abarcar também a questão da leitura, suas “especificações históricas”. O que se daria na contramão do que ele presenciava naquele momento, entre 1977 e 1980, período em que ele escreve esse texto: a tendência atual de “achatar a leitura transformando-a em simples consumo, inteiramente separada da escrita” (BARTHES, 2004, p. 283). Entendemos que talvez tenha havido algum avanço mínimo na crítica no que concerne a esse quesito, mas nada que nos faça contestar veementemente a perspectiva barthesiana: a leitura ainda é vista como elemento menor, quando é de onde tudo surge.

É sobre isso também que nos fala Harold Bloom, no prefácio de seu famoso livro *A Angústia da Influência*, do qual destacamos o excerto abaixo:

A angústia pode ou não ser internalizada pelo escritor que vem depois, dependendo do temperamento e circunstâncias, mas isso dificilmente importa: o poema forte é a angústia realizada. “Influência” é uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva. O que mais importa (e é a questão central deste livro) é que a angústia da influência *resulta* de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *consequências* da apropriação poética, mais que a sua *causa*. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária. É provável que essa leitura seja idiossincrática, e quase certo que seja ambivalente, embora a ambivalência possa estar velada. (BLOOM, 2002, p. 23-24).

Bloom constrói seu livro usando como referência os grandes nomes da tradição literária ocidental, mas isso não nos impossibilita usar suas ideias, nos interessando bem menos pela inserção de Ariel em determinado cânone do que observando as formas como ele se relaciona com este cânone, seja, mais uma vez, por aproximação ou por afastamento.

O que nos interessa nos apontamentos do norte-americano em relação à poesia de Ariel é, antes, uma desarticulação das ideias: em Ariel, a influência não é angústia, ao contrário, é demonstração de suas potencialidades. Cada um de seus

poemas “referenciais” é como uma homenagem a seus ídolos e uma demonstração de seu repertório adquirido.

Além disso, há a ideia de Bloom, e que o aproxima de Barthes (e de toda uma corrente mais contemporânea de pensamento sobre a leitura), de considerar a leitura como *atividade*, no sentido da produção ou, como ele mesmo escreve, no sentido da “apropriação poética”. No entanto, mais uma vez, Marcelo Ariel leva isso ao extremo: seu processo de apropriação e incorporação da “influência” se revela na camada mais superficial do texto. E não há nenhum tipo de hierarquização entre artistas, gêneros, tempo ou nacionalidade. Mano Brown, famoso *rapper* paulista, ganha dedicatória, ao lado de Gilberto Mendes, maestro erudito; Ludwig Wittgenstein, Maurice Blanchot, Allan Resnais, Jackson Pollock, João Antonio, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Dante, Ana Cristina Cesar, Ossip Mandelstam, John Coltrane, Miles Davis, Hilda Hilst, Paul Celan, Gustav Klimt, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Franz Kafka, James Joyce, Homero, são alguns dos artistas que ganham espaço na obra de Ariel. Eles dividem o mesmo poema, muitas vezes, com personagens menos convencionais, como um traficante no momento de sua morte ou com Misael da Silva, fundador do Primeiro Comando da Capital, o PCC, organismo criminoso surgido nos presídios paulistas nos anos 90.

Entre Pirandello e Pasolini um menino fuma *crack*:

Ontologia & Merda

entre o caos de Pirandello e o de Pasolini
invade o poema um menininho fumando crack na esquina
dentro da vida cínica
entre o caos de Afonso Henriques Neto e o caos convertido
em teatro fatal pelo menino
penso em dar um tiro de misericórdia
nos poemas
poemas são a merda da alma
e o tempo é uma lenta bala perdida, me diz o silêncio do
menino. (ARIEL, 2008, p. 54).

Tudo o que é lido, assistido, ouvido, contemplado, vislumbrado, pelo artista, torna-se matéria poética e isso se faz como comentário ao texto, sem necessariamente traçar uma *interpretação* para a obra inicial. E a obra de Ariel se

parece com o trabalho do crítico tal como estabelecido por Barthes: “a análise textual rejeita a ideia de um significado último: a obra não para, não se fecha” (BARTHES, 2004, p. 285).

[...] o devir exato dessa teoria, o desenvolvimento que a justifica, não é esta ou aquela receita de análise, mas *a própria escritura*. Que o *próprio comentário seja um texto*, eis em suma o que é exigido pela teoria do texto: o sujeito da análise (o crítico, o filólogo, o cientista) não pode, sem má-fé e autocomplacência, acreditar-se exterior à linguagem que descreve; sua exterioridade é totalmente provisória e aparente: *ele também está na linguagem*, e precisa assumir sua inserção, por mais “rigoroso” e “objetivo” que se queira, no triplo nó entre o sujeito, o significante e o Outro, inserção que a escrita (o texto) realiza plenamente, sem recorrer à hipócrita distância de uma metalinguagem falaciosa: a única prática fundada pela teoria do texto é o próprio texto. (BARTHES, 2004, p. 286-287).

Dessa forma, é possível entender o trabalho de Ariel não necessariamente como “crítico” ou “analítico”, mas como um trabalho fundado na ideia de que a própria poesia pode ser o lugar irradiador de um comentário sobre a poesia ou sobre a arte, de uma forma mais geral. Há, em Ariel, uma compreensão do texto, a poesia, não como fundadora de um sentido pleno e interpretativo sobre as coisas, mas como um espaço de difusão de significações que não se encerram sobre elas mesmas. O que podemos verificar na epígrafe que o poeta escolhe para seu poema já referido “a-monólogo”:

Eles [os poemas] não possuem significados ocultos ou segredos que você precise decifrá-los. Eu diria que as outras camadas não são tão ‘escondidas’. É como se estivéssemos em um passeio na floresta, se formos devagar, percebemos mais coisas. Eu tento criar poemas que restaurem na linguagem algo dessa selvageria, dessa imensidão. O processo de leitura pode se tornar tanto uma descoberta como um ato de transmissão de conteúdos. Creio que os poemas incentivem – talvez até provoquem – a criação mais do que apenas o consumo imediato. É mais pensamento ativo, em vez de recepção passiva. Pelo menos assim espero. (BERNSTEIN in ARIEL, 2010a, p. 96)

E esse parece ser um tipo de prática comum a nosso tempo, afinal, nunca se pôde experimentar uma acessibilidade tão abrangente e imediata a tudo o que se tem produzido, ou se produziu no passado, em todos os níveis. Neste sentido, ter acesso a inúmeras referências e incorporá-las em sua própria produção, tem se

mostrado uma tendência da arte contemporânea com a qual a poesia de Ariel parece se relacionar.

É sobre isso que trata o teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht em seu texto “Preencha as margens”²⁴, ao traçar uma reflexão sobre as diferenças entre a *interpretação* e o *comentário*. Para ele, os processos hermenêuticos estão sempre em busca de certa “profundidade espiritual” do texto, colocando-se dentro, abaixo, além deste, enquanto o comentário se insere *ao lado* do texto, nas margens.

