



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SAULO DE ARAÚJO LEMOS

IMAGENS, QUESTÕES E O POEMA DE CARLITO AZEVEDO

FORTALEZA

2016

SAULO DE ARAÚJO LEMOS

IMAGENS, QUESTÕES E O POEMA DE CARLITO AZEVEDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt
Coorientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L579i Lemos, Saulo de Araújo.

Imagens, questões e o poema de Carlito Azevedo / Saulo de Araújo Lemos. – 2016.
281 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.

Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

Coorientação: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto.

1. Carlito Azevedo. 2. Poesia brasileira contemporânea. 3. Filosofia da diferença. 4. Imagens. I. Título.

CDD 400

SAULO DE ARAÚJO LEMOS

IMAGENS, QUESTÕES E O POEMA DE CARLITO AZEVEDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt
Coorientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto.

Aprovada em: 20 / 06 / 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Carlos Augusto Lima de Oliveira
Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Ada Beatriz Gallichio Kroef
Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga
Universidade Estadual do Ceará

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Rosa, e ao meu pai, Flávio, que já devolveu seu corpo à matéria e hoje é parte do que creio ser;

Aos meus tios e padrinhos, Tânia e Raimundo, que me contemplaram com a sorte de ter uma mãe e um pai a mais;

Aos meus irmãos, Larissa, Silvinha (prima, porém irmã), Rafael e Felipe, que, junto com os citados acima, são os amigos de mais longa data que tenho, minha família;

Ao meu orientador, Cid, por esses anos de convívio, debate e amizade que muito me ensinaram;

Ao meu coorientador, Manoel Ricardo de Lima, pela conversa sempre cheia de sugestões brilhantes, que ajudaram este trabalho a ter boa parte do mérito que conseguiu ter;

Ao meu supervisor do estágio de doutorado, Christophe Bident, pela atenção e atitude bastante amigável durante os meses de pesquisa na Université de Picardie Jules Verne;

Aos meus colegas de primeira turma neste Curso de Doutorado: Carlos, cuja amizade sempre me considerou de igual pra igual, embora ele seja uma espécie de mentor, Rodrigo, Douglas e Margarida, pelas ótimas conversas sobre ser professor, ser aluno, sobre estar vivo;

Aos colegas do grupo de Estudos o Esvaziamento da História nas Literaturas Contemporâneas Brasileira e Portuguesa, que muito contribuíram para meus questionamentos, talvez sem saber, mesmo quando apenas me escutavam: Marcia, Hortensia, Tito, Laila, Amanda, Bárbara, Larissa, Nataly, Maicom, Juliana, Ângelo e todos de que eu houver me esquecido;

A todos os colegas e alunos do PPGLetras-UFC que compartilharam comigo uma parte de suas trajetórias e inquietações de pesquisa;

Da mesma maneira, aos professores do Programa, modo geral, que de várias maneiras contribuíram para que eu melhorasse minhas práticas de ensino e de aprendizagem;

Aos funcionários do Programa e da UFC em Geral;

A todos os amigos e colegas de trabalho que, de algum modo, incentivaram, com palavras francas e apoio oportuno, a trajetória que resultou neste trabalho, tanta gente que seria difícil lembrar de todos;

Aos professores que compõem a banca examinadora, Ada, Carlos Augusto, Fernanda e Sarah, cuja contribuição será bastante valiosa para a pesquisa que eu fizer no futuro;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Assim, agradeço também à Capes e à Funcap, pelas bolsas que auxiliaram enormemente meus estudos e minha formação cultural e profissional ao longo do Curso de Doutorado;

A quem eu houver esquecido, mas merece estar aqui, sem dúvida,

A todos que sonham e agem por um lugar melhor, um mundo melhor, uma vida mais bonita,

A vocês, muitíssimo obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa se dedica à obra poética do carioca Carlito Azevedo (1961), composta por cinco livros: *Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996), *Versos de circunstância* (2001) e *Monodrama* (2009), além da antologia *Sublunar* (1991-2001). Essa produção participa da poesia de invenção recente, de intensidade experimental, no Brasil, por conta de sua pesquisa de linguagem, pela heterogeneidade de usos discursivos e por se alimentar de vários recursos artísticos empregados desde Baudelaire e Mallarmé (complicação da linearidade textual, verso livre, uso visual da página etc.); assim, tal poesia se coloca como um gesto de assimilação e interferência sobre várias linhas poéticas da modernidade, de modo que tem produzido uma voz particular. Evitando uma adesão automática a etiquetas como “pós-modernidade” ou mesmo “literatura contemporânea”, propõe-se aqui rastrear e aprofundar questões pertinentes à poesia de Carlito, como o seu sensorialismo visual, as quebras desse sensorialismo em nome de uma radicalização de linguagem e a maneira como essa poesia pode se relacionar com a filosofia e a política; tais questões, em sua disparidade, parecem se aproximar mutuamente como pontos de uma discussão que confronta arte e realidade e toma o poema de Carlito como caso específico. Conforme a participação de pensadores como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Leila Perrone-Moysés, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Flora Süssekind, Raúl Antelo e outros, será testada a hipótese de que a poesia de Carlito pode ser lida por meio de imagens que parecem constituí-la, pelo movimento formador que nunca forma definitivamente, pela interferência, pela assimetria e pelo caráter de abertura das significações, das subjetividades e da corporalidade.

Palavras-chave: Carlito Azevedo; poesia brasileira contemporânea; filosofia da diferença; imagens.

RESUMÉ

Cette recherche porte sur l'oeuvre poétique du brésilien Carlito Azevedo (1961); son oeuvre comprend cinq livres: *Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* [*Les baigneuses*] (1993), *Sob a noite física* [*Sous la nuit physique*] (1996), *Versos de circunstância* [*Vers de circonstance*] (2001) e *Monodrama* [*Monodrame*] (2009), plus l'anthologie *Sublunar* [*Sublunaire*] (1991-2001). Cette production participe, récemment, au Brésil, à ce qu'on appelle poésie d'invention, avec intensité expérimentale, dûe à sa recherche de langage, à l'hétérogénéité des usages discursifs et pour se nourrir de plusieurs ressources artistiques employées depuis Baudelaire et Mallarmé (la complication de la linéarité textuelle, le vers libre, l'usage visuel de la page etc.); alors, cette poésie se met en tant qu'un geste d'assimilation et d'interférence auprès de plusieurs lignes poétiques de la modernité, ce qu'y donne une voix singulière. En évitant une adhésion automatique des étiquettes comme "postmodernité" ou même "littérature contemporaine", on propose ici de pister et approfondir des questions concernant à la poésie de Carlito : son fort aspect visuel, les casses de cet aspect sensoriel au nom d'une radicalisation de langage e la manière dont cette poésie peut se rapporter à la philosophie e à la politique; ces questions, dans sa disparité, semblent s'approcher mutuellement comme des points d'une discussion que confronte art et réalité, em prenant le poème de Carlito em tant que étude de cas. D'accord avec la participation de penseurs comme Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Leyla Perrone-Moisés, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Flora Süssekind, Raúl Antelo et d'autres, on testera l'hypothèse de que la poésie de Carlito peut être lue par des images, que semblent être dans sa constitution, autant que par le mouvement de formation que ne forme jamais complètement, par l'interférence, par l'asymétrie et par le caractère d'ouverture des significances, des subjectivités et de la expérience corporelle.

Mots-clés : Carlito Azevedo; poésie bresilienne contemporaine; philosophie de la différence; images.

SUMÁRIO

1. ABERTURA	9
2. TELAS	22
2.1. Olhar	22
2.2. Paisagem	36
2.3. Ver e não ver	64
3. ASSIMETRIAS	83
4. DRAMAS	101
4.1. Cenas	101
4.2. Performance	127
4.3. Personas	153
5. INTERFERÊNCIAS	161
6. CINEMAS	176
6.1. Tempos	176
6.2. Lugares	203
6.3. Espaçotempos	234
7. DISPERSÃO	248
8. REABERTURA	256
REFERÊNCIAS	264

1 ABERTURA

A leitura de um poeta recente (no caso, os mais próximos, vivos e que provavelmente ainda publicarão mais do que já publicaram) parece pedir modelos assimiláveis. Os modelos disponíveis, entretanto, são as próprias obras, que trazem consigo a indefinição habitual da literatura, além da indefinição habitual de cada presente. Assim, esses modelos são hábitos instáveis, alimentados pelo imprevisível. Ler um poeta como o carioca Carlito Azevedo (1961) é talvez buscar a experiência de uma totalidade aberta, conjunto que não se fecha. O caráter recente de sua produção, criada por um poeta vivo e em atividade, instaura a leitura como um intervalo para uma avaliação de trajeto. O estar em processo, que é um dos traços de fisionomia dessa obra, é dado de relevo para investigá-la. Ler uma obra em processo como se fosse obra “concluída”, mas também como uma etapa de algo a ser feito, é fundar uma metáfora instável (como toda metáfora) entre a noção instrumental de uma arte “feita” e o inacabado de toda arte, metáfora que se proclama sentido a partir do desnível entre a materialidade do objeto (assim chamado por mera convenção ou cansaço) e sua potência incontável.

Desde *Collapsus linguae* (1991; 1998a) até hoje, Carlito publicou cinco livros de poesia, incluindo *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996b), *Versos de circunstância* (2001) e *Monodrama* (2009a), além da antologia *Sublunar*, publicada em 2001 (2010b). Paralelamente, ele tem atuado como tradutor literário de obras em língua francesa, como *Adolpho*, de Benjamin Constant, e *Amor absoluto*, de Alfred Jarry, bem como editor de publicações literárias como *Inimigo rumor* e *O quarto zagueiro*. A apreciação de sua poesia tem sido irregular, embora tendendo na maioria dos casos para o elogio: um prêmio Jabuti por *Collapsus linguae* e certa aprovação por parte de intelectuais como Silviano Santiago, José Lino Grünwald e Flora Sussekind, além de severas ressalvas (na vizinhança do insulto)¹. Na

1 Alguma fortuna crítica sobre Carlito: BOSI, Viviana. O olhar extático do cotidiano ao supra-real. In: **Mais!** São Paulo: Folha de São Paulo, 20 jan 2002, p. 14-15; DOLHNIKOFF, Luís. Relendo Carlito Azevedo ou Um caso exemplar da poesia brasileira contemporânea. In: <http://sibila.com.br/critica/relendo-carlito-azevedo-ou-um-caso-exemplar-da-poesia-brasileira-contemporanea/3253>; O paradigma nacional-popular da USP em literatura. In: <http://sibila.com.br/cultura/o-paradigma-nacional-popular-da-usp-em-literatura/5012>; FREITAS, Roziliane Osterreich de. Contornos do que se vê, lendo. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia. **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001; SALLY, Daniele Santana. Poesia e visualidade em Carlito Azevedo. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia. **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001; SANTIAGO, Silviano. As ilusões perdidas da poesia. In: **Idéias**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 14 dez 2001; SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: **A voz e a série**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: UFMG / 7letras, 1998. Outras fontes bibliográficas são citadas neste trabalho e compõem, ao final deste, suas referências bibliográficas.

dicção de sua poesia, pistas retomadas se apõem às nuances de textura a cada volume poético; esses dois demarcadores (o que ecoa e o que dissona) são o impulso de uma trajetória que se delinea do primeiro ao mais recente livro de Carlito. Algumas dessas recorrências e nuances são a principal motivação desta pesquisa; elas decorrem dos fluidos aspectos de linguagem mencionados acima.

Melhor que uma compartimentação descritiva livro a livro, insinua-se a enunciação de um percurso que os conecte. Nem de longe um resumo contido na introdução de uma tese de doutorado dá conta da diversidade de rotas disponíveis no amplo de uma obra poética que já soma alguns volumes. Assim, parece sobretudo válido restringir os comentários seguintes a uma breve topografia descritiva dos livros nomeados acima, já que, ao longo do trabalho a seguir, haverá lugar para uma investigação mais detida e detalhada das minúcias contidas no já longo poema que é a obra de Carlito.

Em *Collapsus linguae*, reúnem-se poemas construídos em disposições formais diversas, do verso metrificado (“o poema tem do ser amoroso”) ao exercício neoconcretista (“Traduzir”). O sentido da visão se pronuncia com força, seja quanto à imagem (sensorial/sentimental) da mulher desejada (“os pés premindo”, “Nova passante”, “*Dossier : la femme*”), seja quanto a paisagens naturais (“Fábula (real) dos lagos do México”), seja quanto a cenas corriqueiras, como um ganso em um zoológico (“Estragado”) ou uma jaula vazia (“Três encontros”). Incluem-se algumas tiradas de deboche (“A situação atual da poesia no Brasil”, “Fractal”, “*Doublés*”) e, sobretudo, um constante ir ao poema, à matéria de texto, preocupação recorrente com a linguagem artística e suas inquietações (“Da inspiração”, “*Collapsus linguae*”). Outra tendência retomada é o corte da cena poética em sutis variações de fragmentação, como se a beleza do texto existisse no pouco que nele está visível, bem como naquilo a que ele pode aludir como ausência ou invisibilidade.

Em *As banhistas*, desdobra-se o tema da mulher amada e intensamente corporal, que encontra e com que se mistura, de modo mais intenso, uma abordagem poética da obra de arte, no que ela tem de instigante para o espectador e de desafiador a uma ordem mercadológica estereotipada (“As banhistas”, poema homônimo ao título do livro). O ato de pensar a obra artística, em suas várias linguagens, amplia-se bastante aliás (“Hotel Inglaterra”, que alude ao poeta Serguei Iessenin, “Brinde-lamentação para Edmond Jabès”, “Ouro-preto”, “O monograma turqui”, “Agulhas de amianto”). Como uma pressão contra a paisagem, mas também um componente dela, está aquele elemento que a emoldura, que a delinea, que a

mancha (“Abertura”, “Normandia”, “*Banderillas*”). Praticamente desaparece o tom humorístico de certos textos do livro anterior e ressalta a sedução do sensorialismo, especialmente visual, que, intensificando-se, parece apontar para o impasse de seus limites, no que toca a pensar a complexidade do mundo ao redor.

No terceiro livro de poemas, “Sob a noite física”, aguça-se a tendência ao que se pode chamar de recortes cênicos inusitados (não pelo estranho da cena em si, mas quanto à “modalidade de fragmentação” em que ela se configura). Os poemas podem conter fragmentos de cenas diversas e se formam como olhares que não mapeiam espaços, como ocorria nos volumes anteriores, mas saltam entre pontos relativamente distantes, costurando a paisagem vista com o que não se percebe com os olhos (“Limiar”, “Vento”, “Lagoa”). O longo poema “Ao rés do chão” estabelece um desenho de vãos entre memórias, percepções sensoriais e sentimentos em que todos esses são entidades fluidas, inesperadamente cambiantes, antes processos que estados. Diversifica-se a abordagem em torno da obra, no âmbito de sua estrutura (“mira”), da sistematização institucional da coleção (“No museu”), do quadro ou livro depositado num canto qualquer de uma casa (“Vieira da Silva”), no gesto corporal capturado num palco (“Coppélia”); ou na tentativa de pensar uma arte contemporânea, ressignificando um pedaço de verso de Stéphane Mallarmé (“Le bel aujourd’hui” (“O belo hoje”), frase extraída do primeiro dos “Plusieurs sonnets” do poeta francês).

Outra abertura do significado de um título de Mallarmé se irradia do nome *Vers de circonstance* (homônimo de um poema de Mallarmé), pequena coletânea incluída na antologia *Sublunar*. Nessa obra, duas questões podem ser destacadas: a) as paisagens, tão comuns nos livros até então, ganham mobilidade narrativa e se sofisticam de detalhes (“Vaca negra sobre fundo rosa”, “Paisagem japonesa para Aguirre”), o que por vezes resulta em composições que misturam o móvel e o imóvel e instauram o que pode ser chamado, talvez, de uma multidirecionalidade espaço-temporal (“Do livro das viagens”, “Sobre uma fotonovela de Felipe Nepomuceno”). Tudo isso com uma elaboração linguística que materializa construções inusitadas de pensamento; b) o aspecto visual é cada vez mais invadido e atravessado pelo esvaziamento sensorial, criando uma imagem de percepção hesitante da realidade (mesmo que esta não prescindia, afinal, da sensação e sua metonímia – a palavra) – “Paisagens com figuras de amigos”, “São fotos? Serão mentiras?”

Essas tendências se hiperdinamizam em *Monodrama*, livro de textos longos, ora verso, ora prosa, sempre poema; esse livro que injeta em seus poemas nomes de lugares do

mundo inteiro (ou mesmo esboços referenciais mais dispersos, elementos urbanos como paredes, cais, bares, carros, barcos, cômodos de moradias), como é o caso de “Emblemas” e “Monodrama”. Há personagens que reaparecem em diversos poemas, como um narrador poeta (com dimensão autobiográfica insondável) ou o lírico terrorista apelidado “anjo boxeador”. Consta ainda a narrativa fragmentada, mas com estrutura similar a de um conto, chamada “H.”, em que o narrador-escritor conta a morte de sua mãe idosa e doente, além dos efeitos desse fato sobre ele. A coletânea poética de 2009 aguça procedimentos de antes e marca faixas de descontinuidade. Ao final de cinco livros, o movimento, antes incidental e estrito, torna-se o desencadeador da poética. A visão agora nasce no movimento (além de simplesmente encontrá-lo, como antes), assume a narrativa, intensifica assim sua captação do tempo e, de um jeito muito particular, torna-se "cinema": imagem que se move e evoca o fora dela para falar de si, forma que aponta diretamente para sua mutabilidade (ou que parece apontar, dentre várias direções, a não forma, a não-direção, como alternativa), enfatizando também, assim, o dilema tipicamente moderno entre o real e a palavra.

A recepção à poesia de Carlito, como dito acima, tem sido em parte favorável, em parte hostil. Uns dizem que seu trabalho de escrita é construído de modo criativo, com diversidade de registros de linguagem e inclusão de inquietações existenciais e políticas, como Flora Süssekind (1998, 2008), Silviano Santiago (2006) ou Luiz Costa Lima (2002). Outros, como Luís Dolhnikoff (2009, 2011), Iumna Simon (2011), Iumna Simon e Vinicius Dantas (2011) ou Paulo Franchetti (2009) consideram sua poesia passadista, porque repetidora de procedimentos do alto modernismo ou pela presença eventual de palavras antiquadas; estas se apresentam no poema de Carlito como se fossem peças de museu que alguém expusesse em uma calçada². A sintaxe, a linguagem como um todo, não é antiquada, nem hermética, porque não há um sentido oculto à espera de uma elite iniciada; a construção do poema, para existir, obriga o leitor a agir. Na poesia de Carlito, o uso de procedimentos modernistas, desde Drummond e Oswald, passando pelo concretismo e pela poesia dos anos de 1970, é trabalhado em perspectiva própria e tem afinal gerado polêmica. A visualidade dessa poesia também é bastante comentada, inclusive em seus aspectos políticos, como por Süssekind (1998). A oscilação entre prosa e poesia, a excentricidade das situações, dos apelos sensoriais,

2 O efeito disso é que o tom envelhecido de certos vocábulos parece destoar da simplicidade geral do verso, de sua sintaxe e das palavras circundantes, como sugerindo uma disparidade entre tempos, dentro do poema, ou entre espaços (mais ou menos como no uso de conceitos científicos ou filosóficos por Augusto dos Anjos em seus poemas, o que pode causar uma sensação de desencontro de espaços simbólicos de percepção da realidade, e de fato é um dos ingredientes de singularidade em sua poesia).

de seus saltos e suspensões eventuais, disso se tem falado, modo geral, nas obras que tomam o poema de Carlito como proposição. As questões a seguir, ao longo deste trabalho, é que ainda estão por ser debatidas, desenvolvidas, desdobradas.

Dentre as tendências acima, na poética do carioca, existem elementos que proliferam nas primeiras obras, mas escasseiam nas últimas, e vice-versa. Assim, apelar para uma sistematização evolutiva parece ser uma opção limitada; mais prolífico, talvez, seja observar as múltiplas direções visualizáveis na poesia de Carlito, no sentido de como cada livro pode se relacionar com os outros, de como cada um pode interferir, diante do leitor, nos outros. Isso resultará provavelmente em perspectivas que são abertas pela leitura, mas também limitadas por ela. Percorrer a leitura, percorrer a poesia, é gesto sem conclusão e, se valer, vale pelo estar sendo feito, por seu sendo, instaurando o fragmento como sinônimo de verdade (ou seja, de potência), sugerindo que o caráter artificial e transitório da ideia de totalidade, entretanto com força suficiente para mover o fragmento, e fazer dele, continuamente, imagem, movimento, interferência.

Uma opção à mera citação e confronto dos elogios ou censuras recebidos pela poesia de Carlito é falar o que um ato crítico particular consegue ver nessa produção. A descrição, empregando o costume, pode conseguir, de traços mais gerais e debatidos, chegar a regiões críticas por descobrir. Após a publicação de sua obra até o presente, é verdade que muito já se discutiu a poesia do autor, e com polêmica inclusa, embora os registros colhidos para esta pesquisa contenham habituais elogios, na hipótese de que eles venham ao encontro das questões aqui presentes, daquilo que nos interessa de fato nessa poesia (algo bem longe de uma propaganda confirmadora de um cânone inseguro, da mera exaltação acrítica, acreditamos). As aproximações dessa obra ao tópico da contemporaneidade e sua relação com a poesia brasileira de antes e de durante também são pontos importantes para tal discussão. A poesia de Carlito tem inscrito marcas próprias que talvez estejam redimensionando o significado da poesia no Brasil frente às décadas anteriores; obra que, no seu acontecendo, participa do acontecimento em curso da crítica literária brasileira de hoje, o que não quer dizer necessariamente uma posição modelar positiva, mas uma inserção em questões da modernidade, como a relação crítica com as tradições que alimentam o presente, ecoando ainda nos tempos atuais (cf. SCRAMIM, 2012; SISCAR, 2016).

A arte de Carlito toma o verso como espaço de base. Livre, em geral, ou metrificado (hexassílabos, heptassílabos, decassílabos, polimetria). Passa-se uma página e, de

repente, a prosa se substitui ao verso. O leitor habituado à literatura do século XX facilmente encontra rastros históricos nessa poesia. Nela repercutem traços do que se escreveu no país desde pouco antes da Semana de 22; nos últimos cem anos, mais ou menos, a poesia no Brasil tem se alimentado, em parte, de uma série de deslocamentos; muitos deles, em modo de gestualização abrupta, na persistência do dizer como vanguarda, rompimento. Assim, tivemos as gerações modernistas “clássicas” e o concretismo; tivemos também as ações que mantiveram algum diferencial de grupo; foram ismos localizados, agudos, agônicos: processo, práxis, poesia “marginal”³. Como dito acima, essas heranças foram metabolizadas pela escrita de Carlito de um jeito particular, erudito, apontado por exemplo por Heloísa Buarque de Holanda (1998) ou Ítalo Moriconi (1998)⁴, gesto de escritores que são também leitores de poesia inventiva, na trilha das alterações de rumo ao longo do século XX e adiante.

As últimas décadas presenciaram uma rarefação do ato de repensar, pela reserva ou pela recusa, a tradição remota ou próxima. O protótipo de afirmação poética esteve por muito tempo acampado na recomendação de acuar a tradição ao redizer-lhe sua função no presente (redizer em tom de ameaça, hostil, ameaçador: de vanguarda). Em linhas amplas, foi o que as vanguardas históricas ou, de modo mais ameno, Eliot (cf. PERRONE-MOISÉS, 1998), dentre muita gente, proclamou como linha de ação, e o que posteriormente Paz (1993) diagnosticou (ou tentou diagnosticar) como hábito esvaziado (ou, na expressão do autor, via Emír Rodrigues Monegal, uma “tradição da vanguarda”). Brigar com a tradição como estratégia para domá-la, esse foi o cerne de tantas manifestações da poética moderna; como relativa perda de credibilidade, isso foi perdendo força, gradual modo, de 1950 em diante. A noção de “poesia da agoridade” (CAMPOS, 1997, p. 268-269) indica a constatação de um rearranjo (também como aposta) no *status* da relação literária entre ido e indo. A dialética da repulsa/cooptação do passado se perde, e isso, segundo Campos, põe em prática novo uso da tradição, o que não esgotaria, mas intensificaria, um problema específico para essa poesia: a sua sobrevivência e a possibilidade de manutenção de seu caráter crítico, de sua permanência artística e política diante do mercado, debate que, mesmo ressoando já no tempo das vanguardas históricas, nunca havia configurado uma situação de tanta fragilidade como na era

3 Um termômetro e um aprofundamento, em termos de panorama, ainda é encontrável em Teles (2000), especialmente nos capítulos que tratam do modernismo brasileiro e do que, nessa coletânea de manifestos e outros, genericamente foi chamado de experimentalismo.

4 Deve ser considerada a ressalva que Ítalo faz a esse aspecto de elaboração poética, no qual vê certa “operação sublimadora” (1998, p. 23) que resultaria numa “despolitização das questões da linguagem, [...] do corpo” (1998, p. 20). Uma das iniciativas deste trabalho, entretanto é tentar indicar e debater uma possível permanência de uma política do corpo, obviamente de maneira distinta a de gerações anteriores, na poesia de Carlito, especialmente em *Monodrama*.

contemporânea. A discussão de Haroldo de Campos, afinal, pressupõe-se, no âmbito do ciclo das modernidades desde Baudelaire, tanto por certa desilusão como pela afirmação positiva da incerteza quanto a como ler o presente e as sugestões de porvir que ele insinua.

No contexto das considerações de Haroldo de Campos mencionadas acima, a produção poética no Brasil tem continuado em diversos níveis de contato com a tradição moderna ou pré-moderna, sem distinção nítida de níveis. A poesia que interessa aqui é a que se afirma ativamente como multiplicidade heterogênea que com dificuldade se agrupa no termo “contemporâneo”; aquela que parece, por exemplo, ter diminuído a intensidade com que brada sua inquietação, mas ainda assim exercita sua perplexidade frente a um mundo no qual os parâmetros disponíveis se precarizam. A poesia se mantém como território de incompreensão: algumas vias poéticas do recente têm sido estapeadas pela crítica, como no caso de Carlito Azevedo. Como defender a construção de linguagem e pensamento, como abertura da percepção e da enunciação, em sua poesia, contra acusações de leviandade ou banalidade, senão por uma leitura integral dos poemas publicados? De que modo a incompreensão da poesia contemporânea, consequência de suas formas, é um ângulo de seu vigor? Para o pouco espaço deste momento no presente trabalho, interessa mencionar posições a esse respeito e comentá-las.

A poesia de Carlito tem se costurado com linhas de força colhidas ao longo das obras de muitos autores do que sempre provisoriamente se pode chamar tradição literária brasileira⁵. O impacto das várias tendências do século XX sobre a produção poética de Carlito se percebe facilmente. O que ressalta de sua obra não são os tributos que ela presta ao estabelecido, nem algum radical afastamento em relação a eles, mas o olhar particular a seu respeito. Um olhar atento sobretudo à linguagem, ao fazer-se do poema. Uma poesia como a de Carlito, no seu ainda muito fluido conjunto, põe em questão a permanência conceitual de marcos como tradição e vanguarda⁶, ou mesmo prosa e verso. Uma subversão de dicotomias,

5 “Sou herdeiro do concretismo como sou do modernismo, da poesia marginal e do surrealismo, pois, tendo vindo depois deles, não ignorei o legado de nenhum. Aproveitei de cada um o que queria e, se um deles me considera um herdeiro, tenho certeza de que, se isso é um elogio, acho que não fiz por merecer” (AZEVEDO, 1996a). “Os movimentos da pertencença ou da não-pertencença à época são por demais sutis, as ilusões a este respeito são fáceis demais [...]” (DERRIDA, 2011, p. 15).

6 Um debate comum, nas décadas de 1990 e 2000, trata da situação da poesia de Carlito diante da tradição moderna brasileira orientada por uma questão: haveria aí uma obra inovadora ou uma repetição virtuosística de procedimentos anacrônicos? O próprio poeta incentivou a polêmica ao dizer: “Acho mais ousado estar dentro da tradição do que tentar criar do lado de fora. É mais ousado quem tenta dialogar com uma tradição enorme, pois terá que se medir com grandes criadores” (AZEVEDO, 1996a); posteriormente, ele dirá que essa declaração teria sido “um pouco provocação” (AZEVEDO, 2009b). A ausência de uma performance de impacto explícito, certo gosto pela beleza ornamental e plástica e um humor debochado, especialmente nos primeiros livros, parecem conferir, na avaliação de diversos críticos, uma aparência de frivolidade burguesa,

aliás, que é um dos marcos da poesia dita moderna (ou poesia pós-romântica, ou poesia do século XX, embora comece antes), que vem sendo realizada, em modos particulares, na obra de diversos autores desde Baudelaire e Mallarmé e tantos outros num ínterim de 150 anos ou pouco mais que isso.

Ver na relação entre literatura e realidade (ou os avatares comuns desta: a história, a coisa-em-si, o referencial) um determinismo fácil, por exemplo, é simplificar as vias de interação da poesia com o mundo cotidiano. “Como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história”⁷ (PAZ, 2005, p. 25). Nessa relação complicada entre a arte e seu fora, a obra de Carlito parece pedir um repensar de paradigmas e, quem sabe, não resulta numa simplória afirmação do mercado e (/ou) de malabarismos de linguagem. A leitura de poesia contemporânea diz das escolhas que esta, como necessidade, envolve; a poesia contemporânea que interessa aqui⁸ não é definida por um mero critério cronológico; por um compromisso similar ao de outros momentos do ciclo das modernidades, ela enuncia a recusa do que extrapola suas escolhas; a enunciação dessa recusa talvez seja um pressuposto tácito, ainda que em desconfiança quanto a um repeteco de palavras de ordem e procedimentos de gerações passadas⁹. O poema como rumor quase silencioso (e seu aparente antagonismo quanto à ideia moderna de ruptura traumática) talvez não seja apatia, e há razões, colhidas na poesia estudada por aqui, para lê-lo como olhar demorado, assimilação crítica do impasse, possibilidade provisória de autoafirmação no

mesmo que não enunciada exatamente nesses termos. O questionamento parece pertinente, já que o tom ameno de certos poemas, especialmente nos primeiros livros, pode ser interpretado como disponibilidade a visões de mundo autosuficientes, aburguesadas, eco para coro de contentes. O humor meio juvenil e a plasticidade serena, entretanto, convivem com (e gradualmente dão lugar a) sombras, perplexidade e apreensões de crise pessoal e coletiva, especialmente a partir de *Sob a noite física*. Parecem válidas, nesse contexto, algumas palavras de Susana Scramim: “Não faz parte do horizonte de expectativa do artista contemporâneo a discussão sobre a função da tradição em sua obra, pois o passado para ele se oferece, como se oferece a todos nós, como um tempo cumprido, como um tempo dos mortos. Quem faz esse tipo de cobrança e desfere seus julgamentos implacáveis se a postura do artista/herói não condiz com o legado de transmissão da tradição é uma parte da crítica literária. A questão da arte e do artista é a de ‘como’ viver, ‘como’ inventar novos modos de vida frente à morte. ‘Como’ descobrir a faísca do vivo no pedaço de carvão que resulta do processo histórico” (2012, p. 122). É importante enfatizar que a obra de Carlito Azevedo não é o paradigma privilegiado da poesia brasileira contemporânea; fazer uma tese a seu respeito não é aqui a intenção de exaltá-la, mas de destacar elementos dessa mesma poesia que possam ser válidos para uma discussão em torno da poesia e da arte na época recente. Sobre essas questões, ver também Dolhnikoff (2009, 2011), Simon e Dantas (2011), Garramuño (2011), Scramim (2007, 2010), Santiago (2006), dentre outros.

7 “Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega a la historia”.

8 Exemplificada por um plural de autores: Lu Menezes, Aníbal Cristobo, Carlos Augusto Lima, Age de Carvalho, Cláudia Roquette Pinto, Fábio Weintraub, Manoel Ricardo de Lima, Régis Bonvicino, Ricardo Aleixo, Júlio Castañon Guimarães, Nelson Ascher, Júlia Studart etc.

9 A respeito dessas questões quanto à poesia moderna em relação à época atual, ver Siscar (2010, 2016) e, em um âmbito artístico mais geral, Agamben (2012a).

quadro da falta de paradigmas do hoje. Voz tangenciando o silêncio, depositando nele seus gritos, complicando os tempos da experiência e suas bordas, como disse outro poeta antes:

é preciso continuar, talvez já esteja feito, eles talvez já me disseram, eles talvez já me levaram ao limiar de minha história, isso me assombraria, se ela se abre, isso serei eu, isso será o silêncio, aqui onde estou, eu não sei, eu não o saberia jamais, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar¹⁰ (BECKETT, 2004, p. 213).

A crítica não deve, contudo, simplesmente acatar uma poesia que não lhe convém; é muito válida sua iniciativa de arguir com severidade, suscitar a inquietação que não enxerga nas obra que lê. Isso, aliás, sugere atenção ao observar essa poesia. Para a poesia de uma época, misturar parâmetros de linguagem anteriores é também participar da história; isso requer uma ampliação de repertório que se torna obrigatória também ao leitor, defrontado com uma situação aliás corriqueira; a incerteza formal, a imprecisão de gênero literário, não é exata novidade:

O fato de que as formas, os gêneros, não têm mais significação verdadeira, de que seria por exemplo absurdo se perguntar se *Finnegans wake* pertence ou não à prosa e a uma arte que se chamaria romanesca, [esse fato] indica esse trabalho profundo da literatura, que busca se afirmar em sua essência ao arruinar as distinções e os limites¹¹ (BLANCHOT, 2012c, p. 292).

Essência, nesse caso, que provém não de uma condição a-histórica qualquer, na acepção tradicional do termo, mas do fato de que na obra literária desde o romantismo, considera-se que as palavras apontem tanto para si mesmas como para o mundo exterior a elas; isso, embora se tenha como pressuposto, neste trabalho, que a ideia de autonomia da arte não corresponda exatamente à atuação da obra frente à realidade. É comum: o escritor literário, mesmo quando a favor da história, não deixa de afrontá-la, o que obviamente não quer dizer fuga metafísica, mas talvez a confirmação de que frequentemente a história se efetua ao inquirir a si própria¹²; nisso se deposita o mecanismo da crise, que aqui corresponde

10 “[...] il faut continuer, c’est peut-être déjà fait, ils m’ont peut-être déjà dit, ils m’ont peut-être porté jusqu’au seuil de mon histoire, ça m’étonnerait, si elle s’ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurais jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer”. Todas as traduções de obras consultadas e citadas em seu idioma original, ao longo deste trabalho, são de nossa autoria.

11 “Le fait que les formes, les genres n’ont plus de signification véritable, qu’il serait par exemple absurde de se demander si *Finnegans Wake* appartient ou non à la prose et à un art qui s’appellerait romanesque, indique ce travail profond de la littérature qui cherche à s’affirmer dans son essence en ruinant les distinctions et les limites”.

12 Pensando com a ideia de uma história crítica ou “a contrapelo”, como em Friedrich Nietzsche (2005) ou Walter Benjamin (1994), guardados os desníveis conceituais e contextuais entre ambos, que afinal contribuirão com o conceito contemporâneo de anacronismo como aprofundamento de perspectivas

à dificuldade da crítica literária para ler a obra. O texto que resulta da crítica é também o relato dessa dificuldade, dessa crise que muitas vezes acomete as leituras mais pertinentes.

Uma proposta de pesquisa sobre a poesia de Carlito pode decorrer, basicamente, de contemplação demorada sobre seus poemas; tal contemplação, conforme o hábito acadêmico da pesquisa comparativa, ficaria encarregada de trazer ao debate intervenções críticas de vozes terceiras. No caso da poesia, a sugestão comparativista de Ezra Pound (2010) parece manter o vigor de quando foi proposta pelo crítico¹³. Vem ao assunto, enfim, a aproximação da literatura a outros saberes que permitam um convívio mais aprofundado com ela, de modo a criar um ponto de vista específico a respeito, seja no limiar do texto, seja naquilo que se entende como sua repercussão ou seus efeitos fora dele, no tecido sem lado e sem medida que se chama “sociedade” ou “realidade”. A descrição dos livros de Carlito feita acima pende para uma observação detida do texto e quem sabe, de como ele pressiona o que estaria fora dele; dentre as diversas humanidades, uma das áreas que podem acompanhar essa tendência é a filosofia. Acusada por muitos de ser um saber de gabinete, isolado da experiência, ela é, no correr dos séculos, uma reinvenção constante de seus objetos e propósitos, desde as essências inapreensíveis da tradição antiga às complicações da linguagem e da política na modernidade.

O diálogo entre literatura e filosofia (que tanto tem alimentado o discurso desta última), como se sabe, é bem comum desde a *Arte poética*. O recorte delimitador, tão oportuno à pesquisa científica, pede ao menos um vislumbre de períodos filosóficos para escolha de uma abordagem produtiva para esta pesquisa. Numa triagem que vem do normativismo de Aristóteles até a época moderna, pronuncia-se o pensamento de Friedrich Nietzsche, que adota radicalmente um desvio a um idealismo ontológico padronizado/tradicional e assume o perspectivismo, mesmo com todas as limitações que ele supostamente teria como via privilegiada de conhecimento e experiência. Os estudos de Nietzsche foram fundamentais para um novo *status* de compreensão da linguagem e da cultura, conforme o entendimento de que a essência do fenômeno seria nada mais que sua aparência, mutável conforme o ponto de observação, que ainda assim existe de certo modo fora da mente do observador; é o que ele chamou de “diferença do olhar” (“*Verschiedenheit des Blicks*”) (Nietzsche, 2006), levando a filosofia estremecer valores aparentemente

históricas, encontrado por exemplo em Nicole Lourax (Novaes, 1992), Giorgio Agamben (2009), Georges Didi-Huberman (2015) ou Anna Kiffer e Christophe Bident (2012).

¹³ Sem desconsiderar, naturalmente, toda uma tradição comparativista antes e depois desse autor. Ver Tânia Franco Carvalhal e Eduardo F. Coutinho (1994), bem como Sandra Nitrini (2010).

inacessíveis, como representação e essência. Desse modo, funda-se toda uma trilha de pensamento século XX adentro; a disparidade como linguagem, no caminho sem volta e sem meta final/essencial/teleológica de um pensar sempre provisório e agitado, corre por obras como a de Jacques Derrida (2011) ou Maurice Blanchot (2012a; 2012c), destacando ainda a parceria entre Gilles Deleuze e Félix Guattari, que absorvem e dimensionam os ecos de Nietzsche de uma maneira política importantíssima para a filosofia no século XX. Esses dados poderão trazer, a esta discussão, a assimetria e o contraste entre as formações de sentidos, e não a identidade simbólica/metonímica, em que por exemplo um personagem de obra literária é simplesmente o símbolo universal de toda a humanidade. A literatura e a filosofia sugerem que o humano e a linguagem não formariam uma cadeia de peças mutuamente equivalentes, mas de itens em contraste e, até certo ponto, em continuidade. Sugerem, também, a representação da realidade e a própria noção de realidade, que os sentidos físicos em geral autorizam com tanta veemência, como atos de fé, convenções, acordos culturais que muitas vezes se tornam automáticos e aparentemente inquestionáveis.

Assim, para a iniciativa de pesquisar a obra de Carlito Azevedo, aqui se elabora um esboço de rota a partir das questões acima e de algumas sugestões de leitura pertinentes. Susana Scramim, a partir de uma ideia de performance da linguagem colhida em Baltasar Gracián, lê, na aproximação da poesia de Carlito com a pintura (especialmente nos dois primeiros livros), um gesto autorreferencial de remeter a outras artes¹⁴, insinuação “à moda de” que não ressalta a coisa imitada, mas o caráter artificial desta, o qual deverá ser contemplado criticamente (SCRAMIM, 2010, p. 22-24). Flora Sússekind, analisando o poema “Margens”, de *Monodrama*, vê nele um “modo não-unificado (em episódios e espelhamentos) de construção dramaturgica” (PEDROSA; ALVES, 2007, p. 63). A partir dessas percepções, será enunciada uma noção de imagem, na obra do poeta, que avisa sobre a assimetria articulada entre linguagens (verbal, visual, sonora) e alguns de seus possíveis suportes artísticos; seguindo, a discussão procura tocar diferentes movimentos da imagem naquela poesia, considerando interferências mútuas que os acometem e pelas quais um deles pode se tornar, de algum modo, os outros¹⁵.

14 Diversos autores citados neste trabalho, como Freitas (2000), Sússekind (1998, 2008) e Garramuño (2011) abordam a poesia de Carlito relacionando-a diretamente a outras linguagens artísticas.

15 Manoel Ricardo de Lima, comentando um livro-objeto de Fernando Paixão e pressupondo politicamente a questão da literatura e das artes visuais “como uma coisa só, dentro de um mesmo campo de tensões, um mesmo campo problemático” (2008, p. 62), fala da invenção de “uma linguagem que é uma e outra ao mesmo tempo” (2008, p. 64); em outro momento, comenta que a produção de Valêncio Xavier “busca propor para a narrativa uma sincera e nova possibilidade mantendo a página e o livro como suporte” (2008, p. 122). Mesmo que a escrita de Carlito não recorra à variabilidade de recursos gráficos empregados por Xavier,

Além de um diálogo com outras artes, importa, aqui, assinalar um diálogo com questões filosóficas; isso, não conforme um norteamo hierarquizador, em que um saber dominaria, justificaria ou explicaria o outro; e sim como num tipo de conversa, mesmo que propensa ao ruído e à dissonância (ocorrências que não parecem invalidar uma proposição de leitura rigorosa e metódica). A ideia é ler o poema de Carlito sem necessariamente esperar que os outros autores presentes neste trabalho o expliquem, mas para saber como podem interferir em sua obra; como a filosofia pode interferir na poesia e vice-versa, como modo de pressão, intromissão e deslocamento (e quem sabe confluência) entre saberes. Talvez possa estar em jogo não uma demarcação cada vez mais oficial de áreas de conhecimento, mas quem sabe uma ameaça à propriedade privada do pensar: um devir-filosofia da poesia, ou um devir-poesia da filosofia ou da crítica, mas com certeza um devir-poesia da poesia, sempre a ponto se se tornar continuamente ela mesma e simultaneamente outra coisa, outra prática.

Os capítulos da pesquisa seguem, então, o que se procurou apontar acima. No espaço multi ou hiperdirecional de uma poesia desigual a si mesma, eles são propostas possíveis de trajetos, contingenciais, mas também críticas. As sugestões sensoriais da obra e seu aparato de linguagem (como assinalado por Scramim e Sússekind), bem como as questões de linguagem e representação a ver com isso, levaram esta investigação às seguintes etapas: em um primeiro momento, chamado “Telas”, o aspecto visual dos poemas de Carlito é explorado de acordo a aproximá-los comparativamente a telas de pintura artística, mas também a apontar e discutir que as telas de Carlito não se resumem a enunciar a pintura como conteúdo, mas a estabelecer com ela uma relação especial de procedimento, uma alusão ao ato de pintar como um movimento, ainda que sutil; “Assimetria”, logo em seguida, é, ao contrário do anterior, bastante curto, e nele alguns direcionamentos para os capítulos maiores, de análise, serão postulados. Na mesma linha de atuação do primeiro capítulo, vem a seguir

Ricardo Aleixo ou Fernando Paixão, seu modo de se relacionar com outras linguagens de arte seria sugestivo de uma expressão artística compartilhada com outras expressões, contendo desdobramentos que a obra literária e o suporte do livro poderiam ter mesmo dentro da estrutura da página, da escrita. Gilles Deleuze aproximou a obra de Gottfried Leibniz e o estilo barroco (tão afim às artes na modernidade), cujas dobras arquitetônicas, sintáticas ou musicais que sugerem o universo como uma multiplicidades de dobras, que se desdobram em práticas e linguagem; nesse contexto, “o desdobramento não é jamais o contrário da dobra, mas o movimento que vai de um à outra e vice-versa. Desdobrar significa [...] que desenvolvo, que desfaço as dobras infinitamente pequenas que não cessam de agitar o fundo, mas para traçar uma grande dobra sobre o lado da qual a aparecem as formas” (“le dépli n'est jamais le contraire du pli, mais le mouvement qui va des uns aux autres. Déplier signifie [...] que je développe, que je défais les plis infiniment petits qui nécessitent d'agiter le fond, mais pour tracer un grand pli sur le côté duquel apparaissent des formes”) (DELEUZE, 1997, p. 124). As proposições de Manoel e Deleuze parecem-nos próximas uma da outra e oportunas para pensar a relação do poema de Carlito com outras artes como um desdobramento do que se mantém em dobras, em complexidade virtual da imagem.

“Drama”, novamente um texto de maior fôlego, que verifica a aproximação e o contraste da poesia de Carlito com a arte teatral.

Depois, um capítulo sobre “Interferências”, em que a discussão considera os contatos ou conflitos entre a poesia a história e a poesia e a política. Continuando o trabalho, procura-se registrar e identificar um “Cinema” no poema de Carlito, que toma as tradicionais categorias do tempo e do espaço (que afinal, como a visão, também são categorias de apreensão da realidade, embora mais “abstratas”) discute-as e, na aparente impossibilidade de separá-las mediante fronteira rígida, tenta propor uma terceira categoria, híbrida, em busca de movimentos e temporalidades de personagem em poemas mais recentes de Carlito: o “cinema”, o poema como um instável “cinema”¹⁶. Por fim, um capítulo em que, supondo em qualquer poesia um caráter alheio e estrangeiro mesmo ao que ela parece apontar, realizou-se um exercício de interferência com três poemas de Carlito, contidos em *Monodrama*, o que implica dizer uma leitura com esses três poemas, uma deformação, uma rasura (jogando com o sentido dado por Derrida a essa palavra), um gesto talvez quase imperceptível, mas que se coloca, de antemão, à sombra das luzes e cores de Carlito, como uma opção. Serão, assim, três capítulos longos, aqueles dedicados ao estudo de certas imagens que se tentou captar no poema de Carlito, com muitas análises de poemas; e três outros mais curtos, não isentos de leitura de poemas, mas com maior ênfase em certos conceitos que serão desenvolvidos ao longo dos capítulos longos. Uma alternância entre capítulos longos e curtos. O intuito, no caso, é o de pensar e propor, em uma respiração produtiva, conceitos que convivam criticamente com o poema: imagens, movimentos, interferência, assimetria e a abertura da palavra poética como problemas artísticos/políticos relevantes hoje.

Começar uma escrita como quem interrompe o conjunto formado entre o já dito e o silêncio que costuma acompanhá-lo, mesmo que a interrupção seja imperceptível, sendo já potência ou ânsia de descobertas. Abertura.

16 Assim, enunciamos, ao longo da poesia de Carlito, três tipos básicos de imagem (não apenas no sentido visual, mas como tudo que produz, no texto artístico, relações entre a significação e a sensorialidade física, conforme referências citadas adiante): telas, dramas e cinemas. A conceituação de imagens a partir da relação entre o poema e outras artes é similar ao que Luís Maffei (2007) registra em sua tese de doutoramento, sobre a obra de Herberto Helder: na escrita desse poeta, Maffei identifica imagens relacionadas à fotografia e ao cinema; em seu trabalho, ele enfatiza procedimentos linguísticos e composicionais da imagem no poema, como o jogo metafórico e a montagem do verso à maneira cinematográfica. Aqui, inspirados por preocupação política similar à de Maffei, procuramos enfatizar a relação das imagens encontradas com os conceitos filosóficos trazidos a este texto, como imagem, devir, diferença etc.

2 TELAS

Um dos trajetos possíveis ao longo dos livros escritos por Carlito Azevedo é o que neles inscreve o ato de ver. Que se estende em um modo de gerúndio ou de nota ecoando, como gesto do tempo presente, em pulsação monocromática, associado a uma espécie relativa de imobilidade. São muitos os poemas de Carlito em que se vê algo, e é preciso trilhá-los para buscar ou lhes creditar padrões ou desvios, normas ou dificuldades. Que perguntas podem ser dirigidas a esses atos visuais? Como elas o percorrem, habitam-no, revolvem-no? Pensando nos espaços de discussão de que dispõe a visão no Ocidente¹, como complexidade biológica e construção de cultura, algumas questões podem ser formuladas como hipóteses, para talvez serem retomadas, reformuladas ou descartadas adiante: esse ato, protótipo de afirmação no/do poema, interage de que maneiras com as paisagens com que se avizinha? Que trajetos e trocas haveria entre olhar e paisagem? Em certo grupo de textos do poema de Carlito, pode-se enunciar a hipótese de que a paisagem impõe suas perspectivas internas de movimento e de tempo, de modo que o olhar tende ao repouso e a uma impressão de homogeneidade; a imobilidade (ao menos aparente) da tela, quanto à contemplação, se dá na perspectiva temporal do instante que se alarga pelo tempo durante o qual a paisagem atrai o olhar², e isso parece se impor às tensões do poema, pontuando o recorte deste trajeto.

2.1 Olhar

Como possibilidade dentre tantas outras para o início desta abordagem³, o trajeto

-
- 1 Algumas fontes para discussões sobre a visão e suas dimensões na cultura ocidental podem ser encontradas em: Aguiar; Novaes (2002); Berger (2003); Gregory (1979); Santos (2013). Os discursos sobre o olhar, na abordagens selecionadas, se caracterizam por percorrer áreas da vida humana tradicionalmente tidas como bem distintas, como as ciências biológicas e humanas, as artes, o senso comum.
 - 2 O que fundaria, assim, um tempo como “ausência de tempo”, nos termos de Maurice Blanchot (2012c, p. 25-28), espécie de apreensão temporal que não é da ordem do passado, nem do presente, nem do futuro, nem da eternidade, mas uma pura potência (desatrelada do ato, como este é compreendido por Aristóteles (2002) em sua *Metafísica*) de tempo como pura potência de contemplação, que se associa ao instante ou, melhor dizendo, ao intervalo entre este e a percepção que dele se aproxima; potência, no sentido de que o instante suficiente para uma rápida contemplação da tela pode se estender no tempo cronológico (quando se decide contemplar um pouco mais) ou no tempo psicológico da recordação (cujo vínculo com o passado se relativiza) ou da intuição (cujo vínculo com o presente ou o futuro se relativiza). O instante como potência de tempo fluido pode ser simbolizado pelo ano transcorrido em um rápido instante da percepção de Jaromir Hladík, do conto “O milagre secreto”, de Jorge Luis Borges (2006, p. 508-513).
 - 3 A escolha pensada, na abordagem de um texto, também soa como origem aleatória, convenção do eventual deseventualizado, do que junta conveniência e talvez acaso; o início de cada poema parece, de qualquer modo, ser o a lacuna entre significante e significado, o espaço em branco entre ambos, a luz branca, potência multicolorida, entre ambos.

se inicia aqui pelo poema “Abertura”, de *As banhistas* (1993). Esse curto texto começa com uma situação de lugar ocupado pelo olhar; seguem seus dois primeiros versos:

Desta janela
domou-se o infinito à esquadria: (AZEVEDO, 1993, p. 13)

Qual a vigência da palavra infinito? Ela concede no máximo o desnível entre si mesma e a alusão escorregadia ao que não pode ser concebido; assim, o impossível é “domado” pelo perceptível e topográfico da esquadria à maneira de uma depuração, de um extravio, de uma promessa em suspenso; a esquadria entra na categoria de objetos como o disco de Odin, que não possui terceira dimensão e, portanto, tem apenas um lado (BORGES, 2010, p. 84-86): no poema, o ato de domar-se é como uma oferta ou uma rendição fingida, traiçoeira: convivência cogitável entre o que é experiência e o que é virtualidade. O infinito é o conteúdo impalpável, invisível, que aparentemente cabe no rosto perpendicular e fechado do quadrado ou retângulo; aquela janela, provavelmente, é a soma em quadrilátero de quatro esquadrias. A infinitude, porém, não apenas se esconde nas fatias de parede que seguram a janela, mas já se aponta no perímetro desta, em seu material geometrizado; lembre-se de outra imagem trazida por Borges, via Zenão de Eleia: a discussão sobre como o infinito pode caber no finito (no infinitamente divisível) da semirreta (cf. BORGES, 2006, p. 257-261)⁴. A física contemporânea mostra uma relação de continência similar, na multidobra das dimensões invisíveis supostas pela física quântica (cf., por exemplo, HAWKING; MLODINOW, 2008, p. 115-129; GREENE, 2005, *passim*). A tensão depositada na ideia do indizível pela poesia romântica jogava com esses fatores (ou seja, o que se vê e o que não se vê) numa ordem metafísica que contrapunha vida material e sentimentos; a poesia do século XX se dedica particularmente a uma noção próxima à do infinito intersticial, nos espaços vazios (na estruturação de página e nas lacunas da significação) em inúmeros poemas⁵. Ambos os

4 Zenão, fazendo coincidir um espaço físico e um matemático, considera, aliás, o movimento como algo impossível, já que a mínima distância a percorrer seria infinita (cf. 2014, p. 283, 287, 288, 292).

5 Dois livros de Maurice Blanchot, *O espaço literário* (2012c) e *O livro por vir* (2012a), publicados respectivamente em 1955 e 1959, indicam esse tipo de leitura das literaturas romântica e pós-romântica. Entretanto, há razões para crer que o que Blanchot nomeia por “vazio” não é uma deficiência do texto, uma negatividade (a menos em um sentido de vitalidade) mas aquilo que expressa uma produtividade (não na perspectiva de uma infinidade de sentidos permanentes, mas de uma geração sem previsão de término, que pode inclusive ser interrompida ou interferida por temporalidades atravessadas, do sentido como um movimento) (“O sim leve e inocente da leitura” – cf. 2012c, p. 258, 249-275). Mesmo trabalhando frequentemente com articulações conceituais hegelianas, como a noção de negatividade, a obra de arte, para Blanchot, não se prende a uma dialética apaziguadora, do tipo que tornaria a arte um monumento impassível e autossuficiente, mas está aberta a um tempo presente que é vigor retomado, reiterado na leitura (cf. 2012c, p. 279-333).

contextos, romantismo e século XX, têm de parecido o fato de poderem ser descritos nestes termos: o incomensurável, o infinito se confunde com o vazio, que assim é chamado na falta de nome que o aprisione⁶.

Os dois pontos que encerram o segundo verso, transcrito acima, dão seguida ao poema, que é todo uma pequena estrofe:

Desta janela
domou-se o infinito à esquadria:
desde além, aonde a púrpura sobre a serra
assoma como fumaça desatando-se da lenha,
até aqui, nesta flor quieta sobre o
parapeito – em cujas bordas se leem
as primeiras deserções da
geometria (AZEVEDO, 1993, p. 13).

“Desde além” “até aqui” são extremos que instauram entre si uma espécie de medida vaga, não estabelecida por números, métricas, mas por uma trilha do olhar, “espaços de abertura e fechamento” (SCRAMIM, 2010, p. 63). Onde pousa esse “além”? Onde se fixa o tal “aqui”? Esses marcos sinalizam talvez o sentido (ou a sensação) de uma extensão que confunde o apelo convencionalmente matemático da palavra “medida”, calcada em compartimentos de extensão uniformizados. Desvio de convenção facilmente percebido, já que o “além” é especificado como o “aonde a púrpura sobre a serra” surge como fumaça “desatando-se da lenha”; o “aqui” é a flor “quieta sobre o parapeito” (sobre a qual se projeta o olhar e sua sugestão de subjetividade rarefeita⁷). Entre a púrpura e a serra, assenta-se o acontecimento de um desenlace que desfigura reconfigurando a relação entre a lenha e a fumaça: uma não decorre da outra, mas estava presa por ela e foi libertada: a disparidade entre ambas as liga e as separa. Na relação que se estabelece entre esses objetos banais, mostra-se uma desagregação da pretensa genealogia que ordena à fumaça ser gestada pela lenha; genealogia essa que é um falso espelho de outra sequência “natural”: a da púrpura sobre a serra. Entre a lenha e a fumaça, há uma filiação e seu desatar; entre a elevação montanhosa e o horizonte, há a distância do tridimensional (o firmamento como uma profundidade a partir

6 Uma observação de Alan Badiou: na poesia o possível toca o impossível, o utópico, o desejo que instiga a si mesmo: “Digamos que a língua como potência infinita ordenada à presença é precisamente o inominável da poesia. O infinito linguístico é a impotência imanente ao efeito de poder de um poema” (2002, p. 38).

7 “Não é para uma interiorização lírica [...] que aponta a janela de “Abertura”, mas para o impulso de objetificação característico da poesia de Carlito” (SÜSSEKIND, 1998, p. 174); sobre o mesmo poema, Luiz Costa Lima diz que “A janela enquadra o infinito, não mais a pessoa que o contemplasse. A pessoa se reduz a uma maneira de ver” (2002, p. 170). “Em outras palavras, há uma tentativa de despersonalização correspondente ao movimento para o infinito”, como diz Daniele Santana Sally (CAMARGO; PEDROSA, 2001, p. 153).

da serra) e a nuance do bidimensional (o firmamento separado da serra por uma questão de matiz, céu e montanha no mesmo plano)⁸. O “como”, signo aparente de semelhança, mas também de inexatidão, é uma renúncia à identidade *a priori* da metáfora⁹, a qual, no poema, não fixa um mundo, mas o confunde e o desagrega.

A extensão traçada em “Abertura” é um abismo e um plano, uma paisagem e o delineamento de como ela é enxergada; esse plano-abismo é encontrável num detalhe qualquer da área em questão, como a flor vizinha, quieta sobre o parapeito, já que quem se move, no caso, é o olhar que deslizou aonde ela está. Limite de uma extensão, a flor é prenúncio do que a extrapola: ela aprisiona a mobilidade indefinida que uma área ilustrada não exclui *a priori*. Entre o parapeito e a flor, ressalta uma continuidade especial: ambos são molduras. Tanto que, quando o poema diz: “em cujas bordas se leem as primeiras deserções da geometria”, é impossível precisar se estas são as que estão no parapeito ou na flor, embora o uso convencional da língua pareça recomendar o primeiro sentido. As bordas mencionadas unem e seccionam flor e parapeito. Nelas, as “primeiras deserções da geometria” sugerem que toda a cena emoldurada pela janela pode dar guarida à assimetria¹⁰. A boca da janela, como visto, não é enquadramento rígido em um parâmetro matemático; a medida da terra, de sua topografia anfractuosa, é incompatível com esquadrias, mas parece ser calculável, mais no aspecto da percepção¹¹ que de uma totalização numérica, pela régua líquida do olhar; e é nela

8 Maurice Merleau-Ponty opina que a única profundidade espacial da pintura é a distância entre o conjunto representado por esta, contido evidentemente em um mesmo plano, e o corpo que a vê (2014, p. 45).

9 Mesmo que muito valorizada como uma das características essenciais da literatura e da cultura, a metáfora tem seu *status* questionado de um forma que merece consideração; Deleuze e Guattari (2013, p. 97) não a veem como elemento imprescindível do discurso verbal, bem como Derrida (2011, p. 365-380), que a considera uma ferramenta da ilusão de perspectiva linguística que ele denomina “metafísica da presença ocidental”, veículo de mistificação e dominação intelectual por meio do discurso. Na poesia, a metáfora, ao menos em sua apresentação tradicional como união de campos semânticos distintos (cf. mencionam diferentes abordagens, como em Barbosa (1974), Paes (2008, p. 105-127) e Ricoeur (2005), não parece ser elemento fundamental da poesia desde o século XX, a julgar pela poesia de Carlito, como poderá ser constatado nos poemas reproduzidos ao longo deste trabalho; é a palavra ou expressão de aparência mais comum e prosaica, de aparência denotativa, que tende, dentro do poema, a se revestir de uma vibração figurativa, e não com o feitio de uma revelação especial da realidade ou do mundo, mas com o poder de apontar para a própria palavra, para seu mover-se, e para a arte não como aquilo que leva ao mundo empírico, mas que faz contraste com ele ao ponto que aponta para si mesma; o questionamento contra a metáfora, sem dúvida não é o decreto normativo de sua abolição, mas um posicionamento político à linguagem e seus usos.

10 Sobre o poema “Abertura”, Daniele Santana Sally diz: “Se o recurso à metáfora da janela funciona como uma rememoração da concepção renascentista sobre a pintura, os últimos versos dizem claramente que a perspectiva adotada não é aquela geométrica dos renascentistas, mas a(s) que foge(m) a esse padrão ou, pelo menos, não o têm como o fundamental na composição pictórica” (2001, p. 153).

11 Percepção essa que, antes de se impor como verdade real do mundo ao redor, se constrói como relato, ficção, convívio de linguagem com a percepção e o que esta tem de não-linguístico: “(natureza = mundo como representação, isto é, como erro), mas que é a soma de muitos erros da razão. – a um mundo que não seja nossa representação, as leis dos números são inteiramente inaplicáveis: elas valem apenas no mundo dos homens (NIETZSCHE, 2006, p. 36). Cf., também, Deleuze e Guattari (2013, 95-139).

que a flor quieta se impõe, como um lápis adulterando o papel, na mancha restrita do horizonte sobre a serra; enquanto isso, essa paisagem distante se impõe, com seu riscar, sobre a janela e sua borda em flor. O longe e o perto se desequilibram assim como a bi e a tridimensionalidade, a ficção da pintura e seu suporte material. O próximo obscurece o longe, mas este também executa a operação inversa; entre o olhar que vê/diz e a paisagem que é vista/dita, uma confusão, um desequilíbrio, uma não-prevalência de nenhuma das partes. Se a janela é um quadro, um círculo fechado de linhas retas, quem aqui promove uma abertura? O olhar, substituto e avatar possível de uma interioridade lírica; provavelmente outros poemas de Carlito se fazem de modo semelhante¹².

Há textos do autor que propõem de outras maneiras o tocar-se entre o que é visto e a vista; esta é revelada por aquele, e ambos assim passam a existir como indiferenciação¹³, ainda que momentânea. “Pequena paisagem” concede, já como título, um anúncio ou promessa; essa disponibilidade é também constituída por seu caráter de amostra; cena que se dá na medida em que pouco revela e pouco se revela; em uma consideração convencional, a visão que se segue seria de fato “pequena”, daquelas que requerem acuidade e atenção para que o detalhe ínfimo, quase imperceptível, mas efetivo e material, seja lido:

*Uma borboleta
azul sai de*

*uma crisálida
de prata disse*

Trakl [...] (AZEVEDO, 1998a, p. 15, grifos do autor)

Qual o tamanho de uma “borboleta azul” saindo de uma “crisálida de prata”?

Talvez aí não se tenha, mais uma vez, uma questão habitual de dimensionamento métrico, mas

12 Sobre a ideia de que o olhar humano modifica o que vê e considera com o pensamento, ver, por exemplo, Merleau-Ponty (2013, p. 403-424) e Heidegger (2012b, p. 191-216).

