

A ESTRANHEZA NIILISTA DE UM ESQUIMÓ PAULISTA — UMA LEITURA DE CORSALETTI

Ronaldo Vinagre Franjotti (UFMS/CPTL)

Resumo: A meta desse artigo é apresentar uma proposta de leitura para alguns poemas do volume *Esquimó*, de Fabrício Corsaletti. Os poemas escolhidos possuem temas variados, desde a saudade da casa materna ao erotismo, mas há um liame que perpassa todos eles: a estranheza de fundo niilista. Esse caráter inóspito é marcado na linguagem poética de diversos modos, nosso objetivo é buscar e retrazar os caminhos pelos quais essas singularidades se processam nos textos analisados e demonstrar como eles podem ser relacionados com o conceito de niilismo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Poesia; Fabrício Corsaletti; Formalismo; Niilismo.

INTRODUÇÃO

O pensar, contudo, é poematizar, e não somente no sentido da poesia e do canto. O pensar do ser é a maneira originária de poematizar, somente nele, antes de tudo, a linguagem se torna linguagem, isto é, atinge sua essência. (HEIDEGGER, 1989, p. 29)

Natural de Santo Anastácio, interior de São Paulo, Fabrício Corsaletti deixou o interior no final dos anos 90 para se aventurar na capital paulista. Entretanto, nunca deixou as marcas desse ser interiorano. Poderíamos chamar isso de “síndrome de Itabira”, você tira o rapaz de Minas mas não tira Minas do rapaz. Formou-se em Letras pela USP, local que fomentou sua habilidade e onde ele deu os primeiros passos como escritor iniciante. Mas deixemos o homem de lado e passemos a sua obra.

O volume *Esquimó* foi lançado em 2010 quando o autor contava com pouco mais de trinta anos de idade, trata-se do segundo volume de poesia em grande tiragem publicado por ele¹. Os poemas continuam trilhando um caminho já consagrado pela crítica: refletem sobre a vida provinciana da infância, a descoberta da vida na metrópole e as experiências amorosas do eu lírico. Em sua obra *Linguística e Comunicação*, Roman Jakobson (2003, p. 118) afirma que o problema essencial da poética é perceber a diferença entre essa as outras linguagens ou condutas verbais. A mesma questão se nos interpõe agora: Quais os elementos que

¹ Em 2008, a Companhia das Letras publicara o volume **Estudos para o seu corpo** que reunia os dois primeiros volumes do autor (feitos em

tiragem modesta), **Movediço** (2001) e **Sobrevivente** (2003) mais dois volumes inéditos **História das demolições e Estudos**

para o seu corpo. tornam a linguagem de Corsaletti poética, ou seja, diferente de nossa linguagem e das condutas verbais corriqueiras?

Para tentar responder essa questão, seguiremos outra dica de Jakobson (2003, p. 119) presente no mesmo texto: relacionar o discurso com o “mundo do discurso”. Sendo assim, selecionamos uma série de problemas que configurariam a base dessas estranhezas que julgamos ser a espinha dorsal da linguagem poética de Corsaletti nessa obra:

- O Eu estranho – no cerne desse eu há a oscilação entre tristeza e felicidade.
- A família estranha – no bojo da família veem os males da saudade e do interior.
- A Amada estranha – na amada surgem principalmente dois polos que se opõe, o desejo erótico e, por conta da satisfação desse desejo, o esmaecimento da libido e a repulsa.

Como ícone máximo e simbólico dessas estranhezas todas, paira um esquimó, sinal do absurdo que rodeia o eu lírico e compõe sua *ars poetica*. Para ajudar a pensar essas questões, lançaremos mão da tradição filosófica, em especial, dos autores que comumente são relacionados ao conceito de niilismo.

NILISMO, LITERATURA E FILOSOFIA

O conceito de niilismo já foi muito explorado, tanto na literatura quanto na filosofia. Ele associa, desde sua gênese, essas disciplinas. O termo surgiu no campo da filosofia, no final do século XVIII, nas discussões dos pensadores que fundaram o idealismo alemão. Sua origem etimológica é a palavra latina *nihil*, que quer dizer *nada*. Em um diálogo epistolar, o filósofo Friedrich Jacobi acusa seu colega Johann Fichte, um dos fundadores do idealismo, de promover uma filosofia vazia e ateuista, em suas palavras, “idealismo é niilismo”. Em linhas gerais, o movimento proposto por Fichte e seus amigos buscava limitar a realidade objetiva ao intelecto. Posteriormente, Schopenhauer definirá perfeitamente essa ideia ao sugerir que o mundo é uma representação da vontade.

