

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIA FERNANDA DOS SANTOS

DA CATÁSTROFE À MESTIÇAGEM: OS ANJOS NA POESIA DE MARCELO ARIEL

CURITIBA

2024

MARIA FERNANDA DOS SANTOS

DA CATÁSTROFE À MISTIÇAGEM: OS ANJOS NA POESIA DE MARCELO ARIEL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Sandra M. Stroparo

CURITIBA

2024

## FICHA CATALOGRÁFICA

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Santos, Maria Fernanda dos  
Da catástrofe à mestiçagem : os anjos na poesia de Marcelo Ariel. /  
Maria Fernanda dos Santos. – Curitiba, 2024.  
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de  
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra M. Stroparo.

1. Ariel, Marcelo, 1968-. 2. Literatura brasileira. 3. Poesia brasileira –  
Séc. XXI. 4. Anjos na literatura. I. Stroparo, Sandra M. 1970-.  
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em  
Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

## TERMO DE APROVAÇÃO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001018016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MARIA FERNANDA DOS SANTOS** intitulada: **Da catástrofe à mestiçagem: os anjos na poesia de Marcelo Ariel.**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Junho de 2024.

Assinatura Eletrônica

26/06/2024 17:33:07.0

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

26/06/2024 16:51:05.0

NILCÉIA VALDATI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE)

Assinatura Eletrônica

26/06/2024 16:42:59.0

GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

26/06/2024 16:51:03.0

DIAMILA MEDEIROS DOS SANTOS

Avaliador Externo (INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E  
TECNOLOGIA DO PARANÁ -IFPR)

**A todos os “anjos afogados”.**

## AGRADECIMENTOS

É em 2020, a partir de uma disciplina ministrada pela professora Sandra Mara Stroparo, que essa pesquisa começa a surgir. Nessa disciplina tive meu primeiro contato com a obra de Marcelo Ariel, que nos próximos anos acompanharia meus pensamentos, leituras, reflexões, enfim, todos meus gestos de investigação e pesquisa. Por isso, sem essas duas pessoas, essa tese não existiria. Primeiramente, agradeço minha orientadora Sandra Mara Stroparo, pela orientação, pelas leituras atentas, pelas críticas necessárias, e por fim pelo suporte e direcionamento ao longo desses quatro anos. Agradeço ao poeta Marcelo Ariel pela produção poética e pela postura enquanto artista, por nos mostrar que outros mundos e outros eus são possíveis, através da palavra, do surto, do onírico, e principalmente, do angélico.

Agradeço a minha mãe Neoli T. do Santos, por suas lutas e sacrifícios diários, por me gerar e me educar em meio a tantas hostilidades patriarcais, mas sem nunca deixar de lado o afeto e o carinho, e assim oportunizar e inspirar a realização dos meus sonhos e da minha irmã. Agradeço ao meu padrasto Valdemar Estachio e a minha irmã Maria Eduarda Estachio, por estarem sempre ao meu lado nessa e em tantas outras trajetórias. Aos meus familiares, mas principalmente meu avô e minha avó, pela sabedoria e simplicidade cabocla transmitidas.

Agradeço aos membros da banca examinadora. À professora Nilcéia Valdati, primeira orientadora, por ter me mostrado com sabedoria e generosidade um mundo desconhecido de teorias e poetas, pelas suas aulas inspiradoras e por seu apoio em tantas fases da minha pesquisa. À professora Diamila Medeiros do Santos, pela leitura atenciosa, pelo apoio e pelos direcionamentos que deram novos rumos a essa pesquisa, bem como pelos livros emprestados – sem os quais o desenvolvimento dessa pesquisa estaria comprometido. Ao professor Guilherme Gontijo Flores, por ter me inspirado com a originalidade e potência de sua escrita e de suas aulas, bem como pelas considerações neste momento de defesa.

Por extensão, gostaria também de agradecer às duas universidades, UNICENTRO e UFPR, que têm sido espaços de grandes realizações e encontros bons, que possibilitaram a minha formação e realização de diversos sonhos. Agradeço aos professores dos departamentos de Letras de ambas as universidades que, direta ou indiretamente, sempre incentivaram e apoiaram o desenvolvimento de minha pesquisa.

A minha orientadora de mestrado, Maria Salete Borba, pelas conversas leves e importantes, pelos conselhos, pelas leituras, debates e grupos de estudos. Sua dedicação, compromisso e amizade representam um exemplo de profissional, mas também de humanidade, que levarei sempre comigo.

À sorte da amizade: Carol Wikuats, Edi Cardozo, Karol Ludke, Lutrícia Monti, Pamela Furlanetto. Aos amigos que a universidade me proporcionou: Gerson, Mardi, Adeilson, Gian, Fran, Marcelo, Pamela, Idair. As amigas Karoline Zâmpiva e Isabelle Maria Soares que me acompanham desde os tempos de mestrado, compartilhando angústias, leituras, debates e alegrias dessa jornada acadêmica. Aos amigos da UFPR: Cleber Luz, Luiza Kozerski, Suzanne Modesto, Adriel, e principalmente ao amigo Gilberto Caldat por nos receber em Curitiba, pelas longas caminhadas e conversas, por tornar nossos dias menos cinzentos nessa cidade fria e chuvosa.

Ao Mário Sérgio de Oliveira Vaz, meu companheiro, meu amor, com quem compartilho o incrível cotidiano, as ideias, a paixão. Agradeço por seguir me inspirando há 8 anos, por acreditar em mim quando não vejo mais saída. Esta tese de doutorado é não só um testemunho do meu esforço, mas também um tributo ao nosso compromisso mútuo, à nossa parceria inabalável e ao amor que nos impulsiona a crescer juntos.

À Educação Pública, Gratuita e de Qualidade.

## EPÍGRAFE

Mas fechando o cortejo desta brilhante hoste  
Um Espírito de aspecto diferente agitava  
Suas asas, como nuvens de trovoada no céu de uma  
costa  
Cuja praia deserta é freqüentemente coberta  
com destroços –  
Seu semblante era como o Alto-Mar quando  
açoitado pela tempestade –  
Ameaçadores e insondáveis pensamentos  
esculpiam  
Eterna cólera em sua face imortal –  
E onde ele fitava uma escuridão impregnava o Espaço.

Lord Byron, A visão do Juízo.

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar as múltiplas aparições do anjo na obra poética de Marcelo Ariel, que se manifestam em seu próprio nome (Ariel), em títulos de livros e em poemas. Para isso, serão exploradas as referências ao anjo presentes em alguns poemas selecionados dos livros de Ariel, nomeadamente a antologia *Ou o silêncio contínuo* (2019), e a plaquete *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck* (2022) e, para complementar o debate, alguns poemas e entrevistas de Marcelo Ariel a jornais, blogs e revistas literárias eletrônicas. Além disso, será resgatada parte da trajetória histórico-cultural do anjo, investigando sua representatividade e significado em diferentes momentos da sociedade antiga e contemporânea. Dessa forma, discutem-se as implicações dessa figura na expressão artístico-cultural que é a poesia de Marcelo Ariel. Os principais temas abordados serão a catástrofe (eco/social), englobando as noções de ruínas, barbárie e violência. Também será examinada a intertextualidade entre a literatura e outras formas de arte, especialmente por meio de recursos ecfrásticos. Por meio de uma cartografia angélica que mapeia os movimentos e aparições dessa figura nos poemas, a hipótese dessa tese é que há a presença de um anjo mestiço em tal poética que se constrói por meio da relação com outras artes, culturas e temporalidades, além de se pautar em alguns elementos de escrita citados por Marcelo Ariel: a mestiçagem, o onírico e o surtológico.

Palavras-chave: Marcelo Ariel; Anjo; Catástrofe; Mestiçagem.

## ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze the multiple appearances of the Angel in Marcelo Ariel's poetic work, which are manifested in his own name (Ariel), in book titles and in poems. The mentions to the Angel are present in selected poems from Ariel's anthology *Ou o silêncio contínuo* (2019), and the booklet *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck* (2022) and, to complement the discussions, in some of Marcelo Ariel's poems and interviews in newspapers, blogs and electronic literary magazines. Furthermore, those appearances will be considered as part of the cultural-historical trajectory of the Angel, to investigate its representativeness and meaning at different moments in ancient and contemporary society. Afterwards, we will analyze the implications of this figure in the artistic-cultural expression that is Marcelo Ariel's poetry. The main themes addressed will be catastrophe (eco/social), encompassing the notions of ruins, barbarism, and violence. Intertextuality between literature and other art forms, especially through ekphrastic resources, will also be examined. By means of an angelic cartography that maps the movements and appearances of this figure in the poems, the hypothesis of this thesis is that there can be found the presence of a mestizo angel in this poetics, which is constructed through the relationship with other arts, cultures and temporalities, besides being based on some elements of writing cited by Marcelo Ariel: mestizaje, the oneiric and the surtological.

Keywords: Marcelo Ariel; Angel; Catastrophe; Mestizaje.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Desenho referente ao poema "Cosmograma 2" do livro *Cosmogramas* de Marcelo Ariel.

Figura 02 - *Angelus Novus* - Paul Klee (1920).

Figura 03 - *Melancholia I* – Albrecht Dürer (1514).

Figura 04 - *Saturno devorando um filho*– Francisco de Goya – 1819-1823 – Museu do Prado

Figura 05 - Marcelo Ariel na Praça Santos.

Figura 06 - *Monumento aos irmãos Andradas* da Praça Independência Santos

Figura 07 - Cena do Filme *Asas do Desejo* - Win Wenders (1987).

Figura 08 - *La Jeune Fille à la fleur* – Marc Riboud (1967).

Figura 09 - *As três Marias no túmulo* - Jan van Eyck (1425 - 1435).

Figura 10 - Exposição *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* - Yves Klein (1958).

Figura 11 - *Christ carrying the Cross* - Yves Klein (1951).

Figura 12 - “*Menino-anjo/ Assis*” - Maureen Bisilliat (1965).

Figura 13 - “*Menino-anjo/ Assis*” - Maureen Bisilliat (1965).

Figura 14 - *Sankofa*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1. CARTOGRAFIA ANGÉLICA .....</b>	<b>17</b>
1.1 HIERARQUIA CELESTE E VOZ QUERUBÍNICA: ARIEL – O ANJO MENSAGEIRO .....	28
1.2. AS FORMAS DOS ANJOS NOS POEMAS DE MARCELO ARIEL: .....	35
<b>2. ANJO E CATÁSTROFES: AS RELAÇÕES ENTRE O <i>ANGELUS NOVUS</i> DE PAUL KLEE E A FIGURA ALADA <i>MELANCOLIA</i> DE ALBRECHT DURER PRESENTE NA POÉTICA DE MARCELO ARIEL. ....</b>	<b>39</b>
2.1 OS ANJOS OBSERVADORES DA CATÁSTROFE: A IMPOSSIBILIDADE DE ENTOAR SEUS HINOS. ....	57
<b>3. A FIGURA DO ANJO E A VIOLÊNCIA .....</b>	<b>82</b>
<b>4. A FIGURA DO ANJO NO LIVRO <i>AS TRÊS MARIAS NO TÚMULO DE JAN VAN EYCK – AS PERSPECTIVAS DO OBSERVADOR</i> .....</b>	<b>105</b>
4.1. SOB O OLHAR DAS PALAVRAS NOS MOVIMENTOS DO POEMA “AS TRÊS MARIAS NO TÚMULO DE JAN VAN EYCK” .....	114
<b>5. ANJO MESTIÇO: A ESCRITA MESTIÇA, ONÍRICA E DELIRANTE DE MARCELO ARIEL.....</b>	<b>142</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>173</b>
<b>REFERÊNCIAS: .....</b>	<b>178</b>

## INTRODUÇÃO

Marcelo Ariel é um poeta contemporâneo brasileiro, nascido em Santos, em 1968, e que posteriormente mudou-se para Cubatão, cidade paulista que permeia fortemente a sua obra. Atualmente mora na cidade de São Paulo. A poética de Ariel trata de grandes desastres da civilização, tanto nacionais – por exemplo, a cidade tóxica de Cubatão, a violência e as mazelas das grandes cidades brasileiras, o progresso desenfreado, a miséria, o uso de crack, a população carcerária, pessoas em situação de rua, etc. – bem como de fatos históricos e tragédias mundiais; além do mais, sua poética dialoga com outros tipos de arte, desde a música erudita até o rap, poéticas nacionais e internacionais, filosofia, literatura, artes plásticas e visuais, cinema.

Meu primeiro contato com a obra de Marcelo Ariel se deu na disciplina de Poesia Contemporânea Brasileira ministrada em 2020 pela professora Sandra Mara Stroparo. Na disciplina foram apresentados vários poetas contemporâneos, mas, por verdades e afetos que nos compõem inconscientemente, a obra poética de Marcelo Ariel foi a que mais reverberou inquietações em mim, algumas das quais me acompanham desde o período da graduação, momento em que eu vinha estudando a figura do anjo na poética de Antonio Carlos de Britto (Cacaso).

A partir desse primeiro contato e da leitura do livro *Tratado dos anjos afogados* (2008) surge em mim o desejo de compreender esses anjos que aparecem com recorrência na poética de Marcelo Ariel. Anjos que nos maravilham e ao mesmo tempo nos atemorizam com suas características dúbias: divinas e ao mesmo tempo tão próximas das angústias e questões humanas.

Em um segundo momento, iniciei a leitura de outros livros do poeta e a partir disso fiz um mapeamento dos poemas nos quais a figura do anjo aparece, o que está registrado no próximo capítulo. Intitulei-o “cartografia angélica” e ele me ajuda a compreender as variadas faces que a figura do anjo assume nos livros de Marcelo Ariel e, a partir do mapeamento, a recorrência dessa figura se torna explícita.

Além do mais, a partir desse percurso, foi possível identificar similitudes e discrepâncias entre essa figura do anjo tão diversa na obra poética de Ariel. Essa primeira análise se deu a partir de uma imersão nos poemas a fim de identificar repetições nas imagens angélicas que fossem recorrentes ou que destoassem do conjunto. Com isso, foram selecionados poemas de dois livros considerados como representativos dessas figuras angélicas para uma análise posterior. Para isso, o recorte aqui estudado diz respeito aos

seguintes livros de Ariel: a antologia *Ou o silêncio contínuo* (2019), que reúne a produção de Marcelo Ariel dentre os anos de 2007 a 2019, e a plaquete *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck* (2022).

Depois do momento de seleção e catalogação de poemas, é importante ressaltar quais são os principais temas com que essa figura se relaciona e que foram elencados para serem discutidos ao longo desta tese: a catástrofe (eco/social) e suas ruínas: a barbárie e a violência. Os anjos apresentados nos poemas selecionados ressaltam o tema da catástrofe, tanto local quanto mundial: desde o acidente petroquímico em Cubatão até o ataque nuclear em Hiroshima e Nagasaki, exemplarmente. Além disso, a verificação da intertextualidade literária e a relação com outras artes, sobretudo visuais, principalmente por meio de recursos ecfrásticos, serão abordagens necessárias. Tal intertextualidade pode ser interpretada como desdobramento dos conceitos de “Antropofagia Cultural” e de “mestiçagem” (termo utilizado recorrentemente por Marcelo Ariel). Assim, a intertextualidade na obra do poeta não se dá por mero diálogo com obras e temporalidades distintas, mas incorpora, amplia e/ou transforma tais elementos culturais, o que resulta em uma poética mestiça por meio do diálogo crítico, criativo e inovador com as influências, contribui para uma arte dinâmica, refletindo a complexidade e a diversidade de experiência cultural brasileira.

Ainda no início da pesquisa, trilhando caminhos de investigação, o artigo “A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia contemporânea”, do professor e pesquisador Gustavo Silveira Ribeiro (2019), indica um olhar possível sobre essa figura na poesia contemporânea: a relação com o anjo da história. O artigo de Ribeiro trata da presença multifacetada do anjo na poesia contemporânea, sendo Marcelo Ariel um dos poetas destacados pelo autor, devido à recorrência e à expressividade dessa figura do anjo em relação ao anjo da história de Walter Benjamin. Essa relação permeia, de certa forma, toda essa tese, mas será abordada de maneira mais expressiva no segundo capítulo.

A figura do anjo é tema recorrente para a Teologia, em uma área/disciplina conhecida como Angelologia. No entanto, neste trabalho, será fundamental pensar a imagem do anjo como uma figura estética que, a partir de uma mitologia religiosa, se torna uma figura construída culturalmente que não cessa de se modificar e se atualizar. Nesta tese não se trata de um estudo histórico aprofundado dessa imagem do anjo, mas busca-se identificar e compreender alguns momentos e diálogos com a história e com as artes que são resgatados por Marcelo Ariel em sua poética.

Assim, pretendo nesta tese resgatar partes do percurso histórico-cultural dessa figura e sua representatividade e significação em alguns momentos da sociedade antiga e

contemporânea, analisando as implicações que essa figura traz para a manifestação artística-cultural que é a poética de Marcelo Ariel, posto que a imagem do anjo não é tão estável e objetiva quanto parece, mas sofre metamorfoses ao longo da história. E sua permanência e repetição a torna relevante como tema de investigação.

No primeiro capítulo faço uma breve apresentação sobre o autor e a questão do seu nome artístico, Ariel. O nome escolhido pelo poeta revela um diálogo com a tradição judaico-cristã e um desejo de assumir uma voz querubínica como meio de interlocução. Ademais, nesse capítulo ainda será apresentada a hierarquia celeste e qual a função do anjo Ariel. E, por fim, apresento qual é a forma (representação imagética) que os anjos assumem nos poemas de Marcelo Ariel. Nesse capítulo levantam-se alguns dos pressupostos teóricos que fundamentam a questão da hierarquia celeste, como os que são desenvolvidos no artigo “A ordem dos Anjos, segundo Tomás de Aquino”, de Paulo Faitanin (2010). O *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001) também servem de fundamentação para trazer à tona a descrição de algumas características tradicionais da construção da imagem do anjo ao longo da história.

No segundo capítulo destaco os diálogos recorrentes nos poemas de Marcelo Ariel com duas obras de arte que representam a imagem de anjos: a figura alada de Albrecht Dürer, *Melancolia I*; e o *Angelus Novus* de Paul Klee. Aqui serão explicitadas as relações do anjo com a catástrofe, com a melancolia, com a dessensibilização dos sentidos, entre outros temas. Assim, para fundamentar essas discussões é pertinente a dissertação de mestrado em filosofia defendida na Universidade Estadual do Ceará, “A figura alada de Dürer e o anjo de Klee: sentidos de melancolia em Walter Benjamin” de Benedito Elói Rigatto (2011).

O principal pressuposto teórico que fundamenta esse capítulo é a nona tese de Walter Benjamin desenvolvida em “Sobre o conceito de História”. O anjo da história aparece em diversos poemas de Marcelo Ariel. Com o intuito de fundamentar os diálogos entre a obra de Marcelo Ariel e o anjo da história trago também os apontamentos de Gustavo da Silveira Ribeiro (2019) no artigo “A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea”; de Jeanne Marie Gagnebin em “O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin” (2005), entre outros comentadores.

No terceiro capítulo dessa tese pretendo mostrar poemas em que a figura do anjo da poética de Marcelo Ariel esteja inserida em contextos de violência. De certa forma, os poemas analisados no primeiro e no segundo capítulo já demonstram a recorrência desses cenários e contextos. No entanto, o olhar aqui se voltará para temas como o sistema prisional brasileiro e a repetição de violência, principalmente com certos grupos sociais. Marcelo Ariel em seus

poemas apresentados aqui, bem como em entrevistas, aponta que uma das formas de romper com esse ciclo de violência se dá por meio da educação.

Tendo como gancho o tema das repetições de violência e catástrofes, o quarto capítulo analisa a plaquete de Marcelo Ariel (2022) *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck*. Os movimentos do poema, como próprio título sugere, dialogam com a pintura do pintor flamengo. A figura do anjo aparece como elemento central desta plaquete. Desta forma, nesse capítulo se faz necessário explicitar o conceito de écfrase e seus recursos dentro do texto de Marcelo Ariel, bem como a intertextualidade com diversas obras de artes, desde a antiguidade até a contemporaneidade. Alguns pressupostos teóricos que fundamentam esse capítulo são alguns capítulos do livro *O que vemos, o que nos olha* de Georges Didi-Huberman (2010); o prefácio “Sous le regard des mots” escrito por Georges Didi-Huberman do livro de Karine Winkelvoss (2004) *Rilke, la pensée des yeux*; Hans Ulrich Gumbrecht (2014) no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*; Cleber da Silva Luz (2022), em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Écfrase imaginativa em O Nome das Coisas, de Sophia de Mello Breyner Andresse*; Liliane Louvel (2012), no capítulo “Nuances do Pictural” do livro *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Esses pressupostos teóricos ajudam a compreender os recursos ecfásticos utilizados para compor o poema, bem como para pensar a questão do olhar – do observador – de um quadro ou de um poema, e das relações e proximidades entre essas duas artes. Há também outras teorias que ajudam a analisar cada movimento do poema particularmente.

O quinto e último capítulo surge após a banca de qualificação dessa tese. Após releitura de alguns poemas mapeados e de algumas entrevistas do poeta Marcelo Ariel, percebe-se que são evocados três elementos do seu método de escrita e composição dos poemas: o surto, o onírico e a mestiçagem. Por meio desses três elementos Marcelo Ariel constrói uma “voz angélica, voz querubínica” voz de tantos “eus” que se traduz em uma voz mestiça. Tendo isso em vista, a hipótese dessa tese é de que a figura do anjo na poética de Marcelo Ariel é um anjo mestiço, figura que simboliza o rompimento com diversas fronteiras: sejam elas de identidades, de temporalidades, de territórios, de linguagem. Atrelado isso ao surto e ao onírico, a dicção poética de Marcelo Ariel representa também a possibilidade de romper com o real imediato, de romper com os nomes ordinários dados as coisas, sugerindo uma outra realidade poética. Deste modo, o anjo convida o leitor a empreender uma viagem nessa cartografia angélica, em busca de compreender as diversas possibilidades de existências possíveis/impossíveis, reais/imaginárias, por meio da linguagem.

## 1. CARTOGRAFIA ANGÉLICA

A cartografia é uma ferramenta essencial para registrar e compreender mudanças. Sendo assim, ao empregar a cartografia nesse contexto, esse capítulo tem por intenção fazer um traçado poético, que denota a recorrência e as nuances da figura do anjo na obra poética de Marcelo Ariel, proporcionando material para análises sobre o significado e a relevância dessa figura nos poemas.

As coordenadas dessa cartografia angélica estão presentes em versos do poema “A Vida ama o mundo porque o andrógino está em tudo” do livro *Jaha ñade ñañomboy’a*, publicado em 2018 e inserido na antologia aqui estudada. A partir dos versos, tenho como ponto de partida as próprias palavras do autor que nos leva a um “percurso de improvisações” (ARIEL, 2019, p. 425). E, adiante, “e fora do pertencimento, pertencemos aos movimentos de atravessamento contínuos do mundo, somos entes mediadores em constante processo de abertura” (Ariel, 2019, p. 425). Também “devemos seguir as canções, sem saber para onde iremos [...]” (Ariel, 2019, p. 426). É preciso que sejamos “leitores-viajantes dos desenhos”:

[...]  
 e com as forças de fora que se manifestam como traçados  
 cartográficos  
 que podem ser modificados pelo desejo  
 escultório  
 de sair de suas linhas  
 de se dissolver no emaranhado de potências  
 do desconhecido  
 até ser atravessado por vórtices  
 de energia  
 do vazio  
 pré\_surtológico  
 [...]  
 (Ariel, 2019, p. 426-427).

Alerta ainda o eu lírico que o nomadismo é necessário para que se criem estados cada vez mais dialógicos:

[...]  
 porque estas figurações são antes de tudo  
 representações topoônticas dos estados dialógicos  
 o monólogo morre  
 para que nasça não UM EU  
 mas um ser em aberto feito de diálogos  
 (Ariel, 2019, p. 428).

É preciso ainda se mover “no e através do vazio”, um atravessamento das alteridades, das diferenças:

E acima desta FIGURA DOTADA DE UM CENTRO MOVENTE está  
O ARCO DO ANJO  
chamado também de A INSPIRAÇÃO QUE VEM DO ALTO  
ou A VISÃO INTUITIVA  
e podemos chamá-lo de anjo ou de andrógino [...]  
(Ariel, 20169, p. 429).

Ponto de chegada: “nosso corpo é um lugar de mediação com experiências de céu e de terra”, “levando as memórias de um espaço até o outro”, para, por fim, “criar o mapa do céu para nossos pés subirem” (Ariel, 2019, p. 430-431).

Com a licença poética dos versos citados acima traça-se o itinerário dessa cartografia angélica, escrita sob movimentos de atravessamentos contínuos dessa figura aberta que é o anjo da poética de Marcelo Ariel, figura que enseja diversas perspectivas. Cada capítulo apresenta diversificadas faces desse anjo e, assim, nessa expedição cartográfica é possível visualizar que a escrita de Marcelo Ariel, de certa forma, empreende alguns dos “procedimentos e os princípios básicos do cartografar, o estilo procura realizar a vontade de expandir os afetos, de navegar com o movimento e de devorar os estrangeiros para, através das misturas, compor as cartografias que se fazem necessárias” (Rolnik, 2014, p. 232). É assim que se dá a construção dessa figura do anjo: híbrido de sagrado e profano, divino e mundano; mistura de elementos estrangeiros e nacionais; habitando cenários de ruínas e de violência, mas também cenários transcendentais e universais.

Diante de tantos movimentos, de estados dialógicos e de facetas, nesta tese, opta-se por nomear tal figura como Anjo Mestiço. O poeta Marcelo Ariel em diversas entrevistas, algumas citadas ao longo da tese, afirma escrever sua obra poética, por meio de um processo de acesso ao poema como um “transe mestiço”, o que ele ainda caracteriza como potência do hibridismo e da mistura. E, ao levar em conta a mestiçagem como um processo violento da história brasileira, que resultou em uma mescla racial e também cultural, em que tais sujeitos se movem pela pluralidade: assim é o anjo de Ariel, que em seus sobrevoos por distintos cenários, por vezes denuncia o processo colonial e suas violências, mas principalmente exalta a resistência e a possibilidade de outras existências. Segundo Renata Mocelin Penachio (2022), em sua dissertação de mestrado *“Do mar de mim algo pro mar do mundo”*: a historiografia cabocla na poética de Paulo César Pinheiro:

A travessia é a encruzilhada sociocultural da intangibilidade que orienta a análise do processo da miscigenação no país: a afro-brasilidade, as filosofias diaspóricas, as relações afroindígenas e a contínua permuta entre África e Brasil. Candomblés, umbandas, chulas, congadas, maracatus, sambas e rosários são algumas das inteligências sobrepostas por esse atlântico-linguagem que condiciona as poéticas transpassadas por uma emancipada tecnologia ancestral. Esta é maior que apenas um tipo de sobrevivência da negritude ou das questões de reconhecimento indígena: é um poderoso artifício indispensável na constituição das identidades, ou melhor, de uma possível não-identidade característica brasileira. Este aspecto não implica em falta, mas em multiplicidade identitária que envia para caminhos vários da miscigenação constituída pela forçada comunhão disposta através da dinâmica colonial (Penachio, 2022, p. 21).

Nessa poética, o anjo mestiço habita esse limiar de travessias, incorporando em seu corpo poético as diversidades que ultrapassam oceanos, é afrodiaspórico porque carrega em si o deslocamento forçado da África, além da relação já mista entre portugueses e indígenas. Assim, esse anjo abarca todas essas vozes e outras ainda, por meio de versos que contextualizam temas históricos, filosóficos, antropológicos, metafísicos, memórias, ritmos musicais, constituindo uma poética multifacetada. Ainda nesse sentido, conforme Paul Gilroy (2012), no livro *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*:

As culturas do Atlântico Negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Eles especificam formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir (Gilroy, 2012, p. 13).

A citação acima descreve os modos de criação das culturas do Atlântico Negro e a forma como essas expressões artísticas e culturais desafiam as estruturas de opressão e constroem um espaço de resistência, de pertencimento e de ressignificação das narrativas dominantes. Desse modo, a poesia de Marcelo Ariel é um exemplo de poética que se volta para distintos contextos históricos e representa uma nova possibilidade de memórias e experiências, que não se pauta pela narrativa colonial, mas por narrativas alternativas que contestam e reinterpretam a história por um viés afrodiaspórico.

Assim, para realizar a cartografia sobre o anjo na obra do autor estudado, o primeiro livro lido foi a antologia poética *Ou o silêncio contínuo* (2019) que reúne a produção de Marcelo Ariel dentre os anos de 2007 a 2019. Essa antologia é composta por quatro livros de Ariel e por alguns poemas inéditos e dispersos. Os livros são: *Tratado do Anjos Afogados*; *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*; *Com o daimon no contrafluxo*; *Jaha*

*ñade ñañombovy'a*, e apresenta também cinco poemas que fazem parte do capítulo chamado “inéditos e dispersos”.

Partindo da ideia de mapear os anjos na obra poética de Marcelo Ariel, por meio da antologia e dos livros que a compõe, no livro *Tratado dos Anjos Afogados*, constatou-se que a figura do anjo aparece em dezesseis poemas, sendo eles: “Caranguejos aplaudem Nagasaki”, “Sonho que sou João Antônio sonhando que é Fernando Pessoa”, “A cosmicidade de tudo”, “Praça Independência-Santos”, “Carandiru Geral”, “O soco na névoa”, “Cadenza dos comandos 2”, “A vida é essa luz?”, “Os anjos”, “Revisão do Paraíso”, “Antidiário dos filmes 2”, “Carta para Adília”, “O Apocalipse”, “A vida”, “O fantasma invisível”, “Diálogos com meu clone-fantasma 1”. Esses anjos presentes nos poemas acima permeiam cenários de violências, são anjos observadores das catástrofes. Também como características desses poemas percebemos a intertextualidade com variadas manifestações artísticas: literatura, pintura, cinema e filosofia. Outra característica encontrada é o desejo do eu-poético de abandonar o antigo nome e assumir uma outra persona e uma voz angélica.

Já no livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* a figura do anjo aparece em quatorze poemas, sendo eles: “Blues para mim mesmo”, “Blues para Antony Hegarty”, “O céu no fundo do mar: seu nome”, “No silêncio da insônia com Glauber roubando a aura de um poema de H. M.E.”, “Ex-sintra”, “Veredito”, “Conversando com Emily Dickson”, “Primeira oração laica”, “Cosmogramas – autobiografia impessoal”, “A-Diálogo:”, “La Tendresse\*”, “Salve infinito ou a morte de Clarice Lispector”, “As vozes”, e “*Nuevas revelaciones del príncipe del fuego*”. Nesse livro, além dos temas recorrentes apontados no livro anterior, o eu lírico reflete sobre a dualidade da voz e ao mesmo tempo do silêncio dos anjos, tratando de uma certa impossibilidade de entoar seu hino, impossibilidade de ser ouvido pelas multidões. Outra questão recorrente é a passagem dos anjos ao longo da história, como seres que ao estarem suspensos veem a passagem do tempo de maneira distinta dos homens, são observadores da sucessão dos eventos e com isso conseguem compreendê-la melhor.

O poema “La Tendresse\*” também foi transformado em livro pela editora Negrabilis em 2016, e possui desenhos de Fabrício Lopes. Neste poema aparece a figura do Arcanjo Gabriel: “La tendresse é uma ilusão ou Bela Tarr caminha em silêncio na chuva em Cubatão acompanhado pelo Arcanjo Gabriel do qual ouvimos a voz sem sabermos realmente de onde ela vem, seguida da exposição de um problema dentro do poema” (Ariel, 2019, p. 249).

Em *Com o Daimon no contrafluxo* o anjo aparece em dezessete poemas, sendo eles: “Edward Said ouve a pergunta do anjo”, “Recado do anjo para aquela que segurava as flores

diante da tropa”, “Meu nome é nuvem (Urchatz Gaza)”, “Discurso da rosa de Rilke ouvido na Cracolândia”, “Como ser o negro ou a matéria escura”, “Na casa amarela”, “Da infiltração ou Alexandre Sorukov conversa com Andrei Tarkovski sobre a metáfora da mancha na parede, dentro de um sonho de Peter Sloterdijk”, “Do nascimento”, “Depois não será a Terra”, “Dísticos para Pascal”, “No parque Anilinas com Philippe Sollers”, “Com Orides Fontela”, “E sempre haverá a demanda do não-eu em algum lugar de mundo nenhum”, “Dois pássaros conversam”, “E eis que somos o transe da terra”, “Do amor absoluto”, e “Do amor ontológico”. Nesses poemas a temática de tempos violentos e a intertextualidade com outras artes e outros campos dos saberes (fotografias, filosofia, literatura, cinema, música, etc.) se sobressaem. Os anjos em tempos de violência estão impossibilitados de auxiliarem os humanos. Devido à recorrência desses anjos em cenários violentos, essa temática será analisada de maneira mais detalhada no capítulo 3.

No último livro que compõe a antologia *Jaha Ñade Ñañombovy’a* a figura do anjo aparece em oito poemas: “Radiohead”, “Hakim Bey em Eldorado”, “Potestade e pássaro: aforismos & adágios”, “A vida ama o mundo porque o andrógino está em tudo”, “E aí, viajante querubínico, quer dar um pega?”, “Anansi Blues”, “Eu, Vicente de Carvalho”, “Novas revelações do príncipe do fogo”. Aqui a principal característica é a intertextualidade que se faz evidente já nos títulos dos poemas e nos quais são desenvolvidas relações variadas com as artes, bem como com o anjo da história. Para finalizar, na sessão “inéditos e dispersos” que tem cinco poemas, três deles apresentam a figura do anjo: “A imitação de Ângelus Silesius”, “O tapete de Paradjanov” e “Uma conversa infinita onde Espinosa, o africano, explica as estratégias insurrecionais do jaguar-orquídea”. Nesses poemas a principal temática também é a intertextualidade com outras artes e variados campos dos saberes.

Além da antologia citada acima, para explicitar a recorrência da figura do anjo na obra poética de Marcelo Ariel foi feita a leitura e levantamento dessa figura em outros livros de poesia. Devido ao fato de a produção de Ariel se dar em diferentes espaços (livros, performances, blogs, publicações cartoneiras) há uma certa dificuldade para encontrar e organizar todo o seu material. Portanto, além da antologia, alguns livros de poesia são mencionados neste trabalho, mas ele não contempla toda a produção de Marcelo Ariel.

No livro *O céu no fundo do Mar*, lançado em 2009 pelo coletivo “Dulcinéia Catadora”, em um total de 14 poemas, a figura do anjo aparece em seis poemas, sendo eles: “Soco na Névoa”, poema que aparece anteriormente no livro *Tratado dos Anjos Afogados*, “Blues para mim mesmo” e “Blues para Antony Hegarty”, poemas presentes também no livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*, “Nick Drake e Elliott Smith: um

diálogo”, “Sobre a morte de Paul Celan”, no qual não é propriamente a figura do anjo que aparece, mas sim “pássaro-apocalipse” e aqui pode-se pensar novamente no supracitado “anjo da história”, e por fim, no poema de nome homônimo do livro “O céu no fundo do mar”. Nesse livro a intertextualidade novamente é uma das principais características dos poemas.

No livro *Conversas com Emily Dickinson*, lançado pela editora Multifoco em 2010, a figura do anjo aparece em 14 poemas, sendo eles: “Carta a Barthes” escrito juntamente com Beatriz Bajo, “Uma puta chamada GH”, no qual a figura do anjo aparece na epígrafe que é um trecho de um poema de Herberto Helder, “O soco na névoa”, “Blues para mim mesmo”, “Blues para Antony Hegarty”, “Nick Drake e Elliott Smith: um diálogo”, “O céu no fundo do mar: seu nome”, “no silêncio da insônia com Gláuber roubando a aura de um poema de H.M.E”, “Veredito”, “Conversando com Emily Dickinson (sequência)”, “primeira oração laica”, “twitter blues”, “a-monólogo”, e “a-diálogos”. A partir desse momento do levantamento, é possível verificar que vários poemas nesse livro se repetem em publicações anteriores, bem como em posteriores, podendo conter (ou não) modificações. Essa também é uma das características da obra poética de Marcelo Ariel, o movimento de reescrita de seus poemas.

Conforme Diamila Medeiros dos Santos (2016) em sua dissertação “Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo Ariel” esse processo de reescrita se dá pois “[...] 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 [...]” (Santos, 2016, p. 26). Além disso, a autora destaca que devido às constantes apresentações e performances que o poeta Ariel faz de seus textos, esse processo de oralização possibilita novos direcionamentos, novas possibilidades de leituras e, assim, segue sempre em um movimento de reescrita de seus textos, tal como sugere o próprio título da sua antologia *Ou o Silêncio contínuo*, que, por sua vez, faz referência ao título do livro do poeta português Herberto Helder *Ou o poema contínuo*. Herberto Helder é uma referência para Marcelo Ariel, tanto que aparece em títulos de livros, poemas, etc., e um dos fundamentos da poética de Helder é o processo contínuo de reescrita, tal como é feito também por Ariel.

Ainda sobre a questão de oralizar e performar os poemas, é importante trazer o conceito de *oralitura*, cunhado pela poeta e estudiosa Leda Maria Martins em seu livro *Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá* (1997):

Aos atos de fala e de performance dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *littura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das representações simbólicas (Martins, 1997, p. 21).

A autora cria o termo *oralitura* para ressaltar movimentos e performances de escritores africanos e seus descendentes que têm como intuito trazer à tona suas expressões artísticas, haja vista que o cânone literário e o mercado editorial deixam, muitas vezes, à margem tais expressões artísticas. Assim, esses autores por meio do processo de oralizar/performar suas artes criam uma literatura atrelada às suas vivências e seu cotidiano.

Nesse sentido, Marcelo Ariel ao reescrever, performatizar e oralizar seus poemas ocupa outros espaços, rompe fronteiras de criação e recepção do texto poético. E assim “[...] não só o livro e os espaços legitimados pela academia e pela mídia se constituem como locais de vivência da palavra” (Pereira, 2022, p. 11), mas também a rua, as bibliotecas públicas, a casa, os terreiros, as praças, entre outros espaços se convertem em outra vivência literária, na qual se valoriza a transmissão oral de histórias, tradições e cultura. Isso é o que Marcelo Ariel resalta, em março de 2022, ao pesquisador Ronald Augusto, em entrevista transcrita na dissertação de mestrado em Letras *Transfiguração e transgressão do conceito de Literatura Negra: a conquista da invenção na poesia de Eliane Marques e Marcelo Ariel*, quando questionado sobre quando uma obra deve ser qualificada como afro-brasileira ou negra. Ariel afirma que esta deve ser “uma obra de ocupação de espaços inéditos de criação, demarcados como zona de exclusão para nós, negros” (Ariel *apud* Augusto, 2023, p. 133). E quando questionado sobre como sua obra se relaciona com o conceito de literatura negra, o poeta responde:

São Quilombos da língua-linguagem que se reinventa, se insurge através de seus temas, que não são os demarcados pela branquitude como ‘temas negros’ e nem os reconhecidos pelo gueto intelectual como ‘escritas negras’ mas expandem esses temas e escritas para novas regiões do pensar. Áfricas engolindo a Europa, esteticamente, filosoficamente, praticando uma nova forma de canibalismo, anunciam isso que estamos vivendo. Somos jaguares-orquídeas! Um conceito que desenvolvo há tempos, esse de sermos híbridos de negritudes naturantes (Ariel *apud* Augusto, 2023, p. 133).

Marcelo Ariel, um poeta negro, através da performance contribui para a difusão de vivências, cria interações entre o poeta e o público, possibilitando espaço para diálogo e reflexão, posto que, conforme resalta Edimilson de Almeida Pereira, esse tipo de processo literário “[...] expressa as tensões étnicas da sociedade brasileira, os processos de elaboração

da memória como patrimônio individual e coletivo e a proposição do diálogo entre canto/ escrita/ corpo/ teatro para a formação de uma literatura performática” (Pereira, 2022, p. 111). Além do mais, Marcelo Ariel pratica a antropofagia cultural ao ter como método de criação a intertextualidade tanto com elementos da cultura brasileira, europeia e africana, o que o poeta define como “jaguar-orquídea”, ou ainda híbridos de negritudes “naturantes”. O conceito “jaguar-orquídea”<sup>1</sup> representa o sujeito mítico-poético de Marcelo Ariel, figura que representa a mestiçagem, sempre aberta ao processo contínuo de criação e transformação. Ou seja, “[...]Ariel investe sua força criativa em uma poesia nua e vestida, popular e minoritária, sagrada e maldita, vale dizer, que, a um só tempo, sua poesia é língua do povo da Vila Socó e colagem expropriativa de textos de autores canônicos” (Augusto, 2023, p. 123).

Sobre essa questão da intertextualidade como elemento constitutivo da poesia contemporânea, Diamila Medeiros dos Santos (2020) ressalta:

Assim, a poesia produzida contemporaneamente parece dramatizar o tempo todo essa dimensão da rede e das conexões. Nessa poesia, Homero, os Beatles, Shakespeare, o pasteleiro da esquina, uma sessão parlamentar, o estatuto do PCC, podem ser associados na construção de uma dicção poética que deixa à vista a dimensão essencial de nossas construções discursivas e sociais, isto é, a alteridade[...] (Santos, 2020, p. 177).

Assim, é por meio da alteridade, da intertextualidade, ou ainda, por meio de um processo de antropofagia cultural que o poeta Marcelo Ariel cria uma dicção contemporânea e mestiça, na qual elementos da cultura tradicional são misturados aos elementos da cultura de massa, resultando em uma poética inovadora que tensiona os limites da construção de uma identidade poética, incorporando elementos intertextuais, mestiçagem e a herança antropofágica cultural brasileira.

A antropofagia, ritual canibal, ato de devorar o outro, é também uma espécie de seleção, de escolha, pois somente um bom guerreiro, com algum valor positivo era escolhido para ser devorado. Já antropofagia cultural, proposta por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928), envolve absorver elementos de outras culturas, mas apenas aqueles que podem ser renovados e reinterpretados de acordo com a perspectiva do próprio autor, ou seja, “não envolve uma submissão [...], mas uma “transculturação”; melhor ainda, uma “transvaloração”; uma visão crítica da história como função negativa [...] capaz tanto de

---

<sup>1</sup> Esse conceito será analisado de maneira mais elaborada no 5º capítulo dessa tese.

apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (Campos, 2010, p. 234-235).

Ou seja, tanto na antropofagia quanto na intertextualidade, o processo criativo não é passivo. O processo de escrita não se dá por mera homenagem à tradição, mas ocorre de forma dinâmica, havendo uma transformação, uma desconstrução de tais elementos culturais. Assim é a poesia de Marcelo Ariel, que por meio do resgate do outro (do estrangeiro, da tradição clássica, bem como dos elementos da cultura local, da cultura de massa, e da cultura popular) é que se constitui a criação de um novo eu, onde a “devoração” do estrangeiro é a possibilidade de ruptura, de criação crítica criativa e da constante renovação da poesia, por meio da própria reflexão sobre o processo de escrita.

Após tais considerações sobre a presença da intertextualidade na poética de Marcelo Ariel e retornando ao mapeamento de seus livros, é possível ler que no livro *A morte de Herberto Helder e outros poemas*, lançado em 2011 pela “Sereia Ca(n)tadora”, a figura de Eros aparece na seção De DISCOTECA BÁSICA/ CANÇÕES no poema “2.”, já a figura do anjo aparece no poema “Elegia da Revelação”.

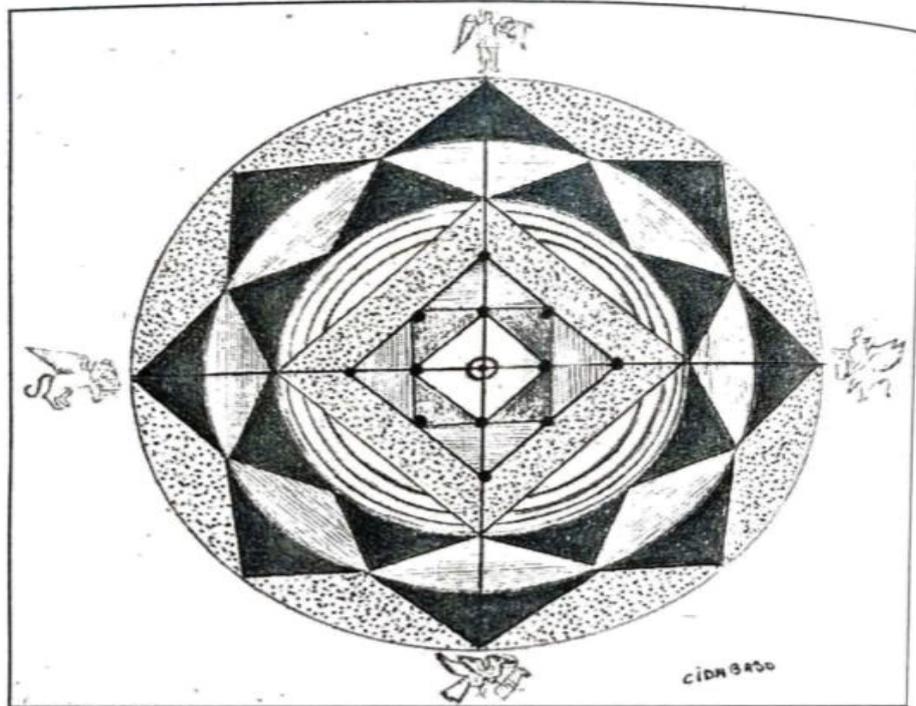
Já em seu livro *A segunda morte de Herberto Helder* (2011), composto por dois cantos, a figura do anjo não aparece e no livro *Coltrane Blues*, lançado pela editora cartoneira Yiyi Jambo em 2010, a figura do anjo também não aparece. No entanto, há uma menção a Eros no poema “Comentários sobre alguns aforismos de Karl Kraus” que pode ser pensado como um anjo, visto que sua representação clássica é uma figura alada que remete à imagem tradicional de um anjo, com asas. Outro apontamento que faz pensar a figura de Eros enquanto um anjo se dá por meio da referência que Anne Carson (2022) faz em seu livro *Eros: o doce amargo: um ensaio*, no qual traz uma citação de Sócrates para lembrar que o nome Eros é o nome que os humanos conhecem, no entanto, há um debate sobre uma possível linguagem dos deuses, e que o verdadeiro nome de Eros seria Pteros, criando um jogo de palavras com *pteron* que em grego significa “asa”, ou seja, Eros é um ser alado.

No livro *Cosmogramas*, lançado pela Rubra Cartoneira Editorial, em 2012, a figura do anjo aparece em quatro poemas: “Cosmograma 0”, “Cosmograma 2” no qual o poeta não menciona a figura do anjo propriamente, mas menciona as visões de Ezequiel, remetendo então às visões dos querubins do cristianismo, que são descritos por Ezequiel como um espírito de quatro asas e 4 rostos, tal como se pode visualizar no desenho que se segue ao poema.

A ilustração, feito por Cida Bajo, seria uma representação do que se chama na tradição bíblica “a Roda de Ezequiel”. No livro de Ezequiel, o profeta vê um anjo com quatro faces:

uma humana, uma de leão, outra de touro e águia, por isso esses quatros símbolos nos pontos cardeais, acima. Segue abaixo a ilustração:

FIGURA 1 - DESENHO REFERENTE AO POEMA "COSMOGRAMA 2" DE MARCELO ARIEL



Fonte: (Ariel, 2012, p. 20).

A ilustração é, também, uma representação do *tetramorfos*<sup>2</sup>, ou seja, quatro elementos distintos que se combinam.

A figura do anjo aparece ainda nos poemas “Salmo para a Palestina” e “Cosmograma 7”.

No livro *Nascer é um incêndio ao contrário* de Marcelo Ariel (2020), lançado pela Kotter Editorial, a figura do anjo aparece em vinte e quatro poemas, dos quais dezessete fazem parte da primeira parte do livro intitulada “NASCER É UM INCÊNDIO AO CONTRÁRIO (Germinações)”, sendo eles: “Sobre o amor como uma canção que acende um fósforo na água”, “Ondina”, “Para Alexandre Sokurov”, “Depois da queda”, “o mito da

<sup>2</sup> No livro *Anjos: uma breve introdução* de David Albert Jones (2016) o autor disserta sobre a representação clássica dos anjos enquanto uma figura alada e que uma das poucas variações dessa representação diz respeito justamente ao tetramorfos: “A imagem típica do anjo como homem com asas e, geralmente, também com auréolas persiste desde o século V até o presente. [...] No começo da Idade Média, uma exceção parcial a esse predomínio foi a representação de criaturas ‘tetramórficas’ inspiradas pelas visões de Ezequiel (Capítulo 1) e do Apocalipse (Capítulo 4). Às vezes, elas eram representadas como quatro criaturas separadas (simbolizando com frequência os quatro evangelhos), mas outras vezes eram representadas como uma criatura só, de quatro cabeças” (Jones, 2016, p. 29). A segunda representação descrita é a representada pelo desenho de Cida Bajo.

compreensibilidade”, “Roteiro para um impossível curta-metragem”, “A situação em rede”, “Carta para Rilke pensando em Rimbaud, seguida de uma misteriosa resposta”, “Depoimento-poema de Yasunari Kawabatta”, “O estranhamento do poema”, “Redes Internas”, “PARTE DESSE SILÊNCIO”, “Sobre o feminino infinito”, “Primeira conversa interior ou A Cabala Laica do Profeta da Imanência, conversações ontooníricas com Febrônio Índio do Brasil em forma de monólogo”, “Para Kurt Cobain e Jupiter Maça”, “Camus Cover”, “Meditações após a contemplação do nó da madeira”.

Já na segunda parte do livro intitulada “NHEENGARISSÁUA REAMAUÁRA (Caosmoses)” a figura do anjo aparece até mesmo nas citações introdutórias, exemplarmente no fragmento retirado do livro *Revelações do Príncipe do Fogo* de Febrônio Índio do Brasil, bem como também há uma citação de Ângelus Silesius. Adiante, há vários poemas intitulados “A Love Supreme” e em três deles a figura do anjo está presente. Na parte intitulada “CONTRAMONÓLOGO”, composto por um único texto, a figura do anjo aparece nas páginas: 264, 267, 271 e 274. E, por fim, na parte intitulada “COMO A POESIA VENCE O FASCISMO” aparece duas vezes nas páginas 279 e 285.

O livro *Arcano 13*, escrito em conjunto com o poeta e professor Guilherme Gontijo Flores, por meio da Renga – técnica japonesa de escrita –, lançado pela editora Quelônio no ano de 2021, não possui nenhuma menção à figura do anjo.

Na plaquete de *écfrase* intitulada *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck*, lançada no Círculo de Poemas das editoras Luna Parque e Fósforo (2022), a figura do anjo aparece 14 vezes. Aqui a figura do anjo dialoga com várias pinturas e artes plásticas, portanto se faz necessário analisá-la por meio dos recursos ecfásticos.