13 Em diversas de suas obras, Giorgio Agamben apresenta aspectos da experiência humana na perspectiva de uma “zona de indiferença” (“zona d’indifferenza”) (2005, p. 25), “uma superfície, uma área absolutamente lisa e plana, em que nenhum ponto poderia ser distinto de um outro” (“una superficie, un’area assolutamente liscia e piana, in cui nessun punto poteva essere distinto da un altro”) (2013a, p. 11); essa zona tocava relações como entre o humano e o animal (2014b), o direito jurídico e suas exceções (2005), experiência vivida e as condições em que seria possível narrá-la (2013b); só por considerar a questão do animal, pode-se entender que essas zonas seriam bastante comuns na experiência humana, o que Deleuze e Guattari (2013, p. 89) veem como fenômeno que engloba a natureza em geral e funda o chamado “plano de consistência”, que “ignora as diferenças de nível, as ordens de grandeza e as distâncias”, bem como “toda diferença entre o artificial e o natural”, entre “conteúdos e expressões”, “formas e substâncias formadas”. A disparidade entre a conceituação dos referidos autores não obscurece a ideia de zonas de indiferenciação ou aproximação não sintética de entidades distintas como parte da experiência humana e de sua perplexidade ante a linguagem que a caracteriza; entre olhar e imagem (conforme reflexões realizadas por Goethe ou por Merleau-Ponty), há límiars ou, pelo menos, situações de indiferenciação que, aliás, são uma questão recorrente na poesia de Carlito.

daquilo que o desobedece e faz pensar em uma experiência da extensão que seja indecomponível em números. A pequena paisagem de Carlito se apodera de um verso do poema “*Sebastien im Traum*”, do poeta austríaco Georg Trakl, citado nominalmente, como se sabe¹⁴. O verso de Trakl é fatiado e transformado em três linhas do poema de Carlito: sua paisagem é rearranjada e “nos fornece um poema com nuance de pastiche” (BACHEGA; ABRÃO, 2011, p. 2), como seria também o caso de outros poemas de Carlito. Além disso, aparece em itálico, como se pode conferir acima, o que marca uma distinção visual a partir do trecho em que a voz do poema de Carlito assume a fala. Jacques Derrida, em um estudo sobre arte e representação, sugere que as aspas seriam “gestos pictografados” (“gestes pictographiés”) (1978, p. 6), que as aproximaria de uma ideia de mimese não apenas de ações, mas também de falas, algo próximo do discurso indireto livre. Em muitos versos de Carlito, o grifo em itálico indica coleta da palavra alheia, na forma de trechos ou títulos de obras. A paisagem anunciada parece se mostrar como uma tentativa expressiva de trazer ao poema o que aparentemente lhe seria alheio. Mas o que foi trazido também é poema; a passagem do itálico ao não itálico marca antes um artifício que uma quebra em relação à paisagem suscitada/criada. A distância dos versos de Carlito e de Trakl à realidade externa é da mesma ordem: contraste, diferença (e não como ponte, acesso garantido)¹⁵; a distância entre os poemas dos dois autores também é um diferimento; nesse caso, a sutura da frase cria uma paisagem que se conecta com o desenho de outra paisagem, o que dá certa continuidade ao

14 O austríaco Georg Trakl (1887-1914) é considerado um dos principais poetas do expressionismo europeu; sua obra é marcada pela ambientação visual noturna, usualmente em cores ditas “frias”, pelo discurso melancólico e certo caráter onírico, podendo ser lida em proximidade a uma tradição pós-romântica. Traduções aproximadas do poema citado são “Sebastien sonhando” ou “Sebastien no sonho” (cf. TRAKL, 1992, p. 70-75).

15 Menciona-se, a propósito, o confronto entre duas visões de literatura que se estabeleceram ao longo do século XX e são tidas por antagônicas: a tese de que a literatura é um acesso privilegiado a uma compreensão aprofundada da realidade, especialmente a humana, e a de que para a crítica literária só é pertinente tratar da linguagem, único campo de realidade possível. Ambas as posições seriam identificáveis, por exemplo, em parte das obras de Györg Lukács (1965, 2011) e de Roland Barthes (1993), respectivamente. Mesmo com um interesse maior pela última delas, que não toma a linguagem como uma transparência, este trabalho não desconsidera a relação entre arte e seus entornos, focando, assim, a hipótese de haver expressividades não linguísticas na arte, ou seja, não diretamente mensuráveis por conceitos racionais nem formalizáveis como resultado direto de certas estruturas, mas como algo que não vem da forma, que marca a arte como o informe, pela experiência e pela atuação relacional com o ao-redor executada pela literatura moderna, na qual “a relação essencial não é mais matérias-formas (ou substâncias-atributos), mas tampouco está no desenvolvimento contínuo da forma e da variação contínua da matéria. Ela se apresenta aqui como uma relação direta *matéria-forças*. O material é uma matéria molecularizada, e que deve nesse caso 'captar' forças que não são mais que forças do cosmos” (“le rapport essentiel n'est plus matières-formes (ou substances-attributes) ; mais il n'est pas davantage dans le développement continu de la forme et la variation continue de la matière. Il se présente ici comme un rapport direct *matériau-forces*. Le matériau, c'est une matière molecularisée, et qui doit à ce titre < capter > des forces, lesquelles ne peuvent être que des forces du Cosmos”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 422).

heterogêneo da situação.

Assim, o poema de Carlito age como uma lente de aumento para um trecho real ou possível da paisagem que é o poema de Trakl, mostrando-lhe/criando-lhe partículas mínimas e condensáveis de visualidade. A sequência à citação de Trakl é o corte abrupto do que *este poema* passa a ser/dizer. É aí que começa o momento de uma “outra” paisagem, como se esta não estivesse nada perto daquela “emprestada” pelo poeta austríaco, embora nela seja uma espécie de enxerto:

[...] – E nesta
tarde (cinábrios

surgem a cada bater
de pálpebras), frios e

esquadrinhados, vestem
o azul pelo avesso

olhos castanhos,
damasquinados (AZEVEDO, 1998a, p. 15).

As pálpebras batem ou pulsam marcando um ritmo¹⁶, que esboça uma zona de interferência entre um par de olhos castanhos e um azul, como duas fontes de irradiação cromática potenciais. Um olhar que vê e é visto. A voz poética parte do disparo de um olhar. No poema, o ato de ver e o que ele capta se ligam em uma articulação que fala: olhos capturam outros olhos, mas é desimportante dizer quem percebe quem, ou se o par que observa é o castanho e o observado, o azul. Cores¹⁷ diversas são pronunciadas e constatadas na medida em que deixam de ser compartimentos classificatórios e passam a ser fonte de

16 Todo ritmo, como toda fala, é a véspera ou expectativa de sua quebra, do começar de outro ritmo; ele é o que “muda de direção. [...] o ritmo se põe entre dois meios, ou entre dois entremeios, como entre duas águas, entre duas horas, entre cão e lobo [...]. É a diferença que é rítmica, e não a repetição, que, no entanto, a produz” (“[...] change de direction. [...] le rythme se pose entre deux milieux, ou entre deux entre-milieux, comme entre deux eaux, entre deux heures, entre chien et loup [...]. C’est la différence qui est rythmique, et non pas la répétition qui, pourtant, la produit” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 385).

17 Para uma abordagem dos aspectos gerais da cor, ver, Goethe (2013), Guimarães (2004), Salvetti (2006, p. 39-46; *passim*) e Wittgenstein (2009). A tipologia de Goethe, cuja atribuição de significado às diversas cores tem caráter convencional e arbitrário como talvez em todas as obras do gênero, vale tanto pela linguagem poética como pelo fato de explorar de forma abrangente o tópico sobre como os olhos também participam da produção da cor em determinadas condições de luminosidade e sombra, reflexão e refração. Essa ressalva se aplica a outras obras similares, como a de Guimarães, que entretanto podem ser úteis por descrever alguns hábitos de trato da cor nas sociedades ocidentais. No mais, os questionamentos de Wittgenstein, associando a cor antes a hábitos de nomenclatura que a realidades de fato, são de direta pertinência para uma poesia como a de Carlito, em que a palavra cria, mesmo que não inteiramente, a visão e a cor que nela se misturam (lembre-se a expressividade “rumo às regiões do assignificante, do assubjetivo e do sem-rostro” que pode ser acrescentada como desterritorialização do estabelecido, do convencional, pela leitura e pela experiência (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 230).

experiência, aturdimiento: um tipo de demarcação antes pelo impacto de que se fala que pelo espaço que se ocupa. Os cinábrios unem o olhar que capta e o que é captado: isso assinala uma zona de indiferenciação entre o que se articula; nesse laço, o cinábrio pode ser literalmente a formação mineral de cor avermelhada que se transfigura como dispositivo rítmico de roubo e devolução desempenhados pela pálpebra, de modo que o olho em nenhum momento nem deixou de ser olho, nem de ser cinábrio¹⁸. A transfiguração que é permanência, saque e devolução do minério se confirma nos parênteses da frase; é como se os cinábrios fossem prévios ao olhar e ao estupor. Os parênteses, dessa maneira, enxertam frase na frase, criando uma superposição de estímulos visuais que faz deles antes uma força de desorganização do significado que de estruturação: o azul da tarde é o azul de um olhar ou do céu. Nessa indefinição não parece haver hermetismo (no que toca a um sentido misterioso para iniciados, e sim uma indefinição que demanda participação ativa na leitura), mas uma afirmação do poema como o que atravessa a percepção do corpo individual sem se restringir a ele, ligando-o ao ambiente.

O poema vai percorrendo a si mesmo com atributos que remetem aos personagens que os possuem, traçando características não necessariamente subordinadas àquilo que as emanaria. Os olhos observados são identificados mais pelo que os caracteriza que por si mesmos¹⁹: certa frieza, seu ser esquadrinhados, sua cor castanha, perto do damasco. A visão possui tato e sente o frio daquilo que toca. O exame minucioso da paisagem parece ser mais intenso se nela estão outros olhos: eles devem ser “esquadrinhados”. A transfiguração instantânea e semiperceptível dos olhos-cinábrios parece fazer rima com o fato de olhos castanhos vestirem o “azul pelo avesso”. O indefinido do contato entre quem vê e é visto é o poema e a janela errática que apenas parcialmente distingue ambos²⁰. Se eu constato que

18 É nessa transfiguração que o poema, como arte, surge no decorrer de si mesmo, o que inclusive possibilita “dar uma resposta mínima, e bem forte, à questão ‘o que é literatura?’ [...] Trata-se de, sem visarmos qualquer essência da mesma, verificarmos que ela corresponde à instauração de um certo tipo de relação com textos escritos e que só estamos perante esse tipo de relação é que podemos falar de literatura sem que o uso desta noção corresponda a uma prática mistificadora”, visando a “recolocar a questão de modo a que a diferença entre ‘o que é’ e ‘quando há’ se revele como não pertinente. O que é quando há, o que significa que não há uma coisa a *funcionar* como outra (uma pedra a funcionar como obra de arte, um livro de história a funcionar como romance). Podemos falar de transfiguração ou de devir, mas por isso mesmo *o que é, como é*, continua a ser o que importa” (LOPES, 2013, p. 15, grifos da autora).

19 “As formas interessam mais pela aparência de natureza que os corpos adquirem no jogo das formas do que pelo fato de realmente possuírem aqueles atributos que as fazem parecer e aparecer” (SCRAMIM, 2010, p. 25).

20 “Ora, paradoxalmente, [...] – essa cisão aberta no que vemos pelo que nos observa – começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica” (Or, paradoxalement, [...] – cette scission ouverte dans ce que nos voyons par ce qui nous regarde – commence de se manifester lorsque la désorientation naît d'une limite qui s'efface ou vacille, par exemple entre la réalité matérielle et la réalité psychique” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 183-184). Sobre a

alguém me vê, tenho acesso àquilo que escapa a meu olhar: o próprio gesto de ver. Assim, percebo a cada piscadela, mesmo que não me dê conta, que meu olhar está constantemente à beira do que ele não apreende. A percepção do avesso está na perplexidade possível do olhar mútuo, e o avessamento aqui certamente não comunica a mofada hierarquia entre um dentro e um fora²¹, um interior-mente-visão e uma paisagem externa: cada olhar é promessa de inversão de um outro, na medida tênue em que se torna seu fundamento; o poema exige que eles existam em compartilhada necessidade. A cor então é onda que no poema relativiza seu comprimento²², ou este é a operação de avessar que não começa, nem termina. A cor não repousa. Evidentemente, um poema tem uma interrupção em seu término e, de certa maneira, em seu começo, quer dizer, em ambas as suas bordas²³. A interrupção, a diferença de situações ou movimentos da matéria que marca tanto ritmos quanto limites para os corpos, em todo caso, não seria exclusiva das fronteiras físicas da obra, já que todo corpo e toda a matéria são feitos de fragmentos e suas interrupções, marcando ondulações, vibrações, ritmos, inclusive de visualidade.

O que se mostra e o que se furta ao olhar é reconhecível no salto de um ponto a outro no plano da paisagem, ou no salto entre os planos do ver e do ser visto. O contraste que há na passagem do azul ao castanho é uma afirmação da cor em seu aceno e sua ondulação. A cor deixa de ser um estímulo sensorial e passa a ser uma palavra específica, como linha de fusão do paisagístico com o ocular, essa fonte de imposição sensorial e, afinal, conceitual, apesar da costumeira imprecisão que os conceitos criados pelos sentidos físicos apresentam,

interferência mútua, na composição de imagem, entre o que observa com a visão e quem é observado, ver também Merleau-Ponty (2014, p. 13-14, 23-24).

- 21 Para Foucault, em um ensaio sobre a obra de Blanchot, a linguagem não toca um mundo interior, uma camada profunda que seria a alma e a explicação de tudo; ela é pura exterioridade, pura relação com o outro, com a imanência (continuidade, mas não plena acessibilidade) que é o outro, política libertária de linguagem. Cf. Foucault (2001, p. 546-567). Ver, a esse respeito, a seção “Espaçotempos”, do capítulo “Cinemas”.
- 22 Em termos científicos, a cor também é uma manifestação de luz, no que toca à interação desta com a matéria; portanto, também pode ser relacionada a um comprimento de onda, em sua face vibratória: “As cores que sensibilizam o sistema de visão humana, do vermelho ao violeta, formam o chamado espectro visível. Muitas vezes utilizamos a palavra luz como significando a faixa de cores que sensibiliza nosso sistema de visão, melhor seria se utilizássemos o termo luz visível” (SALVETTI, 2006, p. 39); “a partir do estudo de fenômenos elétricos e magnéticos, passou-se a considerar a luz como sendo formada por ondas eletromagnéticas” (SALVETTI, 2006, p. 109).
- 23 Diz Deleuze, pensando na tela do cinema, mas com afinidade à pintura: “tal é o primeiro sentido do que é chamado “fora de campo”: para um conjunto enquadrado, logo, visto, há sempre um conjunto maior, ou um outro com o qual o primeiro forma um maior, e que pode ser visto, por sua vez, sob a condição de suscitar um novo fora da tela, etc.” (2012a, p. 29.); “Há sempre ao mesmo tempo os dois aspectos do “fora de campo”, a relação atualizável com outros conjuntos, a ligação virtual com o todo” (“tel est le premier sens de ce qu’on appelle hors-champ: un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier en forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ, etc.” (2012a, p. 29); “il y a toujours à la fois les deux aspects du hors-champs, le rapport actualisable avec d’autres ensembles, le rapport virtuel avec le tout”) (2012a, p. 31).

comum aliás aos conceitos em geral²⁴. Ritmo e movimento da oscilação, a nuance da cor dá nova vibração ao que talvez tenha sido tom homogêneo, o qual, no arrastar-se de sua exibição, arriscava-se a desaparecer. A assimetria evidenciada entre as situações de cor mencionadas entre Trakl e Carlito não funda uma direção a se percorrer de uma à outra, mas um vínculo sem vetor, indirecional. A fala emprestada pelo poeta austríaco tem uma cor que se contrapõe à cor iniciada com a irrupção da voz-Carlito; ambas são tentativas miméticas que se misturam e se dissolvem na impossibilidade da mimese definitiva, irrevogável²⁵. Assim, o olhar que diz/é dito e a paisagem que é diz/é dita se extraviam pelos próprios dizeres que os anunciam: eles se constituem sem nenhuma comprovação de que tenham absorvido o que quer que esteja fora do poema, embora este nunca deixe de ser um potencial de conexão com o mundo²⁶; a ânsia de chegar à realidade pela palavra ou pelos sentidos físicos, os quais só conseguem conectá-las por um ato de convenção, é um atraente risco de tropeço no devir-imperceptível²⁷ que percorre a realidade e seus sinônimos habituais: objetividade, totalidade, onisciência, transcendência, razão pura.

De tal jeito, a cor também é a transformação, a impossibilidade de fixar a cor; entre uma cor e outra, surge uma terceira, ou matizes sem conta, que junta(m) a fascinação e o trauma do encontro e é (são) parecida(s) com a cor que se abre entre os olhos e o que eles tocam. Dois olhares frente à frente: ao seu cruzamento (que cria uma noção de semelhança), à disparidade entre ambos e ao ver que os une nessa disparidade, é a isso que se está chamando de cor, aqui. O poema de Trakl, “Sebastian em sonho”, como muitos de seu autor, tem uma performance soturna, tendente ao melancólico, ao passo que pouco ou nada disso irrompe no poema de Carlito. Talvez esse tipo de fato esteja próximo do que por vezes seja referido como “retradicionalização frívola”, acusação ao poema como feixe de divagações hedonistas e

24 “Proposições são amiúde usadas na fronteira entre lógica e empiria, de sorte que seu significado muda de um lado para outro por sobre a fronteira, elas valem ora como expressão de uma norma, ora como expressão de uma experiência” (WITTGENSTEIN, 2011, p. 37).

25 O conceito de mimese, desde Aristóteles, tão apreciado na discussão da literatura, é arguido conforme posições de aspecto político interessante (no espaço de variação entre elas), que o tomam em sua complexidade, por alguns autores como Nietzsche (2006, 2009) Blanchot (2012c), Deleuze (2013), Derrida (2011, 1979), Foucault (2001, 2013), dentre tantos.

26 “A única questão quando se escreve é saber com qual outra máquina a máquina literária pode ser conectada, e deve ser conectada, para funcionar” (“La seule question quand on écrit, c’est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 10).

27 O devir-imperceptível, descrito por Deleuze e Guattari (2013, p. 284-380), é um conceito-problema que o humano deve encarar em toda atividade que vise a produzir e lhe trazer conhecimento: o mundo extrapola sua percepção, o que pode ensinar um tipo de pensar crítico que leva em conta, como entorno, ocorrências assignificantes e aperceptivas que tanto ladeiam como atravessam aquele mesmo humano. Ver também a mesma obra, p. 95-184.

alienadas. Entretanto, como dito na introdução, uma consideração atenta e cuidadosa da totalidade da poesia publicada pelo autor carioca não só contrasta com com a leitura de sua mera ornamentalidade como parece chegar a invalidá-la, tanto pela heterogeneidade de abordagens, como pelo potencial afirmativo e crítico que não está proibido a uma descrição engenhosa. Registre-se a hipótese de a “pequena paisagem” ser um instante poético de um encanto e uma inquietação plenamente inseridas na complexidade de tudo que tem a ver com o humano e com a poesia que ele tenta inventar.²⁸ Esse poema é como um *haiku* estendido, desdobrado em mais versos, uma renga, um impulso fugaz de desejo e espanto enfiado no tecido da existência que se dá a contemplar e assim contempla a si mesma. O poema trazido a seguir parece permitir as mesmas considerações.

Então, se a cor puder ser o nome do que faz oscilar a relação entre significante e significado, mesmo que seu movimento não se reduza a eles²⁹, isso poderá inaugurar um processo de significação ativa, intensificada, para a paisagem, ao se pensar que sua presença no poema chama uma questão: ela se confunde com ele³⁰, mesmo sugerindo que sempre contenha mais do que este diz³¹. Continuar a percorrer a escrita de Carlito, isso poderá talvez desenvolver politicamente essa questão. Se a cor puder ser debatida e experimentada como

28 Sobre a reação complexa entre o humano e sua criação ficcional e poética, ver nota 63 do capítulo “Cinemas”.

29 “Assim como os signos não designam senão uma certa formalização da expressão sobre um grupo específico de estratos, A própria significação não designa senão um certo regime dentre outros, nessa formalização particular. Assim como há expressões assemióticas ou sem signos, há regimes de signos assemiológicos, signos assignificantes, tanto no estrato quanto no plano de consistência. Tudo o que podemos dizer da significação [ou seja, da linguagem verbal] é que ela qualifica um regime, mesmo não sendo o mais interessante nem o mais moderno ou atual, apenas talvez mais pernicioso, mais cancerígeno, mais despótico do que outros, indo mais longe na ilusão”. (“De même que les signes ne désignent que une certaine formalisation de l’expression sur un groupe déterminé de strates, la signifiante elle-même ne désigne qu’un certain régime parmi d’autres, dans cette formalisation particulière. De même qu’il y a des expressions asémiotiques ou sans signes, il y a des régimes de signes asémiologiques, des signes assignifiants, à la fois sur les strates et sur le plan de consistance. Tout ce qu’on peut dire de la signifiante, c’est qu’elle qualifie un régime, même pas le plus intéressant ni le plus moderne ou actuel, simplement peut-être plus pernicieux, plus cancéreux, plus despotique que les autres, allant plus loin dans l’illusion”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, 87-88). O “plano de consistência” seria o nome que os autores dão à “matéria”, “corpo não formado, desorganizado, não-estratificado ou desestratificado, e tudo que [...] [corre] por esse corpo, partículas submoleculares e subatômicas, intensidades puras, singularidades livres, pré-físicas e pré-vitais ” (“corps non formé, non organisé, non stratifié ou desestratifié, et tout ce qui coulait sur un tel corps, particules submoléculaires et subatomiques, intensités pures, singularités libres préphysiques et prévitales”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 58). Os estratos seriam apresentações da matéria conforme sua variância e acidentes.

30 “A poesia de Azevedo é dotada de riqueza imagética do verbo estabelecendo um viés metalingüístico que aproxima poesia e artes plásticas, passando a unir o verbal e o não-verbal, mais especificamente o texto poético e o texto pictórico” (BACHEGA; ABRÃO, 2011, p. 16).

31 “De um modo geral, esses poetas [dentre os quais Carlito Azevedo] fazem dos poemas (ou de alguns poemas) dispositivos de visualização de algo que não pode ser dito, aquilo que não se deixa dizer, mas que pode ser mostrado” (ERBER, 2013, p. 81-82).

um processo que descoincide com a noção habitual de cor, que algo será esse? Ou, pergunta reformulada: de que maneira o imensurável da cena pressiona os desdobramentos que esta assume? No poema “Laguna”, a paisagem é água em direções e matérias diversas, perdendo o senso da medida por causa da própria visão, desdobrada através de corpos em foco, como no poema “Abertura”. Certos fios de água aparecem costurados ao líquido da laguna: a baixa temperatura, a imobilidade virtual como potência de tensão, a claridade:

Laguna banhada de frio
E varada de solstício.

Laguna de água densa,
Como água de doença (AZEVEDO, 1998a, p. 49).

A dicção lembra o ritmo e a visualidade de João Cabral, com algo de sua acidez, de suas rimas toantes³², mas fora dos temas habituais do poeta de Pernambuco (ou de Sevilha), mesmo mantendo um olhar atento a tudo que não é humano em uma paisagem. A consistência da estagnação pode prenunciar um fluxo. Caminho de água corrente, talvez, ou mais provavelmente de temperatura fria, empurrada através do ar. O poema de Carlito se dirige verbalmente, com frequência, de um eu a um tu, que apreende a atenção de seu outro e a monopoliza; o sujeito aparente da voz é tragado por seus supostos objetos, sem qualquer status de superioridade³³; o único agenciamento, nesse sentido, de que dá conta, é o da escrita, que revela aquele gesto de entrega, de pertença, de fragilidade³⁴. Na contemplação desse interlocutor, o eu se apresenta para logo em seguida se pulverizar, disseminar-se, fazendo-se

32 João Cabral é aliás o autor uma das principais obras em diálogo com a poesia de Carlito, por conta especificamente da referida visualidade e de certa intensidade da dicção, ainda preguiçosamente chamada pela crítica brasileira de “construtivismo racionalista de João Cabral” (embora o dado lúcido intensificado nessa poesia seja bastante contaminado por inquietações de vários tipos, como o erotismo, a tensão diante da morte, o mal-estar diante da miséria, a insatisfação com a própria fala etc.). Ver Melo Neto (1999).

33 O percurso entre sujeito e objeto é aqui compreendido não como transcendência kantiana, pressuposta em uma dualidade metafísica espírito-corpo, mas como imanência, como partilha de um campo aberto, espacial e histórico, de materialidades complexas e não definidas *a priori*, conforme a perspectiva fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (2007, 2013, 2014) e sobretudo a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, conforme as obras desses autores nas referências deste trabalho.

34 Sobre o fascínio pelo corpo alheio, observado em poemas de Carlito, Flora Süssekind identifica uma “retomada, nas suas descrições do corpo humano, do motivo clássico do ‘banho de Diana surpreendido por Acteon’, bem como o rastro poético do Bandeira de textos como ‘Poemeto erótico’, as ‘Canções do beco’, ‘Alumbramento’, visões eróticas do corpo feminino nas quais se projeta a concepção bandeiriana [...] da poesia como ‘alumbramento’, ‘iluminação profana’, ‘aparição’. Concepção próxima à ideia de inspiração e nitidamente destoante [...] do aspecto construtivo dominante em *As banhistas* [...], espécie de contraponto, de sugestão de dúvida com relação à compreensão da gênese (metódica ou misteriosa) da imagem, do poema” (SÜSSEKIND, 1998, p. 172). Blanchot narra a lenda grega das sereias, que com seu canto atraíam marujos para o risco absoluto, e a relaciona a um dos efeitos mais relevantes da obra literária sobre o leitor. Atraindo-o, ela o leva para uma área de instabilidade, de questionamento radical, de ameaça ao calmo embrutecimento que o cotidiano tantas vezes proporciona (cf. 2012a, p. 9-12). A imagem observada, assim, pode ser perigo e estímulo; em ambos os casos, uma ruptura potencial do cotidiano, de suas normas.

ressonância de si e do ti na disfonia do encontro. Irrompe uma luz divergente (ao menos na perspectiva da conjunção adversativa), e isso é proposição de alongamento da imagem e do ato possível: o de percebê-la.

Mas teu corpo na laguna
súbito luz! (sol na duna) (AZEVEDO, 1998a, p. 49).

Ver o *teu* corpo na laguna é fazer dele uma paisagem, uma janela. Esse surgimento abrupto do interlocutor, que modifica e complica um lugar, convive com a sensação de que o corpo visto já estava naquele lugar, parte integrante dele desde um tempo indefinido, uma nuance *a priori* do colorido local; seja qual for sua origem, desconhecida e irrelevante, o interlocutor passa a ser a disparidade criadora da cor nova daquele lugar. O corpo não requer a laguna, não necessita dela, mas no poema se executa uma inscrição pela qual a corporalidade do desejo se torna inevitável e irrevogável, naquela cena, tal como se apresenta. Zona crítica, mancha de tensão, o teu corpo é a moldura que enfeixa a paisagem como que por dentro dela, e por isso ele se transfigura na própria laguna; ele apaga a laguna como se a transformasse³⁵ e a preservasse simultaneamente. Os fiapos de um eu que se enfileiram na costura do texto operam uma inquietação da paisagem, como a ânsia por um ato sexual, ânsia de um sentimento amoroso, que esgotasse as energias corporais; mas a tinta da letra se fixa apenas como prenúncio e ânsia do toque, tanto quanto o corpo pode ser a ânsia da nudez, bem como a nudez pode ser a ânsia do contato, do amor. Entre mim e ti, a laguna, que se torna um acessório, um longe, ou nossa invenção, e tudo porque um olhar tocou uma paisagem:

E todo o frio agoniza
Da laguna, e já desliza

Outra vez, como uma escuna
Sublevada, na laguna,

Água pura, água limpa,
De sideradas pupilas (AZEVEDO, 1998a, p. 49).

O que dizer da tentativa de pensar o poema conforme a ânsia do que não é dito? Ânsia como semiótica assignificante? O *ágon* entre o frio e o calor pode ser uma onda que

35 “a fotografia
é um tempo morto
fictício retorno à simetria

secreto desejo do poema
censura impossível
do poeta (CÉSAR, 2013, p. 191).

ambos criam juntos, rios diversos. Essa onda, cruzamento de ondas, é a laguna sobrevivendo como subversão de si mesma, que, no entanto, se tornou parte do agenciamento ocular que está no poema: uma marca da tinta ocular, água pura de pupilas, sua lama, seu inscrever-se. A nova laguna, agora a própria e verdadeira, ativa-se em um deslizar sem começo, correr de água como se fosse escuna navegando, sublevada, desobedecendo ao timoneiro, a seu comando-visão; água que escorre sobre e através de outra maneira de fluido, como encontro de estranhos, como se o correr líquido, além de evocar continuidade, também chamasse a estranheza pelo nome. Líquido percutindo no líquido como luz alcançando a água, ou luzes que se tocam e se empurram e se atritam. O fluir do puro, provável símbolo de intensidade, funda um corpo estrangeiro na laguna refeita, que tem o nome de “teu”. Essa nova luz aquosa é a intensidade específica das “pupilas sideradas” e nelas também se origina. O olhar aquecido e deslumbrado (alucinado) pela paisagem é o que a inunda e põe a ilha-barco à deriva.

A água é aqui, como em outros poemas de Carlito, a onda em que o dizer-ver se mostra como volume amorfo onde vive a dissociação entre um agir e um sofrer ação. O olhar, que vê como se ficasse (ou ficando) preenhe de duas lágrimas, enuncia-se como fluido que invade a paisagem e é por ela inundado. O contraste é a origem do olhar da paisagem, e como contraste, pode ter muitos nomes: tensão, tesão, amor. O contraste gera o que falar, e o poema, tal como outros discursos, nasce da junção que purga o cenário se fazendo cenário: o poema se torna um corpo inevitável, na sublevação do que é siderado; a ação do olhar é a constatação, por ele mesmo, de sua própria passividade, de sua captura inevitável, de que contemplar o real é com frequência ser capturado por ele. Agir sobre é entregar-se ao caminho de uma passividade que sempre vencerá, e justamente na medida em que contém um ato que a cicatrizou. A passividade é cicatrizada – a “rasgadura de água” que intitula uma das partes de *As banhistas* (AZEVEDO, 1993, p. 43). A obra de Carlito se inscreve e atua sobre a poesia da dita tradição moderna: cicatriz sobre água³⁶, sulco escondido no plano. Nesse foco, na “Laguna”, o humor do olhar inunda a paisagem e inversamente; se o corpo limpa e purga a estagnação local, essa ainda o cerca e o atravessa, pelos olhos³⁷; dois corpos, duas águas, uma

36 *Duas águas* foi o nome que João Cabral de Melo Neto deu a uma antologia sua, lembrada por João Alexandre Barbosa no seu ensaio “A lição de João Cabral” (1998, p. 73); foi o nome que deu a sua poesia naquele momento (embora as linhas dessa inscrição fossem diferentes das que aqui se tenta localizar: uma vertente mais dedicada à linguagem, outra a discutir causas sociais. Essa dupla face, entretanto, é um jogo constante na poesia moderna de experimentação (Eliot, Pound, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Drummond e tantos outros), de modo que, mesmo com o resvalar da mimese, a sua possibilidade é uma provocação frequente em toda essa produção.

37 A cena funciona como alusão a tantas pinturas com o tema do corpo feminino nu para o banho. A imagem deseja, é corpo e é obra, é o vivo do organismo e o não vivo, corpo geral da matéria, pensado em termos de

límpida, outra turva, querem ocupar o mesmo lugar no espaço e no tempo. Um caso provável de dois movimentos que se beijam na imobilidade, mesmo que instantânea³⁸.

2.2 Paisagem

Nos poemas lidos acima, a atuação mucosa do sentir-ver, que aponta para si e aparentemente para um longe, para um dentro e para um fora (essas duas modalidades habituais do fora)³⁹, pode ser confrontada com um dos modos mais consagrados de registro de perspectivas ontológicas no Ocidente: o modelo existencial e cosmológico cartesiano, pelo qual um ser atua sobre outro ou outros, configurando um conjunto (ou sistema, ainda que instável)⁴⁰ e estipulando a cada membro uma função específica; Em obras como o *Discurso do método* (1979), René Descartes estatui, para o funcionamento do referido sistema, distinções essenciais e análogas como sujeito/objeto e alma/corpo, além da palavra-chave para sua teoria e as dicotomias envolvidas: “razão”. Acontecimentos históricos e culturais⁴¹ impuseram a essa noção impulsos violentos de transformação que a fizeram se fender e se fragmentar – reinventar-se – para sobreviver. Uma lista breve dos abalos à razão metafísica ocidental incluiria as diversas guerras e turbulências sociais na Europa desde a consolidação dos estados nacionais, bem como a obra de pensadores como Friedrich Nietzsche⁴² ou Charles Baudelaire⁴³. Dentre outras discussões, a obra do filósofo alemão iniciou uma radical crítica à tese da distinção entre sujeito e objeto; no campo da discussão estética, uma obra de Martin Heidegger, leitor atento de Nietzsche (apesar de muitas ressalvas)⁴⁴, pode alavancar alguma

variância e particularidades, em vez de em organização classificatória. “Corpo sem órgãos”, desorganizado, desenquadrado, como diriam Deleuze e Guattari (2013, p. 185-204). Ver a nota 67, adiante.

38 Um comentário no contexto do poema “As banhistas”, mas que parece aderir ao território de “Laguna”: “O que o leitor passa a perceber, aí, não é o efeito da criação de uma ilusão de realidade, mas, sim, uma realidade outra constituída por contornos e cores que, de modos diversos, transformam uma superfície puramente verbal em outra carregada de matizes e motivos pictóricos. Esse processo resulta em um espaço revelador, não só de formas, mas, também, de dimensões diversas dessas formas e enfatiza outras relações possíveis entre elas. Isso gera, como já dito, uma percepção de imagens que se fazem, ao mesmo tempo, e, paradoxalmente, como fusão e desdobramento de superfícies” (AGUIAR; LOBO, 2007).

39 A interioridade também é usina de inconsciência, de descoberta e desconhecimento. Ver Deleuze e Guattari (2012) e Georges Bataille (2014), bem como o comentário da nota 20, acima.

40 Sobre a tese da imprevisibilidade dos sistemas como modelo científico, ver Lyotard (2013, p. 90-91).

41 Neste escrito, história e linguagem, que não se excluem mutuamente nem se homogeneizam, serão consideradas aptas a interferir decisivamente uma sobre a outra, sem preponderância hierárquica. A esse respeito, ver Foucault (1996) e Certeau (2010).

42 Conforme o impacto de livros como *Humano, demasiado humano* (NIETZSCHE, 2006) e *A gaia ciência* (NIETZSCHE, 2009). Ver também Astor (2013, p. 140-226).

43 Ver prefácio e comentários individuais sobre as obras do autor em Baudelaire (2013, p. IX-LVII; 789-1580).

44 Ver Heidegger (2010, 2007).

conversa a esse respeito.

Em *A origem da obra de arte* (2012a), Heidegger descarta a fácil hipótese de que a arte se origina no objeto que a comporta, embora afirme que a obra não exista sem ele; “Mas a obra não é nenhum objeto de uso cotidiano, o qual além disso esteja provido de um valor estético fixado nela”⁴⁵ (HEIDEGGER, 2012a, p. 33); a atuação da arte, assim, não se designa por um hábito, mas por uma deturpação deste, vide os sapatos de camponês pintados por Van Gogh⁴⁶. Nessa proposição, Heidegger encontra uma dobra na relação do homem com seus arredores a partir da proposição de duas modalidades da experiência: esta implica tanto o estar envolto por formas materializadas ao redor, sejam utensílios ou não, que é a “terra”, como o que vem diretamente da ação humana, dos espaços simbólicos que ela cria, mesmo que seus desdobramentos não sejam completamente discerníveis pelo humano: o “mundo”. A materialidade da terra abriga o mundo de práticas e linguagem que o humano cria em seus modos de vida. A apresentação de algo que se entenda como verdade⁴⁷, inclusive como consolidação de obra artística, seria não apenas a percepção de uma beleza, mas também o estabelecimento de uma beleza ou mundo próprio da arte como verdade, por meio do confronto-limiar entre a terra, em seu movimento de dar base ao mundo, e o mundo, em seu movimento de se expandir e se aprofundar na terra como um devir comunitário e histórico ligado a ela⁴⁸. Aqui, o mundo pode corresponder ao olhar, assim como a terra, à paisagem.

45 “Aber das Werk ist kein Zeug, das außerdem noch mit einem ästhetischen Wert ausgestattet ist, der daran haftet”.

46 Blanchot descreve a obra como algo que não necessariamente coincide com o livro que lhe dá forma material, mas que se relaciona com ele, como uma extensão que, se não se mostra necessariamente em uma apresentação palpável, é acompanhada de práticas associadas à materialidade de linguagem pela leitura. “O escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, [...] [e isso só acontece] quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê” (“L'écrivain écrit un livre, mais le livre n'est pas encore l'oeuvre [...] [e isso só acontece] quand l'oeuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit”) (2012c, p. 15).

47 No artigo “De semelhança a semelhança”, Georges Didi-Huberman confronta a visão heideggeriana da revelação artística da verdade com a apreciação de Blanchot sobre o mesmo assunto, em que a arte não leva a verdade nenhuma, embora o simule, trapaça inevitável pelo artifício sedutor e politicamente inflamável que é a obra. A visão de Blanchot parece menos apegada a uma essencialidade metafísica da obra: sua verdade depende também do contrato que ela estabelece com quem a contempla, jogo que não pode ser categorizado *a priori*. Em todo caso, a formulação de Heidegger também parece se prestar a uma abordagem da verdade como algo que tende ao desnível quanto a seu enunciador, que resvala de sua fala; a verdade da obra de arte interfere em e é interferida por outras verdades-enunciações-olhares, sem hierarquia pré-estabelecida. Ver Didi-Huberman (2011, 26-51).

48 Terra e mundo, afinal, confundem-se, mas sem se homogeneizarem; desse encontro ou desse desnível origina-se a arte como uma verdade própria que revela o mundo humano e sua conectibilidade à terra. “O mundo é a abertura que se abre dos longos caminhos das simples e essenciais decisões no destino de um povo histórico. A terra é o complexo vir para fora, sem motivo, do constante trancar-se, o qual cria um abrigo” (“Die Welt ist die sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entscheidungen im Geschick eines geschichtlichen Volkes. Die Erde ist das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschliessenden und dergestalt Bergenden”) (HEIDEGGER, 2012a, p. 45). “O mundo tenta em seu repouso elevar-se acima da terra. Ele não tolera, como o que se abre, nenhum

A zona de combate e encontro, diferença e indiferenciação, limiar entre estratos, habitat de uma multiplicidade potencial de partículas, é obra e é moldura, é janela. Esta, na poesia de Carlito, é um dos protótipos do encontro entre um olhar-mundo que age sem dominar e uma imagem-terra, visual, sensorial, sempre por vir, que nunca termina de se apresentar, de ser vista⁴⁹. O olhar e a cena criam juntos uma janela-mundo, mesmo que sem moldura ou esquadrias, verdade plena da aparência, do que se pode perceber; a imersão mútua entre ambos é o que insiste em continuar aparecendo. Nesse encontro-limiar, o olhar é capturado pela paisagem e por si mesmo; o mesmo vale para esta quanto àquele. Essas relações não se processam sob um modelo de subjetividade *versus* objetividade, mas como forma de significação poética em que essas duas entidades só existem como uma dissolução mútua. É na operação resultante, cuja forma não é estabilidade permanente⁵⁰, que se poderá colher uma fugidia apreensão sobre o par visor-visto, e isso vale para os poemas lidos acima; reaparece muitas vezes, na obra de Carlito, com variações, o tema da janela ou plano-passage qualquer, criação de um mundo sempre novo em relação descentrada com o existir de uma terra. Um pouco banalizada na poesia moderna brasileira, a imagem da janela parece merecer, ainda, uma análise mais demorada, em curso neste capítulo.

Nesse aspecto, “As banhistas”, poema do livro homônimo, apresenta desdobramentos específicos do ato criador da visão: não se está mais diante de um lugar que, mesmo apenas para a mente, é moldado diretamente pelos olhos que se associam a esta; diante da vista há paisagens pictóricas, pinturas, ou seja, paisagens que já haviam sido moldadas por órgãos visuais e agora o são novamente, sugerindo, como um processo contínuo, “a possibilidade do movimento na pintura” (SÜSSEKIND, 1998, p. 177). As seis partes do poema são seis atos de ver pinturas, ou poemas; elas são algo como uma teoria prática (já que toda teoria é, como se sabe, também uma prática) para o ato de deformar pelo olhar. Em cada parte, uma banhista diferente. Na primeira, comparece alguém ou algo que não é momeada ou mesmo descrita sob parâmetros mais convencionais para identificação de uma

fechamento. A terra, porém, nessa direção, como o abrigo, em cada momento, tende a se situar no mundo e a guardá-lo” (“Die Welt trachtet in ihrem Aufruhen auf der Erde, diese zu überhöhen. Sie duldet als das Sichöffnende kein Verschlussenes. Die Erde aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich einzubeziehen und einzubehalten”) (HEIDEGGER, 2012a, p. 45).

49 No contexto de diversos poetas contemporâneos, e dentre eles Carlito Azevedo, Laura Erber afirma: “Essa ideia de que toda imagem demanda ou exige ou provoca um gesto - precisa ser ‘desembrulhada’ – nos leva a pensar que o que ela mostra não é o que ela revela; para entrar em contato com uma imagem é preciso mais do que a visão, é preciso ‘desejar ver’, como vem insistindo com razão Marie-José Mondzain” (2013, p. 54).

50 Diz Luiz Costa Lima, próximo a esse contexto: “o que mais importa em *As banhistas* é a forma que germina, a forma formante, o processo que une a *cosa mentale* e não a forma formada, disposta para o usufruto do contemplador” (2002, p. 173).

pessoa ou um estilo; ela é apenas comparável a um “*capricho* de Goya” (AZEVEDO, 1993, p. 20). Essa designação não garante que a referida personagem seja um dos desenhos da série *Caprichos*, do pintor espanhol, mas somente estar numa faixa de frequência próxima à dessa obra.

A primeira – um
capricho de goya⁵¹ alguém
 diria – apodrece como um morango
 cuspidor ou ameixas sanguíneas: entre
 as unhas uma infusão de manganês esboça a
 única impressão de vida pois tenta romper
 a membrana verde – bolha de bile,
 coágulo a óleo – que lhe cobre o sexo
 fugidio como uma lagartixa (sorri para esta
 e deixa que em tuas mãos
 uma palavra amarga se transforme
 em lilases da estação
 passada) (AZEVEDO, 1993, p. 20).

Aparentemente, “As banhistas” seria uma mera retomada do motivo da mulher nua em ambiente aquático, recorrente na obra do poeta, bem como em certas produções, especialmente as pictóricas, ao longo da história cultural do ocidente⁵². Entretanto, já no primeiro fragmento, a inferência não se confirma; em lugar da alusão a uma pessoa, vem o sobrenome de um pintor de bastante relevância para o processo de desfiguração mimética da pintura e da arte ocidentais desde o romantismo europeu: Francisco de Goya. O processo de transformação das formas e das convenções acadêmicas nas artes plásticas não apenas começa com pintores que intencionalmente se afastaram de uma perspectiva paisagística-realista, mas vem desde o renascimento ou antes, quando por exemplo a perspectiva visual do corpo parecia estática, bem como os efeitos de sombra e luz não tinham a matização de uma cena tal como o olho a percebe⁵³. A estrofe de Carlito parece muito pertinente a uma reflexão

51 *Los caprichos* é uma série de 80 gravuras em preto, branco e tons de cinza, com ambientação escura, noturna, do pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828). Dentre elas está a famosa “O sonho (ou sonho) da rezão produz monstros” De natureza predominantemente satírica, voltada à sociedade espanhola da época em que viveu Goya, também incluem traços de sensualidade comentados com malícia nas legendas que acompanham as imagens. Belos, grotescos ou as duas coisas juntas. Ver: Gassier (1955), Aguilera (1960), Chabrun (1965).

52 A imagem da mulher no banho é tema de obras desde a Antiguidade. Encontra-se, por exemplo, na passagem da mitologia grega sobre o encontro entre o caçador Acteon e a deusa Diana, que se banhava nua em uma fonte; o célebre quadro *O nascimento de vênus*, de Boticelli; a retomada do tema por outros pintores, como Ticiano, Rembrandt, Corot, Manet, Renoir, Cézanne, Matisse, Léger, Modigliani; Ver Bulfinch (2006); Gombrich (2014, *passim*). Ver também a nota 34, acima.

53 A luz em van der Weyden não segue uma perspectiva inteiramente naturalista. Há zonas de escuro paralelas a personagens intensamente iluminados no mesmo plano (no quadro *Nossa senhora entronizada*) – não é o efeito de claro-escuro de La Tour ou mesmo Caravaggio, em que luz e sombra se penetram ou se matizam; ou na Adoração dos reis magos, em que o ápice de um céu escuro convive com um horizonte de claridade solar). A cor negra das roupas, por vezes, não possui matizes, é como se fosse um buraco negro na tela. Em Hals,

relacionada a essa trajetória, já que nela a menção aos materiais *da* pintura ocupa um espaço preferencial em relação à materialidade empírica dos seres e corpos costumeiramente representados *na* pintura.

O morango se experimenta como um sabor a ser recusado, cuspidado, vermelho e úmido, como uma ameixa com sangue, mistura de fluidos vitais, trânsito entre a planta e a carne; aquelas frutas acenam com o êxtase do sabor e a fragilidade de seu apelo que intensificam a experiência de um ver. O apodrecimento da fruta, de seu estar-viva, é apêndice da percepção-paladar, empurrada para a margem de si mesma pela subversão bacteriana da boca que a rejeita e assim autoriza sua desintegração podre. A infusão de manganês⁵⁴ nas unhas, “única impressão de vida” na contramão do não vivo do poema-quadro, é ameaça de contaminação deste por aquele. Há uma membrana que cobre o sexo como se fosse um biquíni ou uma tarja preta (ou talvez púrpura, proibitiva e sugestiva como o preto) sobre o sexo da banhista: essa membrana talvez também seja uma versão da janela no poema de Carlito. A bile da raiva ou da doença é um coágulo de óleo, de tinta, do sangue peculiar à pintura. Fugidio, o sexo, porvir da janela, parece uma lagartixa, arisca, arredia, e sugere a manutenção do desejo como uma decorrência e uma ferramenta da contemplação⁵⁵. A partida do que está quase acessível, do sexo em todo o seu poder de atração, sob a mão-membrana proibitiva, suscita um choque entre o que vive e o que morre na imagem-tela tomada como movimento⁵⁶, diante da qual o poema recomenda:

[...] (sorri para esta
e deixa que em tuas mãos
uma palavra amarga se transforme
em lilases da estação
passada) (AZEVEDO, 1993, p. 20)

Turner, Corot, Rembrandt, uma abertura dos traços torna-os vagos e amplia as possibilidades das telas, criando um desvio ao academicismo como uma lenta continuidade até o impressionismo. A esse respeito, ver Gombrich (2014).

- 54 Seco, o óxido de manganês, “propriamente um camaleão mineral, pode ser visto como um pó verde”. Umedecido, torna-se púrpura (GOETHE, 2013). Aqui o manganês é a cor como símbolo de transfiguração da imagem diante do olhar.
- 55 Em todo caso, o desejo foi bastante rejeitado e tido por perigoso por filósofos desde a Antiguidade, como Platão e os estoicos, até Kant, por exemplo, bem como por diversas religiões (judaico-cristianismo, budismo). Modernamente, é Nietzsche (2006, 2009) que o reabilita com intensidade, tornando um dos temas mais valorizados pelas ciências humanas nos séculos XX e XXI. Ver Blackburn (1997, p. 12, 18 – verbetes “amor” e “apatia”), bem como Novaes (1995).
- 56 Ver “A literatura e o direito à morte”, de Blanchot (2013, p. 291-331). Nesse ensaio, o corpo morto é associado à obra de arte, ao fato de que ela rouba a utilidade original dos seres cotidianos; o pasmo do olhar vivo diante do morto marca o desnível entre ambos como desencadeador de uma diferença, isto é, de um tipo de choque, mas também de uma descoberta equivalente ao poder de atração e revelação do ritmo nas palavras que formam um poema. A sugestão de morte no corpo contemplado assusta o olhar, estremece-o, porque ele está vivo.

Nesse lugar-imagem, a amargura, essa palavra quase viva, pode ser tragada por lilases que de algum modo sobreviveram ao tempo, pela desintegração associada à beleza de frutas, essas breves ilhas de matéria viva, cuja forma sensível foi devolvida à natureza mediante o gesto de cuspi-las. O poema pinta um quadro que contém um elogio à transformação (trajeto imprevisível da invisibilização de uma cena e do aparecimento de outra, processo de palimpsesto); sua forma material e física anseia por um movimento de seus ingredientes: ela está na iminência disso, e sua pose, pronta para uma dissolução que é devir, devir-paisagem do olhar⁵⁷, é sua performance mesma. O passeio do poema ao longo de si mantém este problema em suspenso: a paisagem absorve o olhar e lhe coloca em uma rota de deriva. Assim, de um fragmento a outro, de um quadro a outro, há uma espécie de continuidade corpórea de um corpo sem forma definitiva, ou, simplesmente, um corpo sem forma, uma “decomposição analítica da imagem” que é a “urdidura mesma do poema” (MORICONI, 1998, p. 22). Não se sabe se a banhista seguinte, na segunda seção do poema, é uma mulher ou uma obra representando uma mulher; aparentemente, seria uma mulher em uma situação doméstica, dormindo nua em um apartamento, por exemplo. Isso, em meio às outras banhistas, para as quais quase sempre há uma menção a artistas que retrataram ou de algum modo recriaram o corpo humano. Essa hipótese faz pensar numa espécie de princípio específico da incerteza: não se sabe se em determinado ponto do poema-trajeto há uma pintura ou a contemplação de um corpo nu, já que aí ambos se confundem, um devir-mútuo. Entretanto, a segunda banhista pode ser produto de um pintor agora sem nome, ou do mesmo anterior:

(a segunda,
 – máscara turmalina em
 vez de rosto,
 o músculo da coxa dispara
 atrás da presa: o ofegante e
 mínimo arminho pubiano

57 O devir, termo filosófico que significa mudança ou transformação, tendo feito parte do vocabulário de vários pensadores desde a Antiguidade. Aqui ele comparece na acepção proposta por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, não mais como transformação literal de uma coisa em outra, como para Heidegger, mas como relação em que se sofre efeitos de seres vivos ou manifestações materiais normalmente tidas por minoritárias, como o animal em relação ao humano, a mulher em relação ao masculino, a criança em relação ao adulto etc. O devir, basicamente, seria uma relação estabelecida com tudo o que, de algum modo, manifesta menos poder, mas têm potência em sua condição de comunidade feita de partículas. Daí haver um devir-animal, devir-mulher, devir-criança etc., dos quais inclusive animais, crianças e mulheres participam também. O devir se aplica às relações descentradas e não hierárquicas, imprevisíveis, chamadas por aqueles dois autores de “rizomáticas” (referência ao rizoma, espécie de caule vegetal subterrâneo de disposição não axial, diferente das árvores comuns). Ver Deleuze e Guattari (2013, p. 9-37; 284-380).

– *grain de beauté*⁵⁸ (AZEVEDO, 1993, p. 21).

A máscara é outra espécie de rosto; seria ela composta por cremes estéticos faciais da companheira cotidiana? Em todo caso, essa máscara funciona como um elemento inesperado, estímulo à suspeita de que a norma da corporeidade poderia ser, em meio ao corriqueiro, a estranheza, a imprevisibilidade. Nessa condição, o corpo novo toma o lugar do corpo “normal” e se torna uma fundação, uma origem traduzida por pontas soltas que se atam. A turmalina é considerada um minério de pouco valor, mas sob luz intensa ela brilha e se torna talvez mais visível que um rosto com olhos, boca e nariz. Não há, aliás, garantias de que a máscara se pareça a um rosto humano; pode ser que ela seja apenas uma desintegração deste: outra fruta rejeitada. Na relativa imobilidade da cena, um devir-movimento se faz: a coxa parece se sobrepor ao sexo como se o caçasse ou o escondesse, predatismo do pudor, do decoro na arte, capaz de contaminar a ética do espectador incauto, e ocultar pelos de arminho, talvez ruivos, como o pelo desse animal. O plano dessa poesia se abre com o ofegar do arminho pubiano.

Exposta está em
nenhum *beaubourg*
sonnabend
mas sim
dorme e não
para mim mas
através
da sua e da minha
janela sob a
convivência
implícita
dos suntuosos
sol
e
cortina) (AZEVEDO, 1993, p. 21).

O mover-se tênue, cuja lentidão pode parecer uma promessa de infinitude, não cabe em museus ou exposições convencionais ou glamourosas: nem num museu como o Beaubourg (outro nome atribuído ao Centro Georges Pompidou, em Paris), nem numa galeria Sonnabend, como a de New York. A obra é uma janela complicada, compartilhada por alteridades que se defrontam: como no poema “Abertura”, que começa *As banhistas*, a janela é onde se encontram e se contrastam luzes, cores e linhas que podem vir tanto do sol como do

58 “Grain de beauté” (“grão de beleza”) é um nome popular francês para o *naevus mélanocytaire*, mancha pigmentar que pode surgir na pele humana, passível de aumento gradual de volume, conhecida popularmente no Brasil como “mancha”, “pinta” ou “sinal”. Cf. Becuwe (2003).

anteparo da cortina: a paisagem manuseia o olhar; o olhar pressiona a paisagem como se a distância fosse uma mão, como se o olhar fosse tato, em um impulso sinestésico que funde não apenas sentidos de um só corpo, mas de corpos diferentes, bem como funde os próprios corpos, ao menos pelo olhar. A pintura, como texto, como aquilo que se pode situar a uma variável distância, é a imagem remodelada e desfigurada a cada janela pela qual transita; olhar é construir e experimentar uma moldura, deslocando e fagocitando os enquadramentos prévios da matéria, do acaso. A nova passagem que se cria não é nenhum dos lados que ela só aparentemente separa: a janela é a imagem que repete como quem refaz. Maurice Blanchot, em *L'espace littéraire* (2012c) discute sua fala de imagem como o que se exhibe na figura, no ídolo ou no devir-informe da forma que permite suscitar (ou desejar) um ser qualquer sem sê-lo.

A felicidade da imagem é que ela se limita com o indefinido. Tênuo contorno, mas que não nos mantém tanto à distância das coisas que nos preserve da pressão cega dessa distância. [...] Assim, a imagem cumpre uma de suas funções, que é de apaziguar, de humanizar o informe nada que pressiona em direção a nós o resíduo indecomponível do ser (BLANCHOT, 2012c, p. 341-342)⁵⁹.

Para Blanchot, a imagem não é uma estrutura subordinada àquilo de que ela seria a representação⁶⁰. Ela igualmente não está sob a perspectiva da significação, mas de captura do resíduo da realidade (esta também nomeada, de modo vago, como “ser”), captura do elemento assemiótico (como diriam Deleuze e Guattari) da realidade, por meio de um desligamento do objeto suscitado e afinal substituído por ela mesma, imagem⁶¹. Assim, ela

59 “Le bonheur de l’image, c’est qu’elle est une limite auprès de l’indéfini. Mince cerne, mais qui ne nous tient pas tant à l’écart des choses qu’elle ne nous préserve de la pression aveugle de cet écart. [...] Ainsi l’image remplit-elle l’une de ses fonctions qui est d’apaiser, d’humaniser l’informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l’être”.

60 “A imagem, a partir da análise comum, vem após o objeto: [...] nós vemos, depois imaginamos. ‘Após’ significa que é necessário, primeiro, que a coisa se distancie para se deixar recapturar. Mas este distanciamento não é a simples mudança de lugar de um móvel que permaneceria, entretanto, o mesmo. O distanciamento aqui está no cerne da coisa. A coisa estava lá, nós a havíamos apreendido no movimento vivo de uma ação compreensiva, – e, tornada imagem, instantaneamente ei-la tornada o inapreensível, o inatural, o impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento” (“L’image, d’après l’analyse commune, est après l’objet : [...] nous voyons, puis nous imaginons. < Après > signifie qu’il faut d’abord que la chose s’éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cet éloignement n’est pas le simple changement de place d’un mobile qui demeurerait, cependant, le même. L’éloignement est ici au cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d’une action compréhensive, – et, devenue image, instantanément la voilà devenue l’insaisissable, l’inactuelle, l’impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement”) (BLANCHOT, 2012c, p. 343).

61 “A imagem não tem nada a ver com a significação, o sentido, tal como eles implicam a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a clareza do dia” (“L’image n’a rien à voir avec la signification, le sens, tel qu’ils impliquent l’existence du monde, l’effort de la vérité, la loi et la clarté du jour”) (BLANCHOT, 2012c, p. 350). Não é o humano e sua pulsão significadora que inscrevem a imagem, mas esta que os acomete: “Viver um acontecimento em imagem, não se trata de se desapegar desse acontecimento, de se desinteressar dele [...], mas não é tampouco se engajar a ele por uma decisão livre [...]. A partir do momento em que estamos

tende a descumprir qualquer compromisso prévio com formas e significações, porque parece apontar para estas, mas as subverte. A imagem, para Blanchot, envolve uma passividade inevitável do olhar. O elemento subjetivo da visão se deteriora e é absorvido na medida em que tenta absorver a matéria múltipla, complexa, que o estimula. A passividade do fascínio talvez precise em algum momento da significação e da vontade resolvida, de modo que se tornou uma variante destas, uma mutação; para subverter o significado pela imagem, é preciso que em algum momento do processo exista significação e que ela se misture ao devir-assignificante da obra. O cruzar da inscrição significadora com a página que a fascina, a possibilidade de deslumbramento que assimila para deixar escapar o que pretensos objetos lhe dizem, essas engrenagens compõem a imagem como uma nuance de tons, um leque de variações perto do limiar confuso entre percepção e expressão, entre eu e outro, marcando a diferença entre um “mundo” e uma “terra”, uma obra e um livro, um olhar e uma paisagem.

A imagem-tela, na escrita de Carlito Azevedo, pode ser tomada como confusão, no sentido de continuidade ou indiferenciação (mas não sob a conotação rigorosa de homogeneidade), entre os planos que a suscitam; o poema “As banhistas” pode ser lido como imagem de poema, mas, em seu jogo com a pintura, a imagem desta também comparece a ele, e não como representação transparente, mas como o que une a liberdade abstrata do pensamento ao desejo-ânsia da sensorialidade ativa. No poema em estudo, como nos outros lidos acima, se cria uma espécie de mecanismo: o poema parece atado a um olhar e uma paisagem; assim, de que modo esses elementos participam do poema? Eles estão nele de fato? O que deles fica no verso? Algo além dos nomes? Olhar e paisagem não são, como entidades em si, o que aqui se chama imagem (na acepção de Blanchot), mas o gatilho que o campo formado pelas asperezas entre ambos proporciona à poesia. Esse campo é o poema por si, é a imagem, ou um conjunto de imagens similares, artifício à maneira de um jogo de espelhos que transformam mutuamente os reflexos um do outro. O poema diz a si mesmo como via de trânsito de sua imagem, conectibilidade com outras imagens, imagem metamorfa. Nele escorre a água caída do olho ou escorrida pelo corpo nu à frente, água de abertura de um

fora de nós – nesse êxtase que é a imagem, – o ‘real’ entra num reino equívoco em que não há mais limite, nem intervalo[...], e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, se reaproxima da consciência que se deixou ela mesma ser recarregada por uma plenitude anônima” (“Vivre un événement en image, ce n’est pas se dégager de cet événement, s’en désintéresser [...], mais ce n’est non plus s’y engager par une décision libre [...]. A partir du moment où nous sommes hors de nous – dans cette extase qu’est l’image, – le < réel > entre dans un règne équivoque où il n’y a plus de limite, ni d’intervalle [...], et où chaque chose, absorbée dans le vide de son reflet, se rapproche de la conscience qui s’est elle même laissée remplir par une plénitude anonyme”) (BLANCHOT, 2012c, p. 352).

limiar de cópula e fratura entre os polos da estimulação, papéis que o texto sugere intercambiáveis. Encontro de águas, correntes cruzadas, transversais, fazendo um ângulo que as costura⁶².

Na fração seguinte de “As banhistas”, a pintura-estrofe aludida ao norte-americano Mark Rothko⁶³, também não tem nome; é um Rothko marcado pelo movimento de borrar os nomes do artista e da obra. Vale lembrar, entretanto, que Rothko é celebrado pela preponderância extrema da cor e seus matizes sobre traços e formas; ou, melhor dizendo, a cor é a forma – do câmbio. Como disse Michel Foucault, o autor não passa de sua maleável autoridade (cf. 2009, p. 264-298); como disse Barthes, também a propósito, a morte do autor já começa com a possibilidade de sua morte (cf. 1984, p. 63-69). A questão, aqui, como já se estabelecia nos ensaios mencionados desses pensadores, não é um apagamento absoluto da noção de autoria, mas a relativização de sua pretensa prioridade como chave de compreensão da obra. O nome do pintor tanto pode evocar discursos biográficos como encobrir a lacuna de significação que as obras artísticas da modernidade costumam conter ou suscitar; o nome engatilha um dispositivo que resvala da materialidade textual e enfatiza o plano da imagem⁶⁴. A alusão a títulos, que na verdade não são mencionados, põe-se como despistamento do estilo e da ideia de uma forma coagulada:

(um rothko
mas
não *baptismal scene*
um
bem mais nervoso que isso) sua
pose – curto-circuito
sur l’herbe
lembra um espasmo doem
seus olhos esmagados pelo coturno

62 Um comentário de Manoel Ricardo de Lima para a leitura de Joaquim Cardozo em torno de uma marina pintada por José Pancetti: “A imagem aberta de uma água que toca uma outra água, que não é senão a areia que se move e engole – numa capacidade onívora continuada [...], como se fosse um embaço ou uma burla de contaminação, um contato” (2014, p. 68). A água contaminando de si mesma os corpos que toca, minerais ou humanos, por exemplo.