O termo se populariza e seu sentido se distende ao longo dos anos, ele aparece em uma obra literária pela primeira vez na Rússia, em 1862, no romance **Pais e Filhos**,

de Ivan Turgueniev. Ele associa o termo à juventude iconoclasta da época. Ainda no âmbito da literatura russa, o termo aparece como uma constante da obra de Dostoiévski, seja no protagonista de **Crime e Castigo** (que parece um personagem saído do romance de Turgueniev), seja nos **Irmãos Karamazov** – na famosa assertiva de Ivan: “se Deus não existe, tudo é permitido”.

Durante o século XX, muitos outros escritores discutiram e iluminaram esse conceito, no entanto, nenhum outro o aprofundou tanto quanto Nietzsche. Ele é o primeiro a proclamar a morte de Deus que é ecoada no fim da metafísica de Heidegger. Para Nietzsche, o niilismo é onipresente, podemos apenas escolher qual modalidade postura niilista adotar. Gilles Deleuze, um dos maiores estudiosos da obra de Nietzsche, categoriza os quatro modelos de niilismo presentes na obra de Nietzsche:

- Niilismo negativo (1976, p. 71): exemplificado no cristianismo, constitui-se numa negação da vida. O sujeito abre mão deste mundo em prol de um outro, além desta realidade.
- Niilismo reativo (1976, p. 72): o homem moderno mata Deus e elege a si mesmo como novo ídolo, a ciência adquire aqui o papel que outrora fora exercido pela igreja e os especialistas das mais diversas áreas são os novos sacerdotes.
- Niilismo passivo (1976, p. 56): o passivo em Nietzsche não quer dizer não-ativo, que seria na verdade o reativo, mas não-acionado. O niilista passivo é inerte, ressentido, ele desiste de viver e anula sua vontade de potência.
- Niilismo ativo (1976, p. 83): é o niilismo manifesto pelo além-homem, aquele que transvalora sua realidade e herege sozinho sua moral, nega as próprias forças da negação e aceita amorosamente o seu destino, *amor-fati*. É a partir dessa paleta de niilismos que analisaremos os poemas de Corsaletti, procurando indicar, em cada um deles, qual postura mais se pode identificar com o fazer poético exemplificado.

ESQUIMÓ E O EU ESTRANHO

Corsaletti é herdeiro direto da tradição modernista, em especial, da poesia oswaldiana e seu maior legado: o poema-piada. O termo foi cunhado por Sérgio Milliet e há muitos autores que se destacam no gênero, como Drummond e Lemiski, no entanto, em nenhum autor esse formato foi mais popular ou provocador do que em Oswald de

Andrade. A abordagem de si e de seu universo por Corsaletti nasce e se desenvolve nessa modalidade poética e praticamente todos os poemas selecionados podem ser enquadrados nessa tipologia.

O primeiro poema a ser analisado, “variações”, faz parte de um grupo de seis textos que seguem a mesma estrutura. Corsaletti parece brincar com o quadrado semiótico de Greimas², visto que, sob a égide dos números 1 e 2, repete os versos com pequenas alterações a fim de demarcar contrariedade ou contradição. Vide:

1
sou dos que vivem
como se nada tivesse acontecido

2 não sou dos que vivem
como se nada tivesse acontecido (2012, p. 10-11)

Dentre as várias interpretações possíveis, talvez a mais viável para esse poema, por ser um clichê da poesia, seja a temática lírica-amorosa, mas, ainda que o texto pareça remeter à postura do eu lírico frente a um relacionamento (ou frente a seu fim), o ponto principal a ser analisado é a postura do eu que cambia nesses versos. A recusa em se utilizar a pontuação e uma estrutura regular dos versos nos mostra de pronto que a poética de Corsaletti deve muito ao modernismo heroico. Além disso, a sutil inserção do advérbio de negação no trecho 2 do poema gera uma contrariedade que deve ser bem explorada a fim de que não se recaia no simplismo interpretativo.