Esperamos que, no geral dos processos de interpretação, haverá um momento em que supomos ter entendido o texto (ou qualquer artefato em questão), e normalmente associamos “entender” com a impressão que sabemos o que o autor queria dizer com o seu texto. Tal assunção acerca do caráter normalmente finito da interpretação, segundo creio, é a razão da carreira triunfante dos exercícios de dever de casa e provas na educação secundária (mais do que em qualquer outro lugar, no sistema da escola alemã). O comentário, ao contrário, parece ser um discurso em que, pelo menos por definição, nunca se conclui. Pois, enquanto um intérprete, eu diria, não pode extrapolar o assunto de um autor como ponto de referência de sua interpretação (e não pode evitar moldar esta referência, ao avançar em sua interpretação), um comentador nunca está certo das necessidades (por exemplo, das lacunas no conhecimento) daqueles que usarão o seu comentário. Apesar do cuidado com que preencha as necessidades de leitores contemporâneos de um dado texto, nunca poderá antecipar o que exatamente deverá ser explicado aos leitores da próxima geração – sendo principalmente tal condição a que constitui o comentário como um exercício e um discurso interminável. (GUMBRECHT, 2007, p. 4-5).

A interpretação é assim um *exercício* do qual se espera um resultado bem acabado: o significado final de um texto que nós teremos condições de apreender de acordo com aquilo que seu autor no desejava comunicar. Esse tipo de concepção demasiadamente anacrônica se torna ainda mais enviesada quando pensamos em crítica de poesia, um tipo de texto que tem uma relação íntima com a desarticulação dos sentidos e a dilatação dos significados da palavra e do verso.

No título e na introdução do presente trabalho, destacamos o desejo de construir aqui um “comentário” sobre a poesia de Marcelo Ariel e informamos que, no decorrer de nossa explanação, esse aspecto seria esclarecido. Nossa ideia de “comentar” o trabalho de Ariel se origina das ideias de Gumbrecht em oposição à

²⁴ Agradecemos ao professor Alexandre Nodari, mais uma vez, por essa indicação bibliográfica.

“interpretação do texto” e dos questionamentos que encontramos como instauradores do texto do poeta: não se trata de uma compreensão última, de uma análise que tentar dissecar as camadas subjetivas profundas que levaram o poeta a adotar essa ou aquela referência. Trata-se de tentar estabelecer teias de sentido – tais como as teias de palavra que tentam se aproximar do real, segundo Lacan – da mesma forma que vemos Ariel empreender em sua poética.

Através de sua apropriação afetiva de outros versos, nomes, trechos de obras, Ariel “preenche as margens” dos textos aos quais faz sua *referenciação* e, a partir disso constrói, em outra página, dessa vez a partir do centro, um poema que é seu e que “reprograma” os sentidos:

É tal contigüidade entre o texto do comentário e o texto comentado que explica que a forma material do comentário depende da e tem de se adaptar à forma material do texto comentado *par excellence*; e por esta mesma razão, nenhuma definição de dicionário da palavra “comentário” se esquece de mencionar que os comentários são normalmente comentários “corridos”. Subindo um pouco o nível de abstração desta discussão, podemos dizer que o lugar do comentário, nas páginas de um manuscrito ou de um livro impresso, está nas margens do texto a ser comentado. Isto implica, eu insisto, que, de um modo ou de outro, a forma e a ordem discursivas do texto comentado moldam a forma material e a ordem discursiva do comentário. (GUMBRECHT, 2007, p. 6).

Existe, dessa forma, uma relação sempre muito próxima entre o texto comentado e o comentário. No entanto, não se trata de um vínculo unilateral. No caso de Ariel, que utiliza muitas fontes distintas ao mesmo tempo, as ligações múltiplas construídas, muitas vezes, entre referências bastante distantes entre si, deixam a relação entre os textos comentados e os comentários ainda mais intrincada.

Neste sentido, a ideia da “reprogramação” insere ainda outra possibilidade de pensarmos a relação com as referências em Marcelo Ariel, que exploraremos no tópico seguinte.

5.2 A pós-produção

Nicolas Bourriaud, em seu livro *Pós-Produção* (2009), também fala desse tipo de processo criativo. O momento de pós-produção, em cinema e televisão, é aquele no qual os vídeos são editados, os áudios em *off* são acrescentados, as imagens são melhoradas, de maneira a fornecer um produto mais bem acabado ao público. Bourriaud se apropria dessa ideia para referir-se aos métodos de “bricolagem e reciclagem” empreendidos pela arte contemporânea em relação à tradição: “Hoje, a modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido (...)”. (BOURRIAUD, 2009, p. 09).

Uma abordagem da poesia utilizando teoria da arte se justifica aqui porque o universo das artes não se constrói separadamente: há toda uma rede que se estabelece continuamente do intrincamento das diversas modalidades artísticas. O universo referencial de Ariel se constrói nesse tipo de lugar não hierárquico e não ortodoxo do encontro de inúmeras manifestações distintas, canônicas ou pertencentes ao universo pop. Além disso, ele também é autor de outros tipos de produções artísticas, como texto para teatro, músicas e performances. Aliás, foi justamente realizando performances de leitura de poesia com música que o poeta tornou-se conhecido.

E foi olhando para o universo difuso das performances que Bourriaud construiu sua teoria da Estética Relacional e também a teoria da Pós-Produção. No que concerne a esta última, transcrevemos mais um longo trecho no qual o autor elucida sua ideia:

Todas essas práticas artísticas [contemporâneas], embora muito heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer a formas *já produzidas*. Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção. (...) Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*.

Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema, a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. (BOURRIAUD, 2009, p. 12-13).

Nesse trecho as ideias de Bourriaud parecem desconstruir a noção de uma “apropriação afetiva” com a qual estamos trabalhando. O que se dá quando o autor atribui um aspecto exageradamente mercantilista e instrumental para os processos de apropriação realizados pela arte contemporânea. No entanto, entendemos que o mais importante nas concepções de Bourriaud, e que expressam igualmente as nossas, é que as tendências da arte contemporânea, no que concerne ao aproveitamento dos dados anteriores da tradição, não são formas de arte com menor valor estético.

Ao contrário, o emprego constante das referências, especialmente através desse processo de *preenchimento das margens*, representa uma forma de se relacionar com o grande volume de *produções* às quais temos acesso, atualmente. E, a partir disso, esse uso contínuo torna-se uma forma de dar sentido ao excesso, ressignificando-o por meio de novas obras que *leem* a tradição de maneiras diferentes e ainda produzem ligações inusitadas entre o que já se tinha como legado e o que se forja de novidade. É diretamente isso que pode ser observado no seguinte poema de Ariel:

SONHO QUE SOU JOÃO ANTONIO
SONHANDO QUE É FERNANDO PESSOA

Num subterrâneo Letes ou num Eufrates interno
Tocando ramos de invisível água ou fazendo círculos
com pedrinhas atiradas num Tejo etéreo

Não importa...