63 Na fase mais conhecida da obra de Mark Rothko, As cores predominam sobre os traços; as áreas coloridas são as figuras disponíveis. Ele pintou, ainda, uma obra chamada “Banhistas na praia”, em que os corpos das mulheres se mostram relativamente desfigurados. Ver Baal-Tshuva (2009).

64 Luiz Costa Lima (2002, p. 176) considera “Serpente”, poema contido na série “Agulhas de amianto”, uma “minipoética” de *As banhistas*:

O nome
como veneno
e o poema como
antídoto
extraído ao
próprio
nome” (AZEVEDO, 1993, p. 61).

do fogo que
 agora
 lhe descongela sobre os
 cílios
 uma constelação de gotas d'água
 desabando sobre
 a íris (AZEVEDO, 1993, p. 22).

Em tela de página, um quadro que não é almoço ao ar livre (como é o ameno exemplo de *Almoço na relva* (*Le déjeuner sur l'herbe*), do impressionista Édouard Manet)⁶⁵, mas que parte da menção a uma refeição burguesa e bucólica rumo ao universo da violência, da tortura militarizada; obra, portanto, de um jeito mais nervoso que a “*baptismal scene*” de uma tela homônima de Rothko⁶⁶: curto-circuito no espasmo da dor que pressiona e constrange um corpo transformável tanto por sua própria decisão como pela agressão alheia. A dor não sentida na tela é o ardor do fogo transmutado em lágrimas, que atuam como um posicionamento do olhar frente a uma paisagem de dor. A fluidez da água é próxima de certa fluidez do fogo e inunda a íris, rompe seus diques, transborda, afoga e transmuta a vista; isso é um tipo de comércio, um elo, um excesso mútuo, uma sede. Os olhos da imagem são esmagados pelo coturno em chamas e descongelam as lágrimas da subjetividade afinal eliminada (e simbolizando o ocultamento de autoria não como renúncia, mas como extermínio): aí se instala a inquietação e a indisponibilidade da quietude.

O “*dibujo* de Lorca” que surge na quarta parte do poema é, numa visada convencional, hipertrofia de elementos do corpo-paisagem; corpo que se desorganizou, saiu do ritmo da experiência burguesa usual, verteu-se em intensidade desejante e desreguladora, fábula da contra-castração, apesar de tudo, apesar de toda a tortura⁶⁷. De certo modo, esse desenho manifesta um aspecto metalinguístico, plano reticular guarnecido de sua própria gramática, sua norma excêntrica e desautoritária, contrastando com visões convencionais

65 Sobre a trajetória de Édouard Manet, que segue de um academicismo meio clássico aos traços impressionistas, e sempre com predomínio de cores vivas, ver Gombrich (2014).

66 Tela esta em que talvez sejam vistos com facilidade as nuances suaves e as linhas curvas, não-abruptas.

67 “O corpo sem órgãos [alusão a uma imagem criada por Antonin Artaud para aludir a uma experiência extrema da corporalidade viva, seja de própria vontade, seja por forças externas, como a agressão física] não se opõe aos órgãos, mas, com seus ‘órgãos verdadeiros’, que devem ser composto e situados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos”, isto é, a uma vivência da corporalidade que não se dimensiona em reflexão e sensibilidade intensificadas. “O CsO não se opõe aos órgãos, mas com seus ‘órgãos verdadeiros’, que devem ser compostos e situados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos” (“Le CsO ne s’oppose pas aux organes, mais, avec ses < organes vrais > qui doivent être composés et placés, il s’oppose à l’organisme, à l’organisation organique des organes” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 196). A noção de corpo sem órgãos é oportuna para se pensar o corpo em sua fluidez potencial de experiências e práticas, para além do senso comum, algo muito pertinente no contexto do poema de Carlito. O corpo, assim, aciona-se como interferência mútua de boca e seio; é um corpo sem órgãos, ou seja, desorganizado, aberto ao desejo, à inquietação à experiência corporal extrema que funda pensamento. Os *dibujos* [desenhos] de Federico García Lorca podem ser conferidos em Lorca (1996).

sobre o ser corporal. A beleza do seio faz da banhista uma pura imagem do seio belo, sem deixar de ser muito mais que isso; desse modo, ela é

toda boca de tangerina e
auréola sobre o bico do seio (AZEVEDO, 1993, p. 23).

A zona erógena não é a hipertrofia, mas como que uma medida “justa” do que é extremo, ou melhor, intenso. O bico do seio, no distante da imagem, se exhibe no não-nome do desejo, que se assume como antirrelato da sensação que sua vista provoca; o corpo desejado sacode a ideia de totalidade, sacode a possibilidade de ser racionalizado. O desejo faz do corpo inteiro uma boca, que afinal não é função orgânica específica, mas antes um tecido totipotente; o desejo corrompe, mas sua corrupção é improviso, rearranjo do corpo. Como um repente de viola, um solo instrumental, um jazz. Essa corrupção passa despercebida ou se ressignifica imprevisivelmente. A imagem empresta ao olhar que a diz em poema uma feição que é rigor de uma intensidade incalculável, mas infalível:

exata como a foice das ondas
ao fundo [...] (AZEVEDO, 1993, p. 23).

O corpo-boca é corpo-seio e é a grande onda, sem começo-meio-fim, rigor ondulatório de um mar que também é o corpo dessa paisagem. Esse mar se aplica a alguma moldura? Ou ele a desafia? Finge aceitá-la? O derramar-se do corpo sobre si mesmo é a precisão do incomensurável, indeterminável e, até certo ponto, indescritível. Essa é a mesma exatidão do filete da cor que transita de um matiz a outro, da “púrpura” para “violeta-bispo”, em “precisão absoluta” (AZEVEDO, 1993, p. 23); é a afirmação da nuance de tons se contrapondo uns aos outros, estabelecendo um intercâmbio por meio não de um dizer acabado, mas na vertigem da imagem e de seu paradiscorso, suas bordas não-verbais. O que essa vertigem produz, em que resulta? A resposta do poema a esse respeito é decisiva, e ele diz: “não trago outras vertigens senão a que ofereço; agrida-me e entenda isso, mas continuarei oferecendo, antes de qualquer oferta que você veja em mim, apenas a minha certeza *sui generis*, vertiginosa: faça com ela o que a tua necessidade de segurança e o poder do teu olhar te pedirem”. A sensibilidade exaltada embaça a diferença entre o prazer e a dor e os leva à ânsia sensorial como indeterminação: prazer e desprazer são frequências ondulatórias de intensidades em contínuo; há algo que os aproxima: o pensamento, que pode fundar políticas de convivência entre ambos e o humano, entre o humano e outros reinos. A

sensação se dá como evidência de si mesma, de sua singularidade, e nisso destoa de outras sensações já conhecidas, banais. É o que se vê, por exemplo, como efeito da chegada-permanência dos filetes de cor, que se instauram na banhista que vem,

rasgando-lhe o branco dos olhos
como se visse
coroa de espinhos [...] (AZEVEDO, 1993, p. 23).

De modo semelhante ao de outros poemas de Carlito desde o livro anterior⁶⁸, permanece uma espécie de desnível entre a visão e o visado, apesar de sua mistura. O espaço em branco dos olhos, tal qual o da página (olhar-página, página-paisagem) é invadido pelo que o colore; por exemplo, uma cor qualquer rompe e fende a multicor potencial do branco; quanto à luz, a cor branca é uma espécie de arranjo desierarquizado entre cores diversas, um tipo de arco-íris; uma cor rajando o branco é um desarranjo desse equilíbrio⁶⁹. A coroa de espinhos é sentida pelo tato, que alcança inclusive a cor; não é então representada no reconhecível da forma, mas apresentada, na transfiguração da ausência, em cor, luz e ânsia. Como na seção anterior, a sensação física intensificada que é a dor não está na imagem como forma ou estrutura, mas cria nela um aposto: ela é antes pensada que sentida, embora, como sensação, ecoe remotamente⁷⁰: imagem no limiar da linguagem verbalizada. Sem saber exatamente onde, sabe-se que está lá. A imagem resvala no poema, tal como as palavras “lá” ou “eu”, aparentemente tão firmes, resvalam em qualquer texto em que sejam usadas.

Na parte seguinte do poema, a penúltima, encontra-se um convite à confrontação de algo que ameaça ainda mais agitar a imobilidade de um quadro:

e veja
como se anima

68 Como “Pequena paisagem” (1998a, p. 15) e “Realismo” (1998a, p. 16).

69 Os modos da cor, nesse poema, não apenas acompanham a figuração, mas em vários momentos a direcionam: “Mesmo as figuras ligadas a um recorte de mundo natural chamam a atenção não pelo que referencializam, mas pela sua plasticidade, uma vez que estão ligadas a outras que criam, nos poemas, uma profusão de jogos de cor” (SALLY, 2001, p. 154).

70 “A sensação é o contrário do fácil e do acabado, mas também do 'sensacional', do espontâneo etc. A sensação tem uma face voltada ao sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o 'instinto', o 'temperamento', todo um vocabulário comum ao naturalismo e a Cézanne) e uma face voltada ao objeto” (o 'fato', o local, o acontecimento). Ou antes ela não tem faces de jeito nenhum, ela é as duas coisas indissolivelmente, ele é o 'ser-no-mundo', como dizem os filósofos fenomenológicos”. Ela é, assim, um componente necessário do que chamaremos de “tela”. (“La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du < sensationnel >, du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, < l'instinct >, le < tempérament >, tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet (< le fait >, le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues [...]” (DELEUZE, 2002, p. 39).

esta súbita passista-tinguely:
os braços abertos em
mastros de caravelas, leões-marinhos
dançando ritmos agilíssimos [...] (AZEVEDO, 1993, p. 24).

A cada estrofe, a banhista-banhistas é (são) cada vez menos antropomorfa(s), embora deixe cair pelo caminho sugestões em contrário (acima, teríamos algo de uma sambista dançando durante o carnaval, por exemplo). A “passista-tinguely” leva consigo, provavelmente, algo a ver com a produção do suíço Jean Tinguely⁷¹ (1925-1991). Parte considerável de sua obra se compõe de esculturas montadas a partir de pedaços metálicos de sucata, objetos descartados, que o tempo ou o acaso despiram da utilidade. Tais criações desafiam o sestro do antropomorfismo na arte e lhe propõem vias para uma exploração corpórea em que o humano e o não-humano (como mecanismo metálico-eletrônico) se perpassam⁷². O inumano de uma banhista-tinguely é também o rastro de sua animação, é seu devir-movimento⁷³. Banhista humana e inumana, assim como aquela relacionada aos *dibujos* de Lorca. Deusa de lata, humana como mutação da mulher, como poderia ser mutação do homem. Vai se desnudando ou se intensificando a ideia de que a banhista não é uma mulher de carne e osso, mas uma pulsação do corpo feminino que também toca um dado da amplitude assexuada do inumano não-vivo. “São banhistas quase despidas de erotismo”, em que a nudez nada tem de quebra de normalidade, encenando um mero “aspecto da natureza” (FREITAS, 2000, p. 83). Movimento de uma oscilação entre encanto erótico e sua suspensão, por meio de um tipo de ascese como procedimento intelectual, como observação subitamente distanciada de uma ânsia carnal.

Da espiral do umbigo jorra
denso nevoeiro até, à
altura dos ombros, quase
condensar-se num parangolé
de brumas [...] (AZEVEDO, 1993, p. 24).

O corpo é movimento, ao menos em potencial. A escultura adere a ele, participa

71 A respeito do trabalho de Jean Tinguely, ver o catálogo de uma das Bienais de São Paulo, nas referências deste trabalho (1965).

72 Sobre a mobilidade das características humanas, sempre em transformação ao longo do tempo, ver Derrida (2011, p. 116-126) e Deleuze e Guattari (2013, p. 53-94).

73 O devir-movimento da imobilidade, inspirado pelo conceito comentado acima de devir, por Deleuze e Guattari (2013), pode se relacionado ao que Flora Süssekind diz, a respeito de *As banhistas*, sobre a “sugestão inicial de movimento, contida no título e na [xilogravura reproduzida na capa] ‘Menina tirando a roupa’, de Valloton, e, logo em seguida, de imobilização do instante, expressa na epígrafe geral – ‘How motionless! – not frozen seas / More motionless!’ [‘Quanta imobilidade! Nem mares congelados / [são] mais imóveis!] – tirada de Wordsworth. *Tensão entre temporalização e figuração, momento e sucessão, o poema e a série, que parece fundamental ao livro*” (1998, p. 174, grifo da autora).

dele. A obra de arte é tocada de longe pelo desejo da mão-olhar. A paisagem, no costume dessa poesia, é o olhar e o que está fora de seu alcance. Parangolé: nome dado pelo artista plástico brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) às obras criadas por ele, em forma de vestimentas, com tecidos coloridos e outros materiais e que só se revelam integralmente se vestidas pelo corpo humano⁷⁴. O parangolé pode participar do corpo desejado e de sua imagem, seu decalque extraviado, sentido apenas na sensorialidade especial do ato de ver. A sutileza da criação de Oiticica se associa às gradações de visibilidade que sugerem um ato demorado, insistente de contemplação, mesmo que oblíquo: para contemplar essa banhista, necessário que seja “como que por frinchas de biombo”, com olhos de “diable amoureux”⁷⁵ (AZEVEDO, 1993, p. 23), mesmo que ela queira ser vista, mesmo que vê-la não seja proibido. A fresta por onde escorre o olhar também é janela, caminho para um gesto furtivo, que precisa se apoderar da paisagem, seduzi-la, no mesmo movimento em que se é seduzido, apreendido, por ela. A realização dessa vontade, entretanto, é possibilidade em aberto; a paisagem não é dominada, e a imagem que se desenvolve é o atestado disso; a cena leva os olhos a um transe, e ele continua a existir como passividade; no mar do corpo dançam caravelas, leões marinhos e o nevoeiro da veste-fresta-janela: o mesmo quadro percorre os diversos estados da matéria e da movimentação das partículas várias dos seres. O poema, assim, é a abertura que permanece sem direção e sem borda, porque cada aspecto ou avatar (humano, animal, ser inanimado) da paisagem-banhista pode ser abrangido por diversos outros⁷⁶.

74 Leituras dos parangolés de Oiticica nas visões dele próprio e de um contemporâneo do artista pode ser encontradas em Oiticica (2011) e Salomão (2003).

75 *Le diable amoureux* é considerada a primeira narrativa fantástica da literatura francesa e foi publicada por Jacques Cazotte em 1772. Nela, o personagem Alvare conhece uma bela jovem, extremamente sedutora, por quem se apaixona e com quem deseja se casar. Ela, porém, revela ser o próprio diabo disfarçado, o que frustra o objetivo do rapaz, mas garante a salvação da alma de Alvare. No irônico poema “Casamento do céu e do inferno”, um dos primeiros de *Alguma poesia*, Drummond narra o sequestro dos céus pelo diabo, que, antes de realizar seu plano, “espreita com o olho torto” “por uma frincha” (ANDRADE, 1979, p. 72); o olhar do diabo planeja o rapto do céu como se fosse uma mulher que se deseja raptar. Ver Cazotte (2007).

76 “É bem sabido que Bergson descobriu primeiro a *durée* [espécie de percepção do tempo pela consciência] como idêntica à consciência. Mas um estudo mais aprofundado da consciência levou-o a mostrar que ela só existia ao se abrir a um todo, ao coincidir com a abertura de um todo. [...] Se tivéssemos que definir o todo, ele seria definido pela relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior aos seus termos. Ela também é inseparável do aberto [...]. As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, sob a condição de não confundi-lo com um conjunto fechado de objetos. Pelo movimento no espaço, os objetos de um conjunto mudam de posições respectivas. Mas, pela relação, o todo se transforma ou muda de qualidade” (“Il est bien connu que Bergson a d’abord découvert la durée comme identique à la conscience. Mais une étude plus poussée de la conscience l’a amené à montrer qu’elle n’existait qu’en s’ouvrant sur un tout, en coïncidant avec l’ouverture d’un tout. [...] S’il fallait définir le tout, on le définirait par la Relation. C’est que la relation n’est pas une propriété des objets, elle est toujours extérieure à ses termes. Aussi est-elle inséparable de l’ouvert [...]. Les relations n’appartiennent pas aux objets, mais au tout, à condition de ne pas le confondre avec un ensemble fermé d’objets. Par le mouvement dans l’espace, les objets d’un ensemble

A contagem de banhistas tela a tela, a metamorfose que esse percurso traduz, leva finalmente a uma depuração completa, já anunciada no fragmento anterior, da materialidade na cena observada; esta se torna uma contemplação do próprio processo de metamorfose na condição simultânea de uma presença e uma ausência: trata-se da última banhista da lista, pura dispersão, não exatamente abrangida pela tela: por isso, sua contemplação requer mais que um breve olhar; requer que o observador seja inteiramente olhar, que se aproxime e se deixe absorver, como o inseto esvoaçante fascinado pela lâmpada. A voz do poema ordena: aproxima-te da “que não está na *tela*”⁷⁷;

aproxima-te e te detém longamente
deixa que isso leve toda a vida [...] (AZEVEDO, 1993, p. 25).

A banhista, agora, não é um corpo estruturado, dotado de alguma coesão, como se isso fosse centro ou sentido essencial. Talvez ela esteja na janela-biombo-moldura que atravessa a imagem. O poema extrapola sua tela e a página em branco como um eco dentro do silêncio, de tão tênue. uma lacuna se alimentando do que lhe falta; a infinitude aqui é um signo opaco, é imagem, que não remete ao mundo da realidade cotidiana e da significação convencionais, “mas ao meio indeterminado da fascinação”⁷⁸, de sua amorfia, evidenciada como experiência da sedução e da “impossibilidade de não ver”⁷⁹ (BLANCHOT, 2012c, p. 29). O trabalho de pintar, pensado como processo e, nesse sentido, sem origem ou fim, rouba

changent de positions respectives. Mais, par les relations, le tout se transforme ou change de qualité”) (DELEUZE, 2012a, p. 20-21). Para uma discussão sobre o aberto na linguagem, ver Eco (2003); para o aberto como discussão do humano em relação a outros seres, ver Agamben (2014b), bem como Deleuze e Guattari (2013, p. 284-380).

77 “A solicitação nos poemas de Carlito pode ser lida nestes sentidos de mover, mexer e tirar do lugar o leitor: olhe, a poesia é um modo de construir imagens; veja esta imagem sendo construída” (PRIGOL, 2006, p. 45), construída inclusive com o que não está em tela, não é visível.

78 “[...] mais au milieu indéterminé de la fascination”. “Por quê a fascinação? Ver supõe uma distância, uma decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação se tornou entretanto encontro. Mas o que acontece quando o que se vê, mesmo que à distância, parece tocar você por um contato surpreendente, quando a maneira de ver é um tipo de toque, quando ver é um *contato* à distância? Quando o que é visto se impõe ao olhar, como se o olhar fosse apreendido, tocado, posto em contato com o que aparece para dele? Não um contato ativo, com o que ainda há de iniciativa e de ação em um toque verdadeiro, mas o olhar sendo arrastado, absorvido em um movimento imóvel e um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e a fascinação é a paixão da imagem” (“Pourquoi la fascination ? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n’être pas en contact et d’éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu’arrive-t-il quand ce qu’on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un *contact* à distance ? Quand ce qui est vu s’impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l’apparence ? Non pas un contact actif, ce qu’il y a encore d’initiative et d’action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. Ce qui nous est donné par un contact à distance est l’image, et la fascination est la passion de l’image”) (BLANCHOT, 2012c, p. 28-29, grifo do autor).

79 “[...] l’impossibilité de ne pas voir”

as acepções desgastadas da palavra “vida” e se inscreve em seu lugar; produz o vivo como estranhamento em relação a si mesmo. Paul Cézanne⁸⁰, nessa linha de obsessão, levou toda a vida dedicando-se a pintar

banhistas fora d’água como peixes mortos na lagoa
ou na superfície banhada de tinta
– uma tela banhada é uma banhista *hélas!* E não usamos
mais modelos vivos
ou melhor, os nossos dois únicos modelos: a crítica e a língua
estão mortos (AZEVEDO, 1993, p. 25).

Uma vida inteira é necessária para construir peixes fora d’água, banhistas que atravessam e extrapolam o corpo humano ou o corpo humano/inumano que é o poema. Em nenhum momento do trajeto, o processo metamórfico da banhista-banhistas foi algo tranquilo ou sem sobressaltos; mas nesse momento do texto a tensão cresce ao passo em que a fluidez do movimento, que parecia automática, ameaça se coagular e abrigar um impasse; as banhistas estão fora da custódia da água, como de certa forma peixes mortos na lagoa estão fora dela. Resta a fluidez da tela, das telas, líquidas. Assim se comportam as pinturas de Cézanne, em que as muitas tonalidades da cor abrem um campo de variação gradual, que substitui traçados convencionais⁸¹. A máquina do poema não retira sua animação do vivo; se há modelos, eles estão mortos; é do simulacro de vida, fundador de outro tipo de vida, que aqui se obtém uma pulsação. Nossos possíveis modelos estão mortos, viveram o que podiam, ou então alguém os matou, ou os deixou morrer. Então, já que você sabe ou se lembrou disso, faça o que bem entender com essa informação; daí, eu, eu-poema, prática subjetiva sem sujeito⁸², posso enviar a quem estiver vivo na vizinhança uma recomendação final: “antes de te misturares ao vendaval das vendas”, faze-te um vírus da paisagem, faz do teu olho e do que vês um encontro que nivele ambos⁸³, que exclua o próprio campo do ver e comece uma

80 Sobre a obra de Cézanne, ver Cahn (1995) e Gombrich (2014).

81 A prevalência da cor e a fusão entre corpos na imagem são coisas equivalentes, nesse caso. “Em Cézanne, exatamente como faz Carlito, a cor é, ao mesmo tempo, o elemento de determinação dos limites entre as figuras e de indefinição e aproximação das figuras”, (SALLY, 2001, p. 156); “A série *Banhistas* (1875 e 1906) interessa mais pela paisagem de que faz parte – os corpos se parecem com as árvores, os arbustos e as nuvens movidas pelo vento – do que propriamente pela correta e precisa reprodução do ambiente; é o mundo como vertiginosa superfície cromática, como já observou Lu Menezes a respeito da poesia de Carlito Azevedo. As formas interessam mais pela aparência de natureza que os corpos adquirem no jogo das formas do que pelo fato de realmente possuírem aqueles atributos que as fazem parecer e aparecer” (SCRAMIM, 2010, p. 25).

82 Em lugar de um sujeito delimitado, compartimentado, tendente a uma essência, Deleuze e Guattari preferem focar em práticas subjetivas de caráter imanente, ativo, participante: os chamados agenciamentos. Nesse contexto, ver a nota 62 do capítulo “Dramas”, adiante.

83 Conforme o conceito de “desterritorialização”, o olho é desterritorializado pela paisagem que visa dominar; entretanto, agente de territorialização, ele também desterritorializa, com seus agenciamentos subjetivos ou

densidade estranha àquele campo: a imagem. Engatilhada pelo interstício-novelo de olhar-paisagem, ela é uma música, que se cria como vinco vibratório da percepção suspeitada, mas inalcançada; ela se dá como ritmo, suspensão do olhar-pensamento⁸⁴, ritmo-instauração do olhar-imagem, em outra temporalidade que não a dos negócios, habitável por ti, que estás no tempo de quem contempla:

cola teu ouvido ao dela
 escutarás o ruído do mar
 como eu neste instante
 na ilha de paquetá
 ou na
 ilha de *ptix*? (AZEVEDO, 1993, p. 25)

Confronta-se o nome “ilha de Paquetá” com *ptix*, com suas sonoridades remotamente similares (ambos tão dêiticos quanto um “lá” ou um “cá”: o poema alimentado com o frescor de uma brisa marítima que não está disponível em suas palavras)⁸⁵; montagem de uma assimetria entre o nome e o anonimato, o traçado e seu apagamento, o ver e o ouvir, entre várias expressões ao longo do poema que se costuram pelo uso do itálico; só alguns desses grifos, aliás, indicam a referência convencional ao nome de uma obra, como é função habitual do itálico⁸⁶. O trajeto que leva de um termo a outro é reversível, mas não definitivo. A assimetria é o desentendimento, o atordoamento que a imagem percorre. Para se conectar com a banhista que resvala da tela, é preciso vê-la e ouvi-la, tocando com um pensamento e uma percepção o mais livres possível a intensidade multidirecional que se desdobra e repercute entre visão e audição. Assim, a imagem do poema, nas menções de “estilo” e “autoria” a cada

simplesmente se deixando levar pela corrente (não como norma, mas na perspectiva específica de uma experimentação). Ver Deleuze e Guattari (2013, p. 205-234).

84 O ritmo como suspensão do pensar-significar é noção formulada a partir da discussão de Emmanuel Levinas no ensaio “*La réalité et son ombre*” (1994, p. 107-127), bastante próxima ao efeito alucinatório da imagem na concepção blanchotiana, bem como afim à noção do ritmo como o que marca a diferença como ingresso em um espaço de experiência alternativo ao cotidiano regular, já comentada acima, conforme Deleuze e Guattari.

85 No quarto dos “*Plusieurs sonnets*”, poemas de atmosfera surrealista *avant la lettre*, Stéphane Mallarmé cria um cenário no qual inexistente, “Sobre os móveis, nenhum *ptix*, / Abolido enfeite de inanimidade sonora” (“*Sur les crédences, au salon vide: nul ptix, / Aboli bibelot d’inanité sonore*”) (1990, p. 91). O “*ptix*” seria um objeto dotado de beleza estética, sem forma ou som passíveis ao toque ou ao ouvido. Objeto cuja valor estaria em não ter materialidade perceptível, nem visível, nem audível, e ainda assim causar fascínio ou perplexidade: ser imagem.

86 As expressões em itálico referidas são “*capricho*” (p. 20), “*grain de beauté*” e “*beaubourg sonnabend*” (p. 21), “*baptismal scene*”; “*sur l’herbe*” (p. 22), “*dibujo*” (p. 23), “*diable amoureux*” (p. 24), “*hélas*” e “*ptix*” (p. 25); o contexto individual de cada uma pode ser verificado em notas acima, correspondentes aos parágrafos que comentam as estrofes de onde foram extraídas.

estrofe, contém artes diversas⁸⁷ como se fossem dobras dimensionais⁸⁸, desvios em potencial, interferências mútuas em pontos diversos do corpo-paisagem, interferência mútua entre tempo e espaço, uma pintura para além da visão, uma música para além do som, ambas se resultando mutuamente.

O poema “As banhistas” pode, em uma leitura simplificada, ser considerado a soma ou a vizinhança de seis imagens; quatro delas (a primeira, e da terceira à quinta) parecem mimetizar-se como, ou coincidir com, obras de pintores e desenhistas: em cena, mulheres nuas banhando-se (a segunda banhista, como dito, parece, sem confirmação segura disso, se reportar a uma mulher, de fato, dormindo). Goya, Rothko, Lorca, Tinguely, e finalmente o desautor da banhista que não está na tela, banhista autora de si, a que também é “ptix”. Os fragmentos do poema, nuvens da poeira que faz estrofes, poderiam ser comparados com um relatório de visita a uma exposição com título igual ao do poema, esta ficção que torna plausível a galeria de arte imaginária (retomada, de modo compacto, no poema “No museu”, de *Sob a noite física*)⁸⁹. A sala do museu, cujo labirinto é usualmente atenuado por setas indicadoras de caminho, pende aqui para o percurso multidirecional de leitura inaugurado pelo poema *Um lance de dados*, publicado por Stéphane Mallarmé em 1896⁹⁰. Como no caso do poema “Abertura”, o perímetro bidimensional da tela é temporariamente revolvido pelo olhar, essa janela errática. Se a imagem é também um fantasma que evoca o vivo e sua ausência, uma banhista pintada é a possibilidade da desejada nudez, mesmo na recusa ou ausência dessa nudez, espécie de ânsia pela representação figurativa no mesmo passo em que ela não se consuma. Mas promete se consumir, e essa promessa fica em aberto, eco de rumor ténue, quase silencioso. Ocupar o espaço, aqui, é não ter direção, não ter para

87 “O poeta se mostra um amante incondicional das artes plásticas, o que nos leva a afirmar que prefere falar de pintura que de poesia, ou quando fala de uma ou de outra é impossível dissociar as suas ligações” (BACHEGA; ABRÃO, 2011, p. 16).

88 As dobras dimensionais, pelas quais locais distantes no espaço e no tempo se encontrariam por meio de um portal, um limiar, uma dobra (cf. HAWKING; MLODINOW, 2008). Deleuze, pondo em relato a matemática e a teoria da subjetividade leibnizianas, fala que a matéria e os acontecimentos “são aquilo que preenche o espaço e o tempo” (“ce qui remplit l’espace et le temps”) (1988, p. 105); para a percepção, “o espaçotempo deixa de ser um dado puro [isto é, da matéria, exterior] para se tornar o conjunto ou o nexo de relações diferenciais [em que certas variáveis interferem sobre outras] no sujeito, e o próprio objeto cessa de ser um dado empírico para se tornar o produto daquelas relações na percepção consciente” (“l’espace-temps cesse d’être un donné pur pour devenir l’ensemble ou le nexus des rapports différentiels dans le sujet, et l’objet lui-même cesse d’être un donné empirique pour devenir le produit de ces rapports dans la perception consciente” (1988, p. 118).

89 Roziliane Oesterreich de Freitas, comentando *Sob a noite física*, vê em seus poemas o ato de aproximar uma visita a um museu à leitura de livros por meio de um procedimento que associa “dispersão, disseminação e ficção” (2000, p. 61).

90 Traduções e ensaios em torno de *Um lance de dados* e outros poemas de Mallarmé podem ser conferidos na coletânea organizada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari (2010).

onde ir, é ir e ser ânsia de movimento.

Dizer que o poema foi originado pelas pinturas supostamente aludidas é uma explicação possível, tal como dizer que ele se origina em si mesmo. Entretanto, o poema trafega pelos interstícios das explicações. Ele não as domina, mas juntos criam um ritmo a partir de seu desencontro, do vácuo ou campo de forças entre eles, o poema e as explicações que o seguem. Subordinar o poema a suas explicações não é uma operação definitiva, sequer segura. Essa questão pode se tornar um desafio aos postulados e ao exercício do que se chama, por hábito e inércia, de literatura comparada, a qual habitualmente põe em contato entidades de algum modo semelhantes, convergentes ou próximas⁹¹. Esta leitura aqui, como algo num mesmo plano e ao mesmo tempo em desnível, vive da dissonância entre o poema de Carlito e as pinturas que ele “copia” adulterando; ele não é tradutível nesta ou naquela obra mencionada, mas borra as indicações de nome e território, privilegiando contaminações, infiltrações, vazamentos, águas que escorrem sobre peles, peles que escorrem entre águas. A autoria das obras citadas no poema é adulterada desde o título, assim como essas obras inquietam a significação de “As banhistas”, interferem nela. O trabalho comparativo que tem se firmado a cada leitura de poema não é de harmonização, mas de desnível: os indícios de leitura são encontrados, mas também inventados no confronto; a ficção se mostra uma coleta e uma construção. Como um desafio e um impulso ao ato de comparar, é interessante ler a disparidade de significações entre o poema de Carlito e interpretações sobre as obras e autores nele mencionados, fazendo daquela disparidade, quem sabe, um método viável enquanto dure.

O estereótipo do contraponto entre um olhar artístico que comanda e a paisagem do corpo nu feminino pode ser relacionado a uma herança cartesiana (sujeito que domina um objeto)⁹² ligada a certa cartilha das formas e do decoro nas artes ocidentais, comumente na pintura e na escultura acadêmicas, desde o renascimento até o final do século XIX, quando o realismo de Gustave Courbet e as incursões impressionistas inauguram um descumprimento radical e bastante ostensivo dessas orientações⁹³. Seria possível tentar enquadrar o poema “As banhistas” nesse surrado modo de leitura, mas isso geraria resultados levianos, conservadores, improdutivos, revelando grande desconhecimento dessa obra. Pode-se não apreciar o poema de Carlito, mas a tese de que ele encerra um mimetismo passadista só se sustenta mediante

91 Uma boa contextualização dessas tendências pode ser verificada em Nitrini (2010). Duas obras que parecem apontar caminhos mais instigantes e menos óbvios, no que toca a confrontos inusitados entre obras e questões artísticas e políticas, para a literatura comparada, são “Kant with Sade, Lacan with Levinas”, de Kenneth Reinhard (1995) e *The translation zone: a new comparative literature*, de Emily Apter (2006).

92 Cf. Descartes (1979).

93 Ver Gombrich (2014).

argumentos que nos parecem muito restritos⁹⁴. Ler a obra artística como relação hierarquizada entre um sujeito e um objeto, mesmo no caso de escritas mais antigas, é aliás bastante arriscado. O deslumbramento frente à imagem vista coincide com a luz e com a sombra que a fabricam. O sujeito deforma o objeto ao tocá-lo, e o objeto, mesmo inumano, é uma contraforça e por isso tem algo de agente, de agenciamento subjetivo já no mero fato de ser captado pelos sentidos e pelo pensamento. Subjetivação e objetivação se misturam na imagem que os cria⁹⁵. A imagem é a tela onde resvala o corpo nu. O termo “imagem”, emprestado por Bergson, Blanchot e outros autores⁹⁶, pode ser também referido como “tela” ou imagem-tela; a tela é o tecido-anteparo-corpo desestrutural que acolhe o resultado dos gatilhos do olhar-sujeito e do objeto-paisagem sem os conter, espalhando em si mesma o lapso matizado entre ambos e suas linhas de contraste, diferença, encontro, continuidade.

A imagem-tela inventada por Carlito Azevedo vai permitindo um dizer e a perturbação desse dizer ao longo do exercício da observação. Mirar a tela longamente é chegar à esquina de um encontro interminável, mesmo quando já for passado. O corpo sem contornos definidos, círculo vazado, sobrevive nas memórias da mente, da pele e da retina. Os poemas visuais de Carlito são objetos subjetivados que não se resolvem neles próprios; acenam a seus arredores, ao abismo que é o mundo em torno. Aonde leva um abismo de matéria impalpável? A um extravio definitivo em uma zona de inconsciência? O objeto artístico, esse agenciamento subjetivo de consciência própria, dotado do que Deleuze chama de “vida não-orgânica das coisas” (2012a, p. 75)⁹⁷, aciona-se em contraste com a vida humana por meio do sem número de interferências que podem vir a ele. A tela fala em significados e suspensão do significado (pelo êxtase, por exemplo), que pode ser pensada como legado

94 Sobre essa discussão, ver a introdução deste trabalho, bem como o capítulo “Assimetrias”, a seguir.

95 Uma leitura afinada com a ideia do desdobramento subjetivo do objeto é feita por Daniele Santana Sally: “No caso da série de poemas intitulada ‘As banhistas’, esse sujeito vai exercer um duplo papel: o de enunciatário do texto pictórico e enunciador do texto verbal. A utilização de verbos na 2.^a pessoa do modo imperativo (*sorri, passa, aproxima-te*) e na 3.^a referente à 2.^a, também do imperativo (*veja*), além do uso dos pronomes *te* e *tua*, indicam a inclusão, no texto poético, de um enunciatário que é conduzido, quase pela mão, pelo enunciador, uma vez que dizer *tu* ou *você* é também dizer *eu*, num ‘passeio’ diante das pinturas observadas pelo enunciador” (2001, p. 154), de modo que esse interlocutor, e mesmo o enunciador, pode ser tanto a obra contemplada como alguém que partilhe da contemplação (um eu que vê e comenta consigo mesmo), tanto o olhar que vê como a paisagem que responde a esse olhar.

96 No capítulo “Cinemas”, serão focadas com mais atenção algumas considerações de Deleuze sobre a imagem.

97 A ideia uma vida ou uma “consciência” (DELEUZE, 2012a, p. 89-90) das coisas resulta da leitura deleuzeana para a obra do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941); o caráter idealista, metafísico, da obra deste autor, retoma uma visão essencialista dos seres materiais, que seriam assim dotados de uma essência, um espírito, uma alma, símbolos abstratos da vida e da mente humanas desde a Antiguidade. Inversamente, no contexto de Deleuze, dizer que as coisas têm vida e consciência não é um modo de antropomorfizar a natureza, tentando ver nela características humanas improváveis, mas de relativizar a pretensa superioridade humana diante dos seres com que se compartilha o planeta.

intraduzível da experiência (não como passado armazenado, mas a se atualizar de maneira contínua)⁹⁸. Ela requer ser buscada, para que possa capturar, como o abismo que só se alcança no topo da montanha; o percurso aqui continua, então, como tentativa de capturar a obra que vai se afirmando como impossibilidade da captura completa do que não está impresso/pintado, mas que fascina/assombra/energiza. A obra de arte oscila entre meios, formas, sensações, percepções; ela traz inquietação e redimensiona como promessa infinita. A imobilidade da obra é o apelo ao movimento de aproximação que age como um eco.

O poema “Quatorze para o meio-dia” contém 14 versos e se inclui num trio de sonetos “pensando em Severo Sarduy”, publicados em *Sob a noite física*. A interferência com a obra do escritor e crítico literário cubano⁹⁹, especialmente na figura do corpo, é inventada pelo dizer-ver, que se constrói como trajeto para o olhar naquilo em que ele incidirá. Uma fundação que aparece na descoberta de algo na paisagem a ser desdobrado pela vista:

O olhar, grande oblíquo
descobre num corpo
oferto outro corpo
cavo, que diz não,

e o que esse, seu duplo,
dessa, ressuda,
à ponta, ao calor
do olhar-aguilhão

sublima um terceiro
que é todo espinhaço
de luz (como são

as horas de perda,
os páramos, certas
manhãs de verão) (AZEVEDO, 1996b, p. 52).

A conotação erótica do poema pode ser um modelo de abordagem do ato contemplativo pela senha do desejo, que, no entanto, não se resume ao erotismo; a leitura do poema acima como atividade sexual é uma possibilidade dentre inúmeras talvez. Parece haver uma proximidade provável entre a tela como corpo feminino ou ato sexual e a obra como instauração de sua verdade no limiar do que se mostra e do que se oculta/se dissimula. O gozo é um dos limiares entre o extremo sensorialismo e o incomunicável da imagem/tela, mas o

98 No poema “As banhistas”, “[...] tematiza-se a forma que se dá a ver, não a forma já pintada e então predisposta para a transposição” (LIMA, 2002, p. 173). Sobre a questão do tempo no poema de Carlito, ver o capítulo “Cinemas”, adiante.

99 Para uma compreensão da produção literária de Severo Sarduy, ver suas obras completas (1999) nas referências desta pesquisa.

poema pode simplesmente se desviar dele como meta (embora não como desejo), já que seu entorpecimento é ápice e é fim do próprio desejo¹⁰⁰. Em todo o caso, o trajeto ao longo dos poemas, nesta escrita, pede que se descarte a interpretação textual de sentido único, aquela que funcionaria como um gesto autoritário sobre outras leituras possíveis para um mesmo texto; assim, no ato interpretativo, o olhar pode ser um ato sexual sem nunca ser um. A sugestão erótica é uma grafia particular sobre o plano aberto ao livre traçado. A cena, atuando-se, revela outra cena, contida nela mesma, mas que se mostra talvez numa menor acessibilidade ao olho e habita o nível do mínimo ou do invisível. Isso, entretanto, ainda pode gerar um dizer como desvio do já exposto: ato dispersivo de fundação de um novo corpo como algo que parasita o espaço do primeiro, conforme o fato de um estar contido no outro¹⁰¹. O corpo segundo é oculto/dissimulado/negado pelo primeiro, e seu aparecer não é a finalidade deste; a paisagem escondida/revelada na primeira paisagem não dá sentido àquela, já que da segunda surge uma terceira, a qual tampouco é a meta das anteriores porque delas difere de modo mais extremo: nem corpo se revelando, nem corpo se escondendo, mas corpo extremo, uma faca só lâmina de luz.

O olhar que realizou o trajeto descrito em “Quatorze para o meio-dia” é oblíquo. Sua coleta incerta percorre um plano que não é plenitude visível; a moldura do corpo, como outras molduras, não se define pelo encerramento da entrega, mas por aquilo que sempre promete a mais. Qualquer cenário só pode ser visto parcialmente, e nisso define de que modos os olhos podem pressioná-lo; mas eles não se limitam a receber passivamente o capricho da paisagem: enquanto esta se remodela diante de si própria, o olhar também quer remodelá-la, friccionando-a, sabendo ou não do jogo sem fim que ela sustenta diante dele; quem dá voz a isso é a tela que os emana: seu tecido é resultante de um atrito da matéria com seu entorno fugidio. A tela é também o desconhecer mútuo entre olhar e paisagem, apesar do convívio de ambos; ela ignora o contraste ocorrido entre esse par e permite que a invisibilidade se

100 “A renúncia ao prazer externo, ou seu retardamento, seu distanciamento ao infinito, testemunha [...] um estado conquistado em que o desejo não sente mais falta de nada, preenche-se de si mesmo e constrói seu campo de imanência. O prazer é o afeto de uma pessoa ou de um sujeito, é o único meio para uma pessoa se “reencontrar” com o processo do desejo que a transborda; os prazeres, mesmo os mais artificiais, são reterritorializações” (“Le renoncement au plaisir externe, ou son retardement, son éloignement à l’infini, témoigne [...] d’un état conquis où le désir ne manque plus de rien, se remplit de lui-même et bâtit son champ d’immanence. Le plaisir est l’affection d’une personne ou d’un sujet, c’est le seul moyen pour une personne de ‘s’y retrouver’ dans le processus du désir qui la déborde ; les plaisirs, même les plus artificiels, sont des reterritorialisations” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 193).

101 Citando o arquiteto e escritor Joaquim Cardozo (1897-1978), Manoel Ricardo de Lima fala em um “estágio da experimentação em que o corpo se deformando começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador” (2014, p 66).

substitua à visibilidade¹⁰² de outras paisagens contidas nela mesma. No desdobrar-se¹⁰³ de novas paisagens a partir da primeira, o olhar, naquele poema, finalmente encontra a invisibilidade completa no paradoxo de um estímulo visual pleno, o espinhaço de luz fora de qualquer moldura.

O que permite ou pede a tela do poema, relato da fricção numa ficção¹⁰⁴, é o suor ou seiva da paisagem sobre/sob o olhar. O líquido do encontro não faz parte do tecido da pintura, mas pode ser chamado a sua presença. Tranças de águas se desfiam, refiam, desfiam. O olhar inscreve seu risco, que é seu calor, sobre o que ele toca; do excesso desse encontro surge o que não depende dele. O ato de ver desencadeia a potência imprevisível do corpo. A abertura gradual do corpóreo descarta o corpo individual, concreto, feito com partículas, e leva ao corpo da luz, compacto, não compartimentado, ondulatório (embora partículas e ondas não se excluam mutuamente). Ver a vista engata um jogo atravessado no qual se funda um “espinhaço de luz”, como pelo atrito com um dispositivo comburente de fósforo. O corpo todo espinha dorsal, dispositivo vertebral da desmedida que há na luz, pode testemunhar uma tentativa de dominá-la, mas que resulta em revés dessa tentativa. O “como”, símile final que não diz uma semelhança física com as “horas de perda”, “os páramos”, e “certas manhãs de verão”; esse “como” é uma janela que projeta uma ação ostensiva do olhar a qual lampeja por todo o poema.

O mesmo “espinhaço de luz” que percorre telas distintas é o que marca a diferença entre elas. A luz¹⁰⁵ em questão é a do meio-dia, do momento em que nenhuma das

102 Para tentar abranger qualquer paisagem, o olhar dá saltos e assim deixa escapar muito detalhes do que tem diante de si. A visibilidade, portanto, é atravessada por fragmentos de invisibilidade, ao passo que também é fragmentária. Merleau-Ponty relaciona o visível à percepção e o invisível ao pensamento, mas relativiza a dicotomia na perspectiva em que percepção e pensamento não se excluem mutuamente; “nosso corpo comanda para nós o visível, mas ele não o explica, não o esclarece, não faz senão concentrar o mistério de sua visibilidade esparsa” (“notre corps commande pour nous le visible, mais il ne l’explique pas, ne l’éclaire pas, il ne fait que concentrer le mystère de sa visibilité éparsa”) (2007, p. 178). O visível não está apenas no mundo percebido, mas é também uma abstração; o invisível, por sua vez, não está apenas na mente, mas é também um dado da paisagem, da tela.

103 Gilles Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o barroco* (1997), fala de um espaço feito de dobras, curvas, cavidades, sinuosidades, desvios, desníveis, dobras que se desdobram, espaço sem tamanho porque pode se romper em tamanhos distintos ou pode simplesmente mudar de tamanho, ou perdê-lo. Entre um olhar e a paisagem, o espaço se complica, se dobra; na linha de signos que o poema pode ser, cabe a subversão dessa própria linha, cabe a multidirecionalidade mallarmeana, tornada linha vibratória como um tipo de abertura à subversão da forma pelo vazio que ela não contém, mas que a acompanha por todos os lados e por seu através.

104 “Friccionar: atrito de corpos, produzindo contatos vitais, corpos de enunciação de textos. Operação que a partir da materialidade da língua ou do objeto remete de um signo a outro, guardando a provisoriedade como premissa, e traça as redes intertextuais. Corpos em fricção, textos que se tocam, tangenciam-se, derivam, erram: outras dicções, outras teorias” (CASA NOVA, 2008, p. 111).

105 Questões físicas em geral pertinentes à luz, relacionadas a esta escrita, podem ser encontradas, como dito, em Salvetti (2006). A luz é um exemplo de onda eletromagnética, ou seja, que mobiliza tanto campos de

metades do dia está à mercê da outra. O corpo afetado pelo olhar é ameaça de fuga já no ato da instauração de seu duplo. O irradiar luminoso traz um movimento que se origina da perda, do encontro, do páramo e da manhã ensolarada. O toque é o açular mútuo em que parece ressurgir a hierarquia do olho, querendo prevalecer, com seu risco, sobre os corpos, até que a perda, o ermo e o calor a pino venham pôr a iminência do poder ocular ao avesso. Um olhar, três corpos, 14 versos, o descampado: eis aí uma breve lista de acidentes que potencializam a luz mais branca, ponto de chegada ideal, palavra confrontada pela luz dos fluxos que são todos esses seres que a desencadearam. Entretanto, para a ausência, que é também a abertura relacional para o arredor e persiste como um eco ao longo da poesia de Carlito, o ardor pela presença é um dado plausível de vizinhança¹⁰⁶. A tela pode refletir a luz e pode também criá-la; é de se supor que a luz funcione eventualmente por meio de fraturas e se espalhe fraturada, por exemplo na modalidade do quase invisível que cada paisagem pode conter. A luz rouba do sujeito sua ilusão de totalidade e o declara despojo de um ideal fatigado; ofuscando-o, ela abre perspectivas¹⁰⁷ para o olhar, mesmo que este teime em não aceitar esse fato.

A interferência que a luz provoca e testemunha também participa do rumor de outras interferências na poesia de Carlito, e se dissemina em luzes e cores que podem coincidir ou divergir. A luz, na sua vibração, perturba o vertebralismo de visões direcionadoras engessadas e talvez ajude a engendrar um pensamento como exercício da divergência. Se deixar de divergir, de algum modo, deixará de existir. Um jeito de pensar que rompe com caminhos pré-programados, que o leva ao limite, pode não ter nome, mas constitui

energia elétrica como magnética (cujos efeitos vão da atração ao poder de incendiar, passando pela produção de calor), mas que, em escala micrométrica, comporta-se e se apresenta, de forma anômala e imprevisível, tanto como onda quanto como partículas conhecidas como fótons.

106 Um momento exemplar do jogo entre ausência e ânsia de presença na poesia de Carlito é o poema “Três encontros”, cujo eu lírico relata fascínio pelo “vazio / que vibrava” (1998a, p. 23) em uma jaula de zoológico desocupada.

107 Para Deleuze, “o conjunto dos movimentos, das ações e das reações é luz que se difunde, que se propaga [...]. A identidade entre a imagem e o movimento [dos seres, teorizada por Henri Bergson em *Matéria e memória*] tem por razão a identidade entre a matéria e a luz. A imagem é movimento como a matéria é luz” (“L’ensemble des mouvements, des actions et reactions est lumière qui diffuse, qui propage [...]. L’identité de l’image et du mouvement a pour raison l’identité de la matière et de la lumière. L’image est mouvement comme la matière est lumière”) (2012a, p. 88). “Na imagem-movimento, não há ainda corpos ou linhas rígidas, mas nada além de linhas ou figuras de luz. São tais figuras os blocos de espaço-tempo [recortes de matéria, não totalmente desconectados do entorno, em que há seres em movimento em durações temporais variáveis]. São imagens em si. Se elas não aparecem a qualquer um, quer dizer, a um olho, é porque a luz ainda não se refletiu ou foi interceptada [...]. Em outros termos, o olho está nas coisas, nas imagens luminosas elas mesmas” (“Dans l’image-mouvement, il n’y a pas encore de corps ou de lignes rigides, mais rien que des lignes ou de figures de lumière. Les blocs d’espace-temps sont de telles figures. Ce sont des images en soi. Si elles n’apparaissent pas à quelqu’un, c’est-à-dire à un oeil, c’est parce que la lumière n’est pas encore réfléchie ni arrêtée [...]. En d’autres termes, l’oeil est dans les choses, dans les images lumineuses en elles-mêmes”) (2012a, p. 89).

uma prática. O pensamento se estilhaça em vontade, êxtase e multiplicidade, abrindo um plano por preencher, entre invisível e visualizável, propício às linhas de olhar, de paisagem, de cores ou até de sons (a imagem tem seu devir-música). No livro *As banhistas*, o tema nominal da nudez desejada em contato com a água é retomado em diversos momentos. Há dois poemas chamados “Banhista” (sem contar outros textos que já no título aludem à imagem da mulher nua no banho). Um deles costura fios puxados de vários pontos da tela-poema de Carlito. A pose, que se expõe, convida e/ou confunde:

Apenas
 em frente
 ao mar
 um dia de verão –
 quando tua voz
 acesa percorresse,
 consumindo-o,
 o pavio de um verso
 até sua última
 sílaba inflamável – (AZEVEDO, 1993, p. 53).

Vários fios ou linhas, como que de água ou luz, escorrem e se inscrevem no entrelace da tela: estar em frente ao mar, o dia, o verão, a tua voz, o aceso de tua voz, o fato de ela percorrer o pavio dum verso, o fato de haver versos, o inflamável da mencionada sílaba final, o eco final da articulação fonética, infiltrando-se no silêncio da percepção aturdida. Aqui é a *tua* voz que instaura o desejo, intensa como uma nudez, como uma luz que ofuscasse. Como no final de “As banhistas”, entre o ver e a cena a ver se interpõe um som como uma interferência que perturba o sentido e talvez o redirecione. Da demorada contemplação, naquele poema, surge um som como a deixa para um *ptix*; irrupção sonora da quase silenciosa explosão que a tela contém; no poema acima, situação parecida: o som é onda em frequência paralela à da visão; a voz soa como um item a se contemplar naquela cena e que finalmente a põe em chamas. Essa voz, inscrita na circunstância de vir de um tu, move-se como uma fagulha acesa percorrendo o fio do verso que constrói a tela. A cena se demarca nas proximidades de seu “apenas”, que é outra maneira de expor os traços delimitadores citados no começo do parágrafo. Esses riscos¹⁰⁸ sulcam o invisível da cena, mas também se riscam uns aos outros; a moldura de quadro se recorta geometricamente sobre um bloco de matéria cercada por suas dobras de invisibilidade. Os rabiscos empurram-se e se interagem,

108 O risco ou a rasura são parte fundamental a toda escritura, mesmo sem aparecerem de fato, como pensa Derrida (cf. 2011), na perspectiva da diferença como o que intervém na alteridade; o contraste (entre fonemas, entre enunciados, entre discursos) já é de algum modo uma rasura. Aquilo que risca também é riscado, em procedimento mútuo de intervenção e inscrição.

Esse trecho é a segunda metade da estrofe cuja primeira parte foi transcrita anteriormente. Na tela em que uma voz (a “tua”, que tudo rasura, tudo redimensiona) é participante da polifonia visual, são tocadas várias zonas de acionamento da visibilidade. Dimensões sensoriais díspares se atravessam: do estímulo visual ao sonoro, a pintura poética talvez seja o lugar do trânsito impalpável da memória¹¹², fundada por/sobre um nome que se articula sob a condição de se inflamar. A tela rasgada e incendiada pela voz que dela transborda é irrupção incontável como o atrito do nome com a inconsciência da memória, essa coisa perto da explosão¹¹³. Tela, cabelos, o pavio do verso, isso é um conjunto de linhas entrelaçadas¹¹⁴, mas com movimentos díspares e mutuamente impactantes: ignição como atalho do significar-fácil do nome ao significar-indomável da memória. O que dura e o que é instantâneo vibram nos comprimentos de onda heterogêneos da tensão que os rastreia e que remete a um tipo de equilíbrio como instável imobilidade. Se tela, tu e verso podem ser considerados ecos mútuos, não há nada que garanta uma plena tradutibilidade; o tecido tingido diz tua persona de palavra como um desacordo consigo mesma, com o que vejo de ti, e, por isso, nele tua carne ecoa minha intranquilidade ao te contemplar.

A dispersão que se oculta na tua figura nasce para a interrupção, para o esgotamento do nome. Tu, apesar de meus esforços classificatórios, só se diz como desordem: o poema não acaba, mas se interrompe e é interrompido por ti, imagem do inominável. É preciso a proximidade da interlocução para que a tela estabeleça o distanciamento de seu durar em aberto. Com o período entre parênteses que encerra o poema “Banhista”, esboça-se

112 Para Silvina Rodrigues Lopes, a poesia é “memória excessiva, involuntária”, que “não se dá positivamente como resultado, mas apenas como interrupção, dissonância que imprime um ritmo, uma organização, ao pré-significante, transfigurando-o em mundo – o poema – segundo nós e linhas de força em conflito com uma linearidade significativa assente na separação entre figura e fundo” (2013, p. 59); o poema se espalha para além da memória consciente e das ordenações convencionais da realidade e da representação.

113 Outro poema-tela também acionado pela imagem conjunta do corpo e do fogo é “3 variações cabralinas”, cuja primeira estrofe segue abaixo:

“Como uma leoa gira
presa à própria labareda
(que mais que as grades é grade
de sangue, suor e vértebras)
a noite por toda a noite
debateu-se contra a teia
de labaredas escuras
que às coisas, de noite, ateia” (AZEVEDO, 1996b, p. 45).

114 Melânia Aguiar e Suely Lobo, comentando o poema “Banhista”, afirmam que “a banhista pode ser tanto o interlocutor sugerido pelos dêiticos pessoais presentes em “tua voz”, “tua memória”, “te incendiasse”, “tua pele”, quanto o elemento dentro da paisagem que, contemplado – como se contempla ou se admira uma figura num quadro – provoca, à lembrança de um nome, sensações em cadeia, cujo ponto máximo já não leva a um ou outro ser individualizado, mas à fusão, pela linguagem, de todos esses elementos: paisagem, banhista, ‘eu’ poético” (2007, p. 7).

um secionamento da dispersão da tela, como se isso fosse o modo fugaz e errático de te alcançar, de suscitar uma captura da tela e da vontade de sentido. Interferências entre o que é disperso: as linhas que tecem a paisagem como tela também partem do olhar. A condição de existência da tela é que ao observador extasiado se torne impossível não contemplar a desejada interlocutora, e esse gesto, na verdade, confirma o distanciamento entre ambos. Como em certos passos de “As banhistas”, o olhar enuncia o intangível da imagem que o pressiona, resíduo de atitude subjetiva; no poema de cá, isso não acontece, e prevalece a fascinação vitoriosa, como uma esperança em suspenso de comunhão plena, que a paisagem suscita, aceitação plena e sujeição de quem vê, sujeito disperso sobre e ultrapassado pelo plano em tantos pontos, maré como extravio de ondas, perturbação da imobilidade. Contra a pele colidem a brisa, o fogo e a água, e a pele responde em contraforça, empuxo ou afastamento; cada um desses elementos assina sua rasgadura. A luz do fogo é desfiada pela água que escorre; a brisa lança seu raio de murmúrio e a tela do encontro contemplativo é o rumor dissonante das águas, brisas, chamas e luzes que se esfiapam mutuamente como princípio de existência.

2.3 Ver e não ver

O olhar cruza com a paisagem e ambos constroem um terceiro corpo: um campo de forças, uma tela; esse princípio é o ponto ou plano de entrecruzamento dos poemas-tela de Carlito Azevedo de *Collapsus linguae* (1998a) até *Sob a noite física* (1996b). Neles, a paisagem sugere extrapolar a moldura da tela, enquanto que por meio desta o olhar se torna parte da paisagem, ou melhor, da parte da paisagem que a tela ocupou; o poema é uma interseção entre olhar e paisagem, essas forças que o poema não domina, não abrange. Cada uma das linhas detectáveis que se enlaçam na crise¹¹⁵ entre olho/cena pode falar das outras sob a condição de serem talvez uma semelhança sempre a ponto de rumar ao contraste. As telas esboçadas por Carlito Azevedo são falsamente tranquilas, mesmo em sua imobilidade – o olhar não as move, e nelas ele se torna imobilidade em ânsia e mesmo desespero. As linhas se

115 Que crise haveria em poemas falando do desejo pela visão de uma mulher desejada? Talvez a mesma experimentada pelo espectador entusiasmado por uma pintura ou escultura, pela leitura de um livro que o golpeia. A tensão desse tipo de situação pode ser associada à da crise como experiência traumática. Esta pode ser compreendida como uma intensificação, uma condensação das crises moleculares da vontade e do fracasso nos poemas visuais de Carlito. Desejo e busca não se resolvem e impõem ao eu uma atitude fantasmática ou a fundação de uma nova atitude frente ao outro; por isso, há uma intensidade política que desponta em cada um dos poemas que tendem à pintura emoldurada.

indisponibilizam no jogo do insondável da tela, linhas do que vibra, por exemplo, nos incontáveis interstícios do fogo à água; os matizes são passeio de discordância: várias águas na água, várias luzes na luz, brisas na brisa, linhas para nome ou para não nomear. Invisibilidades potenciais contidas no visível ou livremente dispositivas por ele.

A luz, por si, não é a linha-chave, dominante, para costurar uma tela, como aliás tampouco é o caso da cor ou dos traçados que distinguem os entes. Ela, no entanto, é desencadeamento do que o ponto de vista vai transformar em visibilidade ou em invisibilidade. No jogo entre essas duas tendências se confina o poema “No céu”, em afastamento mais incisivo ao ingrediente sujeito-humano como paisagem. Na trama da disparidade intercores, a cor se estende como uma oscilação autoirradiada, sorvendo a possibilidade da moldura. Em outros poemas deste trajeto, a tela e a moldura também coincidem, como aqui;¹¹⁶ e é esse poema que chama a atenção para tal fato. A cor faz talvez pensar na imprevisão do modo como a luz participa de si mesma:

O alvor que havia
cedo descamba
num puro âmbar
que a tarde avia; (AZEVEDO, 1993, p. 37).

Os marcadores de tempo na cena acima parecem submetidos ao passeio da luz, a qual demarca momentos que não apontam direções, mas que acompanham o ritmo da cor, como que seduzidos. O palco dessa luz, movimento de variações de cor, se situa “no céu”, essa imensa tela sobre a qual estão pousados meus olhos de longe. Mas esse enquadramento pode soar como trapaça, já que os versos não se asseguram como menção exclusiva a ele; o título também é um quadro cujas bordas sugerem a continuação da cena vista para além de seus limites. A cor, aqui, mancha, risca, domina, e o que parecer alheio a ela é seu componente. O alvor que é o tempo do cedo escorre para um “puro âmbar”: o alvo desse derramamento se apodera do corpo que cai no sem-espço de uma luz esgueirando-se pelas fendas indivisas de outra. A tarde avia a luz-cor âmbar que não pode deter. Assim como a moldura da cena se conecta com o que lhe extrapola, o olhar, que em tese a dirige, parece fundido ao que está vendo (tema recorrente ao poema de Carlito, como se tem tentado argumentar). A primeira estrofe não contém qualquer elemento que distancie esse olhar da

116 Em outras palavras, trata-se do fato de um quadro não ter moldura aparente; suas bordas são sua moldura, são o próprio quadro, expressando não uma totalidade, um cosmos recortado, mas todo um mundo invisível e incomensurável ao redor. É o caso de muitas pinturas de Rothko, “autor” de uma das banhistas comentadas aqui.

paisagem escorrida; fica talvez fácil pensar, ou antes aceitar, que o olho atravessa a cor e partilha com ela o céu recíproco. O olhar então é o céu e está em si mesmo. Arrastados pela música da cor, o tempo, o olhar e a moldura são cores que se perpassam. O céu não é um limite, mas uma via de fuga, de expansão; a cor ecoa como repouso ou tensão extremados, invisíveis, contidos no ritmar-se cromático. Antes o que grudava os olhos no que viam era sua fascinação; agora, é algo que ultrapassa sentimentos humanos, é a janela-céu mesma – o poema.

As estrofes a seguir dirigem um jogo de luzes e cores, coincidindo com a própria tela, à maneira de teia armada para capturar o movimento. Dominar e submeter-se são gestos assumidos pela mesma substância impalpável da janela, membrana aérea-ocular; tais gestos se insurgem reciprocamente e inserem a visão no embate intestino que a coagula e a dissolve em pulsação:

a noite vence
de breu em riste;
madruga e veem-se
trevas em tristes

strip-teases
(despem-se em
vários matizes:
do negro sem

cor (onde via-
se o nada) até
o alvor que havia
cedo no céu) (AZEVEDO, 1993, p. 37).