Assim, após o levantamento sobre a figura do anjo nos livros citados acima, percebe-se que muitos desses poemas são construídos a partir de um trabalho de intertexto, ou seja, os anjos de Marcelo Ariel dialogam tanto com a tradição angélica religiosa, exemplarmente a judaico-cristã, bem como dialogam com a figura do anjo nos variados campos das artes (literatura, pintura, cinema, escultura, entre outras) e com a cultura popular e de massa. Se configurando assim como um anjo mestiço. Além do mais, os anjos aparecem sobretudo em cenários de catástrofes e em cenários violentos. Tais figuras são representadas por meio de uma linguagem poética que tensiona os limites do real, das identidades e de modos de existência, do sagrado e do profano, a fim de provocar no leitor diversos questionamentos existenciais e metafísicos. São essas características que norteiam as análises dessa tese a respeito da figura do anjo.

### 1.1 Hierarquia Celeste e Voz Querubínica: Ariel – O anjo mensageiro

A questão do anjo na obra do poeta Marcelo Ariel verifica-se também na escolha do nome usado nas publicações de seus livros. O poeta usa o nome Marcelo Ariel, remetendo ao nome de um arcanjo importante para a tradição judaico-cristã, ao invés de seu nome civil, Marcelo Rodrigues dos Santos. No poema em prosa “Nadificação”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, o poeta discorre sobre a questão do nome escolhido:

[...] Ah, preciso abandonar também meu antigo nome, rasgar todos os documentos, quero ser apenas uma coisa. Meu nome, Meu novo nome.... será Você. [...] Será um Você invisível como o vento, os mortos e a alma. Ali parado no meio da aldeia abandonada na companhia de um cão e de um índio-velho (Ariel, 2019, p. 174).

O abandono do antigo nome, do antigo eu, é recuperado no poema “O céu no fundo do Mar: seu nome”, do livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*, nos versos que dizem: “[...] querubínica voz que nos convida/ a esquecer/ o futuro para viver o começo, / esquecer o presente para viver / o instante, esquecer o passado para viver/ o retorno, / a esquecer nosso próprio nome para ser/ a humilde totalidade/ que havia antes [...]” (Ariel, 2019, p. 212). No poema “A-diálogo”, também do livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*, o desejo de assumir uma voz angélica aparece novamente:

[...]Imaginar um eu que se estica até furar a casca desse silêncio  
um eu angélico como uma bala perdida  
capaz de romper definitivamente com seu hospedeiro [...]  
(Ariel, 2019, p. 238).

Além do mais, no poema “Revisão do Paraíso”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, diante de um cenário bíblico de criação, onde tudo é novo e nada possui nome, é evocado o anjo da racionalização para dar nomes às coisas e, por fim, o eu poético afirma “o Anjo sou eu” (Ariel, 2019, p. 102). Já no poema “O Apocalipse”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, novamente se vê um “[...] cenário em construção/ alguém bate à porta/ um querubim diz sim/ Adão diz não” (Ariel, 2019, p. 147). Por meio destes poemas, verifica-se um desejo de abandono do antigo nome para entoar outra voz: a voz de um anjo, mais especificamente a voz do anjo Ariel.

Eduardo Lourenço (2003) em "Angelismo e poesia" reflete sobre o fato de vários poetas, dos mais variados tempos e locais, assumirem como seu interlocutor a figura do anjo. Para ressaltar a presença desses anjos na poesia contemporânea, Eduardo Lourenço se vale de

comparações com as cenas do filme de Hitchcock onde legiões de pássaros apocalípticos aparecem em cena, ou ainda, imagens de multidões de anjos sobrevoando o céu. De onde eles vêm? E com que fim? Essas são perguntas que também nortearão esse trabalho sobre os anjos em Marcelo Ariel. O autor aponta que esse interlocutor aparece porque a poesia contemporânea se concebeu como palavra sem interlocutor, assim, a presença do anjo eclode. Sobre essa voz angélica, o autor afirma que ela surge:

Para terem um rosto, para se poderem imaginar existentes, um bom número de poetas inventou este circuito intercessor de uma ambiguidade flagrante. No fim de contas cada um só encontrou neste expediente a sua própria aventura no meio das coisas ou na falta delas. Para uns, o Anjo é sua própria palavra incapaz de se falar, tornada gloriosa. Para outros, a maneira de reconstruir um espaço em ruínas, de fugir, sabendo-o, ao inferno da subjectividade. Para todos, a nossa nostalgia de uma palavra celebrante, de um “sim” original da existência à ordem que a suporta, “sim” para o qual tempos mais radicalmente “poéticos” que o nosso conceberam a presença extática e tutelar do Anjo envolto no enigma luminoso do seu sorriso sem fim (Lourenço, 2003, p. 102).

Ou seja, se a poesia contemporânea é palavra sem interlocutor, os poetas recorrem à presença simbólica e transcendental do anjo a fim de preencher esse vazio comunicativo e, por outro lado, ao assumir e personificar uma voz angélica, os poetas escapam ao ensimesmamento das suas subjetividades e, por meio dessa voz, que pode ser lida como ponte entre o material e o espiritual, exploram questões universais e metafísicas, tanto das complexidades da existência humana quanto da linguagem poética.

Ao ler a poesia de Ariel, através das reflexões propostas por Eduardo Lourenço sobre a poesia contemporânea, percebe-se que o “angelismo” na poesia é uma resposta à ausência de um interlocutor. E o anjo emerge como uma voz intermediária, transitória, ponte entre o mundano e o divino, ou ainda, ponte entre o eu individual e o eu universal, permitindo aos poetas abordarem questões universais, tais como as propostas nos poemas de Marcelo Ariel, que ao se afirmar como poeta negro no Brasil, trata de temas como a mestiçagem: sua poesia atravessa oceanos e temporalidades, transformando e rearticulando experiências humanas em uma nova dicção poética que reúne de forma híbrida diversos temas, ora ligados à tradição, ora ligados à cultura pop, nos mais variados espaços histórico-culturais.

Por meio das análises acima é possível verificar na poética de Ariel e seu uso da figura do anjo, não apenas uma simbologia, mas também uma possibilidade de refletir sobre questões relacionadas à identidade, linguagem, espiritualidade e humanidade, posto que ao assumir uma voz angélica opta por transcender o eu individual e explora questões universais da existência. E assim, nesta tese, pretende-se entender quais são as facetas que o anjo assume

na poesia de Marcelo Ariel, o que diz essa voz lírica. Para tanto, é necessário recorrer à tradição para entender quais são as funções deste anjo e de que forma o poeta Marcelo Ariel ressignifica essa tradição em seus poemas.

Assim, acerca da tradição judaico-cristã, é relevante destacar que existe uma hierarquia celeste, bem como é sabido também que esses anjos se dividem entre bons e maus. O professor Paulo Faitanin (2010) discute, no artigo “A ordem dos Anjos, segundo Tomás de Aquino”, a hierarquia celeste. Essa discussão se dá a partir das considerações de São Tomás de Aquino<sup>3</sup> – importante filósofo medieval que também pensou sobre a figura do anjo. O Crítico afirma que:

[...] mediante a diversidade de indivíduos angélicos, específicos em suas perfeições e de número superior ao das criaturas corporais, afirma-se uma multiplicidade ‘infinita’ de diversidade de graus de perfeição espiritual entre os anjos. E [...] as diversas iluminações divinas que procedem de Deus para os anjos são distintas e procedem segundo uma diversidade de grau e intensidade em cada anjo que as recebe. Tais iluminações individualizam e distinguem os anjos entre si, segundo uma hierarquia, que se dá segundo certa ordem que parte de um princípio sagrado superior até um inferior, informando tudo quanto cada anjo precisa saber para, no seu ser, configurar-se como [...] servo de Deus (Faitanin, 2010, p. 33).

A partir da citação acima verifica-se que os anjos, segundo a crença religiosa cristã, são criados numa infinidade múltipla, organizados e definidos nessa hierarquia a partir de uma função específica que será designada para cada um. Faitanin (2010) descreve ainda que esses seres angélicos, após o momento de sua criação, possuem livre arbítrio para decidir conhecer ou não a sua função, e aqueles que optam por não conhecer sua missão tornam-se anjos maus, decaídos, que não virão a conhecer para que fim foram designados por Deus. Assim, esses anjos “maus” vagam pelo mundo, tornando-se um anjo caído “sem rumo, sem ‘face’, pois não se dá a conhecer porque não se reconhece, querendo estar fora do seu ‘lugar’, porque não quer estar ali, querendo a posse do ‘tempo’ sem poder tê-lo, porque essa é a duração do mundo, mas isso não lhe pertence” (Faitanin, 2010, p. 32). Mesmo assim, eles ainda farão parte de uma categoria específica da hierarquia, como se verá adiante. Já aqueles anjos que aceitam seus desígnios são organizados em três hierarquias angélicas, distintas entre si, constituídas conforme três graus de conhecimento que recebem da Trindade: “uma perfeição que purifica, outra que ilumina e outra ainda que aperfeiçoa” (Faitanin, 2010, p. 34).

---

<sup>3</sup> É importante destacar que existem várias interpretações acerca da divisão da Hierarquia Celeste. No entanto, na atualidade, somente dois modelos são aceitos pela Igreja Católica: o de Pseudo-Dionísio, também chamado de o Areopagita, e o de São Tomás de Aquino (que será utilizado aqui nessa tese).

Conforme os apontamentos de Faitanin (2010), Tomás de Aquino considera a *Primeira hierarquia*<sup>4</sup> como a hierarquia superior, pois está mais próxima dos segredos de Deus, recebendo a iluminação divina e conhecendo-a no próprio Deus e na caridade. A *Segunda hierarquia*, também chamada de hierarquia média, diz respeito ao governo e direção divinos, e nela o anjo recebe a iluminação divina relativa às coisas universais, ordenando-as na esperança. A *Terceira hierarquia*, descrita como hierarquia inferior, diz respeito à execução dos ofícios e atividades divinas, executados por meio da fé.

Cada hierarquia requer uma diversidade de ordens devido às diferentes atividades e ofícios designados, de modo que “cada ordem é denominada de acordo com as suas propriedades, ou seja, em razão das suas perfeições próprias” (Faitanin, 2010, p. 34). Ademais, Faitanin ressalta que a ordem em que cada anjo se encontra não se altera, pois, um anjo não pode mudar de uma função para outra, no entanto, não há impedimentos para “que um anjo inferior seja servido por um superior em razão da dignidade do ofício que lhe designa Deus por iluminação, como no caso do Arcanjo, que anuncia tão sublime acontecimento” (Faitanin, 2010, p. 35).

Portanto, em cada ordem angélica há uma diversidade de anjos que possuem em comum algo que os une a uma dada ordem. No entanto, cada um possui suas funções específicas, que os distinguem e designam se farão parte da primeira, da segunda ou da terceira hierarquia, o que se configura da seguinte forma: primeiramente, todos os anjos fazem parte de três hierarquias, descritas anteriormente. A *Primeira hierarquia* ainda se divide em três ordens, sendo elas: “1ª Ordem, a dos Serafins (ardor caritativo: imagem do amor divino); 2ª Ordem, a dos Querubins (plenitude de ciência: imagem da sabedoria divina) e a 3ª Ordem, a dos Tronos (assento de Deus: compreendem o juízo divino)” (Faitanin, 2010, p. 35). A *Segunda hierarquia* também será dividida em três ordens: “1ª Ordem, Dominação (governo dos próprios anjos: domina e distingue o que fazer); 2ª Ordem, Virtude (executa a ordem da dominação com relação à natureza física) e a 3ª Ordem, Potestade (ocupa-se do combate aos

---

<sup>4</sup> Giorgio Agamben (2011) em seu livro *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II, 2*, ao falar dos modos e motivos da instituição do poder no Ocidente, retoma a ideia de hierarquia – *hierarchia*, termo que na sua própria definição se traduz como “poder sagrado” - que advém da categorização dos anjos. Para reforçar sua afirmação ele contextualiza os pressupostos de Alexandre de Hales e Filipe, o Chanceler, bem como de Tomás de Aquino, os quais dissertam sobre a dualidade dos anjos, distribuídas em duas virtudes, sendo elas: a virtude de administrar (*virtus administrandi*) e a de assistir a Deus (*virtus assistendi Deo*). Assim, a virtude administrativa se dirige às questões humanas, enquanto que a contemplativa é aquela que se volta para questões supremas, sendo, por sua vez, superior, mais nobre.

anjos caídos)” (Faitanin, 2010, p. 35). E por fim, a *Terceira hierarquia* que se divide da seguinte forma:

[...]1ª Ordem, Principado (guia na execução dos atos e dirigem os destinos das nações); 2ª Ordem, Arcanjo (anuncia importantes missões aos homens e guarda as pessoas que desempenham importantes funções para a glória de Deus, como o Papa, bispos e sacerdotes) e a 3ª Ordem, Anjo (anuncia, comunica e protege individualmente cada homem) (Faitanin, 2010, p. 35).

Essa é a organização estabelecida por São Tomás de Aquino da hierarquia angélica, conforme a função de cada anjo. A intenção ao apresentar essa hierarquia celeste nesta tese é mostrar que o poeta Marcelo Ariel resgata alguns elementos da tradição judaico-cristã na qual Ariel é um arcanjo da Terceira Hierarquia, especificamente aquela que está relacionada às coisas universais, ao mundano, anunciando aos homens suas missões, sendo assim um anjo mensageiro. No entanto, ao trazer à tona uma voz angélica, o poeta ressignifica seu sentido clássico, amplia-o e brinca com outras relações possíveis que serão discutidas ao longo do trabalho.

Conforme a tradição judaico-cristã constata-se, portanto, que Ariel é o arcanjo mensageiro, aquele que transita entre o divino e o humano, sendo que sua própria aparência híbrida entre ser celestial e humano – que será discutida posteriormente – já denota a sua função de mediador entre dois mundos distintos – o sagrado e o profano. O anjo está, portanto, próximo de Deus bem como próximo dos humanos. No entanto, esse deslocamento não profana a sua divindade.

A imagem da figura do anjo como o enunciador de uma mensagem redentora é algo bastante recorrente nas literaturas. Rafael Zacca Fernandes (2020) no artigo “Catástrofe e crítica: a atualidade dos anjos de Klee” aponta que o termo grego Ἄγγελος refere-se tanto a anjo quanto a mensageiro. E que, além do mais, os anjos possuem funções próximas à do δαίμων, daemon (demônio), no que diz respeito à transitividade dessa mensagem entre o humano e o divino, tal como ocorre no *Banquete* de Platão, no qual Eros é caracterizado como um *daemon* que intermedia a transmissão de uma mensagem dos deuses para os homens, e dos homens para os deuses. Ademais, é importante ressaltar a tradição judaico-cristã, na qual o termo ἄγγελος, em um processo de transliteração, é equivalente ao termo hebraico / מַלְאָכִים ou mal’ak, ou seja, traduzível tanto por mensageiro quanto por anjo. No entanto, conforme resalta Fernandes (2020), a figura do anjo se transforma ao longo da história: de mensageiros os anjos se tornam soldados, ou seja, é uma história de guerras.

Tendo em vista a ambiguidade dos anjos, entre aqueles que são mensageiros da boa nova e aqueles que são o anjos decaídos, anjos maus, é importante retomar algumas observações feitas pela pesquisadora da obra de Marcelo Ariel, Diamila M. dos Santos, no prefácio do livro *Ou o silêncio contínuo* (2019), que diz que o poeta Marcelo Ariel, ao utilizar esse codinome, pode parecer que “[...] deseja se juntar a uma perspectiva já desgastada que coloca a poesia como uma mensagem divina e ele como o responsável por transmiti-la [...]” (Santos *apud* Ariel, 2019, p. 8). No entanto, ainda complementa que:

Apesar disso, 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 utilizá-la em personagens que, mesmo ainda sendo 'anjos', têm uma relação menos unilateral com o divino judaico-cristão (Santos *apud* Ariel, 2019, p. 8).

Diamila M. dos Santos (2019) explicita que usualmente, na história literária, a personagem Ariel também se refere a um anjo caído. Outros exemplos citados pela pesquisadora são *Paraíso Perdido*, de John Milton (1667), e *A Tempestade*, de William Shakespeare (1623). Segundo a autora “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 [...]” (Santos *apud* Ariel, 2019, p. 8).

Em *Une Tempête* de Aimé Césaire (1969), há uma reinterpretação desse personagem: Ariel não se condiciona mais a um mero servo de Próspero e torna-se um símbolo de luta e resistência contra as opressões coloniais, refletindo sobre questões como colonialismo, identidade e resistência. Tendo como base essas discussões sobre colonialidade, André Capilé e Guilherme Gontijo Flores escrevem o livro *Uma A Outra Tempestade*, que se configura como uma espécie de “tradução-exu”<sup>5</sup> da peça *A Tempestade* (1619), de William Shakespeare, e de *Une Têmpete* (1969), de Aimé Césaire. Em entrevista ao Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social (BVPS)<sup>6</sup>, os poetas, professores e tradutores respondem sobre a radicalidade de escrita do livro:

---

<sup>5</sup> Termo cunhado por Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves que diz respeito a uma outra forma (crítica) de traduzir textos. “A operação tradutora tende a esclarecer o texto de partida. Aqui se desesclarece. Invertem-se os sinais. O original é que passa a esclarecer a tradução, o início explica o fim. Um pingue-pongue que só pode beneficiar o início, o texto de partida, quando ele o merece. E ela, a tradução” (Flores, Capilé, 2022, p. 133).

<sup>6</sup> Disponível em: [Papo sobre Uma A Outra Tempestade + Tradução-Exu – B V P S \(blogbvps.com\)](https://blogbvps.com). Acesso em: 20 de jun. de 2024.

Radical porque aponta para as raízes. Mas não para a raiz como origem única, e sim como entranhamento num solo, um solo bastante disperso do Atlântico Negro, uma negritude que não é só fenotípica. E, em dada medida, se se diz do solo, também aponta pro tanto de terra que ainda sobe à boca, como esquecimento, condicionando aspectos da rememoração, mas em outra clave, pois não passível de fácil digestão, domesticando os estômagos em fúria. Quer dizer, há forte, ainda que tensa, analogia com o conceito de ancestralidade: nos dois casos, não se trata de retorno ao passado, e sim de acontecimento no presente. Toda ancestralidade se dá pelos nós de uma espécie de infinito-agora, pede a transformação, o trânsito, a mudança como condição de rememoração. Daí toda a necessidade, na peça, de apostar numa criouliização [...] (Capilé, Flores, 2023).

É em meio a todas essas referências que Marcelo Ariel ressignifica e dá seu próprio tom para o anjo em sua poética. Um anjo que abarca em si os elementos da negritude, pois em sua imagem reverbera a ancestralidade, mas ela é, principalmente, uma figura de seu tempo, que observa, critica e se aflige com os problemas do agora, mas que também imagina futuros possíveis: mais livres, abertos, como espaços de devires.

No livro *Ideia da Prosa*, Giorgio Agamben (1999) no capítulo “Ideia da morte” escreve:

O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que, assim como assim, ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer (Agamben, 1999, p. 126).

Para a tradição literária e religiosa a figura do anjo é, muitas vezes, associada à figura do mensageiro, do anunciador. Assim, nesse primeiro momento, a partir da tradição judaico-cristã, é possível fazer a leitura de que um dos aspectos dos anjos da poética de Marcelo Ariel se relaciona à figura angélica, Ariel, enquanto um anjo mensageiro que com sua voz entoa mensagens aos seres humanos. Um anjo que, como se verá adiante, anuncia o contínuo de catástrofes, tal qual o anjo da história, mas que também, em outros momentos, é um anjo que silencia, que se torna impotente diante das ruínas. Ou ainda, um anjo que por meio de sua impotência deixa em evidência a própria incapacidade humana de lidar com as catástrofes.

## 1.2. As formas dos anjos nos poemas de Marcelo Ariel:

Neste capítulo, ao trazer algumas descrições sobre as características angélicas, trata-se de um estudo simbólico com o intuito de mostrar quais características imagéticas Marcelo Ariel atribui aos seus anjos, quais diálogos ele resgata com a tradição religiosa, literária e pictural para construir a imagem desse ser alado em seus poemas.

No tópico 1.1 aponto, de maneira breve, a ideia de que a imagem iconográfica popularmente conhecida dos anjos se caracteriza por um ser antropomorfo que se aproxima da imagem do homem e de uma figura alada. Sobre essa dualidade dos anjos é importante ressaltar que, segundo o verbete “*anjos*” encontrado no *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), os anjos seriam “[s]eres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob formas diversas nos textos acádios,ugaritas, bíblicos e outros. Seriam seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, aéreo; mas não poderiam revestir dos homens senão as aparências” (Chevalier; Gheerbant, 2001, p. 60).

O anjo é, portanto, um ser invisível, incorpóreo. No entanto, as artes – em suas variadas transformações – atribuíram ao anjo características semelhantes aos traços humanos, com o intuito de estabelecer uma certa proximidade, dando corporeidade e visualidade ao inapreensível. Em Ariel, a descrição de anjo etéreo e sem forma pode ser lida no poema “Os anjos”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*. Neste poema os anjos, seres invisíveis e sem forma (ou fragmentários), nunca se refletem no espelho:

Brincam de  
pega-pega  
nos elétrons

e

de esconde-esconde no espelho  
(Ariel, 2019, p. 91).

Emanuele Coccia (2015), no ensaio “Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média”<sup>7</sup>, no qual analisa a noção de imagem a partir do seu reflexo no espelho, afirma que o sujeito (e aqui pode-se pensar também os anjos da poética de Marcelo Ariel) “não se torna objeto de si mesmo, mas ele se transforma em alguma coisa de puramente sensível, alguma

---

<sup>7</sup> Nesse texto Emanuele Coccia (2015) explicita a experiência que se dá ao se ver no espelho para pensar sobre a imagem. É por meio do espelho que se compreende o que é a imagem e o que é sensível. Definindo a imagem como algo fora do seu próprio lugar.

coisa cuja única propriedade será a de ser sensível, uma pura imagem sem corpo e sem consciência” (Coccia, 2015, p. 80). Aqui, ao pensar os termos “elétrons” e o título do ensaio de Coccia, é possível conceber que o corpo angélico está para além das determinações da física, isto é, escapa à composição atômica, sendo estes seres puramente espirituais/imateriais e daí advém o fato de não aparecerem em espelhos que só são capazes de refletir aquilo que é material.

No poema “O espelho”, de Marcelo Ariel, o espelho é descrito da seguinte forma: “O ESPELHO/ É A IMITAÇÃO DO SILÊNCIO” (Ariel, 2019, p. 103). Em outro poema intitulado “O reflexo”:

O espelho  
 Não é uma fronteira  
 Cercada de luz  
 Se parece mais com o que divisa um lago

Ou com a imagem da nuvem que toca sem tocar  
 esse lago do nosso olhar  
 (Ariel, 2019, p. 30).

O espelho é, portanto, apenas um meio pelo qual a imagem se reflete. No entanto, não há alteração nesse corpo (aqui: um corpo angélico) refletido, nem do meio (espelho) em que se reflete. Dessa forma, nesta tese, metaforizando aquilo que se fala sobre o espelho, serão estudados diversos meios em que a imagem do anjo se reflete/ se esconde, por exemplo, em espelhos como no poema “Os Anjos”. Há outros poemas em que o anjo aparece em vitrines de *shoppings-centers*, ora nas chamas do vazamento de um oleoduto da Petrobrás, ora nas celas de uma prisão, entre outros lugares de ruínas.

Em outros poemas de Ariel é possível pensar a imagem do anjo relacionada à iconografia clássica de um ser alado. A imagem refletida no espelho, no caso da figura do anjo, evoca essa semelhança com o humano, criando essa “proximidade”. Essa imagem que se reflete no espelho, que no poema é descrita como a imagem de/dos anjos, passa pela experiência de não mudar o que é diante do espelho, assim como o espelho também não é alterado, pois “[...] a imagem, o sensível, é imaterial, o que é por demais evidente: recebendo uma imagem, um espelho não aumenta de peso nem de volume” (Coccia, 2015, p. 83).

O espelho enquanto meio, enquanto aquele que recebe, é descrito da seguinte forma por Coccia:

Recebendo as imagens, o espelho não acrescenta nem seu volume nem seu peso, ele não as recebe, portanto, como matéria ou corpo em ato: ele não se transforma, nem

no ato de recepção nem no momento em que a imagem desaparece. É como se o espaço capaz de acolher esses pequenos seres suplementares que são as imagens fosse ele também alguma coisa como um suplemento de ser. Um meio é, portanto, um ser que tem em si mesmo um suplemento de lugar, diferente daquele produzido por sua natureza e sua matéria. Esse lugar é a recepção em si mesma. Todo meio é um receptor. A existência do sensível só é possível graças a essa potência suplementar de certos entes, potência que não se apoia sobre a natureza das coisas, nem sobre sua matéria, nem sobre sua forma. A potência de um meio é a recepção, e, por consequência, toda teoria da mediação é uma teoria da recepção (Coccia, 2015, p. 86).

Assim, nessa tese, como dito acima, serão vistos variados “meios” que recebem a imagem do anjo, anjos lançados em cenários de ruínas, anjos silenciados que não alteram e não salvam mais aqueles seres humanos que os interpelam. A figura do anjo deixa de ser uma potência salvadora e auxiliadora e torna-se imagem, como uma imagem que se reflete no espelho, uma imagem que está ali mesmo quando não é percebida pelo olhar humano. E, desta forma, o anjo, mesmo quando ignorado ou esquecido pelos homens, é uma imagem-presença que resiste ao tempo. Ademais,

Quando olhamos no espelho e nos vemos ser transformados em uma imagem, nossa forma não deixa de existir sob o espelho. O espelho não subtraiu nossa forma, ela a *multiplicou*. Devir sensível é sobretudo fazer a experiência da *multiplicação* de sua própria forma e da *multiplicação* de seu próprio lugar de existência (Coccia, 2015, p. 88).

A multiplicação da imagem do anjo se constata a partir do levantamento descrito anteriormente nesta tese, em que fica nítido que o anjo não cessa de se repetir na poética de Marcelo Ariel que, por sua vez, adiciona a seu nome o nome de um anjo e isso, em uma analogia, pode ser interpretado como o desejo de se tornar também um “meio” no qual o anjo possa ser espelhado. E aqui se analisa o percurso dessa imagem, seu deslocamento sobre variados “meios”, nos termos de Coccia.

Ainda sobre esse tema, sobre anjos que aparecem (ou não) em espelhos, no poema “Com Orides Fontela”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, se lê em alguns versos:

[...]  
o que não ilumina  
mas vibra  
preso  
como os anjos  
ao mito  
dissolvido  
nos espelhos  
anjos de cristal  
de sal  
antes

anjos sem nome  
depois  
mortos sem nome  
livres,  
para ver o silêncio  
(Ariel,2019, p. 331).

Os anjos por vezes demonstram um caráter dúbio, posto que ora essa imagem é visível, ora é incorpórea. Ora se aproximam do humano, ora se distanciam. Sua imagem é sempre intermediada por esses deslocamentos. No poema há anjos de cristal, anjos translúcidos, presos à ideia mítica de sua representação que é “dissolvida” nos espelhos. Essa dissolução pode ser pensada como mais um indício de uma poética multifacetada: além do abandono do nome, assumir uma outra forma, se desprender, se dissolver daquilo que é reflexo no espelho.

O ser angélico que inicialmente aparece preso ao mito, ao fim se liberta, por meio do silêncio. Ademais, se constata que no poema os anjos surgem de duas formas: os primeiros sem nome e, em seguida, anjos mortos, também sem nome, mas que serão livres para ver o silêncio. Esses anjos mortos podem ser interpretados (assim como outros anjos presentes nos poemas de Marcelo Ariel) como anjos impossibilitados de transmitir uma mensagem, anjos anestesiados.

Como ressaltado anteriormente, além da possibilidade de ser um ser invisível, os anjos são descritos com uma imagem muito próxima dos humanos: a recorrência de pinturas em que os anjos aparecem com cachinhos dourados reforça essa ideia. O que os diferencia, no entanto, dos homens, é que são seres alados, com auréolas sobre suas cabeças. Conforme o *Dicionário de Símbolos* (2001) o verbete “Asas” é descrito como metonímia de alçar voo e que constitui a principal característica do ser divinizado. Já a auréola é descrita como “[...] uma irradiação em volta do rosto e, às vezes, de todo o corpo. Essa irradiação de origem solar indica o sagrado, a santidade, o divino” (Chevalier, Gheerbant, 2001, p. 100). Essas seriam, portanto, as principais características iconográficas dos anjos.

## 2. ANJO E CATÁSTROFES: AS RELAÇÕES ENTRE O *ANGELUS NOVUS* DE PAUL KLEE E A FIGURA ALADA *MELANCOLIA* DE ALBRECHT DURER PRESENTE NA POÉTICA DE MARCELO ARIEL.

Surge, a partir da modernidade, um novo olhar sobre a figura do anjo que se concretiza, em parte, na pintura de Paul Klee, o *Angelus Novus*.

FIGURA 02 - *ANGELUS NOVUS* - PAUL KLEE (1920).



Fonte: (Cacciari, 2003, p. 31).

Essa pintura foi analisada e discutida por Walter Benjamin, em sua nona tese “Sobre o Conceito de História”:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não consegue as fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval (Benjamin, 2016, p. 14).

A partir da pintura de Klee, Benjamin cria uma analogia afirmando que “O anjo da história deve ter esse aspecto” (Benjamin, 2016, p. 14). Desse modo, o que se pretende mostrar aqui é que esse anjo é mais uma das relações possíveis com o anjo de Marcelo Ariel. Diamila Medeiros dos Santos, no prefácio do livro *Ou o silêncio contínuo*, afirma 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. Esta necessidade de juntar os escombros está presente de forma significativa em sua obra, 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. 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 de ruína que, muitas vezes, o progresso instaura (não nos alongaremos neste assunto, mas cabe ressaltar que esta cidade não foi apenas residência de Ariel durante muitos anos, como também é significativa para sua obra) (Santos *apud* Ariel, 2019, p. 8).

Além do mais, acerca do anjo benjaminiano<sup>8</sup>, é importante destacar que essa figura caracteriza tipicamente a figura de um anjo moderno. Seu aspecto é fragmentário e se constitui de poucas e frágeis linhas, ou seja, o anjo na Modernidade é montado de uma maneira tão estilizada que faz lembrar ora da velocidade exigida pelo progresso, ora da fragmentação própria das ruínas que restaram do pós-guerra, resultando em corpos dilacerados. Por isso sua expressão não apresenta a serenidade das figuras angelicais barrocas, mas é carregada pelo horror e dilaceramento de sua época. Assim, a deformidade desse anjo é reflexo da relação entre o humano e o divino, refletindo as deformidades dos corpos no progresso da história. Ou seja, essas figuras aladas não podem mais ser representadas de maneira bela, com cachinhos dourados e uma sutil delicadeza: agora elas são menos divinas e

---

<sup>8</sup> Jeanne Marie Gagnebin em “O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin” (2005) disserta um pouco sobre a relação de Walter Benjamin com o quadro *Angelus Novus* de Paul Klee: “[...] essa gravura de Klee que Benjamin comprou em 1921 em Munique, que ele considerava como sendo uma das suas mais preciosas aquisições e que ele descreveu de maneira lancinante em sua nona tese ‘Sobre o Conceito de História’ [...]” (Gagnebin, 2005, p. 121).

mais humanas, assim como já não representam nenhuma mensagem esperançosa e seu canto revela somente as consequências caóticas do progresso profano.

Em diversos poemas aparecem alguns traços do anjo da história, um deles é “Cosmograma – Autobiografia do impessoal”, que está inserido no livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*, na penúltima estrofe:

Anjo suave é o Tempo  
que luta com o Demônio e se não o vence  
no espaço da ação,  
convoca o sono da distância para acalmá-lo com a razão.  
[...]  
(Ariel, 2019, p. 237).

O Anjo aqui aparece como o Tempo, como a própria história, e a sua luta contra o Demônio pode ser pensada como uma luta contra o progresso que impele para ruínas e é aí que convoca “o sono da distância”, posto que os anjos são incapazes de agir, enquanto os seres humanos são incapazes de compreender imediatamente tanto as ações dos anjos quanto as suas ações, ou seja, é somente a distância temporal que será capaz de trazer luzes ao tempo passado. Ou ainda, os anjos, ao estarem em suspensão, ao olharem tudo a partir de cima, de maneira privilegiada, podem avaliar posteriormente com a razão os acontecimentos de seu Tempo. No entanto, ao estarem acima, embora vejam bem, não participam do emaranhado das ações mundanas: os anjos não se detêm para ajudar ou para interceder por aqueles que precisam. Pois o Tempo é inapreensível, e só pertence aos homens e aos anjos nesse movimento cíclico e suave de se deixar escapar, que segue em frente e que não cessa nem mesmo diante das catástrofes. Outro ponto que merece destaque é o uso de algumas palavras com letras maiúsculas, caso de Anjo, Tempo e Demônio, esse destaque podendo indicar uma personificação desses elementos.

Nesse poema, quando é evocada a imagem do “sono da distância”, é possível inferir uma relação com a gravura de Goya *O sono da razão produz monstros*, uma gravura que faz parte da série “Caprichos”. Tal gravura retrata um homem em estado de madorna e, acima de sua cabeça, monstros habitam, talvez representando pesadelos. No entanto, quando se lê a frase circunscrita na gravura percebe-se que há uma metáfora sobre a falta de razão, o que levaria à criação de monstros. Tendo isso em vista, e o excerto do poema, pode-se interpretar o “sono da distância” equivalente ao “sono da razão”. No contexto do poema, diante da tempestade do progresso, a racionalidade não fora suficiente para frear as catástrofes que se seguiram, tais como guerras e outras mazelas. Com isso, só restam os fragmentos para se

compreender a história, pois a partir desses destroços é que se pode repensar o ritmo do progresso.

O próprio Klee é citado mais de uma vez nos poemas de Marcelo Ariel, exemplarmente no poema “Pequenas notas sobre ‘com a águia’ de Paul Klee (À maneira de Benn)”, no qual o poeta analisa a pintura citada, fazendo uma espécie de écfrase (tema que será discutido adiante nessa tese), e em “Soco na Névoa”, no qual além de aparecer o nome de Klee, aparece também a figura do anjo dentro do ventre de adolescentes “opaciadas por essas/ minúsculas / asinhas de Ícaro/ quebradas e retorcidas/ em seus ventres, [...]” (Ariel, 2019, p. 65). Os dois poemas citados estão presentes no livro *Tratado dos Anjos Afogados*. A seguir a reprodução integral do poema “Soco na névoa”:

Fumando uma ideia  
 Dentro desse açougue  
 Metafísico:  
 É quase  
 Impossível  
 Não-pensar  
 no paradoxo quando  
 Irrompe  
 nas esquinas,  
 A humanidade,  
 Com a sua  
 Corrompida  
*Verticalidade*  
 Que jamais  
 Se tornará o diamante  
 Sonhando 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-esquecida  
 nesse bar-iceberg para o ‘*Bateau-Ivre*’ no sangue  
 dos amantes-kamikazes  
 (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 idéia [*sic*] 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 Bekerley:  
 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 desperto*  
*na saída de uma 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 um 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 a morte*

*Possuem a lógica de um assassinato, com 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?

E 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 chamas,

*“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,  
 Sonho 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 algum, que estranho anti-sonho é esse,  
 Onde nada revela sua essência e propósito?*”  
 E a resposta, meus caros,  
 É como um soco  
 tão forte, que me joga para fora,  
 tão óbvia, que me recuso a escrevê-la,  
 apenas me levanto  
 dentro de mim mesmo  
 em algo que jamais senti  
 ou pensei antes  
 e entro na Névoa  
 (Ariel, 2019, p. 59-69).

Em “Soco na Névoa” há uma sucessão de cenas trágicas que expressam a miséria da humanidade ao longo da história: campos de concentração, balas perdidas, granadas, suicidas kamikazes, fome, carnificinas, exploração infantil, alcoolismo, sistema carcerário, etc. E essa multidão de pessoas que se encontram em situações de extrema violência “avança pelos destroços da calçada”, tal qual o anjo da história avança em direção aos destroços do futuro. Diante ainda desses cenários, o eu lírico questiona: “Por que não conseguimos contornar o nada com nossa mudez?” (Ariel, 2019, p. 66), e adiante: “Há um não-grito caindo [...] um não-grito no cemitério clandestino do universo...” (Ariel, 2019, p. 66). A mudez sublinha a

incapacidade de frear os desastres, o grito engasgado na garganta, a voz que não vem à tona, revelando uma paralisia, uma inércia. Esse tema é recorrente nos poemas e será discutido de maneira mais ampla no tópico 2.2. Os anjos observadores da catástrofe: a impossibilidade de entoar seus hinos.

O professor Gustavo da Silveira Ribeiro (2019) no artigo “A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea” pretende demonstrar a atualidade do pensamento desenvolvido em torno da figura do anjo da história, descrito por Walter Benjamin a partir do quadro de Paul Klee, na produção poética brasileira contemporânea. Ribeiro identifica essa relação com o anjo da História nos poetas: Haroldo de Campos, Carlito Azevedo, Guilherme Gontijo Flores e Marcelo Ariel.

Segundo Ribeiro (2019) o anjo da história representa a catástrofe, o passado em ruínas e o futuro incerto, e ressurge nos poemas contemporâneos para afirmar a relação difícil em que se encontra a poesia no país, bem como trata da violência e da desigualdade social no Brasil. Ou seja, “a tensão incontornável da imagem, que traz ao centro um personagem agônico, cercado de dor e destruição, dilacerado entre o mundo dos homens e a possibilidade do paraíso, se projeta no corpo dos poemas de modo novo, único [...]” (Ribeiro, 2019, p. 124).

Ainda nesse estudo, o professor Ribeiro nota no livro *Tratado dos Anjos Afogados* de Marcelo Ariel que, além de estar no título do livro, em mais de um poema a figura do anjo aparecerá sobre o mundo dos homens, cercados de negatividade, mundo para o qual esses seres não podem mais trazer nenhuma mensagem transcendente. Esses anjos sobrevoam um cenário em ruínas no qual se vê miséria, violência, desastres ambientais e, tal qual o anjo da história, pairam sobre os destroços.

Nessa poética é possível vislumbrar que se vive a época do desdobramento infinito das catástrofes. Em “Blues para mim mesmo” do livro *Retornaremos das Cinzas para sonhar com o Silêncio*, o eu lírico questiona onde estava o “Santo dos Santos” diante de várias catástrofes: quando cem mil foram trucidados, quando vinte mil foram empalados e quando quinhentas árvores foram queimadas:

Que eu caia no abismo do incondicionado  
 Que eu não seja Real que só tu o sejas  
 Tu que infinitamente és nadificado  
 Ó laico  
 Santo dos Santos  
 que santifica o mundo  
 Onde tu estavas  
 quando cem mil foram trucidados  
 Estavas no grito  
 do filamento da lâmpada?

Na atenção das cadeiras vazias? Onde tu  
estavas quando vinte mil foram empalados?  
Estavas  
no egoísmo dos plásticos?  
Onde tu estavas quando quinhentas  
árvores foram queimadas?  
Em nossa voz derretendo  
na casa vegetal da Alma? No túrbido heredograma?  
Nessa rutilância sombria  
se vendo em nosso sangue? Sim, sentimos o mar  
dentro dele  
como a

rua sem saída do tempo...  
(Ariel, 2019, p. 204).

Assim, o poema se configura como uma espécie de oração. Afinal, o ritmo do “blues” surge, conforme a leitura de alguns pesquisadores, no contexto das manifestações religiosas, ao invés de no meio das plantações.<sup>9</sup> Desta forma, “blues para mim mesmo” se configura como uma prece que o eu lírico faz para si mesmo, e com isso é preciso levar em conta que o canto do blues, além de seu tom melancólico<sup>10</sup>, foi uma tática criada pelos negros como maneira de sobreviver às regras de segregação, violência e escravidão impostas pelos brancos, tornando-se uma espécie de protesto sonoro, resistência enquanto música, pois foi criado por improvisação, no espaço do enclausuramento, ou seja, onde não havia abertura, surge a colaboração mútua contra as autoridades e se consolida como um importante passo para a representação da cultura negra.

Nas palavras de Édouard Glissant (2021) no livro *Poética da Relação*, a universalidade acontece nesses momentos: quando de uma clausura particular, a voz profunda ecoa em grito, posto que o lugar estava fechado, mas a palavra que dele surgiu permanece aberta, desde os cantos negros até as poéticas afrodiáspóricas, em que cada grito, transforma-se em acontecimento.

Palavra direta, elementar, que articula os rudimentos necessários da linguagem para a execução do trabalho; palavra reengolida, que responde ao mutismo desse mundo

<sup>9</sup> Acerca do surgimento do blues e sua relação com a religiosidade, conferir o artigo “BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX” de Marcos S. Pinheiro e Fred Maciel (2011). Disponível em: [https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/61](https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/61).

<sup>10</sup> Sobre a melancolia presente no blues ler “Variações da melancolia na música do século XX: o blues e o jazz” de Rainer Patriota (2016): “No século XX, uma nova cultura musical iria renovar a expressão dos afetos melancólicos: o blues e, por extensão, o jazz, em larga medida, ele próprio uma extensão e um desdobramento do blues. Na articulação dos elementos musicais (como harmonia, melodia e ritmo) e poéticos, o blues e o jazz tornam inequívoco o seu compromisso estético (e anímico) com a expressão das dores e tristezas da alma, expressando não apenas a história do povo negro dos Estados Unidos, sua heroica luta por reconhecimento, mas também a complexa síntese étnico-cultural da sociedade norte-americana” (Patriota, 2016, p. 111).

onde é proibido saber ler e escrever; palavra diferenciada ou disfarçada, sob a qual o homem e a mulher amordaçados cerram o que dizem. A língua crioula integrou esses três modos e os jazzeou (Glissant, 2021, p. 93).

Adiante, a figura do anjo aparece nos seguintes versos desse poema:

[...]  
 Em ti  
 o Anjo de Durer pede um cigarro de oxigênio  
 para o Saturno de Goya,  
 O que eles dizem um ao outro?  
 Tu o sabes?  
 [...]  
 (Ariel, 2019, p. 204).

Talvez, respondendo à pergunta do poema “Blues para mim mesmo”, a resposta dos anjos, um ao outro, seja a própria melancolia. Sendo assim, na poética de Ariel, a melancolia será representada pelos cenários em ruínas, onde tudo é criado para ser destruído. Diante desse caos, ao pedir um cigarro de oxigênio, é como se um anjo pedisse ao outro uma trégua, um respiro (ambíguo porque se trata de um elemento tóxico – o cigarro – e de um elemento vital – o oxigênio). O Tempo parece assim ser o responsável por criar e também destruir tudo, restando apenas ruínas que se sucederão como novas possibilidades para o progresso, traduzindo-se assim nos anjos talmúdicos que, conforme Walter Benjamin, são criados infinitamente, para entoar seu hino e em seguida serem destruídos. Além do mais, essa imagem do tempo pode ser percebida em diversos poemas de Marcelo Ariel.

A partir das duas imagens evocadas acima, o “anjo de Durer<sup>11</sup>” e o “Saturno de Goya”, bem como o blues evocado no título do poema, pode-se inferir a questão da melancolia, posto que a famosa pintura do anjo de Albrecht Dürer chama-se *Melancolia I*, e o Saturno faz também referência ao planeta da melancolia e, na mitologia, o deus Saturno rege as relações do homem com o tempo. Ao olhar para a gravura é possível perceber que o anjo de Dürer, diante do caos externo, denotado pelos objetos espalhados no chão, reflete também o caos interior que provoca a melancolia, deixando o anjo inativo, apoiando o rosto sobre as mãos, expressando o peso da sua consciência.

Walter Benjamin (1984) em *Origem do drama barroco alemão* descreve essa gravura da seguinte forma:

---

<sup>11</sup> Manteve-se a grafia utilizada no poema de Marcelo Ariel.

[...] o melancólico é 'invejoso, triste, avaro, ganancioso, desleal, medroso e de cor terrosa, e o *humor melancholicus*, o 'complexo menos nobre'. A patologia dos humores via a causa dessas características no excesso do elemento seco e frio, dentro do organismo. A teoria da melancolia está estritamente associada à doutrina das influências astrais. Surgem detalhes exóticos, como a inclinação do melancólico para longas viagens – daí no mar no horizonte da melancolia [...]. O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos (Benjamin, 1984, p. 164-175).

FIGURA 03 - MELANCOLIA I – ALBRECHT DÜRER – BURIL, 1514. MUSEE JENISCH.



Fonte: (Clair, 2005, p. 139).

A construção dessa imagem de anjo melancólico presente na obra de Dürer, bem como nos poemas de Marcelo Ariel, é uma resposta ao sentimento de constante perda irreparável, ou seja, o reconhecimento da efemeridade das coisas gera o sentimento de melancolia, como afirma Márcio Selligmann-Silva (2003) em “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. A melancolia pode ser entendida como o *spleen*, que Benjamin chama de “sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (Benjamin, 1989, p. 154). Esse sentimento de *continuum* catastrófico gera a sensação de que o tempo não segue em continuidade, mas que há um afogar-se “na avalanche dos segundos”, ou ainda, “na rigidez cadavérica”. Assim, os indivíduos, e aqui pode-se pensar nos anjos, ficam paralisados, e resta para eles somente dirigir-se para as ruínas e juntar os cacos da história.

Benedito Elói Rigatto (2011) em sua dissertação de mestrado em filosofia “A figura alada de Dürer e o anjo de Klee: sentidos de melancolia em Walter Benjamin” resgata algumas descrições feitas por pesquisadores acerca do anjo de Dürer, especificamente no capítulo “Melancolia I de Dürer, uma figura alegórica”. Ali, Rigatto trata da simbologia e alegoria dessa gravura, a partir dos pressupostos dos estudiosos da arte Erwin Panofsky e Fritz Saxl, bem como do filósofo Walter Benjamin. Panofsky e Fritz Saxl chamam a atenção para as relações entre a melancolia e Saturno, descrevendo-os como sendo compostos por dualidade, que de um lado expressa a apatia e a preguiça, e do outro expressa a inteligência e a contemplação. Assim:

Os saturninos podem tanto sofrer a mais profunda depressão como o mais eufórico entusiasmo. Saturno, o astro, corresponde ao deus Cronos, sábio e enganado, soberano e miserável, fértil e estéril. Da mesma maneira, o astro pesado, frio e seco, torna as pessoas inclinadas ao trabalho pesado na terra e, por outro lado, como astro mais alto e distante, desperta os conhecimentos espirituais mais elevados (Rigatto, 2011, p. 53).

Benjamin também aponta para essa dualidade descrita pelos estudiosos da arte no quadro de Dürer. Rigatto informa que Benjamin se interessou principalmente pela representação de Saturno nesse quadro, ao fundo da gravura, um ponto circular luminoso e radiante, carregado destas dualidades: “[s]e o cristianismo medieval havia reduzido o antigo deus dos ciclos das sementeiras, das colheitas e do descanso em demônio ceifador de vidas, no [*sic*] ciclo da morte, a Renascença restaura os poderes de Saturno na mais radical dualidade” (Rigatto, 2011, p. 53). No entanto, Rigatto ressalta que há um equilíbrio para essas dualidades. Esse equilíbrio se dá por meio da figura de Júpiter, representado na gravura pelo quadrado mágico acima da cabeça do anjo e também pela balança, ao lado. Pois, entre o

material e o espiritual, entre corpo e alma, haveria uma força conciliatória que advém de Júpiter. Essas influências astrológicas seriam facilitadoras para que o melancólico atinja conhecimentos sublimes. Desta forma, na análise de Rigatto há a presença de duas forças curativas para a melancolia – que, todavia, não retiram o anjo de seu estado melancólico – sendo elas:

A coroa ostentada na frente significa os poderes intelectuais da melancolia como antídoto da própria melancolia; outro antídoto é o quadrado do número quatro, como talismã para atrair as influências curativas de Júpiter, representado matematicamente. Esses antídotos não são suficientes para desviar a melancolia do triste destino (Rigatto, 2011, p. 58-59).

Vê-se, portanto, que a gravura de Dürer é carregada de simbologia, astrológica, astronômica, geométrica, e principalmente de símbolos voltados a Saturno. De modo que “todos os símbolos pertencem à geometria e à melancolia ao mesmo tempo, pois é Saturno que as governa. Assim a gravura é a figura simbólica unificada em Saturno – geometria – melancolia” (Rigatto, 2011, p. 59). Rigatto (2011) elenca alguns desses elementos, sendo os mais tradicionais: punho cerrado que serve de apoio para a cabeça, bolsa, chaves, semblante sombrio. Um dos animais presente na gravura é o morcego, também relacionado a Saturno, símbolo de doença e da vigilância noturna. Além desses elementos, Rigatto também cita o mar com seus barcos que fazem referência às viagens de Saturno. A pedra simboliza “a inércia e a acédia, sob a influência de Saturno, astro frio e seco, cuja característica é tornar o homem indeciso” (Rigatto, 2011, p. 55).

Ainda cita o cão, animal suscetível à raiva devido à degeneração do baço, e que por isso simboliza a própria tristeza do melancólico. O cão, em sua dualidade de representação, também simboliza o faro aguçado, a tenacidade, e por isso “a imagem de Dürer sugere dois tipos de sonho deste animal que dorme: os pesadelos e os sonhos proféticos. Os sonhos são a fonte da sabedoria do melancólico, que provém dos abismos da terra, do mergulho para dentro das coisas” (Rigatto, 2011, p. 54). Outros símbolos de adivinhação e poder profético são citados, sendo eles o arco íris e a enchente que inunda as árvores, demonstrando o poder dos melancólicos de preverem catástrofes. Assim, uma das possibilidades de análise é ler a presença desses anjos (de Dürer e de Klee) na poética de Marcelo Ariel como anunciadores de catástrofes.

Outra descrição importante de Rigatto versa sobre o olhar do anjo de Dürer:

O olhar da Melancolia, com grandes olhos bem abertos, fitam o reino do invisível da mesma maneira que sua mão procura entender o impalpável. O branco dos olhos

contrasta com a sombra que cai sobre a face, denotando seu estado de espírito, típico do pensamento profundo. A paisagem é de uma atmosfera indefinida entre a luz e a sombra. A figura alada é igualmente indefinida, coroada de louros mas sem vitória, sentada diante da casa inacabada, cercada de instrumentos de trabalho e indiferente a eles. De cabelos mal penteados, com chaves que não abrem nada, é a imagem dos limiares em que se detém este gênio alado, sem poder decidir entre a luz e a sombra (Rigatto, 2011, p. 58).

Rigatto disserta que esses dois anjos possuem o mesmo olhar – fixo, paralisado. Um olhar que demonstra o desejo de ação, de socorrer aqueles que agonizam, mas são acometidos pela inercia, pela impossibilidade de ajudar, ou seja, nesses olhos se vê “[...] a angústia de abandonar o local da catástrofe, levando os horrores do cenário de destruição gravados no olhar” (Rigatto, 2011, p. 110). É nisso que reside a melancolia desses anjos: no olhar e na paralisia da ação.

