

EM TORNO DO NEUTRO EM E SE ALGUÉM UM PANO

HARION COSTA CUSTÓDIO

EM TORNO DO NEUTRO EM *E SE ALGUÉM UM PANO*

ON THE NEUTRAL IN *E SE ALGUÉM UM PANO*

Harion Costa Custódio¹

harioncustodio@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-7733-4899>

Resumo

Este artigo propõe uma leitura crítica do livro *e se alguém o pano* (2015), a partir dos conceitos de neutro, de Roland Barthes (2003) e da noção de nada em Maurice Blanchot (2011). Partindo do suporte da obra (Derrida, 2012) como elemento de análise, buscamos demonstrar como a suspensão de sentido, a fragmentação e a resistência à representação operam a força poética do livro instaurando uma escrita que se afirma na indeterminação, na recusa da lógica binária e na abertura ao devir. Nesse contexto, a obra de Eliane Marques tensiona os limites entre linguagem, imagem e história, evidenciando a literatura como espaço de contingência e experimentação, em que o sentido não se fixa, mas se esgarça em intensidades sensíveis. Esperamos, com a presente leitura ensaística, demonstrar como o neutro é, paradoxalmente, uma linha de força da poesia e um elemento potente de *dynamis* filosófico (Derrida, 2014) da contingência.

Palavras-chave: Neutro. Poesia. Filosofia. Eliane Marques. Representação.

Abstract

*This article proposes a critical reading of the book *e se alguém o pano* (2015), based on the concept of the neutral in Roland Barthes (2003) and the notion of nothingness in Maurice Blanchot (2011). Taking the material support of the work (Derrida, 2012) as an analytical element, we aim to show how the suspension of meaning, fragmentation, and resistance to representation constitute the poetic force of the book, establishing a form of writing grounded in indeterminacy, the refusal of binary logic, and openness to becoming. In this context, Eliane Marques's work challenges the boundaries between language, image, and history, revealing literature as a space of contingency and experimentation, where meaning does not settle but frays into sensitive intensities. Through this essayistic reading, we seek to*

¹ Possui Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Non-resident fellow do Hutchins Center na Harvard University, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

demonstrate how the neutral is, paradoxically, both a driving force in poetry and a potent philosophical dýnamis (Derrida, 2014) of contingency.

Keywords: *Neutral. Poetry. Philosophy. Eliane Marques. Representation.*

Com uma edição desproporcionalmente espaçosa, no sentido de ocupar um grande espaço, mas conter poemas e textos curtos, horizontalmente longa, com excesso do branco em relação ao preto das letras, e se *alguém o pano* vem grafado, na capa, sobre um fundo azulado, alguns relevos que lembram botões, pontos que remetem o leitor à costura, mas também uma imagem que parece uma chapa metálica, ou um tecido jeans, ou ambos. O substantivo *pano*, de alguma forma, não coincide com a imagem apresentada na superfície do volume, sem, contudo, ser de todo estranha àquela *pictura*. Do ponto de vista daquele que o maneja, a inadequação imagem-texto também é refletida na falta de coerência contida no título. Sem verbo, o predicado também se dilui e o sujeito, não identificável, invisível, oculto. Suspenso. A suspensão da lógica e da coerência e, por consequência, do sentido, anunciam o volume de poesias e se *alguém o pano*, escrito por Eliane Marques em 2015 e publicado em Porto Alegre pela pequena editora Escola de Poesia.

O fora do livro, sua superfície, fascina-nos pelo efeito primeiro de violência que provoca: em primeiro lugar pelo não respeito à ordenação gramatical, em segundo pela estranheza da imagem veiculada na capa. Começamos nossa hipótese pelo suporte da obra. E caminhamos aqui, vale ressaltar, com Derrida que nos chama atenção para o olhar aparentemente menos importante da superfície, do exterior e do contorno, já que o suporte é a condição da existência interna de uma obra. Assim, “amar a arte, votar-se ou devotar-se a ela [...] é primeiramente saber que não se deve separar o suporte da obra, que esta não poderia se separar do que parece sustentá-la por baixo, que nós não podemos nos separar disso” (Derrida, 2012, p. 287-288).