O breu em riste atesta a firme consistência da noite desenquadrada. Estar “em riste” anuncia uma variância entre o gesto humano e a intensidade do negro, ausência física de cor que é também uma cor; o que o olhar vê/afirma é o buraco negro onipresente, antimatéria visual magnética, diante da qual não faz nenhuma ressalva; sendo não mais o que atua, mas o que é atuado, o olhar insinua paradoxalmente um caminho para uma depuração de qualquer traço humano, como se o mundo e seu plano de imanência¹¹⁷ tentasse ou ansiasse por mirar a

117 Mencionando a noção mecanicista e imobilista de compreensão da matéria a partir de sistemas fechados, rejeitada por Henri Bergson em *A evolução criadora* (2014), Deleuze estabelece que “o plano de imanência é o movimento (a face do movimento que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema a outro, atravessa-os todos, mistura-os e os submete à condição que os impede de serem absolutamente fechados. [...] Ele é um bloco de espaçotempo, posto que a ele pertence a cada vez o tempo que se opera nele” [le plan d’immanence est le mouvement (la face du mouvement) qui s’établit entre les parties de chaque système et d’un système à l’autre, les traverse tous, les brasse, et les soumet à la condition qui les empêche d’être absolument clos. [...] C’est un bloc d’espace-temps, puisque lui appartient chaque fois le temps du mouvement qui s’opère en lui”] (2012a, p. 87).

si mesmo. A luz ameaça expurgar o ver de sua vocação, despindo-lhe de si mesmo e o reduzindo a meras constatações do contraste entre a luz-dia e a luz-noite; entretanto, esse efeito é em parte um gesto encenado pelo olhar. O confronto entre as diversas luzes do dia, desde a primeira estrofe, se dá pela infiltração: a luz da sombra incide através da luz clara, luz aparentemente contrária à outra, mas que a faz vibrar em cores inconstantes: alvor, âmbar, noite. Se a tarde aviou a cor que a definia, a noite não terá outra opção além de fazer o mesmo. A ditadura da cor é a sua derrota, promessa de outra hegemonia, posterior, de um embate entre poderes, como se a natureza protagonizasse uma tensão capaz de jogar perplexidade, desde longe, sobre duas estreitas membranas aquosas de um desses pequenos bípedes que se reproduzem por aí como vírus superestimados. As luzes se misturam e se adoecem de inconstância, mas isso o olho vê sem constatar ou omite uma constatação; esta, porém, seria vazia e inócua, já que ao olho só será concedido participar daquele céu para no máximo se perder entre aquelas cores que o aprisionam, e não para ser um contraponto a elas. O olhar capturado pode ser uma lição contra a arrogância humana, leitora que deturpa o dado inumano e dele se aproveita¹¹⁸.

O brilho da luz noturna é instável; a tela luminosa do alto impõe a si mesma um constante movimento da cor. A lâmpada dessa luz escura¹¹⁹ vai calando seu filamento oculto, e é como se seu riste se curvasse a um tom de repreensão que outras luzes possam trazer. A performance de um *strip-tease* triste é sinal de mais uma pressão autoritária da fala-olho, na ânsia interpretativa que parece ser provocada pela percepção. Indefesa, como que coagida, a sombra-luz se transforma como quem se despe matiz a matiz, mas seu despir-se diz mais certamente do que o verso consegue enxergar, e o poema se faz também do que nele é impossibilidade de dominar pela palavra. No desfazer-se da cor pela ruptura de seu espaço e pela incontinência do seu tempo, a oposição entre matizes se dá por um sutil e implacável movimento, transformação que se propaga à revelia da autoridade de uma fixação conceitual qualquer. Em uma tela, o olhar quer atuar como tecla do visível, querendo talvez lhe imprimir estabilidade; a derrota da luz-sombra, vencida pelo próprio despir-se, marca também uma derrota do olhar, que só assim inaugura uma linha intangível entre o que se vê e o que não se

118 Desde as obras de Nietzsche ou de Marx que se procura destituir o humano de um papel especial, privilegiado, superior, em meio ao mundo-cosmos que o acomoda e atravessa. O pensamento de Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Donna Haraway e Davi Kopenawa, dentre outros, caminha no mesmo ritmo.

119 Mesmo que o escuro seja fisicamente conceituado como ausência de luz, pode-se afirmar que pelo contraste ele é também outra modalidade da luz, até porque, como os corpos que emitem cores, ele se associa a uma porção sólida ou gasosa de matéria, que em nível molecular se comporta igualmente a uma onda de luz, oscilando entre partículas de matéria e comprimentos de onda. Cf. Salvetti (2006).

vê na tela, linha que também lhe imprime o olhar que está pousado nela¹²⁰. Surgem rachaduras, linhas e microalterações na cor com que a luz escura picha o céu: elas serão também riscos, estalo e estilo, inscrições em que o olhar se despedaça e resvala na cena.

Linfas e sangues sem artéria irrigam o corpo-céu; por entre o negro sem cor, nada visível, os órgãos desemoldurados da visão surgem como o estilhaçamento rasurador dos matizes foragidos do preto e do branco que a imagem mostra ao ser rabiscada pelas horas. O passear das luzes e cores divergentes pelo cruzamento entre suas próprias envergaduras é uma legitimação tênue do olhar àquele movimento do invisível ao visível e vice-versa. Uma dança displicente de corpos meramente visuais comunica que o céu transborda em si mesmo, ou seja, no olhar que é sua tela, tela *contra naturam*¹²¹, assim como o olhar está contra a tela que o toca como se fosse um instrumento musical; os olhos são o vírus da paisagem; o céu é a concessão traiçoeira que parece intimidada e assim nega seu visibilizar completo; no invisível de si, ele hipnotiza a visão e a torna sua refém indefinidamente. O percurso cromático é a aposição do que aparece e some, do que não está e se infiltra. Essa infiltração vem à tona e some nesse tipo de solo que é o céu, está em algum lugar de sua superfície, sempre tão abarrotada de partículas e linhas. O invisível se inscreve na cor e na luz tanto quanto elas o fazem nele; a aparência de ciclo não é garantia de sua perenidade: os olhos podem se fechar, mesmo abertos, continuada iminência da quebra de ciclo: o alvor é o mesmo que havia cedo no céu e, ao mesmo tempo, no sentido da irreversibilidade do tempo-visão, é a impossibilidade de ser o mesmo; a tela parte o tempo e o ciclo se relativiza em suas próprias condições de existência: aquelas exatas nuanças não se repetem de maneira idêntica. O emaranhado de linhas da tela diz o desencontro entre todos os pontos da tela; a essa descoincidência, ao alvor que é e não é o mesmo de antes, se dá o nome habitual de visão. O escuro da noite faz o olhar heterogêneo a si mesmo e é indício da assimetria entre a tela e o espectador que ela absorve para dentro de seu espaço e seu tempo¹²².

120 Luiz Costa Lima, sobre esse poema, comenta que “o ato de despir-se de pessoas anônimas introduz o cotidiano que violenta a expectativa plácido-convencional que se criara” com o vocabulário rebuscado na primeira estrofe do poema de Carlito. “Menos que poemas sobre o ato de escrever o poema, seu livro *As banhistas* elege a antítese como veículo do processo e o processo como meio de precisar a tensão. O espaço dentro do qual se constitui a intersecção do ponto de vista assim se torna amplo e elimina o risco de ser o lugar em que se sublimassem as perdas do mundo” (2002, p. 176).

121 Expressão criada por Santo Agostinho, o pensador medieval, para designar relações sexuais que não tivessem a estrita finalidade da procriação, e aparece no poema *Contra naturam*, (incluído na seção homônima de *As banhistas* na qual também se encontra “No céu”) como alusão ao desejo sexual intenso (1993, p. 38).

122 Benjamim (1999, p. 94) comenta que a fotografia destaca um instante-pose-corte que a visão não consegue captar normalmente e, por isso, seria uma espécie de “inconsciente ótico” desta. Essa proposição pode ser pensada para a tela-poema, que capta e apresenta o que o olhar deixa escapar; o problema é que uma

Tal como acontece com muitos títulos de Carlito, “Avenida Rio Branco: afluentes” delimita linhas para o texto que aponta. Mapear como isso se traça requer também uma delimitação/inscrição (o gesto crítico), especialmente errática em um poema como esse. A especulação em torno dos afluentes da Avenida Rio Branco indica isso. As duas séries de estrofes, ordenadas em “a” e “b”, engendram uma complicação específica de paisagem, que se afasta relativamente da perspectiva geométrica euclidiana¹²³ para aderir a uma visualidade de superposição e atravessamento de matérias sensíveis em abertura mútua. Isso se deve ao fato de as duas partes do poema estarem em disposição paralela na página, o que colide com a noção sequencial de linha ou fluxo, facilmente situável no nome da avenida-rio. Essa disposição espacial na página se torna um elemento fundamental do poema e de suas disponibilidades de leitura. Os versos de cada parte, lado a lado, são fonte de interferência mútua e invenção de uma peculiar sintaxe do *enjambement*¹²⁴. Em todo caso, aqui as partes do texto serão abordadas uma de cada vez, o que não impede de registrar o anseio, puramente teórico que seja, por uma crítica que apresente a complexidade do poema de uma forma também simultânea e não apenas guardada nos parâmetros habituais da linha continuada e de coesão e coerência. A simultaneidade é um desdobramento possível da linha reta quando nem a significação, nem as práticas associadas a ela são pré-definidas, quando se admite que subjetividade, linguagem e matéria, em nossa época histórica atual, não são essências estáveis, mas fragmentárias e em desnível umas em relação às outras. A parte “a” do poema nos diz:

nos muros

distinção matemática, numérica ou geométrica, entre o que participa de uma e de outro, é impossível: talvez a tela seja por inteiro uma espécie de inconsciente ótico do olhar, que se produz na medida em que aquele produz algo. Para uma crítica ao inconsciente-depósito freudiano, em favor de uma ideia de inconsciente-usina, como já mencionado, ver Deleuze e Guattari (2012; 2013, p. 38-52).

123 A teoria geométrica atribuída a Euclides (2009) estabelece um espaço matemático de proporções homogêneas em qualquer de seus pontos, em qualquer parte de seu volume. Ao longo dos séculos, essa construção conceitual foi sendo considerada como um equivalente automático da percepção espacial do indivíduo em seu cotidiano. Uma contestação do espaço euclidiano a partir de práticas da contemporaneidade se encontra em *O espaço crítico*, de Paul Virilio (1994), que enfatiza a substituição da homogeneidade espacial pelos cruzamentos dimensionais proporcionados pela percepção midiática do audiovisual, dos sistemas de vigilância por câmeras, pela transmissão de informações e imagens gravadas em tempo real mundo afora etc. Mesmo que o poema “Avenida Rio Branco” não tenha especificamente os elementos tecnológicos enumerados por Virilio em sua discussão, ele sugere, pela disposição do poema, compactação e simultaneidade de recortes distintos de espaço no mesmo espaço, com a ressalva de que isso também pode ser relacionado ao procedimento de página inaugurado pelo poema *Um lance de dados (Un coup de dés)*, de Stéphane Mallarmé (2003).

124 Para Agamben, o *enjambement*, a quebra sintática de um verso a outro do mesmo poema, que por tanto tempo caracterizou a poesia ocidental, é o espaço de uma lacuna que faz do significado um misto de verso e prosa, dilema e movimento, fluxo em desvio. Ver Agamben (2013a, p. 20-21).

da ouvidor

e nos muros
da rosário

o rascante
meio-dia

reconstrói
esgarçados

ex-cartazes
rasgados¹²⁵ (AZEVEDO, 1996b, p. 36).

Uma planta da cidade do Rio de Janeiro indica que nesta realmente há uma avenida Rio Branco, que cruza com uma rua do Ouvidor, mas não com a rua do Rosário que há nas imediações¹²⁶. A rua do Ouvidor toca a Rio Branco e é sua afluenta. A rua do Rosário, sem encontrar a Rio Branco, também é de algum modo sua afluenta no poema. Dois significados da palavra “afluenta” permitem semiose partindo do que se constatou acima: aquele ligado à afluenta como abundância de algo e outro como relação a determinada fonte de forças ou de matéria em deslocamento. O rio urbano, por onde transita a luz branca do meio-dia, contém várias cores que também podem ser relatadas como direções desencontradas/atravessadas na variabilidade de seus comprimentos de onda. O entrelaçar complexo da urbe, feita não só de prédios, mas de afetos e experiências extremamente díspares, para além da dicotomia bem-mal, são cores submersas na cor temporariamente predominante. A avenida é rio construído pelo humano, mas, como parte da pólis, ela não é a rígida previsibilidade planejada ou desejada pela ação humana; isso a torna parcialmente inumana, estranha ao humano, alheia às utilidades e afeita ao caos urbano da modernidade. Num mesmo corpo-avenida, humano e inumano se encontram: a via de trânsito é a tela desse encontro. O afluenta, então, não será o que necessariamente cruza um mesmo espaço com outro vetor-via, mas o desvio que incorpora o a avenida como um excesso, um congestionamento (ainda que apenas de imagens) e de algum modo poderá alimentá-lo ou se alimentar dele. Os afluentes quebram ou retorcem a linha do fluxo; a avenida é *avenir*

125 Os ex-cartazes rasgados podem lembrar algumas obras de Kurt Schwitters, Juan Gris ou Georges Braque (cf. Argan, 2013), dispostas em colagens de pedaços de papel coloridos como camadas de palimpsesto coladas ou rasgadas em disposições sem compromisso com o decoro geométrico dos classicismos ou dos realismos. Mais uma vez, a imagem alusiva a uma cena real sem pose nem ensaio também faz laço com uma obra artística, assim como a imagem da nudez feminina o faz com pinturas que se dirigem ao nível da abstração (caso, já comentado, do poema “As banhistas”).

126 Informações disponíveis no site https://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&q=avenida+rio+branco+rio+de+janeiro&ie=UTF-8&ei=vHaSUu7RJ7OqsASAtIGwBg&sqi=2&ved=0CAgQ_AUoAg; pesquisa em 25 nov 2013.

(“porvir”, em francês), multidirecional em sua imprevisibilidade, sem território absolutamente definido, nem mesmo na (ou desde a) palavra.

As ruas tangenciais ou adjacentes, seus muros, e o que eles contêm, são itens para a afluência como fluxo, contato e excesso, desdobramentos, hiperplasias do que é concreto/abstrato no espaçotempo da urbanidade. Rabiscos na água que é cidade, um lugar qualquer do Rio de Janeiro no poema; este, por seu turno, faz alusão à cidade e copia essa alusão num cartaz a ser pregado e depois rasgado em uma parede do verso: nas rachaduras do papel emparedado, a cidade cresce e se instala, infiltrada em si mesma, rasurando a si mesma¹²⁷. O poema é o quadro que pinta uma cidade e a presenteia com sucatas de celulose, remodeladas pelo desuso, que na paisagem capitalista as caracteriza como excesso, dispêndio¹²⁸. A inscrição sobre os muros-afluentes transborda em direção ao caos. Por que o meio-dia é rascante, por que rasga? A luz intensa, sem lado nem perímetro, sem direção exata, como são afinal todas as direções que percorrem a matéria, que são aceitas por ela, essa luz é descontínua, partida, rasgada. A claridade do sol-zênite se derrama sobre aqueles muros, assim como sobre infinitas direções a percorrer na avenida, potência cortejando o impossível. Como tudo que ali é demasiado, a luz do meio-dia é força rascante sobre os muros e deles transborda em um não pertencimento; a destruição solar traça uma desapropriação, na avenida-rio, por meio de seu movimento ocular de apropriação de um espaço indefinido. Produz-se um tipo de expansão da avenida nela mesma, que mesmo assim aparentemente se mantém dentro de seus próprios limites: não como dimensões que se somam em sequência, mas como espaço tridimensional que floresce da linha. A avenida é um jato luminoso, não como o que vem de uma lâmpada, mas como o que ocupa áreas do olhar ainda não descobertas. Sua moldura não é óbvia, facilmente apreensível. O muro, talvez de prédio abandonado, muro-rótulo de terreno baldio, conversa com o sol, com sua vibração rude, e lhe rebate outro tipo de luz, ainda que ordinariamente ela não seja vista desse jeito.

127 Flora Süssekind identifica na poesia de Carlito um “rastros urbano que configura e desfaz percursos e paisagens”, levando a forma poética, assim, a “algum ponto de quase ruptura” (2008, p. 66), promovendo “visões urbanas” que são também “formas diversas de trânsito, de instabilização – daí os poemas-limiare, as divisões seriais de [...] paisagens (os afluentes da Avenida Rio Branco)” (2008, p. 67); “parece ser quase sempre meio de relance que neles se avista ou percebe a cidade” (2008, p. 66).

128 Como afirma Bataille (2011a, 2011b), nem os reinos biológicos, nem os seres inanimados tendem a uma economia racional de recursos, mas ao desperdício, ao uso exuberante engatilhado pelo desejo, que, se adia o gozo para não se extinguir, sempre urge por se entregar a ele. A própria poesia, com suas inquietações de linguagem, é sintoma desse dispêndio: luz/energia do sol que se esvai pela galáxia e um dia poderá se apagar. Como também aponta Bataille, um pensamento político e uma racionalidade maduros, afastados da ingenuidade e do autoritarismo da metafísica tradicional, requer antes uma reflexão cuidadosa sobre esses fatos que a tentativa de denegá-lo, de recalca-lo.

O gesto desapropriador do rasgar é de fato um tipo de apropriação: sendo “rascante”, o meio-dia “reconstrói” “ex-cartazes”, tornando-os próprios para simplesmente serem vistos; alcança intensidade máxima seu caráter de paisagem que aponta apenas para si, que não aponta para mais nada fora deles, instituindo-se, quando o olhar tropeça neles, como pura contemplação. O meio-dia é a própria avenida, que ganha existência no movimento de rasgar como um desnudamento do inutensílio¹²⁹. Reconstruir pode significar o ato de rasgar: revolver a matéria, desarranjá-la, deslocá-la, criar outros locais com ela. A luz, rasgando o que já está rasgado, recebe a contrapartida do que já foi cartaz e, ao arrebentar-se, foi transfigurado. A reconstrução não resulta nem no primitivo cartaz nem num mero cadáver de cartaz: ela gera um afluente da luz, da avenida, do cartaz, detalhe em tela de muro. O cartaz já não é o fluxo e a direção corriqueiros; ele mora, ao meio dia, no muro em que refaz o rasgar criador de tela. Ali, naquele quando, luzes como tempos dissonantes colorem o avesso de um plano vertical e o reapresentam; reconstruindo o ex-cartaz, a luz transformou o rasgo em cor, tocou o cartaz, escavou-o e arrancou dele a cor abrupta da ferida, da rachadura. Já pode então a avenida ser o afluente de si própria, de sua complexidade. O cartaz é uma não-direção, uma indireção, na avenida; ele é a própria avenida, transformada na indireção do plano de celulose que se rasga e assim se pontua não como a fundação de algo, mas uma continuidade, um meio de caminho. O ex-cartaz é a avenida e o curto-circuito das conexões que nela pode haver. A avenida corre para a indireção da imagem como entulho, ativando mãos-duplas entre o sol, o muro, o papel e o desenho peculiar que os rasgos proporcionaram. A correspondência, a não-hierarquia, a biunivocidade inexata da tela que liga o cartaz no céu ao sol na parede se confirma ao longo da outra parte do poema, seu paralelo ao mesmo tempo simétrico, pelo que há de inversão, e assimétrico, pelo que há de diferença quanto à seção anterior:

nos muros
da passos

nas paredes
da lampadia

os rasgões
de ex-cartazes

esgarçados
desconstroem

129 “O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade”, diz Paulo Leminski no ensaio intitulado “Inutensílio” (2012, p. 87). Mesmo, e sobretudo, um objeto arruinado, de utilidade habitual perdida, pode ser um novo objeto, portador de agenciamentos e dizeres novos.

o rascante
meio-dia (AZEVEDO, 1996b, p. 36).

Em outros afluentes das redondezas, o que se oferece é uma cena inversa: a operação de desavessar o que havia sido metamorfoseado pode conceder uma percepção nova das trilhas urbanas, uma cartografia “de região por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 11)¹³⁰, uma reformulação mínima, mas existencialmente relevante, do trajeto costumeiro. Bom lembrar que, na parte a do poema, “ouvidor” e “rosário” são as palavras atravessadas pela luz rascante. A nomeação “da ouvidor” é faísca de uma possível escuta, para quando a tela-cartaz se desmonta em pura luz; talvez o texto verbal do cartaz já tenha desaparecido inteiramente; nele restou e se ampliou a comunicação sem destinatário e sem significação da imagem que tentamos calcar com lentes, mas nos empurra de volta, em seu devir-movimento a partir da tela em que pousa. De modo similar, passos e lampadia, luz irradiada e rastros de movimento, são pistas sobre como a luz do meio-dia, tela mesclada com moldura, pode ser articulada ou dissipada. Os rasgos dos “ex-cartazes” são a ferramenta do corte que talha o olho por dentro, rasga sua água vítrea e faz dela uma superfície turvada pela claridade. Ao meio-dia, tempo da jornada partida ao meio, nenhuma de suas metades de cor ou duração leva vantagem sobre a outra. Sendo o que liga e separa, o meio-dia é construção e desconstrução desse tipo de refazenda que é a cidade. Sua luz sem centro é escavada pelos rasgões que emitem devolvem ondas para ela. O contínuo da luz reconstrói o descontínuo dos cartazes, que desconstroem o contínuo da luz, “em dar-se mútuo”¹³¹ (MELO NETO, 1999, p. 418). A sombra infiltrada nos despojos de cartazes é uma luz opaca e discreta, embora não menos concentrada; mesmo quando abraçada pelo descampado da luz mais intensa, pode riscá-la com sua resistência.

Cada fragmento de “Avenida Rio Branco: afluentes” acena com desvios ao pensamento-linha e à escrita-linha, zombando discretamente dos trejeitos representativos do hábito da linearidade convencional. A disposição paralela das seções a e b retoma potencialmente, como dito, a preocupação com a direcionalidade da página em *Um lance de dados*, cruzada com a interferência cabralina da aposta no rarefeito, na consistência do

130 A cartografia é aberta, ela é conectável em todas as suas direções, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (“La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 20).

131 No poema “Menino de engenho”, de João Cabral de Melo Neto (1999, p. 417-418), a faca que corta a cana-de-açúcar em pedaços pontiagudos e cortantes acaba por dar algo de sua dureza cortante ao vegetal, enquanto este, “cegando” gradualmente o utensílio, impõe-lhe um devir-maleável. O raio solar transforma mínima e remotamente o papel em raio solar, e vice-versa; do amálgama entre ambos vem a tela-poema.

mínimo. Lado a lado, as metades do poema são dobra de sentido e direção; são a repetição assimétrica uma da outra, o que imprime melhor sua diferença¹³². O poema em tela está sujeito a uma leitura convencional na sequência coluna-a-coluna-b; também se pode lê-lo em outras direções, como da esquerda para a direita, do verso de uma parte do poema direto para o verso ao seu lado, na outra parte, embora essa maneira de ler não encontre a setorialização sintática costumeira. Não há uma simetria dialética entre os dois fragmentos afluentes; se ambos engendram movimentos inversos, eles também poderão ser lidos como interpostos, sobrepostos, apostos – de espaço indefinido, que tende para a luz do meio-dia, a qual também tende para eles. A sinuosidade da linha é nesse caso mais errática que em outros poemas-tela, e tende tanto para um desdobramento do linear, como possibilidade, como suporta uma manutenção das direções convencionais de leitura (a atividade do leitor, nesse sentido, é decisiva)¹³³. Os afluentes da avenida em tela são a sua complicação, seu pôr-se-em-questão,

132 Em *Diferença e repetição*, Deleuze (2013a) fala da repetição que retoma alguns elementos de uma forma e consequentemente permite ressaltar o que for diferente, como ocorre em geral na natureza e nos manuseios humanos; mesmo quando se repete algo integralmente, delinea-se, pelo intervalo entre as repetições, uma heterogeneidade que, conforme as ações de subjetividade que se proponham a contemplar as formas reiteradas, pode focar elementos da sua composição a que se tenha dado pouca atenção anteriormente, como em releituras de um mesmo livro. De tais modos, a repetição não é expressão de identidade, mas afirmação da diferença, ainda que na perspectiva meramente conceitual e metafísica da diferença absoluta. A diferença real, relativa, aquela que acontece entre o que não é absolutamente idêntico, bem mais que se prestar a dialéticas em que um dos termos é assimilado pelo outro, é promessa de instauração da multiplicidade, do descentramento, da prática perceptiva que não é pré-estabelecida, que extrapola a subjetividade racional e amplia o gesto de percorrer a realidade.

133 Em uma discussão em torno de *Um lance de dados*, Blanchot contrapõe as estruturas do poema às convenções costumeiras de leitura em nossa civilização: “o uso da tradição ocidental, em que o olhar identifica o movimento da compreensão com a repetição de um vai-e-vem linear, não tem justificativa senão pela facilidade da compreensão analítica; [...] nós temos os livros mais pobres que se pode conceber, e continuamos a ler, após alguns milênios, como se não fizessemos mais que começar a aprender a ler” (2012a, p. 319). “*Um lance de dados* nasce de um entendimento novo do espaço literário, tal que aí possam se engendrar, por associações novas de movimento, relações novas de compreensão” (BLANCHOT, 2012a, p. 320) “Uma frase não se contenta de se desenrolar de uma maneira linear; ela se abre; por essa abertura movimentos se escalonam e se desencadeiam, aumentam o espaço entre si ou o diminuem, em profundidades de diferentes níveis, outros movimentos de frase, outros ritmos de palavras, que estão em relação uns com os outros segundo firmes determinações estruturais, ainda que estranhas à lógica ordinária – lógica de subordinação – que destrói o espaço e uniformiza o movimento” (BLANCHOT, 2012a, p. 321) (“l’usage de la tradition occidentale, où le regard identifie le mouvement de la compréhension avec la répétition d’un va-et-vien linéaire, n’a de justification que dans la facilité de la compréhension analytique [...] : nous avons les livres le plus pauvres que puissent se concevoir, et nous continuons de lire, après quelques millénaires, comme si nous ne fassions que commencer à apprendre de lire” (2012a, p. 319). “*Un coup de dés* est né d’une entente nouvelle de l’espace littéraire, tel que puissent s’y engendrer, par des rapports nouveaux de mouvement, des relations nouvelles de compréhension” (BLANCHOT, 2012a, p. 320). “Une phrase ne se contente de se dérouler d’une manière linéaire; elle s’ouvre; par cette ouverture s’étagent, se dégagent, s’espacent et se resserrent, à des profondeurs de niveaux différents, d’autres mouvements de phrases, d’autres rythmes de paroles, qui sont en rapport les uns avec les autres selon de fermes déterminations de structure, quoique étrangères à la logique ordinaire – logique de subordination – laquelle détruit l’espace et uniformise le mouvement” (BLANCHOT, 2012a, p. 321). E se a leitura linear do poema moderno, do poema contemporâneo, a partir de seus espaços em branco, sua estrutura fragmentária, mesmo sem a disposição de página do poema final de Mallarmé, puder ser compreendida como

que dissemina direções díspares e becos sem saída. No arranjo simples do paralelismo, já se instala a potência da multiplicidade. A avenida dos afluentes não é meramente a enunciação de um ciclo, mas talvez o ponto de contato plausível entre ciclos que parecem se sustentar até que se quebram mutuamente: o do dinheiro, o da mobilidade urbana, o da utilidade, o da instabilidade da matéria. O ciclo é o pouso do restrito, do fechado; alargá-lo seria o ato ininterrupto de mirá-lo com a arma da linguagem, com sua ação, seu risco de autossubversão, de assignificância.

A cidade do Rio de Janeiro, ou seria melhor dizer, seus acidentes, inscreve-se de modos variados na poesia de Carlito. Esta por sua vez se inscreve, em contramovimento, no Rio real, vagamente misturado com os discursos e com o plano de corpo e experiência que o formula em verso, de acordo com o campo de percepções de que se ouve geralmente falar sobre uma cidade¹³⁴. As telas de Carlito incorporam sinuosidades ao plano e se prestam a labirintos: a pólis, o espaço, as cartografias disso. Em *Sob a noite física*¹³⁵ (1996b), as telas se fazem com procedimentos que, nos dois primeiros livros, mostram-se condensados e miniaturizados, porque envolvem poemas mais curtos, recortes de paisagem mais estreitos. No livro mencionado, as telas, como de costume, acompanham-se da vibração do olhar que as registra ou as estremece e assim descobre detalhes inesperados. Uma tela pode ser o resultado de várias pequenas telas, como nos olhos de um inseto. O poema “Vento” enfileira cenas curtas e desencontradas a cada período, como no “Limiar”, primeiro texto de *Sob a noite física*. Cada pequena paisagem é limiar de outra, distinta, distante; mutuamente, elas se pincelam a ponto de formarem uma paisagem mais complicada, um poema-plano de interferência, pedindo ao olhar que salte entre manchas ou nódulos de paisagem:

A manhã e alguns atletas desde cedo que estão dando voltas
— à Lagoa.
Outros seguem para o Arpoador (onde o ar é de sal e insônia
e a beleza ri com uma flor de álcool entre os dentes).
O mar desdobra suas ondas sob o violeta dos
olhos da menina no alto da pedra.
Um falsete fica reverberando sem querer morrer.
Dos cabelos desgrenhados do meu filho

desdobramento multidirecional de si mesma, multiplicação da imagem a partir de relações potencialmente ilimitadas entre as palavras e lacunas do poema (cartaz que se torna luz, luz que se torna cartaz, trajeto entre luz e cartaz como luz, como cartaz, como afluente inesperado da avenida habitual)?

134 Em *O espaço literário* (2012c), Blanchot defende que leitor e obra se pressionam mutuamente, tentando se apropriar um do outro; poderíamos, considerando o teor não representativo que a imagem tem para o autor, considerar que a relação entre obra e realidade empírica teria um mecanismo semelhante; em lugar de uma ligação automática, a capacidade relativa para perturbarem-se, abalarem-se de forma recíproca.

135 Esse título foi literalmente retirado de um poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “A Goeldi” (1979, p. 339) e dedicado à obra do desenhista, ilustrador e gravador Oswaldo Goeldi (1895-1961).

se desprega, ao vento, como um
sorriso, como um relâmpago,
um pensamento triste (AZEVEDO, 1996b, p. 19).

A narrativa como enxerto de tempo no poema é costume antigo: a poesia épica que o diga. Nos dois livros mais recentes de Carlito, o gesto narrativo alcança contornos particulares que serão tratados em outro capítulo. Em “Vento”, há um vínculo entre pequenas telas, uma costura de compartimentos de paisagens. Desse modo se entrega à contemplação uma tela imbuída de uma topografia específica. Traços ligeiros, pinceladas: a sequência de curtos quadros simula uma breve narrativa, mas a falta de subordinação coesiva entre elas não estabelece nesse caso uma narrativa convencional¹³⁶. Quando se relata que a manhã, acompanhada de seus atletas, gira em volta da Lagoa, isso não resulta, evidentemente, em uma narrativa não literária; a linguagem figurada no trecho pode fazer pensar na tensão ondulatória encontrada nos dois poemas-tela debatidos acima (“No céu” e “Avenida Rio Branco”), tensão que sugere imagens cíclicas, ao mesmo tempo que insinua uma distensão temporal ou um enxerto de detalhes assimétricos como possibilidades de quebra de ciclo¹³⁷. O modo pelo qual o tempo passa, na tela acima, dá-se mediante saltos espaciais, modo distenso de possível conexão entre recortes de paisagem. O movimento do olhar assume a experiência do lapso, do desnível; ele absorve e assimila rápido, já que, por querer ou contra sua vontade, está em trânsito; segue-se, então, mais uma paisagem fugaz e marcante, como as que vão ficando para trás. Mesmo com cenas mínimas em lugar de uma cena ampla, o poema exemplifica um tipo de quadro comum na pintura de Carlito: o olhar disfarçado de paisagem, oculto nela, contaminando-a, impondo-se, como uma denúncia de uma tentativa fracassada de abuso de poder, “contemplando em versos a cidade do Rio de Janeiro como cena da vida”

136 Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o “poema lírico [...] não representa predominantemente o mundo exterior e objectivo, nem a interação do homem e deste mesmo mundo, assim se distinguindo fundamentalmente do texto narrativo e do texto dramático”, em que a passagem do tempo é explicitamente registrada como sucessão de fatos. O poema lírico, por sua vez, seria pautado no “aprofundamento do eu lírico”, com o qual o “eu do autor textual apresenta em geral uma relação de implicação” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 583), embora não absoluta. Essa distinção entre os três gêneros assinalados não parece tão efetiva, já que cada um, na prática, acaba por participar do outro em intensidades que costumam desafiar as classificações. A própria definição do gênero lírico como expressão de subjetividade, apesar de toda a contribuição didática que forneceu a séculos de ensino de literatura, parece simplista se considerada a imagem (conforme o conceito de Blanchot, sobretudo) como peça-chave da obra literária.

137 Como enfatiza Deleuze (2013a), o eterno retorno de Nietzsche é um dispositivo que trata a repetição como elemento importantíssimo para a diferença, pelo fato de constituí-la como um acontecimento relacional, e não absoluto, renunciando dessa maneira ao vinco generalista e metafísico que o conceito de diferença (e noções congêneres, como singularidade, particularidade, acidente etc.) tem assumido no pensamento filosófico ocidental. A escrita de Carlito, em diversos momentos, parece próxima à ideia do eterno retorno nietzscheano, com suas repetições e alternâncias que sugerem imagens de ciclo frágeis, prestes a se desfazerem.

(FREITAS, 2000, p. 59).

A mesma tela que é onda quebrando sobre si mesma é outra onda se desviando rumo ao Arpoador. O desvio, assim, segue para a área de outras dobras da paisagem, onde a água do ar levanta faíscas das luzes brancas do sal e da insônia, temperos dos olhos que não se fecham, do visível que é agudo ao ponto de virar sabor. No caminho daquele desvio, o nome “Arpoador”, esvaziado/condensado em tela, é preenchido pelo fascínio provocado pela flor entre dentes, prometendo algo entre assepsia e embriaguez. No amplo da cena, a beleza se localiza talvez apenas numa pequena mancha, emoldurada sem moldura explícita, e o efeito do seu sorriso talvez se irradie para a tela inteira, compromisso de contaminação. O riso simples da beleza é um poder-gatilho da ocasião/ocasiões em tela, e as ondas que são cada novo acidente da paisagem reverberam seu disparo sobre a superfície que é olho, mundo e quadro – trindade, multidão e abertura da tela. No período seguinte, por exemplo, mar, olhos da menina, o alto da pedra e a cor violeta se atravessam; o mar está sob os olhos da menina e sobre o alto da pedra, o violeta do olhar desencadeia uma menina e também o desdobrar de ondas que fazem um mar na tela do poema, que revolvem a paisagem e lhe imprimem o movimento do inusitado que se acorda nas cenas mais costumeiras. Vem à questão, novamente, o gesto de de ativar a banhista que não está na tela, som do invisível concedido pelo olhar que deu à pintura algo de sua energia vital.

O falsete, onda de energia teimosa, é o rumor que essa tela escoia sutilmente. O poema desconhece a origem desse som; o vento sequer pode ser responsabilizado por ela. Um falsete: som do vento? Som inexistente, inaudível, silêncio? Sob o signo do eco, a paisagem, por enquanto, dá uma última piscadela ao olhar-narrador: o filho deste desinvisibiliza um pensamento e um sentimento, misturados. As telas de Carlito abrigam, sob a visibilidade, pensamentos e coisas assim. O sorriso/relâmpago mostra que invisível é um dos nomes ou gestos do possível. A tristeza se inscreve sobre o pensamento, e a luz de relâmpago que ele irradia se cruza com a luz invisível e sonora do vento. Os cabelos desgrenhados, com suas ondas descoordenadas, são atravessados por uma luz e por tudo o mais que o poema/tela contém/entretém. A sequência das cenas instantâneas é sua simultaneidade, um desnível de tempos que se eletrizam¹³⁸. O pensamento triste é uma brisa, como também é um falsete, um

138 Mostra-se produtivo ler o poema de Carlito a partir da dispersão espacial e temporal proposta por Mallarmé. “Que mais nos ensina *Um lance de dados*? A obra literária nele está suspensa entre sua presença visível e sua presença legível: partitura ou tela que é necessário ler e poema que é necessário ver e, graças a essa alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão global e simultânea e enriquecer também a visão estática pelo dinamismo pelo jogo dos movimentos [...]” (“Que nous apprend de plus *Un coup de dés*? L’oeuvre littéraire y est en suspens entre sa présence visible et sa présence lisible: partition ou

sorriso ou um relâmpago; é algo que conecta de modo instável as paisagens em torno desse e de outros ventos. O vento vibra por entre os nós de paisagem e talvez os conecte, talvez os separe. Não uma tela cheia de setores, mas uma tela de paisagens interpostas que está/não está no texto, corpo pulverizado em poema, conduzido por diferentes direções do vento.

A janela como enquadramento e a imagem como complexidade aberta para fora da tela se reencontram em “De uma foto”, que será a borda que interromperá este trajeto-capítulo sobre a pintura cometida pela poesia de Carlito. A tendência à imagem da janela, disseminada nos cinco livros, marca certa concentração nos três primeiros, como dito acima. Nos dois últimos, a tensão entre olhar e paisagem se pulveriza, e as imagens começam a se movimentar de modos distintos. Há, no percurso traçado até aqui, uma vibração que percorre a imagem através da visão de obras de arte, cenas cotidianas ou fotos, equiparando todas quanto ao efeito de tela e reiterando nesse poema uma “categoria reflexiva do olhar” (FREITAS, 2000, p. 73) observada desde *Collapsus linguae* e *As banhistas*, que pontua a visão como um pensamento sobre o ato de ver. O encontro entre olhar e paisagem se dá no vão de uma janela ou no espaço sem esquadria entre contemplador e obra; pode ocorrer também na planície visual do retrato. As dimensões habitualmente reduzidas deste, mais que de uma pintura emoldurada, darão à tela-encontro um foco reduzido, de modo que os acontecimentos ou discursos ao redor da tela serão tão importantes quanto ela na consolidação da imagem: a imagem-tela se arma não só por ela mesma, mas também pelo cenário em torno, pela fala que a manuseia. O toque olhar/paisagem se instaura, como de hábito, pelo desmembrar da opacidade, da visibilidade como fluidez do informe atuando sobre a transparência:

E é apenas foto, mas permite
olhar o jarro, e contemplar no jarro

a mão que em certo instante se dispôs
ao *movimento jarro*, e ver na mão

a *ideia-jarro* acionando um feixe
de músculos, entanto existe um deus

que toda coisa unida estilhaça,
separa em mil (AZEVEDO, 2010b, p. 81, grifos do autor).

O olhar age resolutamente sobre a janela de foto, anexando movimentos e

tableau qu’il faut lire et poème qu’il faut voir et, grâce à cette alternance oscillante, cherchant à enrichir la lecture analytique par la vision globale et simultanée, à enrichir aussi la vision statique par le dynamisme du jeu des mouvements [...]” (BLANCHOT, 2013a, p. 328).

presenças de pensamento e sensação à força potencial que ela contém de antemão. A movimentação que acrescenta elementos é uma das alavancas da tela em formação, que nunca se conclui. Acessar o jarro pelo olho é apalpar esse jarro com um toque de devir-mão, o que serve para acionar nele uma vibração transfiguradora. Contatado pelo ver, o visto do jarro se abre no imprevisto da mão, que, como uma luz e uma mão de tinta subjetiva, diluída na imagem, vai elaborando a fronteira do visível no plano íngreme do poema. O “movimento-jarro” equivale a um instante que evidentemente não se apresenta na foto-tela, mas que por sua vez equivale ao lapso entre mão e jarro, lapso como rasura recíproca entre ambos. A menção ao instante substitui a distância entre mão e jarro; o instante funciona como valor de troca para o espaço, mas também como aquilo que lhe absorve ou rasura. É na foto que o jarro contém um movimento por vir, igualado à memória de um movimento, ou à suposição ficcional de que houve um movimento, memória e hipótese sendo a mesma coisa; é na foto que se esvai um tempo, e isso não escapa ao olhar, que o desembrulha, jarro, para embrulhá-lo consigo mesmo, olhar; o ato de observar/espreitar/contemplar basicamente reelabora o *status* da tensão entre visibilidade e invisibilidade na tela; tal ato risca o à-frente com seu ácido, à espera de que o plano do visto venha contrarriscá-lo; na perspectiva de agenciamentos subjetivos do olhar, as telas de Carlito divergem pelos graus de inscrição/inserção mútuas entre o ver e o a-ver; nisso não há fórmula, e a tela é um desenho cambiante¹³⁹ como relato da experiência visual.

Comumente, nos poemas-pintura de Carlito, ideia é coisa, e há uma espécie de sangradouro pelo qual uma vaza sobre a outra. O fôlego ou ritmo do olhar se torna o fôlego/ritmo da paisagem, no qual ambos se desdobram em si mesmos e um no outro: olhar, jarro, mão, ideia, músculos. O jogo da visibilidade é uma disputa não só de dois elementos, mas de tudo que se dissemina em tela; o seu peristaltismo mistura, no contínuo da contemplação, os dois propulsores básicos aqui separados por uma questão discursiva. Falar de “tudo que se dissemina em tela”, porém, é atentar para o que, no dentro do quadro, está nele como ausência, porque não foi identificado. A tela de Carlito nasce ao sugerir que muito, talvez a maior parte, do que está no quadrado da pintura seja invisível. Se a cena-jarro parece submeter a si o movimento e a ideia, um deus sem nome e com obscura condição divina parece governar as protuberâncias de luzes e cores que se agitam imóveis na partitura do

139 “Em ‘De uma foto’, em correlação direta com o título da coletânea a que pertence [*Sublunar*], o que temos é certa imprecisão perceptiva, é o olhar cansado de um pintor impressionista sob um entardecer nublado” (VAZ, 2015).

olhar, deus da imanência inesgotável, da imanência a se desdobrar. O deus é a força perturbadora que estilhaça a tela no incontável do que não é ou não pode ser visto, e se monta no interstício entre o sensível e o sentido da experiência. O estilhaçamento é a condição adversa sem a qual a foto inexistente.

As estrofes seguintes¹⁴⁰ do poema parecem romper com as condições de espaço e circulação de sensações/sentidos estabelecidas nas anteriores. O movimento-foto se configura como um eco da imobilidade da foto: ruído dissonante em relação ao som que o gerou, dissonância como única origem do som ecoando pela foto. Difícil dizer se a continuação do poema decorre do que foi dito/visto antes ou se com isso ela concorre. O deus destruidor é então potência da cor, da luz, do traço ou da textura que se insurgem contra o aberto da tela, conforme a significação como uma ordem e a possibilidade de suspendê-la no eco de sensação que se chama “sentido”. Os estilhaços resultantes vêm entre parênteses; seu número impreciso equivale à totalidade da própria foto. A tela fotográfica é um punhado de autoinscrições: laceração e seu eco vazio e inquieto, caminho de tudo que caminha impensado na estátua de foto.

(Apague a luz agora
pois logo o sol virá nos revelar

e ao jarro ali, suspenso na parede
como se presidisse alguma ordem

inabalável, e é apenas foto
de jarro sob o vidro e a moldura,

e esta metáfora, esta metafísica,
apenas sono, o corpo quer dormir) (AZEVEDO, 2010b, p. 81).

Os parênteses podem trazer, assim como em outros textos, a moldura operada pelo olhar sobre a paisagem pretensamente capturada; o estilhaço vibra e foge; o conteúdo dos parênteses é uma mudança de assunto, ou pelo menos de ponto de vista, quanto ao que o quadro aparenta expor. Como alocar a ordem emitida na primeira estrofe do segmento transcrito acima junto ao funcionamento pródigo da foto tecida por Carlito? Primeiro se pode perguntar sobre quem emite aquela ordem. De todas as respostas aqui pensadas, a de caráter menos insuficiente parece ser: a tela. O poema. Ela/ele se apresenta em sua oferta muda e

¹⁴⁰ Para esta leitura está sendo considerada a versão do poema contida na antologia *Sublunar* (AZEVEDO, 2010b), na qual o texto não está mais dividido em duas seções (a primeira delas envolve os versos já transcritos), como se mostrava em *Sob a noite física* (1996b, p. 60). Essa diferença propõe o que pensar; optou-se pela versão da tela em que a sutura é rasurada pelo apagamento; a tela do poema são duas cópias díspares e o interstício borrado entre elas.

insistente; seu jeito de ordenar que se a contemple é uma súplica silenciosa; a tela, quer dizer, o poema de Carlito, em sua vibração já tão comentada por aqui, tende a se deslocar de si mesmo como modo de se exibir em sua imobilidade; a muda oferta se sobrepousa à ordem, que é também um relance do contraste entre a tela-poema e as telas incontadas, resvaladas da anterior, e que o raio-olhar tenta deter em sua armadilha. Viu-se algo assim na tela/telas “As banhistas”. A ordem para apagar a luz é o contraste que a tela marca ante o invisível que está fora de sua fronteira e que para ela só existe como potência do que já contém.

Enfim, propriedades subjetivas, conscientes, oculares não se asseguram na tela; esta, assim, é a via de trajeto e evasão de manifestações subjetivas, que, se se fixam nela, é de modo frágil. O inconsciente ótico da imobilidade é o próprio poema, essa mente de total inconsciência, consciência não-orgânica, assignificante, expressiva. Tela: morada do tênue. A luz do sol por vir é sua imagem, que repete e difere, permite pensar e obriga a inquietar, “como se a própria foto causasse no receptor uma espécie de estranhamento” (VAZ, 2015). Nós, em nossa dissensão que é também nossa chance política¹⁴¹, seremos revelados, feitos imagem da dispersão sem nome, postos em foto: nós, coletividade incerta das duas tendências em tela, ou de olhares em bando. Ser parte do anteparo da parede é parecer, de maneira convincente, uma tecla de controle ou acesso à realidade. Isso por que o jarro na parede ou uma foto se comunicam na fascinação da imagem-tela que inevitavelmente (pela paisagem) e decididamente (pela visão) se transformam sob o gatilho da luz; a fascinação do que se oferece aos olhos em displicência, em súplica e em organicidade imposta é a luz que a tela devolve, que se desengata da fonte luminosa primária que a gerou e se torna uma paixão do sentir e do desejar. A violência dessa pulsão, amostragem do movimento que se tem executado ante as telas do pintor, aqui se mostra no vidro, duplo da foto, água ainda imóvel no espelho de tinta e luz e papel. Metafísica do circuito fechado, metafísica como ficção mal-disfarçada, ficção como metáfora. Retorno a si mesma, a tela passeia sobre a experiência em direção à suspensão desta: o sono, provavelmente, é a moldura efetiva do poema-imagem, esse amigo da insônia e do esquecimento. Entre o deus aniquilador e a metafísica malograda do sono, a tela estanca e, sem avisar, pisca seu olho e o reabre.

As telas são acessíveis pelo poema, mas esse acesso é cambiante e malseguro; elas são o improvável da experiência como possível experiência do poema. Não são, enfim, nem olhar, nem paisagem, mas o lugar onde ambos desaparecem e ecoam sua dissonância, sua

141 “O dissenso está no cerne da política”, o que permite, quem sabe, pensar o contraste entre arte e política como desnível, assimetria, plano de interferências (cf. RANCIÈRE, 2012, p. 59).

cisão no ato de seu encontro; onde a subjetividade se quebra e se contempla fugazmente. Lugar da experiência como inquietude dela mesma. Lugar dos riscos que riscam e cuja soma caiu da tela e foi para outro lugar. Passeio imóvel que vai do conceito metafísico¹⁴², da metáfora, ao qualquer, passando pelo inesperado. Imóvel porque tudo isso se deposita na mesma tela. As águas, luzes e cores de que se compõem esses poemas são traiçoeiras: o que parece água, é vidro; o que parece luz ou cor, é o signo iluminado pela sombra: jogo sem término entre visibilidade e invisibilidade.

142 “A tensão armada no final toma esta segunda parte ‘suplementar’ do poema, talvez, a mais importante. Pois, mesmo entre parênteses, ela de certo modo desmonta a primeira parte por dois motivos: primeiro porque desfaz o elemento reflexivo, filosófico e transcendente com o corpo que é apenas sono; segundo, porque, também, desfaz [...] a idéia de epifania. Esta, tão sustentada pela idéia de sublime, se desarma no poema, pois não há propriamente revelação ou transcendência” (FREITAS, 2000, p. 77).

3 ASSIMETRIAS

Por uma questão de método, é possível condicionar a leitura de poemas, de maneira mais crítica que o habitual, a uma ação comparativa que a aproxime tanto da própria poesia como de qualquer fonte de cultura. Frequentemente a filosofia tomou a poesia como ponto de partida ou de chegada para suas discussões, como se observa na *Poética* aristotélica, passando por Michel de Montaigne (1533-1592), Giambattista Vico (1668-1744), Georg Friedrich Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Martin Heidegger (1889-1976), Jacques Derrida (1930-2004) e tantos outros, antes, depois ou de permeio; nesse tipo de abordagem, o discurso crítico em torno da poesia também está se alimentando da filosofia; incorporado por esta, ele a incorpora. Uma fala crítica/filosófica para a poesia pode ser, na perspectiva comparativa, a abordagem de uma obra em relação a palavras de algum filósofo. Isso parece ser mesmo bem comum quanto a produções consideradas como dentro de um mesmo plano histórico: não é inabitual falar da tragédia grega em relação a Aristóteles, de Hegel em relação aos românticos ou, o que não foge muito de uma certa noção de proximidade história, de Friedrich Hölderlin (1770-1843) em relação a Heidegger, já que esses filósofos ficaram conhecidos por escreverem sobre essas referências literárias.

É comum rotular uma poesia como a de Carlito Azevedo, pela sua época de produção, como “contemporânea”, simplesmente, o que em tese facilitaria o trabalho crítico e historiográfico, ao situá-la em uma gaveta que seria exclusiva. A contemporaneidade não seria, contudo, tão autorreferente como o senso comum pode pensar. Para Giorgio Agamben, as produções mais importantes de uma época, aquelas que a conectam ao passado e ao futuro de modo mais relevante (veja-se o caso de Nietzsche, de Vincent Van Gogh, de Walter Benjamin), costumam estar em dissenso com o tempo que as gerou¹, e por isso tantas vezes passam despercebidas por seus contemporâneos; mesmo quando isso não acontece, o impacto delas sobre seu momento histórico, muitas vezes, só é dimensionado de forma mais vidente

1 A propósito, a discussão de Agamben se inicia com a citação da desconfiança nietzscheana contra a história na Segunda consideração extemporânea, o que leva o filósofo italiano a dizer que a contemporaneidade seria “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifo do autor). A reação polêmica à poesia de Carlito sugere uma incompreensão e uma incerteza: tal obra se confirmará como uma tendência singular de sua contemporaneidade ou, como querem seus detratores, uma estagnação de tempos passados?

pelas gerações posteriores. Observações sobre poesia contemporânea, inclusive a respeito da obra de Carlito, dão conta de que essa poesia dificilmente se enquadra em uma periodização específica, distinta de fato do que se observa em períodos anteriores; daí o problema de situá-la conforme uma dicotomia do tipo “tradição/vanguarda”².

Como trazer a poesia de Carlito para perto da obra de Nietzsche, um filósofo de outro tempo? O que seria obtido com isso? A ideia de confrontar a poesia de Carlito com a filosofia de Friedrich Nietzsche seria talvez um exemplo de “anacronismo deliberado”, como descreve Jorge Luis Borges (2006, p. 482), pelo qual uma aproximação historicamente inusitada entre produções culturais distintas permitiria que olhares de algum modo incomuns se abrissem. Outra hipótese, talvez confirmável no exercício de um confronto entre ambos, o filósofo alemão e o poeta brasileiro, é que mesmo produções de um mesmo período se encontrem distantes uma da outra, afinal, separadas por uma infinidade de outras obras ou questões pertinentes ao momento. De tal maneira, a distância entre Carlito e Nietzsche seria provavelmente como a distância entre Nietzsche e Schopenhauer ou entre Dostoiévski e Eça de Queiroz, visto que o resultado de escrita entre esses autores, apesar das semelhanças, é bastante distinto. Como puxar uma conversa, então, entre um poeta recente e um filósofo do século XIX (o qual, entretanto, tem mais a ver com as ciências humanas à sua frente que com seu tempo)? Para o exercício que aqui se propõe³, foram escolhidos dois poemas de *Monodrama*: “Uma tentativa de retratá-la” e “Pálido céu abissal”. Da vasta obra de Nietzsche, destacam-se aqui somente alguns pontos propícios à discussão que se vai tentar realizar nesta fala⁴. Uma questão que se considera importantíssima a respeito da obra do filósofo alemão, e que pode assumir, ao menos eventualmente, a função de aspecto introdutório a sua obra, é a da “diferença do olhar”⁵ (NIETZSCHE, 2006, p. 9).

A “diferença do olhar” teria sido compreendida, conforme opinião dos leitores de Nietzsche mencionada por ele no mesmo texto, como “armadilhas e teias para pássaros descuidados, e quase um incessante e inédito apelo à inversão das valorações usuais e

2 Os dois poemas selecionados para este capítulo, em sua disposição polimétrica e próxima da prosa, não estariam, de forma ostensiva, distanciado das fontes modernas, vanguardistas, a que se associam, ao passo que, com a desconfiança, a deriva e a busca de expectativas da contemporaneidade, não parece meramente copiar o “alto modernismo”.

3 Pretende-se, até o final deste curto capítulo, tornar mais evidente o porquê deste exercício comparativo.

4 Optou-se apesar das leituras feitas, por não realizar uma revisão bibliográfica sobre a fortuna crítica da obra de Nietzsche. Entretanto, procurou-se consultar algumas obras que tivessem, de algum modo a ver esta discussão. Assim, embora não estejam presentes sob a forma de citações, pode-se afirmar que a consulta das seguintes obras foi relevante para a reflexão sobre o pensamento de Nietzsche contida aqui: Halévy (1989); Heidegger (2010, 2007); Machado (1999); Vattimo (1988, 2010).

5 “Verschiedenheit des Blicks”. Ver a seção “Abertura”.

costumes valorizados” (2006, p. 9)⁶. Mesmo sabendo do risco, apontado pelo próprio Nietzsche, de usar uma noção qualquer como símbolo de um conjunto de noções outras, considera-se aqui a “diferença do olhar” como uma linha que tensiona e faz vibrar vários pontos da obra nietzscheana⁷. Vamos tentar então ler os poemas de Carlito conforme essa questão, considerando algumas passagens conceituais de duas obras do filósofo (*Humano, demasiado humano* e *A gaia ciência*). A ideia, aqui, é checar o que a filosofia pode dizer à poesia, bem como o que esta diz àquela. O texto descritivo sobre a mulher como uma espécie de paisagem é bastante comum na poesia de Carlito e tem por hábito uma apreciação erótica de fascínio, como visto no capítulo anterior. Não é bem o caso de “Uma tentativa de retratá-la”. Nele não está em cena o corpo feminino ou seu efeito sobre um espectador. O movimento da “tentativa” parece mais nítido que o retrato e, principalmente, que a suposta retratada. O poema transcorre em uma única estrofe composta por versos polimétricos de sete a doze sílabas; ele já começa com uma ressalva que, entretanto, é sinalização de um trajeto em andamento, promessa de continuidade desse trajeto ao longo do poema:

Num *dancing* é mais difícil
pela chuva de ouro nos cabelos
e a viagem circular absoluta pela
pista. Mas o século 21 preservou
ainda as bibliotecas, sistema de
sistemas que nos permite pressupor
que em sua bolsa convivam,
como dois faunos se encarando,
Lancôme e *La Celestina*⁸ (AZEVEDO, 2009a, p. 51).

O gesto “mais difícil” talvez seja retratar esse alguém referida no título; tal dificuldade é aguçada pelo ambiente que se espraia como um trajeto sobre os versos, deslocamento entre lugares convencionais díspares: a danceteria, a biblioteca. Esse

-
- 6 “Schlingen und Netze für unvorsichtige Vögel und beinahe eine Beständige unvermerkte Aufforderung zur Umkehrung gewohnter Wertschätzungen und geschätzter Gewonheiten”. É evidente que há traduções disponíveis de Nietzsche ao português realizadas por profissionais muito mais experientes e bem preparados que eu, bem como no caso dos autores de outros idiomas traduzidos para este trabalho. Entretanto, optamos por traduzir os trechos a serem citados de modo que, numa escrita voltada essencialmente para questões de linguagem, a fala estrangeira seja captada a partir da diferença que ela já apresenta em seu registro de idioma.
- 7 A “gaia ciência”, de Nietzsche, o saber alegre como prática de vida, contida no gesto de parodiar algo ou alguém, pode ser lida como desvio de convenções, como “diferença do olhar”. Isso por si seria um erro, enquanto associação imprevista e um pouco descontextualizada, mas talvez possa embasar o uso de um *método do erro*, que se estabelece não como uma antecipação teórica da prática, mas diretamente como uma prática gradual, processual, fazer contínuo. Um método do erro que trouxesse produtividade a uma leitura da poesia como deriva do sentido e da política.
- 8 *La Celestina* é o nome atribuído à *Comedia de Calisto y Melibea* ou *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, da qual se conhecem duas versões distintas (1499 e 1502) e cuja autoria seria de Fernando de Rojas. Considerada como obra de transição entre a Idade Média e o Renascimento, apresenta personagens de características imprecisas, similares ao que será observado no romance moderno. Ver Rojas (1996).

movimento confronta o caráter restrito dos elementos que caracterizam cada um dos dois lugares mencionados, como se quisesse conectá-los: o *dancing*, feito de “chuva de ouro nos cabelos” e “viagem circular absoluta pela pista”; e as bibliotecas, ou, simplesmente, a biblioteca: “sistema de sistemas”. Os atributos desses ambientes parecem atender a uma necessária imprecisão: outros lugares e situações poderiam ser talvez apontados com aquelas descrições, chuvas de ouro nos cabelos, viagens circulares pela pista, sistema de sistemas. Nove versos se passaram, mas ninguém foi retratado. De todo modo, aquilo que ligaria a danceteria à biblioteca e, no ilógico de tal associação, constituiria uma lógica mínima, seria a bolsa, em que, “como dois faunos se encarando”, estariam perto um da outra o estojo de maquiagem de marca famosa e o pouco conhecido diálogo dramático espanhol do século XVI. A bolsa seria a retratada? Pode-se tomá-la como metonímia para a garota ou, por oposição, como aquilo que talvez não lhe traduza; algo que poderia servir de base descritiva para uma garota, mas também pode frustrar tal expectativa.

Em todo caso, não se informa um “conteúdo verdadeiro” da bolsa, mas apenas a pressuposição do que ela conteria; essa pressuposição apresenta, aliás, o desconhecimento e a interpretação parcial, na forma de palpite, alçados a modelos de conhecimento efetivo do mundo. O referido conteúdo, tanto provável como improvável, é talvez um manifesto da dissensão: qual seria o olhar mútuo de “dois faunos se encarando”? Um choque de telas? O fauno, semideus habitante dos bosques mitológicos da Grécia Antiga, misto de humano e bode, é célebre pela avidez e violência sexuais, personificação do maníaco espreitando mulheres incautas em locais longe do convívio humano, mirando ninfas ou jovens belas em geral. Os faunos, encarando-se, talvez compartilhem uma mútua decepção: não encontraram quem gostariam de encontrar. Lancôme, o fauno ávido da mercadoria feita artigo fundamental e *La Celestina*, fauno vindo de um sem-lugar impreciso entre Idade Média e Renascimento. A rivalidade possível entre os dois companheiros de bolsa seria uma declaração sobre sistemas (o sistema-bolsa) como forma de incompatibilidade, instabilidade, intotalidade.

O sistema e a instabilidade não seriam, num olhar de convenção, parentes próximos. A enunciação de sua disparidade, entretanto, pode enfatizar, por tabela, a dificuldade de retratar uma biblioteca, um sistema, um dispositivo de ordem, o mundo contemporâneo como um todo; o poema foge ao foco da bolsa ou de sua presumível proprietária e se mantém, por algumas linhas, como cogitação sobre os sistemas de livros. O retrato, então, seria o desvio do retrato, ou o retrato não como investigação do retratado, mas

do ato de retratar⁹:

Mas bibliotecas são também
 esforços infinitos, fluxos imparáveis,
 luminescentes, olhos em
 ziguezague, vibração de mãos
 pousando em páginas antigas,
 com mandíbulas de bolor, e
 todos os relâmpagos que há nisso (AZEVEDO, 2009a, p. 51).

A aparente dificuldade de retratar uma possível frequentadora de danceteria, usuária de maquiagem francesa cara e talvez leitora do teatro espanhol maneirista, é substituída, no fluxo do poema, pela urgência repentina de dar imagem à biblioteca, não como objeto estabelecido, mas como cogitação sobre o teor fluido, imprevisível, da experiência de ler e conviver com livros. Experiência essa que não é exaltada, mas tratada como perplexidade, e se faz testemunho da incomunicável introspecção leitora. Biblioteca-sistema, mas sistema de duração, percepção de tempo passando, movimentos, vibração, luzes, descobertas de mundo e riscos à saúde respiratória. A bolsa onde um livro talvez se esconda é limiar de uma biblioteca e sugere as ondas eletromagnéticas que a atravessam e a erguem, que atravessam e erguem toda a matéria conhecida. A bolsa e a frequentadora de *dancings* valerão, provavelmente apenas, pela menção possível ao que há de imprevisível e inquantificável numa biblioteca. Esta, sistema meio dessistematizado, não simboliza mais que a experiência de quem a experimenta, e sua aparição logo é encadeada a uma cena que se desenrola paralela, que já se desenrolava antes de aparecer no poema com um prosseguimento:

Um derradeiro “motivo” seria o da
 Jovem Em Um Carro Veloz
 Falando Ao Celular; clausura
 móvel onde soletrar palavras de
 amor e perder tudo, manipular
 as intermitências do desejo (e
 perder tudo), imolar violetas
 retardatárias [...] (AZEVEDO, 2009a, p. 51).

O tal tema “derradeiro” parece ser a solidão do indivíduo contemporâneo, lida de

9 Essa investigação do ato de retratar estaria manifesta na contínua substituição de imagens que não se fixam, um pouco à maneira dos símiles e metáforas listados e descartados em poemas de João Cabral de Melo Neto, como “Estudos para uma bailadora andaluza” (MELO NETO, 1999, p. 203-215) ou *Uma faca só lâmina* (MELO NETO, 1999, p. 219-225). Aqui, entretanto, não há termos de comparação evidentes ou mesmo implícitos, mas circunstâncias que prenunciam uma relação com o título do poema, mas logo frustram essa possibilidade; no poema em estudo, “sucodem-se cenários (o *dancing*, a biblioteca, o carro, a calçada, a cama), todos possíveis (‘talvez, talvez’), todos, à primeira vista, bastante razoáveis para o exercício desejado de figuração e, no entanto, mal enunciados, vão sendo todos eles (assim como a hipótese mesma do retrato) sistematicamente postos de lado” (SÜSSEKIND, 2008, p. 64).

forma irônica, na chave rocambolesca da tragicomédia urbana, em que as paixões e frustrações individuais, por intensas e destruidoras que sejam, acabam figurando como insignificâncias emaranhadas em um amplo painel de dores paralelas, acarretando um poema cujo resultado não parece estar longe de sua condição de tentativa, de gesto que não se fixa. O flagrante de uma cena de banalidade cotidiana não deixa escapar a oportunidade, sempre à espreita, da paixão enfim posta em palavra, da derrota e da crise, do desgaste contingencial da juventude, da beleza. Entretanto, não se sabe de que a imagem descrita é motivo, nem que caráter definitivo, “derradeiro”, seria esse contido nela. Motivo, quem sabe, para o retrato, para a tentativa do retrato, para a frustração de tentar construir um retrato, para o retrato dessa frustração de retrato que entretanto se torna uma afirmação, uma trilha, uma prova de existência. Como numa vitrine irônica, expõem-se utilidades para a clausura móvel, misto de carro e celular: dizer palavras de amor, expressar derrota, tentar inutilmente ter controle sobre o incontrolável, sofrer, castigar flores como desforra. Essas utilidades, retidas em certos verbos (“soletrar”, “perder”, “manipular”, “imolar”), parecem ironizar a própria situação da jovem motorista de ser sem retrato em meio a uma crise pessoal qualquer durante a qual dirige em alta velocidade falando ao celular. A impossibilidade do retrato seria um retrato de uma perturbação íntima extrema em um momento de forte abalo das certezas, confortos e ilusões de controle da vida de classe média.