A quimera-esfinge me espera em todas as margens tendo à sua direita Sá Carneiro e Antero que riem do riso de Cérbero, quando por eles passo, sou acordado e como se sonhasse vou ao encontro de Adília Lopes que está dançando nua na fonte cercada por uma auréola de baratas brancas, Adília me aponta uma carreira de formigas subindo aos céus, onde nuvens formam o rosto de Dante,

sentado cá embaixo e desta vez desperto, vejo um anjo torto de oito asas lendo perto da casa de Adélia Prado. Sabendo da existência de uma igreja ali defronte, pergunto ao anjo: “E aí, meu irmão, veio pra missa?”. O anjo diz: “Não, eu vim pelas formigas”. “E Deus?”, volto a perguntar. “Está lá ouvindo Bach”. Vou até a igreja, empurro a porta e entro num terreno baldio onde anjos sem asa jogam bola com moleques sem camisa, todos muito felizes como se realmente existissem. (ARIEL, 2008, p. 26).

Há neste poema um tipo de refundição no qual se mesclam os universos distintos da tradição Ocidental representados por Pessoa e Bach e os universos que forjam certa linhagem de construção de uma identidade nacional – já fracassada –, nas pessoas dos escritores João Antonio e Adélia Prado.

Na abertura do poema há a tentativa de definir-se o local onde se dá esse sonho através da nomeação de três rios: o Letes que se localiza no Hades, segundo a mitologia grega; o Tejo, rio de Portugal referenciado por Fernando Pessoa em seus poemas e também o Eufrates, importante rio da Mesopotâmia. E através da evocação desses rios o poeta transita, logo de início, entre o aspecto mimético (ao referir-se a rios que existem no mundo) e o da criação de um mundo outro através da linguagem ao evocar o rio da mitologia. Mas, logo em seguida a poesia enuncia: “não importa...”, demonstrando que o lugar *onde* se passa o sonho talvez seja secundário, o que importa é o sonho em si mesmo e, nele, assim como na poesia é possível que os rios do mundo *real* se encontrem com os rios mitológicos.

Neste sonho, há, no entanto, um sonho dentro de outro, pois esse *eu lírico* sonha que é João Antonio, enquanto este sonha que é Fernando Pessoa. João Antonio, um dos grandes nomes da produção literária brasileira do século XX, estabeleceu sua produção sob certo liame “marginal” muito específico, mais relacionado a um tipo de malandro que buscavam algum tipo de possibilidade de sobrevivência em meio à exclusão. E este João Antonio ainda sonha que é Fernando Pessoa, poeta que levou ao extremo a impossibilidade de definição do *eu* através de seus inúmeros heterônimos. Dessa forma, vemos, mais uma vez, a tensão instaurada entre a noção de representação do real – colocada ali pela figura de João Antonio – e a noção de criação do real – que se relaciona à figura de Fernando Pessoa. E interessante é que aquele estaria mais colado à realidade (João Antonio) sonha em ser o que cria a realidade através da linguagem.

Há ainda, mais uma vez, a referência a Dante, pois as formigas constroem um rosto semelhante ao seu e o anjo diz que “veio pelas formigas” como quem diz que veio através de Dante ou à procura dele. E nisso encontramos o poeta falando, pois sua imersão e trânsito em outros mundos e ideias que não os da periferia, da pobreza e da violência se deram *através* da arte, sobretudo da literatura. Mas, como viver nesse *sonho*, nesse universo da literatura – mesmo que em muitos momentos ele se converta em inferno, mesmo que o trânsito por ele seja acompanhado de uma quimera-esfinge (o monstro das questões suscitadas pelo universo artístico) – parece não ser a solução, o sonho-delírio termina com o poeta entrando na igreja. Mas a igreja não existe, é apenas um terreno baldio, onde os anjos jogam bola com moleques descamisados. E eles também não existem, nem os anjos nem os meninos, como quem enuncia o tipo de indigência a que se está destinado em alguns lugares, mas também uma forma de demonstrar que o poético pode se ocupar do que *existe*, mas pode (e deve!) também forjar espaços e relações que não tenham nenhuma correspondência com alguma ordem factual.

Pois, embora possamos elencar semelhanças entre alguns dos artistas, como Fernando Pessoa, Antero de Quental, Sá Carneiro e Adília Lopes, todos portugueses, à margem desse “Tejo etéreo” que é o poema, o rearranjo que se cria não segue um *programa*, mas é passível de estabelecer sentidos múltiplos.

Dito isso, apontamos ainda mais uma referência relevante para a discussão aqui empreendida. Trata-se da pesquisadora norte-americana Marjorie Perloff, uma teórica e crítica central dentro do pensamento que temos sobre os processos de reaproveitamento do discurso artístico como componentes notáveis da produção poética, em especial a partir do século XX. Em seu livro *O gênio não original*, lançado no Brasil em 2013, a autora afirma:

No clima do novo século, porém, parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. (PERLOFF, 2013, p. 41).

A noção de “não original” presente no título do livro não aponta para um desmerecimento da produção, mas para o estabelecimento de uma alternativa que se contrapõe à ideia de “gênio” preconizada pelo romantismo, da mesma forma que Bourriaud utiliza a noção de pós-produção. Para a autora, as práticas contemporâneas estabelecem assim sua própria *inventio*, a partir do que já se tem como tradição ou como repertório estético cultural do artista.

Esse é um fator presente na arte como um todo, algo apontado por Bourriaud, porém, as reflexões do autor se relacionam mais com artes visuais e performances. Perloff, por sua vez, traça suas considerações a partir da literatura. No entanto, como já foi esboçado no capítulo sobre a “brutalidade jardim”, isso diz respeito também, mais especificamente, à semelhança da produção poética de Marcelo Ariel com o *rap*. Como afirmamos, não nos aprofundaremos nesse tipo de comparação, no entanto, a prática da apropriação e da sobreposição de elementos oriundos de outros artistas é recorrente nessa modalidade musical e, tendo em vista o tipo de proximidade que Ariel tem com o gênero, é interessante verificar uma consideração de Richard Schusterman, em seu livro *Vivendo a Arte*:

A arte pós-moderna, como o rap, acaba com essa dicotomia, empregando e adotando de forma criativa sua apropriação como temática, no intuito de mostrar que empréstimo e criação não são incompatíveis. Ela também sugere que a obra de arte aparentemente original é, em si, sempre um produto de empréstimos desconhecidos, o texto novo e único, sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores.

A originalidade perde assim seu *status* inicial e é reconcebida para incluir a recuperação transfigurável do antigo. (...) As canções de rap celebram simultaneamente sua originalidade e seu empréstimo. E como a dicotomia criação/apropriação é desafiada, a divisão entre artista criador e audiência receptora também o é. A apreciação transformadora pode também tomar a forma de arte. (SHUSTERMAN, 1998, p. 149-150).