Com uma superficialidade que não dialoga, apenas cria uma imagem incompleta, esse suporte, no caso de e se *alguém o pano*, não possui organicidade com seu interior. Nesse sentido, temos uma primeira violação lógica, um contingenciamento que no interior não cessará de ser performado. O volume de poemas mencionado é regido pela suspensão do sentido, pela impossibilidade de interpretação fixa, falta de sustentação. E, dessa forma, um dos primeiros efeitos da violação

da representação é o abatimento, a frustração e a fadiga: “o entulho nas unhas os troços/ o que essa gente e seus amiantos? (Marques, 2015, p. 17).

Regredimos ao início do poema (sem título, apenas numerado, “1”, como uma coordenada em um “plano secante” (Deleuze, 2010) um painel, uma peça expositiva): “o grito alouçado entre as falanges/ quase estômago por rezas ou doce/ archotes ora mediante muito troco/ com o g a menos da letra de câmbio/ ai ai ai meu deus assim o quadro/ ‘a expulsão com golpes de cana’” (Marques, 2015, p. 17, grifos da autora). Criando imagens que nos remetem ao reino do trabalho forçado das *plantations*, a fadiga aqui se apresenta como representação do cansaço físico, mas como resistência ao sentido e incapacidade de comentá-lo. De fato, Eliane marques não nos chama à ação, pois sua linguagem “não é a linguagem do comando” (Blanchot, 2011). E então, eis que a leitura e o espaço literário esboçado pela autora potencializam uma *dynamis filosófica* (Derrida, 2014), justamente ao tornar a imagem em si, e não o discurso, o *lócus* de produção mimético. Em outras palavras, Eliane Marques em seu livro de poemas de estreia estanca a ação e a explicação, dando lugar ao jogo de significação do fazer literário, sendo assim, carregada de significado:

não dizendo nada, ela pode dizer tudo; não agindo, ela possibilita a experiência do todo. O ‘algo a fazer’, tal como pode ser expresso numa obra da literatura, é apenas um ‘tudo a fazer’, seja porque se afirma como esse tudo, isto é, valor absoluto, seja porque para se justificar e se recomendar precise desse tudo no qual desaparece (Blanchot, 2011, p. 326).

A poesia de e se *alguém o pano* almeja a rasura de limites: primeiro, apropria-se da *pictura*, sem, contudo, ser puramente imagem, vale ressaltar; ao mesmo tempo projeta-se como uma forma de participação no reino conceitual, na filosofia, no *modus operandi filosófico*. A poesia da qual tratamos aqui se contamina constantemente pelo seu contrário, sendo ao mesmo tempo idêntica e diferente a si mesma. Sobre a indeterminabilidade exata dos campos do conhecimento, Deleuze nos adverte:

É que cada disciplina está, a sua maneira, em relação com um negativo: mesmo a ciência está em relação com uma não-ciência, que lhe devolve seus efeitos. Não se trata de dizer somente que a arte deve nos formar, nos despertar, nos ensinar a sentir, nós que não somos artistas – e a filosofia ensinar-nos a conhecer. Tais pedagogias só são possíveis, se cada uma das disciplinas, por sua conta, está numa relação essencial com o Não que a ela concerne. O plano da filosofia é pré-filosófico, enquanto o considerarmos nele mesmo, independentemente dos conceitos que vêm ocupá-lo, mas a não filosofia encontra-se lá, onde o plano enfrenta o caos. *A filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não filosófica, como a arte precisa da não-arte e a ciência da não-ciência* (Deleuze, 2010, p. 256-257, grifos do autor).