O não retrato da jovem poderia ser também o fato de que nem seus dramas impedem a imolação de outras violetas, nem são impedidos por ela. O “derradeiro ‘motivo’” some sem deixar vestígios, tal como surgiu; seu signo é sua condição abrupta. O tudo é o vago de um vocábulo: o planeta é mais ou menos a heterogeneidade eclipsada pela palavra e seu fundo falso. Cada novo alguém é a possibilidade de um motivo derradeiro. O desconhecimento do outro é, para quem desconhece, uma salvaguarda ignorada, virulência e inevitabilidade da ignorância:

[...] O planeta também
 imola seus retardatários. Entre
 operários na calçada, no frio,
 aguardando a sirene da mudança
 de turno? Talvez, talvez. De
 certo modo, ela se parece cada
 vez mais com o que escreveu
 o seu poeta favorito:
 “Piccolo, sempre più piccolo.
 Pigmeu, sempre più pigmeo”
 Por isso, nem *dancings*, nem
 bibliotecas nos bastam. Nem

Isso, e nem a cama alta onde
 agora, contudo, sorri
 esse shakespeariano animal
 que logo existe (AZEVEDO, 2009a, p. 51).

No poema como desretrato, cabe não só o esboço de uma jovem que dança e se maquia, mas também o que se põe como sua negação, proporcionada pela diferença, pelo outro: o operário sob o frio da rua, aguardando sua vez de ser arrebanhado, em uma espécie de imolação branda. De forma inequívoca, não se sabe se os retardatários do planeta seriam os operários. Como dizer ou saber quem se atrasa ou quem chega na hora certa? Não são os operários, muito menos a jovem qualquer; o mais provável é que não seja ninguém. Nessa trilha sem trilha, as palavras do poeta favorito da jovem podem servir também como legenda aos operários, ou a um alguém qualquer, a quase todo mundo. Que poeta seria esse, de versos italianos? A pesquisa em livros ou na internet, até o momento não revelou que poeta italiano ou itálfono poderia ter escrito os versos “citados”; a única pista, talvez falsa, é uma gravura do artista plástico holandês Mauritis Cornelis Escher (1898-1972), cujo título em português pode ser traduzido como “cada vez menor” e, em italiano, evidentemente, “sempre più piccolo”¹⁰. Escher, em suas obras, trabalhou de modo recorrente a ilusão de perspectiva e a coincidência de pontos de vista visuais díspares numa mesma imagem. Na tela referida do holandês, vê-se uma imensidão de animais parecidos a lagartos escuros e claros se entrelaçando à medida que, perfazendo um círculo, diminuem (ou aumentam, quando se considera o ponto de vista contrário, igualmente plausível). Pensar em Escher como uma espécie de poeta da ilusão de ótica é dar conta de que o “cada vez menor” pode equivaler ao “cada vez maior”, dependendo do ponto de vista. Por isso, então, é provável que nenhum fragmento¹¹ de realidade, de matéria, de espaço-tempo, exista sem a proximidade ou contiguidade a outros fragmentos: nem *dancings*, nem bibliotecas, nem motivos poéticos contemporâneos (como a mera tentativa de retratar algo ou alguém), nem um animal shakespeariano qualquer, animal político qualquer, numa cama alta qualquer, animal que pode ou não ser o autor do poema (esse princípio de incerteza sendo evidentemente uma força do poema).

Por si, a noção nietzscheana de “diferença do olhar” já diz muito ao poema de Carlito lido acima. Primeiro, porque o retrato tecido não tem nada de usual. “Ela” foi

¹⁰ Uma reprodução da referida obra, bem como seu título em italiano, podem ser encontrados em: <http://www.issgreppi.gov.it/web/sezioni/matematica/escher.html>.

¹¹ A “realidade” parece não ser mais que um fragmento de si mesma, insinuando se estender para além do que a percepção capta.

retratada, mas não de modo centralizado, em relevo simbólico, como na prática tradicional do retrato desde as pinturas renascentistas; o que poderia aqui ser chamado de “ela” é um fragmento da foto, uma partícula sua, demonstração de diversidade que extrapola a noção individualizada de uma “ela”. O olhar, que também é o poema, passeia sobre uma paisagem cambiante e só acolhe o mesmo como marcação de fronteira porosa, matizada, esfarelada, ante o outro, evidenciando a diferença como modo de relação com um outro qualquer (no sentido de não-coexistência num mesmo lugar espacial e de incompatibilidade entre contíguos, como na situação específica da jovem no carro veloz “frente” aos operários no frio da calçada). Essas considerações fazem oportuno lembrar a relação especial que pode ser formulada entre o pensamento de Nietzsche e várias manifestações das artes e da filosofia ao longo do século XX. É possível rastrear a “diferença do olhar”, não como simbologia, mas como instrumento de rasura e contraste, na arte moderna desde as vanguardas europeias dos primeiros 25 anos do século, bem como no pensamento de Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault e outros. Basta citar, por exemplo, o conceito de “différance” proposto por Derrida¹² e que abalou a compreensão corrente da linguagem e a existência de uma entidade subjetiva ou objetivável chamada “homem” ou “ser humano”¹³. O poema de Carlito apresentaria, nessa hipótese, uma espécie de “semelhança de família” com os temas de Nietzsche relacionáveis à “diferença do olhar”, ao gesto de desvio em relação a

12 A “différance” é neologismo que se opõe a *différence* (“diferença”) e seria um aspecto paramaterial dessa, que muito menos é metafísico ou de alguma forma prévio à matéria, mas que surge com ela sem ser seu componente: (“Não se trata aqui de uma diferença constituída, mas, antes de toda determinação de conteúdo, do movimento *puro* que produz a diferença. O *rastro (puro)* é a *diferença*. Ele não depende de alguma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. Ele é, ao contrário a condição de existência delas. Apesar de que ele *não existe*, apesar de que ele não seja jamais um *ente-presente* fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se chama signo (significado/significante, conteúdo/expressão etc.), conceito ou operação, o que move ou o que sente” (“Il ne s’agit donc pas ici d’une différence constituée mais, avant toute détermination de contenu, du mouvement *pur* qui produit la différence. *La trace (pure)* est la *différance*. Elle ne dépend d’aucune plénitude sensible, audible ou visible, phonique ou graphique. Elle en est au contraire la condition. Bien qu’elle *n’existe pas*, bien qu’elle ne soit jamais un *étant-présent* hors de toute plénitude, sa possibilité est antérieure en droit à tout ce qu’on appelle signe (signifié/signifiant, contenu/expression, etc.) concept ou opération, motrice ou sensible”) (DERRIDA, 2011, p. 88, grifos do autor) Assim como Derrida, Deleuze (2013a), em obra já mencionada e comentada, argumenta que esse aspecto imaterial da diferença é uma herança da metafísica ocidental, e ambos concordam que um pensamento que ponha em questão a metafísica da identidade não deve manter a diferença como uma metafísica, mas como uma prática, em situações materiais específicas, de conjunções, disjunções e assimetrias.

13 Cf. Derrida (2013, p. 116-126). Para esse autor, o universo inteiro, mesmo no que extrapola o elemento humano, é uma imensa e ilimitada escritura, que, entretanto, em suas práticas, seja em espaços humanos ou tangenciados pela rasura humana, marca a *différance* como um limite contrastivo entre um signo e outro, ou entre um signo e o espaço de rarefação significativa que a ele pode se relacionar. A escritura, paralogicamente, aponta um movimento constante de inclusão e ao mesmo de exclusão da matéria significável ao redor, e talvez o exemplo mais efetivo disso seja o confronto entre mundos humanos e inumanos (de outros reinos), uma forma de delimitar o mundo humano e sua permanente fluidez. O universo-escritura parece, assim, cheio de borrões e rasuras ilegíveis, fora do signo, fora e dentro do signo simultaneamente.

práticas e pensamentos convencionais.

Em “Uma tentativa de retratá-la”, a diferença do olhar, tal como a “*différance*” derrideana, é a instabilidade essencial do retrato; esse aspecto pode trazer ao debate a associação que Nietzsche faz entre a representação e o erro como possíveis elementos de fundação da maneira ocidental de compreender a realidade; a representação nasce de um erro, mas é esse erro que instaura a percepção, a experiência e, antes ou depois disso, os registros de linguagem que afinal compõem o que se nomeia “realidade”¹⁴. O erro, ou seja, a construção da realidade no ato em que se acredita percebê-la, é nosso modo de habitar o mundo conforme o alcance, sempre parcial, de nossa perspectiva. No âmbito do poema, o que é dramático para um indivíduo de classe média logo se torna quase frívolo ante outras dores do mundo, de materialidades diversas. A dor do outro é paródia da minha tragédia. A tragédia individual e anônima convive com a palavra de ordem pela qual a paródia começa¹⁵: o outro, alheio a minha experiência interior, é a paródia da minha tragédia, e vice-versa, sua existência é a ironia de minha existência; a crença numa qualidade essencial de um signo ou de um indivíduo, crença que Nietzsche associa a um hábito da tragédia, da metafísica e da moral religiosa, é deslocada, atacada e agitada pelo contraste irônico-paródico entre este signo que é

14 “Quando Kant diz: ‘a razão não sorve suas leis da natureza, mas antes as prescreve’, isso é plenamente verdadeiro quanto ao *conceito de natureza*, o qual nós somos forçados a associar a ela (natureza = mundo como representação, ou seja, como erro), e que entretanto é a soma de uma grande quantidade de erros da razão” (“Wenn Kant sagt, »der Verstand schöpft seine Gesetze nicht aus der Natur, sondern schreibt sie diese vor«, so ist dies in Hinsicht auf den *Begriff der Natur* völlig wahr, welchen wir genötigt sind mit ihr zu verbinden (Natur = Welt als Vorstellung, das heißt als Irrtum), welcher aber die Aufsummierung einer Menge von Irrtümern des Verstandes ist”) (NIETZSCHE, 2006, p. 36). “O que agora chamamos de mundo é o resultado de uma grande quantidade de erros e fantasias, que surgiram gradualmente no desenvolvimento completo do ser orgânico, foram uns pelos outros deformados, e a nós agora são legados como o tesouro guardado de todo o passado, – como tesouro: porque o *valor* de nossa humanidade repousa nisso” [“Das, was wir jetzt die Welt nennen, ist das Resultat einer Menge von Irrtümern und Phantasien, welche in der gesamten Entwicklung der organischen Wesen allmählich entstanden, ineinander verwachsen sind und uns jetzt als aufgesammlter Schatz der ganzen Vergangenheit verebt werden, – als Schatz: denn der *Wert* unseres Menschentums ruht darauf”] (NIETZSCHE, 2006, p. 26, grifo do autor). Habitar o real é em parte moldá-lo e configurá-lo a partir da percepção e da razão. O poema, em sua inconsciência, é uma espécie de consciência disso, já que faz algo parecido de uma maneira particular.

15 Em *A gaia ciência*, a “gaia ciência”, o “saber alegre” (“fröhliche Wissenschaft”), por meio da palavra de ordem latina “começa a paródia” (“Incipit parodia”), contrasta com tudo que puder ser associado ao lema “começa a tragédia” (“Incipit tragœdia”), o qual engloba valores associáveis ao platonismo e ao cristianismo; a gaia ciência privilegia “o intelecto” (“der intellekt”) como “riso e alegria” (“Lachen und Fröhlichkeit”) em contraponto ao que, no conhecimento acumulado pelos alemães durante séculos, compôs-se como uma “máquina pesada, sombria e rangente” (“schwerfällige, finstere und knarrende Maschine”) (Cf. NIETZSCHE, 2009, p. 8; p. 222). O texto de Carlito interfere nas questões acima da seguinte maneira: a tragédia pessoal de um indivíduo se avizinha à de outros, mas, como experiência, é incomunicável; a tragédia de um é paródia para o outro, não no sentido de que este a menospreze, mas pelo simples fato de que não participa dela com a intensidade do primeiro; a tragédia individual não impede uma significação paródica que pode surgir frente à existência do outro, nem é apagada por ela, o que tanto poderia ser relacionado a uma situação negativa, de solidão e isolamento, como positiva, que relativiza os tormentos da individualidade quando confrontada com os problemas individuais ou coletivos do outro.

o indivíduo (ou a palavra) e uma infinidade de outros signos possíveis; tal processo faz vibrarem os signos, a corrente sígnica que compõem, e permite-lhes abrigar o movimento indirecionado da significação, que tanto pode levar indefinidamente a outros signos como ser interrompido em um ponto-momento qualquer; ainda pensando com Nietzsche, a paródia poderá ser hostil à tragédia, mas lhe possibilita o movimento a um saber outro, a um saber alegre, diferente, desvio de olhar¹⁶. Diante de todas essas considerações, mostra-se importante destacar que Nietzsche não traz uma resposta soberana para o poema de Carlito, mas lhe acena com um questionamento aos modos ocidentais de representar o mundo e a experiência humana; isso, frente ao poema do autor brasileiro, permite constatar uma assimetria entre ambos, entre filosofia e poesia, apesar dos pontos de contato entre ambas; aliás, assimetria que se monta a partir desses pontos de contato, de certa indefinição ou confusão eventual entre ambas.

Daqui ao final desta discussão, a expectativa é que a leitura do outro poema selecionado acrescente algo às apreciações acima ou pelo menos as confirme. Nele, observa-se a mesma mobilidade ocular em cena, como se fosse o efeito/ponto de vista de um tipo de câmera que se desloca ao longo dos detalhes de um cenário heterogêneo e inusitado. Se no texto analisado anteriormente a expectativa do retrato anunciado no título parece ser frustrada, neste, de modo similar, o corpo do poema em nada simboliza seu nome, mas dele se afasta de modo radical. Os primeiros versos pegam o gancho sintático do título (“Pálido céu abissal”):

que não nos protege,
é antes cúmplice, ou mentor
intelectual dessas ruínas,
de nossas mentes estropiadas (AZEVEDO, 2009a, p. 55).

O céu é pálido, mas fica difícil convocar a uma leitura do trecho os significados

16 Para uma discussão de como tragédia e comédia se contrastam e se interpõem em diversos momentos da poesia ocidental, ver *A prova dos nove*, de Eduardo Sterzi (2008). “Carlito Azevedo vem construindo sua poesia, ao longo dos quatro livros que publicou (e aos quais fez seguir uma antologia pessoal, com a reordenação dos poemas segundo eixos temáticos) como uma teimosa perseguição da alegria e uma permanente reação à melancolia e a outras formações emocionais ou tópicas negativas. Negatividade que, de resto, parece ser a forma mesma do real, em seu inevitável assalto à poesia, como Carlito nunca tentou esconder. [...] Sua principal estratégia retórica para fazer frente a esta negatividade tem sido, ao que parece, concentrá-la, imagetivamente, num determinado objeto, muitas vezes imaterial (mas outras vezes, bastante concreto), que é isolado num ponto do poema e, de lá, fica a engasgar ou travar o restante do que é dito, este resto que tende sempre a uma espécie de hino tímido a uma alegria ainda não conquistada” (STERZI, 2008, p. 38-40). A imagem que surge em um ponto do poema como uma interferência sobre outras imagens, assim como recebe uma vibração delas, é algo observado tanto em poemas analisados no capítulo anterior (com suas ânsias e insinuações de movimento do que parece estático) bem como nos poemas deste capítulo e dos próximos (com sua dispersão de imagens que insinua tanto a narrativa tradicional como sua eventual subversão).

simbólicos convencionados para a cor branca, ou para os arredores da palidez, como brandura, paz, pureza, inocência. O branco celestial poderia ser, no máximo, a concorrência de várias cores (ou a ocorrência de uma multicolor), que, no entanto, estão invisíveis, “dentro” da alvura, que pode ser também uma ausência de certas cores. Abissal, o céu é abismo contraposto às respostas fáceis de tantas falas ancestrais, metafísicas. A continuidade sintática do título-vocativo no corpo do poema abre caminho à expectativa de uma proximidade que é já descartada no começo da conversa. O hiato entre o céu e a primeira pessoa coletiva que parece observá-lo explicita a maneira como essa pessoa se relaciona com ele, seu céu. Desprovida de caráter protetor, a tela que é o firmamento-interlocutor tampouco se revela dotada de poder ou intenção para proteger. Sua atuação, porém, talvez seja exatamente contra o humano, ajudando o que se opõe ao humano, sendo o que cria oposição ao humano. Esse céu, em sentido específico, é inumano, contraste e fronteira tão obrigatória quanto inconsciente ao humano. Nessa linha, ser cúmplice ou mentor intelectual da “ruína” humana não melhora a situação da primeira pessoa plural debaixo-diante do céu, mas ao menos dispõe para ela uma constatação como um estado de coisas, uma disponibilidade para a lucidez e para a chance de decidir o que fazer com esta.

Aquilo que se furta ao humano, ressalte-se, também é parte dele: as “nossas mentes estropiadas”, sentindo-se incompletas, são a humanidade que habita o presente concedido pelo poema. Não há fronteiras nítidas entre humano e não-humano; essas duas possibilidades parecem se encontrar no próprio humano, na insuficiência de si mesmo percebida em seu limiar com o mundo. Daí que o humano estabelece a distância do céu como um sintoma de sua ruína, de modo que sua humanidade encontra-se em possível deslocamento de si em relação a si mesma¹⁷. O contraste, a nuance entre campos distintos, mas não efetivamente opostos, se delinea no início do poema e se dissemina em sua sequência, por meio de novas mudanças de foco que mantêm constante o movimento acionado pela constatação da diferença:

17 Discussões que relacionam o humano ao inumano (ou desumano) podem ser rastreadas, por exemplo, em ensaios como *La deshumanización del arte* (1986), de José Ortega y Gasset, e “La literatura e o direito à morte” (“*La littérature et le droit à la mort*”), de *A parte do fogo* (2013, p. 291-330), livro de Maurice Blanchot, ou na *Gramatologia (De la grammatologie)*, de Jacques Derrida (2011). O uso desses dois termos, aqui, se relaciona à maneira como os autores mencionados os conceituam, mas não necessariamente a suas valorações a respeito. O inumano pode, assim, tocar tanto aquilo que marca a alienação capitalista quanto o que integra os outros reinos vivos ou não vivos com que compartilhamos o planeta, a materialidade ao redor, que de algum modo não se instrumentaliza por nossas práticas. Em todos os casos, envolve tudo que foge a nossas ilusões de autocontrole ou controle do outro, em vez de contemplar ou adular nossas vontades e gestos.

Ao passar por certas casas e ruas
 suburbanas, ocorre às vezes
 de nos depararmos com algo
 que brilha deslumbrante e dissimétrico,
 e nos comove a ponto de nos
 perguntarmos se de sua aparição
 escandalosa, sua cauda
 luminosa de átomos e vazio,
 poderão surgir algum dia
 moças asseadas em vestidos
 de flores, conduzindo pela
 mão crianças bem penteadas
 para a Escola Municipal,
 o Sonho Municipal (AZEVEDO, 2009a, p. 55).

Sem conexão explícita com os versos anteriores, e conectado a eles conforme essa desconexão, o trecho acima mostra a aparição ou, ao menos, a percepção de uma imagem engatilhada pela presença das “casas e ruas suburbanas”, mas que nada tem a ver com elas, ainda que tal imagem tenha sido encontrada quando da passagem por aquele lugar. Esse “algo” talvez tenha surgido não do subúrbio, mas do transitar que é igualmente um gesto pelo qual se move o subúrbio diante do olhar. E é sobre o olhar que aquele “algo” exerce um poder de fascínio, poder que age pelos estímulos visuais do brilho e da dissimetria, da irregularidade, do assistemático. A necessidade da assimetria, sua inevitabilidade, torna-se, no poema, uma descoberta, um fôlego, uma ânsia, uma promessa, um trânsito. Dentro do subúrbio, surge uma interrupção do subúrbio, uma digressão a ele mesmo, tanto na forma de uma distração como na constatação do impasse que há em viver ali, lugar refratário a sonhos municipais, políticos, utópicos. O brilho frustra qualquer expectativa por cometas, estrelas ou aparições mágicas. Da forma imprecisa desse animal luminoso, distingue-se apenas uma cauda, construto material de átomos e vazio, acidentes da matéria mutuamente estranhos mas, de certo modo, também amistosos. O poema, em uma ameaça de quebra da inteligibilidade do real, anuncia-o como iminência de uma absoluta ininteligibilidade, de ofuscamento como impossibilidade de explicação.

Peculiar é o modo como o estranho e, nesse sentido, inumano, pode provocar um fascínio hipnótico. O sentimento decorrente de tal experiência, na qual o estranho se faz simultaneamente familiar, estimula a querer transformar o incaracterizado e incaracterístico em força benevolente, afeiçoada à concessão de um desejo qualquer, como casar com uma moça bonita e com ela gerar crianças cativantes, educadas, escolarizadas. Moças, crianças, escolas, peças encaixáveis de um “Sonho Municipal”, sob o selo solene da inicial maiúscula.

Em ação, um jogo que é a expectativa de um trânsito entre o insípido cotidiano, o inesperadamente belo e o desejo por uma graça como destinação. E é sem o menor indício de que essa graça virá, sob a distração da expectativa que cabe nessa incerteza, que um único poder e uma única graça são possíveis: ser espectador de um ao redor que se esgueira rumo às fronteiras baças do audível e do insensível, fronteiras essas que não se situam entre lugares, mas que atravessam o lugar e quase se mimetizam como fios de costura:

Parei um dia em uma dessas
praças e, deitado sobre a
grama, me pus a escutar a
desconexão absoluta de
todas as falas do mundo, de
todos os sonhos do mundo.
Ao levantar-me para buscar
um pouco de água no tanque
vazio vi (me encarava)
uma ratazana que ainda
assim me lembrou
Debra Wingers
abandonada no deserto (AZEVEDO, 2009a, p. 55).

O instante de contemplação máxima, patrocinada pelo ócio de um eu suburbano do capitalismo, manifesta-se por uma voz individualizada e supérflua à ordem econômica e talvez a si mesma, no momento em que constata o desnível entre seu sonho pequeno-burguês e sua situação de fato. A “desconexão absoluta de todas as falas do mundo, de todos os sonhos do mundo”, já presumível desde o primeiro verso do texto, é enunciada explicitamente quando a solidão do indivíduo se insinua de modo mais intenso. A “desconexão absoluta” é o aceno da indisponibilidade auditiva, falta que não é bem mutilação, mas incitação a inquietar-se e sair do lugar, simplesmente ir, mesmo parado. A motivação utilitária do movimento não o esgota, já que ele é promessa de extrapolação de toda utilidade. Interromper o devaneio em progresso para buscar água no tanque, este depósito a caminho do vazio, é interromper o trajeto da utilidade pelo encontro inesperado com o inumano da ratazana. A metáfora humanizadora, a imagem da bela atriz atuando em uma cena de crise num filme de cinema¹⁸,

18 O poema, em seu primeiro verso e na menção à atriz Debra Winger, alude ao filme *O céu que nos protege* (*The sheltering sky*) (1990), cujo título brasileiro é como se vê parodiado no início do poema de Carlito. No filme, dirigido por Bernardo Bertolucci, Debra e John Malkovitch interpretam um casal em viagem pelo Saara enquanto tentam manter seu matrimônio. O semblante da personagem perdida no deserto, após a morte do esposo e o abandono de um amante, é apreensivo e belo. De que modo os sentimentos suscitados por sua imagem seriam parecidos com o que resultou nos versos finais de “Pálido céu abissal”? A imprecisão sobre como a cena do filme, bem como a incerta citação a Escher, se adequariam aos poemas de Carlito, verdadeira imprecisão filológica, talvez forneça algum subsídio a uma reflexão sobre a leitura que se está exercitando e defendendo aqui.

não estabelece função humanizadora ao inumano, não estabelece função redentora ao hostil ou ao banal. A metáfora não se fixa em fascínio, mas resvala, escorre, apaga-se. Nesse limiar sem borda convencional, o poema brilha e termina.

Assim, com essas considerações sobre o segundo poema escolhido para esta seção deste trabalho, pode-se supor o que a poesia de Carlito diz à diferença do olhar. Em “Pálido céu abissal”, a diferença do olhar não é, como em “Uma tentativa de retratá-la”, o deslocamento de foco que tangencia diversos personagens e registra, afinal, um composto de fragmentos como possível retrato do impossível, retrato da impossibilidade de um retrato convencional, conforme o tipo de fé que se deposita nele, na sustentabilidade *a priori* da ideia de representação. No segundo poema, a sombra ou espectro do sintagma nietzscheano é o olhar que resvala sobre uma ausência, uma frustração, a constatação de um malogro, que mostra a realidade como construção frágil¹⁹ e, assim, retorna à linguagem, ao poema e àquilo que nele esvazia a explicação racional e se aproxima do teor hipnótico do verso e seu ritmo, que supera a razão estabelecida e funda a realidade como uma imagem ou sombra²⁰. A suspeita da matéria como embuste, moldada pelo que não existe, mas é ânsia de encontro e movimento, estaria na ordem da imagem²¹. Como diferença e deriva do olhar, a imagem seria

19 O real como construção frágil é comentado por Nietzsche nestes termos: “Aquela montanha ali! Aquela nuvem ali! O que é, pois, quanto a elas, ‘real’? Retirai uma só vez a fantasia e todo o ingrediente humano daí, seus Sóbrios! Sim, caso vós consigais! Caso vós consigais esquecer vossa origem, passado e pré-escola – vossa humanidade e animalidade! Para nós não há nenhuma ‘realidade’ – nem para vós, seus Sóbrios” (“Da jener Berg! Da jene Wolke! Was ist denn daran »wirklich«? Zieht einmal das Phantasma und die ganze menschliche *Zutat* davon ab, ihr Nüchternen! Ja, wenn ihr *das* könntet! Wenn ihr eure Herkunft, Vergangenheit, Vorschule vergessen Könntet – eure gesamte Menschheit und Tierheit! Es gibt für uns keine »Wirklichkeit« – und auch für euch nicht, ihr Nüchtern”) (2009, p. 84). A percepção das fronteiras limitadas do universo humano dentro do universo geral se colocaria, assim, como requisito fundamental para uma apreensão finalmente ampliada do que se procura nomear como realidade; essa apreensão se torna, assim, o próprio poema.

20 Parte importante da experiência, segundo Emmanuel Levinas, é produzida em uma zona intermediária entre consciência e inconsciência, compreensão e confusão, luz e sombra, imagem e matéria, que entretanto as abole parcialmente; esse tipo de ocorrência envolve a sedução por um ritmo, produzido por sons e pelo silêncio em sua mútua dissonância: “O ritmo representa a situação única em que não se pode falar de consentimento, assunção, iniciativa, liberdade – porque o sujeito é por ele apreendido e levado. Ele faz parte de sua própria representação. [...] Eis aí o enfeitiçamento ou encantação da poesia e da música. Um modo de ser ao qual não se aplicam nem a forma da consciência, posto que o eu nele se despoja de sua prerrogativa de assunção, de seu poder, nem a forma do inconsciente, posto que toda a situação e todas as suas articulações, em uma obscura claridade, estão *présentes*. Sonho acordado” (“Le rythme représente la situation unique où l’on ne puisse parler de consentement, d’assomption, d’initiative, de liberté – parce que le sujet en est saisi et emporté. Il fait partie de sa propre représentation. [...] C’est cela l’ensorcellement ou l’incantation de la poésie et de la musique. Un mode d’être auquel ne s’appliquent ni la forme de conscience, puisque le moi s’y dépouille de sa prérogative d’assomption, de son pouvoir ; ni la forme de l’inconscient, puisque toute la situation et toutes ses articulations, dans une obscure clarté, sont *présentes*. Rêve éveillé”) (LEVINAS, 1994, p. 111, grifo do autor).

21 “A imagem, conforme a análise comum, vem depois do objeto: ela é sua sequência; nós vemos, depois imaginamos. [...] “Depois” significa que é necessário primeiro que a coisa se distancie para se deixar reaprender. Mas este distanciamento não é a simples troca de lugar de um móvel que permaneceria,

não a porta de acesso da arte à realidade ou à experiência, mas aquilo que subtrai uma realidade desejada, fazendo-se assim continuidade do desejo trilhada na denúncia de que o sujeito não é nem nunca foi uma categoria coesa, uniforme, essencial; em lugar de sujeitos nucleares *a priori*, essa ideia-fala da imagem enfatizam práticas de subjetividade descentradas, coletivas, intermediadas, cuja importância o poema sugere sem mapear, no gesto gradual de devires contínuos, ainda que precários.

A literatura, como imagem, marca uma assimetria entre arte e realidade, assimetria essa que acaba por abrir a significação poética a um movimento indefinido, sugerindo dúvida a respeito da existência efetiva de toda definição prévia. Michel Foucault prefere contemplar as imagens blanchotianas não como entes, mas pelo interstício que constroem entre si²², interstício que ressalta uma assimetria; a linguagem humana, assim, é o amplo e irrestrito exercício de apontar para fora de si mesma e ao mesmo tempo só existir materialmente como interioridade errática. A fala, atuando, resvala sobre circunstâncias inexatas, inequações, faltas de sentido que no entanto produzem ritmos como retomada e corte. A poesia de Carlito gesticula diante da realidade buscada e se volta si mesma; de um golpe só, ela destitui, do status que parece alimentá-las mutuamente, tanto a realidade quanto a metáfora (a metáfora tornando a realidade mais real, a realidade servindo de comprovação à metáfora).

Na perspectiva de Nietzsche e Derrida²³, por exemplo, a metáfora como símbolo ou equivalência de um ser talvez esteja, já desde algum tempo, dando lugar à metáfora como deslocamento, que contrasta o costume com a diferença, não tentativa de estabelecer uma lei universal de correspondências, não por um mero e romantizado culto à novidade, mas para que se espraie a arte pelo olhar que se desloca e pode inclusive se descolar de si próprio,

entretanto, o mesmo. O distanciamento, aqui, é o coração da coisa. A coisa estava lá, nós a tínhamos apreendido no movimento vivo de uma ação compreensiva, – e, tornada imagem, instantaneamente ei-la tornada o inapreensível, o inatual, o impassível, não a mesma coisa distanciada, mas tal coisa como distanciamento, presença em sua ausência, apreensível porque inapreensível, [...] retorno do que não voltou” [“L’image, d’après l’analyse commune, est après l’object : elle en est la suite ; nous voyons, puis nous imaginons [...] «Après» signifie qu’il faut d’abord que la chose s’éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cet éloignement n’est pas le simple changement de place d’un mobile qui demeurerait, cependant, le même. L’éloignement est ici au cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissons dans le mouvement vivant d’une action compréhensive, – et, devenue image, instantanément la voilà devenue l’insaisissable, l’inactuelle, l’impassible, no pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présence dans son absence, la saisissable parce qu’insaisissable [...], le retour de ce qui ne revient pas”] (BLANCHOT, 2012, p. 343).

22 Ele defende que “as ficções, em Blanchot, serão, mais que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens” (“les fictions chez Blanchot seront, plutôt que des images, la transformation, le déplacement, l’intermédiaire neutre, l’interstice des images”) (FOUCAULT, 2001, p. 552). Ver a nota 99 do capítulo “Cinemas”.

23 Cf. Derrida (2011). ver a nota 9 do capítulo “Telas”.

conforme um movimento que expõe assimetrias entre a mais pessoal experiência e o impessoal que confronta sem homogeneizar o abismo entre ações e práticas subjetivas díspares. A fala, como uma câmera em *travelling*, faz da assimetria um movimento potencial entre diferenças, dissensão de um signo em relação a si próprio e em relação a outro; isso parece reafirmar a instabilidade de qualquer hierarquia. Cópia, destacada em sua disparidade afirmativa, a assimetria é a não representatividade, a recusa ao caráter hierárquico dos sistemas convencionais da representação (cultura, sociedade, política, economia). A convivência próxima, dialógica, e assim nunca homogeneizadora entre arte e realidade, poesia e filosofia, mediadas e afastadas pela linguagem pelos processos de significação em comum²⁴. A assimetria não é a oposição dicotômica, como vanguarda e tradição; é o vazamento da dicotomia e mesmo da relação convencional²⁵. Obviamente, as questões filosóficas e poéticas tratadas acima requerem um amplo aprofundamento, e as sugestões aqui concentradas podem servir como sinalização a investigações subsequentes.

Em todo caso, valem algumas considerações como navegação conceitual. A assimetria é a artificialidade da representação e, gradualmente, também de seu prestígio como pretensa ponte à realidade. Ela é uma questão a ser debatida explicitamente no poema. A representação é frágil; a metáfora como verdade e sua caracterização como célula do poema resvalam e se perdem. Entretanto, muitas vezes, o que resvala vai interferir em algo perto ou

24 Poesia (ou literatura, entendida como aquela) e filosofia são discursos distintos, mas associáveis pelo simples fato de serem linguagem, bem como pelas similaridades expressivas que as aproximam: os *Fragmentos*, de Friedrich Schlegel, o *Zarathustra*, de Nietzsche, as *Passagens*, de Walter Benjamin, certos escritos de Heidegger, certos textos ficcionais do Marquês de Sade, de Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Georges Bataille ou Maurice Blanchot, parecem comprovar isso. Blanchot mostra, em *O livro por vir*, como o *Lance de dados* mallarmaico é uma proposição original de linguagem como de pensamento, no que toca a sugerir a possibilidade de a percepção humana vir a funcionar de maneiras de que ela ainda não é capaz. A assimetria entre poesia e filosofia, ou a poesia como jogo da assimetria, não é aqui enfatizada pela mera diferença entre elas, mas pela contínua iminência, na modernidade, que ambas manifestam de se transformarem uma na outra e vice-versa, mantendo ainda sua mútua divergência (com frequência, o texto filosófico parece se transformar em poema, mas o poema nunca é alçado ao posto de filosofia, apesar de parecer rumar a isso. Tem-se entre ambos o que Deleuze e Guattari chamariam de um “bloco de devir assimétrico” (2013, p. 340), pelo qual, apesar da interferência mútua, o resultado disso não é uma transformação equivalente, simétrica. Em todo caso, a poesia tende à filosofia no mesmo movimento em que a pressiona, e assim de modo oposto, em um jogo de diferença e imagem de repetição (ver, a respeito dessas questões, ZAMBRANO, 1996; MACHEREY, 2013; PUCHEU, 2007). Nessa linha, Kenneth Reinhard nomeia como “substituição assimétrica” (1995, p. 786) o método de literatura comparada que ele identifica no ensaio de Jacques Lacan “Kant com Sade” (1998b, p. 776-803), pelo qual o discurso de cada autor, em confronto mútuo, produz substituições ou avizinhamentos de significação com implicações semióticas assimétricas; a filosofia não desloca a poesia do mesmo jeito que esta a aquela, assim como Kant em relação a Sade (este é absorvido por aquele, mas o caminho contrário não ocorre de maneira análoga).

25 Tal como Giorgio Agamben pensa, por exemplo, o conceito de potência, em caminho oposto ao de Aristóteles, ou seja, fora de uma relação com atos materializados: o que acontece e o que pode acontecer como situações independentes, o que ampliaria talvez seus efeitos da potência sobre as práticas e certamente é tema corriqueiro na poesia moderna e contemporânea desde, mais uma vez, Baudelaire, pelo menos (Cf. AGAMBEN, 2005, p. 51-55).

longe, pressionar formas, gestos, corpos. Luz e energia são naturalmente um resvalar. A metáfora resvala, e o poema pode adquirir figuração simplesmente ao dizer “mar”, ao dizer “acaso”, ao fugir da lógica abençoada pela metafísica ocidental²⁶, ao dizer uma metáfora, uma imagem, para desdizê-la em seguida, ao quebrar versos e vocábulos de modo que nem a leitura pode colá-los de uma maneira sintática e gramatical. A figuração é frágil e, apesar dos esforços dos signos linguísticos, acaba sendo presa fácil do que a página escrita não diz com palavras, de seus não-ditos, do que, sob o ângulo da palavra, é antimatéria. Entre a realidade empírica das coisas e os sentidos orgânicos, entre a realidade e o poema, entre uma pessoa e outra, entre uma zona qualquer da matéria e a perturbação que ela experimentará daqui a pouco, motivada por outra zona da matéria ou por ela mesma, por suas partículas, moléculas, sua poeira, seus vírus, entre os membros de cada um desses pares, acontece o contraste, o movimento, a história, a geografia, a assimetria. A relação e suas quebras tendem à assimetria.

A matemática é assimétrica em relação ao mundo. A assimetria é a identidade como expressão, máscara, performance, gesto, grito, impulso vital, fluidez, é a diferença na perspectiva concreta e móvel da multiplicidade, que por sua vez é a matéria acidentada, premiada por seus acidentes e particularidades a cada zona, a cada plano, a cada território, a cada movimento através dos territórios. A assimetria é um aspecto específico da diferença; ela é o movimento comparativo que constata a diferença e materializa/particulariza a *différance*. Que as situa em determinada(s) prática(s). Ela enfatiza a diferença não como mero pluralismo relativista, mas como a urgência de eleições críticas a cada instante. Ela não é fundamento da hierarquia, porque, mesmo quando esta existe, é instável: o poder se concentra em certas zonas ou corpos e, em tempos posteriores, se desconcentra, ou é roubado. O roubo é a lei²⁷

26 Discussões sobre a metafísica ocidental podem ser conferidas em Derrida (2011) e Agamben (2013d). A necessidade de decoro na linguagem, “que impedia a queda nos caprichos da imaginação, nos absurdos da fantasia” (Aguiar e Silva, 2002, p. 518) na visão dos classicismos artísticos desde a antiguidade, está descrita no capítulo sobre Classicismo da *Teoria da literatura* de Vítor Manuel de Aguiar e Silva.

27 Ou, como disse Oswald de Andrade no “Manifesto antropófago” em uma perspectiva talvez mais específica: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (cf. TELES, 2000, p. 353). Revisando a antropofagia oswaldiana, Raul Antelo (2001, p. 261-276) destaca a observação de Claude Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*, sobre a alternância entre forças de absorção, integração, e repelência, marginalização (que o antropólogo denomina “antropoemia”), em uma sociedade. É como na leitura: a questão não é apenas absorver imagens e signos, tratando o valor como função acumulativa (o que ocorre habitualmente no capitalismo), mas processar, eleger, assimilar, conforme o conhecimento prático de que a diferença entre o alimento e o veneno é uma questão de dosagem, de experimentação. A diferença, assim, não se define *a priori*, tal como nos discursos de origem e hierarquia, mas pela imanência que o confronto ou a contingência permitem; não é um dado, uma propriedade, mas uma prática, um processo. Isso pode levar a uma constatação da assimetria no mundo, como entre nutrição e intoxicação: “O acontecimento canibal é, assim, infinito porque, como desejo de um desejo, propõe uma ruptura imanente. Nessa imensa e imemorial cadeia de heranças, recebidas, negociadas e recusadas, cadeia

que parece ter maior prevalência, por isso é melhor que os corpos precavidos criem suas comunidades para melhor roubarem e diminuïrem seus prejuïzos ao serem roubados. As organizações de estado e as máquinas de guerra se ocupam igualmente do roubo. A poesia é ávida e rouba do mundo para si. Também é pródiga e se deixa roubar a ponto de ser totalmente destruída. Assimétrica a si mesma, a poesia de Carlito, como outras vozes, é assimétrica ao mundo e às outras artes.

essa incorporada ou denegada, mas articulada também à cena Ur-histórica de doação, delegação e denegação, aquilo que se pretendia afastar, a antropofagia, retorna, como canibalismo cínico, porque a rigor nunca abandonou o lugar que já ocupara e, ao organizar uma teleologia capaz de resgatá-lo, nosso saber constata apenas a indissolúvel aliança entre a proteofilia e a proteofobia, entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, entre a antropofagia e a antropoemia. Uma tal aliança indissolúvel entre apropriação e expulsão designa, sem dúvida, a diferença ontológica como luta permanente, porém, ultrapassa esse círculo postulando que o elemento do mesmo, que é assim evocado como solo comum de todas as coisas diferentes ou inautênticas, nelas compreendidas as que se opõem entre si, nunca é uma dimensão originária, situada fora do ente, mas um traço que lhe é apenso. Afinal de contas, quando Oswald de Andrade reivindica que ‘a ‘via autêntica’ de Heidegger é a vida do antropófago que resiste no homem vestido’, nada mais faz do que traduzir, através do conceito de *re-sistência*, a diferença ontológica heideggeriana de um modo semelhante ao que farão Lacan com o sujeito barrado ou Derrida com a *différence*” (ANTELO, 2001, p. 275). A produção de imagens heterogêneas, no poema, também passa por essa experiência da diferença e suas assimetrias.

4 DRAMAS

Como se discute em outro capítulo desta fala, a ocorrência de algumas menções explícitas na poesia de Carlito (termos como “cinema”, “filme” e “quadros”, por exemplo) pode servir de início a uma conversa sobre como ela pode ser uma espécie de cinema. Por sua vez, algumas sugestões semânticas como o título de *Monodrama* podem trazer à mente a ideia/questão da arte teatral. Em uma categorização de gêneros óbvia e convencional, a poesia de Carlito não seria um teatro. É aí que o pensamento, como busca de um devir, de uma expansão como conectibilidade, tem a oportunidade de construir uma via a partir de uma indagação que inicialmente pode parecer esdrúxula: é possível que a poesia de Carlito seja um teatro? Essa proposição pode levar a divagações díspares: a metáfora como meio para qualificar uma poética, a intertextualidade conceitual ou formal como chave interpretativa. Entretanto, o pensar crítico, buscando o afastamento ao senso comum como estratégia de autofundação, pode descartar essas considerações fáceis e tomar como tarefa a tentativa algo irônica, mas séria, de cogitar sobre um poema como algo que, continuando a ser poema, deixa de ser poema e é teatro. Algo como buscar atingir um alvo ao se desviar dele: isso vai desconstruir a noção habitual do que seria atingir um alvo, mas vai poder, também, abrir existência à questão sobre como se transforma o sentido das busca por alvos. No cotidiano, isso parece em geral impossível (embora provavelmente não seja¹); e na poesia?

4.1 Cenas

Primeiro, é bom pensar em razões suficientes para descartar abordagens mais óbvias na discussão para um teatro na obra de Carlito. O uso meramente metafórico do termo insinua uma riqueza subterrânea na obra poética, mas a metáfora conceitual é tão desgastável quanto reducionista. Pode-se argumentar, a propósito, que o procedimento em pauta neste trabalho seja nada mais que uma metaforização. A ideia aqui sustentada, entretanto, teria ao menos algo distinto da metaforização habitual no que toca a deslocar, como proposição de pensamento, a poesia de si mesma, dos pontos de referências tranquilos e aparentemente inabaláveis que a metaforização habitual parece manter. Assim, dizer que um poema é teatro

¹ É o que nos faz pensar o ensaio “Notas sobre o gesto”, que considera a questão no que toca à política, ou seja, a uma vida possível para a espécie humana, de modo que nenhum ato, nenhum gesto seja reduzido à gramática normativa de uma finalidade (cf. AGAMBEN, 2013c, p. 51-53).

não é tentativa de explicá-lo e aclimatá-lo, mas de, num discurso crítico, manter sua estranheza, sua fluidez, confirmar o não fechamento de uma destinação². Comunicar o incomunicável, o que comunica mas, não apropria nem se dá a apropriar, o que não quer perecer, o que cruza a fronteira da morte como um gesto vital: o poema. O risco de isso redundar na metaforização habitual parece dar alguma beleza à aposta. Quanto a fazer um mero inventário intertextual de alusões teatrais no poema, isso parece desinteressante aos propósitos desta discussão, embora não deixe de figurar como instrumento para uma discussão sobre como as formas e a história do teatro ocidental, mesmo que de modo invisível, pressionem o poema de Carlito e de algum modo o mobilizem.

Para que, então, esta procura de uma rota continue a caminho, é preciso então rastrear na obra de Carlito as sugestões alusivas ao teatro e seus elementos. O título de seu livro de 2009, como apontado acima, é bem evidente nesse sentido. O poema “Coppélia”, de *Sob a noite física*, também possui alusões cênicas inequívocas. Num olhar com pressa, o caráter teatral do poema de Carlito se resumiria a isso. Haveria mais teatro nessa obra?³ O cinema do poema são também os cortes entre cenas o/os povoam, como será dito. A presença de cenas que se mantêm como duração análoga à do próprio poema, em que o corte não seria a passagem de uma cena a outra, mas um elemento dentro da mesma cena que se desdobra, isso teria algo a ver e a devir com o teatro? Um espaço-teatro, uma cena de teatro em que uma ânsia por esse tipo de arte aconteça? De boa ilustração, vai um exemplo que parece ser mais rapidamente assimilável: o curto poema que inicia *Collapsus linguae*, que é, como já dito, o primeiro livro de Carlito:

Os pés premindo
a inexistente relva do asfalto
duro da rua sem vida a não ser a
que lhe dá quando subitamente cruzas
o espaço e somes num átimo deixando
entretanto no ar qualquer coisa de tão
botticelliano quanto num crepúsculo mediterrâneo
uma colhedora de mimosas a que um
homenzinho cedesse a passagem
à espera (desesperada)

2 Silvína Rodrigues Lopes, aliás, afirma: “todo o poema é por condição sem destinatário” (2012b, p. 16).

3 “‘Coppélia’ parece regido [...] por uma intransitividade irredutível entre o plano da representação e o ‘demasiado humano’. E, no entanto, caberia a uma teatralidade de outra ordem um exercício, no trabalho de Carlito, exatamente de ruptura de planos, funcionando como uma espécie de campo negativo interno por meio do qual se conflitua e reinventa o processo de composição do poema” (SÜSSEKIND, 2008, p. 71). O desacordo entre cenários e alusões cênicas contrapostas a eles, bem como a narratividade fragmentária de certos poemas, parece exemplificar a teatralidade da ruptura de planos mencionada, como poderá ser constatado ao longo do capítulo.

de um sorriso (AZEVEDO, 1998a, p. 13).

O texto acima oferece a oportunidade para pensar o poema como uma cena dotada de uma certa continuidade, em que pequenos movimentos, ou cortes, ou desdobramentos, seriam partes dela mesma, e não apenas linhas de fronteira ou engate entre cenas diferentes. Curto, ele encerra uma grande quantidade de elementos condensados, o que nesse caso pode significar uma grande intensidade cênica. Em uma rua, que é um palco cotidiano qualquer, uma atuação acontece; o amplo e indeterminado espaço da via urbana se fecha em poema, e a dureza do asfalto é uma porta fechada à relva; mesmo assim, o poema se abre numa rua outra. Nessa rua-palco, a personagem moldada na indiferença ante aquele que observa (ou no fingimento de que não o vê) cumpre o *script* baudelaireano de ser uma mulher que passa⁴. O ser observado comanda insensivelmente o gesto aparentemente seguro da contemplação. Seu percurso é sua performance, transfiguração da rua em palco. A relva do asfalto inexistente, mas é acessível e acionável pelos teus pés quando a pisam. A vegetação rasteira e tudo que ali está ausente como enunciação de sede, de impulso, de ímpeto, são pontos de tensão localizados por toda a área impalpável daquela pele. Um ato cênico na forma aberta de uma pele cheia de poros. A grama inexistente não é a redenção do asfalto por uma retomada orgânica, mas a instauração de um estranhamento; ela anuncia um ato quase imperceptível, condensado, fora

4 O soneto de Baudelaire “À uma passante” diz:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! (BAUDELAIRE, 1985, p. 345).

Walter Benjamin, no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, diz: “O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe. Porém, capturando o sujeito, ela atingiu também o âmago de seu sentimento. Aquilo que contrai o corpo em um espasmo – qual bizarro basbaque – não é a beatitude daquele que é invadido por Eros, em todos os recônditos do seu ser; é, antes, a perplexidade sexual que pode acometer um solitário. Dizer que esses versos ‘só puderam acontecer numa cidade grande’ como julgou Thibaudet, não quer dizer muito. Afinal, eles revelam os enigmas infligidos ao amor pela vida numa cidade grande” (BENJAMIN, 2011, p. 118).

da rua que habita.

A vida na rua começa, ou se complica, quando algo nela realmente acontece: a fala sem fala de um tu que caminha. A cena, entretanto, logo acaba, e é então que ela efetivamente começa, como um desvio de si própria: algo também inexistente fica “no ar” como nota sonora ecoando em aviso. Algo que parte do impasse da rua sem vida é de repente outro lugar, dramatização de uma pintura botticelliana, bucólica, mediterrânea, e ao mesmo tempo melancólica, arredia, inexistente. Se no ciclo *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, Charles Swann vê a imagem de uma madona de Boticelli em Odette de Crécy e isso aguça sua paixão pela personagem (cf. 2011, p. 184-185; 195-196), aqui o processo é reverso: uma beleza sem conexão com modelo prévio aproxima a cena de imagens consagradas, vulgarizadas, cujo valor principal é a sede frente a sua ausência. O cotidiano morto, de conjuntos de morte (esta, não como algo que faz fronteira com a vida, mas que se confunde com ela) desdobrando-se de uma rua sem vida, promessa misturada à recusa. O novo palco, “crepúsculo mediterrâneo”, aqui sinônimo de botticelliano, contamina o que é vivo e pode produzir uma ingênua impressão de relaxamento de tensões. O “homenzinho” cede passagem à protagonista refigurada, o clichê da camponesa com flores, e assume seu papel de espectador em um tênue teatro. Ele é o espectador passivo de algo que responde à sua visão, mas não o acalma, apenas o inquieta; a espera do sorriso é microdesespero: impossibilidade constatada de abordar a mulher, de dizer-lhe o que seja: é, simplesmente, impossível cortejá-la e isso, como também em Baudelaire, é o que faz o poema.

O verso, dessa maneira, não serviu como modo de aproximar o “público”, restrito ao observador, de um teatro que se apodera dele, que o vitaliza com uma ferida diferente das que ele provavelmente tinha antes. A inquietação da incomunicabilidade funda um breve drama no fato do inútil desespero de um momento de aguda solidão: a espera pelo sorriso por não vir. A aparência de amenidade bucólica, como que turística, é perfurada pela inquietação, pela crise, pelo vazio: o cotidiano acontece como um sentimento de morte vago, disperso, uma ânsia. A rua porta a beleza transeunte, o crepúsculo mediterrâneo fugidio, longínquo como uma lenda. A transfiguração da rua sem nome, sem órgãos, mineral, em cena de quadro renascentista, não cria um *locus amoenus*. A rua se alimenta da sensação estética que a havia ressuscitado há pouco. A narrativa paralela, do quadro clássico, dado inesperado e impossível, urgente e possível, é roubada e tragada por uma ambientação que a reveste com o que aquele quadro não possui: cenário e trajes não como o que mimetiza, representa, mas como o que

aponta um vazio. Um poema que, nesse sentido, encena um teatro breve, lapidado pela incisão traumática, uma luz de cena se apagando justo durante uma fala ou um olhar decisivos. Daí em seguida, o crepúsculo mediterrâneo vai ficar definitivamente incrustado na rua morta, como seu negativo e sua nova textura, mesmo que sem grandes impactos, fugaz e desprezioso, como o próprio poema⁵.

É algo isolado, eventual, esporádico, na poesia de Carlito, essa explosão que cria um outro acontecimento no mesmo, a ânsia por uma reviravolta que se esvai logo que se completa essa transfiguração? A configuração de uma cena teatral que se mantém à medida que se transfigura, uma cena teatral virtual simultânea a uma cena atual, ambas no mesmo poema; com que frequência isso ocorre na poesia de Carlito? Uma busca cuidadosa parece apontar vários textos, nos livros do autor, em que essa configuração é observada. Nos poemas de Carlito, percebem-se o cinema, com cenas em que os cortes são interiores a ela, marcando uma coesão anticonvencional entre fragmentos díspares (caso dos poemas analisados adiante) e o teatro, com cenas cujo corte é um impulso para fora delas mesmas, no sentido de apontar para uma atmosfera cênica que as reveste como uma hipótese (caso de “Os pés premindo”)⁶; na poesia de Carlito, cinema e teatro são modulações que se interpenetram. Fazer foco nesta última, entretanto, pode apontar dados singulares. A coisa cênica desenvolvida a partir de “Os pés premindo”, conforme a análise feita, desenvolve um dramatismo específico, diferente do que seria obtido por meio de meras alusões ao teatro e suas linguagens. A perspectiva presente, então, é rastrear essas maneiras de teatro em uma obra que não se propõe a se constituir como linguagem teatral⁷.

5 Comentando aspectos da poesia drummondiana que a aproximam da escrita teatral, Donald Schüller comenta: “A dramaticidade da poesia se instaura quando a consciência procura penetrar no invisível que se esconde atrás das superfícies que se oferecem. O invisível buscado não provoca o esquecimento do visível” (SCHÜLLER, 1979, p. 33). O contraponto entre um cenário visível e outro imaginário, que simbolicamente revestiria aquele na duração do poema, é perceptível no poema “Os pés premindo” e em outros textos de Carlito, como será debatido ao longo deste capítulo.

6 Flora Süssekind aponta algo parecido, no sentido de uma cena que se desdobra simbolicamente em outra cena, paralela, mas ausente, no poema “A morte do mandarim”, de *As banhistas*: “Nesse caso, na imagem de um hipotético damasqueiro em flor, tremulando sob a brisa, que se vê contrastada à de um corpo nu em repouso, à de certa moça adormecida. Um contraste que, por sua, vez, espelharia a tensão entre uma dicção meditativa (e a autoexposição de um pensamento em movimento), de um lado, e, de outro, o quadro estático ‘que só na mente germinou’ [...], dobras antagônicas de que, no entanto, parece resultar o poema” (2008, p. 65).

7 Jean-Pierre Sarrazac, em *Poética do drama moderno*, entende como “drama” o texto da peça teatral e a ação que ele contém, em contraponto ao teatro encenado (2012, p. 11). Focando obras entre aproximadamente 1880 e a segunda metade do século XX, Sarrazac procura “pensar o alargamento do drama épico [como enfatizado por Peter Szondi], mas também do lírico” (“penser l’élargissement du drame – du côté de l’épique, mais aussi du lyrique”) (SARRAZAC, 2012, p. 16). Nos sentidos propostos pelo autor, a palavra drama se conecta de um modo especialmente significativo à poesia de Carlito, tanto pela relação com a escrita como com um gênero literário não teatral.

Como dito acima, são vários os textos de Carlito que instauram cenas-poema, espaços de transformação que não se movem necessariamente em conjunto, e cujos detalhes se mexem, um pouco como nas telas do capítulo acima, mas em modulações mais dramáticas, cênicas⁸. Para além da aceção de falsa transparência e quase senso-comum de teatro que inevitavelmente se adere à leitura de “Os pés premindo”, é importante discutir explicitamente o que se entende por teatro nesta fala. O poema como teatro é algo obscuro e possivelmente não deixará de sê-lo ao final deste capítulo ou deste trabalho; a leitura realizada nas páginas acima confronta então duas obscuridades ou dois planos de imprecisão: o teatro de um poema e o teatro como termo que não se buscou precisar ou explicar. Esse tipo de confronto parece produtivo para uma reflexão sobre poesia, mas a continuação do presente trajeto pede, dentro dele, um microtrajeto que inscreva uma ilustração acoplável à palavra “teatro”. Nesse sentido, poderia ser contada uma história da arte dramática desde a Antiguidade ou poderia ser feito um levantamento de obras que seriam de algum modo associáveis ao poema de Carlito. Em ambos os casos, a digressão subsequente seria antes um estorvo que um gatilho. Entretanto, há de se buscar, na história do teatro desde que ele existe, relances e incisões que possam fazer pensar na proposta em curso⁹.

É inevitável pensar um pouco sobre o que tem sido o teatro desde alguns milênios e trazer isso à tona desta escrita. Assim, será possível saber de que maneira o vocábulo vem a ela. Na Grécia antiga, bem como em outras regiões do planeta na Antiguidade, representações de natureza mimética se associam originalmente a reconstituições míticas de caráter religioso. Mitos de origem, narrativas do surgimento do mundo, de deuses, de entidades sobrenaturais e dos seres terrenos habituais, eram narradas e, pouco a pouco, encenadas pelos fiéis de cada cosmogonia. O elemento místico, ritualístico, parece ser um ingrediente fundamental para que a reconstituição mítica atuada fosse não apenas *a* verdade, vaga e universalizante, mas *um momento de efetiva e imediata* verdade corporal, sensorial¹⁰. Depois que o mito gerou, como

8 “E há uma espécie de teatralidade relutante, mas insistente, que tem se manifestado, de diversas maneiras, na poesia de Carlito Azevedo, sobretudo desde *Versos de circunstância* [...]. Curiosamente, porém, uma inclinação à teatralização que se realiza em estreita ligação certos modos narrativos de composição poética – em particular com a do poema figurado como percurso – o que acontece em textos como ‘O poeta’ [posteriormente rebatizado como “Drummond”], ‘Margens’ ou [...] ‘O tubo’, por exemplo. E, se nem narrativizações, nem dramatizações são exclusividade do poeta, ou do momento atual da literatura brasileira, sua conjunção tem se mostrado fundamental na produção recente de Carlito Azevedo” (SÜSSEKIND, 2008, p. 63). Neste trabalho, rastreamos algumas pistas de teatralidade apontadas por Flora, na hipótese de que elas começam a ocorrer mesmo antes do marco apontado por ela.

9 Para uma visão panorâmica do teatro desde suas origens, ver Carlson (1997).

10 Uma contradição peculiar: o teatro nasce como arte que se pontua como um saber sobre o humano em geral, mas tem sua força na dramatização de situações específicas, com detalhes bastante particularizados; algo que partilha, sem dúvida, com outras formais ficcionais, mesmo que em contextos um pouco diferentes,

uma espécie de corpo estranho, a filosofia, surgiram tentativas discursivas de compreender os cantos destinados à encenação: a *Poética*, de Aristóteles, identificava texturas da tragédia e da comédia, gêneros teatrais existentes até então, bem como características gerais para o universo geral do teatro; a *Epistola ad Pisonem*, de Horácio, transformava texturas e características em norma que, como se sabe, foi prestigiada pelo menos do Renascimento ao século XVIII¹¹. A racionalização do teatro, nesses textos, era menos preocupada com uma ritualística que com uma estética, com técnicas de estruturação discursiva e performativa. A tentativa de desmitificação do ato teatral se tornava patente.

Os séculos seguiram, e o elemento lúdico que já havia nas dramatizações míticas sobrepôs gradualmente a necessidade hierática. Os autos medievais, cada vez mais profanos, atestam essa transição. Isso, mesmo considerando que esse tipo de peças, no quadro amplo do catolicismo medieval, tenha sido uma espécie de retenção do mito. O *ludus* cênico não permitiu que o normativismo estético guiasse sozinho a arte teatral¹². Poucos séculos depois, os códigos distintivos da tragédia tiveram seu apogeu, em termos de popularidade na Europa, até se atenuarem e se misturarem às significações conectadas às transformações da estrutura social europeia após o Renascimento. Em lugar da aristocracia, em torno da qual os deuses inscreviam o traçado implacável do destino, ampliava-se espaço ao personagem burguês, desdobramento da plebe cuja carta de nobreza era o talento para o lucro. A desaristocratização progressiva da sociedade não trouxe à literatura apenas a presença de novos tipos sociais, mas adulterou alavancas narrativas antes cheias de prestígio, como a noção metafísica de fatalidade. A ausência de um destino identificável, simbolizável ou tradutível como teleologia, jogou o conflito da ação para dentro dos personagens e os complicou (veja-se o caso de *Hamlet*)¹³, dando-lhes cores e arestas que eles antes não possuíam. Dos escombros do que um dia foi ou comédia, ou tragédia, irradiava-se, pouco a pouco, o drama, esse gênero discursivo teatral caracterizado por uma relativa fluidez da forma.

O surgimento do drama, como gênero misto, atestou que o teatro não era uma arte estática. Seu marco de início não é claro: apontam-se os séculos XVI, XVIII e XIX; neste último, foi publicado *Cromwell*, peça em cujo prefácio seu autor, o poeta e prosador francês

delimitados para cada gênero literário e suas nuances. Para uma visão geral do teatro grego, ver Jaeger (2001), Berthold (2011) e Brandão (1985).

11 Os textos de Aristóteles e Longino podem ser conferidos em Aristóteles *et al.* (2005).

12 Sobre o teatro medieval, ver Berthold (2010), Saraiva (1981), Surtz (1983).

13 O teatro de William Shakespeare (1564-1616), mesmo usando e em geral respeitando os gêneros teatrais clássicos, diminui o peso do destino involuntário e aumenta o impacto das ações de seus personagens sobre eles mesmos. Ver Shakespeare (2007).

Victor Hugo, considera esgotado o período histórico de produção de peças teatrais nos moldes da norma clássica, de origem greco-romana, e que a interferência mútua entre os gêneros literários antigos (lírico, épico e dramático, este englobando comédia e tragédia) era o único caminho possível à literatura a partir de então¹⁴. A perda de prestígio da tragédia convencional, ao longo do século de Victor Hugo, é também a consolidação contínua do drama romântico, e por sua vez de um teatro que se abre cada vez mais à experimentação formal, como se vê em autores díspares como Henrik Ibsen, Bernard Shaw, Alfred Jarry e Qorpo-Santo¹⁵. A radicalização de procedimentos românticos, decadentistas e simbolistas ocorrida nas primeiras décadas do século XX, com os múltiplos ismos europeus, teve a participação crítica e criativa de Bertold Brecht¹⁶ e Antonin Artaud¹⁷, dentre outros. Brecht pressupunha a dramatização como processo em que se deve diluir a antiquada fronteira entre atores e o público, a fim de que se cumpra uma exigência tanto estética quanto política. Considerando a cena dramática sob ampla angulação de focos, Artaud vê no teatro uma força poética que se desdobra em um espaço não necessariamente físico, mas sensorial, ambiental. O teatro, como as artes do período, se mobiliza como repensar contínuo da forma artística, da visão de mundo *fin-de-siècle*, da racionalidade, do conhecimento como patrimônio ocidental¹⁸.