Além da comparação que podemos inferir entre Ariel e as modalidades de *rap*, outro fator considerável apontado por Shusterman diz respeito ao quanto essas formas de apropriação geram um novo tipo de audiência. Pois, a incorporação das referências como matéria artística suscita naquele que lê o poema um processo ininterrupto de formulações sobre o que cada uma das referências enumeradas pode suscitar. No poema abaixo, podemos visualizar exatamente isso:

O GESTO

Kawabata:
por beleza e tristeza.
Mishima:
num grito de Sol e Aço.
Akutagawa:
apenas cansaço.

Hemingway:
caçou um leão por dentro.
Pavese:
vidro moído
no centro do pensamento.
Vladimir:
dentro dos olhos
uma chuva de granizo.
Lendo 'Ariel'
traduzido por Ana
percebo o gesto
nas entrelinhas

destroçado pela insuportável beleza
da vida convertida em ideia terrível...
Nós somos Ofélias num mundo-Hamlet?
(ARIEL, 2008, p. 144).

A estrofe inicial do poema nos direciona para um campo referencial ligado à tradição literária oriental, especificamente do Japão, ao apresentar Kawabata, Mishima e Akutagawa. Cada um deles acompanhado de uma *impressão* que evoca títulos de suas obras aliados às ideias do poeta sobre elas e seus escritores. Nas segunda e terceira estrofes, contudo, o referencial se torna ocidental. Oscilando entre Europa (Pavese e, em parte, Hemingway), Estados Unidos (Sylvia Plath e Hemingway, novamente) e Rússia, que é um terreno híbrido, entre leste e oeste (Vladimir Maiakovski). Todavia, permanece o procedimento de associar-se cada um dos autores a um *vestígio* daquilo que suas obras suscitaram no poeta. Na terceira estrofe o poeta escolhe tratar de uma obra que tem o mesmo nome escolhido por ele: *Ariel*, de Sylvia Plath, traduzido por Ana – ou Ana Cristina César.

O fechamento do poema parece distanciado do restante, já que o poeta decide apresentar um *personagem* literário, Ofélia, da peça Hamlet, de Shakespeare, no lugar de outro escritor como aconteceu no desenrolar dos versos. Porém, é exatamente essa mudança que nos permite entender que há uma grande

semelhança entre os escritores elencados: todos eles cometeram suicídio, assim como Ofélia teria feito, segundo uma leitura corrente da peça. (O suicídio do poeta Maiakovski é questionado por algumas fontes, mas esse é o dado *oficial* sobre sua morte).

Assim, nós entendemos que o *gesto* que comove e impressiona é o derradeiro ato de escolha pela morte. Inclusive, *Ariel* é o título da última obra de Sylvia Plath, escrita nos meses anteriores a sua morte. E o poema nos diz que o eu lírico percebe a enunciação de seu *gesto* final, nas entrelinhas do livro da poeta americana. Quanto a isso, podemos lembrar, por exemplo, de um poema célebre de Plath, chamado “A reunião das abelhas” (PLATH, 2007, p. 169), onde o zumbido constante da caixa aponta para as ideias que atormentam a voz que nos fala no poema: “Como deixá-las fugir?/ O barulho é o que mais me apavora,/ As sílabas incompreensíveis./ São como uma turba romana,/ Não são nada, separadas, mas juntas, meu Deus!”.

O “mundo-Hamlet” é, para essa voz poética, o conjunto de adversidades constantes que transformam a ideia do suicídio em uma possibilidade, assim como Hamlet enlouqueceu Ofélia e a levou a seu próprio fim. Nesse poema o tema da morte permanece e nos permite perceber que não é somente o suicídio de Paul Celan que se converte em matéria na poesia de Ariel. Esse é um assunto que fascina nosso poeta, sempre.

O que podemos notar é o tipo de apropriação criativa da qual nos falava Shusterman. Em *Ariel*, nós nunca sabemos de antemão a que elemento ele pretende se referir: a vida ou a obra de seus artistas preferidos. O que gera efeitos de leitura diferentes: o poema acima é belo, pelas imagens que evoca mesmo se não pudéssemos entender as alusões, o que o deixaria em um nível de percepção mais abstrato, colado à materialidade das palavras. No entanto, como fomos capazes de reconhecer algo de semelhante entre a maior parte dos artistas foi mais fácil de verificar se esse dado se confirmava em relação aos outros e então, construir apontamentos diferentes.

Ariel faz com suas referências um *texto novo* a partir de textos anteriores, sejam as narrativas pessoais dos escritores aqui presentes, ou mesmo as obras que eles compuseram, aliadas ainda a história de um personagem canônico de nossa

literatura. Dessa forma, compreendemos que a hibridização empreendida por sua poesia também não hierarquiza as relações entre vida, obra, artista e personagem.

Embora Marcelo Ariel construa alguns de seus poemas sem necessariamente elencar referências, na maior parte dos casos parece ser esse processo de “programação” o que se estabelece em seus poemas. Como alguém que toca e é tocado pelo *estar* em seu tempo, nosso poeta se insere prontamente dentro do contemporâneo, seja aquele de Agamben, seja o contemporâneo entendido como o tempo presente. As reflexões metafísicas, a “poética do caos” e as múltiplas referências do universo artístico constituem na obra de Ariel essa *singularização*, como apontado por Bourriaud, construindo, dentro dessa poética por vezes dissonante, alguma espécie de coesão. E o poema se constitui como um espaço de associação de *dados* que se convertem em comentário sobre os próprios dados elencados pelo texto, instituindo uma cadeia geradora do texto que não se esgota nela mesma e estabelece uma rede contínua de sentidos.

Para o poeta, o *real* do mundo do qual falamos no capítulo três é também o real da literatura e é também o real da vida de seus artistas preferidos. Todos esses componentes oferecem a ele um lugar de ancoragem e uma gama de significações e simbolizações da vida. É isso que podemos verificar no poema abaixo, denominado “Lá fora”:

Lá fora
o poder de
um fantasma
destrói o mundo
devora
um filme
envolve tudo
nem uma só
gota do oceano
do real
podemos ver
o que resta
a um homem
como eu:
a fé em si mesmo
dispersa
reunida
pela força que rege
a solidão?
o que podemos eu e ela

contra o não ser que é
além de:
amar em silêncio
e ficar em casa lendo
até que entre
o lado de dentro e o de fora
não exista
separação. (ARIEL, 2010, p. 22-23).

Este poema aparece em três livros diferentes de Marcelo Ariel: em *O céu no fundo do mar* (2009) aparece com o título “GG”; e em *Conversas com Emily Dickinson e outros poemas* (2010) e *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2013) aparece com o mesmo título.

Como vimos, o universo de Marcelo Ariel é povoado por fantasmas e névoas que ajudam a construir uma paisagem onde não é possível ver as coisas “como elas são”, porque isto seria impossível: a apreensão do real – “do oceano do real” – através da linguagem é uma das matérias poéticas mais recorrentes no poeta. No entanto, contra isso resta “a fé em si mesmo” como potencialidade de criação de outras imagens, e resta também “amar em silêncio”.