Maria Rita Kehl (2009), em seu livro *O tempo e o Cão*, ressalta:

Tal figura parece perdida em divagações, cercada por instrumentos científicos de mensuração e conhecimento do universo: um compasso, uma ampulheta que marca a passagem implacável do tempo, mapas do mundo que se ampliaram a partir dos descobrimentos, formas geométricas, um grande livro sobre os joelhos e, às suas costas, um quadrado mágico onde se inscreve a esperança de sintetizar a harmonia do universo. Seu olhar ensimesmado não se dirige a nada nem a nenhum desses objetos; antes sinaliza o abatimento ante a incapacidade de (tudo) saber (Kehl, 2009, p. 69-70).

A partir do excerto acima em que Kehl (2009) discorre sobre a atitude melancólica diante da incapacidade de saber tudo, faz-se aqui um paralelo com o poema “Blues para mim mesmo” de Marcelo Ariel, posto que desde o tempo das navegações até a contemporaneidade, o excesso de informação e de conhecimento só aumenta, no entanto, tal excesso leva os sujeitos a uma sensação de angústia por não conseguir saber tudo. Outro ponto é, mesmo diante do avanço da razão, a violência não cessa, levando a uma sensação de anestesia diante dos horrores e das belezas do mundo real, ou ainda, uma anestesia diante dessa incapacidade de reagir a todos os acontecimentos ao redor. No poema citado acima se lê um questionamento sobre qual é a atitude divina diante de uma avalanche de catástrofes:

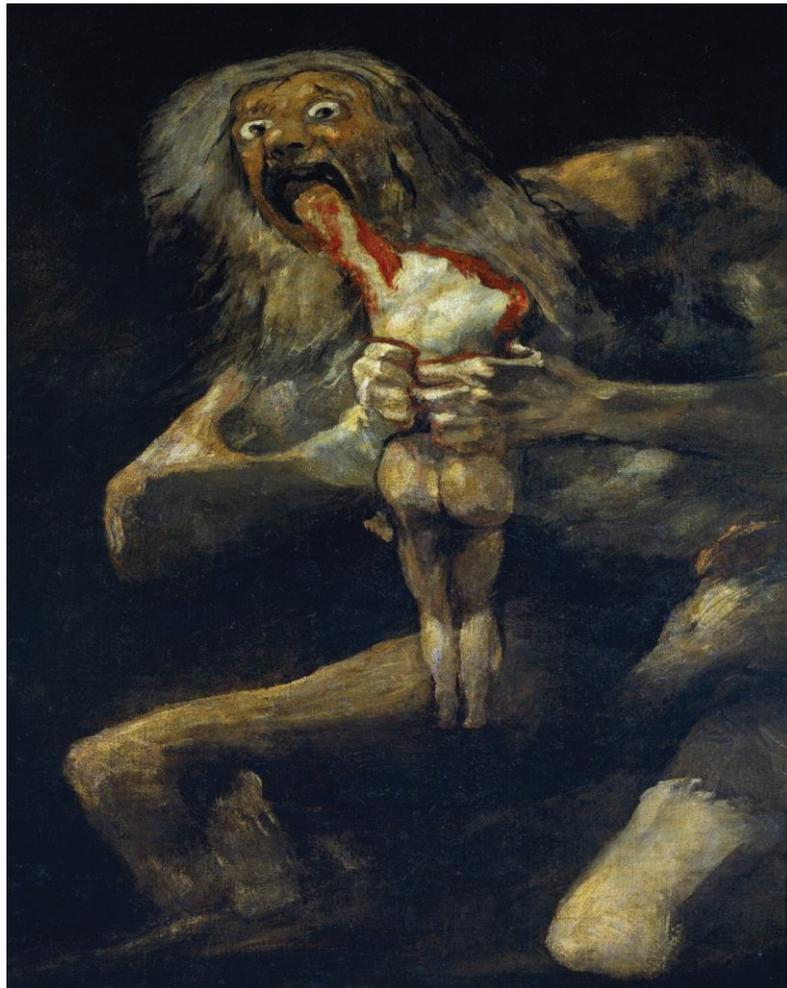
[...]  
 Ó Laico  
 Santo dos Santos  
 que santifica o mundo  
 Onde tu estavas  
 quando cem mil foram trucidados  
 Estavas no grito  
 do filamento da lâmpada?  
 Na atenção das cadeiras vazias? Onde tu  
 estavas quando vinte mil foram empalados?

Estavas  
no egoísmo dos plásticos?  
Onde tu estavas quando quinhentas  
árvores foram queimadas?  
[...]  
(Ariel, 2019, p. 204).

Ou seja, o divino aqui nesse poema, bem como em outros analisados, está inerte. O divino não cessa o *continuum* destrutivo da História.

No poema é apresentada também outra figura relacionada à melancolia, a representação do deus Saturno que devora seu próprio filho, feita por Goya. A imagem do quadro de Goya pode ser lida aqui nesse poema como o próprio Tempo, que devora tudo o que cria, assim como a imagem do quadro representa o ato de comer o filho, ou seja, ambos extinguem aquilo que criam.

FIGURA 04 - *SATURNO DEVORANDO UM FILHO*– FRANCISCO DE GOYA – 1819-1823 – MUSEU DO PRADO



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno\\_devorando\\_um\\_filho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno_devorando_um_filho).

A imagem acima representa o deus Saturno devorando o próprio filho com o objetivo de que ninguém venha a destroná-lo. O ato representado atemoriza o espectador. O olhar vazio de Saturno enquanto devora com ferocidade seu filho, revela toda a sua monstruosidade e desejo de poder. Assim, além de ser interpretado como o próprio tempo dentro do poema “Blues para mim mesmo”, a representação de Saturno nesta leitura pode indicar a falta de sentido em contextos de violência, pois o anjo nesse gesto de solicitar um cigarro ao Saturno – uma atitude tão banal – dá ao ritmo do poema uma quebra de sentido, uma dimensão insólita, bizarra, que pode representar uma espécie de “deboche”, de brincadeira com o leitor. Ao causar esse estranhamento por meio do contato entre essas duas obras de arte, o eu lírico conseqüentemente também dessacraliza essas obras, inserindo-as em um contexto inusual.

No poema “Primeira Oração Laica”, do livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*, o anjo de Dürer reaparece juntamente com outros anjos:

O mundo se interioriza *em teu segundo nascimento*.  
 A Serpente usa o corpo como uma escada e sobe aos céus.  
 O Anjo de Durer permanece sentado porque não sabe dançar.  
 O Anjo de Novalis e do Klee olham só para o lado  
*onde jamais estamos*.  
 O *altíssimo* está em três lugares porque canta  
 com os Pássaros,  
 A canção do Ouro no raio de sol.  
 No túmulo dos ricos  
 os marimbondos cantam o nome que em si nada encerra.  
 Na entrada do reino estará escrito:  
  
*aquele que aqui entra, também não se pode prender  
 a luz em uma gaiola nem o amor  
 na terra*  
 (Ariel, 2019, p. 224).

Novamente o anjo de Dürer aqui aparece anestesiado, impossibilitado de dançar. Desta forma, nesse poema há um contraponto entre esses anjos. Enquanto o anjo de Dürer está preso ao chão, carregando o peso de sua materialidade e de sua consciência, percebendo os objetos construídos pela sociedade racionalista como inúteis, o anjo de Klee mostra-se suspenso, parecendo tão imaterial que é carregado pelos ventos do progresso que só o impulsionam para as ruínas, e é por isso que seu olhar se volta para o lado, tal qual o Anjo da história. Já o anjo na obra de Novalis normalmente é interpretado como o mensageiro entre o divino e o mundano, do mesmo modo que a representação clássica do anjo Ariel na tradição judaico-cristã também transita entre esses dois polos. Uma das representações angélicas mais famosas

de Novalis está presente no livro *A flor Azul*<sup>12</sup> (*Heinrich Von Ofterding*). Nesta narrativa há uma figura misteriosa, uma espécie de anjo que guia o protagonista Heinrich em sua jornada de autoconhecimento e, nesse caminho de autodescoberta, o universo onírico é considerado superior à realidade, mais elevado, sublime, atemporal. Para o pesquisador Vicente Ferreira da Silva, Novalis é “o anunciador da Flor Azul, o revelador da Substância, aquele que deve trazer à terra, que é transitoriedade, a imagem sublime da vida absoluta. Fundamentalmente, nada mais somos do que puras virtualidades, vagos prenúncios da flor misteriosa (Silva, 2009, p. 67). Tendo em vista que a terra é transitoriedade, o anjo de Novalis, enquanto anunciador, pode ser interpretado no poema de Marcelo Ariel como aquele que trará imagens sublimes diante de tais cenários violentos. No entanto, tal como os outros anjos citados, aqui também o anjo de Novalis vira o rosto para o lado, como se expressasse a incapacidade do divino de frear as catástrofes.

Assim, para tais anjos esses cenários complementares – o da racionalidade que só produziu guerras e do progresso que só gerou ruínas – só resta ao anjo esse olhar melancólico diante do mundo. Desse modo, esses poemas (e outros que ainda serão analisados) denotam que há, na poética de Marcelo Ariel, não somente os anjos mensageiros que não conseguem ser ouvidos pelos humanos, mas outra espécie de anjo: o anjo enquanto observador, enquanto testemunha do caos, os anjos aparecem e de cima observam cenários que para os humanos podem ser o fim da esperança. Desse modo, os anjos são ao mesmo tempo observadores, testemunha e amparo para o sofrimento humano.

## 2.1 Os anjos observadores da catástrofe: a impossibilidade de entoar seus hinos.

Em *Profanações*, Giorgio Agamben (2007) discorre sobre a figura do ajudante na obra de Franz Kafka. Esses ajudantes, que aparecem nos livros *O Castelo*, *O Processo*, *A Metamorfose*, entre outros, são descritos como seres híbridos, dúbios, que “[...] assemelham-se a anjos, a mensageiros que desconhecem o conteúdo das cartas que devem entregar, mas cujo sorriso, cujo olhar e cujo modo de caminhar ‘parecem uma mensagem’” (Agamben, 2007, p. 27). Como apontado anteriormente, alguns tipos de anjos são frequentemente descritos pela tradição judaico-cristã como seres que intermediam as relações entre o humano e o divino. São seres que auxiliam os humanos. Por sua vez, os ajudantes de Kafka são figuras dúbias que também tentam auxiliar/acompanhar os homens, no entanto, esses ajudantes

---

<sup>12</sup> Símbolo do movimento romântico alemão.

enigmáticos sempre agem de maneira impotente, insuficiente, muitas vezes aumentando o sentimento de confusão e desespero, levando os homens a compartilharem desse sentimento de inércia.

Essa inércia dos ajudantes pode ser percebida em diversos livros de Kafka. Para ilustrar: no livro *O Castelo*, no qual o personagem principal, denominado apenas por K., é um agrimensor convocado para prestar um serviço para o proprietário de um castelo de uma aldeia não nomeada. O personagem K. se depara com diversas situações adversas que o impossibilitam de agir. Com a intenção de concretizar o trabalho ao qual foi convocado o protagonista se depara com diversos “ajudantes” ao longo da narrativa que fracassam neste objetivo, deixando-o apenas ainda mais envolto nas névoas que circundam a narrativa, como se o personagem principal estivesse acometido por uma espécie de cegueira, onde não há uma direção precisa para objetivar sua ação. No livro *O Processo*, o personagem Joseph K. acorda de seus sonhos sendo comunicado que um processo de um crime não especificado fora instaurado contra ele. Nessa narrativa todos que tentam lhe ajudar (o advogado, a jovem Elsa, senhora Grubach – sua locadora, a jovem senhorita Bürstner, entre outros personagens, mas em sua maioria mulheres) acabam falhando nessa missão e Joseph K. é assassinado ao fim da narrativa. Já no livro *A Metamorfose*, também ao despertar dos seus sonhos, o personagem Gregor Samsa se vê transformado em um inseto misterioso. O pai, a mãe e principalmente a irmã de Gregor tentam lhe ajudar, mas acabam somente complicando a situação.

Tendo isso em vista, é possível aproximar o comportamento desses ajudantes das narrativas de Kafka ao dos anjos da poética de Marcelo Ariel, pois os anjos – ou ainda, os ajudantes – encontram-se, de certa maneira, perdidos diante da função de auxiliar o humano. Desconhecem as intenções de Deus quando este solicita seus trabalhos, ou ainda, desconhecem os desígnios de Deus quando o caos se instaura, tal como foi explicitado no tópico 1.1, onde a hierarquia celeste foi discutida (é importante lembrar que nas hierarquias cada anjo possui uma função para a qual é designado). Assim, os ajudantes de Kafka e os anjos de Marcelo Ariel podem ser pensados como imagens representativas da impotência, da burocracia e da desumanização, processos recorrentes após a modernidade.

Agamben também ressalta, por meio de afirmações benjaminianas, que esses ajudantes são dúbios (afirmação recorrente sobre os anjos nessa tese): não se sabe se seu movimento é de ascensão ou de queda, metade celestiais, metade profanos. Nessa dubiedade dos ajudantes (aqui enquanto figura angélica), constrói-se a relação de ser esquecido, mas estar presente. Assim, o que esses anjos ajudantes exigem “[...] não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como

inesquecível” (Agamben, 2007, p. 31). Com isso, é possível identificar que a condição pela qual o anjo será descrito na poética de Ariel – mensageiro da boa ventura ou do caos, observador ou auxiliador, entoando cantos ou silenciado – se dá, principalmente, por meio da relação com o homem, ou até mesmo da falta dessa relação, como se lê em alguns poemas, ao longo da tese.

Novamente, os anjos de Klee e de Dürer, citados no tópico anterior, aparecem no poema “Na casa amarela”, do livro *Com o Daimon no Contrafluxo*, aqui o destaque se volta para a posição das mãos: a do *Angelus Novus* que aponta para o céu, num gesto que pode ser interpretado tanto como uma prece, ou um gesto de surpresa, ou ainda demonstrando a incapacidade de lidar com as catástrofes, como um gesto anestesiado. As mãos do anjo representado na gravura *Melancolia I*, que suportam o rosto, como citado anteriormente, é um gesto típico dos melancólicos, gesto de reflexão, de tédio. No poema se verá que esses anjos avançam pela multidão e seguem impossibilitados do contato com os humanos, não se integram à marcha da catástrofe. No entanto, essa não integração não surte efeito prático algum, pois a catástrofe segue sua marcha:

Ali se confundem as fronteiras  
o documental  
e o cênico  
para que caia  
a máscara  
sem que o véu saia  
Norman Rockwell e Bosch  
dentro  
o desespero  
como energia autônoma  
a alegria vencerá  
a década  
perdida  
na esquina-janela-orquídea  
anunciando a equação morar  
O Angelus Novus  
levantando a mão  
como o de Durer evita  
uma solução  
enquanto  
a rua apaga  
no ar  
um ‘Jamais’  
oculto  
na multidão  
flutuando no varal metálico  
dos olhares que passam  
avança  
contra o desejo de integração  
a força mestiça do Não  
(Ariel, 2019, p. 313).

Tal como se vê no poema acima, a decisão dos anjos de não se integrarem ao progresso não freia o *continuum* de barbáries. O filósofo Walter Benjamin lia a história da civilização como a história da barbárie: torturas em regimes ditatoriais, regimes totalitários, extermínio e genocídios de povos originários, extermínio de judeus em campos de concentração, imperialismo e a exploração do proletariado, até as mais variadas ecocatástrofes, que aumentam a cada dia mais, devido à exploração ambiental. Mesmo diante de tantas catástrofes, para o ser humano anestesiado “[...] pouca coisa parece mais importante do que estar bem disposto pela manhã, entrar em um veículo movido a combustíveis fósseis e chegar ao trabalho para mais um dia produtivo. A conscientização tem pouco poder sobre os nossos hábitos, a nossa vida” (Fernandes, 2020, p. 138).

Outra leitura possível para esse poema, diferente da feita acima e com um viés decolonial, se dá a partir do título “Na Casa Amarela” que possivelmente faz referência a um lugar real, chamado Casa Amarela Quilombo Afroguarani, primeiro quilombo urbano instalado em um casarão histórico na cidade de São Paulo, em 2015, caracterizando-se como uma ocupação sociocultural que tem por intuito reunir arte de resistência afrobrasileira e indígena e integrar as periferias ao centro através da arte como elemento de transformação social, tal qual o poeta Marcelo Ariel, que concebe a arte, a literatura, a educação como uma forma de escapar ao “nazismo psíquico”<sup>13</sup>. O poema aborda o conflito entre avançar "contra o desejo de integração" e "a força mestiça do Não". Isso pode ser interpretado como uma tensão entre a necessidade de integração na sociedade dominante e a preservação da identidade e autonomia cultural. Assim, nesse espaço ressignificado (um casarão abandonado que agora é ocupado por arte), as fronteiras se confundem e podem ser rompidas por meio da “força mestiça do não” que é a força criativa do poeta que não se restringe a uma linguagem cristalizada, desafiando visões predominantes e oferecendo uma visão alternativa da história e da cultura brasileira.

---

<sup>13</sup> Excerto da canção “Contra o nazismo psíquico” de Marcelo Ariel: O nazismo psíquico tem cheiro de carne/Nós em nome do poema contínuo nos colocamos contra o nazismo psíquico neo-positivista dos livros de auto-ajuda/E contra o nazismo psíquico pseudo-niilista e semi-hedonista da cultura das drogas./O nazismo psíquico se alimenta da diluição da angústia em um pragmatismo ou utilitarismo disfarçado de ética-estética do vazio que por sua vez se alimenta da lógica do possível imediato da ditadura das coisas/ O caos já provou através da história que a vida se move dentro do impossível e dissolve as coisas no ácido do tempo-morte./No ácido do tempo êxtase./ O caos é ambíguo como um elétron/ Ora é uma partícula de caos visível/ Ora é uma onda invisível de supercaos./ O caos não é um teatro/ O nazismo psíquico é um cenário interior construído pela ditadura das coisas-conceito. Disponível em: [Scherzo Rajada - Contra o Nazismo Psíquico Letra: Marcelo... | Facebook](#). Acesso em: 1 de jun. de 2024.

Numa detalhada análise do poema “Caranguejos aplaudem Nagasaki”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, o professor Ribeiro constata que:

Depois de observar o cenário insuportável de morte e mutilação, apresentado pelo poeta a partir de imagens líricas que remontam a Dante (Beatriz, uma mãe solteira, é transformada em “outra coisa” pelo calor das labaredas), Alain Resnais (cujas mistura entre sublime e grotesco de Hiroshima, mon amour orienta a cadeia de metáforas do poema, ao mesmo tempo piedosa e hiper-realista) e o Livro das Revelações, os anjos inquietam-se ante a imagem dos corpos carbonizados que assumem a gravidade de gestos da estatuária clássica (Ribeiro, 2019, p. 122-123).

Deste poema infere-se também relações entre as explosões nucleares que ocorreram no Japão em Hiroshima e Nagasaki em 1945 – daí advém o título do poema – com o incêndio provocado pelo vazamento de gasolina num oleoduto da Petrobras na Vila Socó, em Cubatão, em 1984, que consumiu num fogo infernal, rapidamente, casas de palafita, cerca de 2.000 moradias. Mais de 90 pessoas morreram, oficialmente, porém depoimentos de sobreviventes indicam um número muito maior. A seguir os versos do poema:

(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  
nas vozes  
horror e curiosidade acordaram a cidade  
se misturando dentro do inferno olhos clamam  
por telefone  
o ministro é informado  
- O fogo nos 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 em fogo, horror em horror

Vila Socó  
estacionou na História  
ao lado de Pompéia, Joelma e de Andrea Doria  
Pensando nisso  
ergo neste poema um memorial  
para nós mesmos  
vítimas vivas  
do tempo  
onde se movimenta a morte se espalhando pela 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 pentei 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, 2019, p. 24-26).

Após o incêndio, a vida, que para aquelas pessoas já não era fácil, se tornou cada vez mais insustentável em Cubatão: miséria, crianças sem cérebro, centenas de famílias doentes e desabrigadas, a cidade ficou conhecida como “cidade tóxica”. O poeta, em entrevista ao

programa *Entrelinhas*<sup>14</sup> da TV Cultura, recorda o quanto a midiaticização e a espetacularização da dor o impactaram no momento de escrita do poema. Em um trecho de sua novela “O Triunfo de Cubatão” disponível no site *ruído manifesto*<sup>15</sup> Ariel descreve sua cidade natal:

Das chaminés das fábricas subiam nuvens vermelhas como o sangue e nuvens escuras como as de tempestade que formavam espirais no ar, dragões e corpos humanos incompletos; talvez o espírito de crianças que nasciam mortas, que nasciam sem cérebro se materializasse nas nuvens que se misturavam com a neblina da SERRA DO MAR. Essa fusão de nuvens e neblina também era meu cinema, ela e os sonhos que constroem suas próprias paisagens, estou divagando, caminhando por dentro, de novo (Ariel, 2020).

Por isso, Ariel afirma que a Vila Socó estacionou na história, relacionando uma cadeia de desastres que aconteceram no Brasil e no mundo, como a cidade de Pompéia, o incêndio no Edifício Joelma, o desastre marítimo de Andrea Doria, com o movimento cíclico de ruínas de que a história é feita, tal como na nona tese de Benjamin. Segundo Ribeiro:

O olhar projetado pelo poeta para o episódio procura revelar, pelas múltiplas conexões e referências que estabelece, a extensa cadeia de acontecimentos do mesmo tipo, desastres naturais e humanos que expõe [*sic*] a sucessão de catástrofes de que é feita a História, e que na periferia de uma cidade operária brasileira repete-se e se refrata, atualizada, ganhando novas dimensões. A mirada angélica que Ariel propõe, afinal, desde o alto, confere dimensão mais ampla, de pretensões universais, ao acontecimento local – que deixa de ser apenas a enésima confirmação do abandono social a que os mais pobres estão submetidos no Brasil para se conectar, como mais um elo na cadeia, ao amontado de ruínas que, vindo de todos os tempos e lugares, cresce até os céus[...] (Ribeiro, 2019, p. 123).

De acordo com Ribeiro (2019), esse olhar do poeta sobre o acidente em Cubatão revela as múltiplas conexões que a história estabelece a partir da série de acontecimentos semelhantes, tornando a história um *continuum* de catástrofes que a compõem, e que nas periferias brasileiras se atualizam diariamente ganhando novas dimensões. Além disso, ao trazer a figura angélica à cena, Marcelo Ariel transforma um acontecimento local em um evento universal “que deixa de ser apenas a enésima confirmação do abandono social a que os mais pobres estão submetidos no Brasil para se conectar, como mais um elo na cadeia, ao amontado de ruínas que, vindo de todos os tempos e lugares, cresce até os céus[...]” (Ribeiro, 2019, p. 123).

---

<sup>14</sup> Disponível em: [https://tvcultura.com.br/videos/29064\\_entrelinhas-marcelo-ariel.html](https://tvcultura.com.br/videos/29064_entrelinhas-marcelo-ariel.html) Acesso em: 18 mar. De 2021.

<sup>15</sup> Disponível em: <http://ruidomanifesto.org/um-trecho-de-novela-de-marcelo-ariel/>

Quando Ribeiro destaca que as periferias brasileiras e a classe trabalhadora são as mais atingidas pelas catástrofes do progresso civilizacional – como se vê também na música de Gilberto Mendes que será apresentada adiante – é importante lembrar que a cidade de Cubatão, a partir da ditadura militar, tornou-se um grande polo econômico no Brasil, pois lá foi instalado o primeiro polo petroquímico brasileiro. Até os dias de hoje a cidade de Cubatão é mundialmente conhecida, levando o título de cidade tóxica, devido à série de problemas ambientais que se sucederam desde a instalação do polo petroquímico que contaminou as florestas e a população local, composta em sua maioria pelos trabalhadores da indústria petroquímica.

No poema de Marcelo Ariel, é possível perceber que os anjos sobrevoam e conseguem ver de cima as ruínas que constituem o progresso da humanidade. Dessa forma, lê-se no poema que os serafins sobrevoam a cidade em chamas, tomados de compaixão, “onde se movimenta a morte se espalhando na paisagem”, e, impotentes, só lhes resta “sussurrar ao ouvido do criador” uma prece “Vila Socó: meu amor”.

Nesse poema, portanto, os anjos não trazem nenhuma mensagem salvadora, mas são tomados pela impotência. Os anjos também compartilham da fragilidade que é própria ao humano. Ademais, são acometidos pela incapacidade de frear os desastres da história. A prece por eles entoada faz referência à música de Gilberto Mendes para uma peça de Coral *in memoriam* dos mortos da tragédia de Cubatão, que é transcrita a seguir:

Não devemos esquecer  
Os nossos irmãos da Vila Socó  
Transformados em cinzas  
Lixo em pó  
A tragédia da Vila Socó  
Mostra como o trabalhador  
É explorado, esmagado  
Sem nenhuma dó

Vila Socó, Meu Amor Gilberto Mendes<sup>16</sup>.

Em artigo para a revista *Estudos Avançados* da USP, Gilberto Mendes (1991) narra o processo de composição da música. O compositor ressalta o horror que sentiu ao saber da notícia trágica de Cubatão, e sua canção é “quase um improviso, ao correr dos dedos no piano, a música foi pensada para vozes femininas, à maneira das canções corais dos *partisans* da região do Voronejo, no tempo da grande guerra pátria dos russos contra o nazismo” (Mendes,

---

<sup>16</sup> Disponível em: [http://www.beakauffmann.com/mpb\\_v/vila-soco-meu-amor.html](http://www.beakauffmann.com/mpb_v/vila-soco-meu-amor.html) Acesso em: 18 mar. 2021.

1991, p. 193). A música de Gilberto Mendes foi apresentada pelo coral feminino no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, dirigido por Celso Deneri.

O compositor também afirma que com sua música pretendeu “[...] ter feito alguma coisa *in memoriam* dos mortos por aquela verdadeira bomba de Hiroshima<sup>17</sup> que foi a explosão da Vila Socó” (Mendes, 1991, p. 193). De acordo com o compositor, a comoção e a audiência provocada pela música, quando cantada em Cubatão, não foi suficiente para que as autoridades tomassem medidas para melhorar a qualidade de vida dos cidadãos da cidade, deixando-os desamparados até a atualidade:

A despeito das promessas e alegadas realizações, o meio ambiente continua sombriamente poluído. Volta e meia Cubatão entra em estado de alerta; ainda há pouco tempo explodiu e ardeu durante seis horas um grande tambor de gás, colocando em perigo toda a Baixada Santista, que esteve à beira de outra tragédia, de muito maiores proporções do que a de Vila Socó. O descaso não tem fim (Mendes, 1991, p. 193).

A partir da fala de Gilberto Mendes é possível interpretar que a arte muitas vezes não possui uma aplicabilidade imediata nas questões sociais, e exemplo disso é a comoção provocada pela música em questão que não impediu que catástrofes semelhantes fossem inibidas ou minimizadas. No entanto, é possível pensar a arte como um processo de catarse desses traumas, ou ainda uma forma de não deixar cair no esquecimento tais eventos, tal como ocorre com o próprio poeta Ariel e sua forma de lidar, ou até mesmo a incapacidade de lidar com tal catástrofe por meio da arte. Em entrevista para o programa *Entrelinhas* da TV Cultura, citada anteriormente, o poeta Ariel diz que passou 20 anos tentando entender as cenas apocalípticas do acidente em Cubatão e afirma que os poemas são resultado dessa falta de compreensão acerca do acidente. Marcelo Ariel, tal qual o anjo, silencia, não encontra palavras para descrever a catástrofe que se apresenta. Por isso, talvez, a sua poética que aborda essa e tantas outras catástrofes seja permeada por elementos como a anestesia, a impossibilidade de ação ou de fala, o silêncio, a mudez. O poeta também comenta que quando ouviu a música de Gilberto Mendes<sup>18</sup> foi como se tivesse encontrado uma resposta. No

---

<sup>17</sup> É importante perceber aqui que Gilberto Mendes chama o desastre de Cubatão de “bomba de Hiroshima”, tal como o poeta Marcelo Ariel chamará posteriormente em seu poema de título “Caranguejos aplaudem Nagasaki”, ambos relacionam o acidente em Cubatão aos ataques nucleares nas cidades japonesas.

<sup>18</sup> Marcelo Ariel (2018) em depoimento para a *Revista Ursula* afirma que o poema “Caranguejos aplaudem Nagasaki” é dedicado a Gilberto Mendes e aos Racionais MCs. Disponível em: <https://revistaursula.com.br/cultura/marcelo-ariel-comenta-sobrevivendo-no-inferno/>. Acesso em 21 de junho de 2023.

entanto, sem conseguir verbalizá-la, insere a música transformando-a em uma prece angélica, ou ainda, como se fosse um filme dentro do poema.

Ainda nesse sentido, o poeta, no livro *Teatrofantasma ou o Doutor Imponderável contra o onirismo groove* (2013), faz a recomendação para que se leia os poemas de *Tratado dos Anjos Afogados* não como fatos objetivos, mas como “legenda de um filme iraquiano”, relacionando mais uma vez uma tragédia local a uma infinidade de tragédias que não cessam de acontecer no mundo todo.

Assim, sem conseguir verbalizar o que sente, tal como os soldados que voltam mudos das guerras, o poema de Ariel dá voz a outros personagens e, a partir dessas vozes, se leem as reações e hesitações de várias pessoas comuns diante do acidente na cidade de Cubatão. Com isso, é possível supor uma aproximação entre os anjos e os humanos, pois ambos estão desamparados. Conforme afirma Susana Kampff Lages (1998) em “Notas sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa”, “[...] os anjos benjaminianos [e aqui podemos pensar nos anjos dos poemas de Marcelo Ariel] caracterizam-se sobretudo por sua fragilidade e sua impotência – ao contrário da imagem tradicional do anjo como mensageiro protetor e eterno [...]” (Lages, 1998, p. 133-134).

Na estrofe final os anjos reaparecem sonhando, um deles desperta e ao andar diante das chamas elas o queimam. Susana Kampff Lages (1998) ainda discute a significação do fogo e sua relação com os anjos: “O fogo e o calor são também aspectos angélicos, atuam como meios de purificação, depuração espiritual” (Lages, 1998, p. 136). Tal significação pode ser pensada a partir dessa cena descrita por Ariel ao fim do poema: Já os serafins possuem na raiz hebraica *Saraf* (שרף) do seu nome a significação “daquele que queima e se purifica pelo fogo”, ou seja, o fogo que queima o anjo desperto pode ser interpretado como uma forma de purificação diante da sua incapacidade de frear os desastres que acontecem ao longo da história.

No poema “A vida”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, pode-se ler alguns resquícios da tragédia em Cubatão:

Então é isso... Nós somos os anjos afogados como esse veludo invisível ou nuvens de sangue onde vomitamos algemas iguais ao DNA... Ela era uma nuvem de sangue de veludo, disse a Terra, ali os animaizinhos loucos brincavam com o tempo como observaram os olhinhos brilhantes de Erasmo, com seus brancos e angélicos esqueletos presos no fundo de muitas camadas de carne da memória que apenas abre buraquinhos de agulha por onde isso escapa... o *isso* da nossa fome de sono e esquecimento... É isso, estamos condenados ao êxtase da neutralidade ou o da lucidez com instantes-clareiras para ler as miragens durante o sono... Estamos dentro de um açougue chamado corpo, de um aquário chamado mesa ou cérebro, tocando a música do ar nas árvores através de um corpo sentado numa cadeira até alcançar o

osso do oceano em nossa mente que se liberta como uma lâmpada em volta de uma mariposa morta da imitação das formas e da desilusão do inexistente enquanto sóis apagados nos cemitérios acordam ilhas através de um terreno baldio que foi apenas um falso jardim com o cd de silêncio tocando no máximo...É apenas isso:

os cadáveres concretos ouvindo os cães de água... Esta será a senha para a visão do mar queimando as nuvens (Ariel, 2019, p. 153).

Em uma sobreposição de leituras, no início deste poema em prosa, Marcelo Ariel resgata o título de seu livro ao afirmar “somos os anjos afogados”, ou seja, faz referência à parcela economicamente vulnerável da sociedade que é diretamente a mais atingida pelos grandes desastres sociais, ambientais, empresariais, como o que ocorreu em Cubatão. Segundo o poema, essa parcela da sociedade também é a que carrega em seu DNA, tal como uma algema, todas as mazelas, “o isso da nossa fome de sono e esquecimento”, bem como carrega o esquecimento ou a negligência do Estado e de seus poderes em relação a eles. Outro fator que pode indicar essa relação com o acidente petroquímico de Cubatão é quando ele cita os cadáveres e também fala da visão de um mar queimando as nuvens.

Outra relação com o anjo da história pode ser encontrada no poema “Praça Independência-Santos”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, que faz referência à Praça Independência da cidade de Santos, cidade natal do poeta. Em 7 de setembro de 1922 foi instalado nessa praça o *Monumentos dos Andradas*, em comemoração ao centenário da Independência do Brasil. Segundo Cláudia de Assis Busto (2012), no artigo “Arquitetura Moderna da Praça da Independência de Santos como representação da memória e do patrimônio local”, o monumento é símbolo do patrimônio histórico e cultural da cidade de Santos:

O monumento é uma homenagem aos irmãos José Bonifácio de Andrada e Silva, o Patriarca da Independência, Martim Francisco Ribeiro de Andrada e Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e Silva, cuja atuação foi decisiva para o Brasil conquistar a autonomia política e administrativa. A obra é do arquiteto Gaston Castel e do escultor Antoine Sartorio, artistas franceses que deram à então Companhia Constructora Santista o primeiro lugar no concurso público internacional para a construção do monumento em homenagem aos irmãos Andradas (Busto, 2012, [p. 6]).

Além de trazer a imagem dos irmãos Andradas, no monumento há também a presença de elementos étnicos da formação da identidade brasileira, como o indígena e o negro, representados como subalternos aos homens brancos homenageados. Desta forma, é interessante pensar que o destaque do poeta Marcelo Ariel não se dá nesses elementos pátrios, mas sim na figura do anjo, que no monumento é um elemento secundário diante da imagem

dos “patriarcas da Independência”. Segue o poema e na sequência uma foto de Marcelo Ariel nessa praça, em que se vê com nitidez a estátua do anjo citada no poema, e adiante uma foto em que aparecem os patriarcas e a figura do indígena subalternizada:

Por que esse anjo não grita?  
 (Para acordar os corredores sonâmbulos  
 Que atravessam a avenida.)  
 Ela dança em volta dos corredores-mortos  
 (do shopping-center)  
 Onde a outra sede se esconde  
 Enquanto o Sol se apaga  
 (clonado na tv digital do celular)  
 como os sons de uma catedral desabando  
 ecoam no ar  
 condicionado  
 (os corredores estão sonhando com si mesmos)  
 No vidro, sonhando com algo menor refletido em outro  
 na vitrine,  
 outro com tempo para lembrar  
 de coisas para comprar  
 como a sensação de nunca  
 ter  
 visto um pássaro  
 olhando  
 nos fios os fatos  
 projetados sem ênfase  
 (ou existência)  
 comprar um lanche barato  
 olhar no jornal  
 uma estrela  
 engole um planeta  
 engole outra  
 ou concorre ao Oscar  
 notícias rápidas  
 como carros  
 na velocidade do desespero  
 eufórico,  
 os corredores  
 (dentro & fora)  
 param  
 para atravessar o sinal  
 em tempos diferentes  
 (cérebro-metrônomo)  
 passam de novo pela estátua  
 com seu grito  
 gravado nos olhos  
 de novo  
 na praça-túmulo  
 pela Supernova imóvel  
 no jornal  
 (para uso microscópico)  
 pelos adolescentes  
 parados no velório cômico  
 do ‘cardume’ de carros  
 com crianças velhas, galáxias, tudo gritando  
 só o louco ouvindo os gritos

(o grito congelado dentro da estátua  
transformando em Deus congelado dentro do riso do louco  
como respostas congeladas dentro do Sol  
que não pára de gritar ou cantar)  
o Sol sonhando com o sono do anjo  
(Ariel, 2019, p. 39-40).

FIGURA 05 - MARCELO ARIEL NA PRAÇA SANTOS.



Fonte: <https://revistaursula.com.br/cultura/a-poesia-e-uma-antiforca/>.

FIGURA 06 - MONUMENTO AOS IRMÃOS ANDRADAS DA PRAÇA INDEPENDÊNCIA SANTOS



Fonte: <https://www.resjeroteirosbaixadasantista.prceu.usp.br/sitio/monumento-aos-irmaos-andrada>.

A questão que inicia o poema dialoga com o verso introdutório da famosa elegia de Rainer Maria Rilke: “Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria?” (Rilke, 2001, p. 17). Em Rilke, o eu poético interpela o anjo e não é respondido, em Ariel, o eu lírico questiona por que o anjo não grita. Por que o anjo está petrificado, silenciado? Por que o anjo não grita para acordar os “corredores mortos”? Esses corredores podem ser interpretados por multidões de pessoas que passam diariamente pelo centro dessa grande cidade, mas que sequer detêm-se para “ver um pássaro”, pois estão “sonhando com si mesmos”, com algo melhor refletido nas vitrines do *shopping center*, ou seja, a multidão almeja o progresso sem questionar as ruínas que o mesmo traz consigo.

O anjo da história é descrito por Walter Benjamin como aquele que “[...] gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi

destruído [...] Aquilo que chamamos de progresso é este vendaval” (Benjamin, 2016, p. 14). Conforme Benjamin, na nona tese sobre a história: “[o]nde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (Benjamin, 1994, p. 226). Por isso, o eu lírico do poema disserta sobre a queda da catedral que é silenciada pelo barulho do ar-condicionado, ou seja, o progresso atingiu tamanhas proporções e miragens que as ruínas já nem são mais percebidas.

A queda da catedral também pode simbolizar a perda da proteção divina com que o homem se depara, algo similar a quando Nietzsche afirma “Deus está morto”, é aí que ressurge na poesia a figura do anjo, como aquele ser divino que está mais próximo do homem, mas que é também impotente. Já em “Eis que somos o transe da Terra”, do livro *Com o Daimon no contrafluxo*: “O anjo do humano/ andando pelas ruas/ não verá o povo [...]” (Ariel, 2019, p. 352). Reforçando assim a tese da impotência angélica diante dos humanos, e aqui talvez uma certa cegueira do anjo diante das catástrofes do homem.

Em “O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin”, Jeane Marie Gagnebin (2005), ao tratar da ideologia do progresso que Benjamin combate no texto da nona tese, destaca a oposição entre o olhar da multidão e o olhar do anjo. Assim como no poema, onde a multidão vê progresso, o anjo vê ruínas, ou seja,

[...] Dito de maneira política e profana, é quando os homens se resignam ao curso inelutável da infelicidade, dele fazem uma necessidade supra-histórica que chamam, depois, do nome ambíguo de *progresso*, é nesse momento que eles cessam de poder tomar em mãos sua história e de poder agir sobre o presente e no presente, que eles continuam fixados no passado e se abstêm de inventar seu futuro (Gagnebin, 2005, p. 133).

A partir da leitura do poema “Praça Independência-Santos”, vê-se que os anjos já não encontram mais espaço na vida humana diante do progresso, tal como o anjo do poema que não é ouvido pelos transeuntes, pois, seu grito está congelado dentro da estátua, mas ainda transparece em seus olhos, da mesma maneira que o anjo de Klee carrega nos olhos o horror de sua época. Assim, conforme Gagnebin, “[n]este presente pervertido que só é continuação do idêntico, nenhum anjo mais consegue abrir passagem” (Gagnebin, 2005, p. 113).

Ou seja, esses anjos parecem ser atingidos por uma incapacidade ou deformação que impede esses “mensageiros” de transmitir seus hinos, posto que: “[...] seriam mais anjos abortados, quase disformes, incapazes de voar, de ajudar e de transmitir qualquer mensagem divina. Mas são, no entanto, os únicos anjos que ainda restam, esses seres ‘inacabados e

inábeis para quem a esperança existe’ [...]” (Gagnebin, 2005, p. 126-127). Assim, o anjo do poema, longe de ser o mensageiro divino e transcendente, torna-se um ser petrificado, que não consegue mais ser ouvido pelos humanos, tornando-se ele também um ser desamparado neste mundo profano.

Os anjos são aqui os portadores de uma destruição necessária, sua própria, certamente e, mais profundamente ainda, a destruição de um tempo que teria a pretensão de se perpetuar a si mesmo. A figura do anjo intervém aí como o ‘mensageiro do humanismo real’, mas sob os traços de um *Unmensch*, de um não homem, do inumano, de uma ‘criatura nascida de uma criança e de um devorador de homens’, ‘nenhum novo homem’, um ‘novo anjo’, ‘talvez um deles que, segundo o *Talmud*, novos em cada instante e em multidões inúmeras, são criados para, depois de alçar sua voz diante de Deus, cessar e desaparecer do nada’ (Gagnebin, 2005, p. 124).

O anjo não pode mais interceder pelos homens, já que não consegue nem socorrer a si mesmo – não consegue desviar o olhar desse cenário de caos. No entanto, sua prisão é divina, enquanto a dos homens é uma paralisia alienante, pelo desejo de consumo. Assim, nessa inércia, os homens, mais do que os anjos, são carregados pela tempestade do progresso, alimentando com seu consumo excessivo cada vez mais o ciclo de destruição.

As vitrines aparecem em mais um poema juntamente com o olhar do anjo, como no poema “Diálogos com Meu Clone-Fantasma 1” do livro *Tratado dos Anjos Afogados*:

Marcelo Ariel – Não há nenhuma palavra no tal jardim da alma... Nenhum sentido na queda dos anjos ou das canções... Tanto faz folhear o catálogo dos mortos ou o dos discos jamais relançados?

*Emanuel Ors – Sem o velo de ouro, navegando como o Bateau Ivre por esse mar de merda, ilusão e obscuridade...*

Marcelo Ariel – Ao menos a obscuridade é um bom produto de limpeza.

*Emanuel Ors – Pode até ser, mas jamais será eficaz como o sono-geral...*

Marcelo Ariel – Você quer dizer, o sono propriamente-dito, esse que nos prepara para a extinção particular...

*Emanuel Ors – Não... me refiro ao sono-geral, mesmo. Esse que nos mantém presos à farsa da sanidade mental e a outras farsas aí nas vitrines...*

Marcelo Ariel – Ah... Você está falando do shopping-abismo... Do museu dos vivos ou seja da multidão lá fora... Da opinião pública... essas porras?

*Emanuel Ors – É isso aí ... O nazismo-light*  
(.....)

Marcelo Ariel – É, tanto faz olhar para uma vitrine ou para uma lápide...

*Emanuel Ors – Acho que não, a vitrine ao menos serve como espelho...*

Marcelo Ariel – Que merda ... Eles, os empresários da morte, precisam mandar colocar espelhos nas lápides... Com urgência...

*Emanuel Ors – É, e vitrines dentro dos túmulos...*

Marcelo Ariel – Câmeras transmitindo a decomposição ao vivo...  
(Ariel, 2019, p. 177-178).

O poema acima foi reproduzido integralmente devido à relevância da imagem que os diálogos suscitam. No título é dada a informação que se trata de um diálogo com o clone fantasma do poeta, portanto, supõe-se que Emanuel Ors é um dos clones metafísicos de Marcelo Ariel. Mais uma vez evocando um nome bíblico.

Nesse poema, diferentemente do poema citado anteriormente, não se vê a queda da catedral, mas sim a queda do anjo. Novamente o sagrado está em queda. Há, portanto, uma inversão dos valores e o que é sacralizado são “as farsas que se veem nas vitrines dos shoppings-abismos”, que ao fim são as próprias lápides dos humanos que já não possuem nenhuma pulsão de vida, transformaram a vida no consumo daquilo que ofertam “os empresários da morte”.

Susan Buck-Morss (2012) ampliando as discussões feitas por Benjamin em *Passagens*, no capítulo “Estética e Anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin” fala sobre a fantasmagorização da realidade provocada pela técnica, desde as galerias parisienses, até os *shoppings*, parque temáticos, *flipperamas*, etc.:

As fantasmagorias são uma tecnoestética. As percepções que fornecem são bastante “reais” [...] O objetivo é a manipulação do sistema sinestésico pelo controle dos estímulos ambientais. Surte o efeito de anestésiar o organismo, não pelo entorpecimento, mas por uma inundação dos sentidos [...] e, - o que é mais significativo - seus efeitos são experimentados na coletividade, não individualmente (Buck-Morss, 2012, p. 174).

Novamente o verso “as farsas que se veem nas vitrines dos shoppings-abismos” é resgatado para pensar como o capitalismo fantasmagorizou a realidade, tornando-a anestesiada, assim como os anjos do poema “Praça Independência-Santos” que petrificam seus cantos, ou o anjo do poema “Diálogos com Meu Clone-Fantasma 1”, no qual a sua queda, ou seja, o momento em que se tornam humanos, não faz nenhum sentido, dada a sua incapacidade de transmitir qualquer mensagem.

Ademais, Buck-Morss (2012) fala sobre o efeito dessa fantasmagorização no social, sobre os simulacros em que a sociedade acredita, ou seja, naquilo que vê “nas vitrines” como sugerem os poemas acima, ou ainda, o que se vê nas vitrines é uma encenação fantasmagórica do cotidiano *non-sense* e, assim, “[...] a própria embriaguez da fantasmagoria torna-se a

norma social. O vício sensorial numa realidade compensatória converte-se num meio de controle social” (Buck-Morss, 2012, p. 174). A fantasmagoria serve para anestesiar os humanos de tal modo que os anjos do poema não encontram mais espaços para terem voz ou para serem vistos pela humanidade.

Tendo em vista a questão da fantasmagoria na poética de Ariel, ressalta-se que dentre os poemas que fazem parte do escopo dessa primeira parte do trabalho, dois deles carregam a figura do fantasma no título: “O fantasma invisível” e “Diálogos com meu clone-fantasma 1”, citado anteriormente. O primeiro deles se inicia com os versos “Olhando para baixo, antes de pular do centésimo andar diz:/ É um anjo afogado? / - Não. É o fantasma da humanidade... [...]” (Ariel, 2019, p. 163). Nesses versos, quando o anjo é visto por um suicida, pode-se perceber uma relação com o filme *Asas do Desejo* de Win Wenders, na cena em que o anjo está ao lado de um suicida sobre uma ponte, mas não consegue detê-lo em sua ação, enquanto uma multidão observa a queda do homem: no filme, tal como no poema, mostra-se novamente a incapacidade do anjo de frear tragédias.

FIGURA 07 - CENA DO FILME *ASAS DO DESEJO* - WIN WENDERS (1987).



Fonte: (Wenders, Wim. 1987).

Os anjos de Win Wenders e os anjos de alguns poemas de Marcelo Ariel se mostram impotentes. Suas mensagens já não são escutadas por nenhum ouvinte. É nesse momento que acontecem as quedas, seja dos homens, seja dos anjos, seja das catedrais. Ernani Chaves (2016) em seu artigo “Memória, história e narração: O céu sobre Berlim ou Win Wenders,

leitor de Walter Benjamin” faz uma relação entre a biblioteca e as catedrais quando analisa uma cena em que os anjos Daniel e Cassiel estão na biblioteca. Nessa cena o anjo Cassiel está em pé de olhos fechados na biblioteca e “ouve o coro de vozes como se estivesse numa catedral”<sup>19</sup>. A partir disso, Chaves traz à tona o tom de sacralidade dado à biblioteca, que diz respeito à difusão e à conservação de bens culturais. No entanto, essa sacralidade logo será questionada no momento em que um leitor presente na biblioteca se refere ao quadro *Angelus Novus* de Paul Klee e à analogia de Walter Benjamin, demonstrando assim um questionamento acerca dos limites da conservação da cultura e até mesmo da memória, quando se vive em tempos de barbárie e violência. Tais questionamentos também são identificáveis nos poemas de Marcelo Ariel.

Assim como o trabalho do historiador materialista segundo Benjamin era o de construir o passado a partir desses escombros, de tal modo que outras vozes, outras narrativas, a “tradição dos oprimidos”, como ele mesmo diz, pudessem vir à tona e adquirir direito de cidadania, Wim Wenders (e não apenas ele, evidentemente, porque esta é uma posição comum aos cineastas do “novo cinema alemão”) toma para si a tarefa de não temer os escombros, a tarefa de enfrentar os fantasmas que assombraram a sua geração (Chaves, 2016, p. 119).

Assim, Marcelo Ariel, por meio da figura do anjo, utilizando-se da “querubínica voz” narra memórias, mas também as lacunas, dá voz àqueles que normalmente são oprimidos e silenciados. Além disso há também, por vezes, a escolha pelo silêncio, como se verá adiante.

A partir destes dois poemas percebe-se que, além da figura do anjo, há outro elemento importante em sua poética: o fantasma. Marcelo Ariel possui um blog intitulado “O TEATROFANTASMA”, e nesse blog<sup>20</sup> há uma nota interessante a respeito dessa figura:

Nota; os meus clones-fantasmas e os fantasmas do meu clone são *irradiações opacas da porra do "meu eu"*...Que aliás é uma roubada atrás da outra, se até a tal beleza do mundo é uma roubada imagine essa...Os meus clones-fantasmas: O-fora-daqui, O-outro-nos-sonhos-com-os-mortos e O-sempre-no-ontem... E os fantasmas-do-meu-clone: O-da-foto-do-RG , o do espelho, O-Eu-dos-teclados e o Eu-que-escreve, todos irão morrer comigo em tempos diferentes, porque o tempo dessa Porra-de-Internet e o deles é um paradoxo...[...]" (Ariel, 2006).

Além do mais, há no blog *posts* intitulados “o que meu clone-fantasma está ouvindo/lendo, etc.”, bem como nas fotos ou eventos aos quais o poeta comparece, ele se

<sup>19</sup> Wenders, W.; Handke, P. *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, p. 23. Para estas referências, Ernani Chaves se remete ao roteiro do filme, publicado em 1990.

<sup>20</sup> Disponível em <https://teatrofantasma.blogspot.com/2006/11/um-encontro-com-o-meu-clone-fantasma.html?view=flipcard>. Acesso em 10 de março de 2023.

apresenta como “meu clone-fantasma”. Assim, Marcelo Ariel toma para si como imagens constituintes da sua persona duas imagens antagônicas e ao mesmo tempo próximas: o fantasma e o anjo. Ambos possuem, por vezes, uma representação espectral, às vezes passam despercebidos no movimento acelerado das sociedades contemporâneas. Essas imagens que o poeta Ariel toma para si apontam novamente para uma poética multifacetada.

Como percebido em poemas anteriores, o anjo muitas vezes parece incapaz de entoar seu hino. Sendo assim, outro poema em que o silêncio do anjo é a tônica é “A cosmicidade de tudo”, do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, em que se lê:

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....  
 [...]  
 (Ariel, 2019, p. 36).