Artaud propõe uma relação não hierárquica entre o texto da peça e a encenação (como linha de fuga ao logocentrismo da escrita)¹⁹, bem como uma radical atenção ao maior

14 Ver Hugo (1988).

15 Ver, por exemplo, Ibsen (2003), Shaw (1957, 1958, 1972), Assis (2002).

16 Ver Brecht (1988), Peixoto (1981) e Willett (1967).

17 Ver Artaud (2004), especialmente *O teatro e seu duplo* (p. 505-593).

18 “Os dois grandes teóricos da primeira metade do século XX, Artaud e Brecht, ambos, é claro, desafiaram o enquadramento teatral” (“The two great theoreticians of the first half of the twentieth century Artaud and Brecht both, of course, challenged the theatrical frame”), seja procurando abolir a fronteira entre cena e público, seja revelando os bastidores da atuação e do cenário no palco (Ackerman; Puchner, 2007). Pensar experimentações formais em encenações teatrais, teorizadas ou praticadas, pode ser uma ponte válida para debater como o poema pode absorver uma perspectiva cênica própria, mesmo sem relação óbvia de conteúdo ou forma com peças teatrais. Afora a leitura de obras dos autores citados, a contextualização crítica de pontos da história do teatro foi realizada a partir de Biet; Triau (2006), David (1995), Hubert (2005), Baron (2004) e Louette (2005).

19 Diz o dramaturgo francês: “[...] como pode ser que o teatro ocidental não veja o teatro sob um outro aspecto que o do teatro dialogado? O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, ele pertence ao livro; e a prova é que se reserva nos manuais de história literária um lugar ao teatro considerado como um ramo acessório da história da linguagem articulada. Eu digo que a cena é um lugar físico e concreto que demanda ser preenchido e que se faça com que ele fale sua linguagem concreta. Eu digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da fala, deve satisfazer primeiro os sentidos, que há uma poesia para os sentidos como há uma para a linguagem, e que essa linguagem física e concreta à qual faço alusão só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que ela exprime escapem à linguagem articulada” (“comment se fait-il que le théâtre occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué ? Le dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une

espaço possível de elementos e detalhes situado no palco (cf. 2004, p. 558). Isso pode sugerir que o teatro, como ambiência, pode se abrir de algum modo ao território de outras artes, podendo se misturar com elas²⁰. Assim, já que o teatro desencadeia uma poesia peculiar, “poesia no espaço” (2004, p. 525), o inverso, a poesia que desencadeia um teatro, mesmo que interno a ela, pode ser uma ocorrência tão possível quanto a outra, ainda que tão errática quanto a outra. O fato de se encontrar em Artaud uma formulação que parece ser o oposto simétrico do que se quer fazer aqui pode remeter à iniciativa de fazer algo parecido com o que o autor francês tentou: pensar/produzir uma interferência entre planos, o da poesia e o do teatro, mas numa direção diferente da que ele tomou. Buscar o teatro do poema será pensá-lo em parte pelo parâmetro da mimese (não da linguagem como espelho da realidade, mas como algo que interfere nela, mesmo que de modos erráticos, indiretos); algo que existe enquanto encenação de si próprio, um poema que atua em direção a um leitor e, simultaneamente, em direção a si mesmo. As texturas e os imprevistos desse tipo de foco só poderão, portanto, ser encontrados na medida em que a leitura de cada poema, ou de um trajeto de poemas, é procedida conforme as peculiaridades encontradas ao longo da investigação. Ainda considerando a linha traçada por Artaud, o teatro do poema não é necessariamente a proposição de um diálogo verbal (embora comumente envolva um ou mais conflitos²¹), mas de uma cena, uma encenação, uma performance, uma atuação, acionada pela palavra, e tensionando-a em direção ao que ela não traduz.

Se o critério de partida para pensar o poema-cena é a ausência ou minimização de

branche accessoire de l'histoire du langage articulé. Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé” (ARTAUD, 2004, 524-525).

- 20 A contaminação entre gêneros literários distintos, intensificada historicamente desde o romantismo, não é uma enunciação recente. Em seu estudo sobre os três gêneros literários básicos, publicado logo após a Segunda Guerra Mundial e bastante ancorado na leitura de autores românticos alemães, Emil Staiger abre um espaço eventual para um comentário na contramão do aspecto classificatório de sua pesquisa: “Os exemplos mais típicos do lírico serão encontrados provavelmente na lírica, os do épico, nas epopeias. Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente (STAIGER, 1997, p. 15).
- 21 Mesmo o conflito, algumas décadas antes dos principais trabalhos de Artaud, já deixava de ser uma característica decisiva do teatro europeu, segundo Jean-Pierre Sarrazac: “As peças modernas e contemporâneas mais interessantes se caracterizam muito largamente por aquela mesma diluição ou esse mesmo esfarelamento do conflito, que um Lukács poderia deplorar nos adeptos do naturalismo e do simbolismo” (“Les pièces modernes et contemporaines les plus intéressantes se caractérisent très largement par cette même dilution ou ce même émiettement du conflit qu'un Lukács pouvait déplorer chez les tenants du naturalisme et du symbolisme”) (SARRAZAC, 2012, p. 66).

cortes que marquem a transição abrupta para outra cena, seria preciso antes comentar mais sobre o que distinguiria esse tipo de texto do poema-tela. Algo que se observa de modo reiterado é a diferença de modalidades do movimento no poema, sintática e semanticamente. Na tela, o movimento é um em geral guiado pela fusão entre olhar e paisagem, apontando uma dissolução do sujeito do enunciado, que entretanto subsiste como dispersão; isso também ocorre na cena dramática do poema, mas com a diferença de que há nela uma ação ou conjunto de ações, ação-personagem, um movimento cuja iniciativa partiria de si próprio, de seus atores, e não tanto de um olhar que o envolve. Olhar que, portanto, assumirá mais passivamente, de modo menos perceptível, a condição de espectador, de ser capturado, desta vez não pelo todo da cena em si, mas pelo fato de que nela algo ou alguém atua. Olhar que literalmente se pronuncia menos como persona no texto. Essa diferenciação não é radicalmente demarcável entre as duas possibilidades; a questão aqui é enfatizar nuances de uma ou da outra. Um poema como “Lagoa”, de *Sob a noite física*, pode ser apontado como exemplo de texto cênico. Nele, não há, à primeira vista, uma ação. No cenário constituído pela proximidade da montanha e da lagoa, uma garota mantém um gato dormindo deitado sobre seu colo. Esse enquadramento dura todo o curto poema:

Tendo às costas
 (como asas pensas que a tarde
 abre e fecha) o dorso cobreado da
 montanha e os reflexos de cobre da lagoa,
 a menina com o gato traduz, à mais que perfeição,
 os veios profundos, invisíveis e subterrâneos,
 a nos unir a quem amamos, e quando ele lhe
 estira sobre o colo as patas ponteadas,
 ela, para não acordá-lo, até seu
 olhar põe na ponta dos pés (AZEVEDO, 1996b, p. 21).

O ambiente montado pela composição entre montanha e os reflexos de cobre produzidos pelo espelho líquido não se transforma nem se perde na ocasião, mas mantém um ritmo, um ciclo, o que quer dizer também, um gesto: o de “asas pensas”. A palavra “penso”, como adjetivo, pode se referir tanto a algo que está inclinado como a algo que está pendurado. Montanha e reflexos d'água formam um contínuo conectado pela tonalidade cobre, em uma posição oblíqua em relação à garota, que insinua tridimensionalidade e contato entre os diversos “personagens”. A tarde é o motor daquelas asas: ela é um estado de ritmo constante, talvez antes um espaço que uma duração. As asas atuam como se estivessem ligadas às costas da garota: são personagens atuando nesse palco. Entretanto, o esboço de tela se abre a outros

firos de ação. As asas feitas de arredores não são asas de anjo ou pássaro; não fazem o molde de um personagem, mas funcionam como digressão que o afasta à medida que o anuncia. São asas coadjuvantes, descartáveis. No centro de um palco contingente, a menina e o gato; ambos não existem ali por si mesmos, mas como tradução de algo. São, também, um tipo de palco, demonstrando o verso como espaço de um efeito-cascata peculiar, sutil.

A referida tradução só ocorre porque as peças de um conjunto (o animal e a humana) estão acopladas pela situação. Juntas, não são mais uma descontinuidade, mas um ato tradutório marcado pelo excesso, ou seja, por estar além da perfeição. A perfeita tradução seria a identidade ideal entre os díspares, a máscara como realidade primordial, fundida ao rosto, se isso fosse possível. O caráter excessivo do gesto tradutório alude a uma plausível irreversibilidade do traduzido como efetividade do poema, sem contar que o tempo verbal mais-que-perfeito também anuncia uma ruína da estrutura, da matéria. Esse extravio do palpável, aliás, é anunciado com clareza: o movimento que passa a protagonizar o ato é o de “veios profundos, invisíveis e subterrâneos”. Qual a sua forma? A de riachos, regatos, camadas de minério intangível? A adjetivação redundante, “profundos” e subterrâneos, associa-se a “invisíveis”, mas contrasta parcialmente com este; aqueles elos, fora da vista, não estão em lugar nenhum e são a própria impalpabilidade do sentimento, que de modo imperceptível se descola do sujeito sensível e passa a existir em si mesmo. O veio do sentimento se substitui, em protagonismo, ao ser-sujeito que o havia motivado. O afeto parece assim tomar uma posição genérica, universal, não importando tanto aqueles que lhe deram surgimento. Entretanto, esse afeto não existe sem a menina e o gato e afinal se deve a eles para se mostrar como se mostra.

A ligação amorosa, faca só lâmina, então, torna quase aleatórios os atos subsequentes dos indivíduos que a construíram. Nisso se constrói uma atuação como máscara obscura do invisível informe; gestos banais do gato e da menina se acumulam por instantes, ao passo que o poema já não precisa nem do animal, nem da humana. Pura encenação do que não necessitou ser encenado, do subterrâneo, do disperso. As patas ponteadas, cortantes, são arestas que arranham o sentimento, testam-no e o tornam fato. O contra-movimento do arranhão sobre a pele é a sutileza do olhar em pontas de pés. O gato é o coadjuvante no colopalco e é razão pela qual este existe em poema. As arestas do invisível cortam, mas aquele que as detém, dorme; ele é puro e irresponsável afeto, brutalidade fatal de uma convivência de díspares (conceituação plausível para o amor), de seres obscurecidos silenciosamente pelo

amor que os aproxima. O olhar na ponta dos pés traduz um gesto teatral do invisível silencioso, palco de um minidrama autogerado. As arestas do sentir, mesmo em uma situação descontraída, são potência de dor; as unhas do gato cutucando terminações nervosas inexperientes, infantis, são só um começo ou trecho de algo que nem a lagoa, nem a montanha, nem amante e amado podem explicar, prazer e tensão quase imperceptível. O título do poema, desse modo, é só um subterfúgio ou uma subtração: o amor, secreto e informe, não é dito pela lagoa nem por nada que o cerque, mas por si mesmo. A calma efetiva da cena apenas o torna mais agudo no seu passar despercebido. A ligação oculta, em seu drama quase imperceptível, desenvolve-se no palco improvisado de seres em pose irrefletida, de aparente estabilidade.

Desenvolvendo dinamicamente um enquadramento no âmbito de si mesmo, o texto “Maldoror”, também de *Sob a noite física*, traz um pequeno trecho do poema “O virgem, o vivaz e o belo hoje” (“Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui”), do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1848), em cuja obra se reitera um protagonista, a própria linguagem, configurada em seu conjunto como deslocamento e fluidez, algo observado em parte substancial da poesia do século subsequente a Mallarmé. A citação que o poema de Carlito faz a Mallarmé fragmenta o verso original e o desloca potencialmente; o estilhaço de frase passa a funcionar como uma espécie de máscara ficcional. A propósito, o que mais seria a tão debatida intertextualidade senão um gesto teatral? Dizer a palavra “teatro” é agudizar as ânsias performáticas habituais da ficção, mas sem concretizá-las necessariamente; o gesto intertextual, de modo parecido, talvez tenha um caráter antes ficcional que instaurador de uma verdade tradutível em fatos. Esse revestimento de ficção pode ser verificado no trajeto da significação entre o lugar textual de onde a citação foi retirada e aquele em que ela é depositada; embora o recurso intertextual seja por hábito reputado como uma espécie de comprovação laboratorial para enunciados quaisquer, ele é um experimento mimético em que uma frase (em seu caráter usualmente fragmentário) é posta em reação com outra, com outras, com outros textos, como elementos químicos instáveis no mesmo tubo de ensaio. A esperada conexão automática entre o texto de onde veio a citação e aquele aonde foi depositada é, por si, um gesto ficcional e performático que talvez passe despercebido a quem o executou²².

Isso é perceptível no caso do poema “Maldoror”. A epígrafe, como dito acima, é

22 As considerações acima a partir do conceito de intertextualidade, no que toca a ela ser antes uma relação de diferença e deslocamento que de identidade e confirmação, foram sugeridas por uma leitura geral de Júlia Kristeva (2012) e Tiphaine Samoyault (2008).

um pedaço de verso atribuído simplesmente a “S. M.”: “*va-t-il nous déchirer*” (“isso vai nos dilacerar”) (AZEVEDO, 1996b, p. 39). O poema de Mallarmé do qual veio o pedaço citado é um soneto à maneira simbolista, emanador de uma atmosfera que antecipa parcialmente o surrealismo. A presença do cisne como animal simbólico não é, como em fábulas de séculos anteriores, um mote para considerações morais de valor utilitário ou transmissão de relatos de sabedoria pedagógica. A experiência, aqui, está em desnível com a linguagem, em lugar de ser transmitida ou endossada por ela, e isso é o que reinventa ambas²³. O que se rasga, as plumas caídas ao solo, a brancura que se firma como signo de inquietação: tudo isso são linhas de tensão que quebram o fechamento formal do soneto e o abrem a uma mágoa sem bálsamo, sem proveito. O poema do autor francês diz o seguinte, em uma tradução de Augusto de Campos:

O virgem, o vivaz e o viridente agora
 Vai-nos dilacerar de um golpe de asa leve
 Duro lago de olvido a solver sob a neve
 O transparente azul que nenhum voo aflora!

Lembrando que é ele mesmo esse cisne de outrora
 Magnífico mas que sem esperança bebe
 Por não ter celebrado a região que o recebe
 Quando o estéril inverno acende a fria flora,

Todo o colo estremece sob a alva agonia
 Pelo espaço infligida ao pássaro que o adia,
 Mas não o horror do solo onde as plumas têm peso

Fantasma que no azul designa o puro brilho,
 Ele se imobiliza à cinza do desprezo
 De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2010, p. 63)²⁴.

23 Ver nota 28, adiante.

24 “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui
 Va-t-il nous déchirer avec un coup d’aile ivre
 Ce lac dur oublié que hante sous le givre
 Le transparent glacier des vols qui n’ont pas fui !

Un cygne d’autrefois se souvient que c’est lui
 Magnifique mais qui sans espoir se délivre
 Pour n’avoir pas chanté la région où vivre
 Quand du stérile hiver a resplendi l’ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
 Par l’espace infligée à l’oiseau qui le nie,
 Mais non l’horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu’à ce lieu son pur éclat assigne,
 Il s’immobilise au songe froid de mépris
 Que vêt parmi l’exil inutile le Cygne” (MALLARMÉ, 1990, p. 90).

O cisne, em seu canto final, diz sobretudo da fugacidade da melodia. O tom de retrospectiva também é uma constatação aguda de que o presente imediato fere, talvez mais que em momentos anteriores da existência. A contemporaneidade provoca na persona presente do poeta/músico um verdadeiro desligamento das etapas anteriores de sua vida. O hoje, em sua beleza inaugural, alivia o velho cisne do seu tempo de velhice, mas essa purgação é dolorosa. O tempo, em seu caminhar de rio, sempre sopra uma correnteza a contrapelo, sempre é contemporâneo de si mesmo, sempre jovem e, nesse sentido, atraente. O cisne-poeta, ou talvez o cisne cuja voz se esgotou, ele é que saberá da beleza e da violência do presente, na qualidade de leitor privilegiado do contemporâneo. Ou, de outro modo, ser contemporâneo é ter a inquietação da velhice, do esgotamento. Essas questões podem aumentar o interesse em pensar o deslocamento entre o poema mallarmaico e o desvio que Carlito faz ao lhe subtrair um pedaço e enxertá-lo em seu poema. Algo vai nos despedaçar, especialmente quando formos poetas; talvez esse algo seja o tempo presente, em sua juventude petulante, ou algo sem qualquer possibilidade de caracterização. A pista sobre essa sinalização sem corpo preciso virá, então, do que o poema de Carlito apõe à frase mallarmaica.

vês
 a mesa?
 e sobre a? virado
 de lá para cá por preciosos
 instrumentos cirúrgicos
 — sonda? chumbo? bomba? —
 o pulmãozinho do
 rouxinol? (AZEVEDO, 1996b, p. 39).

A ação se processa menos como alusão a um acontecimento verossímil que como um enunciado da linguagem do poema para si mesma. O mecanismo disso é a desestabilização do rouxinol como símbolo literário. Desde Ovídio, passando por William Shakespeare e John Keats ou mesmo T. S. Eliot, o pássaro e seus trinados podem ser considerados alusivos ao poeta e à poesia²⁵. Aqui, uma mesa, doméstica ou hospitalar, é palco de um ato protagonizado pelo minúsculo pulmão, órgão do sopro e do fôlego, do poema que se materializa, espécie de anticoração, de antissímbolo, de anti-idealização, sugestão de quebra de contrato das convenções literárias do ocidente. Urgência e agitação se inserem na interrogação que inicia o poema à maneira de golpe súbito. A fragmentação oracional do

25 Ver Borges (2005, p. 141-145) e Eliot (2004, p. 132-135).

enjambement, separa o verbo que apela o olhar do expectador e o lugar da cena, traçando um dissenso entre o teatro-obra e seu público, como se teorizando que a relação entre ambos seja, pelo menos inicialmente, um desajuste. Além de ser por inteiro uma pergunta, o poema também é uma curta coleção de versos fendidos, arestas entrecruzadas, como o corpo do poeta/pássaro, que, rasgado, é todo um órgão só: pulmão. A descontinuidade entre os versos faz do poema uma dissecação que confunde as fronteiras entre o vivo e o não vivo, entre o organismo e a mesa.

E não basta expor o pulmão, torná-lo a superfície das coisas; é preciso manipulá-lo, observá-lo, procurar seus ângulos, arestas, fios, engrenagens. A dissecação como gesto poético, aliás, diz muito sobre a escolha do título “Maldoror”, fazendo lembrar os *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont (2015). Sua poética é a do gesto cruel, do corpo despedaçado, do humano como imprevisibilidade moral. O poema de Carlito retoma Lautréamont no ponto em que faz uma espécie de *ars poetica* literalmente visceral. Joga-se a referência ao poeta uruguaio-francês num plano de significação em devir, em abertura fragmentária, frente à ausência de um juízo pré-definido sobre Lautréamont. A operação de extirpação e dissecação, que constitui exatamente o que esse poema encena, precisa ser realizada por instrumentos cirúrgicos “preciosos”. Desde o primeiro livro de Carlito, pesa sobre ele a etiqueta de “preciosista”²⁶; o poema responde debochando: preciosismo é outra coisa; é dissecar a linguagem de modos extremos, arriscados, destrutivos.

Assim, o preciosismo, sinônimo corriqueiro de beletrismo, de arte ornamental, fútil e presunçosa, acusação reiterada contra a obra de Carlito, poderá mimetizar-se, no poema, com um sentido diferente do habitual. Preciosismo, então, será também o procedimento cirúrgico necessário a esquartejar o pássaro. O pulmão de um pássaro, em carne viva e exposto, é mais espesso que o pássaro. Para ser poeta, não basta ser rouxinol; é preciso entregar-se ao esfacelamento de si, próprio corpo, do próprio canto. O pulmão do rouxinol é a máscara da ave dramatizada, entregue à cena que a trucidada e a vivifica. O poema se enuncia como sua própria encenação, com a performance que está contida em sua leitura. “Maldoror” é a encenação um pouco à Lautréamont do que é a poesia contemporânea, a poesia de um agora em que um poema chama a atenção para seu abrupto mecanismo em pedaços. O drama do pulmão minúsculo é regido pelos instrumentos de corte cujo caráter “precioso” está em seu potencial para decompor, para analisar, para destruir. O pulmão da ave-poema é protagonista

²⁶ Ver, por exemplo, os já citados Luís Dolnikoff (2009, 2011), Iúmna Simon (2011), Iúmna Simon e Vinicius Dantas (2011) e Paulo Franchetti (2009).

da cena enquanto se disfarça de objeto da manipulação que o desencavou.

Dentro do poema, a construção cênica não é, como dito, uma definição nítida de significações imediatizáveis. Uma cena corriqueira, composta de indicadores de uma familiaridade qualquer, pode talvez ser a dramatização de outra coisa que não um acontecimento cotidiano; a aparência banal aciona uma atmosfera simultânea, cena que se duplica em uma cena outra continuando a mesma. Mesmo quando o poema aponta para um dispositivo que lhe seria central ou conclusivo, a identificação dessa centralidade resvala diante da própria linguagem que a corporifica. Muitos poemas que trazem uma insinuação teatral, não como uma direção, mas como uma espécie de armadilha, são perceptíveis também à maneira do poema-tela, em que o impulso descritivo é forte. Para este capítulo, entretanto, o foco de interesse não é o que se dá à visão como pictórico, mas como ficção de mimese e atuação. A diferença entre tais modulações é tênue, como já mencionado, mas acreditamos que ficará delineada ao longo deste capítulo.

A diferença entre o tipo de ficção que é uma pintura e o que é uma dramatização não é essencial; as circunstâncias que tocam aos meios que as apresenta não dizem respeito a estados fixos, mas a situações, a modos de abordagem. No caso de um poema como “Sob o duplo incêndio”, simultaneamente poema-tela e poema-drama, uma leitura sob este último foco interessa como abalo ao pacto tradicional da encenação entre quem assiste e quem ou o que atua. Esse abalo se constitui no esvaimento da máscara-símbolo pelo mesmo ato discursivo que a fabrica. O poema-tela frequentemente se integra ao que o desintegra, o invisível que o percorre, que o margeia e que o explica; o poema-drama joga com o que, visível, escapole da máscara e a transgride.

Sob o duplo incêndio
da lua e do neon,

sobre um parapeito de
mármore, entre duas cortinas

jogadas pela brisa marinha
que ao mesmo tempo às suas

coxas e costas dispensava
um hálito incontinuo,

inundando de rubro o restrito
perímetro de seu jarro em cerâmica

e contrastando imemorial com a
transitoriedade de tudo ali

hotel, amor, dia, noite, carros,
uma flor alheia a símbolos

atingia seu ponto máximo
de beleza (AZEVEDO, 1998a, p. 54).

A enumeração apresentada, mesmo sendo finalmente descartada, não é irrelevante. A lua, em sua distância, e o neon, como componente de um letreiro ou adorno qualquer dentro do que parece ser um quarto de hotel ou fora dele, acessível por uma provável janela, parecem ser algo mais que detalhes de um cenário, como tantas vezes acontece, pois têm algo do movimento de ocupação das coisas que há no fogo, no incêndio; o luar, no auge da incandescência, e a imagem luminosa, ofuscante pela provável proximidade. Nessa figuração, entretanto, luar e lâmpada são logo destituídos de atenção e se mostram como coadjuvantes em relação a algo abaixo deles. O deslocamento de foco persiste: são mencionados em seguida o parapeito de mármore, as cortinas em par e a brisa do mar como sopro de hálito apenas para, em seguida, sumirem *na* cena. Os objetos nomeados sugerem a existência de uma janela, bem como, na continuação do texto, de alguém cujas coxas e costas são sopradas pelo mar, para o qual aponta a presumível abertura na parede do recinto. O perímetro da janela envolve outra área de entorno, a de um jarro de cerâmica, que, no entanto, é quase transbordada pela cor rubra de seu conteúdo. Esse transbordamento do quadro para fora de si mesmo é, junto a outras indicações, apenas o primeiro traço de uma ruptura mais drástica que um elemento de cena produz sobre tudo que o cerca e o contém.

O contraste é a evidência do tipo de relação extrema entre um ponto de tensão da cena e seu entorno: a flor. Seu não-ajustamento ao que a contém é tanto da ordem do tempo, pelo caráter “imemorial”, como do espaço, pela imagem de estabilidade frente à transitoriedade geral do ambiente: do hotel como imagem do transitório, dos demarcadores cíclicos do tempo dos usos (“dia, noite”), dos carros, índices de movimento. Mesmo o amor é sugerido como passageiro diante daquela flor, que, assim, diverge de todos os itens mencionados. Filtrada pelo testemunho visual, a flor está em um espaçotempo próprio e ainda assim se estende por tudo, para além do simbólico, para além de qualquer comparação possível ali. Apesar de sua presença ser uma força centrípeta, a flor desorganiza a cena e, contaminando a tudo, se torna a única imagem presente.

O acúmulo cênico de objetos banais conduz a um objeto que parece se desobjetivar enquanto descarta tudo o que está a seu redor; o caso é que essa enumeração foi

necessária para que aquele objeto fosse apresentado e corrompesse a percepção habitual. Isso resulta no gesto cênico da máscara que, ao se arruinar, torna tudo uma grande máscara, um grande gesto ficcional; personagem, boca de cena e atuação se fundem. Nesse ínterim, deve ser lembrada a imprecisão, enunciada indiretamente pelo poema, sobre se a flor, mesmo que assimbólica, seria uma pessoa, uma mulher – costas e coxas foram mencionadas. Poderia estar cumprida aí a manjada simbolização pela qual flores e mulheres seriam equivalentes. Ou flores e genitais femininos. O fato de a flor não comportar símbolos vai entretanto adular a dupla leitura possível, já que a flor, se não é mulher, não poderá ser igualmente flor, já que tem costas e coxas, metáforas incompatíveis com a flor vegetal; se a flor alheia a símbolos for uma mulher, ou, na sugestão erótica da cena, o sexo da mulher, ela será, com toda a lascívia possível, uma máscara como desmascaramento. Sem artesanato, sem virtuosismo, o ser artístico se compõe de uma circunstância em que sua existência no tempo se confunde com sua presença naquele lugar, seu dar-se a contemplar; a flor/mulher, o simples indescritível, é personagem e ator simultaneamente, por existir e por estar ali. Daí que o poema se impossibilita como ornamento precioso, porque destituído da utilidade de adornar, porque apagou todo o cenário ao redor no momento de sua performance; a fascinação da imagem destrói o ornamento.

Nas cenas-tela, o movimento não decorreria, como dito, de uma ação de personagens, mas de uma situação dinâmica envolvendo principalmente os aspectos significativos da visão. O ato de ver move o poema-tela, ainda que as telas usualmente desobedeçam à pressão daquele. De qualquer modo, esse tipo de texto se abre ao drama e com ele coincide no ponto em que o dar a ver se configura como performance. Se nos textos mais visuais a performance dramática já se insinua como máscara, o teatro impõe modulações particulares nos poemas em que a ação se intensifica; modulações que devem também ser abordadas aqui. A ação também é uma máscara, o material constitutivo da ficção dentro da palavra, dentro do poema; é o que há de sensorial no seu interior, é o sensorial como anseio sensorial, anseio como expectativa imprevisível da sensação por vir. Que se pede como continuação e ao mesmo tempo é imprometida, incerta. Assim, a ação pode percorrer diversas formas de apresentação, indo desde a oferta para a contemplação ao ato de riscar o corpo, de feri-lo. Um poema como “Homem dentro do pesadelo”, de *Collapsus linguae*, se encaixa nessa última perspectiva. A ação violenta se especifica pela existência de um conflito que tanto é mais agudo quanto propõe um antagonismo entre o indivíduo humano e forças

incorpóreas, embora não menos palpáveis:

Patas de lobo arranham
seu pescoço enquanto
intenta em vão
com socos e chutes amortecidos
pelo ar pesado
romper a membrana do sono

Vai rompê-la – de fora –
o dia
com suas patas de lobo (AZEVEDO, 1998a, p. 20).

Estar dentro do pesadelo é estar sujeito a uma ação; de repente, está-se em meio a um pesadelo, ele nos captura sem preparação, sem aviso prévio. Uma encenação que irrompe já em andamento, quando as luzes se acendem subitamente enquanto personagens já estão se movendo e falando. A percepção do súbito, corrosão radical da ideia de começo, torna-se também a experiência do trauma, que, quando há, é porque sempre houve²⁷; o incômodo deste momento parece ter sempre existido, e com isso o tempo como sucessão é abolido, passado e presente se misturando; o teatro e sua máscara, quando se instauram, são implacáveis e nisso o teatro tanto é linguagem de crise como a experiência muda e incomunicável (uma angústia) da própria crise, que bagunça a linguagem e lhe apresenta a destruição como iminência. A máscara e o teatro são fragmentos, porvir de uma contínua fragmentação. A percepção é uma caixa, da qual transbordam fragmentos, e uma de suas manifestações mais agudas ocorre na escala do instante. No caso, um instante de horror que, contudo, concentra-se a partir do que é mais corriqueiro: o pesadelo, o despertar cotidiano, a náusea de existir, disponível, de imediato, a cada indivíduo, por qualquer motivo, especialmente pelo que venha do outro, ou que vai a ele.

As patas do lobo comandam uma escrita de rabiscos e rasuras sobre a pele. Estar vivo é ser riscado pela experiência, é ser escrito por ela, mesmo com toda a ilegibilidade disso (daí a experiência ser uma “escrita” intradutível em palavras, mais frágil, instável, explosiva e tênue que qualquer manifestação de linguagem verbal²⁸); aquele cuja pele é papel para a

27 Nós somos passivos em relação ao desastre, mas o desastre é talvez a própria passividade, nisso, passado e sempre passado” (“Nous sommes passifs par rapport au désastre, mais le désastre est peut-être la passivité, en cela passé et toujours passé”) (BLANCHOT, 2011, p. 9).

28 Sobre a relação de ruptura e interferência entre linguagem e experiência, ver Agamben (2013b, 3-66). Observando a história ocidental, Agamben vê a experiência não como um mero reflexo da linguagem ou do conhecimento humano, mas como algo que desenvolve uma dinâmica própria; a linguagem não é uma habilidade automática e inata, já que existe uma distinção entre língua e fala, e a prática da fala (no sentido saussureano), individual ou localizada, é sempre um posicionamento ou um desvio em relação à capacidade comunicativa. Assim, a linguagem é afinal um conjunto de ocorrências heterogêneas, com especificidade histórica e em que o aspecto metalinguístico é mais imperativo que o de representação da realidade. A

escrita do pesadelo será também, na fatalidade do poema, acometido por uma pulsão de escrever. No caso, há uma espécie de contraescrita, de reação, feita de socos e pontapés semineutralizados pelo ar pesado, que funciona como uma espécie de ruído ou borracha de apagar. Quando o papel se alimenta da escrita em lugar de preservá-la, encena-se um drama chamado pesadelo. O ar pesado é a antecâmara da membrana do sono e é também essa membrana. Escrever é descobrir as camadas díspares da escrita: ar, membrana, pesadelo.

O sonho, como disseram Deleuze e Guattari em *O anti-édipo*, pode ser lido como uma ampla usina teatral, na qual nossas emoções e nosso imaginário são antes uma “produção universal primária” (2012, p. 13) de desejo que uma reprodução representativa de uma origem do sujeito; a membrana do sono, rompida, se abre como cortina que joga o ator, simultaneamente espectador de si, em outro ato de seu drama ínfimo e secreto. Matéria obscura, o dia não tem forma nem corpo; as patas de lobo são sua forma temporária. Em sua incerteza, ele pode ser muitas coisas, inclusive um pesadelo mais agudo, um estilete. O dia, que também é o despertar do sono, rasga a jugular do sonho. O poema se fez por uma sentença que ecoa sem ter sido nitidamente escrita: o dia (e seu talento para a crise) é o lobo do homem. A dor atua no corpo e lhe abre a performance de estar vivo, de ter sensibilidade, de ser homenageado e homenagem, simultaneamente, pela e para a estesia. A pura interioridade é invertida em pura exterioridade: ter o pescoço rasgado pelo dia é pertencer a ele, é se tornar parte dele; ser oprimido é se tornar, de um jeito compulsório e inevitável, parte da máscara sorridente da opressão, cuja face mal se pode distinguir, que é tanto mais bem-sucedida quanto dela menos se compreende; a máscara opressiva, entretanto, expropria um sonhador de si mesmo, de seus devires.

A ambivalência entre o sonho e o dia, no romper de membranas, é algo que os mistura e os confunde relativamente. A impossível coincidência ontológica de seres distintos, já trabalhada no par-unicidade flor/mulher de “Sob o duplo incêndio” (dois entes ocupando o mesmo lugar no espaço), é o ponto de apoio tomado aqui para pensar a coincidência não de dois seres corpóreos em um só corpo, mas de duas situações distintas tomando o mesmo lugar no espaço do poema. Paul de Man, em *Alegorias da leitura* (1996), propõe a leitura literária na modernidade como uma espécie de deterioração semiótica do texto; este, diante do leitor,

singularidade da experiência, então, evidencia-se pelos lapsos da linguagem, por sua não homogeneidade, sua descontinuidade diante das práticas, sobretudo no lapso maior, que é a infância, a época da vida em que não se conhecia a linguagem e que é retomada usualmente naqueles lapsos mencionados. “Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha estado e seja sempre in-fante [etimologicamente, aquele que não fala], isso é a experiência” (“Che l'uomo no sia sempre già parlante, che egli sia stato e sia tuttora in-fante, questo é l'esperienza”) (AGAMBEN, 2013b, p. 49).

fragmenta-se então em sentidos díspares, por vezes antagônicos²⁹. O exemplo mais comum disso seria a afirmação frasal que pode ser compreendida tanto de modo literal quanto, em sentido inverso, como denúncia irônica de si própria (seria, muito simplificada, o caso de um filme como *Tropa de elite*: defesa do ponto de vista de uma primeira pessoa e denúncia inevitável de seus abusos e preconceitos, mesmo que sutil e oportuna a um bom desempenho comercial junto a um público conservador). Isso, entretanto, seria apenas uma modalidade mais simples da ocorrência de significações díspares em um mesmo texto.

A hipertrofia do espaço em branco ou vazio na malha do poema moderno, de seu caráter fragmentário, intensifica a leitura “defeituosa” do método de Man, a qual pode se tornar particularmente produtiva na compreensão da literatura contemporânea. O risco de a proposição do crítico belga cair num esquematismo matemático já insinua a urgência de pensar essa questão em termos de uma inquietação poética, de uma abertura imprevisível da significação. A disputa entre possibilidades de leitura prenuncia o embate entre visões do real, não necessariamente defendidas pelo poema, mas ao menos suscitadas por ele. É como se o texto fosse um campo de batalha elástico em que qualquer visão específica sempre resvala: amplia-se, desloca-se, duplica-se; essa condição escorregadia do poema, entretanto, pode vibrar junto com leituras que se alimentem dessa instabilidade, da necessidade de desestabilizar o que emperrou, do poema como leitura por vir. Não haveria síntese no poema, então: ele ecoa o conflito ou pelo menos a divergência e toma o partido da desagregação, do movimento que desonera, do pensamento que desconstrói o construído e também a própria desconstrução (mas cada poema terá de encontrar sua maneira própria de fazer isso funcionar).

O desencadeador potencial da multivalência joga com a figuração arquetípica da encenação desdobrada diante de expectadores, como acontece em “O monograma turqui”, de *As banhistas*. Nele, o ponto de vista específico é o do observador frente a uma dramatização que se distingue do modelo de poema-tela porque há uma ênfase no que pode ser chamado o processo de percepção pelo qual o expectador recebe o palco entregue pelo pequeno inseto. O expectador é um nós, um eu coletivo e portanto dotado de uma divergência corporal de si próprio, embora seu olhar seja a fusão de dois olhares, na absorção do olhar-interlocutor pelo

29 “É possível fazer com que duas leituras inteiramente coerentes, mas inteiramente incompatíveis, dependam de um verso, cuja estrutura gramatical está isenta de ambiguidade, mas cujo modo retórico vira a atmosfera e também o modo de todo o poema de cabeça para baixo. [...] as duas leituras têm de se envolver mutuamente num confronto direto, pois uma leitura é precisamente o erro denunciado pela outra, e tem de ser desfeita por ela. Tampouco podemos de modo algum tomar alguma decisão válida sobre qual das leituras deve ter prioridade sobre a outra; nenhuma delas pode existir na ausência da outra” (MAN, 1996, p. 27).

olhar-fala; dessa maneira, ele diz: há uma cena-máscara, que logo existe. Isso dá existência a uma demarcação teatral que em geral não se encontrou nos poemas-tela. Assim, o aspecto teatral do poema pode aparecer de modo mais evidente, intenso, mas não menos sinuoso. O referido poema situa aqui um tipo de marco: começa aqui a parte deste trajeto em que se experimentam os poemas mais explicitamente performáticos.

“Monograma turqui” é um desvio a seu título, uma digressão ao significado que o dicionário lhe atribui. Não se trata, portanto, da alusão a um desenho formado por letras ou sinais gráficos à maneira característica de certa tendência turca, mas a uma borboleta em cujas asas se observam traços e cores parecidos com os de um monograma turqui. Essa imagem decorre de um instante em que a rota biológica do pequeno animal em seu voo é capturada por uma persiana; a borboleta é um corpo de vento que se engancha no curral de brisa da janela doméstica. A persiana é uma interrupção em seu caminho; repentinamente, de improviso, uma cena inesperada começa. Provavelmente o minúsculo bicho agita seus órgãos de transporte enquanto está imobilizado pela fita transversal. Seu bater de asas é visto então de um modo potencialmente distinto do que se ele estivesse na situação mais corriqueira de rodopiar liberto no espaço. O ritmo das asas é o plano de continuidade do poema, estendido como um plano-fragmento, como um longo período ziguezagueado pelas muito tênues quebras (ou curvas) de um verso ao outro:

Viu-se
 embaraçada nas
 lâminas da persiana
 uma borboleta (seu monograma
 turqui
 como um peso metafísico
 impresso sobre as asas parecia
 hesitar entre o sol de fora e a
 mornidão de dentro) eu
 e
 você paramos para vê-la mas
 de modo algum solícitos (a cabeça
 cheia de réditos e inéditos)
 antes deslumbrados (como
 só então podíamos) por
 aquela pequena revolução
 quase não ter *peso*:
 nada
 além de dez segundos e
 já faz tanto tempo que
 jamais lembraríamos não
 fora reabrires
 (e diga-me agora: para quê?)
 um antigo wordsworth

e
veja!
o monograma
turqui (AZEVEDO, 1993, p. 50).

As faixas da persiana são momentaneamente aspas ou parênteses que enfatizam o bater de asas, voo imóvel; a intervenção metafórica que o texto lança sobre a borboleta, denominando-a como monograma turqui, vem igualmente entre parênteses, como algo que está e não está ali; o monograma turqui é o duplo ausente da borboleta na persiana, assim como a relva inexistente é o duplo ausente do concreto duro das ruas: efeito performático vinculando o local ao longínquo. Entretanto, a máscara da metáfora é reforçada pela frase-símile: ela é “como um peso metafísico / impresso sobre as asas”. O instante de alegria do *insight* trazido ao pensamento e ao verso anuncia o caráter fugidivo da imagem-borboleta, tão tênue e ao mesmo tempo tão carregada de movimento. O sabor fresco da imagem pode se perder: é quando o frenesi das asas momentaneamente encobre o invólucro espaçotemporal em torno da borboleta (persiana, lembranças evocadas pelo inseto, a própria novidade do inseto em uma situação inédita) Associado imediatamente a essas coisas, o pequeno bicho os obscurece por instantes. Estamos em uma idade em que a metafísica já não admite ingenuidade: agora ela já mostra sua cara-máscara de jogo, de truque. Como dito, Derrida, na *Gramatologia*, considera a metáfora como manifestação metafísica; lendariamente, antes de ser artifício, ela seria uma propriedade natural e primeira da língua. Mesmo não sendo um perigo essencial, a metáfora tradicional é uma imprevisibilidade ambígua, que alimenta e empobrece o poema, ao passo em que caminha para uma obsolência situada na história³⁰. O dizer-borboleta, em lugar de se mover rumo à imobilidade, sugere um movimento como pura potência. O encontro entre dois entes semânticos pela figura de linguagem é alimentado pelo movimento que continuamente a põe em questão e ameaça dissolvê-la: a metáfora, sempre

30 “Épica ou lírica, história ou canção, a fala arcaica [e, nesse sentido, também metafísica] é necessariamente poética. A poesia, primeira forma de literatura, é de essência metafórica. [...] a literariedade literária seria um acessório suplementar fixando ou imobilizando o poema, representando a metáfora. [...] Tudo que poderíamos chamar de modernidade literária se detém, ao contrário, em marcar a especificidade literária contra o assujeitamento ao poético, quer dizer, ao metafórico, ao que Rousseau analisa, ele próprio, como linguagem espontânea por excelência” (“Épique ou lyrique, récit ou chant, la parole archaïque est nécessairement poétique. La poésie, première forme de la littérature, est d’essence métaphorique. [...] la littéarité littéraire serait un accessoire supplémentaire fixant ou figeant le poème, représentant la métaphore. [...] Tout ce qu’on pourrait appeler la modernité littéraire tient au contraire à marquer la spécificité littéraire contre l’assujettissement au poétique, c’est-à-dire au métaphorique, à ce que Rousseau analyse lui-même comme le langage spontané”) (DERRIDA, 2011, p. 367). A modernidade responde à metáfora tradicional, compreendida como aproximação metafísica de dois campos semânticos, com a imagem, que se multiplica em simbologias ou mesmo associações não simbólicas (metonímicas, por exemplo) a partir de uma única palavra, uma única alusão sensorial. A poesia de Carlito está, conforme sua herança moderna, repleta desse procedimento. Ver também, sobre essas questões, a nota 9 do capítulo “Telas”.

instável, sempre interpretável de uma nova maneira, tende à incompreensão, ao mal-entendido, à compreensão distorcida. Desse modo, o animal alado, no verso, sacode o peso metafísico que o solicita.

A metáfora se ressaltava e se perturba pela hesitação entre fora e dentro, a qual, mais uma vez no poema de Carlito (vide “Abertura”, já discutido acima), mostra-se diante da janela, este plano em que divergem duas camadas de calor (interna, externa), camadas de agitação ambiente das partículas da matéria. Nesse sentido, o poema funciona justamente como percepção sensível do limiar. O pequeno ser voador tende por hábito ao fora, onde está o sol que o tragará ou o transformará em um tipo de tela. A fronteira-janela é pano de fundo, *background*. A fragilidade do monograma é atributo da conexão ocorrida entre ele e sua plateia, cuja *atenção distraída* lhe motiva ao testemunho de um espetáculo transitando entre o insignificante e o assignificante. Novamente entre o dentro e o fora há um jogo de interferências, classificáveis em lembranças e expectativas, ocorrência qualquer de memórias e projetos, como no poema de Cacaso³¹; os expectadores, assim, também são, dentro de um instante, borboletas através de persianas, e talvez até se deem conta disso. O poema, dissonância frente aos personagens que participam dele, dá-se essa conta, mas ela parece estar fora do alcance dos sujeitos que precisarão reinventá-la. O monograma turqui exige de sua assistência a responsabilidade de perceber que está diante de um monograma turqui, de um caminho entre a visão de algo e a memória de outra coisa, caminho como máscara, teatro. Monodrama turqui. Mas o poema não confirma isso. Ele diz apenas que quem o assiste está entregue à possibilidade daquele caminho.

O deslumbramento se faz com uma espécie de distração, que neste caso é também um zelo, uma concentração intensa, como na leitura de Blanchot por Foucault³². A distração parece armar uma captura visual que tem algo de hipnose: o pequeno inseto é imagem de instinto e inconsciência, que contaminam sujeitos racionais, e isso os hipnotiza. O espanto, ressaca de uma cotidiana anestesia perceptiva, é intensificado por uma constatação: sem

31 “Toda felicidade é memória e projeto” (BRITO, 2012, p. 162).

32 “Somos atraídos na medida em que somos negligenciados; e, por isso seria bem necessário que o zelo consistisse em ignorar essa negligência, para nos tornarmos corajosamente negligentes a ponto de nos movermos em direção à luz na negligência da sombra, até o momento em que se descobre que a luz não é senão negligência, puro fora, equivalente à noite, que dispersa, como uma vela soprada, o zelo negligente que foi atraído por ela” (“On est attiré dans la mesure même où on est négligé ; et c’est pourquoi il fallait bien que le zèle consistât à négliger cette négligence, à devenir soi-même souci courageusement négligent, à avancer vers la lumière dans la négligence de l’ombre, jusqu’au moment où il se découvre que la lumière n’est que négligence, pur dehors, équivalent à la nuit qui disperse comme une bougie qu’on souffle le zèle négligent qui fut attiré par elle”) (FOUCAULT, 2001, p. 556).

aviso, aconteceu ali um tipo de revolução “quase sem peso”. O movimento em semicírculo das lâminas de voar se junta a um impacto inesperado, que mal cabe nos termos “metáfora” e “revolução”: o peso metafísico da pequena atriz estabelece com seus espectadores uma ligação imaterial e inespacial (que entretanto não é metafísica, idealista), pronta para revolver a percepção deles. A reação a isso é uma dádiva de si à performance assistida, irreduzível à linguagem verbal, embora por ela estipulada. O motor disso requer o quase nada, o pouco peso do movimento-borboleta, que é o presente como interstício para réditos e inéditos, instante que se dilata por dez segundos. Aqui se insinua o impacto de um vazio cabralino, que opta por se manter à beira do nada, do não-objeto, de uma materialidade dispersa, pouco ou nada perceptível, mas que se sabe existir.

A revolução, vanguarda do real, aqui, é da ordem do que beira o nada, do que quase não tem peso; Ítalo Calvino, em seu ensaio-fábula sobre a “Leveza”, comenta que, para a ciência e muito frequentemente para a literatura, a realidade é uma “pulverização” (2015, p. 13), de modo que o “mundo se rege sobre entidades sutilíssimas” (2015, p. 12); tratando da rapidez (“Rapiditá”), o autor italiano detecta em certos objetos mágicos, como o anel que provoca paixões ou o Elmo de Mambrino, uma força que não existe no objeto em si, mas na vibração que ele provoca e que mantém o mundo coeso³³ (ainda que essa coesão seja caótica) especificamente pelo ritmo acelerado que inocula (vírus ou vacina?). A alta velocidade e o fugaz se aplicam, então, como segredo e pouso (inseguro, irresistível) para quem lhes assiste. Assim, a borboleta se faz um centro temporário do mundo, algo como um buraco-negro (todo centro talvez atue como um buraco negro), uma questão que ecoa. Ela sustenta essa posição, evidentemente, na percepção de seus expectadores, visto que há uma divergência de velocidades (quanto ao mero existir, bem como ao experimentar) entre eles, como poderia ainda dizer Calvino: a borboleta alcança uma velocidade de hermes-mercúrio, do improvisado, da performance intuitiva; sua assistência segue em uma velocidade de hefestos-vulcano, da meditação paciente, do trabalho meticuloso e prolongado (cf. 2015, p. 54-55).

Não é o pequeno e ágil animal nem a argúcia de um enunciador o que faz o poema, mas a disparidade entre a performance e a percepção de cada um. O bater das asas da borboleta não cria um ciclone, mas um abalo sísmico na sutil zona tectônica do limiar entre voz e borboleta. Não é o inseto voador que condensa em si a chave do universo, mas ele a nomeia e a ressalta com toda a fugacidade de que sua estrutura minúscula é capaz. O

³³ Assim como, para Heidegger (2021a), o caráter artístico da obra não está no objeto em que ela é apontada, mas na relação que ele estabelece com seus espectadores, com o mundo.

monograma turqui da borboleta fala a si mesmo sobre seu arabesco, sua delicadeza, sua inutilidade e sua irresponsabilidade diante do horror (ausente do quadro) e da não-fala que a custo cavalga o prazer. Seu impacto é equivalente a seu potencial para o esquecimento, a menos que um desvio de percurso o devolva àquilo onde ele de fato não está. Dentre três poemas do autor romântico inglês William Wordsworth (1770-1850) sobre borboletas, um pequeno fragmento de um deles está presente em *As banhistas* como epígrafe (“*How motionless! Not frozen seas / more motionless!*”³⁴). O poema completo se lê a seguir:

Te observo há meia hora
 No amarelo que a flor aflora;
 Não sei mesmo, borboletinha!
 Se tu comes ou se te aninhas.
 Imóvel! Mares de gelo
 Não repousam com esse zelo.
 E quanto gozo, quando a brisa
 Entre as árvores te eletriza
 E te devolve ao meio!

Nosso pomar, árvores minhas,
 E as flores, de minha irmãzinha:
 Pousa aqui teu voar diário,
 Em tua casa, teu santuário.
 Volta sempre, não tenhas medo;
 Pousa conosco nestas ramas!
 Falemos do sol, de canções,
 Lembrança em nossos corações;
 Doces infâncias, durações
 breves, tal duas semanas³⁵.

34 Em livre tradução: “Quão imóvel! Nem mares congelados / [são] mais imóveis!”

35 Tradução nossa para o texto original em inglês, que se segue:

“I’ve watched you now a full half-hour,
 Self-poised upon that yellow flower ;
 And, little Butterfly ! Indeed
 I know not if you sleep or feed.
 How motionless ! – not frozen seas
 More motionless ! And then
 What joy awaits you, when the breeze
 Hath found you out among the trees
 and calls you forth again !

This plot of orchard-ground is ours;
 My trees they are, my Sister's flowers ;
 Here rest your wings when they are weary ;
 Here lodge as in a sanctuary !
 Come often to us, fear no wrong ;
 Sit near us on the bough !
 We'll talk of sunshine and of song.
 And summer days, when we were young ;
 Sweet childish days, that were as long
 As twenty days are now” (WORDSWORTH, 1923, p. 108).

Nos outros dois poemas de Wordsworth que trazem explicitamente a borboleta como personagem ou tema, o homônimo “*To a butterfly*” e “*The redbreast chasing the butterfly*” (“O pisco-de-peito-ruivo caçando a borboleta”), ambos também datados de 1802, repete-se o motivo da busca pelo pequeno sujeito-objeto voador por parte de crianças brincando ou de um pássaro procurando comida. Pondo o poema traduzido acima em diálogo com o seu trecho extraído por Carlito para iniciar *As banhistas*, observa-se que, naquele, o eu ficcional do poema clama ao pequeno e impassível interlocutor que ao menos fique próximo a ele, tendo em vista a imobilidade do inseto, a qual tanto lhe inquieta como agrada. O movimento frenético e recorrente do ínfimo seria talvez a constatação de que a imobilidade pesa, soterra, silenciosa, no limiar do perceptível. O monograma turqui, antes sugerido como um ritmo, um movimento, é reencontrado, mas apenas parcialmente, naquilo de fóssil que qualquer poema contém. Entretanto, a máscara de imobilidade deste é a própria sugestão de urgência das asas eternamente inquietas por dez segundos. Entre a máscara e a desordem do movimento, só um caminho é possível: o da pergunta sem resposta: “Para quê?” A resposta ausente a isso é um *zahir*³⁶, um objeto de devoção obsessiva, que, ativado na mente, reaparecerá diante do olhar em todas as cenas e paisagens, será levado consigo pelos expectadores do monograma turqui para qualquer lugar, porque nunca foi um mero adorno: foi máscara de uma ânsia sorrateira, talvez inconsciente.

4.2 Performance

Além dos quadros curtos, dos poema-intermédio, poemas-esquete, máscaras-fragmento, ocorrem também na obra de Carlito textos mais longos, em que certos personagens assumem o leme da situação e criam diversas modulações cênicas. Uma delas, numa perspectiva quase tradicional, se comparada a configurações de personagem corriqueiras na literatura do Ocidente, está no “Conto da galinha”. Dessa narrativa, escrita em verso, a exteriorização dramática delineia amplitudes anfractuosas em torno de um personagem, a ave-título, e outros caracteres incidentais mais ou menos relacionáveis a ela. O aparecimento de mais esse residente do zoológico de Carlito Azevedo, na primeira linha de verso, abre uma

³⁶ Conforme o conto “El zahir”, de Jorge Luís Borges, em que um homem desenvolve uma misteriosa mania por uma moeda-tostão que encarnaria a lenda muçulmana do “zahir”, o qual, “em árabe, quer dizer notório, visível”, e se refere a todo objeto ou ser que possa despertar obsessão em um observador qualquer. Ver Borges (2006, p. 630-636).

microperformance que se encerra instantaneamente, na exibição ostensiva que pode caber em uma única palavra, máscara suficiente, no caso, para uma única frase, e não em um sentido de ocultação, mas de uma pele que recobre outra, abaixo dela. Com esse mecanismo se constrói o dispositivo pelo qual “Todo anjo é uma galinha terrível”; mais uma vez, como em poemas apontados acima, uma máscara que instaura uma realidade paralela, até certo ponto incompatível com a anterior, como no caso dos pares relva-asfalto e borboleta-monograma-turqui. Nesse sentido, a inclusão da galinha na categoria de criatura celestial é desmentida ao longo do poema-conto, na mesma medida em que essa desmistificação do ideal pelo corpóreo pode ser um ardiloso disfarce permitindo a permanência desse ideal como uma expectativa dos personagens em jogo; aliás, é nisso que consiste o teatro do poema: dizer, no pátio onde passeia a ironia, que uma essência qualquer, ou a essência, é o sustentáculo do mundo, quando ela não é mais que uma das tantas máscaras³⁷ que ele pode vestir ou que podem ser vestidas nele; resíduos neutralizados de ideal como uma zona específica do real. A banalidade da galinha é, assim, sua performance, seu momismo, seu carnaval intempestivo:

Esta
 — por exemplo —
 abriu as asas,
 pardas,
 contra o fundo
 alaranjado
 de um muro
 em ruínas:
 fincou-se no
 alto da pedra (AZEVEDO, 2009a, p. 58).

A pose é um elemento comum à foto e à escultura, embora percebida de modos distintos em cada caso; a escultura requer do espectador, para ser contemplada, um movimento corporal desnecessário à observação daquela; a fotografia sugere como potência o detalhamento tridimensional que a escultura revela quando caminhamos em torno dela. Toda pose, seja qual for sua finalidade, tem algo de teatro, embora frequentemente não-artístico,

37 No contexto da apropriação deslocada que a obra faz do real para criticá-lo, e da conseqüente indefinição como dinâmica constitutiva, em personagens de peças teatrais no século XX, Sarrazac comenta: “Trata-se de multiplicar as máscaras superpostas – jogo (no sentido de série de objetos análogos) de máscaras –, de tornar mais e mais tênue o fio do personagem e mais e mais errático seu percurso. De se levar assim aos confins da *mimêsis*, nessas regiões em que, [...] segundo Deleuze, ‘um pouco do sangue de Dionísio corre nas veias de Apolo [Il s’agit de multiplier les masques superposées – jeu (au sens de série d’objets analogues) de masques –, de rendre de plus en plus ténu le fils du personnage et de plus en plus erratique son parcours. De se porter ainsi aux confins de la *mimêsis*, dans ces contrées où, [...] toujours selon Deleuze, ‘un peu de sang de Dyonisos coule dans les veines de Apollon >’] (SARRAZAC, 2012, p. 233). Tanto o monograma-turqui como a galinha do *Conto* exemplificam uma tendência similar à multiplicação de personas de tênue distinção, que seria interessante rastrear na poesia moderna e contemporânea.

especialmente desde o início da era da propaganda; posar é atuar, é dar-se como cena e ficção, não importa o sentido circunstancial que esteja em riste. Uma pose teatral propriamente dita pode ser uma extrapolação ou um devir (sem nenhuma superioridade estética) da escultura, da pintura, da fotografia: uma abertura, um desvio, um movimento-escultura. A galinha, em seu constante mover-se, mantém-se no quadro de uma espécie de mobilidade à deriva, sem propósito, e portanto sem rumo, mesmo que contida por uma área pequena³⁸. Sua imobilidade eventual é potência intensificada de movimento. *Esta galinha*, nesse contexto, “abriu as asas, pardas, contra o fundo alaranjado de um muro em ruínas” e “fincou-se no alto da pedra”: finca-se um movimento invisível, imperceptível, uma brincadeira de estátua que parece anunciar uma inquietação interior, afirmando uma aparente imobilidade, pautando uma “tensão entre itinerância e quadros estacionários” (SÜSSEKIND, 2008, p. 63). O muro alaranjado e arruinado adiciona profundidade de palco ao momento; a ruína faz conjunto com a mal-acabada imobilidade da estátua viva; surge uma conexão ambiental momentânea entre o organismo e a matéria contígua, uma espécie de máquina. Daí, então, que o organismo-galinha se torna organismo-performance³⁹, emanção singular e contingencial, nos termos

38 A imobilidade do movimento ocorre quando não se trata de um movimento nômade, de um movimento que não esteja mais preocupado com a experiência do percurso que com a pressa a um ponto de chegada qualquer: “Também é necessário distinguir a velocidade e o movimento: o movimento pode ser muito rápido, mas nem por isso ele será velocidade; a velocidade, pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, no entanto, ainda será velocidade. O movimento é extensivo, e a velocidade, intensiva. O movimento designa o caráter relativo de um corpo considerado como ‘um’, e que vai de um ponto a outro; *a velocidade, ao contrário, constitui o caráter absoluto de um corpo cujas partes irredutíveis (átomos) ocupam ou preenchem um espaço liso, à maneira de um turbilhão*, com a possibilidade de surgir em um ponto qualquer (portanto, não é surpreendente que se tenha podido evocar jornadas espirituais que foram feitas sem movimento relativo, mas como intensidades localizadas: elas fazem parte do nomadismo). Em suma, por convenção, dizemos que apenas os nômades têm movimento absoluto quer dizer, uma velocidade” (“Aussi faut-il distinguer la *vitesse* et le *mouvement*: le mouvement peut être très rapide, il n'est pas pour cela vitesse; la vitesse peut être très lente, ou même immobile, elle est pourtant vitesse. Le mouvement est extensif, et la vitesse intensive. Le mouvement désigne le caractère relatif d'un corps considéré comme < un >, et qui va d'un point à un autre; *la vitesse au contraire constitue le caractère absolu d'un corps dont les parties irréductibles (atomes) occupent ou remplissent un espace lisse à la façon d'un tourbillon*, avec possibilité de surgir en un point quelconque. (Il n'est donc pas étonnant qu'on ait pu invoquer des voyages spirituels qui se faisaient sans mouvement relatif, mais en intensités sur place: ils font partie du nomadisme). Bref, on dira par convention que seul le nomade a un mouvement absolu, cet-à-dire, une vitesse.”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 473, grifo dos autores). O movimento da galinha, aprisionada num quintal ao longo de sua vida, e mesmo sua pose de asas abertas, é, portanto, percurso indeterminado, gestualidade dinâmica do corpo, experiência peculiar de nomadismo, obra de velocidade.

39 Há um desnível entre a linguagem e suas potências de gesto e experiência, aqui contextualizado por Jean-Pierre Sarrazac no teatro contemporâneo, em que as didascálias são, muitas vezes, propositalmente escassas ou se propõem antes a serem lidas que dramatizadas: “Existe uma incompatibilidade insuperável entre o texto de uma peça de teatro, que tem vocação para ser reproduzido, e a performance, com seu caráter de acontecimento único (Il existe une incompatibilité insurmontable entre le texte d'une pièce de théâtre, qui a vocation à être reproduit, et la performance, avec son caractère d'événement unique) (2012, p. 373). “Paradoxalmente, esses teatros contemporâneos que chamam a atenção pela performance se cumprem cenicamente no poema, na linguagem” (“Paradoxalement, ces théâtres contemporains qui se réclament de la performance s'accomplissent scéniquement dans le poème, dans le langage”) (SARRAZAC, 2012, p. 379). O

cênicos já comentados:

Ao vento, sua dança
imóvel
redefine um
céu oblíquo,
antro de nuvens
simultâneas,
assustadoras (AZEVEDO, 2009a, p. 59).

O animal de penas, em seu gesto fundador, aciona o drama como duplo do que antes não era cenário nem máscara, não existia, não era poema; a *durée* dramática, que agora é fato e existência, desencadeia-se como mútua interceptação de fatores físicos engatilhados por sentidos diversos: o vento, que aciona o tato, o céu e as nuvens, que acionam o olhar. A galinha não apenas insere uma performance diante de seu entorno, mas ela a irradia (ao menos para o olhar do eu-lírico). A dança imóvel faz com o céu um composto oblíquo. Anjo de patas sobre o chão, embora, ao longo do poema, essa palavra, anjo, seja soterrada pela atuação do bicho quase voador, drama de seu frenesi capaz de deslocar inclusive o sentido biológico da mera sobrevivência. Se não chegar a ser assustadora (mas isso acontecerá, no poema), ela poderá ao menos contribuir para uma atmosfera sombria. O que faz desse animal capaz de produzir um entorno de medo? Talvez a perspectiva hipersensível de uma criança, que tanto consegue ver a gravidade extrema do banal/real (vide o poema de Wordsworth traduzido acima) como pode deduzir que no mundo existe horror mesmo quando este parece se apresentar unicamente para ela.

(Meu pai
a trouxe para
a casa
um dia
antes
de nos deixar,
talvez por
isso tenha
sobrevivido
tanto tempo
a tantas
intempéries.) (AZEVEDO, 2009a, p. 59)

Não é por acaso que os poemas escolhidos para este trajeto sejam parte de um teatro da desimportância. A insistência na tese de uma teatralidade do poema de Carlito também é delimitada pela banalidade que complementa seu caráter de drama. O banal,

poema de Carlito é próximo dessas perspectivas, se lido deslocadamente como didascália e, assim, potência de cumprimento performativo nele mesmo.

entretanto, assim como tudo que atravessa a multiplicidade do real, endossa o mecanismo da fragmentação, do desnível entre subjetivações e, portanto, pode se mostrar de muitas maneiras. Aqui, a insignificância cresce em torno ao ressentimento pelo abandono, em torno à fragilidade corriqueira da instituição familiar, fragilidade que, em muitos casos, é experimentada de maneira especialmente intensa pelos membros infantis e sugerida no poema pelos amplos vazios entre as duas estrofes em cada página. Em vários poemas longos de *Monodrama*, há uma apresentação de duas estrofes por página, sendo uma no topo, outra no rodapé. A remota associação que isso permite ao desencadeamento da visualidade espacial de *Un coup de dès* parece ser direcionável, em cada texto do livro de Carlito, a circunstâncias específicas de significação. No caso do *Conto da galinha*, a presença estranha do animal, espécie postíça de anjo ou reencarnação patriarcal assustadora, faz do longo vazio entre estrofes o campo que intensifica o sentido inominável daquele bicho-poema⁴⁰.