Que a natureza do texto literário se erga sob o símbolo da dúvida e ao mesmo tempo da indefinição, Derrida nos lembra também em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014). É interessante, aqui, reproduzir suas considerações acerca de como o texto literário é contaminado (e contamina) a filosofia:

No conteúdo dos textos literários, há sempre teses filosóficas. A semântica e a temática de um texto literário carregam ou “assumem” [...] alguma metafísica. Esse conteúdo em si mesmo pode ser estratificado, passando por temas, vozes, formas, gêneros diferentes. Mas, retomando a expressão deliberadamente ambígua que utilizei há pouco, o *ser ou estar-suspenso* da literatura neutraliza o pressuposto [*assumption*] a um só tempo assumido e suspenso (Derrida, 2014, p. 72-73, grifos do autor).

e se *alguém o pano* nos interessa pela indiferença ao pressuposto, não somente, vale ressaltar, naquilo que concerne aos seus conteúdos. Há uma performatividade da experiência do neutro, da neutralização. Ora o neutro se encontra justamente no ponto paradoxal de indistinção entre o dentro e fora, a tese e a antítese, o próprio e o impróprio. Não afirmamos, aqui, que a obra não possui relação com um plano interpretativo que seja possível atribuir identificações ao texto, pois há, no referido volume, processos de iterabilidade da história da escravidão e de violências específicas – o estupro, a captura, o suicídio, a loucura, violências fecundas nos latifúndios do século XIX. Não há, como afirma Derrida, essência da literatura, assim como o referente nunca se faz totalmente ausente: “Não há literatura sem relação *suspensa* com o sentido e com a referência. *suspensa quer dizer suspensão*, mas

também *dependência*, condição, condicionalidade”. (Derrida, 2014, p. 70). O efeito concomitante de afastamento e dependência da literatura em relação a uma verdade – verdade do referente, da representação – faz com que, ao mesmo tempo, a literatura seja essa espécie de experiência do tudo no nada, e vice-versa, que possibilita uma experimentação do neutro. Ainda com Derrida:

Nessa mesma perspectiva, ainda *temos dificuldade* de definir a questão da literatura, dissociando a da questão da verdade, da essência da linguagem, da essência simplesmente. A literatura “é” o lugar ou a experiência dessa “dificuldade” que também se tem com a essência da linguagem, com a verdade e com a essência, com a linguagem da essência em geral (Derrida, 2014, p. 71, grifos do autor).

O que jamais se pronuncia/ o que não se conta ou canta/ o som que não se dá ou tira/ um grito comprimido pílulas/ esguicho de espuma seringa (Marques, 2015, p. 77). Colocando-se diante do indelével – e aqui, o indelével é também a violência – o indefinível se confunde com o próprio ato de construção poética. Desconfiando da interpretação, somos levados a enxergar a literatura enquanto processo, enquanto escritura. Isso resulta como efeito a indagação desse próprio ato de escrever, daquilo que a possibilita ser chamada de literatura. Dessa indagação resulta uma potência crítica por parte do leitor que nunca chega, vale ressaltar, em uma conclusão. Perceber o jogo da escrita é situar a obra em suas próprias dobras, nesse processo infinito de reiteração da escritura e da leitura. É aí onde reside a literariedade da obra:

A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso (Derrida, 2014, p. 64).

A literariedade é justamente aquilo que permite uma relação não essencialista com o texto. Não havendo uma verdade codificada com a qual se possa criar uma correspondência entre palavra e verdade

(verdade nem em termos de uma substância fixa nem quanto ao pensamento do autor), a força do interesse pela literatura recai sobre sua literariedade. A literariedade, segundo Derrida, o desvelamento da produção enquanto trabalho, enquanto vinculação a um certo tipo de institucionalidade. A força da obra se situa, assim, no plano de sua imanência que é sempre, doravante, fruto de um conjunto de circunstâncias.

A contingencialidade nunca se deixa agarrar. Isto é, a obra, para ser obra, se apresenta sempre como experiência do nada, do desaparecimento (Blanchot, 2011). Em primeiro lugar, a inspiração, mesmo a mais profunda e complexa, não possui origem

em um fundo originário e impessoal, por mais valiosa e singular que possa ser uma ideia primeira (e a vontade de materialização do texto literário vai em uma busca do lugar de singularidade, do estabelecimento de algo que nunca foi dito em meio à repetição). Isso não exclui o fato de que o escritor é alguém que possui algo extraordinário a falar, entretanto, o ato de publicação opera uma cesura entre ideia original e reprodução arbitrária de seus conteúdos, que podem diferir em diferentes graus da vontade do escritor, podendo nunca haver qualquer tipo de compatibilidade. Soma-se a isso o fato de que o trabalho de escrita anula o fenômeno da genialidade (Blanchot, 2011), por ser o ato necessário para a composição, a negação do talento e da ideia pura. Ademais, a publicização da obra é outro fator de desaparecimento, fazendo surgir uma nova por meio da recepção, movimento que anula tanto o talento do autor quanto difere o esforço do trabalho (Blanchot, 2011).