Mas, o fantasma que turva a vista pode ser também algo de mais palpável: pode ser o fantasma de uma realidade violenta e opressiva que força o indivíduo a trancar-se, embora haja o refúgio da literatura que possibilita o “ficar em casa lendo”. E a leitura tem um papel central na poesia e na dicção poética de Ariel: é ela quem fornece subsídio para que o poeta resista e que fornece diretamente a matéria poética do autor através das inúmeras referências instauradas em seus textos. Referências estas que surgem de maneira totalmente livre nos versos do poeta.

E livres também são os versos dos poemas que, aliados à sintaxe quebrada entre os versos, possibilitam a leitura das frases de diferentes maneiras, gerando certa instabilidade e sensação de inapreensão do que está dito, ao mesmo tempo em que pode gerar também leituras ambíguas. No entanto, parece-nos que os núcleos de sentido se formam a cada três ou quatro versos, com algumas palavras de maior impacto que aparecem isoladas ou acompanhadas de preposição e artigo: “devora”; “do real”, “dispersa”, “reunida”, “a solidão”, “separação”. Estas palavras ajudam a quebrar o texto e o leitor vai galgando cada um dos versos até chegar ao ponto alto que parece ser a dissolução dessa “subida” lenta e truncada: quando o dentro e o fora deixam de existir, quando não há mais separação entre o “real” do

fora e a solidão do poeta. Esse momento parece ser aquele em que o poeta escreve e no qual ocorre a instauração de um silêncio que chega a ser palpável.

6. Conclusão

Optamos por transcrever, como anexo desse trabalho, um poema de Marcelo Ariel denominado “Soco na Névoa”, pois entendemos que ele é uma espécie de síntese dos vários elementos que buscamos demonstrar no decorrer desse trabalho. É um texto extenso que se prolonga por onze páginas do *Tratado dos Anjos Afogados*.

Ali, temos várias cenas dispersas que elencam acontecimentos corriqueiros, obras de arte e artistas, ideias, fragmentos de outros textos, que são continuamente interrompidas por um mote, do qual já falamos no capítulo três: “impossível não pensar”. É impossível não pensar em Goya, Mozart, Rimbaud, Bento Prado Jr., Simone Weil, Hamlet, Valéry. Ao passo que é igualmente impossível não pensar: “Nas balas perdidas/ No perfume/ das granadas/ explodindo no bar”. Impossível não pensar nas “nadificações” que nos consomem diariamente e ao, mesmo tempo, no celular que toca no cinema no meio dos filmes. É impossível separar a reflexão sobre o “fracasso de nossos cadernos de cultura” do catador de papel que recolhe esses mesmos cadernos para vender. Ironicamente, o homem os recolhe na porta da USP. É impossível não pensar em Misael da Silva e, ao mesmo tempo, é possível sonhar com Bogart, Camus, Miles Davis, Jorge de Lima. E sonhar que é possível “enxergar a energia do silêncio”.

Enfim, esse *soco na névoa* é um convite para a entrada no vertiginoso mundo de sobreposições que sustentam toda a poética que Ariel vem construindo. E o nome do poema aponta para o *traço de violência* que o percurso por esses seus versos produz: é um soco. *Brutalidade jardim*. Mas é um golpe na *névoa*, no vazio de todos nós, da vida e da morte. *Silêncio*. Um soco na névoa rodeado por um panteão de artistas, pintores, filósofos, poetas, músicos. *Pós-produção*.

Um dos problemas de nosso trabalho, apontado na qualificação, era uma indefinição quanto ao entendimento do *lugar* do poeta Marcelo Ariel. Ora nós o apresentávamos como uma voz singular que o tornavam totalmente isolado de seus contemporâneos. Ora como um “poeta de seu tempo”, ou seja, alguém que se situa prontamente entre os *seus*. Sem que houvesse, em nossas considerações, uma determinação ou adesão a nenhum desses supostos extremos. Essas afirmações

permaneceram na versão final e não vieram acompanhadas da “desejada” delimitação de um espaço para a poesia de Ariel. O que nós justificamos em nossa escrita afirmando que o lugar do poeta é o da *não-adesão*, como o era a escolha pelo nome artístico, Ariel.

Em meio a tantas contradições e instabilidades, o fato de não se ter chegado a uma chancela final, uma definição fechada, sobre esse objeto de estudo é um resultado que nos deixa satisfeitos, afinal de contas, o que sempre nos atraiu em Ariel e nos levou a pesquisá-lo diz respeito também ao grau de inexatidão evocado por sua produção.

Assim, os poemas que escolhemos para transcrever no decorrer dessas páginas – como o “Soco na Névoa” e tantos outros retirados, principalmente, do *Tratado dos Anjos Afogados* –, além de serem representativos de sua obra, apontam para o anseio de demonstrar o quanto os versos de nosso poeta não se encaixam perfeitamente em nenhum rótulo. E eles permitiram que pudéssemos continuar a localizá-lo tanto sob a rubrica de um poeta singular quanto de um artista de seu tempo. Alguém que está aqui, hoje, tentando soldar as costelas partidas da memória de nosso processo de modernização precário e negligente, ao mesmo tempo que transforma em matéria poética o suicídio de alguns de seus poetas preferidos. Constituindo assim, um tensionamento de nosso discurso sobre a boa poesia brasileira e seus signatários.

Dividimos esse *comentário* sobre a obra de Ariel em três grandes temas (que suscitaram outros, é claro) com o intuito de organizar o trabalho, mas tornou-se evidente que os principais poemas se constroem no *limiar* entre esses “assuntos”, “interesses” ou mesmo “procedimentos” poéticos. A “brutalidade jardim” com a qual nos deparamos em nosso primeiro capítulo, resultado do embate do poeta com o *horror* do mundo, também compõe o olhar que se preocupa em escrever sobre a morte de grandes poetas e de traficantes; o silêncio de Paul Celan guarda semelhanças com o do menino que invade o poema enquanto fuma crack; o real das bibliotecas é tão potente quanto a realidade brutal da cidade na qual se vive.

Em Ariel, todos esses acontecimentos, cenários, “personagens” merecem um *comentário* através de um poema, mas que nunca é uma voz inflamada pela dor, pela cólera ou mesmo pelo amor, pela compaixão. Quase não há possibilidade de

perceber o que *sente* essa voz poética em razão de sua dessubjetivação. Nós só sabemos que o poeta é tocado por tudo isso pelo óbvio: a *escolha* em trazer como componentes de seus poemas esses temas, e *dessa* forma. Ou seja, pela opção de tocar com sua palavra e com sua linguagem cada um desses termos que o rodeiam através não de um relato, de um texto narrativo, mas através do *texto poético*. O lugar onde a *palavra* tem a supremacia. Ariel entende essa *idiossincrasia* e se alinha junto de seus mestres na tentativa de empreender, ele também, uma reflexão sobre o que permite o seu trabalho: a *linguagem*.