Há, na passagem transcrita, uma transação no domínio de uma economia emocional: o pai abandona a família, mas deixa em seu lugar uma galinha, comum e aterrorizante. Essas duas características são duas máscaras ou uma máscara de duas faces. Sendo aterrorizante, ela continua sendo corriqueira, e talvez nisso more seu mistério, seu poder de medo. Uma zona de conforto é trocada pela perda e por um pequeno demônio doméstico, quase interno, como o tigre do conto de Cortázar, tão cotidiano quanto assustador. A permuta de uma galinha por um pai poderia talvez até configurar uma irônica e minúscula pensão alimentícia, mas esse uso não se verificou; o almoço em potencial desviou-se ou foi desviado do caminho plausível à cozinha e ganhou outra ocupação: o exercício do susto, a linha de demarcação da fronteira do desconhecido e da ameaça. A galinha é uma linha, um traçado no terreno de um espaço aberto a um olhar solitário que, pelo menos em certas horas, só tinha olhos para ela. Sua sobrevida talvez já fosse, por si, uma das intempéries a que teria sobrevivido esse remoto descendente dos basiliscos. O fato de estar viva, talvez, seja a justa conta para considerá-la uma espécie de milagre maldito, de portadora da máscara, e

40 O espaço em branco no poema da galinha pode aludir a uma característica de personagens teatrais de peças escritas desde o final do século XIX. Em peças de Ibsen, August Strindberg e Anton Tchekhov, “impõe-se então um tipo de personagem que é todo vacuidade e toda abertura. E essa total disponibilidade do personagem [...], longe de favorecer a ação e a troca dialógica entre os personagens, impede-a” (“S’impose alors un type de personnage qui est toute vacuité et toute ouverture. Et cette totale disponibilité du personnage [...], loin de favoriser l’action et l’échange dialogué entre les personnages, l’interdit”) (SARRAZAC, 2012, p. 198). A lacuna da página dimensiona a indefinição e a volatilidade do personagem do poema-conto, em sua mistura de mistério e cotidiano, e isso remete a uma tradição de personas teatrais da modernidade, que dialogam frequentemente não por palavras, mas por silêncios, pelo que não se quis, não se conseguiu ou não se soube dizer.

coadjuvante, do drama da perda. A explicação entre parênteses, que é também uma mudança de assunto, pode ajudar a perceber a complexidade da encenação que a galinha faz de si, associada ao fato de que seu expectador, dando-se conta ou não, contribuiu para pôr-lhe sua máscara-performance.

Em seus
raros momentos
de elevação,
quando fica
num pé só,
imagina-se
a orquídea
da pedra (AZEVEDO, 2009a, p. 60).

O ponto de vista, aqui, não é rigorosamente o de um expectador envolto pela infância, mas é retrospectivo, como o de um adulto que tenta mapear seu passado. Desse modo, surgem comentários, também integrados à performance, sugerindo uma articulação de linguagem mista, que vai além de um presumível repertório infantil de captação e expressão. Em discursos do tipo memorialístico, aliás, o narrador se dá como um campo em que se fundem e se sedimentam situações etárias diversas. Acionar a memória é talvez se engancharem em um umbral entre presente e passado, possibilitando uma sensação de mescla do próprio corpo com o que já não existe, com o que quase não pode mais constituir poema; o relato engatilha o irrecuperável, o desejo em autopropulsão. A memória, portanto, é uma fala da provável infinitude do desejo, seu feitio inesgotável. As pistas que o poema fornece para uma leitura memorialística, no entanto, são atenuadas pela voz verbal presente, que intensifica a encenação dramática presenciada.

A galinha não é passado, ela simplesmente é (como diria Blanchot da obra de arte), está aí, o que sugere a memória como deriva, como ânsia de fuga rumo a lembranças diversas, o que complica qualquer relação lógica como o ido. Afirmção de heterogeneidade, a imagem da galinha bagunça a descrição no próprio movimento em que é descrita⁴¹. Como

41 O movimento descritivo-narrativo, em que a atitude posada e o gesto impulsivo se misturam, ora focando em *close*, ora se desviando do que parecia ser uma *mise-en-scène* estabelecida, é próprio dessa escrita: “ao mesmo tempo em que, no texto de Carlito, essa contiguidade espacial e essa dinâmica de negações, por um lado, recusam a identificação e o retrato como *gran finale*, e mantêm lacunar o objeto-em-fuga, em eco, de toda a perseguição, complexificam, por outro, nesse processo, o exercício da figuração, que de ação direcionada, definitiva, em mão única, se converte num jogo em que planos descontínuos de sentido se produzem e contradizem num campo relacional contrastivo. A isso talvez se possa chamar aí de teatro. Nada que se reduza à invenção de um conjunto de *personae* poéticas. Nada que realmente se aproxime de certo entendimento convencional do drama, baseado em diálogos intersubjetivos. Figuras empaticamente bem definidas, histórias com começo e fim, urdidas como sequências de movimentos voltados teleologicamente para formas diversas de clímax. Nada cuja apreensão exija imediata exteriorização, encenação, locução. E no entanto, trata-se de algo que envolve formas de ver e ouvir, como disse John Cage, numa de muitas das

saber do que se trata quando se mencionam seus “momentos de elevação”? Refluxo metafísico de essências invisíveis? Ânسيا de movimento que as funcionalidades do corpo não acompanham? Como em outros momentos da poesia de Carlito, não há uma resposta específica no texto; entretanto, o que ele parece dizer, é que a elevação em pauta vem da posição ereta sob uma única pata, mediante a ênfase do topo de uma pedra, arremedo de montanha, em que a ave cederia a uma imagem mental que a transformaria em uma “orquídea da pedra”. Além de enunciar uma circunstância ambiental, o poema estende o espaço cênico a um presumido ato imaginativo do galináceo, outro ato em sua performance, acionado no poema mesmo, que funciona como um interstício entre um mundo interior, psicológico, e um mundo exterior, geográfico. A narrativa sobre esse personagem, seu monólogo sem palavras, é também seu transfigurar-se em flor, em poema, a oscilação transitiva de sua imagem, além de ser o elo coesivo entre o cenário, o expectador, a atriz e certas especulações que os unem:

Terráquea,
pisa a própria
bosta e
a alheia,
aceita as
nodosidades
e pronuncia
constrangida
seu lamento
de imperatriz:

“ — Essas ervas
flutuantes,
caídas sabe-se lá
de que cúpula
radiosa, serão
o envenenamento
de qual
paixão?” (AZEVEDO, 2009a, p. 60-61).

A vida para essa galinha é sua imersão no meio a que foi trazida e que a abriga. Ela segue entre o que é vivo e pavimenta sua trilha com a contribuição coletiva de matéria expelida que ela não evita. Orquídea intermitente, autocomposição errática, seus pés estão plantados em bactérias decompositoras. Merda, pedras e terra são tipos vários de nodosidades

definições de teatro ensaiadas por ele. Mas não apenas visão e escuta. Ou as contradições possíveis entre imagens óticas e visuais. Mas algo que demandaria uma ‘situação de circo’, diria o compositor, especificando, em seguida, que se tratava, na verdade, de criar uma situação em que se pudesse contar com uma ‘pluralidade de centros’ [...]. Sua ideia de teatro apontando, segundo um comentário de Marjorie Perloff, para a criação de um ‘campo de ação’ que evitaria necessariamente ‘o movimento unidirecional’. [...] É, de certo modo, exigência semelhante que o método poético de Carlito Azevedo vem dramatizando nos últimos anos” (SÜSSEKIND, 2008, p. 64).

próximas à galinha e lhe oferecem passeio. Enquanto caminha, ela se mimetiza no cenário que habita e se torna aquilo com que coabita. Vista, ela é mímese da mímese sem fundo que é sua terra, seu poema, sua situação material. Quando emite sua voz, sua fala, aflora de volta sua condição de desvio e contrafluxo, o que faz dela, de modo não totalmente irônico, um tipo de imperatriz. Seu canto é um lamento sob a entonação do constrangimento, resultado provável de sua resignação, índice de seu mimetismo errático, do deslizar constante de sua própria estranheza. O som e as cesuras cravadas nele são igualmente pasto para o invisível, para o nó górdio da experiência, apreensível diretamente pelo corpo, mas não tanto pela razão nem pela linguagem; assim, o poema prossegue *indefinindo* sua protagonista, e dessa mesma forma apresentando o mundo como atuação contínua de entes conjugados ora pela ave, ora pela sua ausência⁴².

O lamento soberano vem da tentativa de dissipar o vão entre o espaço conquistado e seu exterior, zona estreita de hipersensibilidade que é a fronteira, por mais imprecisa que ela seja; a distância entre as ervas flutuantes e a cúpula radiosa que as gerou é provavelmente similar à distância que há entre as estrofes do poema na página (assim como outros textos do mesmo livro, *O conto da galinha* é um poema atravessado por limiares: dentro-fora, luz-anteparo). A galinha é imperatriz, esposa do atravessamento de coisas diante dela mesma, é máscara que enuncia essas coisas, sua porta-voz. Ave que, às vezes, *rasteja em pé* e enxerga estranheza em torno de si: o que a circunda é afinal estrangeiro e, de certa forma, inóspito. Ela grita, e seu cacarejo é um atestado de revolta como única metafísica aceitável, se chegar a tanto; sua voz entoada que o palpável é não mais que um distrito do longínquo, aceno do inacessível, do impossível; caídas de um sol ou um céu qualquer, as ervas flutuam em sua direção; Seu apontar para cima é como um inconformismo quanto ao solo que as enraíza e

42 Debatendo a linguagem literária, Blanchot observa que “a frase da narrativa nos põe em relação com o mundo de irrealidade que é a essência da ficção e, como tal, ela aspira a se tornar mais real, a se constituir em uma linguagem fisicamente e formalmente validável, não para se tornar o *signo* dos seres e dos objetos já ausentes, posto que imaginados, mas antes para nos *apresentá-los*, para nos fazer senti-los e vivê-los através da consistência das palavras, de sua luminosa opacidade de coisa” ([...] “la phrase du récit nous met en rapport avec le monde de l’irréalité qui est l’essence de la fiction et, comme telle, elle aspire à devenir plus réelle, à se constituer en un langage physiquement et formellement valable, non pas pour devenir le *signe* des êtres et des objets déjà absents puisque imaginés, mais plutôt pour nous les *présenter*, pour nous les faire sentir e vivre à travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de chose”) (BLANCHOT, 2013, p. 82). Quanto mais rarefeita e absurda a galinha do conto, mais sua realidade ficcional se impõe, ou seja, mais ela pressiona, como linguagem, a percepção de real que a linguagem cotidiana reproduz e é captada pelo imaginário, e, como diz Blanchot, isso cria um mundo simbólico (ver a nota 46, a seguir) por meio de um “jogo sem o qual não haveria nem imagem, nem imaginação, nem ficção” ([...] jeu sans lequel il n’y aurait ni image, ni imagination, ni fiction”) (BLANCHOT, 2013, p. 84). A imagem precisa de um mundo próprio para se construir, mundo, onde, por exemplo, várias linguagens artísticas se relacionam e se confundem estrutural e sinestesicamente.

ressalta o teor opaco de uma paixão qualquer, desconhecida, inexplicada, mas que certamente teria sido envenenada e assim causado ruptura, queda, permanente flutuação. Aquilo que, no longe, tem poder para atravessar também o entorno da galinha: uma questão sem resposta, matéria de canto e lamento. A ascensão à pedra alta, a epifania meio cômica disso, dá lugar a outro papel: o de descaso contra um medo infantil.

Agora torna a
descer para ciscar,
bicar seus grãozinhos
de gordura
que se esfarelam
nas mãos
do menino
que os
arremessa
quase se
mijando de
medo,
mas atendendo
aos gritos
dos tios
gordos e
desargentés
que o despedaçariam
com a pior
das ofensas (AZEVEDO, 2009a, p. 61).

Na estrofe transcrita acima, constata-se: o olhar que resvala no texto é o de um personagem espectador, em terceira pessoa, talvez da criança que um dia foi o eu ficcional do poema, algo que entretanto não é esclarecido⁴³. Assim, persiste uma zona confusa, de mistura de olhares díspares, de modo que o menino, o eu poético e mesmo a galinha podem ser desdobramentos uns dos outros, máscaras uns dos outros⁴⁴. Em algum momento, devido a

43 O menino pode inclusive ser também a voz em primeira pessoa, na estrofe entre parênteses, comentada páginas acima. Entre primeira e terceira pessoa, funda-se um espaço de despersonalização e de jogo entre personas, entre atuações. No contexto da relação entre poesia e teatro na obra de Carlito, observada por Flora Süssekind, Susana Scramim comenta: “O poema dramático torna-se estratégia para uma presença não na voz da primeira ou da terceira pessoa, mas numa voz impessoal, aquela que buscava Clarice Lispector com o ‘it’ [...], relação do não sujeito com o sujeito que o constituiu [...], de alguém que escuta. O ‘eu’ do poema dramático se constitui pela voz que o acompanha e que ele escuta, criando outro modo de tratar o ‘eu’ no poema, ou seja, o ‘poema em vozes’” (SCRAMIM, 2010, p. 50).

44 A partir da imprecisão pela qual personagens de Michel Vinaver (1927) e Herbert Achternbusch (1938) tanto podem ser um mesmo indivíduo como vários, Sarrazac comenta: “De uma hipostase à outra, o fio do personagem é rompido e depois precariamente reatado. Dessa ausência de continuidade nasce o *impersonagem*, de que seria possível dizer que ele é a *diferença* do personagem. O *impersonagem* se constitui a partir desse jogo em que o personagem não é mais que a confrontação e a diferença entre suas máscaras sucessivas” (“D’une hypostase à l’autre, le fil du personnage est rompu puis précairement renoué. De cette absence de continuité naît l’*impersonnage*, dont on pourrait dire qu’il est la *différence* du personnage. L’*impersonnage* se constitue à partir de ce jeu où le personnage n’est plus que la confrontation et la différence de ses masques successifs”) (SARRAZAC, 2012, p. 232, grifos do autor). Debatedo o teatro de

algum motivo invisível (fome? Genes? Tempo?), é preciso voltar ao movimento constante, irrefreável da busca por alimentos. Ciscar é lembrar que o chão é uma página rasurada e expandida em rabiscos de patas, em lacunas de ar sob a terra, inoculada com uma língua fluida e averbal, um rumor encapsulado no silêncio que irmana o olhar e o escuro. O drama se prolonga como comédia na interlocução cênica concedida a um expectador privilegiado em sua relação com a (imper)atriz: o menino medroso. A escrita que aí se põe é bidirecional: de um lado com as garras, de outro com o bico, que inscreve o sumiço fágico dos grãos crocantes de matéria gordurosa, dos quais resta no máximo uma poeira na mão infantil. O menino teme alimentar a protagonista do drama íntimo/ínfimo que testemunha; talvez suspeite não ser, ele mesmo, mais que outro tipo de grão de gordura, igualmente acessível à fome que o assusta. A performance do ponto de vista infantil é inquieta; o menino é grão de gordura e galinha simultaneamente.

No drama posto, um conflito ora se ressalta, ora se atenua, entre a protagonista e seu público unitário; ambos são, de certa maneira, antagonistas⁴⁵. O menino rejeita ser devorado pela galinha e assim incorporado ao inferno que ela simboliza. Igualmente plateia e atores são os tios gordos e *désargentés*. Em dissenso com o garoto, pressionam-no a uma ação indesejada, usufruindo de um poder mesquinho. No entanto, eles são outras nodosidades sobre o mesmo solo: agentes burlescos em prol do pânico risível que a galinha contém, grãos enormes de gordura, substância que, como apresentado, medeia as relações entre o pássaro antipático e seu expectador fiel e medroso, seu cultor nessa simbologia⁴⁶ contemporânea de

Carmelo Bene (1937-2002), Deleuze descreve personagens que “não têm um eu”, mas “nascem numa série contínua de metamorfoses e variações” (2010, p. 31). Observa-se algo parecido na dinâmica do conto-drama da galinha, mas envolvendo, como dito acima, personagens diversos que em determinada leitura podem ser vistos como variações do mesmo habitante daquele quintal.

45 Mais um comentário de Donald Schüller para a poesia de Drummond que parece se aplicar a esse ponto da discussão: “a ação dramática se esboça quando surgem obstáculos no caminho da execução” (SCHÜLLER, 1979, p. 16). A galinha é esse obstáculo, é uma espécie de revés, senão do ponto de vista adulto, que consideraria isso um exagero, certamente do ponto de vista infantil. Entretanto, a força antagonista é exatamente o que aciona o drama apresentado, que estica tentáculos sutis para detalhes dramáticos cuja força é serem laterais: o pai que foi embora, os tios desagradáveis, a solidão naquele quintal.

46 Para Blanchot, o símbolo é o elemento básico da criação de um mundo específico pela ficção, com sua ambiguidade entre ser outro e simultaneamente evocar uma percepção do nosso mundo empírico que a prática cotidiana anestesia e obscurece. “O próprio da narrativa simbólica é de tornar presente esse sentido global que a vida de cada dia, estrangulada em seus acontecimentos mais particulares, permite-nos raramente alcançar, e de que a reflexão, que daquela narrativa não detém senão seu aspecto intemporal, não nos permite experimentar. Nós encontramos raramente o mundo, nós tocamos raramente a existência, nós não experimentamos nossa situação como a de um ser que em cada acontecimento se apreende todo inteiro e apreende tudo que há no acontecimento” (“Le propre du récit symbolique est de rendre présent ce sens global que la vie de chaque jour, étranglée dans ses événements trop particuliers, nous permet rarement de atteindre et que la réflexion, qui n’en retient que l’aspect intemporel, ne nous permet pas d’éprouver. Nous rencontrons rarement le monde, nous touchons rarement l’existence, nous n’éprouvons pas notre situation comme celle d’un être qui dans chaque événement se saisit tout entier et saisit tout ce qu’il y a dans l’événement”)

fundo de quintal. Um palco fundado no que é excessivo, desnecessário, perto do inútil: a bosta, o mijo iminente, a gordura, a criança assustada, a galinha que conquistou o *status* de inutensílio. O canto da atriz principal, pequeno gesto lírico meio misterioso, talvez seja menos hostil que a ira dos tios e de seu de grito grosseiro.

A propósito, a pobreza, pródiga de si, sempre está a postos para alimentar o mau-humor; a palavra francesa que a sugere, *desargentés*, pertence a um idioma que, pretensamente, seria índice de sofisticação, arrogância e talvez fartura. Haveria aí uma sugestão de que os tios foram ricos, *argentés*, algum dia? O vocábulo estrangeiro contrasta com a língua vernácula, tanto como o palavrão com certas palavras e expressões incomuns no português coloquial (“arremessa”, pior das ofensas”); isso aciona o trânsito momentâneo de um idioma a outro ou de um registro linguístico a outro, o que dispõe um rumor inesperado, uma sinuosidade, compondo uma imagem cambiante, que une as falas do poema em um dizer mesclado, campo de variações de linguagem⁴⁷, um desentendimento, uma ânsia de tradução, uma fome, o sabor prestes à boca, ao bico. No poema, o desnível entre palavras de línguas distintas ou até da mesma língua contêm grãos de silêncio contra os ruídos do cotidiano moderno; o silêncio do poema absorve e remodela o som dos gritos humanos e cacarejos galináceos. Silêncio que, como diz Agamben, marca a experiência com a linguagem como algo sempre dividido, produtor de ruptura no corpo da palavra (2013a, p. 30). A contingência,

(BLANCHOT, 2013, p. 84). O ser, perspectiva fenomenológica tradutível em percepções ocultadas pela rotina, toca o símbolo enquanto ficção e realidade à parte; nesse âmbito, a galinha é um símbolo em torno do qual todo um mundo se atravessa e se funda também, em sua totalidade, como símbolo.

47 Ainda no contexto do teatro de Carmelo Bene, Deleuze entende que variações de língua e linguagem podem dramatizar diferenças relevantes entre práticas sociais: “Será que se pode, em cada época, distinguir línguas maiores, mundiais ou nacionais, veiculares, e línguas menores, vernaculares? O inglês, o americano, seria hoje língua maior, o italiano, língua menor? Distinguem-se uma língua elevada e uma língua baixa nas sociedades que se exprimem em duas línguas ou mais. Mas isso não se verifica também nas sociedades de uma só língua? É possível definir línguas maiores, mesmo quando elas têm pouco alcance internacional: são línguas de forte estrutura homogênea (standardização) e centradas em invariantes, constantes ou universais de natureza fonológica, sintática ou semântica (DELEUZE, 2010, p. 37). “Em suma, por mais diferentes que sejam, as línguas maiores são línguas de poder. [...] é preciso definir as línguas menores como línguas de *variabilidade contínua* – seja qual for a dimensão considerada: fonológica, sintática, semântica ou até mesmo estilística. Uma língua menor só comporta um mínimo de constante e de homogeneidade estruturais. Não é contudo uma salada, uma mistura de dialetos, visto que ela encontra suas regras na construção de um *continuum*. De fato, a variação contínua se aplicará a todos os outros componentes sonoros e linguísticos, numa espécie de cromatismo generalizado. Isso é o próprio teatro ou o ‘espetáculo’ (grifo do autor)” (DELEUZE, 2010, p. 38-39). Os registros vocabulares mais eruditos e a ocorrência estrangeira prestigiada estão para as línguas ou usos linguísticos “maiores”, especialmente quanto à presunção de que são mais adequados a um grande contingente de usuários ou a uma comunicação massiva, oficial; isso, tanto como o palavrão e os termos que designam entes considerados sem importância estão para línguas e usos menores, de grupos sociais subalternizados. O confronto entre ambas as dimensões resulta, no “Conto da galinha”, em uma “língua menor”, com usos linguísticos “menores” contagiando os usos “maiores” eventuais, funcionando como um campo de variação linguística, de modo encontrável, como menor amplitude, em outros poemas de Carlito desde *Collapsus Linguae*.

os tios *désargentés*, despidos de matéria valiosa, desmonetizados, nus com sua gordura, empurram o infante (“aquele que não possui fala”, como lembra Agamben)⁴⁸ e o põem à mercê de uma ave terrível, dispositivo de uma fala que ele não realiza, mas o poema realiza por ele; poema que atua por falas iminentes, mas que não acontecem, como a fala do menino, como a censura ofensiva na ponta da língua dos tios.

A neblina que cai
pela manhã
sobre o terreno
baldio, enlameado,
surpreende-a
em sua túnica
asfixiante,
sempre
florescendo e
sempre
odiando
o sexo (AZEVEDO, 2009a, p. 62).

Os trânsitos da imagem teatral em poemas de Carlito, apontados por Flora Süssekind, cambiam os ângulos de foco sobre os personagens; nesse sentido, a galinha, em seu trajeto, é momentaneamente destituída do papel de protagonista para o qual havia sido escalada. Um terreiro é um palco que se revolve, banal, repleto de fatos insólitos infinitesimais. Sua aparente previsibilidade, ao menos para o ponto de vista humano, não lhe veta o imprevisível; algo poderá acontecer, e um de seus habitantes semi-invisíveis pode desdobrar algum acidente em seu trajeto vital ou mineral. Não há agora personagens propriamente ditos, mas, talvez, fragmentos de personas, pequenas subjetivações disseminadas (ver a nota 31 do capítulo “Cinemas”); o cenário aparentemente vazio também é um protagonista plausível; ele mesmo, cenário, é um personagem, acompanhado por outra persona de palco, a neblina. A lama espalhada pelo chão tende aos tons escuros, a neblina, aos claros; ambos são opacos. Disseminada no ar, a cor e a luz da neblina vão embaçar a visão do terreno. Essa revolução opaca vai tocar também a galinha, que estava lá o tempo todo, disfarçada pelo fato de não ter sido mencionada até a metade da estrofe. De acordo com a linearidade comum à escrita ocidental⁴⁹, as referências a uma cena real só podem aparecer em sequência, e não simultaneamente; num poema como o que está sendo lido aqui, de relações descentradas entre personagens, poema com uma protagonista que não é protagonista, poema sem protagonista, aquela linearidade parece deixar de ser uma mera limitação e sugerir que,

48 Ver a nota 28 deste capítulo.

49 Ver a nota 133 do capítulo “Telas”.

enquanto não é mencionada, a galinha-poema se confunde com os seres ao seu redor, como se os encenasse, como se eles fossem personagens que ela interpretasse.

A estrofe acima associa, ao movimento em que a galinha some na cena, um outro, em que as conexões linguísticas inserem ambiguidade a partir do sétimo verso. A surpresa que assoma na estrofe é impulso de mão dupla entre duas intensidades de consciência⁵⁰, de movimentação material rítmica, que se atravessam e misturam seus personagens: ave e nevoeiro. A ambiguidade se desdobra na estrofe; a galinha se vislumbra na frincha de um pronome: a neblina “surpreende-a”. A túnica asfíxiante é a neblina ou é a cabeça de frango? Diante dessas opções, posta-se outra pergunta: quem está sempre florescendo e odiando o sexo? Como resposta, algumas soluções associativas são plausíveis (ou a neblina, ou a galinha; ou a neblina é a túnica, e a galinha floresce e odeia o sexo, ou o oposto). Neblina-túnica, galinha em flor e assexualidade parecem compor a leitura mais válida para a passagem assinalada. O que pode confirmar um atravessamento entre *personas-durées* que se torna uma *durée* ampla e desigual⁵¹, em que ecoam, vastos, a asfixia da clausura e o tédio que pode acometer a mecânica processual da repetição, rajada de micromovimentos diferenciais, de gestos⁵², corporalidades, matéria.

A transparência
dessa hora
lembra a
transparência
da asa
de uma mosca,
a da pálpebra
de uma galinha,
e deve muito
às duas (AZEVEDO, 2009a, p. 62).

“Essa hora”, distribuída sobre o espaço indefinido do pronome demonstrativo, espalha-se sobre a neblina, sobre o poema inteiro. Uma mesma hora que toca o poema em seu todo e em uma de suas partes; a neblina se difunde erráticamente pelos versos, assim como a

50 Ver a nota 97 do capítulo “Telas”.

51 Ver a nota 76 do capítulo “Telas”, bem como o capítulo “Cinemas” (*passim*). Para Henri Bergson, a passagem do tempo, exterior à consciência dos seres, é uma ampla duração (*durée*), que abrange, mesmo que de uma maneira não sintética, não harmônica, as diversas *durées* individuais, que percebem de maneira própria o tempo que passa. Sobre essa questão, ver Deleuze (2012a, 2012b, 2013b).

52 Mesmo que composto materialmente apenas por palavras, o poema abriga uma multiplicidade conectada de afirmações descritivas, traduções do som inarticulado em linguagem verbal, e gestos que se comunicam por si. Cabem aqui mais algumas palavras no contexto de Carmelo Bene: “A variação contínua dos gestos e das coisas e a variação contínua da língua e dos sons podem se interromper, se cortar e se recortar; mas as duas devem continuar, formar um único *continuum* que será, segundo o caso, filmico, teatral, musical etc.” (DELEUZE, 2010, p. 52).

personagem-título. A transparência também se bifurca e ganha espessura no terreno baldio, na face de alguns de seus personagens: a mosca, o anjo empenado. A mosca é uma galinha minúscula, sem utilidade humana. O personagem mais evidente dessa hora-estrofe, no entanto, é uma espécie de luz mista, emprestada pelo sol distante, com uma camada adicional de neblina; opaca, seu nome, aqui, é “transparência”. Blanchot opõe a transparência da linguagem cotidiana à opacidade do texto literário, pela qual aquela some e este se evidencia em sua tez, seu ar material, matéria que resvala diante de si mesma⁵³. No “Conto”⁵⁴, o nome do opaco é transparência, uma transparência limitada, que transforma a imagem visual sem que isso seja imediatamente perceptível. No palco baldio, um refletor de *transparência* informa o instante em que tudo é opaco, insinuando nele uma cegueira parcial como ânsia de visão. Quando a neblina vem, ela produz no ar uma pálpebra de galinha. Asa e pálpebra são escudos, lentes opacas que atravessam a transparência e rendem tributo à espessura milimétrica do horizonte longínquo do minúsculo.

Hokusai
 não ignoraria
 o sortilégio
 amoroso
 dessa
 galinha,
 o coração
 de fogo
 que a impelia
 às vezes a
 correr pelo
 quintal
 em puro desperdício
 aerodinâmico

nem as irmãzinhas
 dormindo
 sobre as
 pedras de *puzzle*,
 na terra batida,
 esquecidas

53 “A imagem, de alusão a uma figura, torna-se alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência, torna-se a informe presença dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre isso que existe quando não há mais mundo, quando ainda não há mundo” (“L’image, d’allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l’absence, devient l’informe présence de cette absence, l’ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n’y a plus de monde, quand il n’y a pas encore de monde”) (BLANCHOT, 2012c, p. 31); isso é dizer que a imagem resvala do mundo ao passo que faz parte dele, encaminhando a matéria e os entes constituídos por ela a um impulso perceptivo que os desautomatiza frente aos sentidos e ao pensamento.

54 Parece evidente que, no título “O conto da galinha”, o gênero conto também é parte de uma encenação, quer dizer, como uma relativa indefinição entre gêneros (o texto do “conto” são versos, e estes compõem uma narrativa) que também é um modo de expandi-los, bem como de enunciar que a relação entre a experiência e o relato que a interroga não é dada de antemão, não está definida por fórmulas prévias.

do irmão mais
novo
que deveriam
proteger (AZEVEDO, 2009a, p. 63).

Na obra do gravurista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849), podem ser observados, sempre prestes ao movimento (ou recém-decalcados dele) grandes peixes, quelônios, aves diversas (faisões, patos, cormorões) dragões, feições humanas caricaturais (gordas, magras), grandes ondas ou cachoeiras, órgãos sexuais de homens e mulheres, o ato sexual em detalhes, sem disfarce. O detalhamento dos matizes de cor (do muito vivo ao suave, comumente em tons não-sóbrios) e de luz se junta a traços mínimos, ao esboço elementar, ao monocromatismo, a zonas de sombra ou de negro, a amplas lacunas de branco. Muito comuns na obra de Hokusai são também cenas cotidianas nas quais o foco não está em personas centralizadas, notáveis pelo rosto ou por algum aspecto especial, em uma tendência diversa à da pintura europeia do mesmo período⁵⁵; na série de desenhos para o monte Fuji, por exemplo, este é situado quase sempre em uma posição descentrada no enquadramento da ilustração. Hokusai foi um paisagista de detalhes precisos, desenvolvendo um estilo particular, dentro das possibilidades do desenho japonês, destacando cores e traços. Com isso, influenciou artistas europeu ao longo do século XIX. Nos prólogos da época industrial de produção de imagens visuais, ele soube fazer seu campo ficcional, seu teatro⁵⁶.

Em uma ânsia de movimento (que se tornou lição para Cézanne, Monet e outros impressionistas), os animais de Hokusai miram o observador como quem o ordena silenciosamente a manter distância, a guardar cautela, mas ao mesmo tempo a não se distanciar; eles ameaçam/fascinam seu público, e seu autor provavelmente não estava alheio a isso. Espécie de cavalo de santo para seu zoológico, o artista japonês seria então facilmente capturável pela ave performática do quintal. A paixão do pintor pela paisagem pode ter muito de uma fascinação de criança, em sua alta sensibilidade a tudo que ela ainda viu tão pouco (o artista, nesse contexto, é aquele que viu e percebeu o mundo de modo sempre insuficiente, embora algumas de visões e constatações, provavelmente, sejam mais intensas que as de outras pessoas); de modo similar, o provável garoto que observa a ave doméstica é extremamente suscetível ao seu poder de sedução pelo medo. A galinha é a obra que o artista infante teme e realiza, que existe, no poema, apenas para sua solitária plateia. Esta observa ou

⁵⁵ Cf. Gombrich (2014, p. 404).

⁵⁶ Um panorama crítico da obra de Hokusai, incluindo reproduções de vários de seus trabalhos, pode ser encontrado em Forrer (2010).

presente um “sortilégio amoroso” provindo de um “coração de fogo” que não é centro ou princípio orgânico, mas índice de dispersão, multiplicidade e até certa indiferenciação entre corpos, ecossistema mutilado, por muros, do mundo em torno. Mutilado, mas vivo, como se fosse um personagem de Beckett.

O ato de “correr pelo quintal em puro desperdício aerodinâmico” também diz o coração de fogo que está disseminado naquele lugar. Nietzsche observou que o desperdício é uma tendência recorrente da relação entre o orgânico e o inorgânico e que desafia a tentativa humana de dar sentido ao mundo: “na natureza não manda a privação, senão o excesso, o desperdício, mesmo até um nível absurdo”⁵⁷ (2009, p. 251). A luta para estar *no mundo* (“ums Dasein”), afinal um dos suportes dos sistemas éticos e semióticos que o humano criou, “é apenas uma *exceção*, uma restrição temporária da vontade de vida; a grande e a pequena luta se voltam em toda parte à sobrecarga, ao crescimento e à propagação, ao poder, conforme a vontade de poder, a qual é, simplesmente, vontade de vida”⁵⁸ (2009, p. 251-252). O poder, aí, pode ser compreendido como impulso do desejo, vontade de tornar algo possível, mesmo que mesclada ao medo, vontade que alarga e povoa o mundo, para o bem, para o mal, para os interstícios entre estes dois, para as panes de ambos. Cada ser daquele quadrado de terreno ruralizado exerce um poder sobre os outros, mesmo os inorgânicos. Aquele ambiente é um *puzzle* de pedras e de entidades diversas entre a vida e o inanimado.

Para Georges Bataille, em *O erotismo*, de 1957 (2011b), o corpo humano, antes ou depois de ser calcado pela religião cristã, se manifesta sobretudo pelo desejo, pelo prazer, pelo sacrifício e dispêndio de recursos do corpo ou do ambiente. Essa hipótese já havia sido exposta nos ensaios *A noção de dispêndio*, de 1933, e *A parte maldita*, de 1949, que descrevem o dispêndio como um impulso que a luz solar, em suas propriedades fotoquímicas, infunde nos ciclos biológicos em geral⁵⁹. Isso também interpõe um emaranhado de planos

57 “[...] in der Natur, herrscht nicht die Notlage, sondern der Überfluß, die Verschwendung, sogar bis ins Unsinnige”.

58 “[...] ist nur eine Ausnahme, eine zeitweilige Restriktion des Lebenswillens; der große und kleine Kampf dehnt sich allenthalben ums Übergewicht, um Wachstum und Ausbreitung, um macht, gemäß dem Willem ur Macht, der eben der Wille des Lebens ist”.

59 Nessa obra, Bataille toma por princípio o dado científico a respeito do “jogo da energia que nenhum fim particular limita: o jogo da matéria viva em geral, tomada no movimento da luz [solar], de que ela é o efeito. Na superfície do globo, para a matéria viva em geral, a energia é sempre em excesso, a questão é sempre colocada em termos de luxo, a escolha é limitada pelo modo de desperdício de riquezas” (“jeu de l’énergie qu’aucune fin particulière ne limite : le jeu de la matière vivante en général, prise dans le mouvement de la lumière dont elle est l’effet. À la surface du globe, pour la matière vivante en général, l’énergie est toujours en excès, la question est toujours posée en termes de luxe, le choix est limité au mode de dilapidation des richesses”) (BATAILLE, 2011a, p. 50). Não se trata de uma perspectiva fatalista, pessimista, niilista, mas de encarar, da forma mais madura e lúcida possível, uma tendência biológica (e portanto humana) que a ciência econômica tradicional tenta simples e infrutiferamente recalcar; com essa reflexão, é possível pensar uma

entre territórios e idades, viventes e os tecidos que os atravessam. O instante pulverizado pela modorra é a festa do dispêndio, irresponsabilidade e entrega de si para atravessamentos inconscientes, impessoais (no sentido de não individuais, mas coletivizados). Nesse momento, o cuidado com a família é uma idealização humana inaplicável, outro papel que se cumpre em negativo, pelo que não é; a vida se propõe, às vezes, um esquecimento de quaisquer obrigações familiares. As irmãzinhas” (da galinha? Do garoto?) e tudo mais ali existem como descoesão sobre os poros da areia, areia como um quebra-cabeças inumerável, insolúvel, entropia. O autodesperdício da galinha correndo seu trajeto espiralado não é mapa, lei universal, mas tendência que, descontínua, apresenta grande probabilidade de reaparecer, de guiar a performance de outros atores circundantes.

O *puzzle* não se limita a ser estrutura, sistema. A suposta obrigação de traduzir qualquer estrangeirismo para nossa língua talvez não passe de um gesto autoritário, alheio às dinâmicas do interlinguismo de que se impregna com força a literatura ao longo do século XX. Seria algo parecido a traduzir compulsoriamente tudo que há em português para o inglês, o esperanto ou qualquer outra “língua comum”, “língua maior”, à disposição. Assim, buscar outra palavra ou mesmo um plano de significados em português para *puzzle* é irrelevante, neste momento; a palavra se torna um propósito, porque seu nome podia ter vindo de qualquer língua, ou antes, intensifica uma expressividade de impacto por não ser rebanho da língua portuguesa. Na terra batida, coquetel de pedras para quebrar cabeças (ou abrigá-las em um cochilo), nenhum traço é conclusão; refaz-se, enquanto houver fome e propriedade privada intramuros, a escrita de pés e bicos, de desenhos ciscados e grãos armazenados no fluxo intercorpos. É compreensível então que o menino se mostre desorientado e perplexo diante desse problema que para ele é crucial: a ameaça constante, ao seu presente e mesmo a seu porvir, que se materializa precariamente e acaba por se disseminar no ambiente daquele quadrado de muros, e mesmo fora dele.

Nesses traços, o *puzzle* se aproxima das ocorrências do mundo e da terra, como Heidegger os conceituou⁶⁰. No pensamento do alemão, essas duas palavras são respectivamente variações ou movimentos do ente (ocorrência corpórea, sensorial), e do ser (potência de vida prática que resvala dos sentidos ou da percepção, disseminando-se em espaçotempos próximos ou remotos). A terra, conforme Heidegger, tenta acolher ou

civilização humana efetivamente produtiva e potencializada. Nesse sentido, o dispêndio é lição de desejo, vitalidade, prática política de alegria, e o corpo da galinha do conto sabe disso.

60 Ver a nota 48 do capítulo “Telas”.

acidentalmente enquadra o que o mundo, na sua densidade, costuma abalar e romper. O mundo está em desnível com a terra, mesmo que eventualmente se confunda com ela. Entre o familiar e o bizarro se irradia a pulsão sensorial do poema junto com suas energias informes, imperceptíveis, mas que de algum modo pressionam a percepção, sugerindo o que ela não alcança. Na terra demarcada do quintal, na permanência de seus muros furta-cor, abre-se algo, um mundo: interposição de incontáveis dimensões de tempo e espaço, de filamentos e infiltrações afetivos, de exuberância nos interstícios da escassez e da monotonia, interstícios que escorrem entre cercas de tijolo, que afinal também são textos e dizem algo sobre e para a linguagem verbal.

O esquecimento do sono, em contrapartida, abole momentaneamente a hierarquia familiar e sua conveniência à preservação da espécie. Os entes do reino da galinha se atravessam mutuamente em sua matéria irregular, e a dobra de espaço-tempo-afeto entre o menino e a ave aponta para isso. Palco dinâmico, tela em frangalhos. Entregues a si mesmos, os filhotes soltos, sejam humanos ou aves, são um dado particular naquele espaço de corporalidades emaranhadas, força instantânea de pressão do meio com sua fragilidade, para qual o poema faz atentar. A sobrevivência da espécie, em um molde de vida encarcerada, não se mostra em um cuidado comunitário com os mais jovens, mas no modo como eles são entregues à própria sorte. A abertura da terra em mundo materializa, dentre outras coisas, os acasos ríspidos da sobrevivência. Quem sabe, assim, o animal fabrique uma secreta consciência de si no que ele será daqui a pouco. Como esferas que giram sem controle numa órbita curva, espiralada ou em ziguezague. A destituição do que seria tarefa de vigilância acaba por amadurecer o filho desgarrado, pródigo, órfão de pais vivos: menino, galinha. Isso marca decisivamente um trajeto para suas existências, confirmando uma errância mesmo que por entre as grades da cadeia. Assim, o menino disseminado e perdido no quintal tem uma importante lição de susto e extravio, uma primeira preparação para a adversidade por vir.

Não, Hokusai, não se subtrai a nada disso, nem às sobras de luz solar que respingam dos que pulsam, sem motivo nem meta, nem ao esgotamento que essa energia deixa para trás e reencontra adiante. A menção a Hokusai naquele tabuleiro de terra e pedras tem algo de parênteses, assim como está entre parênteses toda percepção ou sensação que se oculta à consciência. Os parênteses da experiência convidam ao interno, mas são também a franja na qual se começa a pensar em espaços como posições no espaço, em lugares que vestem e trocam nomes: dentro, fora. Parênteses, barras e hifens são demarcações com que

legendar tanto entulho espalhado pelos vãos do *puzzle* de num terreno murado. É preciso contaminar esse entulho com reviravolta política, uma política para pensar modos de vida além-terreiro, além-muros, além-quintal, além-galinheiro. O espaço fechado, ali, sugere e de algum modo inclui o que está fora. A estrofe em seguida, no poema, mostra horrores imaginários na mente infantil como habitantes insuspeitos daquele quadrado-galinheiro. Bergson, em *Matière et mémoire* (2001), sustenta que movimento e espaço, mente e corpo, são distintos, mas podem se confundir; o quintal é tudo que atravessa uma mente de garoto, o garoto é toda a complexa e multiforme vivência de sua morada. Cada ser do quintal é desvio de outro ser, ser como o que muda, e não como o que permanece, entes, acidentes; o emaranhado de entes no interior do quintal abriga um impulso de desvio como imanência, e o poema homenageia isso a cada mudança de assunto ou de foco. A máscara se desloca para além dos muros, num palco perto:

(Os velhos
escroques
passam
o dia na fábrica
fechada,
causam arrepios
de medo e
vergonha
quando saem
à noite e
catam pelas
encruzilhadas.) (AZEVEDO, 2009a, p. 64).

A fauna-flora-poeira se enovela em um corpo complicado e desdobrável. A fábrica fechada é um outro setor daquele ali emurado: está diretamente conectada com a atividade mental infantil que a dota de uma fauna própria de monstros humanos, galinhas de outro matiz ontológico. Extensão do quintal, eles também tomam parte em seu funcionamento. A fábrica fechada é uma das faces do quintal. Comparece a ele sem se fazer presente, como relva no asfalto seco, como garras de lobo no tédio cotidiano. A construção abandonada é em alguma medida uma ampliação ou subversão de um aqui doméstico; para isso, a mente infante vira pasto da perigosa fauna humana de uma tênue lenda para um só. Aquela fábrica intensifica e ameaça corromper o já instável ambiente de casa. Talvez funcione como elemento estabilizador desse ambiente, na qualidade de alternativa a ele, de limite ao qual não ultrapassar. Mas, de qualquer modo, há uma fala que vai até eles, que convive com eles e os conhece, sabendo detalhes de seu cotidiano demoníaco; os velhos monstros que coletam

frutos do abandono na solidão da noite podem ser absurdamente reais. O roubo, a agressão e a morte de crianças, por adultos desconhecidos, acontecem todos os dias, com quaisquer famílias.

É preciso que a mente sobreviva ao medo, que se fortaleça a partir dele, para que ela prossiga com o desejo, ou seja, com a investigação da fábrica (esse inutensílio, tal como a galinha). É preciso ainda que o poema continue, e portanto que o terror se dissipe, ao menos parcialmente, transformando-se talvez em outro sentimento incerto: experiência, aprendizado, trauma. Os velhos escroques, entre parênteses, são um corpo estranho, infiltração na parede, porta provável para uma desorganização dimensional ou existencial do plano de alvenaria; o medo, de qualquer modo, pode quebrar a normalidade cotidiana e ensinar algo inesperado. O caráter aniquilador da sensação de medo pode, assim, ser o gatilho para uma turbulência emocional que desloca um bloco de pensamento/sensação/emoção e lhe obrigar a pular os muros e correr a esmo, jogando-o diretamente sobre o solo atmosférico do desconhecido. Além da fronteira que estiver sendo praticada, o mundo tende a ser mais intenso em seus efeitos, desanestesiando o familiar. Isso pode resultar tanto em uma ampliação de perspectivas como em sua destruição; a vida continua como desdobramento de si mesma ou se encerra por seus emperros.

Medo e vergonha, no caso em questão, conduzem a experiências imprevisíveis, que, como se pode prever, não se excluem mutuamente *a priori*. Ambos os sentimentos são facilmente desencadeáveis pela experiência infantil e podem, inclusive, ser considerados importantes para os procedimentos socializantes que a envolvem; sua ausência é que seria preocupante, resultando em escassez de ferramentas cognitivas e emocionais para o trato cotidiano com o outro. No caso do medo, aliás, rastreia-se esse sentimento ao longo do poema e desde seus primeiros versos. A articulação entre o eu-menino-indefinível e o anjo terrível se dá pelo medo, o que dá amplitude e variação a todo um cosmos de ocorrências perceptivas e afetivas. A textura daquele sentimento, no que toca à imagem-ave e à imagem-escroques, é que se mostra distinta. Quanto à primeira, seu impacto é mais intenso, mas sua recorrência a torna relativamente familiar, com um papel solidificado no dia a dia do garoto. O temor que a galinha inspira parece se irradiar pelo ambiente, e este se faz um cenário adequado para aquele sentimento. Os objetos de que se compõe a paisagem têm uma forma vacilante, temperada erraticamente pelo tédio e pelo medo, que o abole, e do qual a curiosidade é uma versão atenuada.

Já no caso dos velhos, seu efeito sobre a mente infantil é modulado pela distância física e pela não comprovação de que existem de fato e que os torna fictícios (mas não menos reais enquanto gatilho emocional). Tanto em relação a eles como quanto à ave, medo e vergonha não contam como sentimentos, em sua repercussão ambiental difusa e quase imperceptível, mas como máscaras sem imagem definida nem expressável. Os escroques estão longe e ninguém os vê. São, por isso, mais assustadores e, de onde estão, agem como contraforça energética que mantém o quintal coeso, embora também de modo perturbador. Pode ser que eles venham, invadam o terreno alheio e roubem galinhas e meninos. À sua performance se acrescenta a vergonha, que, se ocorre na relação entremuros, é imperceptível; aqui, entretanto, ela ganha *status* de palavra, não uma palavra transparente, cotidiana, prestativa, mas opaca, manchada, como paredes antigas: essa palavra, vergonha, no contexto do poema, parece misteriosa, incompreensível, em um primeiro momento. Só conhece (e explica) a vergonha quem a sente? No que ela consiste? Para ensaiar uma resposta, ainda que tênue, é preciso um rastreamento mínimo do percurso histórico dessa palavra.

No *Gênesis* bíblico, a vergonha pelo paraíso perdido serve como sinal de que a ingenuidade infantil se foi, e agora existe um conhecimento do mundo. Entretanto, esse sentimento também pode fossilizar o que se dá a conhecer e transformá-lo em moral, dispositivo útil para lidar com o medo, mas também com tudo que trazer questionamento e insurreição⁶¹. A vergonha como meio de controle do outro, embora igualmente complexa, seria uma experiência potencialmente distinta do sentimento de vergonha no que toca às relações de um indivíduo consigo mesmo. Essas duas dimensões, em todo caso, devem ser investigadas na estrofe citada, mesmo porque ambas parecem se desdobrar nela, ainda que de maneira dissimétrica. No caso do contexto judaico-cristão aludido, a vergonha de si e a tentativa de causar vergonha ao outro coexistem, embora o caráter doutrinário da Bíblia sugira uma prevalência desta última, com caráter punitivo. A sensação incômoda da nudez, para o primeiro casal humano, é uma censura muda, algo como “eu avisei para que não me desobedecessem”. Só eles souberam o quanto esse sentimento foi chocante e inesperado, mas a única expressão disso foi seu silêncio. No final de *O processo*, de Franz Kafka, na cena da

61 Nietzsche, em uma especulação histórica, entende que “sem a velha prática inspirada pelo medo, de ver tudo conforme um segundo sentido oculto, agora não teríamos alegria com a natureza, assim como não teríamos alegria com pessoas e animais sem esse mestre da compreensão, o medo. A alegria e o agradável assombro, e enfim o senso do ridículo, são filhos temporários da empatia, e irmãos bem mais novos do medo. – a capacidade de rápida compreensão – que, portanto, baseia-se na capacidade de rapidamente dissimular – diminui em homens e povos orgulhosos, soberanos, porque têm menos temor; e todo tipo de compreensão e dissimulação é familiar aos povos temerosos; neles se acha igualmente o autêntico lar das artes imitativas e da inteligência superior” (2016, p. 103-104).

execução da imprevista pena de morte de K., a intenção provável de acuá-lo fica quase encoberta pelo grito implacável, a voz que fala diante da morte, que demarca um sentimento de humilhação: “[executado] como se fosse um cachorro!” (KAFKA, 1993, p. 246). Como um cão sem plumas.

No parágrafo acima, veem-se dois momentos da cultura ocidental distantes entre si, que, se contrastados com a narrativa-poema de Carlito, talvez façam-na parecer frívola e provinciana. Difícil seria negar essa percepção, de modo que aqui ela será tomada como alavanca. Giorgio Agamben, em extensa discussão promovida em *O que resta de Auschwitz* (2012b, p. 81-126), aborda a vergonha relacionada a falas de sobreviventes que puderam contar algo, ou dos que foram empurrados além do limiar do humano e perderam toda fala, nos campos de concentração da II Guerra Mundial; situação excessiva e, num olhar apressado, sem nenhuma ligação com o poema de Carlito. Entretanto, a mesma palavra, *vergonha*, é usada em ambos os textos; ela poderia expressar algo em comum? Nesse caso, o vocábulo pode atuar como ponto de partida para uma operação de pensamento capaz de conectá-los e fazê-los dizer algo um ao outro, abrir-se um ao outro.

Com a leitura que faz de um ensaio de Emmanuel Levinas, Agamben descreve a vergonha como uma dificuldade de aceitar algo reprovável em si mesmo, situação que extrapola noções como intencionalidade, responsabilidade ou culpa. Assim, tal sentimento cinde o sujeito e coagula nele uma zona que censura e outra que é censurada. Mesmo sem endossar por completo o uso que Agamben faz da categoria de sujeito, que redundaria sem querer ou não na ideia de que este eventualmente preexistia a seus gestos, é curioso constatar como sua construção conceitual se afasta de um modelo tradicional de sujeito⁶².

O eu é, assim, aquele que é ultrapassado e superado por sua própria passividade, pela sua sensibilidade mais peculiar; e, todavia, esse ser expropriado e dessubjetivado é ainda uma extrema e irredutível presença do eu a si próprio. [...] Na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo que sua própria subjetivação, torna-se testemunha do próprio dissenso, do próprio perder-se como sujeito. Esse duplo movimento, juntamente de subjetivação e dessubjetivação, é a vergonha

62 Em suas discussões sobre a categoria do sujeito, de um modo geral, Agamben fica a dever às discussões de Deleuze e Guattari (ver 2012, 2013, *passim*) em torno do mesmo tema; não em uma dimensão ética, bastante interessante e instigante na obra do pensador italiano, mas por conta da intensidade política do conceito nos escritos dos autores de *Mil platôs*, que nos interessa mais; para eles, o sujeito só se dá como gesto, como “agenciamento”, de modo que delimitá-lo no âmbito de núcleos semióticos como o corpo individual ou a alma não seria mais que a reprodução do traço da linguagem mais consolidado nas sociedades capitalistas: não sua significância ou sua comunicabilidade, mas o fato de ela ser empregada habitualmente para proferir “palavras de ordem”. Não se trata, obviamente, de rejeitar o pensamento de Agamben (um dos mais ricos da contemporaneidade) ou de negar a existência da subjetividade, mas de pensá-la politicamente de uma maneira que nos pareça produtiva e atual.

(AGAMBEN, 2012b, p. 97).

Como havia formulado no *Ensaio sobre a destruição da experiência*, Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, situa a linguagem como limiar entre o infante e a consciência; adquiri-las resulta em perder a dimensão aberta da experiência num processo de internalização e autocentramento; ao menos nos aspectos filosófico e científico, é o próprio trajeto da metafísica ocidental ao longo dos séculos, que trata a linguagem e a percepção como interioridades, ao passo que elas são, como diz Foucault, da ordem insubmissa do “fora” (2001, p. 546-567). Ao fechar-se ao aberto, às incessantes linhas de fuga para a desterritorialização, o infante se cauteriza do medo, mas também do que em seu corpo é expansão. O medo e a vergonha causados por personagens fantasmagóricos são semente ou anúncio ou ameaça do medo e da vergonha que o humano historicamente provoca no próprio humano e provavelmente em muitos dos seres que ele mata, talvez conscientes deste fato, para lhe servirem.

O medo e a vergonha são, no poema, recobertos pela máscara dos arrepios causados por seus motivadores, fontes de um conflito banal, vibração imperceptível que tantas vezes se aglutina muros afora à maneira de massacre, que se insere na normalidade cotidiana como um fato de exceção. Acreditar em velhos fantasmas fictícios é de algum modo pressentir que massacres acontecem e que eles quebram com violência o ritmo social da paz encenada. Os arrepios são sentidos por quem, a propósito? Eles são a persona de um alguém que os sinta, um sentimento infante disseminado por entre as avenidas multidirecionais entre o mineral e o orgânico, ou ao longo de suas margens. Num poema banal, lista de seres inúteis, ignorados exceto por si mesmos, ou nem isso, ocorre um teatro como fluxo de força, energia vibratória, ondulando em várias direções, com zonas de intensidade desigual, pressionando as máscaras do tempo cronológico e do espaço euclidiano. Criança e ave são duas concentrações de atividade que se leem mutuamente, que se interagem e que, espalhando-se pelo seu entorno, revezam-se mutuamente no âmbito de categorias como teatro e público, sujeito e objeto, autor e personagem, eu e outro e tantos mais adereços intelectuais semelhantes. A estrofe encavalada dos velhos escroques, em seu horror trivial, comprova que nenhum menino e nenhuma galinha podem controlar um mundo sozinhos, por menor que seja esse mundo.

A infância, desde alguns séculos, tem passado a ser vista como heterogênea em relação à fase adulta, o que tornou a criança uma espécie de humano outro, diferente⁶³. Essa

63 Ver, nesse sentido, Ariès, em estudo contextualizado na França pré-revolucionária (1986, p. 50-68).

compreensão foi fundamental para o surgimento da pedagogia moderna, que por sua vez tornou aquela compreensão mais urgente⁶⁴. De invisível e indiferenciada, a infância transitou ao patamar de explicação privilegiada para o humano suas questões, o que pode ser considerado um dos efeitos de percurso das ciências humanas entre os séculos XIX e XX. Como se sabe, a origem da humanidade só pode ser parcialmente buscada em um passado distante, quando ainda nem havia o tempo. A origem da era moderna, entretanto teria supostamente uma fonte segura nas primeiras fases da vida do *homo sapiens*, o que parece confirmar a impressão de que mesmo um saber recente como a psicanálise se pautou até certo ponto em um teleologismo metafísico⁶⁵. Um passo à frente no dimensionamento da criança como diferença estaria então naquelas discussões em que ela não é mais a fonte de tudo o que aconteceria depois dela no transcurso de uma existência individual, mas parte de um processo em que experiências e marcas psicológicas infantis vão se transmitindo a cada fase psíquica posterior do indivíduo, talvez por uma inércia do modo de vida capitalista e como mecanismo psíquico de estabilização emocional. Isso resulta, assim, na perspectiva de uma concepção do tempo que descola passado, presente e futuro entre si, de modo que o contraste entre criança e adulto não impõe uma diferença essencial, mas um conjunto de matizes e relativa continuidade.

Agamben, bem como Deleuze e Guattari, propõe certas abordagens que desalojam a criança dos departamentos de conhecimento que costumam envolvê-la. O primeiro, numa discussão sobre o aspecto filosófico da experiência humana⁶⁶, trata o infante não como uma fase da vida, mas como espaço ou desnível entre falas individuais e distintas (perspectiva afim à da linguística do século XX, como se sabe⁶⁷); é preciso, assim, voltar ao discurso por meio da experiência de desautomatizá-lo, abri-lo a uma deriva, mas também aos vácuos, da semiose (como no caso do *infante*); então, a história só poderá se libertar minimamente dos condicionamentos da sociedade capitalista, com a volta a uma infância da linguagem, associável à poesia e a uma liberação incondicionada dos sentidos da palavra. Deleuze e Guattari, desconfiados dos postulados da linguística habitual, reclamam um viés pragmático para qualquer abordagem do mundo verbal, de modo que é o discurso, o uso individual, que originaria a possibilidade teórica de uma língua, e não o oposto; isso

64 Sobre essas questões a ver com a infância e sua inserção social, ver Piaget (1970), Vigotsky (1999), Freitas (2011) e Delgado Criado (1998).

65 É o que sugerem Deleuze e Guattari (2013, p. 38-52), em capítulo de *Mil platôs* no qual abordam a psicanálise.

66 Ver a nota 28, acima.

67 Cf. Santaella (1992, p. 391-409).

invalidaria a utilidade da dicotomia saussureana *langue X parole* (ver 2013, p. 95-139). A apreensão que fazem da infância se dá na ordem então de uma pragmática não linguística, mas amplamente relacional, como desdobramentos que extrapolam o humano e o reconectam de muitas maneiras ao animal, ao vegetal, ao mineral (ver 2013, p. 9-37). O que eles chamam de devir é o que marca o movimento do trânsito relacional e multidirecional de relações que transbordam de seus vetores e formam um campo de interferências imprevisíveis. O devir é a possibilidade de um agregado de matéria/energia transitar pela indefinição da forma, de se esvaír em poeira. O modelo ocidental do homem branco, cristão, heterossexual, patriarcal e capitalista sempre pode se corroer, vir a ser outra coisa, devir-mulher, devir-animal, devir criança.

A voz retrospectiva do *conto* visita e recria um mundo. Seu olhar faz desviá-lo de si mesmo, não de modo a criar um quadro excepcional, mas de dar a ver descobertas no corriqueiro. Veste-o com suas feições habituais, e estas se infiltram e o atravessam de modo a fazer do poema um todo-superfície, um percurso de variações dentro de um plano em que inúmeros matizes de diferença convivem e se afetam. Os muros da propriedade privada não domam as intensidades vitais que o habitam; intensidades que o tempo todo se autoproduzem, e não sob padrões estruturalmente significantes de organização coletiva (inexistem funções estabelecidas e cumpridas; os membros daquela comunidade são livres para não tê-las). Em um habitat de subúrbio ou zona rural, processa-se uma experiência que destoa da utilidade e da relevância no dia a dia capitalista padrão (embora elas não deixem também de se infiltrar ali). O poema brota justamente da desimportância de seu cenário e suas personas, que, livres de compromissos com o especial ou o marcante, podem se expandir em seu entorno. Do chão do quintal ao céu de nuvens simultâneas, um grande aquário de ar, semiaberto. As palavras do poema não esgotam a semiose daquele reino de quintal, não dão conta dos movimentos e velocidades próprios desse reino, movimentos que são o cruzamento não convergente das velocidades de seus habitantes, sejam corpos, sejam práticas e agenciamentos de subjetividade entre aqueles corpos, práticas e agenciamentos captados pela matéria, pela pele.

A relação com a ave-personagem se expressa como desencadeador dos vários processos desenrolados no gesto de habitar e percorrer aquele plano; isso, não como eixo, porque a qualquer momento ou estrofe o foco pode se deslocar até as nuvens, até uma ex-fábrica habitada apenas por mendigos monstruosos e ficcionalizados. O conto é da galinha para que ele possa tratar de uma infinidade de gestos, ocorrências, sentimentos, matéria se

esborando em energia. Entre o menino e a galinha, se estabelece um jogo relacional que extrapola o par, mas é também essencial à sua coexistência. Há um devir-animal do narrador, que é apreendido pela ave e por tudo que a (os) circunda. Não, como dizem Deleuze e Guattari, que ele se animalize, que sofra uma metamorfose; sua proximidade com a ave, o devir-ave que há nele, fazem com que veja na galinha desdobramentos do que ela não parecia conter: sua mística contemplativa (os animais são pródigos em uma espiritualidade peculiar, intensamente corpórea, e têm muito a ensinar ao humano nesse sentido), sua dança exuberante, seu olhar ameaçador⁶⁸, seus intercâmbios com o céu distante, com a pedra.

Sobretudo, o devir-animal do narrador se constitui na atenção que ele manifesta pela ave. E que a desdobra. Da mesma forma que a galinha tem seu devir-criança em um comportamento lúdico que não é improvável a sua espécie, mas que só o contato com o narrador pôde acionar em poema; este, por sua vez, se consolida como o corpo que une os corpos do animal e do humano. Essa conexão também se vê no desnível proposto pelo poema entre o narrador e o menino descrito: ambos são um devir mútuo, e a voz presumivelmente adulta que enuncia o poema um dia foi e ainda é aquele garoto, o que conecta passado, presente e devir em agenciamentos mútuos e simultâneos. Devir-criança do narrador, devir-animal do narrador, devir-criança da ave de consumo caseiro (talvez a única humanidade desejável para ela), devir-poema dessas máscaras e de tudo mais que as circunda ou atravessa; devir-poema de um desprezioso poema. Uma apoteose possível se encontra na última estrofe, que se detém na galinha logo antes de encerrar o poema, como quem prepara uma mudança de assunto (sugerindo que o último verso de todo poema é uma digressão, um *enjambement* para o vazio, para a diferença por vir). Essa cena dá a pista de que estar viva, ainda, não deixa de ser um deslocamento através do tempo, uma força dispendida e resguardada:

Velha,
anda livre,
mas já viveu
atada por um
barbante
apodrecido
a um
limoeiro
cintilante
de teias
de aranha (AZEVEDO, 2009a, p. 64).

68 “O que vive fere” (MELO NETO, 1999, p. 114).