Em primeiro lugar, temos um aproveitamento da linguagem coloquial e do senso comum, visto que o autor tenta revigorar poeticamente uma expressão típica da fala popular, “agir como se nada tivesse acontecido”. Esse mesmo recurso foi utilizado por Oswald em vários poemas célebres, como “pronominais”. Ao deslocar da fala corriqueira a expressão, o autor a reveste de um caráter profundo, quiçá filosófico. “Viver como se nada tivesse acontecido” sugere negar uma realidade objetiva em prol de algo além, de outro valor ou anseio que é subjetivo, eis aí uma postura marcadamente filosófica. Se pensarmos nas categorias elencadas por Deleuze, fica fácil concluir que o trecho 1 sugere

a postura que seria adotada por um niilista negativo, aquele que, mesmo frente a indícios objetivos, prefere construir sua própria realidade.¹

O trecho 2, justamente por diferir pela palavra *não*, sugere uma postura adversa, indica um eu lírico que se recusa a ignorar a realidade objetiva, um sujeito antimetafísico. Vattimo, ao situar seu projeto filosófico como pós-nietzschiano, afirma que:

A morte de Deus significa, em Nietzsche, a dissolução final dos valores supremos e da crença metafísica em uma ordem do ser objetivo e eterno, ou seja, o niilismo. (2016, p. 68)

Esse eu lírico do trecho 2 é um moderno, pós-nietzschiano, assim como Vattimo, ele vive na realidade objetiva e aceita essa realidade, mesmo que ela implique em sofrimento. É o *amor-fati* que Nietzsche preconizava em suas obras. O mais interessante desse poema e toda a série de variações do livro é que as posturas apontam para um mesmo sujeito, em vez de antítese, faz-se um paradoxo. É a dicotomia do eu lírico que é expressa, ninguém adota apenas uma postura durante a vida, todo *ente* (conceito de Heidegger que se diferencia do *ser* que é transcendente) está em pleno desenvolvimento que só alcança sua plenitude e finalidade com a morte.

O segundo poema a ser analisado nessa temática é “Últimas Variações”, ei-lo:

1
Fabrício Crepaldi Corsletti
é meu verdadeiro nome
não Fabrício Corsaletti
2
Fabrício Corsaletti
é meu verdadeiro nome
não Fabrício Crepaldi Corsaletti (2012, p. 21-21)

¹O quadrado semiótico proposto por Greimas é uma representação da “articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”. Ele possui natureza binária e é reconhecido sob a forma de dois tipos de relações, oposição e contrariedade e não-ausência e não-presença que estabelecem com os termos originais relações que negam ou relações contraditórias, e entre os termos originais respectivos e as negações contrárias, uma relação de complementaridade. (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 400).

É o poema em que claramente surge o problema da identidade do eu lírico. Ao mesmo tempo, percebemos que nele esse problema deriva da própria condição de poeta, por isso, também devemos ver esse poema como metalinguístico. Por mais que a metapoesia não seja uma invenção dos modernistas, foi no século XX que essa modalidade temática alcançou popularidade e incorporou as questões de identidade do poeta, como em muitos poemas de Drummond.

Na variação 1, o eu lírico sugere que o verdadeiro ser não é o autor, popularizado sem o nome do meio, mas alguém que ficou esquecido em sua origem. É comum que pessoas que alcançam a fama desenvolvam problemas em conciliar sua identidade pessoal e pública, mesmo na literatura isso é comum, dois bons exemplos são os célebres contistas Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, ambos alheios à mídia e reservados na vida pessoal.

A segunda variação, novamente, afirma o oposto: do ser verdadeiro do poeta resta apenas o autor reconhecido por sua poética. O esvaziamento da própria identidade em uma sociedade de consumo, na qual o poeta é também um produto, é inevitável. Retomando Heidegger, ao falar da postura do homem moderno, frente ao fim da metafísica: do ser como tal nada mais resta. Ou seja, o eu lírico adquire a consciência de que só atingirá sua completude no instante da morte, até lá, é percurso, oscilação entre o eu e o mercado.

O próximo poema a ser analisado fecha o ciclo das reflexões de identidade e o estranhamento do Eu. Apesar de não levar o nome de variações, esse poema ainda traz um pouco da oposição de ideias explorada naqueles poemas, seu nome é “Culpa”:

não vou
me perdoar
pelo que fiz

não vou
me arrepender
do que fiz

vou viver
com esta dor
a mais

como se
na mão tivesse
um

dedo a mais (2012, p. 32)

Em relação aos dois primeiros poemas analisados vemos uma clara mudança de estrutura. Esse poema ocupa apenas uma página, suas estrofes não são numeradas e, com exceção da última, formam tercetos. Novamente vemos que o autor opta por não pontuar e deixa de lado também as iniciais maiúsculas, no entanto, o que mais salta aos olhos na declamação é o ritmo quebrado dos versos. Ao postergar para o verso seguinte o fechamento da frase, a conclusão da ideia, o eu lírico dá, ao mesmo tempo, um caráter de unidade lógica à estrofe e cadência lentamente o verso.