e se *alguém o pano* abre um espaço de contingência: “Qualquer obra é obra das circunstâncias: isto quer dizer simplesmente que essa obra teve início, que começou no tempo e que esse momento do tempo faz parte da obra, já que, sem ele, ela só teria sido um problema insuperável, nada mais do que a impossibilidade de escrever”. (Blanchot, 2011, p. 315).

Longe de instaurar um movimento de inspiração, de uma materialização da vontade de um gênio criador, a obra se apresenta não

como uma criatura, um todo orgânico, mas como a edificação de um texto que, inclusive, poderia não ter sido. A suspensão da lógica vai de encontro ao acaso da obra – construção que é fruto, vale ressaltar, não de uma manifestação involuntária, mas de um trabalho de escrita, de um processo –, suspendendo-a, outrossim, da própria vontade do escritor, na medida em que, ao fazer-se livro publicado, é disposta à iterabilidade arbitrária do leitor, afinal “a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades” (Blanchot, 2011, p. 316).

As referências elencadas por Eliane Marques no final de seu volume têm, por aparência, a função de reafirmar seu volume de poemas enquanto obra, enquanto livro existente por meio da escrita (Ezra Pound, Derek Walcott, Corsino Fortes, Nicolás Guillén, Roberto Arlt, Aimé Césaire, Chinua Achebe, Lima Barreto, Léopold Sédar Senghor, Georg Trakl, Jack Kerouac, Corsino Fortes). Se a escrita literária implica um processo concomitante de assinatura e contra-assinatura (Derrida, 2014), sendo o jogo de referências elencados e diluídos na obra pela poeta como índice desses processos, a autora evidencia a escrita como um jogo de citações, afastando, assim, a própria identidade absoluta de sua composição. Ela exhibe, ao fim, coordenadas em um “plano secante” da imanência da obra – pois, a referência não é uma substância, mas sim o traço de outros textos. De fato, o escritor engendra até mesmo seus precursores e os precursores profetizam o autor futuro (Borges, 2000). Evidenciando, assim, a elaboração criativa não como uma singularidade pura, mas como trabalho de citação, estaria, a própria escritora, fazendo da contingência uma marca de idiosincrasia?

Contudo, e se *alguém um pano* não resiste ao seu próprio desaparecimento. Com uma escrita performada como processo – “Admitamos que o escritor se interessa pela arte como por uma pura técnica, pela técnica unicamente como pesquisa de meios pelos quais é escrito o que até então não estava escrito” (Blanchot, 2011, p. 317) – sendo, assim, um texto em movimento, realizando-se em sua própria capacidade de não correspondência entre vontade da autora e recepção do leitor. Temos, então, um efeito de leitura primordial: a anulação do

autor, que, paradoxalmente, faz ressoar uma poderosa voz, na medida em que a “obra se faz fora dele” (Blanchot, 2011, 318).²

O autor anulado e diferido de si mesmo por meio da leitura, acaba, por fim, não comunicando nada. “Se mancenilhas na língua” (Marques, 2015, p. 23). Ao mesmo tempo remédio e veneno, a única condição de manifestação da literatura é por meio da morte e da destruição do referente. Nomear é destruir, na medida em que a palavra instaura o distanciamento, a ausência (Blanchot, 2011). Veneno porque mata, mas sua morte é a condição de sua manifestação. Se a literatura a tudo nomeia ela a tudo arruína para fazer desse próprio nada a sua vida. Nesse sentido que os poemas de Eliane Marques operam em sua imanência, mesmo abarcando um universo criativo identificável (como já afirmado anteriormente, e se *alguém o pano* opera um contra-tempo, deixa reiterável a escravidão brasileira). Voltamos à tese da suspensão da referência, que é também a recusa da leitura transcendente, pois “Transcender”, nesse caso, significa ultrapassar o interesse pelo significante, pela forma, pela linguagem (observe que eu não digo pelo “texto”), na direção do sentido ou do referente (essa é a definição da prosa, um tanto simplista mas bastante cômoda, de Sartre). (Derrida, 2014, p. 64).