Embora nosso poeta não seja ingênuo, a literatura é sua profissão de fé e a poesia uma promessa de mudança, devido ao fato de que entre ela e o real da vida não existe separação:

(...) há uma nítida apartação entre os poetas e a realidade suja do 'em torno', que é no máximo citada como cenário dos poemas e não como centro de onde eles se irradiam, que é o que tento fazer nos meus, apesar da guinada maldita para a névoa metafísica (...). A poesia entra nesse contexto como um enfrentamento do vazio proposto por estes dois projetos de seqüestro, estupro e esquartejamento do espírito. O que encontrei no exercício da poesia foi, em poucas palavras, um sentido maior para o meu egoísmo. No fundo, o maior poeta de todos os tempos, o Quélet, autor do *Eclesiastes*, estava certo: Tudo é vaidade, mas a poesia, quando é realmente vivida como uma verdade da existência do indivíduo, é capaz de dar um sentido elevado para o egoísmo e para a vaidade, um sentido que transcenda o mercado. Mas não só a poesia, a arte em geral, quando é autêntica e leva em conta a realidade exterior a partir de um centro interior, é capaz disso. Van Gogh não é um banco, Picasso não é uma marca de automóvel. (ARIEL, 2008)

A poesia é, assim, uma possibilidade de enfrentamento diante da barbárie, do vazio, da morte, ao mesmo tempo que se estabelece como o espaço no qual nosso poeta pode *comentar*, livremente, as fontes que compuseram e compõem continuamente seu percurso como leitor. O discurso poético é o lugar do qual Marcelo Ariel dispara sua *scherzo-rajada*.

7. Anexos

O soco na névoa

Para Gill Scott Heron

Fumando uma ideia
Dentro desse açougue
Metafísico:
É quase
Impossível
Não-pensar
no paradoxo quando
Irrrompe
nas esquinas,
A humanidade,
Com a sua
Corrompida
Verticalidade,
Que jamais
Se tornará o diamante
Sonhado pelo *Ser*
Bento Prado Jr.,
Se proliferando
Como a imaginação *paralisada,*
Como o som da chuva
Atravessando gerações
De nuvens até *Ser*
Ofuscado por essa
Matéria escura
Do Sr. Klee:
Impossível não-pensar
Nisso ao vermos
A turba exilada
Em pedaços
De carne
Sem nenhum “êxtase” ou os
Incontáveis
Mortos que imitam
A concha
No ácido
Do “Sublime”
Carvão
Do Eu:
(Um assassino se escondendo no interior do tempo)
Enviando *A essência*
Franqueada
Para campos de concentração
Dentro “Do Sol”
Cantando o *infinito*
Foda-se:
Impossível não-pensar nos olhos
Do Saturno de Goya

No rosto do “*Ou o poema contínuo*”
Mirando os raios
“estes”
Que escrevem
Um cachorro morto
No céu:
Impossível NÃO-PENSAR
No Mozart quântico
Que mora no fundo
Da *Multidão-sono*
Como uma mônada-semente
Que não
Vinga
Apodrecendo
No jardim *esquizocênico*,
Nas balas perdidas
No perfume
das granadas
explodindo no bar
das Parcas:
Num Eclipse-invertido
seguido de uma chuva fina *por dentro*
do olhar
da criança recém-nascida
nesse bar-iceberg para o ‘*Bateau-Ivre*’ no sangue
dos amantes-kamikases
(Não há outros?)
Habitando como Mozart o fracasso da fusão
do um em um
(Nuvens de vapor)
No céu de Titanic-World.
Impossível não pensar no fracasso invisível
dos cadernos de cultura
onde o tédio de Camus
encontra o de Valéry
e ambos são dissolvidos
pelo olhar de um catador de papel
às quatro da manhã
na portaria da USP,
apenas um esqueleto
de vento
comenta essa ideia esquiva,
enquanto ainda sonhamos
com a devolução
das nossas auroras roubadas
(com o cheque-sem-fundos do carinho entre estranhos),
Não pensar na Covardia disso:
A visão de um catador de papel
neutro-efervescente totalmente anulado
pelo primeiro círculo,
nem na covardia desse falso poema
Da *ficcionalização do encoberto*
Ou em outras nadificações

que alimentam
em nós
o olhar de Saturno
e o desejo
por carnificinas
tão banais
que equivalem
a ouvir
no cinema
um celular tocando
no meio do filme,
como um veneno para o sentido
oculto *nas vozes dos atores*,
ANULANDO,
não as chacinas,
mas a intensidade das ausências,
como um grito
Em Bach:
(Pausa para uma pergunta:
É melhor continuar
Sendo o fantasma de um poema ou *em um poema?*
Ou outra pergunta?)
Que se abre
no sono-dos-sonos
da superficialidade
nessa massa flutuante
de anti-seres
onde alguma coisa há
indo de encontro
ao nada-absoluto
Que não-há:
É impossível não pensar no pouco tempo que nos resta
para tentar
voltar ao outro,
ao *outro agora:*
(*Impossível não pensar na gratuidade*),
Onde o Sol nasce pisando nas nuvens
para vomitar sua luz
no banheiro sujo
da humanidade:
(*Da Mente: Esse oceano imóvel?*)
Não pensar nessa chuva
De *satoris* falsificados
através do sonho
das multidões:
Nem na implosão dos cemitérios
verticais *da arte*
criando um gigantesco
“anti-smog” para o sono dos sentidos:
Não pensar no cansaço da visibilidade,
Na inauguração da fábrica de suicidas-amadores,
(*Não há outros?*):
Na essência evaporada

passando pelo buraco da agulha
e desaparecendo
no brilho surdo
da película de Berkeley:
Podemos ouvir
Nos ossos
A voz
do grão de areia
cantando o nosso nome
para o azul,
Na tela 'Solidão' de Iberê Camargo,
Não pensar no pouco tempo
para projetar nosso riso
na festa dos cadáveres
sem centro,
*Isso equivale ao sono desesperto
na saída de um baile-funk
ou ao sono-alegre
de uma festinha universitária?
Em ambas
erguemos um brinde seco
para o véu do corpo
enquanto a verdadeira festa móvel
dos galhos
avança pelos destroços
da calçada
até alcançar
os do asfalto,
ali os pneus
dos carros cantam uma ária
dodecafônica,
para as marcas
das calcinhas
nas bundinhas
das mãezinhas
de 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 e 21
que rebolam
para o sempre
e o mesmo,
opaciadas por essas
minúsculas
asinhas de Ícaro
quebradas e retorcidas
em seus ventres,
como sequestrados em porta-malas,
crianças que irão cair
para o sempre
e o mesmo
rútilo vaso sanitário
do projeto humano:
Uma biblioteca deserta
nos subterrâneos de uma igreja gótica
abandonada:*