O silêncio dos anjos nesse poema retoma vários apontamentos suscitados anteriormente nessa tese. Uma das leituras possíveis é que o silêncio expressa a incapacidade de os anjos serem ouvidos pela multidão de humanos, apressados e atarefados, que seguem na marcha do progresso catastrófico e desenfreado, ou seja, aqui o anjo se faz presente, mas o deslumbramento do homem com as coisas materiais o impede de encontrá-lo. Ou ainda, o silenciamento diante do amontoado de catástrofes coloca o discurso em choque, anestesiado. Assim, o silêncio, tanto do anjo quanto do homem, num processo de reflexão faz perceber quem é o responsável por tantas tragédias: a própria humanidade.

Além do mais, da mesma forma que catástrofes são resultados das ações dos homens, a linguagem também é humana, e talvez por isso haja uma incomunicabilidade entre homens e anjos, posto que esses seres alados são transcendentais. Daí advêm também os seus silêncios, pois o anjo, já esquecido pela humanidade – a qual se “cegou” para o espiritual tanto por suas desilusões (guerras) quanto por seus deslumbramentos (consumo) – aparece silenciosamente como um sintoma do seu tempo: tempo de melancolia, tempo efêmero e cíclico, tempo catastrófico, tempo da perda da divindade, tempo de queda dos anjos para a profanação, ou melhor, para tornarem-se humanos.

Vive-se a era da infinidade de informações, da supremacia das imagens e também do domínio da linguagem. Por todos os lados ouve-se muito barulho e, por vezes, é impossível estar em silêncio. Lê-se nos poemas de Marcelo Ariel o tensionamento constante com a linguagem, e por isso outra chave de leitura possível é ler o silêncio como um valor positivo. Nessa poética, e exemplarmente no poema citado acima, o silêncio pode ser lido como uma escolha diante desses cenários de barbárie. Diamila Medeiros do Santos em sua dissertação de mestrado tece as seguintes observações acerca desse poema:

[...] 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 “afliçõeszinhas” 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 [...] (Santos, 2016, p. 80-81).

De maneira irônica o poeta ressalta a banalidade das aflições particulares diante do caos universal, o silêncio, portanto, é uma espécie de observação sobre a crueza da realidade, o silêncio é um respiro, uma pausa diante de tanto barulho, para dar novas significações às coisas, para apreender uma realidade além daquela que se vê, ou ainda, daquela que pode ser dita. Por isso, o silêncio é poético, posto que se abre para a reflexão acerca da palavra e sua capacidade, e também incapacidade, de significar as coisas. Pois, além dos sons – e das imagens – átomos, anjos, e outras metáforas do vazio e do insolúvel permanecem. Os anjos, portanto, são metáforas do vazio. Metáforas porque conceitos como anjos, vazio e silêncio transcendem os limites da compreensão e da linguagem humana. Devido a isso é que o silêncio é ao mesmo tempo “extraterrestre e humano”, tal como os anjos, é um elemento que se caracteriza pela dubiedade. Além do mais, a figura do anjo é aqui apresentada não somente como uma presença, mas também como ausência, como lacuna, posto que se move entre esses dois mundos: o divino e mundano.

No blog *Germina* – Revista de Literatura e Arte em uma publicação de junho de 2021 intitulada “Marcelo Ariel: o real é impossível com a linguagem”<sup>21</sup>, que já no próprio título relaciona-se com os debates aqui propostos em relação às limitações da linguagem enquanto expressão do real, há uma reunião de novos poemas de Marcelo Ariel ainda não publicados.

---

<sup>21</sup> Disponível em: [https://www.germinaliteratura.com.br/2021/naberlinda\\_marceloariel\\_jun21.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/2021/naberlinda_marceloariel_jun21.htm). Acesso em 20 de Janeiro de 2024.

Segundo o blog, tais poemas fazem parte de um livro inédito *A água veio do sol, disse o breu* (lançado após a defesa desta tese, em julho de 2024 pela Círculo de Poemas). Dentre esses poemas há um poema em prosa que aborda a questão do silêncio e se faz interessante para o debate em questão, intitulado “O sagrado transparente”:

O sagrado respira dentro dos sonhos com seu corpo hierofânico, certamente é diluído quando codificado e esquadrihado. É algo que inversamente deveria diluir a linguagem em um alfabeto de visões do estranho código autônomo do mundo. Somos possivelmente seus vasos comunicantes. É uma floresta porosa de visões para o animal da chuva, por exemplo. OS CANTOS DE MALDOROR e certas passagens de UNE SAISON EN ENFER ajudam na migração das imagens do entressonho e por isso são sagrados. Mas isto se expande e contamina a mão que escreve e pode pensar por si mesma e assim iniciar a instauração desse corpo.

Os mortos não necessitam de silêncio, eles se dissolvem nele. Os mortos como vemos nos cantos do Purgatório de Dante: amam a música. O silêncio nos vivos pode ser uma das estratégias antimáscaras do esquecimento. Pulsão ilusória de fuga interior escondida dentro do ‘sair para fazer compras’ que não cancelar a derrisão.

De névoa parece ser feito o corpo do anjo da história, nada deixa entrever daquilo que realmente está por trás dos fatos, a terra parece desejar a superação do humano e nisso ela concorda com as máquinas e microorganismos, estamos lentamente nos aproximando da consciência das plantas e dos fantasmas? Talvez a própria névoa ‘pense’ no fim da hierarquia dos fatos criada pelo humano, algo a ser superado por si mesmo, não percebemos que a para a maioria o anjo da história se confunde com o anjo da morte? (Ariel, 2021, s/p).

No trecho acima o poeta evoca o sagrado onírico, bem como a diluição da linguagem em visões, a fim de construir uma comunicação que se dê para além dos limites da linguagem verbal. Nessa poética mestiça, *Os Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, e *Uma Temporada no Inferno*, de Arthur Rimbaud, são citados como exemplos poéticos desse tipo de linguagem que se utiliza de imagens oníricas, de diferentes estados de percepções e de transgressões de regras sociais, bem como do uso de uma linguagem subversiva que rompe com as tradicionais formatações narrativas. Esse tipo de linguagem, ao fim do primeiro excerto, contamina a mão do poeta que escreve, ou seja, revelam-se aqui, algumas de suas referências.

No próximo trecho poético, o silêncio novamente é mote do poema. Nesse poema os mortos não necessitam do silêncio posto que já habitam o silêncio, as suas vozes não mais ecoam no mundo dos vivos. Adiante, aborda-se o amor dos mortos pela musicalidade no Purgatório, tendo como referência *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. “Purgatório”, segunda parte do livro, é um universo musical. No Canto I de *A Divina Comédia*, na saída do inferno e chegada de Dante, acompanhado de Virgílio, o trajeto até o purgatório já se inicia com uma invocação à musa da poesia épica Calíope, de bela e eloquente voz, “co’ a mesma

harmonia, de novo surja, e meu canto conduza” (Alighieri, 2019, p. 13). No Canto XIX, Dante é acometido por pesadelos com uma mulher horrível que aos poucos torna-se bela, e o canto aparece, ela diz ser uma sereia de quem nenhum homem escapa. No Canto XX há um estrondo acompanhado pelo Canto “Gloria in excelsis Deo”, já no Canto XXX é entoado o “Cântico dos Cânticos”. Esses são alguns exemplos da musicalidade presente no purgatório. O purgatório é ainda um espaço de conexão entre mundos, posto que os vivos podem interceder por meio de suas rezas por aqueles que estão naquele espaço de transição, não estão condenados: ainda há esperança. Esse espaço de conexão faz sentido para a afirmação seguinte, o silêncio como estratégia antimáscara do esquecimento, em um processo de relação com o passado, com os que já morreram, ou seja, um momento de reflexão.

Na última parte do poema em prosa aparecem então dois elementos importantes dentro da poética de Marcelo Ariel: a névoa e a figura do anjo da história. O corpo do anjo da história no poema parece ser feito por névoas, ou seja, não permitindo que os eventos históricos sejam compreendidos de maneira clara, ou ainda, por apenas uma perspectiva, pois os fatos estão brumosos, é só com o passar do tempo que se pode compreendê-los. Adiante, a névoa propõe o fim da hierarquização dos fatos, suscitando uma história não linear, cíclica. Além disso é necessário a superação do humano, de uma mestiçagem de linguagens entre homens, máquinas e microorganismos, urgindo uma linguagem que rompa com o antropocentrismo, e que compreenda as diversidades de vidas.

Assim como em “Blues para mim mesmo” e em “Praça Independência-Santos”, no poema “Dístico para Pascal” do livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio*, o eu lírico indaga o divino.

Quem estará aqui  
Quando a Terra cantar  
Seus Salmos?

Distantes da ordem por silêncios  
fundemos agora  
eu e tu  
a ordem por diálogos.

Nós estamos  
do outro lado  
da Terra.  
Ele está  
do outro lado  
da água.  
Ele que esteve  
no meio de nós.

O poder das moscas

maior do que o dos césares,  
menor do que o dos anjos.

Sempre retorna  
A força natural  
que preterimos  
em favor da guerra  
com a morte.

O raio de Sol  
Atravessa águas profundas  
até chegar ao lugar  
onde ele não é mais  
luz exterior  
(Ariel, 2019, p. 328-329).

Conforme dito acima, o poema se inicia com um questionamento ao sagrado. O eu poético pergunta quem estará presente quando os Salmos forem entoados na Terra, talvez numa possível referência às trombetas do Apocalipse, descritas na Bíblia. Aqui, ao contrário do poema anterior em que a tônica era o silêncio, vê-se que a ordem agora é a dos diálogos, ou ainda, pode sugerir uma reflexão acerca da comunicação na contemporaneidade, que muitas vezes pode ser tão barulhenta, mas vazia de significado, ou seja, há uma falta de conexão e comunicação, daí se advoga a urgência dos diálogos, da quebra de fronteira, das relações diversificadas e intensas.

Na terceira estrofe se vê também que o humano e o divino andam separados, a água aqui é como se fosse uma barreira entre a humanidade e Jesus, “que já esteve entre nós”, como dito acima, há uma falta de conexão, e relações que outrora foram profundas, agora tornaram-se distantes. Já na próxima estrofe há uma comparação entre tipos de poderes: a mosca representando o poder natural, que vai além da vontade humana, os césares representando o poder político, terreno e por vezes até tirânico, e os anjos representando o poder espiritual. Essa comparação ressalta a força do poder da natureza diante do poder político, mas posiciona os anjos numa condição de poder ainda mais elevada, posto que simbolizam o poder transcendente e incorruptível.

Apesar de ressaltar esses três tipos de poderes, em seguida, na quinta estrofe emerge o poder da guerra, ou seja, da violência, que mesmo sendo preterido sempre retorna. A violência é sempre ressignificada e ressurgue em novos contextos com novas nuances. Complementando essa ideia, a próxima estrofe pode simbolizar a força solar de iluminar as coisas, no entanto, o eu lírico parece sugerir que essa luz atravessa caminhos onde essa luz não penetra mais, ou seja, a força da violência pode levar as trevas à humanidade, mas ainda

há relampejo da luz que pode cessar, mesmo que momentaneamente, esses ciclos de violência.

Por fim, a poética de Marcelo Ariel, com recorrência expressiva da figura do anjo, constrói sua importância em cenários de destruição e ruínas. Dessa forma, o anjo na poesia de Marcelo Ariel pode ser interpretado como uma figura dúbia, constituída por algumas características que são opostas, exemplarmente: em alguns poemas o anjo é uma figura silenciosa, mas que renasce por meio de seus cantos. Também é impotente e, ao mesmo tempo, é vigorosa e luminosa. Ou ainda, ao mesmo tempo em que os anjos dessa poética são mensageiros, anunciam a redenção, transmitem as mais variadas mensagens divinas aos homens, por vezes, expressam apenas o silêncio, paralisam-se diante desses cenários próprios da humanidade, que são as ruínas. Ou ainda, “a criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas” (Benjamin, 1984, p. 250). E assim, conforme as metamorfoses ocorridas no tempo e na história, a figura do anjo está sempre em reconfiguração, abarcando os mais diversos significados, de maneira que fica expresso nos poemas de Ariel.

Dentre as variadas facetas que o anjo assume na poética do autor, nesse capítulo sobressai a imagem do anjo impotente. O anjo nesses poemas não traz mais uma mensagem divina e nem testemunha a redenção da humanidade, pelo contrário, ele é o observador do *continuum* catastrófico, anda pelos escombros, observa os amontoados de ruínas e, assim, se mostra um anjo que também está desamparado no mundo profano.

Esse anjo observador vê os efeitos da modernidade nessa multidão de passantes apressados. A velocidade com que imagens se sucedem diante desses passantes acaba provocando o efeito de apatia do olhar, onde nada mais é visto, ou quando visto é apenas mais uma imagem, diante de tantas outras. Assim, o anjo também se torna apenas uma imagem. E por fim, o anjo se distingue do homem porque detém seu olhar, paralisa diante das ruínas, observa ao redor, mesmo quando não consegue frear as catástrofes. Enquanto isso, o homem apenas passa sem se deter e nada ver, segue sua marcha em direção ao progresso catastrófico.

### 3. A FIGURA DO ANJO E A VIOLÊNCIA

O cenário mais recorrente em que a figura do anjo aparece na obra poética de Marcelo Ariel se dá em contextos de violência. O poeta retrata como o *continuum* de violência se apresenta e se repete em diversas temporalidades e lugares, e das mais variadas formas. Como já citado anteriormente nessa tese, a história dos anjos pode ser lida também como uma história de guerras, de hierarquias, de violência. Mas aqui em Ariel, sobretudo, a figura desses anjos aparece impossibilitada de ação diante de tamanha violência. Lê-se em seus versos a violência social, racial, de gênero, entre outras. Na apresentação feita por Raimundo Carvalho do livro *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* de Wilberth Salgueiro (2018) há a seguinte afirmação:

O estágio civilizatório atual aponta para uma desagregação social constante que envolve o homem numa catástrofe política de proporção semelhante ao genocídio perpetrado alhures nos confins da história. A poesia não pode ficar muda e indiferente aos acontecimentos, pois são eles que moldam a sua forma e determinam o seu conteúdo, queiram ou não os poetas (Carvalho *apud* Salgueiro, 2018, p. 11).

Desta forma, a poética de Ariel, muitas vezes, denuncia as violências de seu tempo, mas também reflete que não são movimentos isolados, mas cenas que se repete ao longo da história, por isso o poeta faz relações entre os tipos de violência que acontecem no Brasil e no mundo, na Palestina ou em Jacarezinho, na Alemanha nazista ou em Cubatão da década de 80. Segundo Diamila Medeiros dos Santos em sua dissertação de mestrado “Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo Ariel”:

[...] 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 (Santos, 2016, p. 57).

A violência não cessa, há momentos em que está contida e em outros que eclode.

Em momentos da obra de Ariel elementos da alta cultura são justapostos a experiências brutais das periferias, da violência, do racismo, sem que a síntese ou sua impossibilidade se tornem poema. Nos melhores momentos dessa obra, o poeta dedica-se menos à auréola do que à perda dela. Um exemplo disso é *Me enterrem com minha AR 15* [...] (Fernandes, 2018, p. 45).

Aqui, Pádua Fernandes (2018), em “A perda da terra e a poesia contemporânea brasileira”, ressalta por meio da presença da auréola que a figura do anjo é destaque nessa

poética, mas quando fala da perda da auréola, pode-se traduzir como a incapacidade desses anjos de lidarem com essa violência, ou ainda sobre a profanação do mundo por meio da violência, onde o sublime, ou ainda o sagrado, não encontram mais espaços. Ramon Guilherme Mendes, em sua dissertação “Marcelo Ariel e a poesia como insurreição do pensamento na névoa-nada” afirma, em diálogo com a citação de Pádua Fernandes, que:

A perda da auréola em meio as visões infernais que um jovem negro de periferia em um país subdesenvolvido é o que faz de Marcelo Ariel um estranho habitante dentro da comunidade daqueles negligenciados, esquecidos e sabotados pelos modos de existência precários como projeto político na manutenção do modelo de economia de extração dos bens naturais, como em Cubatão, e da estratificação das subjetividades em modelos pré-fabricados (Mendes, 2019, p. 15).

Assim, a perda da auréola do anjo e a perda da “auréola” do próprio poeta, em uma análise que se aproxima do poema de Charles Baudelaire “A perda da auréola”, pode também ser pensada como a possibilidade de produzir uma poesia que não idealiza o real, mas que o escancara, que o subverte. Quando Baudelaire escreve o referido poema, a figura do poeta era vista como uma figura de prestígio e por vezes até sacralizada, metaforicamente adornada com uma “auréola”. Baudelaire percebendo as mudanças sociais e culturais de sua época, através da imagem que constrói em seu poema do momento em que o poeta perde sua auréola na lama da calçada sujando-a e a abandonando, subverte essa imagem idealizada.

— Mas como? Você por aqui, meu caro? Você, num lugar de má fama! Você, sorvedor de quintessência, você, um degustador de ambrosia! Vamos e venhamos, é de surpreender!

— Meu caro, você sabe do meu terror aos cavalos e às carruagens. Ainda há pouco, quando vinha atravessando o bulevar com a maior pressa, saltitando sobre a lama, através daquele caos movente em que a morte chega a galope, de todos os lados, a um só tempo, minha auréola, por conta de um movimento brusco, deslizou da minha cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de pegá-la de volta. Achei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. E, depois, eu me dizia, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, cometer atos vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E cá estou, perfeitamente semelhante a você, como vê!

— Você poderia ao menos pôr anúncios ou prestar queixa ao delegado.

— Ó, céus, não! Estou bem por aqui. Só você me reconheceu. De resto, a dignidade me entedia. E gosto de pensar que um mau poeta qualquer há de recolhê-la e envergá-la sem pudor. Fazer o bem ao próximo, que prazer! Ainda mais a um bem-aventurado que me fará rir! Pense em X ou em Z! Que tal? Como será divertido! (Baudelaire, 2020, p. 7).

Ao invés de lamentar a perda da auréola, o poeta se alegra com a liberdade que ela proporciona. O poeta agora torna-se só mais um na multidão, pode praticar ações vis e se

entregar à devassidão sem o peso das expectativas que a atribuição da auréola implicava. Marcelo Ariel, ao ser esse poeta que perde a auréola em meio às visões infernais da periferia do Brasil consegue abarcar em sua lírica a crueza do real, tensionar os limites da linguagem e construir uma dicção intensa e provocativa que versa sobre temas e realidades complexas da condição humana. Ariel utiliza a linguagem de maneira inventiva e criativa para desconstruir e reconstruir significados. Ele brinca com metáforas, imagens vívidas e ritmos poéticos que desafiam as expectativas do leitor e o convidam à reflexão profunda. Ao fazer isso, Ariel não só expande as fronteiras da poesia como também contribui para um diálogo crítico e reflexivo sobre temas fundamentais como justiça social, identidade e poder.

Ademais, por meio de apontamentos de estudiosos sobre a obra de Marcelo Ariel, como Diamila Medeiros dos Santos e Guilherme Mendes, fica expresso que a violência permeia fortemente a poesia do autor. Tendo isso em vista, neste capítulo, pretende-se mostrar que o tema central dessa tese, o anjo na obra de Marcelo Ariel, é um elemento que está presente nos poemas em que a violência se destaca. Ou seja, a fim de provocar um contraste, o autor insere nesses cenários de fúria a figura branda do anjo, que em seus poemas é observadora desses cenários e que ora faz uma prece, ora silencia, ora é potente e redentora, outras vezes é impotente e anestesiada. A fim de demonstrar os momentos em que a figura do anjo aparece em poemas com teor violentos, adiante será feita a análise de alguns deles.

Dentre os contextos de violência social, o sistema carcerário brasileiro é tema recorrente. Tal como aparece no poema “Nova Cadenza dos Comandos” de Marcelo Ariel, que faz parte do livro *Tratado dos anjos afogados* (2008), e integra e fecha a parte II do livro intitulada “Scherzo-rajada”. Na última aula da disciplina Poesia Contemporânea, no ano de 2020, no Programa de Pós Graduação em Letras na UFPR, a pesquisadora da obra de Ariel, Diamila Medeiros dos Santos, explica que *Scherzo* é o movimento mais rápido da música clássica, de maior duração, e aliado ao termo rajada denota a velocidade e o impacto da rajada de uma metralhadora.

Ainda conforme Diamila M. dos Santos o tema da violência e do sistema carcerário do Brasil é bastante recorrente nesse livro de Ariel, principalmente na parte II, em que aparece nos poemas a referência ao Carandiru e ao PCC. Sendo assim, percebe-se que esse poema, em linhas gerais, trata do tema da violência, daí sua referência e citação, portanto, dos trechos da carta de Misael Silva, fundador da organização criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC) bem como do Estatuto do PCC, e ao poema “O Amor e o Crânio” de Charles Baudelaire de *As Flores do Mal*.

Segundo Diamila M. dos Santos (2016) em sua dissertação de mestrado “Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo Ariel”, esse poema foi publicado no primeiro livro do poeta Ariel *Me enterrem com minha AR-15* (2003) com o título “Cadenza dos Comandos”, porém no livro *Tratado dos Anjos afogados* esse poema ganha uma segunda versão e é renomeado “Nova Cadenza...”, pois nele é inserido uma nota inicial na qual o poeta justifica a utilização desses excertos da carta de fundação do PCC. E na antologia aqui estudada o mesmo poema está intitulado “Cadenza dos Comandos 2”.

Conforme a crítica, a nota de Ariel problematiza as relações estabelecidas entre o crime organizado e o Estado. Na nota o poeta afirma “[...] estou apenas tentando provocar uma reflexão sobre [...] os altos negócios desta facção e os altos negócios do Estado que por omissão, corrupção, conivência ou incompetência às vezes se torna um Estado criminoso...” (Ariel, 2019, p. 74). Ao pensar a violência estatal como um jogo criminoso, traz-se à tona o verso de Baudelaire que serve de epígrafe ao poema “Este jogo cômico e bruto/ Quando há de acabar?”

A partir do trecho da carta de Misael da Silva, percebe-se que a organização pressupõe a violência como uma resposta à violência instituída pelo Estado que gera miséria e falta de dignidade às crianças, por exemplo, que em contrapartida aderem ao crime como forma de sobrevivência. “Enquanto crianças morrerem de fome, dormirem na rua, não tiverem oportunidade de uma alfabetização, de uma vida digna, a violência se tornará maior” (Silva, 1995 *apud* Ariel, 2019, p. 74). Misael da Silva ainda afirma que essas crianças humilhadas, muito em breve, por meio do crime, “[...] irão com todo ódio, toda rebeldia, transformar seus sonhos em realidade” (Silva, 1995 *apud* Ariel, 2019, p. 74). Portanto, essa violência, na lógica do poema e dos trechos citados acima, se torna justificável devido ao fato de que ela representaria um tipo de violência que seria capaz de romper com o ciclo desigual do poder do Estado, dando um certo “poder” aos marginalizados<sup>22</sup>. Como se vê no trecho “O que não se ganha com palavras se ganhará através da violência e de uma arma em punho. Nossa meta é atingir [...] os donos do mundo e a justiça desigual” (Silva, 1995 *apud* Ariel, 2019, p. 74).

Após as referências iniciais, nos versos o eu lírico destaca:

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...

---

<sup>22</sup> Acerca do tema da violência do Estado e da possibilidade de uma violência justificável conferir o ensaio “Sobre a crítica do poder como violência” de Walter Benjamin, presente no livro *O anjo da história* (2016).

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,  
 Um leu a arte da guerra  
 um Maquiavel por dentro?  
*“Outro nunca leu nada  
 Só ‘amor-de-mão’ na pele lápide”*  
 Lá fora o insolúvel respira...  
 A sociedade contra o social é a U.T.I da alma.  
 Uma reação ao insolúvel:  
 Os comandos são o seu duplo incômodo.  
 O medo empresarial montado na besta do Estado janta sossegado?  
 Num canto do campo de concentração outro Poeta-enterrado no escuro:  
 Da cauda do Dragão, agora com trezentas cabeças, sai um anjo e oferece um cigarro.  
 Do outro lado do Styx.  
 Começa o ISSO 9000 do arrastão, escrito nas nuvens.  
 A cauda do Dragão reescreve a cartilha do I.R.A.  
 na cela com os fantasmas de Canudos.  
 Aqui fora um presídio simbólico ofuscado  
 pela sociedade do espetáculo.  
 Agora a seleção dubla o hino num filme estático  
 o poeta enterrado canta junto. Cantam as AR15s.  
 As bombas-caseiras. Os ônibus incendiados.  
 E o canto ecoa num terreno baldio e lá no alto outros anjos cantam  
 O hino do fogo e o hino da Terra

Enquanto penso na quietude voraz dos cemitérios,  
 onde reina a paz dos ossos.  
 ali o comando dos comandos acaba com o jogo.  
 Que separava um presidiário e um policial de um poeta.  
 (Ariel, 2019, p. 75-76).

Aqui, a preferência pelos projéteis de Baudelaire sugere um desejo por uma expressão artística e introspectiva do sofrimento, ao invés de ver esse sofrimento se manifestar na realidade brutal dos presídios. Além do mais, o poeta ressalta que não pode manter-se cego às violências e injustiças sociais de seu país. Ao abordar a população carcerária brasileira compara seus sofrimentos a um átomo do Hades, além de ironizar o fato de que a justiça, quando se trata dos pobres e oprimidos, ainda opera de maneira ultrapassada e violenta segundo o “fantasma” do código de Hamurabi. O poeta também cita um ciclo de marginalização de alguns seres, fazendo referência à Guerra de Canudos e aos seus sobreviventes, os quais ainda marginalizados trafegam pelo mundo do crime agora nas grandes cidades.

No poema é citado quais são os livros lidos pelos presos, sendo eles: Nicolau Maquiavel e Sun Tzu, e ainda afirma-se que alguns nunca leram nada, talvez por analfabetismo ou por falta de oportunidades. Aqui também é importante lembrar um fato

biográfico sobre Marcelo Ariel, que é sempre evocado em entrevistas dadas. Ao programa *Entrelinhas*, o poeta conta que quando jovem era responsável por cuidar de seu irmão mais velho, portador de esquizofrenia. Juntos eles iam à biblioteca e o irmão de Marcelo Ariel sempre lhe recomendava frequentar aquele ambiente, pois seria uma possibilidade, uma alternativa tanto ao mundo do crime quanto ao sistema que cria esquemas de opressão. Assim, em vários poemas, é possível fazer a leitura de que a educação libertadora é uma alternativa para tempos de violência.

Após fazer algumas considerações sobre essa população carcerária, o eu lírico começa a falar sobre o lado de fora, porém, as diferenças são sutis, como se lê no verso “Aqui fora um presídio simbólico ofuscado/pela sociedade do espetáculo”. E é o fora que mantém as condições que movimentam esse jogo de violência sem fim, pois “Lá fora o insolúvel respira...” (Ariel, 2019, p. 75), numa sociedade que exclui, através de sua necropolítica<sup>23</sup>, o social. Há ainda a afirmação de que uma reação a esse estado de violência insolúvel que os marginaliza são os comandos, que, por sua vez, trariam incômodo ao Estado e ao setor empresarial.

Adiante, pode-se ler uma referência irônica ao futebol: “Agora a seleção dubla o hino num filme estático”, e logo após esse verso, sucede-se uma série de cenas que podem ser lidas como atos de manifestação, incêndios em ônibus, bombas caseiras, AR15s. “E o canto ecoa num terreno baldio/ e lá no alto outros anjos cantam/ o hino do fogo e o hino da Terra”. Ao tratar dos anjos e dos seus hinos é importante lembrar de uma lenda talmúdica que, conforme escreve Walter Benjamin (2016), no “Anúncio da Revista *Angelus Novus*”, os anjos, sempre novos, eram criados para, depois de terem entoado seus hinos, deixarem de existir e se dissolverem no nada, tal qual esses “anjos” marginalizados que reagem através do crime a um sistema opressor que não cessa nunca de os matar. Assim, a existência dos anjos de Ariel, possuem a efemeridade de uma rajada de AR-15.

---

<sup>23</sup> Termo cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe no livro *Necropolítica* (2018) que diz respeito ao uso do poder político como forma de decidir sobre a vida e a morte das populações. Os governos que se encaixam nesse perfil são aqueles que agem pela violência estatal, pela discriminação, pelo racismo, por meio do genocídio, de guerras, entre outras formas de extermínio de certos grupos. O autor propõe algumas reflexões sobre como esse tipo de política age decidindo quem deve viver e quem deve morrer: “Mas sob quais condições práticas se exerce o poder de matar, deixar viver ou expor à morte? Quem é o sujeito dessa lei? O que a implementação de tal direito nos diz sobre a pessoa que é, portanto, condenada à morte e sobre a relação que opõe essa pessoa a seu ou sua assassino/a? Essa noção de biopoder é suficiente para contabilizar as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta contra o terror, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto? A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se considerarmos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder?” (Mbembe, 2018, p. 6-7).

Ao fim do poema, o eu lírico percebe que o jogo só finda quando há morte, e o cemitério é onde todas as classes sociais se equiparam: presidiário, policial e poeta, e aqui pode-se relacionar novamente com a figura dos anjos talmúdicos, pois só a morte lhes dá possibilidade de existir, ou seja, é necessário que, em círculo, os anjos se transformem em verbo e entoem suas palavras incendiadas para logo após morrerem e darem voz e existência a outro anjo, que o sucederá, ou seja, esse anjos suicidas “kamikazes” do PCC nascem para morrer, e enquanto houver desigualdades sociais neste país, crianças e adolescentes seguirão adentrando o mundo do crime e tendo suas vidas ceifadas por um sistema que os marginaliza e os mata.

Outro poema do livro que dialoga com “Nova Cadenza dos Comandos” é “Carandiru Geral”, também do livro *Tratado dos Anjos Afogados*, que, em linhas gerais, trata do tema da violência e também aborda o PCC e a questão carcerária:

um átomo do Hades  
habitado  
por sobreviventes de Canudos  
incontados  
aqui estão  
na escola dos kamikazes,  
a mente convertida em faca  
o olho em bala  
todos gado  
60 numa sela [*sic*] para 20  
dormem duas horas por dia cada  
a lei no silêncio  
acordada defende  
o direito quântico de matar  
ali um que nunca leu nada  
só na tatuagem a inscrição *Amor-de-mãe* na pele lápide  
lá fora  
o insolúvel  
a hora errada  
alimenta os comandos  
(o medo empresarial de mãos dadas com a Besta do Estado Assistencial)  
ali num outro canto  
o Poeta Hélio  
preso com uma camisa do PT  
por ter ido buscar coca na esquina  
o inferno dele  
nada para ler  
ou escrever  
[...]  
(Ariel, 2019, p. 43).

Nesse poema também há a figura do anjo. Trazendo diversos elementos do poema analisado anteriormente, o eu lírico compara novamente a prisão a um átomo de Hades habitado pelos sobreviventes da Guerra de Canudos, ou seja, novamente aqueles que em

outros tempos foram exterminados ou marginalizados, agora seus sobreviventes são degradados, pois habitam um pedaço do inferno que é a prisão, onde se tornam “gados” que habitam em 60 uma cela destinada a 20<sup>24</sup>. Seres degradados em um mundo no qual a lei vigente é “o direito quântico de matar”, num processo de limpeza para que futuros Kamikazes assumam esses lugares em cela, posto que “lá a degolação é a tese e a matança é o processo,/ a contabilidade é um degolado por noite/ Aqui eles têm tempo.../o problema é o espaço...” (Ariel, 2019, p. 44). Claramente uma denúncia às mortes inexplicáveis que acontecem diariamente nos presídios brasileiros.

Nos próximos versos a figura do anjo se assemelha à figura de um Cérbero:

ao seu lado  
 um anjo caído de três cabeças  
 oferece um cigarro  
 o nome do anjo:  
 PCC  
 ‘um dia todos os comandos vão se unir e dominar geral’  
 diz uma das cabeças  
 ‘pode ser a revolução’  
 diz o poeta depois  
 ao me encontrar  
 num bar  
 fora da prisão-Styx  
 ‘lá a degolação é a tese e a matança é o processo,  
 a contabilidade é um degolado por noite’  
 Aqui eles têm tempo...  
 ‘o problema é o espaço...’  
 conosco é o inverso  
 (O outro comando, o da lei ouve a voz bífida  
 do Poder ordenando *a transferência do terror*)  
 Em toda parte Hamurabi é o Senhor  
 suicidado o Poeta troca a cela por um bar  
 e silencia...  
 Na cela esquecida o degolado ria  
 quando era um cadáver vivo  
 agora no presídio abandonado  
 (futuro centro cultural?)  
 a cabeça degolada é a flor do mal  
 (Ariel, 2019, p. 44).

Na mitologia grega Cérbero é uma criatura metamorfa que possui três cabeças e tem a função de guardar e vigiar os portais do inferno, do Hades. Quando o eu lírico fala de um anjo de três cabeças é possível fazer essa analogia. Tanto o cérbero quanto o anjo representam símbolos de poder e controle. O cérbero controla quem entra e sai do submundo, enquanto o anjo, associado ao PCC, simboliza um tipo de controle social e político, mencionando a

---

<sup>24</sup> No poema, o poeta escreve cela com s, indicando o processo de animalização desses seres humanos que estão em situação de privação da liberdade.

possível união de comandos para dominar. Quando o anjo oferece um cigarro, é como se expressasse certa simpatia em relação a seu interlocutor, mas com um custo implícito, pois adiciona uma camada de ambiguidade e tensão à figura do anjo. Ele pode estar oferecendo uma forma de conexão ou alívio momentâneo (como fumar), mas ao mesmo tempo, sugere que essa "amizade" pode ter consequências ou obrigações não imediatamente claras. Tal como na prática ocorre nas organizações criminosas brasileiras, o que a princípio se mostra como uma “oportunidade” logo torna-se um inferno, levando os sujeitos a prisões dos mais variados tipos, sejam elas amarras com a organização, cárcere, ou até mesmo a morte.

O poeta ainda conclui esse poema, tal como inicia o “Nova Cadenza dos Comandos”, fazendo referência novamente a Charles Baudelaire, pois no último verso se lê “a cabeça degolada é a flor do mal” (Ariel, 2019, p. 44). Tendo em vista o que fora apresentado nos dois poemas anteriores, Ariel, ao trazer à tona a figura do anjo para um contexto obscuro tal qual o sistema carcerário do Brasil, não somente descreve e propõe uma reflexão, mas também denuncia o momento crítico de sua época.

O poema “Recado do anjo para aquela que segurava as flores diante da tropa” do livro *Com o Daimon no contrafluxo* também se insere num contexto de violência e dialoga já no título com a fotografia de Marc Riboud (1967) “La Jeune fille à la fleur”:

FIGURA 08 - *LA JEUNE FILLE A LA FLEUR* – MARC RIBOUD (1967).



Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAX99E>.

A fotografia foi feita em 1967, durante uma manifestação em Washington contra a intervenção americana na Guerra do Vietnã. Nessa manifestação, a jovem Jan Rose Kasmir para diante dos soldados armados com rifles. Diante da tropa, a arma da jovem é uma flor – uma arma inofensiva, mas que, no entanto, será eternizada graças à foto tirada por Marc Riboud. A partir da potência dessa imagem Marcelo Ariel compõe seu poema:

Podemos ouvir dentro das flores  
o eco do silêncio  
dos presos atirados no mar  
cortando nosso céu  
o que você agita diante da tropa  
*estas flores,*  
*são como raios que se misturam com vossos gritos*  
vemos os fios da sua voz se misturando  
com a fumaça das bombas  
estes que estão no fundo do mar cantam vosso nome  
*Devemos descer*  
na velocidade das trevas  
para lugar algum  
a tropa avança  
diz uma das crianças,  
cancelada por vossas lágrimas  
a ágora onde floresce ainda a ideia  
da aliança  
entre a exterioridade do espírito  
e a outra, que chamais de *urbana*  
por você, uma vez mais  
a visitação do Anjo da dignidade humana  
não, a criança que ordena, nunca ouviu falar  
nas bombas de mel de Beuys  
ela não pode ver a luz saindo do fundo do mar  
da voz dos sem sepultura  
convertendo a tristeza em coragem

O Arcanjo segura nestas mãos  
que sustentam no ar, as flores  
como se abençoassem a terra,  
enquanto você chora,  
professora,  
décadas depois  
*Porque todos os tempos são simultâneos,*  
no antisonho, o Anjo mostra ao “governador”  
agora, apenas uma criança assustada  
*a beleza & nudez da verdade*  
da luz que sai das flores  
apagando as cidades.  
(Ariel, 2019, p. 277).

Nesse poema aparece novamente o anjo da história. Ao resgatar uma fotografia de um contexto violento de 1967, a Guerra do Vietnã, o eu lírico imagina a possível desolação e desesperança da mulher ao constatar que a violência não cessa, que há uma sucessiva repetição dos tempos de violência, que seguem ocorrendo desde muito antes de 1967, até os

dias atuais. O poema ainda descreve em outros versos “o que você agita diante da tropa/ estas flores,/ são como raios que se misturam como vossos gritos/ vemos os fios da sua voz se misturando/ com a fumaça das bombas” (Ariel, 2019, p. 276). Ou seja, a voz dessa que clama pelo cessar da violência é uma voz que ecoa naqueles que morreram na Guerra do Vietnã, uma voz que ecoa por diferentes temporalidades, mas que não é ouvida pelos anjos que permanecem impotentes, seguram nas mãos flores e fazem preces pelos humanos.

Essas vozes silenciadas por contextos de violência novamente aparecem no poema “Edward Said ouve a pergunta do Anjo” do livro *Com o Daimon no contrafluxo*:

Por acaso serão vocês  
 Capazes de revelar e elucidar as disputas  
 desafiar e ter esperança  
 de vencer  
 o silêncio imposto  
 e a quietude conformada  
 do Poder?

Se elevam acima da sombra  
 das Torres  
 o corpo das crianças  
 feito de nuvens de pó  
 flutuam por cima  
 de um lago de areia  
 em volta de recifes de corais  
 flores de sangue desabrocham debaixo da terra  
 cada gota de orvalho é um cadáver,  
 Imensa esta nuvem  
 cobre o próprio Sol  
 a história não perdoa  
 Não, não existem nela 4  
 leis contra o sofrimento  
 e a crueldade  
 Por que motivo  
 o mal se transformaria em bondade  
 amanhã?  
 Responde  
 Ó meu igual  
 Por acaso estas precárias  
 imagens e metáforas  
 podem trazer  
 a vida desta criança  
 de volta?  
 (Ariel, 2019, p. 272-273).

Aqui o anjo questiona o silêncio das autoridades a Edward Said. Said foi um importante professor, crítico literário e ativista político, principalmente no que diz respeito à causa palestina. O autor publicou diversos textos acadêmicos em que discorre sobre o ódio e a intolerância em relação a esse povo. Voltando ao poema, seu contexto trata das violências sofridas por estes povos, trata dos milhares de inocentes que morrem em meio a essa guerra.

O anjo, com traços de anjo da história, anuncia: “A história não perdoa/ Não, não existem nela/ leis contra o sofrimento e a crueldade” (Ariel, 2019, p. 272). Nesse momento, o anjo chama Said de “Ó meu igual”, colocando-se ele também como um desamparado, como um impotente ser diante do caos e da violência, e lança ao fim do poema o questionamento: “Por acaso estas precárias/ imagens e metáforas/ podem trazer/ a vida desta criança/ de volta?” (Ariel, 2019, p. 273). Colocando em questão o próprio ato de escrever, a própria arte em questão em tempos de violência, propondo uma reflexão tal como fizera Theodor Adorno quando se pergunta se é possível fazer poesia após Auschwitz. O filósofo sentencia: “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 poesia pode ser lida como uma forma de se contrapor à coisificação, maquinação das coisas, do mundo, da humanidade. Jaime Ginzburg (2003), em “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios” pontua que em uma sociedade marcada pela violência, a subjetividade lírica é atingida pela opressão, reduzindo assim a própria condição humana, ou seja, tornando-se máquina/coisa. Adorno elabora uma teoria da linguagem poética, a qual se caracteriza pelo uso de uma linguagem afastada da coloquialidade e que não se paute pelas relações materialistas e desumanizadas da sociedade mercadológica, além disso, “para que a poesia lírica cumpra sua função de resistência à hostilidade do contexto, é preciso que a individualidade seja transformada até o ‘auto-aniquilamento’, em que é perdida a referência convencional de uma totalidade subjetiva unitária bem delimitada” (Guinzburg, 2003, p. 65). Nesse sentido, nos poemas de Marcelo Ariel em que a violência é o contexto, quando o eu lírico utiliza-se de diversas vozes (anjo, outros poetas, animais, criança, mendigo, etc.), ou seja, uma poética multifacetada, pode-se pensar em uma forma de resistência aos cenários hostis, tal como afirmado acima.

Ainda sobre o tema da violência é necessário apresentar alguns versos do poema “Meu nome é nuvem (Urchatz Gaza)” do livro *Com o Daimon no contrafluxo*, formado por VIII partes e que se inicia da seguinte forma:

I  
 Esta criança incendiada  
 em Gaza  
 é a mesma que está brincando  
 nos trilhos do trem no Brasil  
 em alguns minutos  
 também será assassinada  
 [...]

(Ariel, 2019, p. 278).

Aqui se vê novamente a tônica da repetição das catástrofes ao longo da história em espaço e tempo distintos. Há já no título e na dedicatória do poema um diálogo com a questão entre a Palestina e Israel. *Urchatz*, segundo a tradição judaica, é o ato de lavar as mãos para se purificar, enquanto Gaza é a região dos conflitos entre os respectivos países citados. Assim, já no início do poema, o eu lírico cita as mortes de crianças que acontecem diariamente nesses territórios relacionando-as com as mortes de crianças em território brasileiro, pois mesmo sem estar em oficial estado de guerra, o Brasil apresenta um cenário de violência diária devida à desigualdade e à injustiça social.

O poema segue falando sobre as cesuras do tempo e também das mortes por algum tipo de violência que continuam acontecendo numa marcha infinita “Eis a sina dos divinos/ Que o tempo/ sempre cessando/ ousava conter/ e a vida/ sempre cessando/ ousava ser[...]” (Ariel, 2019, p. 280). Até que no movimento V do poema a figura do anjo aparece: “Um anjo não veio segurar as mãos/ do soldado [...]” (Ariel, 2019, p. 282). Aparece aqui mais um daqueles anjos impotentes já citados nessa tese. Ainda nessa impotência: “[...] cantam as hostes celestes/ não podemos ouvir/ e seguimos/ disseminando/ a peste/ chamada/ Guerra[...]”. A humanidade segue rumo à catástrofe sem dar ouvidos aos hinos dos anjos. E assim só é possível vislumbrar mais ruínas:

Asas trituradas em trincheiras  
 improvisadas  
 com tijolos, sofás  
 e restos de ruínas  
 Não são asas  
 são corpos de criancinhas,  
 de suas cabeças  
 separadas  
 o brilho do orvalho  
 se refaz  
 e sobe até  
 um jardim  
 onde cresce  
 sem alarde  
 uma flor  
 que nenhuma bota de soldado  
 esmagou  
 que nenhum raio de explosão  
 alcançou  
 ‘Palestina’  
 diz o poeta  
 ‘Você é esta flor’  
 (Ariel, 2019, p. 283-284).

Após as ruínas e destroços das guerras, há uma subversão no poema em que se vê o nascimento de uma flor, de maneira similar ao que ocorre no poema “A flor e a náusea” de Carlos Drummond de Andrade. A flor nesse território destroçado pode ser interpretada como uma possibilidade de ressignificação da catástrofe, pois nenhum soldado a esmaga e nenhuma explosão a destrói. No poema há um paralelo entre essa flor e o território da Palestina que permite pensar a própria materialidade dessa flor, posto que esse território propriamente não existe, é apenas um devir político-religioso, isto é, um anseio dos palestinos, tal como se expressa nos versos: “onde não existem/ fronteiras, porque não existem países[...]” (Ariel, 2019, p. 284). Se lê assim, nas interferências do contínuo histórico da catástrofe um respiro, a delicadeza de uma flor que, tal como no poema “Recado do anjo para aquela que segurava as flores diante da tropa”, é um gesto sutil contra a violência.

Há um diálogo angélico anunciado nos subtítulos dos dois últimos movimentos do poema: no VII movimento se lê no subtítulo “O Arcanjo Gabriel comenta sobre os corpos dos soldados mortos”, onde os corpos dos soldados mortos, num processo cíclico de violência, “[...]entram uns dentro dos outros/ O corpo do assassinado dentro do corpo do assassino” (Ariel, 2019, p. 284), e como resposta se lê no VIII movimento do poema “O anjo Azrael responde ao comentário do Arcanjo Gabriel”. A seguir a reprodução integral do VIII movimento:

Os corpos dos soldados mortos  
 Eu os cubro com minhas asas  
 depois o tempo para eles desaparece  
 os projéteis brilham  
 quando os toco com meus dedos  
 de névoa  
 o sangue é transformado em luz  
 o rosto deles descola e eu visto a pele  
 de todos os mortos  
*Sou uma escada que sobe pelo oceano  
 Até que aqueles que  
 esquecem seu próprio rosto  
 chegam finalmente nos céus  
 e contemplem A face  
 e ao contemplar a face entendem que  
 Seu nome, seu País e seu corpo  
 Sempre foram nuvens*  
 (Ariel, 2019, p. 285).

Ao fim do poema se evidencia a escolha do título “Meu nome é nuvem”. Primeiramente, é necessário destacar que “Meu nome é nuvem” é um dos versos da canção “Nuvem Cigana” de Lô Borges e Ronaldo Bastos, popularizada na interpretação de Milton Nascimento no álbum *Clube da Esquina* (1972). Milton nascimento é uma referência

recorrente de Marcelo Ariel, aparecendo em seus poemas e em suas postagens nas redes sociais. Ao utilizar a intertextualidade com a canção, o poeta faz uma metáfora ao falar das nuvens e dos corpos dos soldados: As nuvens são passageiras, estão constantemente mudando de forma, são efêmeras, e isso pode ser lido como uma metáfora à impermanência da vida humana, das fronteiras, das identidades, tal como se vê nos versos citados acima. Além disso, a canção fala sobre a busca por liberdade, sobre o movimento, assim, ao utilizar um verso da canção, Marcelo Ariel expande o seu significado, associando a ideia de nuvem não apenas à liberdade, mas também à transformação, à memória.

O poeta Marcelo Ariel recorrentes vezes intitula seu corpo de nuvem, seu nome é nuvem, ou seja, movente, passageiro, tal qual a figura do anjo, e assim, na esteira dessa composição dos versos de Ariel é importante explicitar um fragmento de Gruzinski em que há uma analogia entre o processo de mestiçagem e a nuvem, em que “o que predomina na natureza e no nosso ambiente é a nuvem, forma desesperadamente complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento. As mestiçagens se encaixam nessa ordem de realidade” (Gruzinski, 2001, p. 60).

Serge Gruzinski (2001) em seu livro *O pensamento mestiço*, apresenta uma definição de mestiçagem que serve de aporte para os debates propostos nessa tese. Segundo o autor, a mestiçagem é a mistura que aconteceu na América no século XVI não somente entre seres, mas também entre imaginários e formas de vidas, mestiçando raça, cultura e costumes de quatro continentes: América, Europa, África e Ásia. Ainda para o autor, tais identidades mestiças são sempre moventes e variáveis, possuem também algo de incerto, imprevisível, aleatório, de errante, pois são resultados das múltiplas relações que os constituem. Assim é a figura do anjo mestiço em Marcelo Ariel, que em sua voz ecoa os hinos de outros tempos e seus desdobramentos até os dias de hoje, ou ainda, ecoa a complexidade de tantos outros seres que assistiram e ainda assistem cenas cotidianas de violência e de catástrofes, mas também daqueles que ecoam esperança e a possibilidade de criação de novos mundos, novos devires. A partir dessa análise, ressalta-se que “as mestiçagens nunca são uma panaceia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados. Mas fornecem o privilégio de se pertencer a vários mundos numa só vida: sou um tupi tangendo um alaúde...” (Gruzinski, 2001, p. 320).

Além da relação com o verso da canção “Nuvem Cigana” e com a teoria da mestiçagem, uma outra leitura possível é feita por meio da retomada de um ponto discutido sobre as hierarquias celestes, mais precisamente sobre o momento em que os anjos conhecem as suas missões. Os soldados – engrenagem da violência – ao morrerem descobrem seu

verdadeiro nome e seu país: “as nuvens”. Ou seja, após a morte não há mais limites territoriais, motivos para guerras, há apenas nuvens e névoa. É importante resgatar uma entrevista dada por Marcelo Ariel para o filósofo Rafael Dias na coluna *Mundo Deserto*<sup>25</sup> para a Kotter Editorial em 2019. Nesse diálogo, Marcelo Ariel disserta sobre a imagem da névoa em sua poesia, o que pode servir de base para a compreensão desse poema:

O que chamo de névoa seria uma espécie de entrelugar, de zona intermediária entre a língua e as coisas e até entre a língua e a linguagem, se entendermos linguagem como natureza em sua ininteligibilidade primordial. Desde a infância sinto que há um não-reconhecimento, uma zona de estranhamento enorme entre o nome e as coisas, com o tempo identifiquei o desligamento entre a natureza e a cidade como um efeito disso. A imagem da névoa surgiu para mim como uma materialidade da metafísica que sustenta a zona industrial e a ideia de desenvolvimentismo, é e não é um deslocamento (metáfora). A dissipação da névoa equivaleria para mim a uma recuperação da aura de ininteligibilidade e indiscernibilidade das coisas, da natureza (Ariel, 2019).

Para Ariel a névoa é esse entrelugar, e no poema é o *post mortem* dos soldados na guerra: entrelugar pois tal como a nuvem-névoa na mesma medida em que dificulta a visibilidade do céu, logo se dissipa. No poema esse é o lugar em que só a violência acaba com a própria violência, através da morte. Ou ainda, nos termos de Ariel, quando o ininteligível torna-se inteligível, onde por fim, os soldados descobrem seu verdadeiro nome, seu território, onde limites e fronteiras se aproximam, ou se dissipam, tal qual o nevoeiro. Há ainda a possibilidade de pensar o nevoeiro como resquício das ruínas da guerra.

No poema “Como ser negro ou a matéria escura”, do livro *Com o Daimon no contrafluxo*, o anjo da história reaparece e o tempo é descrito da seguinte forma:

o tempo exterior nunca será um poema  
sussurra o anjo da História  
promovendo este movimento que nunca será para a frente  
como imaginávamos  
mas para as origens, para o terror de antes da ausência  
que neste momento que estamos vivendo agora  
se confunde com o esquecimento do nome do primeiro negro a chegar aqui  
para morrer  
[...]  
(Ariel, 2019, p. 297-298).

Quando o eu poético anuncia no verso “o tempo exterior nunca será um poema”, sugere uma distinção entre o tempo objetivo e linear, e o tempo subjetivo, das experiências

---

<sup>25</sup> Disponível em <https://kotter.com.br/coluna-mundo-deserto%E2%94%82um-dialogo-sobre-a-nevoa-com-o-filosofo-rafael-dias/>. Acesso em 10 de Maio de 2023.

vividas, bem como da experiência poética, tal como fizera Walter Benjamin ao defender que o tempo não é linear e que a história é marcada por interrupções, repetições, catástrofes, etc. Essa ideia é reforçada quando o movimento do anjo da história “não é para a frente”, mas sim “para as origens, para o terror de antes da ausência”, ou seja, aqui se vê o movimento do anjo de olhar para trás, para o passado e ser impelido para o futuro, e assim se torna testemunha da acumulação de ruínas e catástrofes que compõem a história da humanidade, desde a antiguidade até os tempos contemporâneos. Segundo Guinzburg (2003):

A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagonista, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente (Guinzburg, 2003, p. 66).