Assim, a questão que textos como os de Eliane Marques levantam referente ao o que é (o que está sendo retratado? Qual a natureza do texto? O que é, por conseguinte a literatura?) desembocam na escrita não como detentora da resposta ou da verdade para a questão, mas como forma de se experimentar a própria dúvida, de se performar a questão, sem, contudo, sintetizá-la. Não se trata, aqui, de formalizar a dúvida, mas de fazer sentir a indefinição por meio da experimentação. Ainda com Derrida: “Há, portanto, um *funcionamento* e uma

² Blanchot, caracteriza, vale ressaltar, a experiência da escrita como uma experiência do nada e do desaparecimento: primeiro, a necessidade de concretizar a obra por meio do trabalho, negação do talento: em seguida deve resignar-se ao poder da contingência da publicação. Paradoxalmente, são esses movimentos de negação que possibilitam a realização da obra: “Todavia, sua experiência não é nula: escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece. A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como o movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo.” (Blanchot, 2011, p. 318).

intencionalidade literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura (natural ou a-histórica). A essência da literatura, se nos ativermos à palavra essência, é produzida como um conjunto de regras objetivas, numa história original dos ‘atos’ de inscrição e de leitura” (Derrida, 2014, p. 65). É, nesse sentido, que Derrida, em resposta a Derek Attridge sobre as distinções entre o fenômeno moderno da literatura e da poesia (textos que compreendem não a escrita versificada, mas uma certa produção textual num período de tempo anterior à literatura) atribui como propriedade do texto literário a suspensão da ingenuidade *tética* do texto, afastando a hipótese do pressuposto e de uma consciência pronta a ser descoberta ou decodificada:

A poesia e a literatura têm como traço comum, mesmo que sempre de maneira desigual e diferente, suspender a ingenuidade *tética* da leitura transcendente. Isso também dá conta da força filosófica dessas experiências, uma força de provocação para pensar a fenomenalidade, o sentido ou o objeto, até mesmo o ser como tal; uma força que é pelo menos potencial, uma *dýnamis* filosófica, passível, no entanto, de se desenvolver somente na resposta, na experiência da leitura, pois não se encontra escondida no texto como uma substância. Poesia e literatura proporcionam ou facilitam o acesso “fenomenológico” àquilo que faz de uma tese uma *tese como tal*. Antes de ter um conteúdo filosófico e de ser ou de defender essa ou aquela “tese”, a experiência “filosófica” neutralizada ou neutralizante, na medida em que permite pensar a tese; é uma experiência não *tética* da tese, da crença, da posição, da ingenuidade, do que Husserl chamou de “atitude natural”. [...] A potência não está escondida no texto como uma propriedade intrínseca (Derrida, 2014, p. 67).

Suspender a ingenuidade *tética* da literatura vai de encontro, a nosso ver, ao que Barthes designa como uma aproximação do texto por meio da neutralidade, do símbolo do neutro. Ir de encontro ao significante sem transcendê-lo, sentir o fenômeno da língua e, paradoxalmente, do mundo por meio da imanência, também implica uma recusa da lógica, da soma ou da subtração, da contradição, enfim. Barthes define o *neutro*, portanto, “como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro. [...] Paradigma é o quê? É a oposição de dois termos

virtuais dos quais atualizo um, para falar, produzir sentido” (Barthes, 2003, p. 16-17).