Enquanto isso,
um bêbado canta um hino
que mistura os hinos
do Corinthians e do Flamengo
com o Hino Nacional
e o resultado parece mais autêntico
do que *o País em si*:
É impossível
não pensar
em esculpir
um cão negro
nos restos dessa criança
jogada na vala
do silêncio
ou na gaveta de cimento
das cintilâncias cinzas:
(Essa é para o Sr. Auden:
*O cemitério da memória
transcende a ficção dos fatos?*)
Posso ouvir sua voz ecoando NO JARDIM:
*“Por exemplo:
Em HAMLET
É fácil notar que o amor e morte
possuem a lógica de um assassinato, como uma sutil e
única diferença...
No amor a ausência é evocada
Para tentar materializar
O fantasma de UM VIVO”*
Na morte a vala do silêncio explode
e amplia o meio do rosto,
pétalas caem para dentro:
Por que não conseguimos contornar o nada com nossa mudez?
É há um não-grito caindo
no piso
do Banco Dostoievski, do Banco Van Gogh,
do Hotel Proust,
um não-grito no cemitério clandestino do universo...
(*Ainda estou no açougue-presídio, a chegada da tropa de
choque, não me acordou
do metafísico...*)
É impossível não comparar
A chegada da tropa de choque
com a inércia dos anti-corpos:
Não pensar em Simone Weil
Se esquecendo
De Jesus
no meio da chuva:
“E se a partícula pensa.”
Ela pensa:
Também choveu no banho de sol
interrompido
pela rebelião *em volta* do presídio
de segurança máxima,

centenas de teresas em chamadas,
"Formam uma flor"

.....
"São os comandos de um lado e as facções do outro"

Ela está pensando,
dentro da cabine do helicóptero
da polícia ou da CIA
(Que diferença fará?)
"As coisas não são tão simples"
Pensa a policial:
"Nem mesmo são coisas... Como podem pensar?"

Simone Weil diz para a chuva,
A mesma chuva que dezenas de anos depois
molha o visor do capacete dos soldados:
Simone Weil passa por mim e entra
Na fábrica:

Esqueça a tropa de choque, procuro pensar
como as partículas de Píndaro
pensar nos mortos

que sonham conosco
quando estamos acordados,
Pensar no fantasma do universo,
nos raios desse fantasma,
em Cy Twombly
desenhando o canto dos pássaros
dentro do açougue

Em Mozart,
"É melhor não..."
me dizem as partículas-Bartleby
"O nome do jogo é sonhar"
"Pode ser uma bela inversão da lógica da morte"

Ao tentar não-pensar penso, logo, sonho:
*"Sonho com Chet Baker fumando um cigarro
na sacada do hotel, antes de cair... Com minha mãe morta me acordando...
Sonho que não existo..."*

Sonho com Baudelaire me dizendo que:
"A vida humana vale menos do que uma fábula de Akutagawa",
Sonho que Bogart e Camus são a mesma pessoa,
Sonho que Miles e Coltrane estão tocando com os Beatles,
Sonho com Jorge de Lima lendo 'A Invenção de Orfeu' para Brian Wilson,
Sonhos que sou um peixe de gelo
e lentamente me transformo num peixe de fogo,
Sonho que acordo e não me lembro onde deixei meu corpo,
Sonho que acordo e não me lembro de ter acordado... e as duas sensações
são a mesma,
Sonho que posso enxergar a energia do silêncio,
Sonho que acordo fora do sonho e pergunto:
Pergunto ao silencioso inferno-que-não-funciona-direito,
Pergunto ao alto fundo dos oceanos,
Ao imóvel fantasma do universo,
Pergunto para as paradas cardíacas,
Para os buracos negros das balas,

Para o brilho e a fumaça dos pneus queimando
Meu corpo,
Para os soldados de 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 e 21
cantando e dançando em volta da fogueira,
Para a escuridão das covas vazias,
Para os espaços livres da minha presença,
(Infinitos ou não... Que importa?)
Pergunto anulando o não-grito:
*'Se não há tempo nenhum, em lugar nenhum, 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. 58-68)

8. Bibliografia

Livros de Marcelo Ariel:

ARIEL, Marcelo. **Me ENTERREM coM a MinhA AR 15 (Scherzo – Rajada)**. São Paulo-SP: Dulcinéia Catadora, 2007.

_____. **Tratado dos Anjos Afogados**. Caraguatatuba: LetraSelvagem, 1ª. Ed., 2008.

_____. **O céu no fundo do mar**. São Paulo-SP: Dulcinéia Catadora, 2009.

_____. **Conversas com Emily Dickinson e outros poemas**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2010a.

_____. **Coltrane Blues**. Assunção-Paraguai: Yiyi Yambo, 2010b.

_____. **A morte de Herberto Helder e outros poemas**. Santos-SP: Sereia Ca(n)tadora, 2010c.

_____. **A segunda morte de Herberto Helder**. Curitiba-PR: 21 gramas, 2010d.

_____. **Cosmogramas**. Londrina-PR: Rubra Cartonera Editorial, 2012.

_____. **Teatro fantasma ou o doutor imponderável contra o onirismo groove**. São Vicente-SP: Edições Caiçaras, 2013.

_____. **Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio**. São Paulo: Patuá, 2014.

_____. Como ser um negro. *Revista Desassossego*. São Paulo, nº13, jun/2015a, p. 148-155.

_____. Meu nome é nuvem. Poema publicado no Portal Vermelho, dia 27 de março de 2015b. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/261281-11>

Demais publicações e obras:

ADORNO, Theodor. **Prismas**. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **A ideia da prosa**. Tradução: João Barrento. Lisboa, Portugal: Editora Cotovia, 2009.

ANDRADE, Oswald. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ALVES, Aryadine. Entrevista com Marcelo Ariel para o Jornal *Diário do Norte do Pará*, 2012. Disponível em: <http://teatrofantasma.blogspot.com.br/2013/01/integra-da-entrevista-concedida-para.html>

ARAÚJO, Rafael. Os paradoxos do horror: da objetivação à subjetividade. *Revista Aurora* – PUC-SP. São Paulo, 2008, N° 2, p. 08-11.

ATANES, Alessandro. Tratado dos Anjos Afogados – Ariel, Borges e a ficção de Cubatão. Resenha publicada no site da Prefeitura de Cubatão. Disponível em: <http://www.cubatao.sp.gov.br/historia/livros/tratado-dos-anjos-afogados/>

AZENHA, André. Entrevista com Marcelo Ariel publicada no site Culturalmente Santista, 2011. Disponível em: <http://culturalmentesantista.com.br/2011/09/marcelo-ariel/>

BAJO, Beatriz. Entrevista com Marcelo Ariel publicada no site já desativado *Armadilha Poética*, em 03 de fevereiro de 2008a.

_____. Fantasmagorias em scherzi-rajadas líricas: a outra metáfora. Ensaio publicado no site da *Associação Cultural LetrasSelvagem*, 2008b. Disponível em: <http://www.letraselvagem.com.br/pagina.asp?id=100>

BARTHES, Roland. “Texto (teoria do)”. In: **Inéditos. Vol. 1 – Teoria**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins, 2004. P. 261-289.