A primeira estrofe funciona como uma afirmação do título, afinal, sentir culpa é arrepende-se. O caráter trágico dessa primeira afirmação revela a influência da religiosidade cristã, possivelmente católica (até o cantor de Rap Criolo associa a culpa ao catolicismo na letra da música “Convoque seu Buda”), na construção problemática da identidade do eu lírico. Eis aí o niilista negativo, nando a realidade objetiva (o fato consumado) em prol de uma pretensa salvação.

A segunda estrofe, no entanto, funciona como uma variação do título e da primeira estrofe, ela sugere o esvaziamento do poder de verdade do discurso religioso, apesar de não perdoar-se, o eu lírico não se arrepende. Novamente temos a figura do paradoxo que pode ser compreendido como a expressão da dicotomia do ser, afinal, mesmo não esquecendo nossas culpas e erros, podemos aprender e viver com eles, enxergá-los como constituintes do ente que somos. Novamente o poema adquire profundidade filosófica na medida em que nos empurra para a reflexão ontológica: quem somos, o que nos constitui? Esse questionamento de valores essenciais exige a postulação de novos princípios éticos, não mais escravos da “teologia do rebanho”, como dizia Nietzsche.

Finalmente, podemos enxergar nas últimas estrofes traços que sugerem estarmos novamente diante de um metapoema. O dedo a mais, espelho e expressão da dor a mais da culpa, sugere que é na atividade de escritor que o eu lírico espera sublimar sua culpa residual, funcionando como uma metonímia.

O ESQUIMÓ E A FAMÍLIA

Iniciamos agora a análise de dois poemas que se centram no tema da família e da relação entre ela e o eu lírico. O primeiro selecionado é o trágico “Estou ficando cada vez mais triste”:

minha mãe está cada vez mais triste
minha irmã está cada vez mais triste
meu pai está cada vez mais triste —
embora esteja mais alegre também —
minha sobrinha está cada vez mais triste
e até meu cunhado está cada vez mais triste
se minha avó estivesse viva estaria triste
meus tios disfarçam mas é evidente
que sentem o rosto murcho de tristeza
sobre os meus primos prefiro não falar
passam noites definhando sob a lua
e meu avô só não está mais triste
porque está morto e quando estava vivo
era o homem mais triste do mundo
se eu tivesse um filho ele seria triste
se fosse alegre ficaria triste
e mesmo que odiasse sua tristeza
nunca seria nada mais que triste (2012, p. 61)

Nota-se que o problema do eu e a crise de identidade ainda resiste e perpassa o texto, outra marca dos poemas do volume, os temas se inter cruzam nos textos, cada poema não é uma ilha. Levando-se em conta que Corsaletti é um poeta oriundo do interior, de família tradicional e de credo católico (como sugeridos na análise do poema anterior), é impossível negar a influência familiar na construção de sua identidade como ser humano e mesmo enquanto poeta. Por isso, ela é um dos seus temas mais caros, seja na poesia ou na prosa (nos referimos ao volume de contos **King Kong e cervejas3**).

Estruturalmente falando, o poema é composto de apenas uma estrofe, um bloco de dezoito versos praticamente sem pontuação, a exceção são duas estrofes nos versos quatro e cinco que marcam uma oração intercalada. Como nos demais poemas analisados, não há musicalidade aparente, explícita, o que se enseja nesse quesito é percebido pela repetição de palavras, às vezes, quase de frases inteiras com a variação de apenas um termo.