O paradigma não só abre o signo à indefinição, como também inviabiliza o *modus operandi* dialético de concatenação das ideias. Com efeito, a própria noção de significado se torna impossível. “Tudo encefalotrapo” (Marques, 2015, p. 69). Diante do conflito, resta o não sentido, a não resolução, a suspensão:

[...] o paradigma é o móvel do sentido; onde há sentido, há paradigma, e onde há paradigma (oposição), há sentido [...]. o sentido assenta no conflito (escolha de um termo contra o outro), e todo conflito é gerador de sentido: escolher *um* e rejeitar *outro* é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir (Barthes, 2003, p. 17, grifos do autor).

Na esteira de Barthes, resgatamos, aqui, a figura já mencionada da fadiga que se relaciona com uma das manifestações do *neutro* de Barthes (2003). A suspensão do sentido, além de estranheza, provoca o cansaço de se opinar, a não vontade de se posicionar (Barthes, 2003). O ordenamento lógico, para Deleuze, possui a função de estagnar a produção artística no convencional: Perdemos sem cessar nossas ideias. É por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa ‘fantasia’ (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo (Deleuze, 2010, p. 237).

A arte (assim como a filosofia e a ciência, no texto de Deleuze), para que se afirme enquanto potência criadora deve, portanto, suspender-se do sentido e da opinião e traçar planos no caos, rasgando o firmamento em direção ao infinito e à entropia. Desse movimento surge também a recusa da doxa, da representação. É nessa direção na qual Deleuze em *O que é a filosofia*, situa o trabalho do artista em meio ao caos:

O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. A luta com o caos, que Cézanne e Klee mostraram em ato na pintura, no coração da pintura, se encontra de uma maneira na ciência, na filosofia: trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa. (Deleuze, 2010, p. 239).

E mais adiante continua:

[...] o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião. A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação [...] [...] a arte não é mais feita de caos do que de opinião [...] A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido. A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Deleuze, 2010, p. 240-241).

Vemos, aqui, a imagem do neutro governada pelo caos. Indefinível, a impossibilidade de estabelecer uma relação dialética com o texto em e se *alguém o pano* converge os esforços do leitor para o vazio, que é ao mesmo tempo o tudo no nada e vice-versa [...] assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio. (Blanchot, 2011, p. 312). Entropia, então, governa o plano formal da obra, pois em vez de exigir o significado, os esforços se convergem para a escrita enquanto ato ingovernável e, por isso, só pode ser pensada nas zonas limites, nas dobras: “Se os objetos mentais da filosofia, da arte e da ciência (isto é, das ideias vitais) tivesse um lugar, seria no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos e nos entre-tempos de um cérebro inobjetivável, onde penetrar, para procurá-los, seria criar”. (Deleuze, 2010, p. 246).

É compreensível, então, que o neutro se constitua como uma violência (Barthes, 2003), na medida em que pressupõe a violação do raciocínio e do sentido, afirmação da vida na morte. Diante disso, a neutralidade só pode ser concebida pela imagem e a imagem só nos é dada por meio da sensação. O sentir, aqui, se mostra como uma potência, tanto criadora quanto receptora que faz com que o objeto traçado pela pungência:

A sensação está, pois, sobre um outro plano diferente daquele dos mecanismos, dos dinamismos e das finalidades: é um plano de composição, em que a sensação se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez. A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma preenchendo-se com aquilo que ele contempla: ela é *enjoyment*, e *self-enjoyment*. É um sujeito, ou antes um *injecto* (Deleuze, 2010, p. 249-250).

Frágil, o neutro se mostra como uma grande força e o elemento que seria responsável por expor suas insuficiências, isto é, a incapacidade de se definir e localizar de forma estável, acabam por constituir sua grandeza: “Que a literatura seja ilegítima, que exista nela um fundo de impostura, sim, certamente. Mas alguns descobriram mais: a literatura não é apenas ilegítima, mas também nula, e essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro” (Blanchot, 2011, 312).

Longe de ser um elemento, o neutro se confunde com o próprio desejo (Barthes, 2003), sendo, assim, na nossa concepção, uma experiência: paradoxalmente uma experiência de suspensão, um voo rasante (Deleuze, 2010), que permite que a própria noção de fenomenalidade da obra seja experimentada. Por conseguinte, afastada do sentido, o desejo do neutro é também o desejo de abolição das leis:

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe (Blanchot, 2011, p. 325).