Ao olhar para o passado, para essas imagens que perturbam, que chocam, o eu lírico e o anjo não apenas narram os fatos, mas observam as reverberações dessas emoções no presente, num processo de análise crítica da própria história, e provoca reflexões nos leitores. Assim, vê-se que não há um progresso “como imaginávamos”, há apenas a repetição do trauma e de tempos de violência, que ao fim do poema se expressam como forma de esquecimento e silenciamento daqueles que foram oprimidos, como ocorre nos versos “se confunde com o esquecimento do nome do primeiro negro a chegar/ aqui/ para morrer”. Versos que sugerem que a história de violência e opressão, principalmente o preconceito racial, não é algo abstrato ou distante no tempo, mas uma realidade presente e cotidiana de violência que não cessa de se repetir. Com isso, o poeta desafia as poéticas dominantes que seguem silenciando aqueles que foram esquecidos.

Além da presença do anjo da história é importante evidenciar o título do poema “Como ser negro ou a matéria escura”. Nele o poeta afirma o seu lugar de fala e sua identidade: um poeta contemporâneo, negro e brasileiro. Assim, em seu ofício de poeta, o autor expressa em sua textualidade as implicações e os contextos sociais da realidade brasileira. Edimilson de Almeida Pereira (2022), em seu livro *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiáspórica na literatura brasileira*, ao discutir os lugares de fala da autoria negra no Brasil, ressalta que nas obras de escritores da Negritude e da Poesia Negrista existe uma teia discursiva com alguns temas que são recorrentes em poetas de diferentes gerações. Esses temas podem ser verificados também nos poemas de Marcelo Ariel, sendo eles:



aprendi que um avanço para nós  
 é visto como um atraso, um acidente  
 por muitos, os que trabalham para o opaciamento do sublime  
 [...]

em nós há um Pássaro  
 que jamais canta  
 [...]

Aos 09 anos aprendemos a jamais pronunciar o nome desse silêncio  
 ensurdecedor, quis dizer, desse pensamento enlouquecedor  
 aprendi a dizer sempre outra coisa  
 a perder por delicadeza  
 e isso é parte do aprendizado  
 sobre o Sol  
 chamado  
 NÃO  
 (Ariel, 2019, p. 295-296).

Nos versos acima o eu lírico deixa evidente os desafios enfrentados pelos negros ao se inserirem no ambiente escolar. A escola deve ser pensada como um local onde a diversidade e o convívio social com a pluralidade deve ser ensinado, compreendido e respeitado, mas em uma sociedade racista, na prática, não é isso que acontece. No relato da experiência do eu lírico citada acima, um relato que não é apenas uma experiência isolada, mas uma experiência coletiva dos jovens negros brasileiros, comprovada por pesquisas e notícias<sup>26</sup>, o ambiente escolar, recorrentes vezes, trata o avanço da população negra como um retrocesso, como um acidente.

Diante, o eu lírico cita uma série de “opaciamentos” das identidades negras praticados no ambiente escolar, expressa por meio do silenciamento da voz, tornando-se “um pássaro que jamais canta” e, além disso, é ensinado a não pronunciar o nome desse silêncio, ou seja, ensinado a jamais nomear esse tipo de violência como racismo, sendo orientado a chamar sempre de outra coisa, ou ainda, a perder por delicadeza. Ou seja, desde cedo lhe é transmitido que as conquistas, bem como a identidade dos negros, não importam, que elas devem ser silenciadas, sendo essas conquistas vistas como inadequadas para essa sociedade que tem princípios racistas. Ao fim do poema surge a metáfora do Sol chamado NÃO, em uma possível referência de que tudo que os ilumina nesse ambiente escolar é a negação de seus direitos, de sua identidade e de suas conquistas.

---

<sup>26</sup> Para ilustrar a recorrência desse tipo de violência estrutural ver a notícia de novembro de 2023 a qual traz dados de uma pesquisa que aponta a discriminação sofrida por 64% dos jovens negros no ambiente escolar. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/64-dos-jovens-negros-afirmam-que-o-ambiente-escolar-e-o-local-em-que-mais-sofrem-racismo/>. Acesso em: 20 de jan. de 2023.

Em entrevista ao jornal *Plural*, em 25 de Julho de 2023<sup>27</sup>, Marcelo Ariel fala sobre várias questões descritas acima: a questão das produções intelectuais negras no Brasil, que segundo o autor não são escritas nas condições mais favoráveis pois “[...] o racismo é muito forte, é muito forte no Paraná, em São Paulo, onde vivo, é sempre uma luta, cada livro publicado é uma pequena vitória [...] (Ariel, 2023)” e “as circunstâncias são as de uma luta contra o neoliberalismo progressista em vigor no Brasil” (Ariel, 2023). Ou seja, o poeta problematiza os círculos literários, o mercado editorial, a busca excessiva pela vendagem e pela satisfação dos leitores, e propõe a quebra dessas expectativas por meio de suas publicações por editoras independentes, pelo processo incessante de escrita e reescrita, bem como pela performatização, de seus poemas.

Desse modo, Ariel incorpora os elementos da teia discursiva da Poesia Negrista brasileira em sua poesia, descritos por Edimilson de Almeida Pereira e citados acima. O poeta utiliza sua voz para afirmar sua identidade negra, compartilhar experiências, denunciar preconceitos e injustiças, celebrar as conquistas e contribuições da comunidade afrodescendente no Brasil. Assim, sua obra contribui para o diálogo contínuo sobre questões raciais, sociais e culturais na sociedade contemporânea em que o poeta se insere. A poesia de Marcelo Ariel utiliza-se da mestiçagem como método de composição, o eu lírico é o resultado dessa travessia dos oceanos, mensageiro do trânsito, dos movimentos das palavras, dos deslocamentos entre divino e mundano, ou ainda, entre Europa, África e Brasil, ou seja, “É óbvio que boa parte destes movimentos é condicionada pelo meio ambiente e seus dialetos espaciais, *espaciográficos*, não existe inconsciente que não seja contaminado pelos dialetos *espaciográficos* que envolvem o encontro com corpos humanos e não-humanos. Não é uma dança solo, mesmo quando aparenta ser” (Ariel)<sup>28</sup>. O tema mestiçagem será debatido de maneira mais minuciosa no capítulo 5.

Após a análise dos poemas acima, ressalta-se que esse capítulo teve como objetivo abordar a questão da violência, em seus variados tipos, presente nos poemas de Marcelo Ariel em que a figura do anjo é central. E, também urge pensar como o racismo talvez seja a maior das violências sofridas e apontadas por essa voz poética, por isso seus poemas retratam a brutalidade das injustiças raciais e destacam como o racismo não é apenas uma prática da violência, mas permeia também as esferas sociais e políticas. Exemplarmente, isso fica

<sup>27</sup> Entrevista disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/so-estamos-realmente-vivos-quando-nos-misturamos-com-tudo-diz-marcelo-ariel/>. Acesso em: 28 de out. de 2023.

<sup>28</sup> Excerto do texto “A dança como sublimação” produzido por Marcelo Ariel para o blog *A casa tombada*. Não foi localizado a data de publicação. Disponível em: <https://acasatombada.com.br/a-voz-da-casa-a-danca-como-sublimacao-por-marcelo-ariel/>. Acesso em: 09 de fev. de 2024.

expresso na maneira como o Estado e as autoridades enfrentam as discriminações, pois a própria aplicação das políticas de enfrentamento à violência racial no Brasil se mostra falha, e desta forma, reforça o racismo.

Nessas esferas sociais e políticas, em que os que ocupam o lugar de fala são, em sua maioria: homens, brancos e héteros, de modo que suas leis e sua aplicação representam apenas os interesses desse sujeitos e, assim, manifestam distintos graus de violência, tais como os exemplos que se lê nos versos desse capítulo: onde a maioria dos presidiários do Brasil são negros, onde crianças negras são ensinadas a dizerem sempre sim, ou ainda, quando os poemas versam sobre os negros que vivem em situação de rua e, conseqüentemente, reféns do uso de drogas, ou em situações de pobreza extrema. Os poemas também retratam a violência estatal e empresarial quando um acidente ambiental acontece e os mais afetados são as comunidades periféricas que nesse momento não são amparadas, são negligenciadas e sofrem todas as conseqüências desses desastres sem a ajuda estatal ou empresarial, setores que muitas das vezes são os responsáveis por tais acidentes e seguem impunes.

Outro ponto de violência racial relatado também é o próprio mercado editorial que é, conforme relatos do poeta em entrevistas, predominantemente racista. Aqui também é possível pensar a própria recepção literária no Brasil como problemática e racista, exemplo disso é a censura e retirada das escolas públicas do Paraná, Goiás e Rio Grande do Sul o livro *O avesso da pele* (2020) do premiado autor negro Jéferson Tenório. O livro que denuncia violência policial e racismo foi considerado pelas citadas secretarias de educação como um atentado à moral e aos bons costumes, por descrever cenas sexuais e conter palavras de “baixo calão”. Diante de tantas cenas de violência presentes no livro o que mais choca os conservadores são “palavras de baixo calão”, demonstrando mais uma vez que o racismo não é uma pauta deles, que não os choca. O que os incomoda são certos termos utilizados no texto, talvez termos que escacaram o racismo, e por isso querer evitar essas palavras, e aqui retoma-se o verso do poema “Como ser negro ou a matéria escura” de Marcelo Ariel em que crianças negras são ensinadas a chamar o racismo sempre de “outra coisa”. Sobre o racismo, em entrevista<sup>29</sup> para o *Jornal de Psicanálise da SBPSP – Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo* o poeta reitera:

Talvez a forma mais sofisticada de racismo seja a praticada no Brasil, onde os pactos de branquitude são a base do contrato social e ele é permeado por práticas

---

<sup>29</sup> Disponível em: <https://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/2023-sbpsp-jornaldepsicanalise-v56-n105-19.pdf>. Acesso em: 04 de jan. de 2024.

genocidas aliadas ao consumismo comedor de criancinhas. Desfazer exige diversos atos do pensamento e diversos atos da fala, atos e não lugares, os lugares estão quase todos com escrituras coloniais e se a fala não se move, não se mistura, não se torna mutante-convergente, se o pensamento não se mistura, não se torna mutante-convergente, ele acaba topologicamente colonizado pelas mesmas práticas e gramáticas da captura, às vezes penso que a identidade é formada por duas coisas, por um lado uma mutação inicial que se se cristaliza demais se torna a mutação errada, por outro, um campo de ações poéticas discerníveis à medida que ela, a identidade, torna-se indiscernível, multiporosidade. A vida não é um jogo de xadrez. Obviamente existem seres condenados a uma narrativa cruel e perversa, que precisam desenvolver um instrumental comunal de libertação, isso passa pelo Estado Social e pela materialização total de um conceito Guarany que é expresso pela frase *tamboro teko porã*, *tamboro y' y'* que significa o belo e bom é para todos, o belo e bom é como a água que complementa o eu sou porque nós somos da Filosofia Ubuntu. São essas convergências... (Ariel, 2023).

A partir do excerto da entrevista é possível verificar a visão que o poeta tem acerca do racismo no contexto brasileiro, ressaltando o quanto a presença do preconceito racial é estrutural e um problema social, pois, nas palavras do autor, o racismo é uma forma de violência que está diretamente relacionado ao consumo excessivo e aos padrões da branquitude. É necessário pontuar que para o autor não é importante ter apenas lugar de falar (estes que em geral são ocupados pela branquitude), mas sim ter atos de fala e de pensamento. Ou seja, mais do que lugar de fala, é necessário que os negros realizem atos de fala, que suas narrativas possuam força e representatividade nos contextos, que suas falas se efetivem socialmente. Para que isso ocorra o autor ressalta o poder da mestiçagem, da mistura, como força enunciativa e transformadora de uma identidade movente e não colonizada, que segue em constante transformação e aberta ao diálogo. Para além da necessidade de uma identidade mestiça que abarca em si o respeito à diversidade, o autor também destaca a importância de uma ação coletiva de combate ao racismo, frisando a importância do bem-estar-social, e abordando o conceito guarani “*tamboro teko porã*” em que o que é belo e bom deve ser disponibilizado para todos, indo contra aos processos de exclusão e de violência. Assim, a poética de Ariel ao trazer à tona esses cenários de violências, em contrapartida, propõe e articula a construção de um outro mundo onde há o posicionamento político que é contra o que está posto (racismo, violência, dominação, preconceitos, exclusão social, etc.), e que anseia por um bem coletivo.

Ainda nos poemas de Marcelo Ariel que tratam do tema da violência, é possível verificar que esses poemas escancaram a brutalidade cotidiana de forma crua e realista. E, nesses cenários, a figura do anjo, tradicionalmente conhecida como redentora e purificadora, aparece como um ser anestesiado, que segue sua marcha rumo ao futuro, olhando o *continuum* de catástrofe que a humanidade produziu e não finda de acumular. O anjo não consegue se

deter, parar para salvar, ele observa, tudo vê, mas segue seu rumo, por vezes fazendo soar uma prece de salvação, enquanto outras vezes não é nem percebido por essa humanidade apressada.

Diamila Medeiros dos Santos (2016) afirma que Marcelo Ariel busca encontrar na brutalidade do cotidiano o sublime. Nesse capítulo optou-se por tratar do tema da violência, no entanto é importante ressaltar que a obra poética de Marcelo Ariel não se restringe apenas a temas violentos. Seus poemas, além de terem preocupações éticas e metafísicas, tratam de temas como humanidade, esperança e resistência.

Dando sequência ao tema da catástrofe e da violência, o próximo capítulo também abordará a questão do *continuum* da violência, por meio da pintura de Jan van Eyck “As três Marias no Túmulo”, para a qual Marcelo Ariel faz um poema por meio de recursos eufrásticos.

#### 4. A FIGURA DO ANJO NO LIVRO *AS TRÊS MARIAS NO TÚMULO DE JAN VAN EYCK* – AS PERSPECTIVAS DO OBSERVADOR

O “Círculo de poemas” proposto pelas editoras Luna Parque e Fósforo Editora trouxe, mensalmente, no ano de 2022, um livro de poemas e uma plaquete de poemas efrásticos em diálogo com pinturas anteriores ao século XX. Marcelo Ariel foi um dos poetas convidados a produzir uma dessas plaquetes. A plaquete produzida pelo autor faz referência à pintura de nome homônimo iniciada pelo pintor Hubert Van Eyck, e terminada pelo seu irmão e também pintor Jan van Eyck:

FIGURA 09 - *AS TRÊS MARIAS NO TÚMULO* - JAN VAN EYCK (ATRIB.) (1425 - 1435).



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Three\\_Marys\\_at\\_the\\_Tomb](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Marys_at_the_Tomb).

Essa proposta de diálogo entre literatura e pintura já fora feita anteriormente pela Luna Parque, na coleção “do it yourself” na qual era preciso “Escolher uma pintura anterior ao século XX, escrever um poema no século XXI. Oh triste século XX, o que você nos legou?”<sup>30</sup>. No Capítulo “A vida dos espectros: sobre as *plaquetes* do primeiro ano do Círculo de poemas” presente no livro *Reagrupar, Reocupar*, Joaquín Correa (2023) informa que a

<sup>30</sup> “Apresentação coleção Do it yourself”, *Luna parque*, 2021. Disponível em: <http://lunaparque.iluria.com/pd-782482-querida-holandesa--de-vermeer.html?ct=119447&p=1&s=1>. Acesso em: 13 de jan. de 2023.

partir dessa proposta, Lu Menezes (2020) lança *Querida holandesa de Vermeer*, em um diálogo com a tela “Moça lendo uma carta à janela” (1657–59), de Johannes Vermeer; Lucas Matos (2020), escreveu *Dentro da barriga da besta*, em diálogo com “Jonas e a baleia” (1621), de Pieter Lastman; e Alberto Martins escreveu *Giotto, A fuga para o Egito*, que dialogava — com poemas e xilogravuras — com “A fuga para o Egito”, de Giotto (1305).

A proposta das editoras Luna Parque e Fósforo em 2022 recupera esse diálogo entre verso e imagem, e o questionamento citado acima continua ressoando nessas “Plaquetes, livrinhos: estratégias mínimas, menores, de escrever poesia no começo do século XXI, olhando para atrás, pensando nos legados e suas ruínas” (Correa, 2023, p. 407). Segundo Correa, o autor de cada plaquete utiliza distintas estratégias de composição, distintos recursos ecfrásticos: alguns adotam a tarefa de falar à obra ou a um personagem dela, outros descrevem a obra, outros imaginam histórias e contextos em que a imagem esteja inserida, outros trazem para a tela o presente.

O princípio da coleção das plaquetes do Círculo de Poemas, então, propõe partir de uma imagem anterior ao século XX, anterior as vanguardas, fora do contexto, anacrônica e deslocada, mas que traz rastros, restos e, assim, [...] estabelece relações com o texto. Imagem e texto, desse modo, reclamam um diálogo, um vínculo no arquivo. O poema vira uma força operativa na história. Montar, repetir, ouvir o ritmo do texto e, ao mesmo tempo, a voz da imagem posta em movimento, permite a emergência do *pathos* de outro mundo que nela irrompe (Correa, 2023, p. 407).

Sobre a plaquete produzida por Marcelo Ariel no Círculo de Poemas, Correa a descreve da seguinte forma:

Nos 15 movimentos que Marcelo Ariel propõe em *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck* encontramos outra posição do poema e do tempo. O poema é uma análise minuciosa da tela que isola elementos e tenta ver o extraordinário do sucesso — a busca do corpo do filho e o encontro com o túmulo vazio após a ressurreição de Cristo — no ordinário do cotidiano brasileiro: e assim, esse “que dorme/ logo abaixo/ do anjo/ enrodilhado/ em suas vestes/ todos os dias/ o encontramos/ nas calçadas/ seja ou não/ tempo de peste”. Diante do vazio do túmulo, que pensa cada uma dessas personagens? E que vemos agora, nós, leitores circulares do poema? Vemos a morte. Dentro e fora do quadro, no vazio do centro, há uma presença, a mesma presença, que o gesto da escrita tenta descobrir, mostrar (Correa, 2023, p. 410).

Sendo assim, a plaquete *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck* de Marcelo Ariel, lançada em fevereiro de 2022, é composta por um único poema em 15 movimentos, na qual o anjo aparece 14 vezes. Cada movimento do poema é inserido em uma página, e cada um deles é uma tentativa de construção de uma imagem, criando um jogo entre presença e ausência. Optou-se nessa análise por chamar cada parte do poema de movimento, tal como é descrito no

site do “Círculo de Poemas”, pois entende-se que ao se utilizar recursos efrásticos o objeto artístico é retirado de seu espaço estático e, na literatura, cria-se a ideia de movimento por meio dos deslocamentos causados pelo olhar do eu poético e, conseqüentemente, do leitor.

A pintura escolhida por Marcelo Ariel refere-se à história bíblica, descrita no Novo Testamento, que narra a visita das três Marias ao túmulo de Jesus, sendo elas: Maria, mãe de Jesus; Maria Madalena; e por fim, Maria, mãe de Tiago e de José, conforme as passagens bíblicas. Ademais, é importante ressaltar que as versões bíblicas sobre o momento de reencarnação de Jesus divergem. Em alguns evangelhos, somente Maria Madalena visita o túmulo, já em outros têm-se a figura das três Marias. Há também a questão da presença das figuras masculinas dos guardas que, devido ao contexto patriarcal, servem para validar o discurso dessas mulheres que encontraram o túmulo vazio. Tanto na pintura quanto no poema, esses três homens parecem estar dormentes e não percebem a figura do anjo que encara as três Marias, enquanto as mulheres estão vigilantes.

Dessa forma, as três Marias podem ser pensadas como as que se encontram para fazer o cortejo, aquelas que acompanham o corpo no leito de morte. E assim, o discurso dessas mulheres acerca do vazio do túmulo só seria validado na presença de homens. Essas mulheres fazem o papel de pranteadoras, ou, na expressão francesa, *pleurant*, que significa aquele que está chorando. Esse termo é também muito utilizado em esculturas funerárias designando tanto a figura de homens, mulheres ou anjos que acompanham e prestam homenagens a pessoas célebres. Assim, ao estarem diante da tumba elas marcam o vazio, marcam a finitude daquele que já não está mais ali. E é por meio de seus lamentos, de suas recordações que será possível a ressurreição e a preservação da memória daquele que ali jaz.

Juntamente com as pranteadoras que fazem o cortejo está o anjo com seu gesto melancólico, e por isso, sua relação com a figura alada de Dürer ao longo de diversos movimentos do poema. No livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014) – título que já expressa a possibilidade de ressurreição – em um fragmento do poema “Salve infinito ou a morte de Clarice Lispector”, encontra-se uma afirmação a respeito do semblante enigmático e melancólico que os anjos expressam nesses momentos fúnebres, especificamente das estátuas *pleurant*, mas que nessa tese pode ser relacionado ao semblante do anjo na tela de Jan van Eyck e no poema de Marcelo Ariel:

em sua própria língua que jamais experimentei conscientemente, nuvens de sangue e de sonho, rasgando a cortina do finito, me lembrei de uma coisa, as estátuas dos anjos nos túmulos nunca estão sorrindo. Esse estranho contraste entre o não-sorriso das estátuas dos anjos e o sorriso totalizante dos mortos, é quase um contraste que explica tudo (Ariel, 2019, p. 254).

Assim, em uma primeira análise, a imagem das três Marias e o gesto do anjo podem simbolizar o cortejo de Jesus. O túmulo está vazio e o anjo anuncia a reencarnação do filho de Deus. A figura do anjo está centralizada, assim como a sua recorrência na plaquete de Marcelo Ariel. Acerca da aparição do túmulo em obras de artes cristãs, Georges Didi-Huberman (2010) em *O que vemos, O que nos olha* afirma:

A ‘arte’ cristã terá assim produzido as imagens inumeráveis de túmulos fantasmaticamente esvaziados de seus corpos — e portanto, num certo sentido, esvaziados de sua própria capacidade esvaziante ou angustiante. O modelo continua sendo, é claro, o do próprio Cristo que, pelo simples fato (se se pode dizer) de abandonar seu túmulo, suscita e conduz em sua totalidade o processo mesmo da crença. O Evangelho de São João nos fornece uma formulação inteiramente cristalina disso. E quando o discípulo — precedido por Simão – Pedro e seguido por Maria, depois por Maria Madalena — chega diante do túmulo, constata a pedra deslocada e olha o interior... ‘e viu e creu’ (*et vidit, et credidit*), observa lapidarmente São João: acreditou *porque viu*, como outros mais tarde acreditarão por ter tocado, e outros ainda sem ter visto nem tocado. Mas ele, que é que ele viu? Nada, justamente. E é esse nada — ou esse três vezes nada: alguns panos brancos na penumbra de uma cavidade de pedra —, é esse *vazio de corpo* que terá desencadeado para sempre toda a dialética da crença. Uma aparição de *nada*, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver, para crer em tudo (Didi-Huberman, 2010, p. 41-42).

A citação acima trata do momento em que o túmulo é encontrado vazio, tal como é descrito no poema e representado na tela aqui analisados. Didi-Huberman aponta que a iconografia cristã tenta representar a ideia de como um corpo pode esvaziar um lugar terreno e material para ceder ao corpo espiritual, a partir do momento em que Jesus esvazia o túmulo e ascende aos céus, e assim, dialeticamente, o vazio cria a possibilidade de crer na ressurreição. A ausência que é aqui visível se transforma em um novo tipo de presença, assim, um túmulo que a princípio mostra-se como objeto de angústia, torna-se a possibilidade do filho de Deus ressuscitado. Isso está expresso em alguns versos do primeiro movimento do poema que será analisado mais detidamente *à posteriori*: “[...] o Verbo/ mais denso/ inaugura o peso/ do corpo/ onde era/ o/ antes/ sem a palavra/ no inerte agora/ aponta/ para o vazio/ do túmulo/ indica o reino/ do sono/ que o antecede [...]” (Ariel, 2022, p. 07). Nesses versos é possível ler que o corpo que antes era material, terreno, a partir do vazio do túmulo é ressignificado em corpo espiritual e que agora habita “o reino do sono”.

Georges Didi-Huberman (2010), ainda no livro *O que vemos, O que nos olha*, já em seu primeiro capítulo “A inelutável cisão do ver”, questiona: “O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma — uma forma que nos olha? (Didi-Huberman, 2010, p. 35). Didi-Huberman (2010) responde aos

questionamentos citados acima em seu próximo capítulo “O evitamento do vazio: crença ou tautologia”. Para o autor, a situação que melhor ilustra a questão do volume do vazio é o momento em que alguém se encontra diante de um túmulo, isso também está expresso nos movimentos do poema de Marcelo Ariel aqui analisados. E nesse momento se tem a evidência de um volume: uma massa de pedra, o túmulo propriamente. Há, por outro lado, o esvaziamento:

Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido — o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (Didi-Huberman, 2010, p. 37).

Assim, tradicionalmente, o túmulo carrega em si o significado do encerramento: a perda do corpo que ali se encontra, ao mesmo tempo em que provoca a sensação de que todo ser humano vivo um dia se esvaziará, jazerá e desaparecerá. “Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia [...] de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir” (Didi-Huberman, 2010, p. 38). Dessa forma, os sujeitos se agarram a uma verdade rasa: o que se vê diante da tumba não é senão um paralelepípedo com um metro e oitenta de comprimento, que abarca uma verdade mais subterrânea: o que está além da morte.

Adiante, Didi-Huberman afirma que ocorre nessa observação do túmulo “um modelo fictício no qual tudo — volume e vazio, corpo e morte — poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado” (Didi-Huberman, 2010, p. 40).

Como a precedente, essa atitude supõe um horror e uma denegação do cheio: como se houvesse aí, nessa tumba, apenas um volume vazio e desencarnado, como se a vida — chamada então de alma — já tivesse abandonado esse lugar decididamente concreto demais, material demais, demasiado próximo de nós, demasiado inquietante em significar algo de inelutável e de definitivo. Nada, nessa hipótese, será definitivo: a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e benfeito, cheio de substância e cheio de vida — e compreende-se aqui o horror do vazio que gera uma tal ficção —, simplesmente será sonhado, agora ou bem mais tarde, alhures. É o ser-aí e a tumba como lugar que são aqui recusados pelo que são verdadeiramente, materialmente (Didi-Huberman, 2010, p. 40-41).

Aqui se está diante do dilema da materialidade *versus* espiritualidade. Dessa forma, por meio da fé é possível vislumbrar além daquilo que não se vê. Jesus Cristo parte do mundo material para o mundo espiritual, mas lança os humanos, ao mesmo tempo, às suas angústias e

incertezas. Permeados, então, por temas como solidão e morte, diante da imagem concreta de um túmulo vazio. Assim, na obra de Jan van Eyck, motivo do poema de Marcelo Ariel, a figura do anjo se materializa diante desse vazio, figura que é novamente chamada de metáfora do vazio, ou ainda, aquele que defende/encobre o vazio. Assim, sugere-se que o anjo metaforiza o vazio deixado no túmulo, possibilitando àquelas mulheres novas formas de lidarem com a morte, por isso, é necessário se curvar “[...] para enfrentar/ o anjo/ com o argumento/ dos sentimentos” (Ariel, 2022, p. 16). Segundo Didi-Huberman:

Prefiguração, retorno, julgamento, teleologia: um tempo reinventa-se aí, diante da tumba, na medida mesmo em que é o lugar real que é rejeitado com pavor — a materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser, de um corpo doravante ocupado em se desfazer. O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar — ou seja, fixar — nossas memórias, nossos temores e nossos desejos (Didi-Huberman, 2010, p. 48).

A partir desse texto de Didi-Huberman, ao tratar do observador diante do túmulo, são explicitadas as tensões entre o observador e a coisa observada. Assim, é importante resgatar aqui a descrição da plaquete de Marcelo Ariel no site *Círculo de poemas*:

Diante do vazio do túmulo, o que pensa cada uma das personagens (as três Marias, os três guardas, o anjo)? E o que vemos diante dos elementos desta tela? Cruzando temporalidades e lugares, o poema de Marcelo Ariel conduz uma densa reflexão sobre tempos de peste e morte, fazendo com que o leitor veja, na tinta, o tempo – e, na ausência, a multiplicação.<sup>31</sup>

A leitura proposta seria uma indagação sobre o que pensa cada personagem em cena diante do vazio/ausência que é também a possibilidade de ressurreição/multiplicação? Ou seja, buscar decifrar quais são as possibilidades de sentido diante da imagem da morte. Para contextualizar esse questionamento sobre o olhar de cada personagem dentro da obra de arte, são importantes os apontamentos de Hans Ulrich Gumbrecht (2014) no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, que analisam as obras de Caspar David Friedrich. No capítulo “Harmonia e ruptura na luz de Caspar David Friedrich”, o autor verifica um observador na maioria dos quadros de Friedrich, um observador que “observa o mundo a ser observado”. Esse tipo de observador também pode ser percebido no poema de Marcelo Ariel e no quadro de Van Eyck, onde se questiona o olhar e a perspectiva

---

<sup>31</sup> Reflexão presente no site da coleção *Círculo de Poemas*. Disponível em: <https://circulodepoemas.com.br/plaquetes/as-tres-marias-no-tumulo-de-jan-van-eyck/>. Acesso em 20 de janeiro de 2023.

do observador. Na tela de Van Eyck, tem-se mais de uma perspectiva: há seis observadores da figura central que é o anjo, e o túmulo vazio.

Portanto, no quadro de Jan van Eyck e no poema de Ariel, têm-se seis perspectivas e olhares sobre o Anjo e o túmulo vazio, assim “isso equivale a dizer que, tendo em conta o número potencialmente ilimitado de perspectivas, para cada objeto pode existir uma série infinita de interpretações e de modos de encontro” (Gumbrecht, 2014, p. 86). Essas possibilidades de perspectivas serão percebidas na medida em que os movimentos do poema forem analisados.

Tendo em vista a leitura de Gumbrecht, resgata-se a análise feita por Rainer Maria Rilke (2006) em seu livro *O Testamento*, de outro quadro de Jan van Eyck, a “Madona de Lucca” de 1437:

Absorvi-me na folha que ora estava aberta. Era a assim chamada “Madona de Lucca” de Jan van Eyck. A doce madona que, cingida por um manto vermelho, oferece o formosíssimo peito à criança, que mama absorta, com o corpinho empertigado. Aonde?.. Aonde? E de súbito, desejei tornar-me, com todo o ardor de que é capaz o meu coração, não uma das duas maçãs do quadro, não uma daquelas maçãs pintadas sobre o parapeito da janela: isso já me parecia algo demasiado para o meu destino. Não: tornar-me a suave, humilde, modesta sombra de uma daquelas maçãs era o desejo em que o meu ser inteiro se consumia. E, como se fosse possível realizar tal desejo ou como se bastasse esse desejo para se obter uma compreensão maravilhosamente segura, lágrimas de gratidão inundaram-me os olhos (Rilke, 2009, p. 62).

Importante destacar o olhar dos poetas que se voltam para as obras de artes, olhar que, por vezes, se torna éfrase – recurso literário que se ocupa em descrever pinturas, ou ainda, em transformar uma arte não verbal em representação verbal, conceito que será discutido adiante. O poeta Rilke trabalha aqui com a possibilidade de visualizar aquilo que há na sombra, e a partir dela faz pensar na própria incidência de luz. A luz, as cores, que são destaques na obra de Van Eyck não são o que mais chamam a atenção do poeta, mas sim, suas sombras, suas sutilezas. De tal modo que esse jogo de luz e sombra se relaciona com o próprio questionamento acerca do vazio da pintura “As três Marias no túmulo”, que figura um túmulo vazio, apenas com sombras. Essas sombras ou até mesmo esse vazio do túmulo podem ser interpretados como tempo difíceis, tempo de pestes, de guerras e de mortes, que em um *continuum* de catástrofes, e a forma como cada um lida com eles não cessa de deixar vazios, lacunas, ruínas. Assim, diante disso e dessas sombras é necessário que os observadores aflitos dessas imagens não silenciem, que não deixem de lado as histórias de seus mortos, que preservem as suas memórias, de modo que “Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com

pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre” (Benjamin, 2013, p. 65-66).

Para discutir um pouco mais acerca desse olhar de Rilke para as obras de artes, é importante apresentar as discussões feitas por Georges Didi-Huberman no prefácio “Sous le regard des mots” do livro de Karine Winkelvoss (2004) *Rilke, la pensée des yeux*. Didi-Huberman ressalta que uma pergunta percorre todo o livro de Karine Winkelvoss: onde se vê por escrito? E, assim, o que se destaca aqui é o trabalho com as palavras que movem o desejo de ver e de fazer os outros verem. Didi-Huberman resgata algumas afirmações de Rilke acerca desse ver que é mediado pela leitura, tal como quando o poeta expressa sua admiração pelos poemas de Hans Benzmann no qual diz “Eu não li, eu olhei”. Ou ainda, em seu livro *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, no qual Rilke escreve: “Estou aprendendo a ver. Não sei o que provoca isso, tudo penetra mais fundo em mim, e não para no lugar em que costumava terminar antes. Tenho um interior que ignorava. Agora, tudo vai dar aí. E não sei o que aí acontece” (Rilke, 1996, p. 08). Ainda N’*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, há um questionamento sobre como aprender a ver com as palavras, bem como, de que maneira uma composição de palavras pode ensinar sobre o ato de ver. Rilke, segundo Didi-Huberman, responde que é necessário aceitar o risco, o julgamento e a fragilidade de ser olhado por aquilo que se vê (tal como se dá quando está diante da tumba).

Adiante, Didi-Huberman traz uma citação de Winkelvoss: "A poesia não dobra, não cobre as coisas com palavras, ela as descobre, as despoja, as expõe, as tira de seus nomes, sua legibilidade, suas definições" (Winkelvoss, 2004, p. 65. Tradução nossa). Ou seja, Didi-Huberman, a partir da citação de Winkelvoss, ressalta que para ver as coisas é necessário despojá-las de seus nomes comuns, e passar a ver por meio de seus nomes poéticos:

É um nome que sabe como dar para ver. Mais: ensina a ver. Mais: é um nome que vê. Fazer ‘imagens poéticas’ seria, portanto, fazer palavras a partir dos olhos. Para que as próprias palavras sejam – diante de nossos olhos que as leem – os verdadeiros videntes do Aberto (Didi-Huberman, 2004, p. 07. Tradução nossa).

Assim, Didi-Huberman (2004) define que a produção poética das palavras revela um “pensamento dos olhos” que seria não meramente a descrição de uma imagem que se vê, mas como escrever sobre um processo do olhar, posto que o ato de olhar e selecionar o que é importante ser visto já se torna, de certa forma, um ato de compor uma nova imagem, de escrevê-la, ato no qual as palavras assumem a composição e com isso conclui que Rilke expande os sentidos, ou ainda, há em sua obra um “desdobramento de sensorialidade autêntica

da qual as palavras são o órgão” ao “escrever” – e não descrever – uma pintura de Cézanne ou uma escultura de Rodin, ou ainda, como se leu nesta tese, com a *Madonna* de Jan van Eyck.

Ao fazê-lo, ele não inventa no sentido da mera fantasia: ele inventa no sentido da descoberta arqueológica, ou seja, no sentido de desenterrar os materiais e os tempos enterrados no visível. Portanto, é através da imagem vista através das palavras que ele terá sido capaz de revelar as imagens invisíveis vistas através dos olhos (Didi-Huberman, 2004, p. 09. Tradução nossa).

Há ainda o questionamento “Onde se vê?” e a resposta que Didi-Huberman encontra a partir de Rilke é que é sempre no limiar, no intervalo, nas dobras e, levando em conta o quadro de Jan van Eyck, no vazio. Esse olhar “[...] vai do ar mais diáfano à carne mais brutal. Ele vai das substâncias mais voláteis às mais viscerais. Ela converte em si mesma todos os estados de formação e dissolução” (Didi-Huberman, 2004, p. 12. Tradução nossa).

Por meio desse olhar constituído por opostos que se entrecruzam, a imagem não é permanente, mas sim efêmera, passageira, sempre em aberto e sempre em construção. Desta forma, os quinze movimentos do poema, distintos, mas que se conectam, podem ser lidos como quinze olhares, quinze perspectivas e possibilidades de leitura, por meio de versos que resgatam temas do passado e que se desdobram em análises que dialogam com a contemporaneidade, por isso o diálogo entre a obra de Jan van Eyck, uma obra do século XV, com obras de outros séculos, por exemplo, a obra de Dürer do século XVI, a obra de Yves Klein do século XX, entre outras obras que perpassam esses movimentos do poema.

Assim, as imagens são “Locais de troca e conversões recíprocas entre espaços e tempos heterogêneos. Lugares feitos de atos que são repetidos e, no entanto, constantemente diferentes” (Didi-huberman, 2004, p. 14. Tradução nossa). Como não pensar aqui na imagem do anjo? Iconografia que aparece em tempos e espaços heterogêneos, que é em essência sempre o mesmo ser alado, mas cuja representação, no entanto, não cessa de ser reconfigurada nas artes e na literatura ao longo da história. Por fim, nas palavras de Didi-Huberman (2004), a imagem se torna a relação com o mundo e consigo mesmo, ou ainda, a relação com o espaço e com o tempo, com o corpo e com a linguagem, com o pensamento e com o inconsciente, com o luto e com o desejo.

Tendo em vista as considerações acima de Didi-Huberman acerca das imagens, é necessário voltar o olhar para a imagem central desta tese: a figura do anjo. Imagem constituída por opostos (humano/ sagrado), que se repete ao longo da história, mas que é sempre ressignificada (como se nota por meio das obras de artes aqui citadas, bem como dos poemas de Marcelo Ariel). Desta forma, corrobora-se a assertiva acima com os estudos de

Stefania Caliandro (2009) no artigo “O anjo na arte contemporânea – iconologia de uma presença da ausência”, no qual a autora faz uma reflexão acerca da presença do anjo como uma presença/ausência. Sobre a figura do anjo, a autora questiona:

[...] como é que uma obra – mais especificamente uma obra representando um anjo, ou seja, uma imagem com aparência genericamente humana, mas que remete para o registro do não representável, do não humano –, pode **atualizar-se** frente a um observador que olha para ela; em outros termos, como é que a representação de um anjo pode torná-lo presente, ao ponto de nos obrigar a levantar os olhos em sua direção (Caliandro, 2009, p. 05).

A resposta que Stefania Caliandro (2009) sugere para esse questionamento é justamente a presença, pois por meio da observação de obras de artes o sujeito compreende mais os efeitos do real do que pela observação de fatos e cenas cotidianas, posto que ao olhar uma obra artística o observador se depara com diferentes níveis de presença que contribuem para uma recepção que pode ser sempre redefinida e ressignificada. Haja vista que a obra de arte:

Coloca-nos frente ao lugar e ao tempo presentes, assim como a seu potencial de ausências. Está nisso a força da arte que nos impulsiona a dar-lhe senso, a procurar significados que nos concernem e que olham para nós. Ora, se este fenômeno não acontece para toda criação estética, é porque, finalmente, somente as obras que nos **tocam** têm o poder de nos abrir para as nossas próprias profundidades (Caliandro, 2009, p. 09).

Abrir os olhos diante das imagens é o movimento que os poetas, tais como Marcelo Ariel, fazem quando descrevem e traduzem em palavras uma obra pictórica. Assim, após ressaltar o olhar de um poeta sobre uma obra de arte e transformá-la em poesia, é necessário elucidar e analisar o conceito de écfrase. Pois, o que se pretende afirmar nesse capítulo é que, a partir da tela de Jan van Eyck, Marcelo Ariel escreve um poema valendo-se de recursos ecfásticos.

#### 4.1. Sob o olhar das palavras nos movimentos do poema “As três Marias no túmulo de Jan van Eyck”

Levando em conta as discussões feitas no tópico anterior sob o olhar das palavras, é importante trazer para a discussão o conceito de écfrase. A écfrase possui diversificadas perspectivas ao longo da história, assim como a própria grafia do termo se modifica (ecphrasis, ecfraisis, ekphrase, ekfrase, etc.). Nesta tese, o termo diz respeito a um recurso

estilístico utilizado por Marcelo Ariel na composição de sua plaquete. Ao longo da plaquete o poeta utiliza-se de recursos eufrásticos diversificados, por exemplo, seu ponto de partida e mote de seus versos é a referência a uma obra de arte pictural do século XV, a pintura de Jan van Eyck e, em distintos movimentos do poema, outros pintores e artistas são citados, além de utilizar elementos específicos da pintura, como cores, formas e deslocamentos, compondo por meio de palavras metáforas poéticas para tais elementos artísticos.

Cleber da Silva Luz (2022), em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Écfrase imaginativa em O Nome das Coisas, de Sophia de Mello Breyner Andresen*, afirma que:

Essa visão de uma descrição que reproduz algo deixando-o em evidência de modo a formar pelas palavras ‘um quadro’ dialoga em alguma medida com a gênese da concepção moderna da écfrase. Concepção essa que atrela a écfrase às descrições de obras de arte pictóricas, cuja relação mais direta que se tem é a filiação da poesia à pintura, de modo que as palavras servem à verbalização de um objeto artístico não verbal, existente na realidade externa (no mundo natural) (Luz, 2022, p. 22).

Nesse sentido ainda, Luz corrobora a assertiva de Horácio em sua *Arte Poética*:

[...] poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre (2014, p. 65).

“*Ut pictura poesis*”. Assim, a plaquete de Ariel aproxima duas artes: a pintura e a poesia, sendo considerada eufrástica porque remete a um quadro. O modo como o poeta constrói os movimentos do poema se assemelha ao processo de criação de uma pintura, é feito em camadas que se desdobram e se aprofundam diante do leitor. Aliando o poema à pintura de Jan van Eyck, o leitor conseguirá uma melhor fruição por visualizar no quadro o que os movimentos do poema descrevem e a que remetem.

Por meio da écfrase, Marcelo Ariel faz com que o poema também presentifique um objeto ausente, é como se o leitor conseguisse, por meio de um resgate memorialístico da tradição, suscitar a presença da imagem verbal que “faz ver” a imagem. No primeiro movimento desse poema aparece uma descrição da cena, onde se lê as sombras citadas no “céu que escurece”, bem como o vazio que indica o “reino do sono”:

O céu escurece  
nas asas  
do anjo  
o Verbo  
mais denso  
inaugura o peso

do corpo  
 onde era  
 o  
 antes  
 sem a palavra  
 no inerte agora  
 aponta  
 para o vazio  
 do túmulo  
 indica o reino  
 do sono  
 que o antecede  
 enquanto nós estamos  
 presos ao que pensa  
 a ponta da asa  
 (Ariel, 2022, p. 07).

A construção desse poema dialoga com alguns elementos presentes na tradição judaico-cristã: o Verbo, passagem famosa de Gênesis e o momento de criação, bem como o momento de personificação de Jesus “o verbo se fez carne e habitou entre nós”, em uma passagem do Evangelho segundo João, Capítulo 1, versículo 14. É importante ressaltar que o termo Verbo em grego é “*logos*” que possui uma infinidade de traduções possíveis, mas a mais recorrente em língua portuguesa é “Verbo” como palavra ou discurso, ou ainda, como o ato performativo de Deus que no momento em que fala se manifesta como criação no mundo.

Aqui, o Verbo, que seria o próprio Jesus Cristo, inaugura o peso do corpo, ou seja, a sua materialidade no momento de sua morte, e é justamente a sua ausência que faz com que a sua materialidade seja sentida, enquanto falta, vazio, luto. O Verbo também, por se tratar de um poema efrástico, pode representar o próprio movimento de “aparição” dessa imagem de um vazio, ou do mesmo “motivo”, “tema” da tela, a partir da palavra poética, onde verbos e palavras, dão um novo significado para uma imagem.

A figura do vazio é aqui uma tônica, bem como no poema de Ariel, o vazio pode simbolizar tanto o nada, a falta, a lacuna, quanto a esperança. Ademais, Ariel também cita o reino do sono. O reino do sono é recorrente na tradição religiosa e literária com o significado de sono da morte.

Em Ariel, “o vazio/ do túmulo/ indica o reino/ do sono/ que o antecede” (2022, p. 07), no entanto, nessa pintura de Jan van Eyck e no poema de Ariel, Jesus consegue transcender esse reino do sono da morte quando ressuscita, o que acontece supostamente às 5:00 horas da manhã, conforme passagens bíblicas. Enquanto isso os homens ficam entregues a observar a figura do anjo, estão presos ao sono da morte terreno. Novamente a figura do anjo surge no poema como aquela que ampara os homens, que está próxima deles, posto que esses estão

“abandonados, ou ainda, que abandonaram Deus”, desde a afirmação de Nietzsche, citada anteriormente.

No segundo movimento do poema se lê:

Os três guardas  
Mouros?  
Negros  
dormem  
o da direita  
é irmão da Melancolia  
de Dürer  
O Nada  
da calma  
a dois enlaça  
(Ariel, 2022, p. 08).

Ao longo da análise dessa plaquete ficará evidente que cada um dos quinze movimentos do poema vai direcionar o olhar do leitor para elementos específicos (partes do quadro), denotando graus de picturalidade, ou seja, momentos em que o poema conduz o olhar do leitor para uma determinada parte do quadro, criando imagens verbais (poéticas). O destaque agora se volta para os três guardas presentes na pintura.

Além da descrição dos dois guardas que dormem, os quais “o Nada da calma” envolve, há ainda uma descrição do guarda da direita, que o eu poético chama de irmão da “Melancolia” de Dürer, fazendo referência a outra pintura. Essa relação se dá pela postura de ambos. O anjo da pintura “Melancolia” de Dürer, já citado anteriormente, está apoiando o rosto sobre uma das mãos, posição típica dos melancólicos, assim como o guarda da direita da pintura de Jan van Eyck, o qual também apoia o rosto entre as mãos e está desperto, porém de costas para o anjo.

Essa relação entre os dois artistas não é aleatória pois, temporalmente, as obras de Jan van Eyck (1390-1441) e Albrecht Dürer (1471–1528) não estão tão distantes, e esteticamente também possuem seus pontos de convergências: mesmo que um pinte telas à óleo e o outro produza gravuras, ambos registravam detalhes realistas, temas religiosos, entre outras características semelhantes. Dürer empreendeu diversas viagens ao longo de sua vida, assim, é possível que tenha sofrido algumas influências da obra de Jan van Eyck. A últimas de suas viagens acontece em 1520-21 aos Países Baixos, resultando na produção de um diário de viagem, na qual o artista reconhece a importância da tradição neerlandesa.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup>Segundo a tese de doutoramento “O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeira” de Manuel Pedro Alves Crespo de San Payo defendida na Universidade de

O terceiro movimento do poema diz:

Parece um  
fundo de abismo  
o lugar  
onde tudo acontece  
no instante-halo  
do quadro  
como se  
uma queda  
fosse o motivo  
para o anjo ter chegado  
(Ariel, 2022, p. 09).

Aqui o eu lírico descreve o lugar onde a cena do quadro acontece. Esse lugar, aos olhos do eu lírico, se projeta como um abismo, o que é reforçado pela própria configuração da tela, na qual se vê uma certa profundidade no centro onde está o túmulo e o anjo, já ao redor da tela se vê ruínas, o que complementa a ideia dessa imagem como um precipício. O tempo do quadro seria o “instante-halo”, expressão cunhada por Marcelo Ariel no poema, ou seja, um momento rápido e fulgurante. Essa definição pode ser aplicada à luz que emana da figura do anjo, todo vestido de branco, o que o torna o ponto de luz desta pintura, ou ainda, como descrito no próprio poema, o falso centro.

Adiante, a queda do anjo (também já citada anteriormente nessa tese) é um movimento? Ou forças maiores o impelem a essa queda? O filósofo Emanuele Coccia (2012) em seu ensaio “Anjos” disserta sobre as hierarquias celestes e sobre a questão do poder que permeia as relações desses anjos. Coccia afirma:

o anjo é um sujeito que deve ser como Deus sem nunca sê-lo; nos anjos, a divindade jamais pode constituir a sua natureza ou a sua substância, mas é a tarefa para a qual são chamados, o comando que receberam desde o início. E essa mesma contradição se exprime no fato que caracteriza mais propriamente a existência angélica: a queda (Coccia, 2012, p. 50).

Ou seja, a queda é sempre uma possibilidade na existência angélica. Já é conhecido na tradição, desde a queda de Lúcifer, que os anjos podem cometer uma falta e se transformarem em seres decaídos, ou ainda, em demônios. Coccia (2012) afirma que se o homem é o ser para

---

Lisboa em 2009, há algumas referências à Jan Van Eyck no diário de viagem de Dürer aos países baixos, exemplarmente: “Dürer relata no seu diário, a 10 de Abril de 1521, ter visto os leões em Gante, após ter apreciado o famoso retábulo da Adoração de Jan van Eyck, desenhando um deles com a ponta de metal. O artista representa uma vista do leão deitado de perfil e de novo visto de frente” (San Payo, 2009, p. 81) e, em outra citação “Apesar disso, a sua visão mantém-se, no entanto, demasiado arreigada à tradição dos irmãos Van Eyck (Hubert van Eyck, 1366 – 1426, e Jan van Eyck, 1390 – 1441), no seu minucioso realismo, mostrando-se distante da perspectiva e da anatomia propostas pelos artistas renascentistas italianos (San Payo, 2009, p. 114).

a morte, o anjo é o cosmo para a queda, e é, portanto, nisso que se diferenciam de Deus. Pois, Deus e Jesus, seu filho que reencarna na cena acima, jamais poderão decair. A queda só está destinada à existência dos anjos.

No quarto movimento do poema se lê:

<p>Este que dorme logo abaixo do anjo enrodilhado em suas vestes todos os dias o encontramos nas calçadas seja ou não tempo de peste dorme sobre armas cruzadas que na madorna esquece (Ariel, 2022, p. 10).</p>	<p>que é o falso centro</p>
--	-----------------------------

Tema recorrente na obra de Ariel, “este que dorme” é todo mendigo que se encontra diariamente nas ruas dos grandes centros urbanos. Em tempos sombrios ou não, eles estão sempre por aí, fazendo parte da “paisagem urbana” que é ignorada pelos passantes, estão, tal como o homem da pintura, em estado de madorna, ou seja, estado de aparente sonolência (que pode ser provocada ou não por doenças). Adriano Scandolara (2012), em ensaio intitulado “Alguns poemas sobre mendigos” no blog *Escamandro* ressalta:

a sujeira das cidades se encrusta neles, os lugares que para nós são locais de passagem são onde eles dormem e veem a vida passar, a indiferença que domina a vida empilhada em apartamentos se manifesta neles simultaneamente no modo como se pode vê-los dormir, sem perturbações, debaixo do pleno sol do meio dia, e no modo como a indiferença de boa parte dos passantes faz com que, aos seus olhos, eles sejam não mais do que parte da paisagem (quando não um incômodo ou ameaça). Mas há vida ainda por baixo dos trapos (existem mendigos esquizofrênicos e drogados, claro, mas eu arrisco dizer que a maioria é lúcida, muito lúcida), como uma prova da resistência e persistência do humano – e, algo sombriamente, uma lembrança constante de que qualquer um está sujeito aos riscos de ser engolido pela cidade e tornar-se parte dela à força (Scandolara, 2012, s/p.).