Essa repetição exaustiva de termos lembra o clássico poema “No meio do caminho”, de Drummond, e podemos adivinhar que a intenção aqui é a mesma: marcar pela monotonia a intensidade da frustração que assola o eu lírico. A sua passividade frente

a tristeza nebuliza sua percepção, não é ele, ou só ele, o afetado, mas sua família (de onde vem esse fado?). A melancolia torna-se uma marca do clã que perdurará até mesmo numa prole imaginária, ou seja, *ad infinitum*.²

Esse tom trágico de desesperança e falta de vontade torna fácil associar o poema à postura do niilista passivo, aquele que, diante das mudanças da vida e da morte da metafísica (a família é o valor metafísico questionado aqui), simplesmente se entrega à inércia, desiste de questionar o destino, *fortuna imperatrix regna mundi*.⁴

O segundo poema escolhido é o próximo na sequência das páginas e é outro poema particionado, seu título é “Penúltimo poema sobre meus pais”:

1 desde que meus pais pediram
que não escreva mais
sobre eles
ando à procura de temas
que justifiquem
minhas lágrimas
meus desejos
meus remorsos
mas a metafísica me deprime
as questões sociais me ultrapassam
e meu amor só quer me ver feliz
2
vou descongelar meu amigo esquimó
e ver o que ele acha
vou comprar uma garrafa de rum
e beber com ele (2012, p. 62-63)

A estranheza começa pela curiosidade que o título desperta, afinal, suscita duas perguntas óbvias: por que o poeta vai abandonar um tema que lhe é tão caro (subentende-se aqui um leitor que já conheça os temas de Corsaletti) e por que esse é o penúltimo e não o último poema sobre o assunto.

No primeiro terceto, o poema é trecho 1 é todo construído em tercetos (vislumbra-se talvez uma predileção do autor por essa medida de estrofe), o eu lírico

² CORSALETTI, Fabrício. **King Kong e cervejas**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

responde a primeira das perguntas, seus pais não querem mais ser tema de poesia. Esse drama familiar, no entanto, conduz a um problema metalinguístico: sobre o quê escrever? Ou seja, como substituir um tema tão visceral e profundo para o ser humano e para o autor, de modo especial.³

A aparente e irônica sinceridade do eu lírico ao justificar sua necessidade de falar dos pais é uma armadilha, ele não se julga verdadeiramente incapaz de abordar todos os outros temas sugeridos, há outros poemas, nesse mesmo volume, em que ele aborda claramente questões sociais (“poesia e sociedade”, p. 41, por exemplo). A proibição de falar dos pais é dolorosa pois implica abandonar parte importante de si e de sua *ars poetica*. Aceitar que parte de si tem de mudar, ser deixada para trás, é o *ente* Heideggeriano que caminha rumo ao *devenir* eterno.

Na parte 2, surge materialmente, finalmente, o esquimó que nomeia o volume (a figura aparece em dois poemas e pode ser compreendida como um *alter ego*), ele é a materialização desse desconforto, dessa estranheza que perpassa o eu lírico e seus temas. Descongelar o esquimó aqui pode significar desenterrar suas neuroses, problemas profundos de identidade e de relação social, novos temas de poesia que estariam à altura da família.

O ESQUIMÓ DE MARI

Mais do que de Corsaletti ou do esquimó, esse volume é de Mari. Ela é o tema da maioria dos poemas, o liame lógico que os conecta, a liga que amálgama o eu lírico e, como mencionado no poema anterior, o estorvo de sua produção na medida em que “só o quer ver feliz”. O primeiro poema escolhido sobre ela faz parte da sequência de textos que seguem o mesmo padrão de construção paradoxal e são denominados pelo autor como variações.

Variações para Mari

³ “A imperatriz fortuna rege o mundo”, tema da primeira parte da ópera pagã Carmina Burana, composta por Carl Orf a partir de um manuscrito encontrado em uma biblioteca de um monastério bávaro.

1
sua extravagância me excita
fico feliz de amar uma
mulher extravagante

2
sua discrição me excita
fico feliz de amar uma
mulher discreta (2012, p. 12)

A inconstância que perpassou o eu lírico nos poemas analisados anteriormente, aqui é projetada na figura da amada, como se ela tivesse se tornado uma extensão do amante. Estruturalmente, podemos notar a preferência pelos tercetos, a ausência de uma musicalidade explícita e a variação paradoxal que já vimos em outros poemas. Cada variação ressalta um aspecto diferente de Mari, respectivamente, extravagância e discrição. Como não há mais uma imposição moral (para o catolicismo tradicional a extravagância é um mal e as mulheres devem ser submissas e castas), todas as facetas são válidas e valorizadas, assim como o eu lírico, a amada é plural. Além disso, podemos dizer que ela também erigi seus próprios valores, é uma mulher moderna, pós-metafísica, uma niilista ativa.