Livre, a escrita permite a experiência da lei. E se quer um mundo onde tudo possa, a própria privação pode se apresentar como absoluta. Desse modo, o neutro não contém um programa, não possui finalidade: incomunicável, ele abarca toda a comunicação (BLANCHOT, 2011). Apesar disso, a neutralidade é uma forma de participação no mundo, como

queira Barthes (2003). Contudo, a única participação do neutro se opera por meio da sensação, da vida das imagens.

E se irene não-à-lei
E se irene não-sinhô
E se não-tão-preta
E nem tão-boas
E se ainda aos piores mortos
O amém das moças

E se não-não-iá-iá
E se tome
E se ainda o amontoado atamanca
e se *alguém o pano*
Disfarçá-lo com um manto
A animália-dilúvio
A cruz-escudo
A rotina dos túmulos pela úmida vez
Au-delà
Oh gente do alabama

Tombem as louças contra a lâmina
Seu manuseio – a convenção mais antiga
Banida dos brasões (aqueles)
Ranhura na sala dos infantes (Marques, 2015, p. 23).

Cabe ressaltar que o sentido nunca é totalmente destituído, o dentro (transcendente) nunca é totalmente suprimido, assim como o fora (imanência) não ocupa a verdade do texto. Aqui as coisas se apresentam como *devires* (Deleuze, 1977) e o sentido resta apenas como “um mínimo que conduz o devir das palavras” (Almeida, 1988, p. 88). e se *alguém o pano* se constrói por meio do acúmulo de imagens justapostas e sequenciais que apontam não para a representação, mas para a apresentação: devir-louça, devir-mulher, devir-planta, devir-escravo: são intensidades em constante movimentação que conduz a linguagem para regiões desérticas. Espaço no qual

não há mais designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem atribuição de metáforas segundo um sentido figurado. Mas tanto a coisa como as imagens não formam mais que uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que podem ser percorridas em um sentido ou outro, de cima para baixo ou de baixo para cima (Deleuze, 1977, p. 33-34).

Cabe, em relação ao volume de poemas a indagação em relação à qualidade desse espaço. Mas a própria suspeita sobre a natureza de sua constituição e de seu projeto poético é um efeito da suspensão da ingenuidade *tética* com a literatura. Ademais, a veiculação histórica permite que coloquemos com mais contundência a problemática da representação. Entretanto, a neutralidade exigida pela sua leitura neutraliza a interpretação histórica, colocando aquilo que evoca, por meio de intensidades imagéticas, como um devir. Aqui, nesse caso, também um devir-negro no mundo (Mbembe, 2018), aberto à iterabilidade infinita, entretanto, do qual não se pode falar. O devir textual de Marques em *e se alguém o pano*, juntamente com seu devir-negro atravessa, também, a impossibilidade de representação do passado traumático da escravidão, tempo e espaço que resiste à linearidade e a integridade da representação, da coerência e da pontuação, instaurando um processo mimético ao mesmo tempo saturado e neutro: “Suspeita-se que sobre cada um dos ombros sacos de juta cheios de arroz branco suspeita-se que sobre cada um dos ombros tigelas com água e pano de prato e a cristaleira que com tanta diligência e o serviço de chá com cristaleiras nas bordas suspeita-se que entre os dez dedos um caco de cerâmica portuguesa suspeita-se” (Marques, 2015, p. 19).

Referências

- ALMEIDA, Julia Maria Costa de. *Pragmática e agramatical em Deleuze*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 1998.
- BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 2000. V. 2.
- DELEUZE, Gilles. O que é uma literatura menor? In: In: *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Do caos ao cérebro. In: *O que é a filosofia?*. 3. ed. Trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício. In: *Pensar em não ver: escritos sobre arte do visível (1979-2004)*. In: MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (Org.). Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MARQUES, Eliane. *e se alguém o pano*. Porto Alegre: Apès Coup – Escola de Poesia, 2015.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

Recebido em: 20 de agosto de 2025

Aceito em: 19 de outubro de 2025