BÍBLIA – Bíblia de Jerusalém. Edição em Língua Portuguesa. São Paulo: Paulus, 2002, 1ª. Edição.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução: Marcos Santarrita. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRODA, Martine. “Paul Celan, la politique d’un poète après Auschwitz”. In: RANCIÈRE, Jacques. *La politique des poètes: pourquoi des poètes em temps de détresse?*. França: Albin Michel, 1992, p. 215-227.

CAFIERO, Carlota. Entrevista de Marcelo Ariel para o *Jornal Tribuna de Santos*, em setembro de 2015. Disponível em: <http://teatrofantasma.blogspot.com.br/2015/09/integra-da-entrevista-concedida-para.html>

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. **Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial**/ Haroldo de Campos, com uma colaboração especial de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARONE, Modesto. Paul Celan: a linguagem destruída. *Almanaque da Folha*, 1973. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm>

CELAN, Paul. **Cristal**. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CHARTIER, Marcela. Entrevista com Marcelo Ariel, em 29 de janeiro de 2008. Disponível em: <http://teatrofantasma.blogspot.com.br/2008/01/entrevista-para-jornalista-marcella.html>.

CHESTIER, Alain. **La littérature du Silence**. França: L'Harmattan, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COUTO, João Luiz Peçanha. Tratado dos Anjos Afogados, de Marcelo Ariel. *Via Atlântica*, São Paulo, n° 15, jun/2009, p. 319-324.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Tradutores: Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Tradução: Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. Tradução: Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FISCHER, Steven Roger. **História da Leitura**. Tradução: Claudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução do texto: Marise M. Curioni; tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Preencha as margens! Sobre comentário e cópia". Tradução: Marcia Arruda Franco. *Escritos*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 1, n. 1, 2007, p. 03-16.

HANKS, Patrick; HODGES, Flavia. **A concise dictionary of first names**. Reino Unido: Oxford University Press, 1992.

INÁCIO, Émerson da Cruz. Sobre poesia e rap, rappers e poetas. *Via Atlântica*. São Paulo, 2010, p. 117-127.

INCÊNDIO na Vila Socó, de 1984, é discutido na Comissão da Verdade, reportagem do site da Assembléia Legislativa publicada no Jornal GGN em 12 de junho de 2014. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/noticia/incendio-da-vila-soco-de-1984-e-discutido-na-comissao-da-verdade>

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 20: mais, ainda**. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio** – Uma Leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGALHÃES, Guilherme. No olho do furacão. *Cândido*, Curitiba, p. 24-25, nº 12, julho de 2012.

MANDIL, Ram. Possibilidade. In: Flory Kruger; Leonardo Gorostiza. (Org.). *A ordem simbólica no século XXI*. Belo Horizonte, MG: Scriptum Livros, 2011, v. , p. 305-307.

MARCUSE, Herbert. Poesia lírica após Auschwitz. Tradução: Luís Gustavo Guadalupe Silveira. *Revista.doc.*, Ano X, nº07, 2009, p. 149-159.

MEDEIROS, Diamila. Marcelo Ariel, edições cartoneras e Vik Muniz: as múltiplas possibilidades da Estética relacional, de Nicolas Bourriaud. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 1, p. 35-48, 2014.

_____. Marcelo Ariel: uma voz poética negra. In: Rodrigo Vasconcelos Machado. (Org.). **Panorama da Literatura Negra Ibero-Americana**. 1ª. ed. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015a, v. , p. 280-296.

_____. Pós-produção: a poesia de Marcelo Ariel. *Qorpus*, v. 1, p. s.p., 2015b.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Poesia, linguagem e silêncio. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 48, nº 2, p. 237-243, 2013.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Tradução: Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIGNATARI, Décio. Poesia a retomada. *Época*, Editora Globo, v. 257, p. 90 – 91, 21 abr. 2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR56958-6011,00.html>

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas, SP: Versus Editora, 2007.

PINTO, Manuel da Costa. A cinza dos Afogados. Reportagem publicada no Site da *Folha de São Paulo* no Caderno Ilustrada, 2008. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0504200827.htm

PIRES, Fernanda. "Vale da morte" foi o símbolo de Cubatão. *Valor Econômico*. 15 de março de 2012. Caderno Brasil. Disponível em: <http://www.valor.com.br/brasil/2570976/vale-da-morte-foi-o-simbolo-de-cubatao>

PÓLO abriga fábricas de todos os tipos. *A Tribuna*. Cubatão, 09 de abril de 1998, s.p. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/clendasnm.htm>

RANCIÈRE, Jacques. **La parole muette**. França, Hachette, 1998.

RODRIGUES, Evandro. **Trajetos Kartonero**. Florianópolis-SC, UFSC, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95501/293000.pdf?sequence=1> Acesso em 1º de maio. 2014

RODRIGUEZ, Benito Martinez. "Scherzi-Rajadas líricas: balas e baladas na dicção poética de Marcelo Ariel". in: IPIRANGA JR, Pedro et al. *Do amor e da guerra: um itinerário de narrativas*. São Paulo: Annablume, 2014.

ROSSET, Clément. **Le réel - Traité de l'idiotie**. Paris, França: Les Éditions de Minuit, 2004.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

SAFATLE, Vladimir. **Lacan**. 2ª. Ed. São Paulo: Publifolha, 2013. (Folha Explica).

SENA, Nicodemos. A poesia fora de seu lugar oficial. Entrevista com Marcelo Ariel. Site da LetraSelvagem. Disponível em: <http://www.letraselvagem.com.br/pagina.asp?id=78>. Consultada em 20/10/2014.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução: Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular**. Tradução: Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Marisa Corrêa. "Materialismo Lacaniano" in: Bonnici, Thomas; Zolin, Lúcia. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 211-216.

SILVA, Paulo César Andrade. Silêncio e diálogo na poesia brasileira. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Araraquara, Vol 9, nº2, 2011, p. 1-17.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 55, 1999, p. 27-36.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio – Ensaio sobre a crise da palavra**. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

STROPARO, Sandra M. O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 48, n. 2, 2013, p. 191-198.

TORINHO, Maria Esther. Uma poética do silêncio: trauma, representação e linguagem em “Fuga da Morte”, de Paul Celan. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 107-122, 2014.

TRAGÉDIA em Cubatão: explosão e 70 mortos. *Jornal Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 de fevereiro de 1984, s.p. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/clendasnm.htm>

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Poesia Contemporânea Nacional. *Aletria*. Belo Horizonte, 1998-1999, p. 18-25.

_____. Do poema ou Instauração da Ontologia Contínua. *Via Atlântica*, São Paulo, nº15, jun/2009, p. 223-240.

_____. **Espiral Terra: poéticas contemporâneas de Língua Portuguesa**. São Paulo: Annablume, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução: Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.