A figura do mendigo é, portanto, uma presença portadora do vazio, pois, assim como a figura de Jesus, é uma presença-ausência na obra, o mendigo – na obra e também na realidade – é aquele que está ali sem ser notado, ignorado, portador de vazio na medida em que os passantes, ou ainda, os observadores, jamais o veem.

Ademais, há um importante elemento nesse movimento que é a sua estrutura. Aqui o poeta retira o verso do centro normal do poema, criando um deslocamento no verso que afirma que o anjo “é o falso centro”. O eu lírico propõe desta forma que o que é comumente entendido como “centro” convencional da tela, no caso a figura do anjo, não é o verdadeiro centro. É um falso centro. Porque o verdadeiro centro seria o vazio do túmulo, a ausência. O poeta cria esse efeito visual no poema a partir de um deslocamento no aspecto formal do verso, provocando um deslocamento de pensamento, possibilitando novas leituras à margem. Por isso a importância da figura do mendigo nesse movimento do poema.

O quinto movimento desse poema se dá como uma extensão do poema anterior, posto que também analisa a figura de um dos três homens: agora a figura do homem que segura uma arma. Esse é um dos movimentos no qual a figura do anjo não aparece. No entanto, se faz necessário chamar à atenção o fato de que o anjo é “silenciado”, ou ainda, desaparece pela primeira vez de cena, está ausente justamente no momento em que a cena analisada abarca consigo a violência das armas.

O outro  
à direita  
abraça a arma  
como se fosse  
a amada  
transfigurando  
em seu gesto  
sonhos  
que são  
da realidade  
o ultraverso  
(Ariel, 2022, p. 11).

O ato de abraçar a arma como se fosse sua amada simboliza uma relação íntima entre o homem e a violência e, assim, a ausência do anjo nesse movimento parece representar a falta de intervenção divina diante da brutalidade humana. Além do mais, esse movimento traz como mote a dualidade da natureza humana ao fazer uma comparação entre a arma e a amada, demonstrando a capacidade humana de demonstrar amor, bem como a capacidade de causar violência e destruição. E assim, o poema convida o leitor à reflexão sobre essa dualidade da natureza humana e a capacidade dos homens de transformar sonhos em realidade, mesmo que esses sonhos sejam negativos e versem sobre a própria destruição da humanidade.

No sexto movimento do poema se lê:

A Maria  
Yves Klein

traça  
 uma linha  
 com o olhar  
 que une  
 o túmulo  
 e  
 o elmo  
 vazios  
 e atravessa  
 a rampa  
 que sustenta  
 o peso  
 do anjo  
 ao nosso  
 (Ariel, 2022, p. 12).

A partir da figura de Maria, não especificado qual das três presentes na tela, o poeta Marcelo Ariel evoca a figura do artista francês Yves Klein (1928-1962), que produziu uma obra variada, composta por pinturas, performances, esculturas, fotografias, filmes, peças teatrais, projetos arquitetônicos e até mesmo textos escritos. Ao apresentar a referência a um artista do século XX (1928-1962) em diálogo com uma obra do século XV, novamente é possível verificar como o poeta mescla temporalidades e elementos culturais diversificados em um poema, traduzindo-os em uma nova linguagem poética mestiça.

Voltando à obra de Yves Klein, segundo Eric Crosby (2014), a inovação radical da arte de Klein é a sua busca pelo imaterial, que se constitui, para o artista, a partir de alguns pressupostos filosóficos, como a fenomenologia de Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty, de onde o artista derivou sua compreensão do corpo humano como um aparelho sensorial através do qual se apreende o mundo e, a partir dos escritos de Max Heindel, a concepção de que o “Espírito” permeia o espaço vazio. É possível pensar que o poeta faz uma referência ao artista aqui nesse poema justamente por causa dessa busca pelo imaterial, pois a imaterialidade é um dos temas centrais dessa imagem, expressa a partir do vazio do túmulo e da ausência do corpo de Jesus.

O eu lírico ainda afirma que Yves Klein traça uma linha com o olhar que une o vazio do túmulo ao do elmo, atravessando a rampa que sustenta o peso do anjo (momento em que essa figura aparece nesse poema). Esse diálogo, portanto, recupera em si uma série de posicionamentos do artista Klein sobre o vazio. Como não lembrar sua famosa fotografia “*Saut dans le vide*” (Salto no Vazio) de um homem que salta no abismo, com os braços abertos, como se fosse possível voar, tal qual um pássaro ou um anjo?. O homem que salta é o próprio artista, e, assim, assume os riscos da própria queda. Da mesma maneira, o artista assume também os riscos de inovar e produzir a sua arte imaterial.

Vladimir Safatle (2020), no livro *O circuito dos afetos*, faz uma análise dessa fotografia e fala sobre o desejo de voar e a sua impossibilidade. No entanto, o impossível é aquilo que impulsiona para a mudança. Ao atravessar essa impossibilidade, há sempre um preço a se pagar: “Há o chão à nossa espera, o acidente, a quebra certa e segura como a dureza do asfalto. Dá até para imaginar o riso sardônico de Klein depois de ouvir tal objeção” (Safatle, 2020, p. 36). Portanto, a mudança só advém por meio da quebra, da ruptura, do salto no vazio, da queda inevitável. Essa mudança, essa ruptura está expressa no vazio do quadro que, com a ressurreição de Cristo e ausência de seu corpo, mostra a possibilidade de esperança em sua ressurreição.

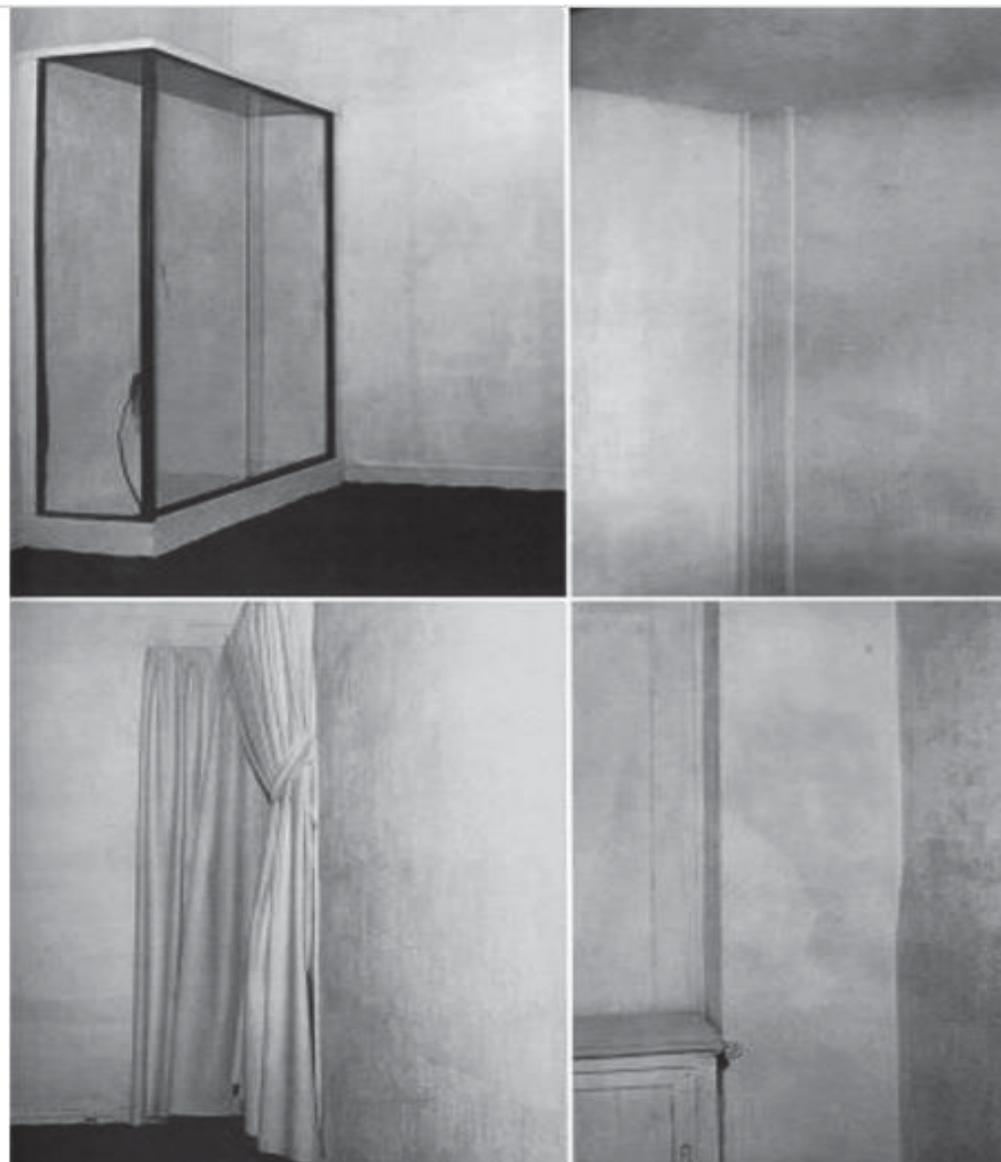
Safatle conclui o ensaio da seguinte forma:

Assim, com esses gestos impossíveis e necessários, se produzirá a abertura ao impercebido do que um dia Klein chamou, de forma precisa, de ‘sensibilidade imaterial’. Sensibilidade que nos faz sermos afetados pelo que parece não ter materialidade possível simplesmente por desarticular a gramática do campo de determinação da existência material presente. Uma lentidão veloz, um tempo sem duração nem instante, um sujeito que se transmuta em objeto de pintura, antropometrias que não servem para medir nada, repetições monocromáticas exatamente iguais, industrialmente iguais, mas com valores diferentes (Safatle, 2020, p. 36).

Desta forma, a morte de Jesus, mais precisamente no vazio do túmulo e em sua ressurreição, pode ser pensada como um gesto expressivo dessa sensibilidade imaterial descrita por Yves Klein.

Além disso, como não pensar na exposição de 1957, em Paris na Galerie Colette Allendy e na Galerie Iris Clert chamada “*Surfaces et blocs de sensibilité picturale – Intentions picturales*” (Superfícies e blocos de sensibilidade pictórica – Intenções Pictóricas), na qual por meio da noção de “indefinível” advinda do artista Delacroix, Klein realizou uma instalação de pinturas que eram invisíveis a olho nu, manifestando a sua sensibilidade pictórica apenas pela intenção, dispensando a necessidade de uma evidência pictórica. Klein faz um curta-metragem para eternizar seu gesto; bem como a exposição “*La spécialisation de la sensibilité à l’état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*” (A especialização da sensibilidade no estado da matéria-prima da sensibilidade pictórica estabilizada), que também ficou conhecida como “*Le vide*” (O Vazio), de 1958. Assim, por meio do vazio, constata-se no artista a sua capacidade de criar arte e sensibilidade artística sem nenhum suporte material, ou seja, por meio da imaterialidade. Abaixo a reprodução de algumas imagens do curta-metragem de Yves Klein:

FIGURA 10 – EXPOSIÇÃO *LA SPECIALISATION DE LA SENSIBILITE A L'ETAT MATIERE PREMIERE EN SENSIBILITE PICTURALE STABILISEE* - YVES KLEIN (1958).



Fonte: Premises. *Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France: 1958-1998*, p. 135.

Partindo desse salto no vazio é preciso pensar o vazio do túmulo. Assim como em Klein, na tela de Jan van Eyck e no poema de Marcelo Ariel, a imaterialidade nos desperta para a sensibilidade de ver além do que se mostra. Estar diante da imaterialidade desse corpo ausente e pensar temas como a finitude da vida, a ressurreição, enfim, o paradoxo da presença/ausência.

Em contraponto, há ainda uma pintura de Klein com a presença de Cristo carregando uma cruz e, ao que parece, está em cima de um túmulo:

FIGURA 11 - *CHRIST CARRYING THE CROSS* - YVES KLEIN (1951).

Fonte: <https://en.artsdot.com/@/@/8XZ7PQ-Yves-Klein-Christ-Carrying%C2%A0the%C2%A0Cross>.

Aqui, ao contrário da figuração do vazio nas obras de Klein, se vê a materialidade do corpo de Jesus e seu peso acima de um túmulo. Essa obra é oposta também à obra de Jan van Eyck onde só se vê o vazio. O que ambas carregam de semelhante, ademais, é a presença do túmulo e a configuração como um abismo circundado pelo que pode se chamar de ruínas, – que aqui se assemelham a chamas.

No sétimo movimento a figura do anjo novamente é central:

O gesto  
do Anjo  
é o mesmo  
de antes  
do Verbo?  
**Não ultrapasse  
a linha do transe!**  
Se olharmos

fixamente  
 para a sua mão  
 veremos  
 que ela aponta  
 para o vazio  
 do céu  
 como se  
 indicasse  
 outra queda  
 para o alto  
 de algo  
 que jamais  
 saberemos  
 o que é fato  
 (Ariel, 2020, p. 13).

Os versos acima retomam vários elementos presentes nos outros movimentos do poema tais como o Verbo, a queda e o vazio. É importante ressaltar que aqui o foco central é o gesto do anjo, o gesto de sua mão que aponta para o vazio do céu. Marcelo Ariel trabalha aqui a profundidade da imagem, como se fosse possível uma queda reversa, para os céus, “para algo que jamais saberemos o que é de fato”. Aqui é possível fazer a leitura de que a ressurreição de Jesus seria uma queda para os céus, o que faz com que ele deixe de viver entre os humanos, que não seja mais como eles. Um paralelo aqui pode ser feito com os anjos Damiel e Cassiel no filme *Asas do Desejo*<sup>33</sup> de Win Wenders, expressando o reverso, pelo desejo de tornarem-se homens, os anjos caem no mundo, para experimentar todas as sensações que são próprias do humano e não de anjos. Aqui, ao contrário, com a “queda” para os céus, Jesus deixa de ser homem para habitar ao lado de Deus.

A cena descrita no oitavo movimento é:

A dama  
 de vermelho  
 conversa com o anjo  
 a uma distância segura  
 no espaço vazio  
 parecendo discordar de algo  
 vemos o espírito se movendo

*A ilusão de ótica da realidade*

através de palavras  
 que fora do sonho  
 não ouvimos

Tudo acontece  
 longe da cidade  
 longe do centro

---

<sup>33</sup> Rafael Zacca Fernandes (2013) faz uma análise interessante do filme *Asas do Desejo* relacionando-o com alguns conceitos de Walter Benjamin em “Wim Wenders leitor de Walter Benjamin; Berlim: capital do século XX”. Disponível em: *Revista Escrita*. Ano 2013. Número 16.

que é aqui O ABERTO  
 como naquela elegia de R.M.R.  
 nele acontecem  
 os gestos do animal celeste  
 ou do autômato de IHVH  
 que impede as mulheres de descerem  
 (Ariel, 2022, p. 14).

Esses versos dão destaque para a mulher que está de vermelho e que encara o anjo, enquanto as outras desviam o olhar. Desta forma, essa Maria é a única que parece dialogar com o anjo, estando numa posição ajoelhada. Uma de suas mãos segura um vasilhame, ou ânfora, onde supõe-se haver mirra ou perfumes para ungir o corpo daquele que já não está mais ali, mas que o próximo poema sugere conter um *Odradek* (numa referência ao objeto de Kafka); a outra mão faz um gesto que dá a ideia de questionar ou “discordar de algo”. O eu lírico ressalta que o espírito se move através das palavras que fora do sonho não se pode ouvir, ou seja, os espectadores desse quadro não saberão em que consiste a discordância de Maria em relação ao Anjo.

Na segunda estrofe descreve-se a topografia onde a cena acontece: longe da cidade, longe dos grandes centros. Aqui, retoma-se o que já fora discutido anteriormente nessa tese sobre os anjos nas grandes cidades, onde não são ouvidos nem percebidos pela multidão que passa apressada e “encantada” pelas luzes, pelos *outdoors*, pelas vitrines dos grandes centros. Pode-se inferir que, longe de tudo, o anjo encontra espaço para ser ouvido e até mesmo questionado, portanto, por uma das Marias.

Esse espaço é, portanto, chamado de O ABERTO, fazendo referência à Oitava Elegia de Rainer Maria Rilke “COM TODOS OS SEUS OLHOS, a criatura vê o Aberto” (2001, p. 73). Os animais vivem no Aberto, pois não possuem a consciência, tal qual os homens, de que são finitos: “O animal espontâneo ultrapassou seu fim; diante de si tem apenas Deus e quando se move é para a eternidade [...]” (Rilke, 2001, p. 73), tornando-se assim, infinitos, inapreensíveis, sem olhar, enquanto o homem só vê morte, vive em eterno estado de despedida. O aberto, portanto, para Rilke, seria esse espaço onde vida e morte não se separam, tal como acontece com Jesus em sua ressurreição. Assim, pode-se inferir que a Maria de vermelho só vê morte no túmulo vazio e o que o anjo tenta lhe mostrar em seu gesto é o espaço do Aberto, em que vida e morte são uma só.

Outra relação feita por Marcelo Ariel com a poesia de R. M. Rilke está evidente no poema “Discurso da Rosa de Rilke ouvido na Cracolândia” do livro *Com o Daimon no contrafluxo*. Esse poema resgata em seu título o poema-epitáfio de R.M.R. que diz: “Rosa, ó pura contradição, prazer / de ser o sono de ninguém sob tantas/ pálpebras (Rilke *apud*

Martirani; Fantin, 2012, p. 21). O poema de Rilke é permeado pelo tema da morte, é seu epitáfio, foi escrito após o poeta ser ferido na mão no momento de colheita de rosas, o ferimento agravou-se devido ao caso de leucemia que o poeta enfrentava há alguns anos. Mote de sua morte, a rosa – que é em si a marca da transitoriedade e efemeridade –, o poema abarca também outras simbologias citadas ao longo dessa tese: a pálpebra, que resgata essa questão do olhar em cenários de morte para tentar ver além da finitude, e a questão do sono, que aqui é, evidentemente, a própria morte.

No poema “Discurso da Rosa de Rilke ouvido na Cracolândia” há transmutações da figura do anjo em “semianjo”. Na primeira estrofe, enquanto caminha solitário pelas ruas à noite o eu lírico sente-se acompanhado por um anjo. No entanto, ao longo do poema

Somos abandonados  
pela noite do sono  
na dor de cotovelo federal  
dos amantes que deixam este amor escorregar,  
através da sensação de invisibilidade  
por isso o contínuo de um semianjo  
Ou Outro  
É avistado no espelho  
(Ariel, 2019, p. 287).

É no momento do “sono” que o anjo deixa de acompanhar “o garoto-garota-velho” que é o eu lírico do poema. O espelho aparece nesse poema e surge como elemento dúbio em que o anjo é ao mesmo tempo invisível e avistado, como já fora discutido em outro momento nesta tese. Ademais, o poema se encerra em uma troca de eu lírico, é então o semianjo que “narra” o que “o garoto-garota-velho” lhe diz, e termina com uma frase imperativa: “escreve o poema/ como se fumasse crack” (Ariel, 2019, p. 288).

Após esse paralelo com outro poema de Ariel e o diálogo com Rilke, retorna-se à análise do oitavo movimento do poema “As três Marias no túmulo de Jan van Eyck”. Ao final do oitavo movimento há uma referência ao IHVH, tetragrama da cabala e da bíblia hebraica que representa o próprio nome de Deus.

Adiante, se lê no nono movimento do poema:

As ânforas  
que cada uma carrega  
contém cada uma  
um *Odradek*  
Elas são duplos  
dos Reis Magos  
que viram a fita de Moebius  
ou o anjo

disfarçados de estrela

Atrás do anjo  
vemos uma torre  
similar à que acolheu Dante  
enquanto ele escrevia  
o oposto mirando o singular  
(Ariel, 2022, p. 15).

Na primeira estrofe Ariel faz uma relação entre as três Marias com os três reis magos que seguem a estrela para encontrar o nascimento do menino Jesus. E assim, o poeta as coloca em uma espécie de continuidade em relação àqueles que presentearam Jesus no momento de seu nascimento, sendo que essas mulheres agora o presenteiam em seu leito de morte. A estrela é transformada no anjo, e a ressurreição então, seria o nascimento para a vida eterna. Na próxima estrofe o destaque para o anjo é somente para chamar à atenção ao que está atrás: a torre, semelhante a torre de Dante<sup>34</sup>, aqui numa possível referência ao livro *A Divina Comédia*, nos cantos VIII e IX.

A figura da torre aparece no canto VIII, da qual se pode ver outra torre distante, que trocam entre si sinais luminosos. Como se lê no verso: “Enfim chegamos à profunda vala que circunda essa terra desolada e à muralha que duro ferro iguala” (Alighiere, 2019, p. 69). Nesse momento, Dante está acompanhado de Virgílio, poeta romano, e ambos são guiados pelo barqueiro Flégias na travessia para a Cidade de Dite (Lúcifer), no entanto, a entrada dos poetas é impedida por demônios. Já no canto IX, os dois poetas esperam ajuda divina para entrar na Cidade de Dite, mas as visões infernais prosseguem e surgem três Fúrias que os ameaçam e que pela arte de Medusa podem petrificá-los. Virgílio tapa os olhos de Dante para evitar que isso ocorra.

Finalmente chega o anjo que os ajuda, com uma varinha “sem encontrar um ato defensivo” (Alighiere, 2019, p. 76.) e que diz: “Ó enxotados do Céu, gente mesquinha [...] Porque investis contra aquela Vontade cujos fins nunca podem ser truncados, pra só crescer vossa penalidade? [...]” (Alighiere, 2019, p. 76). E assim, o anjo vai embora, sem dizer mais nada aos poetas, “[...] mas co’o semblante de homem penado por cuidados que os de quem estivesse-lhe adiante; e nós rumamos para a cidadela, seguros, por sua fala edificante” (Alighiere, 2019, p. 76).

---

<sup>34</sup> É importante ressaltar que assim como Tomás de Aquino e Pseudo-Dionísio, o Areopagita, Dante Alighieri também cria na *Divina Comédia* uma Hierarquia Celeste e uma Hierarquia Infernal, bem como cita os dois estudiosos sobre Angelologia na parte *Paraiso*.

O eu lírico afirma que é nesse contexto que Dante escreve “o oposto mirando o singular”. Mirando toda ruína e degradação desse cenário infernal, Dante observa que o anjo passa sem ser freado diante dessas cenas escatológicas, tal como ocorre com o anjo da história que é impelido para o futuro, ou ainda, os anjos de Cubatão, dos poemas de Marcelo Ariel, que sobrevoam os destroços da cidade queimada. Assim, nesse poema de Ariel, na obra de Dante Alighiere, e por meio das análises feitas anteriormente nessa tese, nota-se que o anjo é uma figura que está sempre seguindo sua marcha rumo ao futuro, mesmo diante de cenários de destruição (que também não param de se repetir).

No décimo movimento há uma descrição do quadro:

O realismo do quadro  
 encontra seu zênite nas dobras  
 das vestes  
 as do anjo lembram  
 leite coalhado  
 na Maria Blue  
 plástico derretido,  
 a Maria verde  
 parece exibir  
 um segredo  
 por trás das dobras  
 que se abrem,  
 talvez seja possível  
 imaginar  
 o cadáver  
 de uma criança  
 escondido  
 na cauda  
 da roupa  
 da Maria  
 que se curva  
 para enfrentar  
 o anjo  
 com o argumento  
 dos sentimentos

*Eles são como o vento na tela*

(Ariel, 2022, p. 16).

Quando Marcelo Ariel chama atenção para o realismo do quadro, é necessário lembrar que uma das características da éfrase é o seu caráter mimético, o que neste caso, é o ato de imitar um quadro por meio da expressão verbal. Segundo Luz, ao realizar um exercício efrástico, é comum “que o poeta reproduza o mundo natural a partir das palavras, mas valendo-se de elementos que são próprios dos pintores, como, por exemplo, a enumeração de coisas, seres, objetos, a objetividade, a visualização e o cromatismo” (Luz, 2022, p. 23-24).

Nesse sentido, considera-se que o valor mimético da écfrase se atesta no princípio de proximidade com o real; em outras palavras, a representação serviria exclusivamente para presentificar e multiplicar uma coisa ou uma cena do real, pois se houvesse uma abertura interpretativa que dificultasse a referência com o objeto descrito, o discurso seria considerado como ‘écfrase ruim’ (Luz, 2022, p. 18-19).

Para o poeta, o realismo do quadro encontra seu apogeu nas dobras das vestes, dobras que indicam movimento e profundidade do quadro. Ao se referir às vestes, Marcelo Ariel utiliza um léxico que não está voltado para o sagrado, mas para coisas ordinárias, tais como: leite coalhado, na roupa branca do anjo, ou ainda, plástico derretido, na roupa da Maria que veste azul. Desta forma, vê-se que as cores são importantes elementos para análise do poema. Outro paralelo pode ser feito novamente com o filme *Asas do Desejo* de Win Wenders, aqui via o tema das cores. Os anjos do filme não conhecem as cores, quando a câmera mostra a perspectiva deles, as imagens são em preto e branco, os anjos sabem que as cores existem, mas apenas as imaginam. É somente na queda que eles começam a ver as cores. No entanto, não fazem ideia de qual cor é aquela que veem. Assim, ao nomear as cores com elementos inusuais, é como se o eu lírico visse as cores na perspectiva de um anjo, ou seja, ele não as conhece, por isso as nomeia por nomes banais, numa estratégia que dessacraliza o sagrado e o aproxima dos elementos banais e sórdidos da vida humana.

Maria das Mercês de Carvalho Daun e Lorena Taquenho (2013) na tese *Pintura Flamenca em Portugal: Os retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; estudo técnico e material* discorrem sobre o uso das cores nas pinturas flamengas, as quais destacam o uso das principais, sendo elas:

[...] essencialmente, um diminuto conjunto dos quais se salientam os mais comuns; amarelo de estanho e chumbo; azurite, azul ultramarino, branco de chumbo, carvão vegetal, pontualmente carvão animal, esmalte, ocre amarelo, ocre castanho, ocre vermelho, resinato de cobre, verdigri e vermelhão. Em relação aos corantes estes podem ser de várias naturezas sendo o mais comum a garança para o corante vermelho e a cochinha, menos usado, para os alaranjados (Daun; Taquenho, 2013, p. 43).

Dentre essas cores, as pesquisadoras ressaltam que em três delas: vermelho, verde e azul, precisamente as cores das vestes das Marias do quadro, são encontradas camadas de tintas sobrepostas. Sobre o branco, Daun e Taquenho afirmam ser o pigmento mais importante, pois possui um aspecto homogêneo, durável, duro e não poroso. É esse o pigmento utilizado nas vestes do anjo, figura central do quadro, onde toda luz se concentra, e que o poeta relaciona ao leite coalhado.

O azul, chamado pelo poeta de plástico derretido, é identificado como o pigmento azul ultramarino<sup>35</sup>, obtido do lápis-lazúli. Segundo Daun e Taquenho (2013), esse pigmento fora bastante utilizado nas pinturas flamengas, apesar do seu preço ser elevado, posto que vinha de lugares distantes (atual Afeganistão) e, portanto, foi mais utilizado no Sul da Europa, ou seja, regiões mais próximas ao Porto de Veneza. Já no Norte da Europa, em Flandres, região de Jan van Eyck, o acesso a esse pigmento era ainda difícil, portanto mais caro. Sendo assim, os artistas encontraram uma solução: “com efeito, em várias obras flamengas, designadamente de Jan van Eyck e Dieric Bouts, por baixo de uma fina camada superficial (parcialmente transparente) de azul ultramarino, encontra-se um pigmento azul mais económico, como a azurite” (Daun; Taquenho, 2013, p. 45).

Adiante, ao descrever a Maria de vestes verdes, o poema enuncia que por trás de suas roupas parece haver um segredo, e ao descrever a Maria que encara o anjo, diz que ela esconde um cadáver de criança em suas vestes. Cadáver também é uma figura que aparece recorrentemente nos poemas de Marcelo Ariel, principalmente nos poemas que abordam as tragédias da cidade de Cubatão.

Na tradição popular brasileira é comum que a criança que morre seja chamada de “anjinho” e, segundo Luiz Lima Vailati (2002) no artigo “Os funerais de ‘anjinho’ na literatura de viagem”, no funeral das crianças, era comum que elas fossem vestidas com uma mortalha, tal qual um anjo, deixando ainda mais evidente a associação feita entre a criança e a figura do anjo “paralelo já constatável no uso do termo ‘anjinho’ para designar a criança morta” (Vailati, 2002, p. 373). Outro elemento importante para os funerais de “anjinhos” é a cor vermelha, ou carmim, posto que essa cor seria, segundo a liturgia católica, a cor dos mártires e, no caso do vermelho claro, a cor dos anjos. Em outro artigo, de Cícero Joaquim dos Santos (2012), intitulado “Quando os corpos rejeitados fundaram os cemitérios dos anjos: Narrativas sobre os enterramentos infantis no Cariri cearense”, há também a informação sobre uma distinção entre essas crianças mortas, pois as crianças batizadas eram chamadas de

---

<sup>35</sup> Byung-Chul Han (2021) em seu livro *Louvor à Terra* aborda algumas cores, como o azul ultramarino utilizado por Vermeer, para chamar à atenção ao processo de digitalização do mundo no qual o olhar torna-se distante da realidade. A descrição de Byung-Chul Han das cores é sinestésica: “O analógico tem uma estreita relação com o tátil. Ele é tocável e visível. No filme de Vermeer, *A menina com brinco de pérolas*, há belas cenas sobre a mistura de cores. [...] É majestoso ver como cores são produzidas e vendidas como em uma loja de temperos exóticos. Divino é o cristal azul do qual se produz o azul-vermeer, ultramarino. As cores que Vermeer usa não podem ser produzidas artificialmente. Cores são obtidas das pedras. Elas são moídas como temperos. Elas também parecem comestíveis, como ervas. Pós e massas são misturados. Também a consistência da matéria é misteriosa. *Weinätze* se chama um pigmento de uvas. Uma cor parece com azeite, mas é produzida com urina de touro. Cores cheiram. O mundo digital desfaz, em última instância, a própria realidade. Ou a realidade é desrealizada em uma janela no interior do digital. Logo, nosso campo de visão se igualará a um display tridimensional. Afastamo-nos cada vez mais da realidade” (Han, 2021, p. 165-166).

anjinhos e recebiam o cortejo, já as não batizadas eram chamadas de pagãs e não eram sepultadas adequadamente.

Ademir Demarchi (2011), no livro *Obras Cadáveres*, que é dedicado ao poeta Marcelo Ariel e ao escritor Juliano Garcia Pessanha, traz uma citação de Bispo do Rosário que diz que todo louco é guiado por um cadáver e só fica bom quando se livra desse cadáver. Para tanto, a forma de se livrar dele é por meio da construção do que o autor chama de obra cadáver. No poema de Marcelo Ariel, a Maria que questiona o anjo, é a mesma que carrega esse cadáver, talvez em um delírio de apego à materialidade do corpo, questionando onde se encontra o corpo de Jesus. Assim, seria necessário que ela aceitasse a ideia de morte para transformá-la, enfim, em ressurreição, a vida para a eternidade, tal como o que seria a obra cadáver, um entregar-se a si mesmo, para, enfim, construir uma obra que permanece. Márcio Seligmann-Silva ressalta que “A verdade parece residir agora no trauma: no corpo como anteparo dessa ferida; num corpo-cadáver que é visto como uma protoescritura que testemunha o trauma” (2005, p. 43).

Além do mais, em diversos poemas de Ariel é comum encontrar a representação de uma criança inserida em contextos de violência, em ambientes carentes, ou seja, uma infância vulnerável e inocente e, por meio desses poemas, o poeta demonstra uma preocupação com a violência que afeta crianças nas comunidades brasileiras. Tais imagens de horror são recorrentes devido à política de morte que acontece no sistema capitalista, sistema esse que se sustenta por meio da contínua exploração da vida humana e também da produção de cadáveres, não se importando que parte desses corpos sejam corpos de crianças – nas favelas, nos campos de concentração e de extermínios, nas guerras, nos desastres ambientais, nas ruas das grandes metrópoles, etc –. No entanto, essas imagens que chocam provocam a reflexão do leitor, bem como podem representar uma busca do eu lírico ao trazer a infância para tais cenários como um elemento de inocência, sugerindo assim o resgate da esperança em meio às adversidades sociais.

Nesse sentido, faz-se aqui um paralelo entre as imagens das crianças que aparecem nos poemas de Marcelo Ariel com a série de fotografias de Maureen Bisilliat “Menino Anjo” (1965):

FIGURA 12 - “MENINO-ANJO/ ASSIS” - MAUREEN BISILLIAT (1965).



Fonte: Acervo IMS.

FIGURA 13 - “MENINO-ANJO/ ASSIS” - MAUREEN BISILLIAT (1965).



Fonte: Acervo IMS.

Ao observar as fotografias acima e o décimo movimento do poema de Marcelo Ariel é possível fazer algumas leituras: primeiramente, é importante destacar que as figuras do anjo e de Maria são, muitas vezes, associadas à divindade e à proteção. De tal forma, essas imagens relacionadas ao cadáver da criança morta criam um contraste com a realidade terrena, onde se destaca a idealização de uma infância segura diante da dura realidade que muitas crianças enfrentam. Além do mais, a potência da imagem desses dois seres divinos: o anjo e Maria ao lado da criança morta, reverberam reflexões sobre a capacidade humana de cometer, na mesma medida, atos de bondade e de crueldade, e urge como necessidade cuidar e proteger as crianças.

Corroborar com essa análise o poema “Veredito” de Marcelo Ariel, publicado na edição 241 do *Jornal Rascunho* em maio de 2020<sup>36</sup>. No primeiro verso se lê: “As crianças não foram iluminadas o suficiente” (Ariel, 2020, s/p). Os versos em questão exprimem essa inserção das crianças em contexto sombrios, onde há falta de iluminação, ou ainda, onde não há um lugar adequado para uma infância segura. Em alguns versos seguintes se lê:

As crianças podem nos ensinar como

Anjos se fossem visíveis  
iriam nos aterrorizar  
por anos

Crianças e loucos  
saem da mente  
inicial para a outra  
entre a água e o animal  
para que santos e santas encontrem  
um sentido para a noção de eu  
escoar falsamente  
pelo ralo da não-mente

As crianças que um dia foram apenas vontade  
se comunicando diretamente com o ato e  
depois gestos desvinculados da vontade  
caindo através dos fatos  
que dizem sem palavras  
tudo o que existe depois da palavra você  
é você

quem diria que  
no sorriso louco das crianças  
o animal e o anjo

ainda  
desamparadamente humanos  
nos olhassem tão de frente  
de abismos tão rasos

Este poema já acabou três vezes  
disse a infância para si mesma

e permanece  
desde que você a veja  
(Ariel, 2020, s/p).

Nos versos acima a criança é aproximada da imagem do anjo e da imagem do louco, sendo, portanto, constituída por elementos opostos, mas que se complementam: na figura do anjo, a criança representa a pureza, a inocência, por outro lado, na figura do louco, a criança vê a realidade de maneira distintas dos adultos que se autointitulam “racionais”. As crianças

---

<sup>36</sup> Disponível em: <https://rascunho.com.br/ficcao-e-poesia/marcelo-ariel/>. Acesso em: 13 de jan. de 2024.

assim como os loucos não se importam com as convenções sociais, “se comunicam com atos, gestos, dizem sem palavras”. O sorriso louco das crianças carrega em si o animal e o anjo, e essa criança olha o espectador de frente, um olhar desamparadamente humano, e parece expor aos homens os seus abismos tão rasos. E aqui faz-se um contraponto com o olhar das crianças nas fotos de Bisilliat, que não encaram o seu espectador, que são desviantes, que expressam tristeza, tédio.

Tanto os poemas de Marcelo Ariel quanto as fotografias de Bisilliat oferecem perspectivas sensíveis sobre questões complexas e importantes da realidade brasileira, buscando conscientizar, denunciar e refletir sobre variados temas da infância, por meio de suas formas de expressões artísticas.

Assim como no quinto movimento, no décimo primeiro movimento também não aparece a figura do anjo:

Se imaginarmos  
o verde da terra  
como aquilo  
que ele é em imanência  
*uma presença*  
como a do útero  
poderemos compreender  
porque ele  
ampara o sono  
e a fala de tudo e de todos  
dentro e fora do quadro  
(Ariel, 2022, p. 17).

Aqui, novamente o tema das cores é central. O destaque agora é para o verde da terra. Na cena frontal do quadro, onde está o túmulo, os anjos, as Marias, e os soldados, se vê a terra marrom, como se estivessem em um precipício, um abismo cheio de ruínas. A paisagem que se apresenta após o túmulo é oposta ao precipício, ela é a natureza esverdeada e, por fim, mais ao fundo, é possível visualizar a cidade e a torre citada em um dos movimentos do poema. O verde surge no poema como aquilo que ele é em imanência. Tradicionalmente, na história da filosofia, o conceito de imanência é contrário ao conceito de transcendência e, segundo o verbete do *Dicionário Oxford de Filosofia* imanente é aquilo “que atua dentro de uma coisa ou pessoa; que não é externo ou transcendental” (1997, p. 197). Assim, o verde da terra transmite a ideia de uma natureza cheia de vida, vibrante, um terreno fértil, daí sua relação com o útero. Essa vitalidade do verde se opõe à imagem dos tons terrosos que circundam o túmulo vazio. O poema então sugere a ideia de fluxo, de transformação da vida, a partir da morte e ressurreição de Jesus, exemplificadas pela “presença” imanente do verde da terra e do

útero como símbolos de continuidade da vida. Essa vitalidade ampara o sono, ou seja, a própria morte, e afeta a narrativa dentro, mas também fora do quadro, produzindo efeitos no observador da arte.

Já no décimo segundo movimento há uma espécie de esquema para ler a pintura de Jan van Eyck:

Poderíamos elaborar um esquema  
para ser escrito em uma lousa  
com um sentido escondido

Árvore _____	Mulher
Anjo _____	O que defende/ encobre o vazio
Armas _____	Sono
Nuvens _____	Os gestos de J.V.E.
Mão _____	Pensamento
Óleo _____	Imanência
Tinta _____	Tempo

(Ariel, 2022, p. 18).

No esquema estão os principais elementos do quadro relacionados a uma leitura possível feita pelo eu poético. Aqui, novamente a figura do anjo está relacionada à ideia de vazio, ideia que permeia a maior parte dos movimentos desse poema. A mão, aqui não especificada, pode-se supor como sendo a do anjo, posto que em vários movimentos surge o gesto do anjo, que indica o próprio vazio (aquilo que ele defende/ encobre) do céu.

Ariel cita, ao fim do esquema, os elementos: óleo e tinta, e é importante ressaltar um fator biográfico de Jan van Eyck: a historiografia da arte aponta-o como um dos primeiros pintores a utilizar e aprimorar o uso da tinta à óleo. O óleo é aqui descrito como Imanência, e para entender a que o poeta se refere é importante ver o último movimento (analisado adiante) pois as cores, e aqui se infere a tinta a óleo, são imanentes, ou seja, tornam a obra divina, e compreende-se assim que o divino também está presente naquilo que é mundano, afirmação muito presente na obra poética de Marcelo Ariel.

A tinta é descrita como o Tempo. A tinta se desgasta, se modifica, perde o brilho. Por exemplo, as estudiosas Maria das Mercês de Carvalho Daun e Lorena Taquenho (2013) apontam que um fato presente nas obras flamengas é o desgaste de algumas camadas de tintas, devido à passagem do tempo e às sucessivas limpezas. Assim, infelizmente, algumas camadas de tintas, tal como azul ultramarino, pigmento mais raro, utilizado apenas na superfície da pintura, já não existem mais.

No décimo terceiro movimento do poema a figura do anjo também não aparece:

É tão difícil  
 escrever um gesto  
 anterior ao tempo:  
 mostrar é a cifra  
 desta esfinge  
 tão comum  
 que não mais a vemos,  
 sua pergunta  
 desenhada na paisagem  
 não é dirigida a nós  
 é repetida pela relva  
 hieroglífica  
 do quadro.  
 Há um enorme  
 coração azul  
 na Maria que se curva  
 (Ariel, 2022, p. 19).

Qual é o gesto que é anterior ao tempo? Nessa metáfora, esse gesto pode simbolizar a própria morte e ressurreição de Jesus. Daí advém a dificuldade de representá-lo em uma obra de arte, posto que é um enigma, cifra de uma esfinge, um hieróglifo. No entanto, nos versos também se diz que é um enigma tão comum, tão constante, que por vezes não é mais visto, não é “dirigido a nós”. Ou seja, a cena da morte que é tão comum aos espectadores carrega ainda muitos mistérios. Em parte, as discussões citadas no início do capítulo do livro *O que vemos, O que nos olha* de Georges Didi-Huberman (2010), podem ser inseridas novamente aqui ao trazer à tona a situação em que alguém se encontra diante de um túmulo e sua materialidade: uma massa de pedra, um buraco vazio, se dá como uma cena comum, no entanto, essa cena carrega mistérios e também faz lembrar do inevitável que é a morte. Diante desses mistérios da morte, o poema se encerra com a imagem da Maria que se curva e que possui um enorme coração azul. Tal coração não é representado na tela, mas, em um jogo de perspectivas pode ser visualizado abaixo das mãos da Maria que se abaixa, o coração é na verdade, um pedaço do manto da outra Maria que está acima. Tal coração pode simbolizar diversas coisas: esperança, devoção, fé.

No décimo quarto movimento se lê:

O dourado  
 do interior  
 das asas do anjo  
 se mistura com o de seus cabelos  
 conversa com o  
 da roupa de um  
 dos soldados  
 e com o Elmo  
 de outro  
 As Torres  
 no horizonte

conversam com o chapéu  
do soldado à direita  
A arma do soldado  
Que dorme ao lado do Elmo  
Aponta para um abismo  
(Ariel, 2022, p. 20).

Nesse movimento, Ariel faz uma relação entre as cores presentes na tela, que se repetem em algumas figuras. As cores destacadas são: o dourado, presente nas asas e nos cabelos do anjo, na roupa de um dos soldados e no elmo de outro. Ariel não menciona o canto direito do quadro no qual esse dourado está apenas lançado sobre a pintura como se refletisse um ponto de luz que escapa ao recorte principal; e o marrom das torres e do chapéu do soldado da direita. Concluindo o movimento, Ariel menciona a arma do soldado que está dormindo. A arma parece apontar para um abismo. Novamente, ao trazer à tona a imagem do abismo o eu-lírico resgata imagens citadas ao logo do poema: a queda, o abismo do inferno de Dante.

Por fim, no décimo quinto e último movimento do poema:

Com exceção  
do anjo  
maquete do imponderável  
ou da imanência  
como a cor  
nada há de misterioso  
na cena  
O que sonham os soldados?  
Certamente já foi sonhado  
O que diz a Maria que interpela o Anjo?  
O mesmo que milhares de mães  
na Palestina ou no Jacarezinho  
O extraordinário  
não é a ausência  
do morto  
e sim, em outro tempo  
sem metafísica ou mistificação:  
sua multiplicação.  
(Ariel, 2022, p. 21).

Encerrando o poema, nesse movimento, Ariel traz à tona as respostas aos questionamentos iniciais. Com exceção do anjo, figura que não pode ser compreendida e nem determinada por conceitos humanos, todas as outras imagens que compõem a tela e, sendo assim, o poema, não possuem nada de “misterioso”, de sagrado, ou seja, a cena da morte é algo recorrente, não é algo que aconteceu apenas com Jesus e Maria. Dessa forma, ao trazer uma imagem do século XV, que retrata uma cena de luto, de sofrimento de uma mãe pela perda de seu filho, Ariel finaliza o poema com uma reflexão sobre quantas mães sofrem até

hoje o luto pela morte injusta de um filho, tal como na Palestina ou em Jacarezinho. As forças policiais e sua violência, correlatas na pintura aos soldados, cada vez mais cercam os indivíduos, que seguem sendo assassinados, não deixando nem tempo para suas mães viverem o luto. A cena da ausência do corpo de Jesus, e nas entrelinhas, a sua ressurreição é, no último movimento do poema, dessacralizada, nada tem de extraordinário, e o eu lírico defende que o extraordinário é a multiplicação da morte “sem metafísica ou mistificação”, desde a terra santa até o território brasileiro, em temporalidades distintas.

Por fim, após análise dos movimentos do poema em que a figura do anjo aparece, percebe-se que algumas repetições se impõem, exemplarmente o vazio e o anjo. Esses dois elementos são o centro e o “falso centro” da tela, como é afirmado no poema, gerando um efeito no leitor de deslocar o olhar a cada movimento para um detalhe específico da tela, mas sem perder de vistas essas duas imagens “centrais”. No entanto, ao dialogar com uma pintura flamenga do século XV, Marcelo Ariel dá um novo ritmo à pintura de Jan van Eyck, por meio das repetições citadas acima que servem como um refrão dentro do poema.

Liliane Louvel (2012), em “Nuances do Pictural”, disserta justamente sobre o ritmo que determinados graus de picturalidade<sup>37</sup> dão a uma narrativa – e aqui pode-se aplicar essa leitura ao poema. Ou seja, ao trabalhar nos quinze movimentos do poema, o poeta Marcelo Ariel utiliza graus de picturalidade, ou ainda, utiliza-se de referências diversas para compor a imagem literária a partir de uma imagem pictórica. Louvel cita que esses graus podem ser diluídos de diversas formas dentro do texto e uma delas é a referência ao extratexto e outras obras, como ocorre nessa plaquete de Ariel, exemplarmente quando cita diretamente outras obras de arte, tais como Albert Dürer e Yves Klein, entre outras obras. Assim, a maneira e o ritmo como Ariel constrói os movimentos do poema podem ser lidos como “[...] uma composição musical, com suas regras de harmonia, seu ponto e contraponto, mas também com suas dissonâncias” (Louvel, 2012, p. 65). Ou seja, Marcelo Ariel, traz uma obra do século XV, mas a ressignifica, dialogando com outras obras de artes, tanto medievais quanto contemporâneas, bem como, insere um diálogo com narrativas que não cessam de se repetir: tempos de mortes, de pestes, de ruínas. Produz-se, assim, por meio do poema o que Louvel (2012) chama de “Triunfo da sinestesia”, no qual o ritmo é produzido pelo entrelaçamento entre o visual (obra de Jan van Eyck) e a voz (poema de Marcelo Ariel), entre o visível e o legível.

---

<sup>37</sup> Conforme Louvel “[...] o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual” (2012, p. 47).

Simultaneamente, a síncope entre legível e visível interrompe o leitor, forçando-o a suspender sua leitura, abre o olho do texto, deixa entrar pelo rasgo a música do sonho e do imaginário. A energia produzida pela pintura colocada em palavras, a energia na e pela pintura suscita uma imagem poderosa que deixa um rastro mnésico indissociável da partitura vivida pelo leitor. Na suspensão do olhar, surpreso em encontrar entre as palavras uma imagem pictural, destrava a porta que a mão do sujeito tentava alcançar, tomado do desejo de fechar a narrativa em seu desenrolar, enfim, previsível. A função da descrição de tipo pictural talvez seja, antes de tudo, a de marcar uma pausa no desejo do leitor, a fim de exacerbar sua espera e aumentá-la, nesse desvio pelas artes visuais. Como um espelho convexo refletindo do fundo do cômodo um pedaço finito do espaço infinito, invisível para os personagens que estão posando — à leur in-vu. Contudo, o pintor sabe, pois é ele quem assina seu nome sobre a parede do fundo. Uma escrita criptada na pintura. Uma enunciação. A voz do ver (Louvel, 2012, p. 66).

“Voz do ver” e “olhar das palavras”, expressões respectivamente de Liliane Louvel e de Didi-Huberman que servem para analisar o quadro poético que Marcelo Ariel constrói ao transformar em palavras poéticas a pintura de Jan van Eyck. A pintura poética que revela seu centro – o vazio do túmulo – e o seu falso centro que é a figura do anjo. O vazio, representado na pintura de Jan van Eyck e no poema de Ariel, revela a proximidade, as fronteiras, e os deslocamentos entre a poesia e a pintura. Ao refletir sobre esses diálogos entre a pintura e a poesia, pensa-se nas relações entre passado, presente e futuro, ou seja, nas sobrevivências e ressonâncias daquilo que constrói o olhar do observador, ou ainda, do leitor.

Na plaquete, Marcelo Ariel dialoga com temporalidades diferentes, no entanto as repetições de catástrofes que ocorrem nessas temporalidades não cessam de reincidir em novas e variadas proporções. A vida humana tornou-se caótica, não linear, mas um *continuum* de catástrofes e, assim, reforça-se a tese defendida ao longo desse trabalho que a figura do anjo é elementar para refletir sobre tempos sombrios, lançando um olhar sensível, por vezes paralisado, ou até mesmo, um olhar que recupera a esperança perdida.

## 5. ANJO MESTIÇO: A ESCRITA MESTIÇA, ONÍRICA E DELIRANTE DE MARCELO ARIEL.

Ao fim de tantas possibilidades e desdobramentos que perpassam a figura do anjo na poética de Marcelo Ariel, nessa tese, levando em conta os diversos contextos em que o anjo se insere e as variadas facetas que o anjo assume, é possível afirmar que esse anjo é uma figura mestiça, em uma poética que por meio da mestiçagem cria sua própria dicção. O poeta Ariel dá voz ao anjo: ora o eu lírico é o próprio ser alado, ora é seu interlocutor, ora são odes angélicas que dialogam, nos mais variados contextos e cenários: desde as favelas brasileiras, ao interior do Brasil, às grandes metrópoles nacionais e internacionais. O olhar do anjo então se volta aos mais variados contextos, sua perspectiva está sempre em travessia, em deslocamentos, em trânsito entre o divino e o mundano, entre a tradição e a descolonização, antropofagizando, mestiçando, sempre no limiar, lendo a história em suas ruínas, tal qual o supracitado anjo da história, ou ainda, tal qual o pássaro mítico Sankofa<sup>38</sup>, do povo africano Akan (Gana e Costa do Marfim), que voa para frente mas sua cabeça se volta para trás, indicando a necessidade de retornar ao passado para compreender o presente e construir o futuro, além de ser símbolo do retorno à herança cultural de seus antepassados.