O próximo poema não possui título, só uma dedicatória, “Para Mari”:

preciso cortar minha cabeça com uma espada
e chorar pelo resto da vida (2012, p. 22)

À primeira vista o leitor pode pensar se tratar de um dístico, mas na verdade são duas estrofes de apenas um verso cada. A ausência de estrutura formal aparente, pontuação, rimas e metro, continua como nos poemas anteriores, no entanto, podemos perceber que a escolha das palavras sugere um ritmo distante, dissoluto, que se deixa adivinhar pelo som oclusivo do /k/ que se repete em cortar, cabeça, com. A tensão sonora do primeiro verso é provocada pelo grande número de oclusivas (/p/, /t/, /b/ /d/ e /k/).

A dramaticidade evocada pelos poucos vocábulos também corrobora o sentido trágico do poema (cortar, espada, cabeça, chorar, resto da vida). Levando-se em conta a dedicatória à amada, concluímos que o tema é a relação do casal. O autossacrifício é a base de uma relação normal, todo parceiro deve abdicar de si, ao menos em parte, em prol da amada. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos concluir que a evocação do corte da cabeça sugeriria a castração imposta pela relação (cabeça=glande). O segundo verso fecha esse tom trágico sonora (com a marcação das oclusivas novamente, /t/ e /d/) e

semanticamente (a menção do choro constrói a imagem da tristeza frente a uma dor que se perpetuará com a relação).

No último poema escolhido, percebemos um traçado, um caminho do eu lírico a fim de descrever sua relação com Mari. Cada estrofe traça uma etapa do percurso. Curiosamente, o poema possui como título apenas a inicial do nome da musa, o que pode sugerir uma obsessão do poeta por esse nome, aliás, o nome da amada, mesmo não aparecendo por escrito, é o tema do poema que fecha o volume. Enfim, vamos a “M.”:

a paisagem estava
quase toda
apagada quando
conheci Queen Mary
na nossa primeira noite
deitada de bruços
ela disse
“sou a Gueixa Roxa”
durante meses
tive certeza
de que era a
Deusa Erótica
levou mais de um ano
até me revelar
seu verdadeiro nome
— (2012, p. 23)

São quatro quartetos que formam o texto, em nenhum deles aparece claramente o nome sugerido no título, em cada um o eu lírico constrói um *nickname*, um disfarce para a amada. Na primeira estrofe, se constrói o encontro e o início da relação pela oposição de ideias, Mari representa o novo e o belo, a quebra de paradigma. Essa beleza e novidade vem embalada no estranhamento sugerido pela adoção de uma expressão em inglês, *Queen Mary*.

A segunda estrofe denuncia o tom erótico da relação. Mari é a gueixa, figura típica da cultura japonesa que, erroneamente, os ocidentais confundem com prostituta mas é em verdade uma artista que deve dominar canto, dança e música. A cor roxa é o tom da realeza, na antiguidade era o pigmento mais raro e caro, por isso, reservado aos nobres. Essa imagem de Mari sintetiza o grau de deslumbramento e exotismo exercido por ela no início da relação.

A terceira estrofe como que complementa a segunda acentuando seu sentido. Mari avança em valor simbólico e adquire o status de deusa. Não uma deusa qualquer, uma deusa erótica, catalisadora de toda a vontade de potência do eu lírico, foco e fonte de sua libido.

Somente na quarta parte, a relação atinge maturidade e repousa, só então o eu lírico consegue configurar a identidade da amada, em vez de revelar o nome da inicial presente no título, ele deixa no último verso apenas um travessão. É como se a ausência de nomes e palavras fosse a marca maior da maturidade da relação, uma relação que transcende a metafísica justamente por que se faz real e palpável, baseada em impressões sensoriais e físicas. Eis aí o quadro de uma relação niilista ativa que assume para si novos princípios e abre mão de toda a metafísica.

Pensar o ser, em relação a si mesmo, em relação à família e à amada, é o grande mérito da poesia de Corsaletti, pois como disse Heidegger (2005, p. 27) no início de sua obra máxima, o ser é o conceito mais universal e mais vazio que há, por isso ele resiste a todas as tentativas que se faz para definí-lo.

REFERÊNCIAS

- CORSALETTI, Fabrício. **Esquimó**. Curitiba: A Página, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- GREIMAS, A.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. **O ser e o tempo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- VATTIMO, Gianni. **Adeus à verdade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.