O processo de construir o presente sem deixar de olhar para o passado faz parte do processo de escrita de Marcelo Ariel, que dialoga com a tradição e a partir dela constrói uma nova dicção. Conforme Michel Mingote Ferreira de Ázara (2021) no artigo “Configurações da Diáspora negra na poesia brasileira contemporânea” a poesia de Ariel cria um espaço contíguo entre o passado escravocrata e a situação atual do negro hoje, e diversas problematizações surgidas com o movimento da Negritude aparecem nessa poética. E, em meio a problematizações e referências a outras obras, Ariel cria uma dicção mestiça em seus poemas:

No poema “Como ser o negro ou a matéria escura”, a busca de “como ser o negro” passa por uma descida abissal e rizomática não apenas pelas referências ligadas ao contexto do atlântico negro, mas de toda a cultura mundial. Emerson, Walter Benjamin, Mondrian, Shakespeare, Shelley, Ligeti, Dante, Rimbaud, Cruz e Sousa, Jorge de Lima, entre outros, são convocados a alargarem o alcance da negritude, declinada para além de uma visão essencialista (Ázara, 2021, p. 18).

---

<sup>38</sup> A relação entre o Anjo da história e o pássaro Sankofa foi feita anteriormente por Michel Mingote Ferreira de Ázara (2021) no artigo “Configurações da Diáspora negra na poesia brasileira contemporânea”. Neste artigo, Ázara apresenta uma leitura sobre a recente poesia contemporânea a partir da perspectiva afrodiaspórica, dando destaque ao poeta Marcelo Ariel e Edimilson de Almeida Pereira.

FIGURA 14 - SANKOFA



Fonte: <https://library.lol/main/F82DE2947074F4427E4FDBE457D2A86A>

Assim, ao valorizar e dialogar com a multiplicidade cultural, Ariel dá o tom de universalidade em seus poemas, por meio de deslocamentos, descentramentos, pelas travessias, pela mestiçagem de todas as diferenças reunidas nessa poética. Ou ainda, conforme afirmam Anna Kiffer e Edimilson de Almeida Pereira (2021) no Prefácio “Édouard Glissant e o mar sem margens do pensamento” do livro *Poética da Relação*: ao abordarem o conceito de Relação presente nos textos de Glissant, reconhecem-na como “um processo de contaminação de todas as diferenças”, e aqui se estabelece a proximidade de pensar essa poética da Relação como uma poética mestiça, tal qual a de Marcelo Ariel. “A Relação [...] é o conhecimento mesmo dos rastros devastados, e é a abertura da imaginação, que mesmo através da incomunicabilidade, do silêncio e do aprisionamento traça o múltiplo da partilha de mundos unidos pela própria separação” (Kiffer, Pereira *apud* Glissant, 2021, p. 15).

Édouard Glissant (2021), em seu livro *Poética da Relação*, disserta sobre as possibilidades de itinerários dessa poética: primeiramente, do centro em direção à periferia, e aqui é possível pensar em uma poética mais tradicional, que se volta inicialmente aos elementos dominantes e centrais, para depois se voltar para os elementos periféricos. Em seguida, o itinerário poético é: da periferia ao centro, processo contrário ao anterior e o

destaque se volta para as perspectivas que historicamente foram marginalizadas. Adiante, da periferia à periferia, “ou seja, ela constitui toda periferia em centro, e, mais ainda, abole a própria noção de centro e periferia [...]” (Glissant, 2021, p. 49), e aqui ocorre o processo de descentralização das narrativas e das perspectivas. Até que, então “[...]chega o tempo em que a relação não se profetiza mais em uma série de trajetórias, itinerários que se sucedem ou se contradizem, mas, a partir dela-mesma e nela-mesma, se explode, à maneira de uma trama inscrita na totalidade suficiente do mundo” (Glissant, 2021, p. 49). Nesse estágio final não há mais categorias, nem hierarquias, o que implica uma poética fluída, sem fronteiras e sem temporalidades, interconectada, e não há mais trajetórias lineares, mas trajetórias cíclicas e globais, tal qual a trajetória do anjo da história, do pássaro Sankofa, e do anjo mestiço da poética de Marcelo Ariel. No caso de Marcelo Ariel, sua poética sem fronteira é representada também pelos lugares que ocupa: além dos livros e do mercado editorial, o acesso aos seus poemas também é possível por meio de blogs, redes sociais, canais, plataformas de vídeos, o poeta também performatiza seus poemas em praças, teatros, universidades, ou seja, sua poética é nômade, ocupa espaços além daqueles impostos pelo mercado, e assim, democratiza o acesso à fruição estética.

A Poética da Relação, nas palavras de Glissant é “não apenas um encontro, um choque (no sentido senegalês), uma mestiçagem, mas uma dimensão inédita que permite a cada um estar ali e alhures, enraizado e aberto, perdido na montanha e livre sob o mar, em acordo e em errância” (Glissant, 2021, p. 54). E sobre a mestiçagem, Glissant ressalta:

Se pensarmos a mestiçagem como, em geral, um encontro e uma síntese entre dois diferentes, a crioulização aparece-nos como a mestiçagem sem limites, cujos elementos são múltiplos, e as resultantes, imprevisíveis. A crioulização difrata, quando alguns modos da mestiçagem podem concentrar mais uma vez. Está aqui destinada ao estilhaçamento de terras, que não são mais ilhas. Seu símbolo mais evidente está na língua crioula, cujo gênio é o e se abrir sempre, ou melhor, talvez, o de apenas se fixar conforme sistemas de variáveis que teremos não só que imaginar, mas também definir. A crioulização conduz assim à aventura do multilinguismo e ao estilhaçamento sem precedentes das culturas. Mas o estilhaçamento das culturas não é sua dispersão, nem sua mútua diluição. Ele é o sinal violento de sua partilha consentida, e não imposta (Glissant, 2021, p. 54).

No excerto acima, Glissant faz uma crítica à mestiçagem, termo que para o autor pode ser visto como um encontro, síntese entre elementos distintos, mas ainda dentro de um paradigma relativamente limitado ou hierárquico. Glissant ainda ressalta que a “crioulização” pode ser ampla, mais aberta, e desafia as noções predefinidas associadas à mestiçagem. Portanto a Poética da Relação vai além da mestiçagem, e o autor dá destaque para a língua, para o multilinguismo e para o que chama de “estilhaçamento das culturas”, um sinal violento

consentido e não imposto, e sugere que a diversidade cultural não é um processo forçado, mas é uma escolha. Assim, nesta tese é necessário problematizar o termo mestiçagem e perceber de que forma o poeta Marcelo Ariel pretende ampliar as interpretações acerca do termo “mestiçagem” quando a utiliza como um método de escrita.

Mestiçagem é um termo complexo da história intelectual brasileira<sup>39</sup>. Além de ser resultado de um processo violento de dominação e exploração, segundo Lilia Moritz Schwarcz (2012) no livro *Nem Preto Nem Branco, Muito Pelo Contrário*, a mestiçagem em outros tempos (século XIX e XX) fora considerada por médicos, estudiosos, filósofos como uma certa degeneração das raças, e o termo era carregado de teorias pessimistas em relação à miscigenação. No entanto, nos anos 30 do século XX o termo passa a ser símbolo da identidade nacional, principalmente a partir dos debates realizados por Gilberto Freire (1933) em seu livro *Casa-grande senzala*, e da ideia de uma “democracia racial”, que não negava o processo violento e os conflitos da formação da sociedade brasileira, mas destacava a valorização da mistura, sobretudo cultural. A partir desse panorama, Schwarcz ressalta:

Redenção verbal que não se concretiza no cotidiano: a valorização do nacional é acima de tudo uma retórica que encontra contrapartida fácil na valorização das populações mestiças e negras, que continuam a ser, como veremos, discriminadas nas esferas da justiça, do direito, do trabalho e até do lazer. Nesses termos, entre o veneno e a solução, de descoberta a detração e depois exaltação, tal forma extremada e pretensamente harmoniosa entre os grupos foi, aos poucos, sendo gestada como um mito de Estado [...] (Schwarcz, 2012, p. 13).

Ou seja, a passagem do termo mestiçagem de valor negativo para um valor positivo é apenas retórica, pois o livro da autora, os noticiários, os versos de Marcelo Ariel, etc., mostram que a sociedade continua discriminando as populações negras e mestiças, nas mais variadas esferas sociais e de distintas formas, ou seja, “no Brasil convivem sim duas realidades diversas: de um lado, a descoberta de um país profundamente mestiçado em suas crenças e costumes; de outro, o local de um racismo invisível e de uma hierarquia arraigada na intimidade” (Schwarcz, 2012, p. 52). Ou seja, em um mesmo país que afirma a mestiçagem como processo de formação de seu povo e de sua cultura, a questão do racismo é um problema social que é recorrentemente camuflado, dissimulado, invisível, “da ordem do privado”, como pontua Schwarcz<sup>40</sup>, e por isso mesmo, poucas vezes as leis que criminalizam

---

<sup>39</sup> Para compreender melhor a complexidade do termo “mestiçagem” ler *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra* de Kabengele Munanga (2020).

<sup>40</sup> “um racismo silencioso e que se esconde por trás de uma suposta garantia da universalidade e da igualdade das leis, e que lança para o terreno do privado o jogo da discriminação. Com efeito, em uma sociedade marcada

o racismo se efetivam no cotidiano. Desta forma, há no Brasil uma espécie de “mito da igualdade racial” que oculta as violências e desigualdades recorrentes no país.

Tento em vista tais problemáticas acerca do termo, Marcelo Ariel, em sua poética, amplia o termo mestiçagem, conceitualizando como um processo de criação, próximo da ideia de antropofagia, um processo de criação que se dá pela mistura, mistura do erudito com o popular, de ciências e metafísicas, etc. Ou seja, a mestiçagem é, sem dúvida, resultado de um conflito violento, mas conforme os debates dessa poética, aqueles que resistiram reconstruem suas narrativas a partir desses conflitos culturais, por meio de deslocamentos e da criação de espaços múltiplos que escapam à força homogeneizadora imposta pelos modelos culturais dominantes. Assim sendo, Marcelo Ariel utiliza-se da mestiçagem de diversas tradições, rompendo fronteiras, ressaltando a complexidade e beleza da diversidade cultural, e, ao mesmo tempo, sua poesia também questiona as estruturas de poder e hierarquização que moldam as relações interculturais.

Na já citada entrevista ao jornal *Plural* em 25 de Julho de 2023, Marcelo Ariel fala sobre a questão da mistura, da mestiçagem, quando questionado sobre suas influências o poeta responde:

Influência é um dos nomes da gripe, não tenho “angústia da influência”, nem “ansiedade da influência” em relação a nada, me misturo, pratico a mestiçagem em todos os níveis com praticamente tudo que me afeta, no grande sentido do termo, com tudo que se torna para mim, um grande afeto, um afeto alegre, paixões alegres, como recomendava Espinosa, no lugar de paixões tristes, afetos tristes (Ariel, 2023).

A partir do trecho da entrevista acima é possível defender a tese de que Marcelo Ariel possui um processo de escrita fundamentado na mestiçagem, desenvolvida por meio da incorporação de diversas referências, posto que o autor se revela um leitor atento de diversos escritores, poetas e filósofos, brasileiros, europeus, africanos, orientais, etc, e, conseqüentemente, sua escrita é atravessada por todo esse conhecimento, traduzindo-se em poética que valoriza as relações, que valoriza os afetos. Inspirado na filosofia de Espinosa presente no livro *Ética*, Ariel adota em seu processo de escrita os “afetos alegres”, sendo esses afetos as sensações, potências e forças que se manifestam um corpo. Aqui, entende-se o poema, o texto, como um corpo, e sendo assim, todo corpo é permeado por atravessamentos e encontros, corpos que se encontram com outros, daí resulta a sua mestiçagem, o corpo do texto é o campo onde esse encontro se desenvolve, uma passagem, uma travessia na qual o

---

historicamente pela desigualdade, pelo paternalismo das relações e pelo clientelismo, o racismo só se afirma na intimidade. É da ordem do privado, pois não se regula pela lei, não se afirma publicamente” (Schwarcz, 2012, p. 14).

texto se altera. E assim, por meio desses encontros, dessas relações, o poema de Ariel torna-se mais amplo, sem fronteiras, amplia a capacidade de afetar e ser afetado.

A mestiçagem pressupõe então uma relação com o Outro:

Nós ‘sabemos que o Outro está em nós, que não apenas ressoa em nosso devir, mas também na maior parte de nossas concepções e no movimento de nossa sensibilidade. O ‘Eu é um outro’ de Rimbaud é historicamente literal. Um tipo de ‘consciência da consciência’ nos abre, apesar de nós e faz cada um o ator conturbado da poética da Relação (Glissant, 2021, p. 46).

Segundo Marcelo Ariel em entrevista para a SBPSP “O ‘é’ do enunciado de Rimbaud ‘eu é um outro’ para mim é um ‘é’ do sonho, é um ‘é’ do si mesmo que sinto como um halo que se mistura com outros halos formando uma aurora poemática (Ariel, 2023, p. 259). Ao abordar a temática do Eu e a temática do Outro é importante retomar as discussões feitas nessa tese sobre a voz do eu poético: voz querubínica, voz do eu que é um outro, que dialoga com tantos espaços e temporalidades. Em 2023, em entrevista<sup>41</sup> para o *Jornal de Psicanálise da SBPSP – Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo*, o poeta é questionado sobre a sua escrita e invenção se dar por meio da criação de múltiplos Eus, de um eu comunitário, social, e que se move no mundo, e que assim, “nessa invenção de cada um como comunidade, escaparíamos do confinamento em uma interioridade de teias de palavras, imagens e slogans... Do que precisamos para essa invenção?”. E o poeta responde da seguinte forma:

O Eu em si já é uma espécie de confinamento quando o vemos como um novelo vinculado apenas ao nome-identidade e não como um ponto de transe-trânsito, de partida, ele vai além do nome-identidade, é uma porta que só abre para fora. Algumas culturas nômades do deserto fazem uma distinção entre o rosto e o Eu e há um filósofo pernambucano, Evaldo Coutinho, que fala em uma “ordem fisionômica” que contém tudo o que há no universo, que vejo como uma cosmicidade animal. Nosso rosto existe para receber outros, principalmente outros rostos não humanos, seja o de uma estrela, flor, nuvem ou animal. O que é ter um rosto aberto? Um rosto que se expande para fora dos espelhos como uma sensação do mundo... (Ariel, 2023, p. 257-258).

O poeta pretende, ao escrever por meio da voz de tantos Eus, ao se desprender do nome-identidade, e adotar para si a voz de tantos Outros (poetas, filósofos, músicos, pintores, mendigos, fantasmas, mas também, animas, totens, e principalmente anjos), viver uma vida em deslocamentos, nômade. O trecho da entrevista sugere ainda o Eu enquanto uma porta que se abre para fora, ou seja, é um descentramento do eu, uma poética multifacetada, uma poética

---

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/2023-sbpsp-jornaldepsicanalise-v56-n105-19.pdf>. Acesso em: 04 de jan. de 2024.

aberta à diversidade, ou ainda um poeta de rosto aberto, que se expande para fora dos espelhos, resgatando aqui o diálogo com Emanuelle Coccia no texto citado “Física do sensível”. Adiante, ressaltando a ideia de uma poética que está sempre em movimento, em trânsito, o poeta diz: “se ver poeticamente como vemos as coisas vivas se movendo e existindo só é possível nas metamorfoses e transes até esse lugar dos lugares que é a vida exterior e os poemas e sonhos podem ser mapas para chegar no estado de ‘abrir o rosto, abrir o Eu’, a porta em movimento [...]” (Ariel, 2023, p. 258).

Em outra entrevista feita por Fernando Andrade para o site *Ambrosia*<sup>42</sup> em 2018, Ariel novamente afirma a mestiçagem como seu método de composição:

Meu processo é a evocação de duas potências do existir para através delas compor um ‘sair da frente do poema para que ele aconteça’. Uma é a mestiçagem que se aproxima como ideia do hibridismo, a mestiçagem é o que podemos chamar de potência da mistura e que alguns pensadores chamam de ‘metafísica da mistura’. Prefiro chamar de potência já que se trata de uma fenomenologia manifesta do próprio mundo e não apenas de um devir, como digo sempre, é o mundo que escreve os poemas. Isto pode soar como uma crença mística, mas se trata de uma agudização de percepção da potência da mistura (Ariel, 2018).

Adiante o poeta ainda ressalta “podemos até falar no processo de acesso ao poema como um ‘transe mestiço’, um transe misturado e transparente como certos ‘semissonhos’, e isto talvez se aproxime vagamente da noção do devaneio de Bachelard” (Ariel, 2018). Aqui, além da mestiçagem, o poeta ressalta a importância dos sonhos para compor seus poemas, mas o conceito de sonho próximo ao conceito de “devaneio” de Gaston Bachelard, segundo o qual o sonho seria capaz de romper com o real, propondo uma nova realidade. É por isso que o onírico é recorrente em diversos poemas do autor. Poemas em que o eu lírico sonha que é outros seres, outros poetas, animais, anjos, outras vezes, o eu lírico desperta metamorfoseado. Assim, o sonho e a mestiçagem são seus métodos de composição. Além disso, Ariel ressalta que a outra potência utilizada em sua escrita é a “potência do surto”, ou ainda a “dimensão surtológica”, onde “o poema pode muito bem ser uma irradiação da epistemologia do surto” (Ariel, 2018). Essa dimensão “surtológica” da escrita é entendida como um processo de “conhecimento expansivo e mergulho em estados radicais de alteridade”<sup>43</sup>, ou seja, a poesia de Marcelo Ariel instiga os leitores a desafiar os limites da palavra, questionarem as

---

<sup>42</sup> Entrevista realizada por Fernando Andrade em 07 de maio de 2018, disponível em: <https://ambrosia.com.br/literatura/quatro-perguntas-para-o-poeta-marcelo-ariel/>. Acesso em: 15 de set. de 2023.

<sup>43</sup> Entrevista de Marcelo Ariel à Revista Relevo em dezembro de 2018. Disponível em: <https://revistarelevo.wordpress.com/2018/12/06/cinedebate-de-passaro-transparente-ocorre-no-galpao-cultural/>. Acesso em: 09 de fev. de 2024.

fronteiras entre o real e o profético, entre a razão e a imaginação, entre o metafísico e o físico, entre o divino e o mundano.

Se usamos o eu em um poema, é para diminuir e até anular a força destas duas potências, a não ser que o ente cultive uma espécie de eu mestiço, de eu nômade, que é ideal, porque o poeta não deve abdicar de viver no mundo, de comprar pão. Ele compra o pão e usa o papel transparente que embrulha o pão para escrever seu poema também pode aprender a fazer o pão. Em tudo o que digo não há uma negação do mundo, porque o mundo não está em oposição ao poema, é o mundo quem escreve o poema e não o poeta (Ariel, 2018).

Ainda nesse sentido, em entrevista concedida ao jornal *Tribuna de Santos*<sup>44</sup> para a jornalista Carlota Cafiero em setembro de 2015, Marcelo Ariel fala sobre seu processo de escrita e os temas de seus poemas:

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 [...] (Ariel, 2015).

A partir das entrevistas, é importante verificar como a escrita mestiça acontece nos poemas de Marcelo Ariel. No poema “Eu, Vicente de Carvalho”, o eu lírico torna-se outro, e de certa forma, a imagem do anjo da história aparece no momento em que cita “o anjo da destruição:

Eu, Vicente de Carvalho, de costas para o poema, contemplo o pássaro  
 que dorme no fundo do oceano  
 as asas se movem em sonho,  
 minhas,  
 ondas que desejam fechar as cortinas  
 do ridículo teatro  
 dos prédios  
 irão se erguer  
 quando a ave despertar  
 esticando suas asas  
 até as nuvens  
 que também desejam  
 cancelar a cidade  
 com seu dique  
 de coisas

---

<sup>44</sup> Em pesquisas feitas pela internet e acervo do jornal, não fora encontrada a entrevista, no entanto, ela está disponível na íntegra no blog *O teatrofantasma* de Marcelo Ariel. Disponível em: <https://teatrofantasma.blogspot.com/2015/09/integra-da-entrevista-concedida-para.html>. Acesso em: 15 de set. de 2023.

contra o silêncio da morte  
 cantado pelo pássaro  
 é certo que girei 180 graus  
 para ficar de costas  
 para o canto  
 mas ele está  
 lá, em mim  
 o anúncio  
 de cabeça baixa  
 sussurrando  
 o nome  
 que irá acordar  
 o anjo da destruição  
 de tudo o que é falso  
 inútil e irreal  
 em breve  
 irei contemplar  
 do fundo  
 de uma silenciosa verdade  
 do mar  
 angélicos  
 cardumes  
 que já foram multidões  
 dançando em volta,  
 dentro de cada um  
 o poema  
 sem palavras  
 almas de caixas  
 caminhando  
 dentro das águas  
 agora  
 este menino  
 de 11 anos  
 fumando crack  
 no meu colo,  
 ratazanas brincam  
 de esconde-esconde  
 ouço os soluços  
 de uma mulher aidética  
 chorando perto das ondas  
 sinto o olhar seco  
 de um homem velho  
 diante de um filme pornô  
 que ele vê  
 em 3D na tela de computador  
 agora  
 a garota caminha  
 na direção da avenida  
 passa pela mulher  
 quer poderia ser sua mãe  
 e pelo homem que poderia ser seu pai  
 peixes cegos  
 (Ariel, 2019, p. 449-451).

Já que um dos pressupostos desse capítulo é a identidade movente do eu lírico dos poemas de Marcelo Ariel, aqui o eu poético torna-se Vicente de Carvalho, advogado, abolicionista, e poeta santista: alguns pontos biográficos, portanto, que o aproximam de

Marcelo Ariel. Evocando a voz do poeta negro Vicente de Carvalho, numa espécie de monólogo, o eu lírico dá início a sua descida vertiginosa e violenta aos escombros da história, movimento que pode ser percebido pela mancha do poema e pela sua estrutura longa, e da percepção do pássaro no fundo do mar. É importante destacar que Vicente de Carvalho é reconhecido como o poeta do mar. Em seus poemas o mar torna-se mais do que uma mera paisagem, transmuta-se em uma presença, em sentimentos, o mar tem voz, e “Tem a toada de uma reza/ A voz do mar” (Carvalho, 1917, p. XIX), ou ainda “Estranha voz, estranha prece/ Aquela prece e aquela voz,/ Cuja humildade nem parece/ Provir do mar bruto e feroz” (Carvalho, 1917, p. 17).

Já para Marcelo Ariel, as ondas do mar aparecem no poema como um contraponto “ao ridículo teatro dos prédios”, dos amontoados das grandes cidades e de seus lixos que vão desaguar no mar<sup>45</sup>, e a ave citada lá no início do poema “também deseja cancelar a cidade”, adquirindo assim uma dimensão mitológica, apocalíptica. Nos versos seguintes é sussurrado o nome que irá acordar o anjo da destruição, responsável por eliminar tudo que é falso, inútil e irreal, e nesse momento surge a verdade que advém do fundo do mar. Essa verdade se dá então pela mestiçagem de vários elementos: angélicos cardumes que outrora foram tristes multidões, ou ainda poemas sem palavras, escritos por almas caiçaras.

Em seguida, nos próximos versos há uma quebra de narrativa. Há uma transmutação do ambiente, a paisagem não é mais o fundo do mar, mas sim as cenas violentas recorrentes das grandes cidades: um menino fumando crack, ratazanas circulando, uma mulher aidética que chora, um velho que assiste pornografia e, por fim, diante desses cenários degradantes, um menino, um transeunte, passa como se nada percebesse, anestesiado diante da/para a crueza do “real”, mostrando que o real é, muitas vezes, apenas um jogo de percepções. Em seguida, o eu lírico provoca: essas pessoas poderiam ser seus familiares e, portanto, encerra com o verso final: peixes cegos.

Além do mais, os elementos citados na entrevista também podem ser lidos no excerto 1. do poema de Marcelo Ariel: “E sempre haverá a demanda do não-Eu em algum lugar de

---

<sup>45</sup> A questão ecológica, e por consequência a ecocatástrofe, presente em alguns poemas de Marcelo Ariel, também fora tema importante para o poeta Vicente de Carvalho, que além de escrever poemas com mote inspirado na natureza, lutou ativamente pela preservação do meio ambiente, exemplo disso foi a sua defesa da vegetação nativa da orla da praia de Santos e contra a especulação imobiliária. Sobre isso conferir a reportagem presente no blog Memória Santista. Disponível em: <https://memoriasantista.com.br/vicente-de-carvalho-escreve-carta-ao-presidente-da-republica-e-salva-faixa-da-orla-para-construcao-de-jardins/>. Acesso em: 29 de nov. de 2023.

mundo nenhum”, com subtítulo “escrito para acompanhar as imagens mestiças”, do livro *Com o Daimon no Contrafluxo*, que começa com a fala de um “semianjo”:

1.

*Fala do semianjo*

*O homem é um pássaro que deu errado  
O cão é um pássaro que deu errado  
O pássaro é um peixe que saiu errado  
O amor é uma tentativa fracassada de concertar tudo  
mas ninguém ama o suficiente para isto  
A árvore é uma explosão estelar dormindo  
A explosão estelar é uma árvore acordada  
(Ariel, 2019, p. 343).*

Imagem mestiça evocada na fala de um semianjo. Nesse trecho do poema volta a imagem de tantos eus que o homem poderia ser: pássaro, cão, peixe, sensações, sentimentos. Além desse excerto, no terceiro movimento desse mesmo poema, há também alguns elementos importantes para a discussão aqui apresentada, inicialmente a ideia de furar o real, ou seja, transmutar as coisas, ressignificar o real:

3.

*Como furar o Real*

*Olhando um espelho durante oito horas  
a imagem desaparece e  
quando os dois lados opacos  
do espelho refletem a matéria escura  
nossa verdadeira imagem  
sem ressonância  
com nossa imaginação  
começa a furar o Real  
uma tela desligada  
ou em standby  
começa a refletir  
o hiper devir  
mas nenhuma tela  
emana sua água congelada  
até tocar a essência onírica do sonho  
que tentamos furar  
com os olhos  
quando acordamos  
(Ariel, 2019, p. 344-345).*

Diamila Medeiros dos Santos (2016) em sua dissertação de mestrado *Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo Ariel*, tem um capítulo específico para tratar do tema “As nuances do real” na obra do poeta. Dentre algumas de suas considerações sobre o real, uma delas é baseada no pensamento do filósofo Clément Rosset.

Segundo esse ponto de vista, há uma certa dificuldade em perceber o real quando se olha diretamente para um objeto, ele se torna inapreensível. Tal como ocorre no verso acima, no momento em que o eu lírico olha para o espelho durante horas e a sua imagem desaparece. Só é possível ver o real através de um jogo de perspectivas, ou ainda, quando a imagem é vista por dois lados opacos do espelho que refletem “a matéria escura” é que a verdadeira imagem “sem ressonância com a imaginação” começa a furar o real. No poema “Radiohead” do livro *Jaha Ñade Ñañombovy’a*, uma construção muito semelhante sobre o olhar aparece nos versos em questão:

Quando fixamos os olhos no Sol, a realidade se converte por instantes em uma mancha, somos tomados pelo êxtase violento da cegueira provisória, os objetos nos quais fixamos os olhos logo depois são possuídos por esta mancha, que é um fantasma do Sol, um tremor em seu temor, estávamos sendo vigiados de dentro para fora por uma espécie de polícia absoluta, os movimentos do ser para além da esfera estavam sendo gravados pelo satélite do anjo policial que é do tamanho de uma célula, amanhã (Ariel, 2019, p. 376).

Segundo Diamila Medeiros dos Santos:

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 (Santos, 2016, p. 59).

Nos dois fragmentos acima ocorre a experiência de olhar fixamente para o sol ou para outro objeto, e como resultado se tem uma cegueira temporária. No poema, o eu lírico é tomado por um “êxtase violento da cegueira provisória”, e tudo que vê são espectros, fantasmas. Aqui o eu lírico convoca o leitor a se desprender do olhar pragmático e dar lugar a outras formas de percepções do real. E assim, a coisa observada torna-se outras (tais como o eu-lírico da poética de Ariel que é tantos Outros). Em seguida a esse momento de cegueira provisória, o eu lírico faz alusões à canção da banda Radiohead, “Karma Police” (polícia cármica), onde se fala, já no primeiro verso, da prisão de um homem que se comunica por números, chamado de “rádio dessintonizado”, ou seja, mais um sujeito que se comunica e se expressa de maneira não convencional. Já, a partir do excerto de Diamila Medeiros dos Santos (2016), fica expressa a metáfora da impossibilidade de perceber o real em sua totalidade.

Desta forma, a poética de Ariel não pretende demonstrar o real, mas demonstrar os limites da linguagem, ou ainda, “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” (Santos, 2016, p. 61). E assim, ao fim do poema, outro elemento importante é o sonho, elemento que já fora descrito por Marcelo Ariel como importante para seu processo de escrita, também como elemento para romper e transcender com os limites do real.

Em um excerto do poema em prosa “Anansi Blues” do livro *Jaha Ñade Ñañombovy’a* se lê:

[...] esses peixes que nadam em nós sabem eles podem bem ser a alma que é só uma mas brinca de esconder com aquele tudo que podendo ser um primeiro de abril dos átomos ou dos anjos contando aos que ainda não são nós que não somos anjos nem gatos e brincamos de poetas poderemos pensar já que Kafka escreveu uma novela onde algo era uma barata todos podem acordar amanhã de sonhos iguais apesar das imagens como algo transformado em criança com olhos de Kafka ou ao menos podem ler com os olhos emprestados dessas crianças que foram não sendo crianças que estão sentadas à direita de um mar estão lá elas conversando com peixinhos sobre estes reinos mais antigos do que a palavra e tudo lá está tão nítido que não percebemos a imensa pequenez da grandeza delas que não precisam estar sendo para ser quem são sem os verbos e inclusive podem ser mais do que isso e até mais do que nós do que nós mesmos do que isso que estamos sendo fora delas do que isso que escreve esta carta para dizer que te ama (Ariel, 2019, p. 443).

A escrita desse poema se dá claramente pela técnica da mestiçagem descrita por Marcelo Ariel. Já no título há a referência a mais uma lenda do povo africano Akan, a lenda de Anansi<sup>46</sup>, um híbrido entre aranha e homem, que tece em suas teias as histórias e as transmite para a humanidade. Deste modo, Anansi é também uma espécie de mensageiro, tal qual o anjo Ariel, tal qual Exu, é aquele que transita entre o divino e o mundano. Além disso, o título do poema evoca também o blues, que já foi citado anteriormente como um elemento importante da identidade negra. Tanto Anansi quanto o blues referem-se à transmissão oral dos conhecimentos e das tradições, é por isso que se percebe na leitura do poema diversos

---

<sup>46</sup> Para entender melhor o mito de Anansi ler o artigo “As teias de Anansi e a tessitura de histórias na manutenção de identidades negras: um olhar afrocêntrico de conhecimento” de Leandro Haerter, Hélcio Fernandes Barbosa Júnior e Denise Marcos Bussoletti (2013). Conforme os autores, “o mito de Anansi remonta a uma época na qual não haviam histórias para serem contadas, elas pertenciam ao deus Nyame e ficam no Céu, dentro de um baú. As pessoas se relacionavam uma com as outras, mas não haviam histórias para serem contadas. Então, Anansi subiu ao Céu para encontrar Nyame e comprar as histórias para que pudessem ser contadas em sua aldeia, tecendo e subindo, tecendo e subindo, até chegar. Nyame pediu para Anansi três presentes, em troca do baú com as histórias. Osebo (leopardo com dentes de sabre), Mmboro (marimbondos que picam como fogo) e Moatia (a fada que nenhum homem viu) eram os desejos do deus. Anansi concorda e retorna a Terra, ao início de sua teia, capturando os três presentes. Retorna ao Céu e para surpresa de Nyame, lhes entrega os três desejos. Assim, o deus entrega à aranha o baú que contém todas as histórias, e desde aquele dia estas passaram a ser de Anansi, que as espalhou para toda a humanidade com sua teia” (Haerter; Barbosa Junior; Bussoletti, 2013, p. 374). Disponível em: [https://revistas.est.edu.br/periodicos\\_novo/index.php/Identidade/article/view/1829/1514](https://revistas.est.edu.br/periodicos_novo/index.php/Identidade/article/view/1829/1514). Acesso em: 05 de jan. de 2024.

elementos da oralidade, tal como a falta de pontuação, repetições de termos, uma escrita cíclica.

No trecho em questão o eu lírico é tantas vozes: peixes, anjos, gatos, crianças, até chegar o momento em que evoca os sonhos de Kafka e o despertar metamorfoseado. Assim como nos livros de Kafka, na poesia de Marcelo Ariel, as identidades não são fixas, elas se deslocam, se ampliam. Novamente fica explícita a presença da mestiçagem e do onírico no processo de escrita do autor. A presença do absurdo onírico provoca em ambos os autores citados um estranhamento com a própria realidade que, muitas vezes, é tão absurda quanto as narrativas dos sonhos. Pois, “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” (Santos, 2016, p. 32). Assim, tal poética se constrói por sonhos dentro de sonhos, sonhados por outros, seres que se transformam e sofrem metamorfoses. Como se evocasse a narrativa chinesa do taoísta Chuang Tzu, que sonhou que era uma borboleta, e depois passa a questionar se quando acorda ele não era uma borboleta sonhando que era um sábio chinês, e aqui ocorre um imbricamento entre sonho e realidade. E assim, segundo Diamila Medeiros dos Santos (2016), na poética de Ariel é instaurada uma tensão entre a noção de representação do real e a noção de criação do real. Através da linguagem, Ariel cria mundos, e parte desses mundos também advém dos sonhos, tal como afirma em seus versos: “o mundo/ existe/ se for sonhado” (Ariel, 2019, p. 317).

Outra questão citada nesse poema é o olhar da criança, “emprestar os olhos dessa criança” para ler além das palavras, expressando os limites da linguagem ao expressar o real. Segundo Diamila Medeiros dos Santos (2016):

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 (Santos, 2016, p. 68).

Além de tensionar os limites da linguagem e sua representação do real, aqui também é possível recordar as discussões feitas por Charles Baudelaire (1996) em “O artista, homem do mundo, homem das multidões e a criança”, pois, de acordo com Baudelaire, só as crianças são capazes de exprimir aquilo que veem. A percepção infantil, segundo o poeta “é aguda, mágica à força de ser ingênua” (Baudelaire, 1996, p. 24). Baudelaire disserta ainda que “[a] criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor” (Baudelaire, 1996, p.

19). É este estado que transforma a curiosidade em “paixão” e se converte na faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo aquelas que “aparentemente” se mostram as mais triviais e ordinárias. Os elementos ordinários do cotidiano são temas da poética de Ariel, que destaca nuances e as complexidades das experiências diárias, posto que seus poemas trazem elementos ordinários ao lado de elementos que põem o leitor em choque dada a crueza da realidade daquelas cenas, há também a presença de elementos metafísicos que provocam as mais variadas reflexões nos leitores.

Não só a transfiguração do Eu, mas também a transfiguração dos lugares é importante para o poeta, e isso pode ser lido no poema “Do amor ontológico” que possui como legenda “*através do amor, os mortos ressuscitam*”. O poema é dividido em partes (Opus), (Largo-Andante), (Scherzo) e (Intermezzo), sendo que, excetuando "Opus", esses são termos termos que fazem referência a partes das obras musicais, indicando a posição na peça ou o ritmo de leitura. Inicia-se pelo “Opus”, que segundo o glossário da Orquestra sinfônica Brasileira<sup>47</sup>, significa obra, em seguida vem o largo andante, que indica um ritmo mais lento, para em seguida o “Scherzo” tomar seu lugar, sendo essa uma “composição de andamento vivo e de esquema ternário, sendo a parte central em trio”; retorna-se ao “Opus” e chega-se então à parte final do poema, o “Intermezzo”, que é originalmente uma “pequena peça instrumental, de recorte livre, destinada originalmente a preencher tempo entre dois atos de uma obra”. Vê-se que o poeta brinca com a ordem tradicional de uma sinfonia, deixando para o fim, a parte que serviria como meio, numa transmutação dos lugares, fazendo-os moventes. Para corroborar essa análise transcreve-se abaixo o trecho final (Intermezzo) do poema:

Talvez o amor não se relacione com tempo algum em lugar nenhum e seja mesmo uma onírica, querubínica transfiguração do espaço, amantes entram no espaço através do sonho e neste espaço do sonho, onde os tempos abstratos e cronológico estão em oposição. A violência extrema, dicotômica do tempo cronológico, onde somos ofuscados por uma irreal fragmentação do ser através das restrições da visão na névoa da memória, servindo apenas para ofuscar as possibilidades de fusão com a Alma do Mundo que sonha o Mundo, que o amor anuncia como um ultradevir pois Ele-Ela-Elohins, o Amor é um agente do tempo-eternidade, somente nesta temporalidade sem tempo, próxima do onirismo do nascimento pode o amor se expandir até seus ilimitados espaços de corpo algum, objeto nenhum, forma sem forma. (Ariel, 2019, p. 366-367).

No excerto final do poema o amor é visto como força transformadora do espaço como algo que transcende as limitações temporais e físicas, sendo também uma força onírica,

---

<sup>47</sup> As informações sobre os termos foram retiradas do Glossário da Orquestra Sinfônica Brasileira. Disponível em: <https://www.osb.com.br/glossario>. Acesso: 5 de abril de 2024.

querubínica. O amor pode ser lido como uma ponte entre o mundo real e o mundo dos sonhos, na qual a alma se expande em uma união eterna. O mundo dos amantes seria, portanto, o mundo dos sonhos, ali onde a violência do tempo cronológico e fragmentário não os afeta e a névoa da memória não os confunde. É nesse espaço onírico que as fronteiras entre passado, presente e futuro se dissipam e tornam-se a eternidade.

Voltando à entrevista, no que tange às poéticas ensimesmadas, Marcelo Ariel pontua:

Esse “Eu-só-Eu” é um mito ruim que parece um imã num lixão de ferro velho que é o que se parece o mundo dos conceitos perpetuados por essa gramática das capturas do consumismo, mas sinto que tudo pode ser mixado, rearranjado, desinventado para melhor, nesse sentido é que podemos dispensar [sic] tudo o que se cristalizou demais e enferrujou. Assim poderíamos dispensar [sic] também esse Eu que só sabe ser ele mesmo, cristalizado, enferrujado e pulverizado nas coisas que ele pode comprar/ter, viciado em narrativas e enredos com sentido excessivamente organizado, longe da beleza imanente do caos (Ariel, 2023, p. 258).

Aqui, o poeta ressalta que é possível inventar uma nova gramática do eu a partir da mistura, do rearranjo. Ainda na mesma entrevista, o autor defende o uso da imaginação como uma “chave de sonho acordado” para uso da sensibilidade e para estados poéticos, e cita o fato de o físico Einstein, e seu questionamento sobre a imaginação, ser mais importante que o conhecimento. Ariel traduz esse questionamento com a ideia de que uma imaginação que não se abre para uma novidade, para uma descoberta, que é contrária às diferenças, torna-se atrofiada. O poeta ainda destaca a importância daquilo que se vê pela primeira vez, tal como Charles Baudelaire já havia destacado em *Sobre a Modernidade*, o olhar da criança está sempre inebriado por ver tudo como novidade, e esse seria o olhar do gênio. Nas palavras de Ariel:

Ver algo pela primeira vez é um estado da imaginação poética ou monádica que caminha tanto na direção da coisa observada num sentido oposto ao do lugar em que está o observador que ele acaba por poeticamente se confundir com a coisa observada, como cantou Camões ‘confunde-se o amator com a coisa amada por virtude de muito imaginar’ (Ariel, 2023, p. 259).

Deste modo, além da voz, outro elemento importante para a construção dos eus da poética de Marcelo Ariel são os olhares, as perspectivas, tal como foi comentado no capítulo 4 dessa tese. No fragmento poético “Ex-Sintra” do livro *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* se lê:

Nesse momento a coerência de um sentido histórico é a aura dissolvida dos raros destinados ao próximo desaparecimento patrocinado pela fantasia A-harmônica e infernal da inclusão do jagunço destemeroso, do caçara doce e contemplativo, do

caipira simplório e do tabaréu ingênuo no espírito nadificado do Atemporal porque eles não são a realidade dada, mas a realidade que deve ser buscada por uma equivalência entre essência e experiência no rastro do nume no lume, Azrael: a luz que apaga os nomes (Ariel, 2019, p. 226).

Nesse poema diversos elementos são importantes para se pensar a questão do eu: inicialmente, o sentido histórico é a aura dissolvida em identidades que representam o interior do Brasil, tais como o jagunço, o caiçara, o caipira e o tabaréu que, conforme o autor, são atemporais. No entanto, ainda há a afirmação de que tais identidades estão destinadas ao desaparecimento. Assim, pode-se interpretar que a narrativa histórica tradicional perde sua força para uma aura dissolvida e atemporal, uma história que segue em trânsitos, em deslocamentos, em ciclos. O poeta ainda ressalta que as identidades citadas não são a realidade dada, mas aquelas que devem ser buscadas, talvez indicando esse devir em outros eus citados na entrevista. E, ao fim do poema, há uma crítica de cunho filosófico que perpassa a crença de que a essência dos seres estaria situada numa dimensão fora da experiência, ou seja, para o eu lírico a essência não é algo fixo, mas algo que sofre influência das suas experiências, posto que as identidades estão sempre em processo de transformação e a rima “nume no lume” infere a busca pelo divino, pelo luminoso. Evocar então o nome de Azrael, o anjo da morte, que seria responsável por “apagar os nomes”, apagar as identidades, deixando-as abertas às possibilidades de aniquilamento/ressurgimento.

Essas questões apresentadas até o momento podem ser percebidas no poema “Do nascimento” do livro *Com o Daimon no Contrafluxo*. O poema é uma homenagem ao músico Milton Nascimento, subintitulado “poema emanação em torno da obra de Milton Nascimento” e dedicado a José Aparecido dos Santos (não identificado):

**TUDO O QUE VOCÊ PODIA SER/ ENCONTROS E DESPEDIDAS/  
NASCENTE/ O QUE FOI FEITO DEVERA/ O QUE FOI FEITO DE VERA**

o mundo  
existe  
se for sonhado

com o voo do pássaro  
dentro do corpo  
caminhamos  
por estradas selvagens

como rosas  
com o olhar  
do cavalo  
do boi

das sensações

abrindo clareiras  
para este ser

(morrer)

Nossa casa  
um sopro de energias  
se movendo  
'como um espelho'  
para o tempo

somos tocados por todos  
os lados

e essa simultaneidade  
de instantes  
sempre foi

a eternidade

O desejo  
do rio  
que somos  
é que este Sol  
entre com ele  
no oceano

(cantando)

*O angelus-pergunta*  
Não, no véu-paisagem  
mas no sereno ininteligível  
a voz que é também olhar  
que apenas observava  
de dentro dos ossos

agora é  
uma luz que mesmo apagada  
não se cala  
(Ariel, 2019, p. 317-318).

O poema começa citando títulos de canções e de álbuns de Milton Nascimento. Isso reforça o que já fora dito anteriormente nessa tese: a obra poética de Marcelo Ariel dialoga com variados tipos de artes, e aqui o destaque se volta para a música. Em vários poemas, o autor dialoga com músicos de rap, jazz, blues, mpb, e homenageia em sua poética diversos músicos negros. Em seguida, no primeiro verso se lê a afirmação de que “o mundo existe se for sonhado”, ressaltando o elemento onírico que foi citado em entrevistas por Marcelo Ariel, juntamente com a mestiçagem e com o delírio, como o seu método de composição. Ou seja, é por meio do sonho que se constrói mundos, e “tudo o que você podia ser”. Adiante: pássaro, rosas, cavalo, boi, abrem clareiras, caminhos para este ser, e dialogando com a afirmação da entrevista em que o eu é tantos outros em sua voz.

Os movimentos e deslocamentos também podem ser observados nesse poema quando o eu poético afirma que “nossa casa” está se movendo “como um espelho” para o tempo. Há um movimento entre casa – elemento fixo –, espelho que é reflexo e transição, e o tempo que se move, e todos esses elementos juntos dão a ideia da construção de uma memória, de uma identidade que está se movendo no mundo, criando experiências, elementos que são tocados por todos os lados, e essa simultaneidade de instantes é a própria eternidade. Logo em seguida surge a imagem do rio, que também simboliza movimento. O rio é desejo de tornar-se oceano, mover-se até romper as fronteiras e tornar-se algo maior, talvez represente o desejo de tornar-se algo “universal”.

E é nesse instante que a imagem do angelus aparece como aquele que questiona, e novamente a relação entre voz e olhar é resgatada, para enfim tornar-se uma luz que mesmo apagada não se cala.

Para encerrar as discussões desse capítulo transcreve-se o poema “Uma conversa infinita onde Espinosa, o africano, explica as estratégias insurrecionais do Jaguar-Orquídea” que abarca os elementos descritos nesse capítulo como potência da escrita do poeta: a mestiçagem, o onírico e a dimensão “surtológica”.

O poema possui como legenda a informação de que sua estrutura é “como uma partitura para uma contrametafísica mestiça \*para a ocupação do campo transcendente” e é dedicado a Suely Rolnik e Felix Guattari. Ao nomear como partitura a estrutura do poema o poeta apresenta novamente a mestiçagem entre outros gêneros e ritmos para sua composição, e aqui novamente a relação com a música, para que sua estrutura seja lida como uma partitura. O autor ainda chama essa partitura de contrametafísica mestiça, tendo em vista que a metafísica é uma área da filosofia na qual há o dualismo entre o mundo sensível e inteligível, ou ainda, entre corpo e alma, no poema há o movimento de quebra de tais separações, por meio da mestiçagem, e assim, o autor produz um texto em que o corpo é livre, um corpo que não é um só, mas mistura-se ao de um animal e de uma planta, tal qual o jaguar-orquídea, ou ainda conforme os outros exemplos citados nesse capítulo.

Ademais, a referência à Suely Rolnik e Felix Guattari servem de fundamento teórico para desdobramentos dessa mesma perspectiva de análise em que há a ruptura com as categorizações tradicionais, questionando e resistindo às normas estabelecidas e buscando novas formas e possibilidades de subjetividades ou de existências, para, por fim, ocupar o campo transcendental. Ou seja, sugere a exploração de ambientes que, à primeira vista, não estariam acessíveis, mas, por meio do rompimento com o real, por meio do onírico e do surto, ou ainda, por meio da arte, da poesia, da espiritualidade e da política, busca-se formas não

tradicionais de acessar e compreender esses espaços, bem como explorar e expandir as fronteiras do pensamento e da própria experiência humana, por meio de um corpo livre.

**o estado mundial é o corpo**

**O CORPO LIVRE**

ATRAVÉS DELE OS CÍRCULOS MENORES IRÃO DESTRUIR  
O GRANDE CÍRCULO

O MOVIMENTO INCESSANTE DOS CÍRCULOS MENORES NÃO  
ACONTECE COMO UM EVENTO E PODER SER SENTIDO COMO O  
ANÚNCIO DE UM NASCIMENTO QUE SÓ PODE ACONTECER NA  
IMPOSSIBILIDADE

**NAScer É UM INCÊNDIO AO CONTRÁRIO**

O NOMADISMO DOS CÍRCULOS MENORES SERIA A  
\_\_\_\_\_ DAS AUTONOMIAS IMANENTES:

A CRIAÇÃO DAS ESCOLAS DE DESOBEDIÊNCIA CIVIL E  
A CONVERSÃO DAS PRISÕES EM UNIVERSIDADES LIVRES  
POPULARES É A PARTE DISSO QUE PODERIA GERAR OS CÍRCULOS  
DE VISITAÇÃO DA PRIMEIRA ESCULTURA DO SER \* ONDE ESTÁ  
ESCRITO SER AQUI ENTENDAM COMUNIDADE

A FUSÃO DO DEVIR DOS POVOS-DO-DESERTO COM  
O DEVIR-TUPINAMBÀ EVOCO COMO **O JAGUAR-ORQUÍDEA**  
QUE PODE SER ESCULPIDO PELO SER  
o mundo roda louco em sua chave imanente

NÃO APENAS COMO FORMA MAS COMO ABERTURA PARA  
A ÁRVORE-MOVENTE QUE PERMITE O ACESSO AS SINAPSES EM  
ESTADOS DE SONO NA COPA DAS ÁRVORES E NOS RIOS ENCOBERTOS

**é preciso trincar o nome das coisas com o surto**

*trincar o que é nomeado e assim capturado pelos esquemas desnaturantes  
da máquina de opressão*

ESTA PRIMEIRA ARTE ESCULTÓRIA A PARTIR DAS POTÊNCIAS  
INTUITIVAS DA INTERIORIDADE SEMPRE EVOCANDO OS SABERES  
FORA DO TEMPO CRONOLÓGICO NO ESTADO MUNDIAL DO CORPO  
QUE HÁ DENTRO DO SONHAR, DA CONVERSA IMANENTE E DE  
GRADAÇÕES DE ESTADOS SURTOLÓGICOS

OS MOVIMENTOS DO NOMADISMO EXTERINTERIOR QUE ALIMENTAM  
OS GESTOS INVISÍVEIS QUE COMPÕE OS MOVIMENTOS  
INCESSANTES DOS CÍRCULOS MENORES DO SER QUE PODEMOS  
EVOCAR COMO DECISÃO SURTOLÓGICA DE NASCER OU COMO  
REPETIÇÃO QUE GERA DIFERENÇA DE 'INCÊNDIO AO CONTRÁRIO'  
ATRAVESSANDO A IMPOSSIBILIDADE DE \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ POR ISSO O IMPOSSÍVEL É UMA ENERGIA DO PRÉ-  
DEVIR QUE ESTIMULA A DECISÃO DE NASCER

a conversa-caminhada-surto são na dimensão micropolítica da respiração como o  
movimento das águas-vivas e inauguram o nascimento do estado  
mundial do corpo  
do jaguar-orquídea que canta e dança para o desaparecimento da nossa  
imagem no espelho

**A SINGULARIDADE É UMA SÉRIE DE GESTOS DISCERNIMENTO DAS  
MISTURAS ENTRE O CORPO E O MUNDO QUE COMPÕE  
UMA CIRCULARIDADE DIALÓGICO-SURTOLÓGICA**

são gestos que expandem o nomadismo para regiões psíquicas externas onde a caminhada, a conversa, o sonhar, o surto se misturam no nomadismo para fora do nome na direção do ser topológico-numinoso.

*junho de 2013 é um campo movente que se origina no corpo insurrecional*

*das potências nômade dos rios soterrados e depois migra para a copa das árvores*

*nanoêxtase para a criação de novas temporalidades*

*para a defantasmagorização pela via do campo-dança-surto do devir-jaguar-orquídea que como como o devir-negro é*

**JÁ uma práxis ontológica**

*O DEVIR NEGRO INAUGURA O QUILOMBO  
INTERIOR DE CADA SER*

É UM IRMÃO SIAMÊS DOS MOVIMENTOS DO JAGUAR-ORQUÍDEA

AMBOS SEM NENHUMA RELAÇÃO COM O PENSAMENTO BINÁRIO

IRÃO ASSASSINAR O ANJO DA HISTÓRIA \* NOSSO INIMIGO

PELO VOO DESNOMEADOR DO PÁSSARO DA ETERNIDADE

e todos nós poderemos sentir o que é o seu cantar no fundo de todos os sonhos  
os círculos menores e sua expansão biogeoanocosmopolítica  
*NOMÁDICA*

levam para a mestiçagem das florestas de quilombo, das aldeias que são  
a placenta rizomática das potências surtológicas insurrecionais

que se manifestam principalmente como AMIZADE  
É DA CONVERSA SILENCIOSA DOS AMIGOSAMIGAS  
QUE CRIA OS DUPLOS INCENDIADOS DAS TRANSPARÊNCIAS  
o incêndio das projeções identitárias

E DA TERCEIRA CAMADA IMPESSOAL DO SER  
que surgirão as estratégias para a destruição das máquinas de opressão  
ENTRE O CÍRCULO MAIOR E O MENOR  
ESTÁ O DESERTO

E EM NÓS A FLORESTA  
E OS RIOS ONDE O JAGUAR-ORQUÍDEA  
NOS ESPERA

NO LUGAR DE NOSSO NOME  
LUGAR-PÓLEN RESERVA DE IMPESSOALIDADES IMANENTES  
QUE NOS FARÁ NASCER

mas não somos nós que devemos nascer  
mas os sopros de atravessamento  
irradiados pela expansão topológica do nosso corpo  
emanando memórias de sensações impossíveis  
de serem capturadas  
memórias do futuro

(Ariel, 2019, p. 481-484).

A potência do corpo é evocada já no primeiro verso, intitulado de “estado mundial”, ou seja, um corpo livre. Sendo assim, é necessário o movimento incessante entre vários corpos – o corpo do eu e de vários outros – que se conectam e se afetam, e a partir desses afetos tornam-se outra coisa distinta daquilo que se era anteriormente. A teoria que perpassa esses versos está embasada no pensamento do filósofo Espinosa acerca do corpo e dos afetos alegres e tristes, por isso que o nome “Espinosa, o africano” está inserido no título do poema. Além de Espinosa, Suely Rolnik também apresenta em seus textos discussões sobre corpo e afetos, demonstrando, por exemplo, como um corpo se transforma com o contato com o outro, o contato é de certa forma violento, desestabiliza o que se é e urge um novo corpo – um novo modo de pensar, agir, sentir, etc., tal como se lê no texto de Rolnik (1993) “Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”:

Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros (Rolnik, 1993, p. 242).

É nesse movimento de mestiçagem entre corpos e afetos que ocorre “um nascimento que só pode acontecer na impossibilidade”, ou ainda é um nascimento de um novo eu provocado pelo “incêndio ao contrário”. Nesses versos, metaforicamente, esse nascimento pode representar o momento em que novas formas/possibilidades de existências emergem, mesmo diante de condições e de contextos opressores/colonizadores. Assim, esse nascimento também pode simbolizar um ato de resistência e de ruptura, em que surgem outras alternativas de existências, mais livres, dialógicas, ou ainda, mestiças. E quando evocado a imagem do incêndio, que em geral representa destruição, seu contrário pode significar a luz que advém do nascimento desse novo eu, que destrói aquilo que o aprisiona para eclodir uma nova existência.

Suely Rolnik (2018) no livro *Esferas da Insurreição* disserta que o capitalismo e seus modos de exploração atuais pretendem colonizar não apenas a força de trabalho do sujeito, mas da própria vida, da força criativa e transformadora da subjetividade de cada um. Em um debate sobre como liberar a vida de tais limitações a autora sugere que “pensar e resistir tornam-se uma só e mesma coisa” (Rolnik, 2018, p. 90). Ou seja, não basta apenas problematizar os conceitos produzidos por essa política de exploração, mas é preciso

problematizar o próprio princípio que a rege, para tanto, é necessário “deslocar-se no âmbito do pensamento”, não se fixar a formas já estabelecidas por tal sistema, pois:

[...] pensar consiste em ‘escutar’ os afetos, efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares que, gerados nessa fecundação, anunciam-se ao saber-do-vivo; ‘implicar-se’ no movimento de desterritorialização que tais gérmenes de mundo disparam; e, guiados por essa escuta e essa implicação, ‘criar’ uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto. Os efeitos do pensamento exercido dessa perspectiva tendem a ser ‘o contágio potencializador’ das subjetividades que o encontram, ou mais precisamente, sua ‘polinização’; a ‘transfiguração’ da superfície topológico-relacional de um mundo em sua forma vigente pela irrupção desse corpo estranho em seu contorno familiar, a ‘transvaloração’ dos valores que nele predominam (Rolnik, 2018, p. 91).

São, portanto, os afetos que movem os sujeitos, e o contato com a diversidade, com o múltiplo que transforma o familiar em algo mais abrangente, e nesse movimento os sujeitos – individual, mas principalmente coletivamente – se modificam e ampliam seus olhares, seus desejos e seus devires. Nos versos seguintes o eu poético dá continuidade à ideia de movimento, sempre em círculos, e por isso evoca a figura dos poetas sufis, os quais, em uma espécie de meditação e êxtase, giravam em torno de si mesmos e ao mesmo tempo de um eixo que projetava um centro e assim tais poetas imitavam o movimento de rotação dos planetas em torno do sol. E “segundo os mestres sufis, que se referem a um dito do Profeta Mohammad, cada ser humano possui um tesouro dentro de si, um tesouro muitas vezes escondido sob camadas grossas de poeira de desejos e paixões – um tesouro a descobrir” (Dolatkhah, Qouchani, 2022, p. 16). Assim, o nascimento, mesmo em condições adversas, pode ser interpretado como a descoberta desse tesouro que existe dentro de cada um.

Além do mais, em uma videoaula disponível no canal da Editora Tabla (2022), intitulada “Algumas considerações sobre sufismo, poética e liberdade”<sup>48</sup>, Marcelo Ariel tece comentários que complementam a análise do poema. O poeta elabora uma metáfora em que as poéticas seriam pássaros e as religiões seriam gaiolas que catalogam, organizam e hierarquizam tais pássaros, deste modo, as místicas seriam (e aqui se insere o sufismo) formas/tentativas de expansão dessas poéticas, indo de acordo com o que fora dito antes acerca dos movimentos/deslocamentos que evocam novas existências. Outro ponto importante a ser destacado é a própria mestiçagem do termo, pois o poeta não usa somente o termo “sufi”, mas aglutina as palavras sufi e tupinambá criando o termo “sufinambá”. Ao evocar o povo Tupinambá, reconhecido pela resistência à colonização e também por suas práticas

---

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HgTzhLRlAE4>. Acesso em: 01 de abr. de 2024.

culturais e espirituais diversas, o poeta por meio da fusão entre os termos busca representar a ideia de descolonização do pensamento, abrindo espaço para novas identidades.

Adiante, o poema enuncia o que pode acelerar o movimento desses círculos. Nesse momento há uma lacuna, uma falta, o que pode ser interpretado como uma sugestão de que cada sujeito deve buscar a sua própria descoberta, bem como indicando a possibilidade de múltiplas coisas que possam preencher a lacuna, cada um à sua maneira. Após essa estrofe, os versos adiante descrevem algumas ideias recorrentes na poética de Marcelo Ariel: uma proposição de como lidar com a violência, através da criação de “escolas de desobediência civil” e a “conversão de prisões em universidades”. Essas propostas também dialogam com o restante do poema posto que evocam a reconstrução de instituições que costumeiramente são vistas como espaço de opressão e controle, para tornarem-se locais de aprendizado, de libertação e de transformação social, mais uma vez, uma forma de “nascimento ao contrário”, de imaginar luz onde só poderia haver opressão.

Na próxima estrofe o poema retorna ao processo de mestiçagem e descreve a fusão do devir dos povos do deserto com o devir do povo tupinambá, ou seja, numa referência ao “sufinambá”, e traz aqui o jaguar-orquídea, imagem presente no título desse poema bem como também aparece em outros poemas, como símbolo dessa mestiçagem “esculpida pelo ser”. Como já comentado em outro momento dessa tese, o conceito “jaguar-orquídea” se configura como uma espécie de ser mítico poético, uma metáfora ou símbolo de um ser que transcende os limites entre ser humano, animal ou planta, é signo da mestiçagem, ao mesmo tempo em que em sua metáfora pode encapsular uma visão tanto utópica quanto distópica de um mundo que virá, reflexo de esperanças e de críticas do poeta em relação à existência humana. Pois, essa figura do “jaguar-orquídea” aparece em poemas em que o poeta faz uma crítica a temas como preconceito e exclusão social, mas também em momentos em que há o desejo de transformação do mundo, de um devir.

A estrofe é finalizada com “o mundo roda o louco em sua chave imanente”, numa referência à carta do tarot “O louco”, ou seja, o poder desta carta é o que gira o mundo, carta que representa inícios, novas experiências, o início de uma jornada de conhecimento.

Ainda nessa jornada de novas experiências que permeiam todo o poema, na próxima estrofe o eu lírico cita a “árvore-movente” que permite o acesso às sinapses em estado de sono. É nessa estrofe que o onírico aparece pela primeira vez nesse poema enquanto uma potência de criação. Esse sono ainda se relaciona com a natureza, posto que acontece na copa das árvores e dos rios encobertos.

Adiante, em um verso destacado em negrito, há a afirmação de que “é preciso trincar o nome das coisas com o surto”. Para o poeta Marcelo Ariel (dialogando com os pressupostos de alguns filósofos e poetas) a palavra poética, literária, se distingue da palavra objetiva, ordinária, que serve para nomear, encarcerar e limitar o significado das coisas. A palavra poética, nos versos de Ariel, surge como a possibilidade de ressignificar e ampliar sentidos, palavra que enunciada por tantos “eus” é palavra de ninguém e de todos, que mostra, mas que também dissimula, que cria o novo ao mesmo tempo em que escancara o que já está posto. Em sua poética Marcelo Ariel demonstra que até mesmo quando a palavra é utilizada em seu sentido denotativo, o imaginário do leitor pode ampliar as significações, posto que cada um é afetado e afeta o mundo ao redor à sua maneira, conforme suas experiências. Assim, a palavra poética dá ao leitor tanto a possibilidade de ampliar seus conhecimentos, estimular novas percepções, ao mesmo tempo em que também é plausível que ela elucide o cotidiano, o grotesco, o feio, o mal.

Conforme já citado anteriormente nesta tese, trincar o nome das coisas pode ser lido como ter uma leitura poética das palavras, desviar do significado tradicional das palavras e dar a elas novos conceitos, novas possibilidades de interpretação a partir da força “surtológica”. Indo na esteira do comentário de Rolnik e Guattari, é preciso romper com essa “espécie de redundância, da serialidade, de produção em série de subjetividade, de solicitação permanente a voltar ao mesmo ponto. É como a situação de um pintor que compra suas tintas na mesma loja. O que interessa é o que vai fazer com elas” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 53). Assim, se manifesta aqui o desejo de libertar os conceitos de suas designações convencionais e, desta forma, romper com a lógica opressiva e limitada que tais categorizações sustentam, de modo que é por meio da ressignificação das palavras, ressignificação da própria leitura do mundo e dos modos de existência que se dará fim à opressão, tal como está expresso nos versos seguintes, em que a partir do surto, e ao “trincar o que é nomeado e assim capturado pelos esquemas desnaturantes da máquina da opressão” (Ariel, 2019, p. 482) é que se fará ecoar novas potências de vida.

O eu lírico ainda ressalta que para romper com tais “esquemas desnaturantes” é necessário evocar os saberes “fora do tempo cronológico”, ou seja, a importância de romper com a linearidade do tempo e entender a história e seus movimentos como ciclos que de maneira ininterrupta se modificam, se renovam, mas que também seguem dialogando com outras temporalidades. Logo em seguida, o eu lírico cita como mais uma potência “o corpo que existe dentro dos sonhos”, e as conversas imanentes e surtológicas.

É importante ressaltar que essas três potências citadas se complementam. No mundo dos sonhos, lugar onde os limites e convenções da realidade podem ser questionados, dissolvidos e transformados, bem como é onde sugere-se haver esse corpo livre, onde as identidades não são fixas, são moventes e podem ser reimaginadas. Além disso, nesse espaço onírico o tempo e o espaço se modificam, as narrativas são não lineares e o tempo não segue as convenções cronológicas do estado de vigília. Assim, o sonho seria uma das formas de acessar a sabedoria fora do tempo cronológico.

Nesse universo onírico também se dão as conversas imanentes, que podem ser interpretados como conversas interiores, ou seja, nos sonhos todos diálogos que acontecem são uma espécie de diálogo/monólogo interno e, portanto, possuem um aspecto de auto-conhecimento. No entanto, esse diálogo de si para si (que é um outro) não é controlado e não há nenhuma espécie de censura, é apenas fluxo de pensamento, ou ainda, o inconsciente.

E a terceira potência citada são “as gradações de estados surtológicos”, que podem representar experiências mentais e emocionais tão intensas que são compreendidas enquanto surtos. As pessoas que se encontram nesses estados de surtos normalmente não se pautam pelas regras e normas estabelecidas socialmente, assim, o surto é a ruptura com a normatividade da sociedade, bem como geralmente ocorre como uma reação a um contexto opressivo. Em suma, essas três potências surgem como possibilidade de reconfiguração do “eu”, bem como dos modos de existência.

Nos versos seguintes volta a falar do nomadismo e da importância dos movimentos, e diz haver uma escolha entre a decisão surtológica de “nascer ao contrário”, ou a escolha pela repetição. E nomeia o impossível como a energia que estimula essa decisão de “nascer”. Essa ideia de escolha de um caminho (novo ou repetição) pode estar relacionada ao debate proposto por Suely Rolnik (2018) no livro *Esferas da Insurreição* mais precisamente quando dialoga com a obra *Caminhando* de Lygia Clark (1963).

A partir de *Caminhando*, Clark trabalha com uma espécie de fita de moebius feita de papel e nela faz sucessivos cortes, quando esse material chega ao público conclui-se que os cortes não são neutros e seus resultados variam de acordo com o tipo de recorte que cada um escolhe fazer: se você escolhe sempre os mesmos pontos para recortar, suas ações reproduzem o mesmo, mas se você evita os mesmos pontos, suas ações produzem diferenças. De modo que se o público segue as instruções de Clark e escolhe um novo ponto para prosseguir cortando, novas formas surgirão: “A forma irá se multiplicando numa variação contínua, que somente se esgota quando já não resta superfície alguma para recortar. A obra se efetua na repetição do ato criador de diferença e nele se encerra. Em suma, a obra propriamente dita é o

acontecimento dessa experiência” (Rolnik, 2018, p. 44). Mas, se o público não segue a recomendação da artista e recorta sempre a partir do mesmo ponto, o resultado é uma reprodução infinita da mesma forma. “Essa não cessará de permanecer idêntica a si mesma, a cada vez que repetirmos a escolha de nossa ação, até que não haja mais lugar onde recortar. Nesse tipo de corte o ato é estéril, não produz obra: o acontecimento da criação de uma diferença na qual a obra como tal se plasmaria” (Rolnik, 2018, p. 47).

A partir dessa experiência Rolnik metaforiza esse processo artístico nos percursos possíveis diante da sujeição do inconsciente aos padrões normativos do regime capitalista, sendo eles: a reprodução/ repetição dos mesmos comportamentos; ou ainda um processo de driblar esses padrões e buscar novos percursos. Assim, tendo em vista o ato de escolha de reproduzir o mesmo ou de produzir novas caminhos, o poema em questão dialoga com tal prerrogativa, pois vê nesse movimento uma decisão. No entanto, diante de tantos cenários de desigualdade social e violência estrutural presentes no Brasil, uma mera “escolha” parece algo superficial, pois muitas vezes o ato de escolha perpassa questões maiores como o mínimo para sobreviver: assim, é diante dessa impossibilidade e enquanto revolta que se decide “nascer ao contrário”.

Adiante, termos reaparecem como potencialidades capazes de gerar o nascimento desse “corpo jaguar-orquídea”, sendo elas: a conversa, o surto, e outro conceito é acrescentado nesse debate: a caminhada. O ato de caminhar simboliza o movimento, o sair de um lugar e ir em direção a outro, simboliza novas cartografias, simboliza também a liberdade das amarras cotidianas, pois para caminhar basta apenas a decisão de ir, não é necessária nenhuma técnica, máquina, combustível, dinheiro ou acessório, liberta-se assim do ritmo da velocidade, da necessidade de consumir e gerar lucros. Segundo o filósofo Frédéric Gros (2010) em seu livro “Caminhar, uma filosofia”, além de ser um ato de liberdade que nos livra das ilusões daquilo que é dito “indispensável, é também um exercício filosófico e espiritual, praticado por diversos filósofos e escritores como Rimbaud, Nietzsche, Rousseau, Thoreau, Nerval, Kant, Gandhi, entre outros. O caminhante muitas vezes é definido como o vagabundo, o errante, o apátrida, que não se prende a um lugar, em consequência disso não se prende a um modo de existência, a um modo de pensamento, está sempre em descoberta, ressignificando seu modo de pensar, ver e existir no mundo, constrói suas relações a partir do desconhecido.

O “corpo jaguar-orquídea” ainda canta e dança para que a representação da imagem no espelho desapareça, sugerindo assim a criação de uma nova identidade. O canto e a dança, assim como a caminhada, possibilitam aos sujeitos um estado de liberdade de expressão, de

ressignificação e até mesmo de conhecimento de si. Assim, numa espécie de transe, tal como sugere o movimento sufi, ao dançar e cantar é possível surgir um novo eu.

Nos próximos versos a mestiçagem é evocada, para o eu lírico a singularidade é composta pela mistura, pelos diálogos surtológicos. Singularidade composta por gestos nômades tais como a já citada caminhada, conversas, sonho e surto.

Em seguida, um momento histórico é citado, junho de 2013, que é chamado de “campo movente que se origina no corpo insurrecional” (Ariel, 2019, p. 483). Tal evento é popularmente conhecido como Jornadas de Junho, mobilizações que aconteceram em diversas cidades do Brasil que reivindicavam, entre várias coisas, a diminuição da tarifa do transporte público. Tais manifestações reuniram manifestantes de diferentes posicionamentos, tanto de esquerda, quanto de direita. Após mais de dez anos desse evento as análises sobre os desdobramentos e impactos dessas manifestações divergem, uma das leituras possíveis, a qual se considera mais relevante para a análise feita nessa tese, é a de que se sucederam eventos como o *impeachment* da presidenta Dilma Roussef (PT), a operação lava jato, a prisão de Luiz Inácio Lula da Silva (PT), a ascensão da extrema direita e do neoliberalismo e a eleição de Jair Messias Bolsonaro (PL). Suely Rolnik no capítulo “A nova modalidade de golpe: um seriado em três temporadas” faz uma análise de como esses e outros eventos se sucederam e geraram um cenário opressor e catastrófico para a maioria da população brasileira. Rolnik aponta que o golpe não cessará de se modificar, portanto, o processo de descolonização do inconsciente não é um movimento que se conclui, mas um estado constante de renovação do nosso modo de pensar e agir:

sempre estaremos afrontando a tarefa de inventar novos dispositivos de resistência. Sejam eles quais forem, se não contemplarmos entre seus alvos a descolonização do inconsciente, corremos o risco de nos mantermos nas mesmas cenas, encarnando os mesmos personagens com papéis idênticos, numa reprodução infinita daquilo que pretendíamos transmutar em nós e fora de nós (Rolnik, 2018, p. 193).

Na mesma linha de pensamento de Rolnik, é possível interpretar nesses versos de Marcelo Ariel a leitura de que os movimentos que se iniciaram como promessa de revolução, de “criação de novas temporalidades”, da “desfantasmagorização” da sociedade, dá lugar a um movimento que culminou naquilo que a autora chamou de golpe, um golpe nos modos de existência à margem dos padrões da sociedade capitalista, branca e heteronormativa. Por isso, o eu lírico evoca o devir-jaguar-orquídea que é também o devir-negro, como uma possibilidade de mudança nesses paradigmas, e assim, “o devir negro inaugura o quilombo interior de cada ser” (Ariel, 2019, p. 483). Pensar assim, o quilombo como um lugar de

resistência, de instauração de uma nova existência onde deixam de ser assujeitados para tornarem-se sujeitos protagonistas de suas histórias (individuais, mas também e principalmente, coletivas).

Nos próximos versos, o devir negro e o devir-jaguar-orquídea terão potencial para assassinar o anjo da história. Ao assassinar o anjo que é arrastado pelos ventos do progresso, que olha para o passado e não consegue deter as catástrofes que virão, talvez, o autor sugere uma possibilidade de por meio dos devires romper com esse ciclo ininterrupto de violência, da possibilidade de uma existência nômade, sem fronteiras, sem preconceitos, que “levam para a mestiçagem da floresta quilombo” por meio das forças surtológicas e insurrecionais.

A partir dessas forças, o poema se encaminha para seu encerramento, evocando a amizade, ou seja, a própria ideia de coletividade e pluralidade. E, num processo de mestiçagem, dentro dos sujeitos se encontram espaços como o deserto, as florestas e os rios, ou seja, ambiente que ciclicamente sempre se modificam – naturalmente, mas também devido às ações humanas -, e a partir disso surgirá a tão desejada impessoalidade, não mais um nome, mas sim os atravessamentos de memórias e sensações impossíveis de serem capturadas. Ao fim da leitura desse poema percebe-se que as principais dimensões da escrita de Ariel se misturam nesse poema: a mestiçagem, o surto e o onírico.

Após análise dos poemas e das entrevistas de Marcelo Ariel, esse capítulo pretendeu demonstrar os elementos que formam a dicção do poeta: A mestiçagem, que não é uma simples mistura de elementos culturais de diversos países, mas é também a mistura de várias vozes, de vários eus, é a proposta de romper barreiras e hierarquias, de tornar seu discurso poético mestiço e movente nos mais variados locais, desde um concerto de jazz até uma cena de um menino que escuta rap na favela, é trazer o popular e o clássico juntos, o sonho e o delírio, que convocam o leitor a habitar outras existências não convencionais.

Faz parte de sua dicção poética também a dimensão surtológica da escrita, que por meio de suas transgressões faz com que o leitor repense certas clausuras (temporais, estéticas, políticas, existenciais, sociais, etc) que aprisionam e limitam os homens, ou seja, a partir do surto questionar aquilo que é visto como “inquestionável”. Tal como ocorre em “Black in love” do livro *Com o Daimon no Contrafluxo*:

A loucura das visões é rara  
poucos conseguem sustentar uma visão  
que se converte em pensamento autônomo do mundo  
por isso é difícil que em nossa época pareça um Ezequiel  
ou um Heidegger capaz de atravessar o abismo  
e entrar outra vez no jardim

(Ariel, 2019, p. 286).

Aqui o eu lírico evoca que é preciso transformar a loucura das visões em um discurso autônomo, dito de outro modo, aquilo que escapa ao *status quo* é visto, muitas vezes, como delírio, portanto é necessária a afirmação de um pensamento que transforme os limites do entendimento, que escape ao senso comum; ademais, são citados Ezequiel e Heidegger, respectivamente um profeta e um filósofo, que desafiaram as formas convencionais de entendimento acerca da própria existência humana. Demonstrando que aquele que está em surto, está em choque, em colapso, portanto, escapa às convenções sociais que são propostas e impostas. E, é nesses momentos que a criatividade pode aflorar e sugerir novas possibilidades de criação, de narrativas e de existência. Quando o poeta traz esse conceito para sua escrita não está romantizando a loucura, mas sim enxergando nela possibilidade de compreender as existências para além do que é dito normal, e que a partir dessas existências livres pode haver a transformação de subjetividades, de desejos, de afetos, etc.

Ainda nesse sentido, outra dimensão da dicção do poeta diz respeito ao “onírico”, que, assim como o surto e a mestiçagem, também propõe uma outra lógica de compreensão do mundo e das existências, ou seja, inventa-se um outro “real”, e nesse outro real pode-se tornar-se “outros”. Nesse espaço onírico as metamorfoses do eu poético são inúmeras, como se percebe nos poemas citados nesse capítulo, bem como a própria possibilidade de pensar o tempo, a cronologia, a história e as narrativas se modificam, cria-se uma nova estrutura que adquire sentido nesse mundo dos sonhos.

Assim, esses três elementos da dicção poética de Marcelo Ariel convergem na voz angélica, que por estar em trânsito entre o humano e o divino, simboliza o rompimento com as fronteiras da identidade, tornando-se um ser mestiço, que por meio do surto e também do onírico acessa outros estados em que pode romper com a realidade imediata, espaços onde as fronteiras entre o possível e o impossível são dissolvidas, e o anjo, nesse contexto, pode ser tanto o anunciador, o mensageiro desses novos estados de existência, quanto aquele que testemunha o caos e os fragmentos desse cotidiano. Nessa figura angélica a mestiçagem encontra espaço para expressar as diversas facetas que essa imagem abarca ao longo da história da humanidade, o surto reflete tanto as crises de sentido quanto a possibilidade de “revelações”<sup>49</sup> de uma nova linguagem, de uma nova forma de constituir relações e experiências de vida, e o onírico como o acesso a outras dimensões e realidades. Nessa

---

<sup>49</sup> Tais como as de Ezequiel, de Heidegger, entre outros, as revelações ampliam visões de mundo.

travessia, o anjo representa o ser que empreende uma viagem em busca de compreender a diversidade e transformação das formas de existência.

Por fim, o anjo mestiço da poética de Marcelo Ariel é um observador da condição humana. Em seus sobrevoos, suas pausas e quedas, de maneiras distintas, o anjo se aproxima e se afasta dos humanos e, nesse trânsito, compreende e dialoga com as questões próprias da humanidade. Além disso, diversas facetas e características são assumidas por esse anjo que não é um só, mas é muitos, é mestiço – sua voz ecoa a de outros seres e temporalidades, por isso, a percepção do tempo não é exata, rompe com a linearidade, é fluída por diferentes cenários e paisagens, muitas vezes, isso dá a sensação ao leitor de que são flashes como num sonho, onde tudo se conecta de uma maneira não convencional. Ademais, por meio da sua dicção o anjo leva o leitor a um trajeto que parece ser cíclico, onde alguns temas e contextos aparecem enquanto outros são evocados, mas sempre por meio de uma relação de diálogo, de continuidade. Nesse sentido, o leitor é convidado a fazer esse voo junto com o eu lírico “querubínico”, e assim testemunhar junto com o anjo o real possível, mas também as possibilidades imaginárias, oníricas, surtológicas da existência. O leitor observa praças, ruínas, desastres ambientais, prisões, guerras, favelas, metrópoles, casas de campos, catedrais, bibliotecas, oceanos, ventres, etc, tudo isso pela ótica de um ser angélico, que coloca o leitor diante de profundas indagações sobre poesia, sensações, identidade e humanidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...]  
 seres moventes  
 deste corpo  
 outrora celeste  
 símiles  
 de anjos divinos  
 jamais viram  
 beijo tão profundo  
 quanto este  
 que celebra  
 o retorno  
 do invisível  
 unindo novamente  
 o antimundo ao mundo.  
 (Marcelo Ariel – Do amor Absoluto)

Por ser mestiço, por estar sempre em travessia, por ser atemporal, o anjo da poética de Marcelo Ariel abarca as problemáticas e as complexidades da sociedade brasileira (desastres ambientais, preconceito racial e desigualdade social, violência, etc), e sobre esses temas narra a crueldade do real, ora imagina desdobramentos e soluções possíveis, ora pressupõe utopias, mas principalmente cria uma produção literária que reconhece o processo histórico de mestiçagem e propõe uma narrativa que seja reativa às estruturas sociais que estão postas e aos padrões e normas estabelecidos e repetitivos, em uma escrita que mistura o erudito e o popular.

Tendo isso em vista, pode-se afirmar que essa tese foi construída por múltiplos caminhos de interpretações. O texto se inicia por uma cartografia angélica que nos leva a diversos desdobramentos acerca da figura do anjo presente nos poemas de Marcelo Ariel. Inicialmente, ainda muito apegada a algumas concepções tradicionais dessa figura, as referências perpassam alguns temas: a tradição judaico-cristã; a hierarquia celeste; a representação da forma dos anjos nas artes; o lado místico dessa figura; a voz angélica ou, como o autor a intitula, “querubínica voz”, e por ter uma voz o anjo também é visto como o mensageiro (possível ou impossibilitado). Esses assuntos permeiam diversos poemas analisados ao longo da tese – de maneira mais evidente em alguns e de maneira mais implícita em outros, mas que podem ser vistos, principalmente, no 1º capítulo e seus tópicos.

No entanto, quando o poeta dá destaque e insere essa figura atemporal em seus versos, não pretende apenas evidenciar essas características religiosas, mas também problematizar temas próprios da humanidade: a falta de fé, os atos profanos, o esquecimento da tradição, a

hierarquização, o próprio poder e seus produtos: a violência, a miséria, a desigualdade social, etc.

Além dessas temáticas, a figura do anjo aparece sobremaneira em cenários de catástrofe e de ruínas e, nesses tempos o eu lírico anuncia uma certa crise de sentido, o que resulta em uma poética que tensiona e questiona os limites do real, escancara a crueza desse cotidiano, ao mesmo tempo que propõe novos trajetos e rotas de existência, e assim, inscreve sua poesia num espaço crítico, em que todos os eventos históricos – passados, presentes e os que ainda se sucederão – são vistos como uma continuidade e com desdobramentos interligados, portanto, e evocamos nesse ponto a figura do anjo da história. Esses temas aparecem, de certa forma, ao longo de toda a tese, mas principalmente no 2º e 3º capítulo.

Nessa expedição mestiça, a figura do anjo avança mas também paralisa diante de diversos momentos históricos. Por vezes o anjo faz suas preces, por vezes seu grito angustiado dá lugar ao silêncio e à reflexão. Surge em diversos poemas o questionamento: De que adiantam as preces? a quem interceder? Onde estava Deus nesses momentos de barbárie? De que é feita a violência e o que nos empurra para ela? Há, ao longo da tese, diferentes respostas a esses questionamentos, pois a figura do anjo está em um processo de construção e reconstrução de si própria, que diante do espelho percebe aquilo que é e aquilo que poderá vir a ser: tensionando os limites da tradição que essa figura representa, abrindo-a a novas possibilidades de existências, e tornando-a uma figura mestiça brasileira, que abarca em si a complexidade do processo histórico desse país, mas que também imagina um novo devir “jaguar-orquídea”, ou seja, a possibilidade de um futuro melhor.

Aqui retomo novamente um trecho da entrevista de Marcelo Ariel ao jornal *Plural*<sup>50</sup>:

O diálogo das diferenças se chama mundo e rejeitas as diferenças é rejeitar o mundo a natureza. Nós só estamos realmente vivos quando nos misturamos com tudo, com o que é diferente de nós, com o que não é nosso eu, não pensa, nem age como nós! Somos todos gays, negros, mulheres, árvores e etc. Porque essa é a composição dos mundos no mundo. Quem não o mundo, colabora para a destruição dele, festeja a morte, principalmente a sua própria (Ariel, 2023).

Como se lê nas próprias palavras do autor, o diálogo com as diferenças, ou seja, a mestiçagem é a própria construção de seu mundo, e negar tais complexidades seria assim decretar a morte do mundo e de suas formas de vida. Tendo isso em vista, a figura do anjo na poética de Marcelo Ariel não poderia ser construída de maneira diferente, sem levar em conta

---

<sup>50</sup> Entrevista disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/so-estamos-realmente-vivos-quando-nos-misturamos-com-tudo-diz-marcelo-ariel/>. Acesso em: 28 de out. de 2023.

o emaranhado de situações e contextos históricos, culturais e sociais nos quais transformações são operadas por meio da voz poética, “voz querubínica”.

Nesse ponto da pesquisa, o processo de leitura e de reflexão se desenvolveu por meio de teorias estrangeiras, que embora distantes do tempo/espaço do poeta, justificam seu uso devido a uma outra característica recorrente na obra de Ariel: a intertextualidade. Sua obra é sem fronteiras, ou ainda, conforme os termos de Glissant, “uma Poética da Relação”, que dialoga com diversas temporalidades, culturas e artes. Essa intertextualidade aparece em todos os capítulos, mas principalmente no 4º capítulo, em que recursos efrásticos são empregados no processo de escrita da plaquete *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck*, na qual o autor aborda a obra original de Van Eyck, mas incorpora elementos de outros textos, outras referências culturais, históricas, artísticas e literárias.

O último capítulo pretendeu demonstrar em quais conceitos a escrita de Ariel e a própria figura do anjo estão atrelados, sendo eles o surto, o onírico e a mestiçagem. Portanto, infere-se que o anjo de Ariel pode ser nomeado como um anjo mestiço. Anjo mestiço que, em sua polifonia e em suas variadas metamorfoses, é atravessado por cosmovisões, por possibilidade de inventar mundos e modos de existências (reais, oníricas, surtológicas).

Sendo assim, percebe-se que o anjo na poesia de Marcelo Ariel é um tema bastante abrangente, e portanto optamos por trabalhar com o recorte de poemas presente na antologia *Ou o silêncio contínuo* (2019), algumas entrevistas disponíveis em blogs e sites, bem como alguns poucos poemas presentes em blogs que complementavam o debate das entrevistas, posto que a ideia central era trabalhar principalmente seus poemas que já estavam inseridos em seus livros editados.

É importante ressaltar que outras leituras e interpretações podem surgir sobre essa figura do anjo na poesia de Marcelo Ariel, pois a obra do poeta ainda está em processo de construção e renovação. Além disso, é necessário destacar que essa tese abrange o escopo de obras poéticas publicadas até fevereiro de 2022, ou seja, até a publicação da plaquete *As três Marias no túmulo de Jan van Eyck*. No entanto, até o momento de escrita dessa tese, o autor já lançou os seguintes livros que não foram analisados devido ao recorte temporal proposto, o que é o caso de *22 Clareiras e 1 Abismo: poema ensaio* (Letra Selvagem, 2022); além desse, outros livros que foram lançados após a data do recorte temporal e que não são livros de poemas, sendo eles: *Escudos: Seguido de a Vida de Clarice Lispector* (Arte e Letra, 2023) e *Afastar-se para perto: ficção vida* (Editora Reformatório, 2024).

Para além do recorte estabelecido, é a partir da cartografia e do avanço da leitura dos poemas e de teorias a respeito da figura do anjo, que a pesquisa sai de um ponto tradicional de

análise – apegado à forma e concepções tradicionais acerca dessa figura – e se desdobra em um análise mais voltada para o processo de escrita do autor, que leva em conta seu contexto histórico e social, bem como suas referências, e que reflete nessa figura do anjo como um elemento que abarca as escolhas do poeta, sendo elas: a mestiçagem, o surto e o onírico.

Assim, ao realizar essa expedição pelos poemas de Ariel, para traçar essa cartografia angélica foi necessário a pesquisa, a compreensão de diversos temas, contextos, afetos, não só literários e teóricos, mas artísticos, culturais, sociais, políticos, entre outros. Ou seja, no momento da leitura percebe-se que tanto o autor quanto o leitor são atravessados pela “hierofania de um sentido de mudança”<sup>51</sup>. De modo que, “obedecendo aos procedimentos e princípios básicos do cartografar, o estilo procura realizar a vontade de expandir os afetos, de navegar com o movimento e de devorar os estrangeiros para, através das misturas, compor as cartografias que se fazem necessárias” (Rolnik, 2014, p. 232). Assim, todas essas misturas corroboram com a afirmativa de que o anjo na poesia de Marcelo Ariel é uma figura mestiça.

Ariel, anjo mestiço, destinado à travessia, à errância, ao exílio. Nos versos sua voz e sua imagem seguem em deslocamentos, ora sendo ouvido e sendo clamado pelos intercessores, ora se manifestando e evocando o silêncio contínuo como potência, mas também como impossibilidade. Anjo que nos escancara a crueza e o absurdo de um cotidiano violento, nos faz lembrar que ainda é necessário resistir e reivindicar nossos direitos básicos: educação, saúde, liberdade, moradia e alimentação, e mais ainda por aqueles direitos que, conforme Antonio Candido, nos humanizam: o direito à arte, à literatura, à poesia, que seguem sendo ameaçadas por instituições que pretendem sufocar as experiências, que pretendem deixar à margem todos aqueles sujeitos “mestiços”. É, portanto, necessária toda insubordinação e, dito de outro modo, “a habilidade que um escritor negro deve ter é a de permanecer dignamente vivo sem ser capturado pela ‘máquina de cooptar e domar diferenças’ do neoliberalismo progressista, nem pela ‘máquina das fábricas de apagamento das subjetividades e singularidades’” (Ariel, 2023)<sup>52</sup>.

O anjo na poética de Marcelo Ariel se mostra como esse corpo mestiço, corpo inexistente para o estado, corpo que na multidão recita versos e raps, e que em sua capacidade de se misturar e se modificar abala as estruturas do real e do cânone literário. E assim, essa figura angélica, em suas rotas diversas, nos mostra que é possível criar outras existências, que

---

<sup>51</sup> Referência a um título de um poema de Marcelo Ariel presente no livro *Jaha Ñade Ñañombovy'a*.

<sup>52</sup> Entrevista disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/so-estamos-realmente-vivos-quando-nos-misturamos-com-tudo-diz-marcelo-ariel/>. Acesso em: 28 de out. de 2023.

é possível habitar o mundo para além daquilo que está designado, que é possível romper os grilhões que aprisionam almas e mentes, e é a poesia que sustenta esse caminho.

Ser escritor é como ser um nômade psíquico. Dante gostava de se apresentar como ‘Dante de Rimini’, o que podemos interpretar como ‘você é uma cidade quando escreve’, é uma floresta. Sou um quilombo quando escrevo. Se você se refere a reconhecimento do meio literário, isso é uma quimera que só se desfaz quando você morre e se torna sobrenatural como a fonte de tudo o que foi escrito. Atuo em uma **faixa de margem**, sinto que meus livros fazem nesse rio da literatura um movimento de rebojo. Dito isto, tento escrever dentro de uma certa ‘metafísica da biografia (Ariel, 2020).<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup>Disponível na apresentação do poeta no site do Círculo de Poemas: <https://circulodepoemas.com.br/autores/marcelo-ariel/>. Acesso em: 03 de abr. de 2024.

## REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. **A ideia da prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. **O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II, 2**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALIGHIERE, Dante. **A Divina Comédia – Inferno**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ARIEL, Marcelo. **As três Marias no túmulo de Jan van Eyck**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- ARIEL, Marcelo. **O céu no fundo do mar**. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2009.
- ARIEL, Marcelo. **Conversas com Emily Dickinson e outros poemas**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.
- ARIEL, Marcelo. **Coltrane Blues**. Assunção-Paraguai: Yiyi Yambo, 2010b.
- ARIEL, Marcelo. **A morte de Herberto Helder e outros poemas**. Santos: Sereia Ca(n)tadora, 2011.
- ARIEL, Marcelo. **A segunda morte de Herberto Helder**. Curitiba: 21 gramas, 2011.
- ARIEL, Marcelo. **Cosmogramas**. Londrina-PR: Rubra Cartonera Editorial, 2012
- ARIEL, Marcelo. **Nascer é um incêndio ao contrário**. Curitiba: Kotter Editorial, 2020.
- ARIEL, Marcelo; FLORES, Guilherme Gontijo. **Arcano 13**. São Paulo: Editora Quelônio, 2021.
- ARIEL, Marcelo. **Ou o silêncio contínuo**. Curitiba: Kotter Editorial, 2019.
- ARIEL, Marcelo. **Tratado dos Anjos Afogados**. Caraguatatuba: LetraSelvagem, 1ª. Ed., 2008.
- ARIEL, Marcelo. **Teatro fantasma ou o doutor imponderável contra o onirismo groove**. São Vicente-SP: Edições Caiçaras, 2013.

ARIEL, Marcelo. “O Triunfo de Cubatão”. In: **Ruído Manifesto**, 2020. Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/um-trecho-de-novela-de-marcelo-ariel/>.

AUGUSTO, Ronald. **Transfiguração e transgressão do conceito de Literatura Negra: a conquista da invenção na poesia de Eliane Marques e Marcelo Ariel**. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2023.

ÁZARA, Michel Mingote Ferreira de. “Configurações da Diáspora negra na poesia brasileira contemporânea”. In: **Revista Araticum**. Montes Claros, Mg: v. 23, n.1, 2021.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade: O pintor da vida moderna**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BISILLIAT, Maureen. **Menino-anjo/ Assis**. São José do Rio Pardo, SP, 1965. Acervo IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/pele-preta/>. Acesso em: 22 de mai. de 2024.

BENJAMIN, Walter. “Anúncio da revista Angelus Novus”. In: **O anjo da história / Walter Benjamin**. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: **O anjo da história / Walter Benjamin**. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de Pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. “Sobre a crítica do poder como violência”. In: **O anjo da história/ Walter Benjamin**. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLACKBURN, Saimon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin”. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204.

BUSTO, Cláudia de Assis. “Arquitetura Moderna da Praça da Independência de Santos como representação da memória e do patrimônio local”. **Revista Ceciliana**, nº especial: Patrimônio Cultural – Memória e Preservação: Santos, maio de 2012. Disponível em <[http://sites.unisanta.br/revistaceciliana/edicao\\_especial\\_museus/TEXT03](http://sites.unisanta.br/revistaceciliana/edicao_especial_museus/TEXT03)>. Acesso em: 02 de jun. de 2024.

CACCIARI, Massimo. **L'Angelo Necessario**. Milano: Adelphi Edizioni, 2003.

CALIANDRO, Stefania. “O anjo na arte contemporânea - iconologia de uma presença da ausência”. In: **CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada**. Vol 7.n.2, dezembro de 2009.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: **Metalinguagem e Outras Metas: ensaios de teoria e crítica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1995, p. 169-191.

CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo: um ensaio**. Tradução Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CARVALHO, Raimundo. “Apresentação”. In: SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. **Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência** [livro eletrônico]. Vitória: EDUFES, 2018.

CÉSAIRE, Aimé. **Une Tempête: d'après 'La Tempête' de Shakespeare - adaptation pour un Théâtre Nègre**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

CHAVES, Ernani. “Memória, história e narração: o céu sobre Berlim ou Wim Wenders, leitor de Walter Benjamin”. In: **Viso - cadernos de estética aplicada**, v. 10, nº 18 (jan-jun/2016), p. 111-123.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 2001.

CLAIR, Jean (Org.). **Mèlancolie, génie et folie em occident**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, Galimard, 2005.

COCCIA, Emanuele. “Anjos” in: **C. E. S. Capela – L. Reales (éd.) Arquivos de passagens, Paisagens**, Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, p. 29-55.

COCCIA, Emanuele. “Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CORREA, Joaquín. “A vida dos espectros: sobre as plaquetas do primeiro ano do Círculo de poemas”. In: **Reagrupar, Recuperar** [livro eletrônico]. Vários autores. Florianópolis, SC: Editora Nave, 2023.

CROSBY, Eric. “Painting on, or as, Film: Yves Klein’s Suaire de Mondo Cane (Mondo Cane Shroud)”. In: **Living Collections Catalogue** – Walker Art Center, 2014.

DAUN, Maria das Mercês de Carvalho; TAQUENHO, Lorena. **Pintura flamenga em Portugal: Os retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; estudo técnico e material**. Tese (Doutorado em História da Arte). Universidade de Évora, Évora, 2013.

DEMARCHI, Ademir. **Obras Cadáveres**. São Vicente: Edições Caiçaras, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sous le regard des mots” (prefácio) in: WINKELVOSS, Karine. **Rilke, la pensée des yeux**. Paris: PIA (Publications de l'Institut d'Allemand), 2004.

DOLATKHAH, Sohrab; QOUCHANI, Ghazaleh Esmailpour. “Do deserto da busca ao oceano da quietude: Reflexões sobre alguns elementos do sufismo através do estudo da noção de deserto na poesia de Hâfez de Chiraz, mestre sufi e poeta persa do século VII H./ século XIV d.c.”. In: **Lampião, Revista de Filosofia**. v.2, n.1. Alagoas: 2022.

DOS SANTOS, Cícero Joaquim. “Quando os corpos rejeitados fundaram os cemitérios dos anjos: Narrativas sobre os enterramentos infantis no Cariri cearense”. In: **Anais Dos Simpósios Da ABHR**, 13, 2012.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. Lisboa: Relógio d’Água, 1992.

EYCK, Jan van. **As três Marias no Túmulo**. [Imagem online]. Óleo sobre madeira. 71.5 x 90 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Roterdão. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Three\\_Marys\\_at\\_the\\_T](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Marys_at_the_T). Acesso em 03 de março de 2022.

FAITANIN, Paulo. “A ordem dos anjos, segundo Tomás de Aquino”. In: **Ágora Filosófica**, vol.10, nº1, Recife, jan./jun. 2010.

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

FERNANDES, Rafael Zacca. “Catástrofe e crítica: a atualidade dos anjos de Klee”. In: **Revista Estudos Hum(e)anos** v. 8, n. 1, Belo Horizonte: 2020.

FERNANDES, Rafael Zacca. “WIM WENDERS LEITOR DE WALTER BENJAMIN; BERLIM: CAPITAL DO SÉCULO XX”. In: **Revista Escrita**, n. 16. Rio de Janeiro: 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande senzala**. Rio de Janeiro: Maia Schmidt; José Olympio, 1933.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin”. In: **Sete - Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GINZBURG, Jaime. “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios”. In: **Alea**. Rio de Janeiro, v.5, n.1, 2003.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOYA, Francisco de. **Saturno devorando um filho**. 1819-1823 – Museu do Prado. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno\\_devorando\\_um\\_filho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno_devorando_um_filho). Acesso em: 10 de jul. de 2024.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Record, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014.

HAERTER, Leandro; BARBOSA JUNIOR, Hélcio Fernandes; BUSSOLETTI, Denise. “As teias de Anansi e a tessitura de histórias na manutenção de identidades negras: um olhar afrocêntrico de conhecimento”. In: **Revista Identidade**. São Leopoldo, RS, v.18 n. 3, 2013.

HAN, Byung-Chul. **Louvor à Terra**: uma viagem ao jardim. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HORÁCIO. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

JONES, David Albert. **Anjos**: uma breve introdução. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. - São Paulo: Boitempo, 2009.

KLEIN, Yves. **Christ carrying the Cross**. Disponível em: <https://en.artsdot.com/@/8XZ7PQ-Yves-Klein-Christ-Carrying%20the%20Cross>. Acesso em: 12 de mai. de 2024.

LAGES, Susana Kampff. “Asas da interpretação - Notas sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa”. In: **REVISTA USP**. São Paulo, n.39, p. 130-137, setembro/novembro, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. “Angelismo e poesia”. In: **Tempo e Poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003.

LOUVEL, Liliane. “Nuances do pictural”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LUZ, Cleber da Silva. **Écfrase imaginativa em O nome das coisas, de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –UEM, Maringá, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado e exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDES, Gilberto. “Vila Socó meu amor”. São Paulo: **Estudos Avançados**, 5(13), 193-197, 1991.

MENDES, Ramon Guillermo. **Marcelo Ariel e a poesia como insurreição do pensamento na névoa-nada**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de concentração – Linguagem, Identidade e Subjetividade) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019.

**Monumento aos irmãos Andradas**. Fotografia. Disponível em: <https://www.resjeroteirosbaixadasantista.prceu.usp.br/sitio/monumento-aos-irmaos-andrada>. Acesso em: 10 de jul. de 2024.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica. Coleção Cultura Negra e Identidades, 2020.

PATRIOTA, Rainer. “Variações da melancolia na música do século XX: o blues e o jazz”. In: **Revista Artefilosofia**, n. 21. Minas Gerais, Ouro Preto: 2016.

PENACHIO, Renata Mocelin. **“Do mar de mim algo pro mar do mundo”**: a historiografia cabocla na poética de Paulo César Pinheiro. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFPR, Curitiba, 2022.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira**. São Paulo: Fósforo, 2022.

PINHEIRO, M. S.; MACIEL, F. “BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX”. In: **Outros Tempos: Pesquisa Em Foco – História**. São Luís, Maranhão, 2011.

PREMISES. **Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France: 1958-1998**. New York: Guggenheim Museum Publications, 1998. 543 p. Exhibition catalogue, Guggenheim Museum.

RIBEIRO, Duanne. **Foto de Marcelo Ariel na Praça Santos**. Disponível em: <https://revistaursula.com.br/cultura/a-poesia-e-uma-antiforca/>. Acesso em 21 de junho de 2023.

RIBEIRO, Gustavo da Silveira. (2019). “A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea”. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 29(2), 119–136.

RIBOUD, Marc. **La jeune fille à la fleur**. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAX99E>. Acesso em 21 de Junho de 2023.

RIGATTO, Benedito Elói. **A figura alada de Dürer e o anjo de Klee: sentidos de melancolia em Walter Benjamin**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. 2011.

RILKE, Rainer Maria. **Testamento**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

RILKE, Rainer Maria. **Os Cadernos de Malte Laurids Brigge**. São Paulo: Mandarim, 1996.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Globo, 1972.

RILKE, Rainer Maria. “Rosa, ó purpura contradição”. IN: MARTIRANI, Maria Célia; FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi. “O inventor de anjos maus”. **Jornal de Literatura Rascunho**, Curitiba, p. 20 - 21, 06 ago. 2012.

ROLNIK, Suely. “Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. In: **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2a edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2014.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. **Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência** [livro eletrônico]. Vitória: EDUFES, 2018.

SANKOFA. Disponível em: <https://library.lol/main/F82DE2947074F4427E4FDBE457D2A86A>. Acesso em: 15 de dez. de 2023.

SANTOS, Diamila Medeiros dos. **Brutalidade, pós-produção, névoa: um comentário sobre a poesia de Marcelo Ariel**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFPR, Curitiba, 2016.

SANTOS, Diamila Medeiros dos. “Prefácio”. In: **Ou o silêncio contínuo**. Curitiba: Kottler Editorial, 2019.

SANTOS, Diamila Medeiros dos. “Intertextualidade na poesia brasileira contemporânea”. In: **Eutomia**, Recife, Dez. 2020.

SCANDOLARA, Adriano. “Alguns poemas sobre mendigos”. In: <https://escamandro.wordpress.com/2012/12/26/alguns-poemas-sobre-mendigos/>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem Preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociedade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. In: **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das catástrofes. São Paulo/Campinas: UNICAMP, 2003. p. 387-464.

SILVA, Vicente Ferreira da. **Obras Completas**, volume II: Dialética das Consciências. Prefácio de Miguel Reale. Posfácios de Vilém Flusser e Luigi Bagolini. São Paulo: É Realizações, 2009.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STROPARO, Sandra Mara; DOS SANTOS, Diamila Medeiros. **Poesia Contemporânea Brasileira** Aula 10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jQXIi2aebr4&list=LL&index=1>

VAILATI, Luiz Lima. “Os funerais de ‘anjinho’ na literatura de viagem”. In: **Revista Brasileira de História**, vol. 22, nº 44, 2002.

WINKELVOSS, Karine. **Rilke, la pensée des yeux**. Paris: PIA (Publications de l'Institut d'Allemand), 2004.

#### **Referência filmográfica:**

WENDERS, Wim. **Asas do desejo**. Alemanha, 1987. 128 Min., sonoro/legendado, cor e p&b.