Eis aí alguém que conquistou o direito de se mover quase insubordinada: ter sido esquecida pela utilidade se tornou um mérito. Com o tempo, a possibilidade de vir a ser alimento se esvaiu, e o utensílio voltou a ser uma vivência sem meta. Aí, uma espécie de glória. Antes a galinha compunha uma cena tendendo ao jeito relativamente estático da tela; as cores, dos tons terrosos ao verde, as linhas ondulantes da teia, do corpo emplumado e do barbante, estações da imagem, peças que se integram umas às outras e se coagulam como uma forma, uma prisão da qual fugir. A tela, entretanto, como tivemos oportunidade de propor, também é movimento e devir; ocasionalmente, ela se abre ao movimento que se fantasia e se teatraliza. A cena retoma uma outra tendência do poema de Carlito: o detalhamento da cor e do traço, focado em tipos diversos de produção humana em caráter artesanal e visualmente ostensivo, rendeu-lhe a acusação (não totalmente infundada) de “preciosismo”, já discutida acima. “Detalhismo” é que parece ser um termo mais oportuno em relação aos textos que exploram a dimensão do detalhe de forma, pelo menos a partir de *Sob a noite física*. Detalhismo do ornamento, esteticamente (ou moralmente?) condenado por muitos leitores, e do espaço animal/vegetal/mineral, afofoado ao agito molecular de composição e decomposição da performance teatral.

4.3 Personas

O percurso tela-teatro, como movimento poético, sugere uma compreensão da imagem não como dado estabelecido, mas como processo, ato⁶⁹. Essa observação ganha interesse particular quando se acompanha o teatro desdobrado por um personagem que aparece nominalmente em vários textos de *Monodrama*, incluindo um em que ele é plateia

69 Tratando de um teatro tão característico da modernidade recente como é o de Samuel Beckett, Deleuze pontua a imagem de uma maneira muito próxima a como ela ocorre na poesia de Carlito: “a imagem não se define pelo sublime de seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua ‘tensão interna’, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alegórica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. A imagem não é um objeto, mas um ‘processo’” (DELEUZE, 2010, p. 81). Raúl Antelo, identificando na poesia contemporânea não uma leitura fiel do presente, mas a invenção de um “cenário” que o deturpa, afirma: “É, portanto, a partir dessa ausência, em que o presente pode ser, precariamente, figurado, que poderíamos falar, nesses casos, de uma *estética da imagem ausente*. Nela a obra já não é a portadora ou produtora de uma verdade enigmática, mas pelo contrário, ela organiza, no plano significante, uma alteridade radical, extra- ou mesmo hiper-significante” (ANTELO, 2008, p. 268, grifo do autor). A precarização dos personagens (que entretanto os abre e potencializa), apontada por Sarrazac no drama moderno (ver nota 40 deste capítulo), parece ter uma relação próxima com a observação de Antelo; em ambos os casos, estamos diante de movimentos de imagem que ora se demarcam como câmbio constante, ora como ausência, imagem por vir, antes o movimento de uma expectativa que o repouso de uma substância. Isso parece bastante oportuno para pensar as contaminações mútuas entre traços de linguagens artísticas diversas na poesia de Carlito.

para uma peça teatral convencional. Trata-se do “anjo boxeador”, ente de uma densidade algo lendária, como um Malazartes ou um Macunaíma. Em lugar de servir de elo coesivo à maneira de um modo consagrado de narrativa, esse personagem, ou antes essa designação, funciona como um coletor de situações desencontradas; é menos uma identidade que um aproximador de “esquetes” descoesas e instigantes. Em certos poemas de Carlito, sobretudo no livro de 2009, ações se misturam de modo que o leitor pode não saber se está diante de um personagem ou de vários⁷⁰. Essa margem de imprecisão, vertigem, pode ser parte do que será chamado de “cinema” na poesia do autor. Neste momento, entretanto, o que se quer colocar em questão é algo em certa medida distinto: a persistência de um nome ou etiqueta através de uma disparidade de linhas narrativas, características e afetos. No ínterim de uma multiplicidade de traços, um perfil unificado e totalizável de quem seria o tal anjo no poema de Carlito é impossível; entretanto, para a dimensão teatral desse poema, esse nome-persona é fundamental, e aquela totalização é, além de impossível, irrelevante.

Parece necessário, neste passo do trajeto, um levantamento do que dizem os poemas em que se observa a rubrica “anjo boxeador”. Em vez de um trabalho minucioso de exploração de um poema por inteiro, como se tem feito até este momento, será experimentado discutir pequenos trechos e tentar constituir um plano de consistência⁷¹ para o dito anjo. Nos textos assinalados, há tanto o que aqui se chama teatro como o que aqui se chama cinema. Neles, será perseguido o que se liga mais especificamente às artes dramáticas. O primeiro a ser mencionado, “Metamorfoses” (AZEVEDO, 2009a, p. 53), de narrativa peculiar, situa o personagem *en passant*, como plateia de um concerto da pianista argentina Martha Argerich, durante o qual a imagem da artista parece se transfigurar em vários seres distintos, animais e inanimados. Em “Um confeitiro da cidade de X... observa a foto do asteroide 444 Eros contra um fundo de estrelas num único pixel iluminado” (AZEVEDO, 2009a, p. 56-57), O anjo é alguém vivendo em uma cidade muçulmana e ocupado com especulações sobre imagens visuais e explosões a bomba. Em “*Handgun carrying case*” (AZEVEDO, 2009a, p. 89-90), reforça-se a sugestão de que se trata de um matador ou terrorista profissional, pago para viajar e exterminar pessoas. “O anjo boxeador” pode se voltar para a experiência individual do mesmo personagem dos poemas anteriores, bem como de um outro qualquer. Em “Café” (AZEVEDO, 2009a, p. 113), “O anjo boxeador tenta descrever uma cena” (AZEVEDO, 2009a, p. 114) e “O anjo foge” (Azevedo, 2009a, p. 120), há também um leque

70 Ver a nota 44, acima.

71 Ver a nota 13 do capítulo “Telas”.

de variações para cenas similares.

“As metamorfoses” menciona o anjo boxeador sem que ele ainda tenha sido apresentado com algum detalhamento ao leitor, procedimento comum na literatura narrativa do século XX (*Ulisses*, de James Joyce, e *Angústia*, de Graciliano Ramos, são apenas dois exemplos); essa apresentação, aliás, só ocorrerá em “*Handgun carrying case*” e ainda assim poderá ser frustrante, caso se deseje obter uma identidade claramente estabelecida. Antes, no texto “Um confeitiro...”, o anjo é um misterioso personagem que vive por oito anos em uma cidade em que “cinco vezes por dia um som quase humano chamava das mesquitas para a reza” (AZEVEDO, 2009a, p. 56). Nessa pequena narrativa em prosa, acotovelam-se objetos e procedimentos cotidianos de uma provável cidade do oriente médio: uma caminhada diária a um trabalho não informado, as vitrines de uma confeitaria, a areia do deserto, o ocaso, estilhaços de vidro após uma explosão sem motivo explicado. O texto alça uma certa atmosfera surreal, embora sem um caráter absurdo de fato; estranho é o seu arranjo. A linguagem é pouco figurada, segundo o costume moderno do poema sem metáforas aparentes, que dão espaço ao que Blanchot nomeia como símbolos⁷². A misteriosa presença do tal anjo contribui para a estranheza. Seu mero transitar diário é sua atuação na tela-palco do espaço visível nas vitrines da confeitaria:

para o dono da confeitaria da esquina, diante de cujas vitrines passava pontualmente todos os dias pela manhã, ele não poderia representar nada além de uma estranha forma móvel, acinzentada, que cruzava a rua produzindo na limpidez de suas vitrines uma tênue agitação membranosa, e cuja existência, ou aparição diária, com precisão astronômica, durava nunca mais do que doze segundos (AZEVEDO, 2009a, p. 56).

A aparição fugaz do anjo produz um contraste entre sua figura e a do confeitiro que talvez lhe assista pela tela de suas vitrines. Potencialmente, um é espectador do outro, já que, mesmo que não cruzem seus olhares na enunciação, eles provavelmente tiveram oportunidade de se ver um ao outro, afinal estamos falando de “oito anos” em que “o anjo boxeador experimentou a vertigem e o assombro de uma rotina tão inalterada” (AZEVEDO, 2009a, p. 56). Ver um desconhecido do outro lado de uma vidraça, por um tempo curtíssimo, mas repetido diariamente⁷³, pode ser o germen de um teatro decantado na longa espessura da

⁷² Ver nota 46, acima.

⁷³ Mesmo sem ser propriamente um recurso audiovisual, a vidraça se assemelha a este, não por sua aparência de tela, mas porque estabelece um espaço urbano como distanciamento: “lá onde a pólis inaugurou um teatro político como a ágora e o fórum, hoje nada resta além de uma tela catódica onde se agitam as sombras, os espectros de uma comunidade em vias de desaparecimento, onde o *cinematismo propaga a última aparência de urbanismo*, a última imagem de um urbanismo sem urbanidade em que o tato e o contato cedem lugar ao

insipidez de cada jornada: a imagem do outro, acesso parcial a ele, chama a atenção e talvez autorize uma mínima curiosidade a seu respeito. Quando muito. Quanto ao confeitiro, não se sabe se isso lhe ocorre; no caso do ator-espectador-protagonista, transmitem-se dados parcos. Quanto mais se fala sobre o anjo boxeador, menos clareza sua figura apresenta. Na monótona visão de um desconhecido familiar em seu trajeto cotidiano, pode morar virtualmente alguma vertigem e assombro, infelizmente um ataque, um saque ou mesmo uma explosão por vir.

A vitrine, como em *Bandoleiros* (cf. 1997), de João Gilberto Noll, mantém uma separação inevitável entre pessoas, que, assim, podem se assistir mutuamente. Mesmo parecendo ofertar uma imitação de cinema ou vídeo, o que ela propõe aqui é antes o gesto rápido e localizado que a latitude completa de um palco visto pelo público; desse modo, não há um encontro efetivo de espaçotempos entre um personagem e outro. A máscara-anjo só se constitui como uma projeção para si mesma de como o confeitiro a veria; como uma persona prestes a se mirar e se tornar algum espetáculo para si mesma, e isso porque sua autoperformance, movimento membranoso e acinzentado, dizia provavelmente o outro como indiferença e insensibilidade até que eu consiga chamar sua atenção ao mesmo tempo em que o destruo totalmente. O cinema desdobrado no resto do poema-conto é desencadeado pelo breve teatro de aquário proporcionado por vitrines de loja. O dono da confeitaria e suas mercadorias açucaradas assistem ao vulto cinza que destrói paisagens por meio da linguagem com que as constrói. Dissolução do limiar entre o fazer e o desfazer que existe na frase poética.

O poema continua e explode em narrativa pulverizada com cortes e passagens de uma imagem à outra. Transita da cena teatral a uma disseminação própria, de palavra, mas de algum modo contaminada pela era do vídeo e dos pixels. Essa variação percorreu o papel de cena que se alimenta do devir-teatro e do devir-cinema em contraste. A cada linha, essa ânsia de rosto se delineia mais. Fã de música erudita, o anjo boxeador é um nômade, pelo visto solitário, que reside por temporadas em locais diversos do planeta. É isso que se aprende com a leitura dos poemas anteriores e de “*Handgun carrying case*”. Mesmo tendo um funcionamento basicamente narrativo, o que o aproxima dos textos de Carlito que tendem ao cinema, nele há uma interposição de traços e linhas que, se não solucionam nem explicam; isso serve para explicitar uma máscara complexa ao tal anjo boxeador. Esta é feita de saltos: de forma disparatada, de um lugar a outro, de uma característica a outra. Essa disparidade é

impacto televisual” (VIRILIO, 1993, p. 14, grifo do autor).

costurada pelo fio da leitura, que a dimensiona como a performance que se observa em tantos poemas de Carlito. Acumulam-se traços de um rosto sem coesão:

Como todas as crianças que brincam no ocaso, o anjo boxeador quando está chorando ou é por medo da grama crescendo transparente nos parques ou porque acaba de contemplar o espetáculo de mais uma corda estirada verticalmente no ar tendo em uma de suas extremidades um galho bem resistente e na outra a cabeça de um índio. Ou, como ocorre agora, quando se vê hipnotizado pela mancha de certa fotografia em um ônibus vertiginosamente lento que cruza um *pueblo* peruano (AZEVEDO, 2009a, p. 89).

Acima, o trecho inicial desse que é mais um poema em prosa de *Monodrama*. Nele, o personagem manifesta o dom de uma sensibilidade infantil e aguçada: o ritual das transformações moleculares da matéria e os signos de uma morte violenta comovem-no ao patamar das lágrimas. A explicação é a de que ele é “como todas as crianças que brincam no ocaso”. Quem está nessa categoria sente o impacto do desconhecido mesmo que ao final do ciclo diurno, ou de um recorte de tempo qualquer; o entusiasmo aí presente se confirmaria pela mera atitude de brincar. A cor do sol se pondo é cenário cuja partitura é o poema. A hora do limiar da cor caracterizaria os seres felizes, ingênuos ou obcecados que brincam no ocaso. Sabe-se, então, que ele se apresenta na cena de um ônibus trafegando devagar, em uma quase imobilidade teatral, em um *pueblo* (povoado) peruano. A vertigem visita a rotina inalterada, a lentidão de um veículo velho, prestes ao impasse, e a aparente imobilidade de um palco triste. O anjo encontra, nessa andança, uma experimentação de sensibilidade e juventude. Como complemento a seu perfil-máscara, vem a sugestão de que ele seria uma espécie de matador de aluguel ou armador de bombas, cujo gatilho é uma canção obscura. Segue transcrição do trecho completo, para que a sugestão fique mais nítida:

O anjo fecha então os olhos e tenta transportar-se para um hotel barato de uma cidade em labirinto onde certa vez experimentou o mais relaxante banho de banheira de sua vida enquanto aguardava um telefonema. Ao anjo boxeador cabia apenas dizer alô e se alguém, do outro lado da linha, se identificasse assoviando a melodia de *Handgun carrying case*, era certa a explosão da sede oficial de algum partido extremo ou mesmo de uma loja de surfe em Biarritz e o anjo choraria o resto da noite (AZEVEDO, 2009a, p 89-90).

Esse poema, como o outro, tem algo de cinema, algo de teatro. Em parte dele, permanece uma mesma boca de cena: o ônibus iluminado pelo sol e pela poeira (a luz baça da poeira precisa do sol para se ativar como tela pulverizada). A máscara do personagem é aumentada, a seguir, não por uma performance do corpo, mas pelo corte da narrativa. Os poucos detalhes do retrato misturam um drama da memória à vertigem das imagens, como se

o poema fosse a promessa de linguagens artísticas diversas existindo nele mesmo. Do “ciclo do anjo boxeador”, há dois outros poemas em que sugestões das linguagens da cena dramaturgica e do vídeo parecem se confrontar em um espaço de variação mútua no mesmo texto. Neles há, em todo caso, traços fortes do tipo de teatralidade que se tem buscado no poema de Carlito. Além do cenário mais ou menos fixo, intensificado por seus poucos detalhes, prevalece uma espécie de diálogo entre a fala do narrador e aquilo que alguns interlocutores lhe dizem, estabelecendo uma *mise-en-scène* que sugere um intercâmbio de vozes entre passado que reverbera e um presente que amplifica o eco. O primeiro desses poemas-esquete é intitulado simplesmente “O anjo boxeador”:

O primeiro a me dar os pêsames berrou: “Quando eu não tinha esta perna mecânica eu não sonhava com balsas atravessando o rio”. O segundo a me esbofetear sussurrou: “Meus filhos sempre imaginam, quando chego em casa do trabalho na loja de malas, que eu trouxe secretamente mais um filho para casa, e passam boa parte de seu tempo livre procurando por esses irmãos que eu, por misteriosa razão, estaria protegendo de sua indiscrição e violência”. O terceiro era um cão esquartejado jogado à minha porta, com uma medonha cartolina cor-de-rosa no pescoço onde se podia ler: “Feliz aniversário”. Sem olhar para trás, pude imaginar minha mãe e meus amigos chorando escondidos, atrás da cortina (AZEVEDO, 2009a, p. 109).

Há um teatro, na forma geral do monólogo, que se desdobra paralelamente à sequência rápida de imagens visuais, que em geral mantém o paralelo entre cenas reais e virtuais dentro do poema (como ocorre desde “Os pés premindo” e “A morte do mandarim”, mas também se observa em textos mais recentes como o “Conto da galinha” ou nas situações imaginadas pelo anjo boxeador diante de lugares onde se encontra). O anjo boxeador é complexo: há indícios de que ganha a vida explodindo bombas, executando pessoas, mas é culto (gosta de concertos de piano, como será visto em outro capítulo) e intelectualizado (suas divagações mostram isso). Um palpite válido seria de que se trata de um tipo de alter ego misturado com adereços de persona alheios à figura biográfica do autor (no caso, quanto à suposta atividade criminosa). Isso parece configurar uma máscara fluida, que oscila entre imagens do mesmo e do outro, mestiça e multicolorida, como certas fantasias de carnaval. Daí a hipótese de que a poesia de Carlito segue, nos vários poemas discutidos acima (como no “Conto da Galinha”), algo que a poesia lírica faz com frequência ao longo da história do ocidente: cria um tipo de máscara não mimética, sem um rosto nítido, mas fluida, esboçando traços psicológicos e/ou de comportamento um pouco descontraídos; não se criam, assim, arquétipos, mas uma mistura de traços de personalidades e modelos de comportamento cuja

proximidade é inusitada.

Uma obra de referência, nesse aspecto, são os *Sonetos* de William Shakespeare. Em 154 textos, ele desenvolve o tema da mensagem amorosa de um eu para um tu (ou de eus para tus diversos) oscilando entre o sério e o cômico, entre o desejo satisfeito e a queixa mal-amada, entre um amor platônico e um carnal. A pessoa desejada, aliás, ora é um homem, ora uma mulher; ora bonita, ora feia e mal-cheirosa. Amante e amado(a) não têm nenhuma característica fixa senão o fato de um estabelecer uma voz e outro ser inventado por ela. As situações que ambos vivem são bastante díspares: um pedido de casamento, uma fala casta, o relato de amores proibidos, o triângulo amoroso. Em sua produção teatral propriamente dita, igualmente complexa na elaboração de personagens, Shakespeare cria máscaras de detalhamento inigualado até então, mas cuja configuração fica estabelecida dentro de determinado campo de traços do personagem: sexo, aparência, comportamento, valores; em seus sonetos, é como se as máscaras não tivessem forma, como se mudassem livremente de forma, de cenário, de trama, de drama. Em todo caso, o conjunto desses textos apresenta um efeito bastante teatral⁷⁴. A heterogeneidade de vozes (séria, cômica, melancólica, exaltada, clássica, mundana) lembra outros poetas, como por exemplo alguns de língua portuguesa: Gregório de Matos (com suas máscaras lírica, sacra e satírica, aplicadas ao mesmo personagem poético) Álvares de Azevedo (há em sua *Lira dos vinte anos* uma variação de tonalidades do sério ao humorístico), Fernando Pessoa, que radicaliza o experimento de Shakespeare retirando-lhe a fluidez e a imprecisão cênicas. Em vez de várias máscaras mais ou menos bem delimitadas, como em Pessoa, o autor inglês promove uma abertura de intensidades atravessada por um fluxo impessoal, aberto, em que as diferenças se confrontam insolúveis.

Em Carlito, há algo da fluidez da máscara shakespeareana: em personagens como o anjo boxeador, no “Drummond” (2009a, p. 65-67), que toma o poeta homônimo como personagem, mas lhe põe em uma caminhada ficcional pelo Rio de Janeiro, como um fantasma que manifesta suas perplexidades a respeito; a maleabilidade das “Banhistas” do livro homônimo também participa dessas linhas; o tom mais humorístico de *Colapsus linguae*, o tom mais tenso e perplexo de *Monodrama*, livro cujo poema homônimo é uma espécie de grande palco de teatro e algo mais que se espalha em seus cortes de frase, de espaço e temporalidade. Sem contar gestos, falas, traços fisionômicos e *closes* de corpo que aparecem

74 Para uma aproximação aos sonetos do autor inglês, ver Shakespeare (2007, p. 1225-1244; 1963).

destituídos de uma conformação totalizadora de personagem, que são um gesto teatral radicalizador, mas podem ter relação com outras linguagens artísticas, como foi e será discutido neste estudo. O teatro de Carlito pode ser assim chamado porque joga com uma tradição de escrita de poesia e prosa desde Mallarmé, veste-a como uma película criando outro mundo, temporário, sobre um mundo convencional, mas não exatamente se mimetiza com ela; a busca desse teatro pode estimular a busca por outros teatros na obra de Carlito, outras cenas desdobradas no poema, outras personas.

5. INTERFERÊNCIAS

Uma urgência mantida pelos emaranhamentos destes tempos está presente, ainda, nas relações entre poesia e política. Um olhar mais atento às bibliografias disponíveis indica que, desde a Antiguidade, essa discussão se mantém na pauta, ainda que desdobrada em tantas abordagens distintas. Daí que algumas questões permanecem, no que toca aos encontros entre o poético e o político: como exemplificá-los, descrevê-los, conviver com eles? Pensando em chegar a esses nós, eu posso ou nós podemos mencionar que, em algumas abordagens da crítica literária contemporânea brasileira a respeito, o debate se restringe a categorizações normativas ainda presas demais a dicções do alto modernismo brasileiro e resistentes a falas poéticas mais recentes¹. É o que se nota, às vezes, quando o assunto é a produção poética de Carlito Azevedo: a leitura aqui ofertada encontra neles uma diversidade de registros de linguagem que se estende tanto às irrespostas e alumbramentos da arte como às tensões da vida comum. Não está em questão, a propósito, meramente elogiar ou censurar, mas pensar junto com o poema, pensar com seus entornos possíveis e trazer-lhes hipóteses perto disso, de modo a apontar uma elaboração conceitual que parta da própria poesia de Carlito.

O pretexto para estas considerações foi encontrado numa demanda ressentida contra a poesia de Carlito, impressa no artigo “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” de Iúmna Maria Simon e Vinícius Dantas (2011). Nele, os autores retomam algumas acusações já feitas antes contra aquele poema: preciosismo, prestidigitação intelectual, irracionalismo; algo próximo ao barroco, mas que, supostamente sem o tormento existencial deste, seria frívolo e duplamente acomodado (tanto diante das tradições da arte moderna como diante do contexto capitalista atual). No artigo, a argumentação toma por estudo de caso o poema “Na noite física”:

A luz do quarto apagada,
na escuridão se destaca
a insônia que nos atraca,
dois gêmeos na bolsa d’água.

Ao despertar levo as marcas
que de noite rabiscavas
em minha pele com a sarna
ávida de tua raiva?

¹ Isso parece exemplificado por certas observações críticas mencionadas desde a introdução deste trabalho e que serão, em parte, retomadas neste capítulo.

E em você a cega trama
 algum mal pôde? ou maltrata
 ainda, que penetrava
 concha, espádua, gargalhada?

E em nosso rosto essa raia
 aberta? que estranha lava
 é essa que, rubra (baba
 de algum diabo), se espalha?

A luz do quarto apagada,
 na escuridão se destaca
 a fúria que nos atraca,
 dois gêmeos na bolsa d'água (AZEVEDO, 1996b, p. 46).

Segundo seu subtítulo (AZEVEDO, 1996b, p. 46), esse texto teria sido “desentranhado de um poema de Charles Peixoto”, poeta cronológica e esteticamente assimilado à geração marginal dos anos 1970 (cf. FERRAZ, 2014, p. 7). O poema de Peixoto, apesar de fornecer o sintagma final para o verso de Carlito, tem outro teor:

são duas e meia da manhã
 a vizinha fuma um cigarro na janela
 eu também
 ela tem sessenta e sete anos e muitos filhos
 eu trinta e cinco e apenas um
 ela vive uma vida regrada
 eu desreguladamente insana
 a insônia porém nos atraca como dois gêmeos na bolsa d'água
 (PEIXOTO, 2014, p. 98).

Existe uma evidente diferença de abordagem entre ambos: no texto de Peixoto, há uma atmosfera de cansaço sem perspectiva de repouso, delineada por uma coloquialidade dinâmica e despontuada; no outro, simplesmente não se sabe se os corpos na cena escura estão brigando ou fazendo sexo (imprecisão, aliás, de extrema importância). A divergência entre esses poemas é lida por Iumna e Vinícius em favor de Charles e contra Carlito a partir da incerteza referencial e do verso rimado/metrificado, o que permitiria insinuações de que o poema criaria uma atmosfera burguesa, protegida, amena, em que faltaria um teor crítico explicitamente comprometido. O foco, aqui, não são os argumentos dos autores citados², mas o trajeto a uma fala política pensada a partir de uma pergunta: e se o poema de Carlito não for uma diluição tradicionalista de um poema de outro tempo, mas um poema em um tempo

2 Susana Scramim já os aborda no artigo “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” (2012, p. 106-124).

próprio? Não um anulamento da questão do poema pelo mercado, mas o jeito como ela assumiu mais um rosto momentâneo e ainda irreconhecível?

Para debater essa hipótese, seria interessante cruzá-la com longas discussões que infelizmente extrapolam os limites desta fala; pode-se entretanto apontar duas tendências da arte, desde o romantismo: a) deter-se em códigos de decoro (miméticos ou éticos, numa espécie de ânsia de realidade), o que em vários momentos históricos e vários contextos específicos resultou em assimilação de mercado; e b) dissolver a referencialidade no próprio texto, na linguagem, retirando à ética qualquer caráter metafísico confiável e tornando a forma um móvel, um desnível em relação a ela mesma. Nesse sentido, a arte é de fato movimento, e sua atuação é trânsito entre os polos da representação e da experimentação. Em produções de Marcel Proust, F. Scott Fitzgerald (*O grande Gatsby* é um dos livros que menos vendeu durante a vida do autor), Paul Cézanne e em *Salomé* ou *Dorian Gray*, de Oscar Wilde, há diversos tons de quebra do realismo que é mimese decorosa e convenção ética autojustificável (Proust falou disso claramente em *O tempo reencontrado*; a promessa de Cézanne na carta enviada pouco antes de morrer a Émile Bernard em 1905 - “eu lhe devo a verdade em pintura” - é uma declaração de intenções em favor da verdade como pintura, e não o contrário; Derrida tratou demoradamente desta questão, aliás (1978).

As obras citadas no parágrafo anterior estão mais próximas dos ismos do início do século XX do que se costuma suspeitar; é exemplo disso a ambiguidade entre recusa/adequação destes últimos ao mercado, apontada por Edoardo Sanguinetti (*apud* TELES, 2000). Diante disso, o recorte aqui proposto considera que as obras de arte modernas *interessantes* não se resumem ao valor de troca, à mimese decorosa. A forma “tradicional” do poema de Carlito, no quadro de sua abertura referencial, parece tocar de perto as questões acima, imprescindíveis à compreensão da arte na modernidade pós-romântica. Encaminhe-se, diante do que foi dito, que o poema de Carlito não está tão protegido pelo mercado como se supõe (quase todos os seus livros estão esgotados, e somente o primeiro teve uma segunda edição). Atravessando as menções acima, é possível lembrar as ressalvas de Liev Tolstói (1994) contra a arte que ele via como não engajada e de György Lukács (2011) contra o romance experimental do século XX: normativas, elas parecem entretanto oportunas para pensar no porquê de várias obras fundamentais à modernidade serem tão perturbadoras para ambos. Suas acusações básicas, irracionalismo e falta de uma função social evidente,

assemelham-se às que foram aplicadas a “Na noite física”. Então, se o poema de Carlito é obscuro, irracionalista, hermético, a quem poderia beneficiar seu suposto caráter esotérico? Qual o grande lucro que há nisso? A aprovação de pequenos círculos de afinidades (e não são eles que fazem as artes, em vez de pretensas universalizações homogêneas?)? O poema não responde a essas questões; veja-se então o que ele pode dizer, ou ajudar a dizer.

“Na noite física” fala de personagens num quarto escuro, que, em atitude de aparente agressão mútua, parecem se entusiasmar ou ao menos se agitar com isso. A leitura de que se trata de uma cena de sexo não esgota o poema: o confronto no escuro pode ser muitas coisas, pode ser também várias modalidades de convívio social destrutivo, mas não é nenhuma delas. O indefinido da relação com o outro é tratado como a copresença dos gêmeos na bolsa d’água. Daí que o erótico também se insinua como extrapolação de si mesmo, como pulsão desagregadora próxima à inquietação que leva multiplicidades a se infiltrarem, se guerrearem; A máquina erótica também se cumpre como um devir-máquina de guerra³. Entre amor e guerra, apesar do que diz o senso-comum, os limites não são precisos: são ambos afetos⁴ que frequentemente se confundem, e é evidente que o capital tira muito proveito disso,

3 Deleuze e Guattari compreendem a máquina de guerra como toda prática material capaz de confrontar as forças estabilizadoras, conservadoras e hierarquizadoras do que eles chamam aparelhos de estado, aos quais associam as práticas políticas convencionais das sociedades ao longo da história; a máquina de guerra “parece bem irreduzível ao aparelho de estado, exterior a sua soberania, prévia a seu direito; ela vem de fora” (“semble bien irréductible à l’appareil d’État, extérieure à sa souveraineté, préalable à son droit”) (2013, p. 435). A ideia de máquina, no pensamento dos autores acima, remete a sua concepção do mundo material como multiplicidade de máquinas: “por toda a parte, são máquinas, de forma alguma metaforicamente: máquinas de máquinas, com suas acoplagens, suas conexões” (“Partout, ce sont de machines, pas du tout métaphoriquement: des machines de machines, avec ses couplages, ses connexions”) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 9). Estrelas e árvores são máquinas. As máquinas de guerra são um exemplo de “máquinas abstratas” (DELEUZE, GUATTARI, 2013, *passim*), espécie de “chaves singulares que abrem ou que fecham um agenciamento, um território” (“clefs singulières qui ouvrent ou qui referment un agencement, un territoire”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 412), ou seja, que transformam práticas materiais ou as mantêm em alguma espécie de situação constante. A máquina de guerra não tem como finalidade necessária a guerra efetiva, de combates, mas se caracteriza prioritariamente como toda ameaça aos sedentarismos em geral na perspectiva de uma “nomadologia”, uma ciência sempre em construção que abordaria não apenas modos de vida e práticas nômades; também “um movimento artístico, científico, [...] pode ser uma máquina de guerra em potencial” (“un mouvement artistique, scientifique, [...] peut être une machine de guerre potentielle”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 526). Aproveitando as sugestões dos dois franceses para um método de pensamento à deriva, estimulador de deslocamentos conceituais, a ideia de máquina de guerra é aqui interferida pelo poema “Na noite física”, em um espaço fechado, mas indefinido, suscita uma leitura como gesto de nomadologia, já que permite compreensões distintas ao extremo (sexo no quarto escuro, violência no espaço caótico da *pólis*). Entretanto, para Deleuze e Guattari a política, em sua identificação habitual com os propósitos e características estabilizadoras dos estados (2013, p. 434-527, *passim*), não alcançaria os agenciamentos das máquinas de guerra; nessas circunstâncias, a máquina de guerra só é uma manifestação do político à maneira de interferência, e isso não para salvar o uso do vocábulo, mas para deslocar, ampliar e repensar esse uso.

fixando-os em placas, anúncios, caricaturas que fingem não ser o que mostram. No poema, os afetos pousam, se deslocam, mas não se fixam.

A fluidez entre intensidades afetivas que se interferem umas nas outras pode atuar como um modelo do político em consideração ao poema de Carlito, de modo que a questão política não deve ser explicada ou justificada, mas manuseada com afetos (mesmo díspares), com desejo. Nisso haveria uma concordância com Susan Sontag (1966, p. 3-14), em “Contra a interpretação” (quando ela pretende substituir a hermenêutica por uma “erótica da arte”)⁵, e com Deleuze e Guattari, quando põem o desejo acima de todas as motivações genealógicas/teleológicas dos discursos de autoridade, da história, da psicanálise (cf. 2013, p. 185-204); o poema, então, pode ser enfatizado como devir-poema, sempre em vias de se tornar outro poema, poema como poema por vir, em uma utopia da linguagem pela qual a semiose permite uma ampliação do pensamento e, potencialmente, da experiência do corpo. Entretanto, é importante lembrar que o poema de Carlito muitas vezes se interrompe diante do gozo: apesar da alta incidência de corpos nus, ele fala pouquíssimo em orgasmos. Está na pauta, assim, o verso como puro desejo, inquietação e fragilidade, esfarelamento da forma pelo tesão: esse é o fermento político que trafega informe por esse poema, que se alimenta de sua forma, da inconstância de sua forma, de seu não se saber poema. Nisso se mostra uma

4 Em distinção ao uso contemporâneo corrente, em que afetos e experiências ou demonstrações sentimentais são usados indiscriminadamente como sinônimos, usa-se aqui a compreensão que Deleuze e Guattari fazem do afeto como “descarga rápida da emoção, revide, enquanto que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente” (“L’affect est la décharge rapide de l’émotion, la riposte, alors que le sentiment est une émotion toujours déplacée, retardée, résistante”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 497). Os afetos marcam mudanças de estado e interações diversos entre porções de matéria e apontam uma interação de uma zona-corpo (um poema, por exemplo) com seus arredores, de modo a produzir deslocamentos de transformação, de não conservação. Um poema que mobiliza em seus leitores emoções de algum modo intensas ou incontornáveis produz afetos, nesse sentido.

5 Susan aponta uma valorização exagerada do conteúdo (por oposição à forma) na interpretação costumeiramente realizada nos contextos universitário e midiático norte-americano. O conteúdo, portanto, justificaria a instituição da arte na sociedade capitalista e exigiria a esotérica ação de um ritual hermenêutico empobrecedor. A forma, em contrapartida, é desprestigiada e reduzida a uma dimensão artística subordinada a temas, assuntos, racionalizações fechadas. Por isso, para a autora, restituir à forma sua devida importância requer descondicioná-la em relação ao conteúdo, reconhecendo-a como força dinâmica, não fixa, desejante e experimental; o termo grego *eros*, como se sabe, significa “desejo” e tem um sentido mais aberto que a aceção habitual em português. Para Barthes (cf. 2014, p. 22-23), o texto é o campo necessariamente confuso em que o desejo é reprimido ou promovido à categoria de prazer, e o prazer, por sua vez, pode ou não resultar num gozo que é dispêndio e aniquilação (o percurso do desejo ao gozo depende de tradições distintas de leitura no ciclo das modernidades: uma cautelosa, moralista, autocentrada, e outra irreverente, desconfiada, insatisfeita, utópica); o desejo e o prazer, como impulsos à leitura e à escrita, movem e desafiam motivações políticas no campo das práticas cotidianas internas e externas ao indivíduo (em um pluralismo que vai ao extremo do agônico e do inconciliável). Diversos poemas de Carlito, como “Na noite física” (bem como sua repercussão) vinculam-se a essas questões.

oportunidade, como uma mata emaranhada por onde fazer caminho (não uma trilha no solo, feita com instrumentos metálicos, mas a trilha possível nos espaços entre galhos, em diversas alturas, trilha em que o corpo nu é imprevisivelmente ameaçado ou poupado pela selva).

Nesta leitura de “Na noite física”, o “político” não vem na acepção substantiva de política (o que tampouco a declara inválida), mas deliberadamente como adjetivo, com toda a facilidade de alusão circunstancial que os adjetivos sugerem, bem como com sua possibilidade de aderir a discursos diversos de forma maleável, como se fossem rótulos, etiquetas. O político, precível, é uma não-substância, é um alerta, um prazo a se vencer, e essas sugestões foram escolhidas para serem aplicadas justamente na escavação de uma obra tida por apolítica, mas que tem rumado na contramão tanto do mercado como do pensamento racionalmente estereotipado⁶. O político não está no poema como uma propriedade textual, ele não é óbvio, nem coincide necessariamente com o campo semântico do vocábulo “política”, porque não trata meramente de significados, de doutrinas, nem de formas em si, mas de fluxos da forma e do sentido, de desníveis e continuidades entre expressões e conteúdos, materializados como indícios de práticas que confrontam subjetivações coletivamente. Na literatura, na arte, o político é uma abertura, uma oportunidade eventual para construir interações que escapem de relações pré-determinadas, de circuito fechado. Para Blanchot, a performance ambígua da obra implode o real e o ressuscita em modo fantasma, ao “nos remeter não à coisa ausente, mas à ausência como presença” (2012c, p. 353), quer dizer, à

6 Susana Scramim, em seu estudo sobre a poesia de Carlito Azevedo, comenta que “a aparição do sujeito na obra estaria relacionada [...] com a aparência de sujeito e não com sua substância ou essência” (2010, p. 25). Descrevendo, no mesmo ensaio, a obra do prosador barroco Baltasar Gracián, Susana associa a classe gramatical do adjetivo à aparência, à materialidade concreta e contingencial, à maneira efetiva como algo se apresenta ou é percebido materialmente: “o pensamento moderno exerce com coerência ferina a faculdade de distinguir-se discriminando e busca a beleza como a elegância que elege, com cujos pressupostos a modernidade criou sua concepção de sujeito. Por sua vez, o barroco continua procurando com sua dimensão prático-estética ‘o político’, e não ‘a política’ nas obras; e, quando me refiro ao termo político, estou usando-o à maneira de Eugenio D’Ors, que, ao propor sua teoria do barroco, pensou-o como faculdade genérica, ou seja, como ‘lo barroco’ nas coisas e não como o movimento ou uma estética como uma essência expressa no determinismo de ‘el barroco’. No livro *Contemporâneos*, Beatriz Rezende reafirma o interesse de sua atividade crítica pelo ‘político’ nas obras, ratificando uma prática que busca justamente a potência genérica do político, vale dizer, sua força e não sua forma” (SCRAMIM, 2010, p. 31). Como desconfiança resoluta das promessas tradicionais da substância e da essência, Blanchot comenta: “Mallarmé rejeita a ideia de substância, como a ideia de verdade permanente e real. Quando ele nomeia o essencial – quer ele seja o ideal ou o sonho –, isso tem sempre a ver com qualquer coisa que só tem por fundamento a irrealidade reconhecida e afirmada da ficção” (“Mallarmé repousse l’idée de substance, comme l’idée de la vérité permanente et réelle. Quand il nomme l’essentiel – que ce soit l’idéal, le rêve – cela a toujours trait à quelque chose qui n’a pour fondement que l’irréalité reconnue et affirmée de la fiction”) (BLANCHOT, 2012a, p. 335). Em seu movimento peculiar, a ficção, inclusive na poesia, enfatiza não a substância individualizada dos entes e das práticas materiais, mas as forças e ecos com que eles se interferem uns aos outros.

imagem, a um horizonte de eventos face ao buraco negro; isso aciona um tremor sutil, um quase silêncio, um rumor como perturbação ao seu redor, por perto. Essa inquietação pode se identificar facilmente com o político, com a possibilidade, ainda, do desvio, do enguiço, do extravio. Com a crise econômica. Com o fato de que nenhum afeto e nenhum ressentimento pode deter essas máquinas de guerra. A vingança de Juliana, em *O primo Basílio*, é máquina de guerra, bem como a dos mineiros de *Germinál*, de Émile Zola. De modo diverso, mas afim, *Um lance de dados* também é máquina de guerra, também é atravessável pelo político. O ódio e a alegria inconsequentes, de trabalhadores braçais, de empregadas domésticas, de velhos naufragos, deixam estar e se infiltram, insistentes.

Alguma reconstituição histórica pode ser válida para averiguar de que modo estas considerações interagem com a política em seus sentidos habituais⁷. Poderíamos lembrar as discussões de Platão e sua cidade de sábios; Aristóteles (com a ênfase de AGAMBEN, 2005) no contraponto entre *zoé* e *bíos*, entre vida nua, fisiológica, e vida como instituto e conceito); os teóricos do contrato social, de Hobbes aos liberais do século XIX, em seu medo maior ou menor de perturbações da ordem burguesa; Marx e Engels (seu visionarismo revolucionário, seu vitalismo como pressuposto a toda a filosofia, sua visão indissociável entre arte e política, seu materialismo científico, seu antiessencialismo⁸); a lição amarga dos totalitarismos de direita e esquerda no século XX; a esperança ilusória de uma redenção definitiva das promessas liberais frente à instauração progressiva do que Benjamin (cf. 1994, p. 226) e Agamben (2014d) denominam “estado de exceção”, mistura de aparência democrática e

7 A história das doutrinas apresentadas e comentadas em *Modelos de filosofia política*, de Stefano Petrucciani (2014), em sua variedade de posicionamentos e interesses desde Platão, faz pensar na política de maneira ambígua; ora ela é a possibilidade de transformação da realidade para favorecer um número maior de pessoas, ora é o meio corriqueiro e subentendido para a manutenção das disparidades sociais e da exclusão em suas diversas apresentações (nesse aspecto, é evidente o ceticismo de Deleuze e Guattari quanto a política, confrontado ao que entendem como “máquina de guerra”). Política é uma palavra que, para ser trabalhada de uma maneira emancipatória e coletivizadora, precisa ser ocupada continuamente por discursos específicos. Nesse sentido, a política e o político, em sua fluidez ambivalente, são pontos de vistas diferentes de um mesmo fenômeno: usos particularizados e processos em curso. O poema, certamente, não está nem deveria estar isento de tomar posição quanto ao modo de se posicionar politicamente diante da política; isso é alcançado, observando a discussão de Susan Sontag ou a poesia de Ana Cristina Cesar, não apenas pelo assunto ostensivo, por uma posição partidária inequívoca; mas, também, e talvez principalmente, no que toca à arte, pelo trajeto antinormativo da forma, por sua liberdade para questionar convenções, acatar as contingências da materialidade e se arriscar diante do até então impensado. Aproximar obra de arte e política, em uma perspectiva transformadora e revolucionária, implica em jogar com a necessidade de direcionar aspirações políticas e o risco de que elas resvalam ao oposto do que se propunham.

8 Ver Marx e Engels (2010).

práticas de estado mais ou menos autoritárias na expectativa, mesmo que tênue, de alguma escala de revolução por vir⁹.

Conforme a época, a arte oscila entre apoiar a manutenção da ordem social, assimétrica por hábito, e contestá-la. Em suas relações com a arte, a política tem tido muitos momentos históricos tensos, cheios de ressonâncias: o veto aos poetas na república platônica; o mecenatismo nas idades Antiga e Medieval e suas consequências; a arte romântica e seus impulsos mais ou menos revolucionários; os ismos europeus e sua leitura irônica e sombria da modernidade tecnobélica¹⁰. Octavio Paz (1993) sustenta que as vanguardas históricas participam do contexto de uma “tradição da vanguarda”, surgida com as inquietações críticas do romantismo e diluídas pelos epígonos dos ismos europeus. O impasse estético da tradição moderna, segundo Paz, ganha uma chance de reviravolta com escritores contemporâneos a ele, que passam a focar seus trajetos de linguagem não mais numa expectativa para o futuro, mas em “uma Ética e uma Política sobre a Poética do agora” (PAZ, 1993, p. 221)¹¹; uma maneira produtiva de pôr o impasse em questão (já que por enquanto não parece possível superá-lo) estaria em uma prática de contínua autocrítica e atualização da inquietação política como expectativa para a arte (algo frequentemente estimulado por esta, ao longo dos ciclos da

9 Um panorama das teorias políticas ocidentais em perspectiva histórica pode ser conferido em Petrucciani (2014). Um posicionamento sobre a política como prática crítica permanente de enfrentamento à sociedade de consumo, aos totalitarismos endêmicos e à exclusão social no capitalismo contemporâneo está disponível em Agamben (2013c).

10 Uma amostragem de como a arte e política se relacionam ao longo da história ocidental pode ser encontrado em Hauser (2003), Gombrich (2014) e Argan (2013).

11 Paz descreve em poetas posteriores à primeira metade do século XX um impulso para o entendimento da linguagem não como uma perspectiva estética autonomizada, mas como uma experiência vital em sentido amplo, o que parece implicar numa concepção da arte como algo inevitavelmente conectado com o mundo ao redor, ou seja, com a política ou a expectativa de que se faça uma política: “A linguagem é o humano, mas também é o mundo. É história e é biografia: os outros e eu” (*El lenguaje es el hombre, pero también es el mundo. Es historia y es biografía: los otros y yo*) (PAZ, 1993, p. 209). Isso parece próximo da percepção de Agamben pela qual a política não é uma finalidade utópica, mas uma prática de vida utópica, é “a exibição de uma medialidade, o gesto de tornar visível um meio como tal” (“l’esibizione de una medialità, il render visibile un mezzo come tale”) (2013c, p. 92-93), processo contínuo, sem previsão de término, em que a história se contamina com traços de utopia, em que a perspectiva de uma vida feliz, do prazer como um tempo que felizmente invade o tempo da rotina (cf. AGAMBEN, 2013b, p. 111), é algo que se dá como vida geral “suficiente” (2013c, p. 91), como alegria que interfere na prática cotidiana e a contamina com um impulso político indispensável, capaz de produzir, entre a propriedade e suas frestas, práticas do comum, do que desapropria sem aniquilar, do que apropria sem excluir (2013c, p. 92). Num sentido estrito, a política vista assim sugere a poesia como aquilo que interfere na linguagem instrumentalizada e a torna específica no mesmo movimento em que a mantém aberta; que se distancia, em desafio, do leitor, mas o atrai; popular sem ser populista; social, mas pondo a sociedade em questão, em dúvida; Não seria então o caso de uma popularização massiva da poesia como horizonte, mas pensar a escrita a partir de uma permanente possibilidade de causar perplexidade em novos leitores, simultaneamente a causar nova perplexidade nos leitores habituais.

Modernidade descritos por Octavio Paz). Como campo de intersecções, obras como as de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Pierre Bourdieu e Antonio Negri, bem como proposições artísticas que oscilam entre linguagens não verbais e gêneros discursivos diversos, sugerem a prática política como algo pulverizado, que desfaz os sujeitos (mas não as subjetividades), as formas (mas não as metamorfoses) e os significados (mas não o fluxo da significação) do costume e sugerem que o humano se potencializa antes pela constatação de seu inacabamento que pela ilusão de sua superioridade (a si, a outros seres). Valendo mais por seus fluxos que pela demarcação de pontos exemplares, a história é visualizável como multiplicidade de infiltrações de tempos desencontrados ou cruzados, conforme sustentam Paz (1993), Agamben (2013b) e tantos outros.

Segue aqui uma digressão, uma interferência, que pode atravessar uma discussão para o político: quando Jorge Luis Borges afirma em relatos próprios e entrevistas seu ceticismo metafísico, seu ateísmo, isso destoa do teor metafísico, idealista, do discurso de seus narradores fictícios, que dão por verdadeira uma visão sobrenatural da realidade. Assim, muitas posições ideológicas de sua ficção pontuariam a linguagem como dobra do real sobre si mesmo, como ficção que joga com o próprio nome do autor, Borges, frequentemente apropriado como personagem vivendo as situações extrabiográficas que seus contos inventam. Tal fato traz à obra do argentino uma potência política da ordem do informe, do que resvala da forma literária e a realça como fragilidade – questão essa que poderia explicar a popularidade dessa escrita mesmo junto a quem discorde radicalmente do conservadorismo alimentado por Borges em vida. E o poema de Carlito com isso? Sua mobilidade, seu emaranhado de fios soltos, é talvez a sobrevivência do fragmento como plano de continuidade, como afirmação de imanência, do mundo como pulverização de si mesmo¹², que é o que nos sugere Ítalo Calvino (1998) na prosa de leveza intrincada que foi sua herança para este século que ainda o abriga.

Um poema como “Na noite física”, bem como muitos outros de Carlito, faz-se como jogo de interferências que é também, no contexto de sua obra, a demonstração de seu potencial político, desafiando as noções habituais de coesão e coerência, de unidade temática do texto, inoculando em si mesmo pulsões de multiplicidade e divergência, estabelecendo uma condição hiperfragmentária (nuvem de poeira) e insinuando um desdobrar-se em outras artes dentro da própria palavra. Isso acontece de maneira sutil, que se verifica em sua

12 Quer dizer, mundo como mundos feitos do que se percebe e dos limiares do imperceptível, feito do espaço conhecido em seu encontro com o horizonte que se perde de vista e de ouvido.

visualidade própria, a qual estabelece camadas virtuais coordenadas de percepção e entorpecimento entre o amor e a tortura, conforme um “movimento de flexibilização semântica realizado por meio de recorrente justaposição e interferência de zonas de sentido diversas e ressonantes” (SÜSSEKIND, 2008, p. 65). No poema assinalado, o desejo como deslocamento do gozo (sua erótica máquina de guerra) é o poema como deslocamento (às vezes pouco perceptível) do poema; em contextos diferentes, isso faz pensar em telas de pintura (como enfatizado, por exemplo, por Flora Süssekind (1998) e Susana Scramim (2010); faz pensar em teatro, novamente, conforme Süssekind, (2008), um drama do texto verbal, constatação da multidirecionalidade proposta por Artaud entre poema e teatro (cf. 2004, p. 524-525; 558); faz pensar em cinema¹³. É o corpo como impulso de deriva (disseminação, difusão, ampliação, descontração, atrito) do próprio corpo. Tudo isso sugere um dispositivo para ser pensado: o poema é um desdobramento do humano que não o resume, não o sintetiza, mas o dispersa; o movimento de forma do poema, por isso mesmo, pode produzir contaminações e perturbações em seus arredores (realidade, mundo, sociedade etc.), ainda que em escalas particulares, imperceptíveis. Seria um dispositivo sísmico em riste, com suas imagens-movimento e imagens-tempo (cf. DELEUZE, 2012a, 2012b) que são filme, motor e duração, sua disposição à diferença, em ondas produtoras de atrito e dissonância. A negatividade dialética não se conclui, mas se mostra como uma modalidade de imagem, que some, que se transforma e que é o poema, sua fluidez, suas ondas que molham praias infiltradas na cova em que vivem os mares.

O poema se encapsula, em certos contextos, mas há nele um ímpeto, um furor erótico/político, que o joga para fora, que o empurra para uma ilegibilidade da maneira como foi lido antes. O poema continua a existir se tornando ilegível e exigindo novas práticas de leitura, novas experimentações¹⁴. A viabilidade política do poema depende de seu movimento, de seu *tornare*: entre a linha e o círculo há correspondências, assim como entre a norma e a dissensão, entre a política pulverizada por sobre si mesma, por sobre seus foras, e o império

13 O que faz o cinema não é meramente a câmera, o mecanismo audiovisual, mas, como no dadaísmo, a montagem (junto a outras opções de uso da câmera, como o plano sequência e os desvios à percepção sensório-motora cotidiana) que por sua vez resulta no corte de uma cena-fragmento a outra, de um detalhe de cenário ou atuação a outro (cf. BENJAMIN, 1994, p. 192). Deleuze desenvolve essa ideia ao estudar as estéticas do cinema ocidental nas obras assinaladas (2012a, 2012b).

14 A experimentação, como busca de novas possibilidades pelo artista ou pelo atleta, seria mais importante que a interpretação, como institucionalização explicativa, pelo padre ou pelo sábio. Ver Deleuze e Guattari (2013, p. 185-204).

da anestesia (embora a política que queríamos e a que temos, a política e a anestesia, como práticas, estejam tenuemente próximas, no ciclo das modernidades, como sugere o poema). Fronteira esfarelada entre a epiderme e a mucosa da boca, do sexo. Um corpo só mucosa.

Segundo a física ondulatória, interferência é o nome do fenômeno pelo qual ondas de luz podem intervir no funcionamento umas das outras. No universo físico, há interferências construtivas, em que duas ondas acabam por se fundir e produzir uma onda cuja amplitude é a soma das duas anteriores, e há também as interferências destrutivas, em que as ondas se anulam, resultando no apagamento de ambas. A luz se propaga em ondas eletromagnéticas, mas também pode se manifestar em partículas, assim como a matéria em geral quando analisada em uma escala muito pequena, quântica. Tudo que é matéria e luz tende a se mover ou se propagar como ondas¹⁵. Partículas de matéria são levadas pelo ar ou pela água em movimentos que, mesmo quando não periódicos, apresentam características ondulares, desviantes, mudando de direção. As interferências demonstram o funcionamento geral do mundo físico. O orgânico e o inorgânico se interferem mutuamente, fato óbvio do qual os ecossistemas, esses sistemas abertos e frágeis, são exemplo. Um sentido físico interfere nos outros, uma linguagem nas outras, linguagens verbais e não-verbais, idem. O vibrar das ondas tensiona os corpos, e assim a interferência, as interferências transitam pelas ondas do som, da luz, na forma invisível do ar. A interferência não é apenas o que traz fatores de transformação a um local, mas tudo que o abre à influência dos seus arredores, tudo que o faz influenciá-los, tudo que nele modifica seus próprios funcionamentos, gestos, hábitos, ciclos. Interferência do inconsciente sobre a consciência e vice-versa, inclusive da consciência anorgânica das coisas¹⁶. A matéria deriva, muda, e as interferências que provoca em si mesma são a demonstração disso. A tensão que move ondas é próxima, de certo modo, da tensão que mantém a errática coesão da matéria. Não importa aqui pretensamente eleger ou descobrir um princípio de funcionamento universal das coisas, mas observar e dialogar com modos específicos pelos quais elas se movem e criam possibilidades politicamente habitáveis de mundos por vir, sem qualquer hierarquia entre orgânico e inorgânico, humano e inumano. De como essas utopias podem contaminar de realidade as práticas de hoje.

No corpo do poema, a interferência pode se manifestar de uma forma mais evidente pelo confronto não dialético entre vozes, coisa corriqueira no ciclo das modernidades

15 Os dados sobre física ondulatória e ótica foram obtidos em Salvetti (2006).

16 Ver a nota 97 do capítulo "Telas".

e que tanto alimentou a fragmentação e as *bricolages*. Marcos Siscar, em ensaio sobre a poética de Paul Valéry, publicado na sexta edição de *Inimigo rumor*, descreve a voz como um elemento fundamental do poema, capaz de pressionar o sentido e o estilo, mas não se confundindo com eles, já que alude a uma experiência, a um corpo, “uma prática viva, mais próxima da sensação” (SISCAR, 1999, p. 72); entretanto, a voz não seria a expressão de um eu, mas no máximo uma máscara, implicando “sempre a interferência de uma outra voz” (SISCAR, 1999, p. 72), a qual, mesmo sendo a voz alta na leitura do autor, não é uma voz intrínseca ao poema. Em outro ensaio, analisando o projeto poético de João Cabral de Melo Neto, Marcos o relaciona à imagem da máquina, que só opera por uma interação com algum material: “O produto de uma máquina é algo que depende da interferência singular e incalculável de uma alteridade” (SISCAR, 2002, p. 157). Ainda que a experiência com o poema, na modernidade, requeira um confronto com algo estranho a ele, não se trata-se por isso de um retorno a uma subjetividade pretensamente originária, mas de um ato de entrega, ou melhor, de uma perda que em geral não é aniquilação.

Nesse campo, o aspecto político da inconciliabilidade da conversação se mantém como problema, o que faz a poesia contemporânea ainda se ocupar com ele. *Galáxias*, poemaproza hiperfragmentário de Haroldo de Campos, é lido por Raúl Antelo no contexto de “uma interferência nos circuitos corriqueiros de subjetivação” (2008, p. 273) da poesia moderna, ou seja, de um saber que desaloja convenções discursivas, culturais e civilizatórias, sendo portanto corriqueiramente visto sob suspeita por estas. Tal fato põe em riste, mais uma vez, o corpo da voz, “o contato contra a visão”, “a linguagem da voz, e não a voz da linguagem” (2008, p. 288). Para atuar sobre/sob/com a linguagem, a interferência não deve atuar estritamente sobre esta, mas atravessá-la, resvalar, desnivelar-se. Um processo cujo aspecto disseminatório é incontrolável. O poema “w/t”, sob a forma de um diálogo de falas escritas por Marília Garcia e Aníbal Cristobo (2003), remete ao *walkie talkie* como emblema da comunicação humana e diz em um trecho: “perdi uma parte com as interferências, perder uma parte da comunicação pode significar outras coisas” (2003, p. 197). Debatendo esse texto, Luciana di Leone, no ensaio “Entregues à escuta: uma cena de leitura para a poesia do presente”, enuncia que “toda ressonância é testemunha de uma perda” e que as “marcas de interferências” impossibilitam o encontro pela escuta de “se realizar plenamente” (2012, p. 210); a fala de Luciana compreende, entretanto, as interferências, com seus efeitos colaterais,

como o que permite combater o risco de a busca pelo outro, na poesia, tornar-se acrítica, egoica, indulgente, empobrecedora. Outro poema escrito por Aníbal Cristobo, “Interferência para Manoel”, publicado na *Inimigo rumor* n.º 19, é estruturado em segunda pessoa ao poeta Manoel Ricardo de Lima e diz, a certa altura, com aspas ficcionais, que não remetem a nenhum autor: “o poema se refaz algumas vezes / em outras versões”. O texto foi reproduzido em um dos livros de poemas de Manoel, *Quando todos os acidentes acontecem*, acompanhado de um poema simetricamente dirigido a Aníbal, “quase” e de outro, “deserto”, escrito juntamente por ambos, “numa montagem para desaparecer o gesto ou as marcas possíveis de quem, como nome, escreveu o quê” (LIMA, 2009, p. 54). Em “deserto”, leem-se os versos “somos um vulto só, hoje. ignore / o onde.” (LIMA, 2009, p. 57). A alteridade líquida mantém uma ambiguidade partícula-onda, de maneira similar ao fato de que o corpo diverge de si, interfere em si, anômalo. Vários poemas de Carlito, como “Na noite física”, em suas arestas de subjetividades disparatadas, são aberturas à autointerferência; como lembra Flora Süssekind, eles são pontilhados por “símiles propositadamente ‘fáceis’, à maneira de quase interferências (daí o ruído do mar e tantas ondas, montanhas, barcas, e tanto, tanto vento” (SÜSSEKIND, 2008, p. 67). Muitos poemas do autor se constroem como dispositivos de significação como interferência, desvio, desdobramento.

A assimetria entre mundo e linguagem, entre as camadas e ocorrências da linguagem, propicia que esses entes¹⁷ se relacionem por meio de interferências. A linguagem apresenta graus variados e às vezes simultâneos de transparência, na perspectiva de leituras díspares, mesmo inconciliáveis, que se sobrepõem e se atritam. Um momento decisivo para essa percepção se encontra na descrição que Jacques Lacan elaborou para a linguística saussureana, bem como para uma compreensão genérica da linguagem, pela qual significante e significado são “ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação” (LACAN, 1998a, p. 500); isso, conforme observa Agamben (2013d, p. 162), contraria certa tendência a ver na semiose uma fusão automática de elementos sígnicos divergentes, como se de antemão o universo inteiro fosse um espelho dessa pretensa homogeneidade. A formulação de Lacan, aliás, retoma a famosa fala de Paul Valéry pela qual o poema é uma “hesitação prolongada entre som e sentido” (1971, p. 72)¹⁸. Se a significação

17 Mesmo se inexistente concretamente, o ser interfere, como discurso e afetos, nos entes em geral.

18 Fragmento à maneira de um aforismo que se mostra fortemente atual: “Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens” (idem).

não se efetua como pura transparência a si mesma nem ao mundo, se há uma barreira que a torna contingencial, incerta e imprevisível, fazendo com que os arranjos da significação sejam frágeis, erráticos e efêmeros, então a interferência que tanto mobiliza os acontecimentos da matéria também tem papel preponderante no funcionamento da linguagem; a barreira hesitante, o corpo humano, é conectado a outros corpos ou a si mesmo pela linguagem enquanto dobra, elo, ponte, trânsito¹⁹, tensão simultânea de acoplar e desacoplar²⁰; isso marca a interferência como ampla possibilidade de efeitos e transformações da matéria semiótica, não apenas como um funcionamento que interfere em outro, mas como toda transformação de funcionamento em uma construção linguística quaisquer; tanto a doença como a transformação do corpo pela adoção de hábitos saudáveis são modalidades de interferência do organismo nele mesmo. A barreira-ponte, esse portão, indica a semiose como propagação incerta, trôpega, vacilante, indecisa, intempestiva, em zig-zague, multidirecional, em vaivém, como no movimento de oscilação das marés, mas eventualmente imediata ou simulando isso. Essa variedade de movimentos aciona a ordem universal da entropia, multiplica as possibilidades semióticas das interferências, bem como as dimensões assignificantes do mundo pensadas por Deleuze e Guattari, mesmo que o teor utilitário das linguagens e práticas cotidianas deixe muitas delas passarem despercebidas.

O poema são ondas sonoras. O pensamento são ondas elétricas através do cérebro. Quanto ao poema como som e pensamento²¹, as interferências não são meramente construtivas ou destrutivas. Elas são perturbadoras, deformadoras, transformadoras. São de

19 “O núcleo originário do significar não está nem no significante nem no significado, nem na escritura, nem na voz, mas na dobra da presença sobre a qual estes se fundam: o logos, que caracteriza o humano enquanto ‘animal dotado de palavra’, é essa dobra que recolhe e divia cada coisa na ‘conjunção’ da presença”. E o humano é precisamente essa fratura da presença, que abre um mundo e sobre o qual se tem a linguagem (“Il nucleo originario del significare non è né nel significante né nel significato, né nella scrittura né nella voce, ma nella piega della presenza su cui essi si fondano: il logos, che caratterizza l'uomo in quanto ‘zoon logon echon’, è questa piega che raccoglie e divide ogni cosa nella ‘commessura’ della presenza. E l'umano è precisamente questa frattura della presenza, che apre un mondo e su cui si tiene il linguaggio”) (AGAMBEN, 2013d, p. 188). Barreira e dobra se alternam como partículas e ondas, movimento ondulatório que pode tender inclusive a práticas intradutíveis à significação, como se observa no poema a partir de alguns de seus elementos, como a tensão entre tons, entre vozes, entre perspectivas de corpo.

20 Dispor da linguagem, assim, não é perceber a ordem secreta do cosmos, mas criá-la, mesmo inconscientemente, como já faziam os gregos, quando enunciavam “a ideia de uma laceração que é, juntamente, uma sutura, de uma tensão que é, juntamente, uma articulação de uma diferença que é”, articulada, artificial, “uma unidade” (“l’idea di una lacerazione che è, insieme, una sutura, di una tensione che è, insieme, un’articolazione di una differenza che è, insieme, unità”) (cf. AGAMBEN, 2013d, p. 188-189).

21 Como diz Agamben, “a poesia só vive na tensão e na separação (e também, por conseguinte, na interferência virtual) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica” (2014a, p. 179).

formação, mas seu resultado talvez nunca esteja plenamente formado. Leitor e poema se interferem; os poemas, emitindo ondas de cuja atuação o pensamento só capta uma dimensão reduzida, também. O jogo da cultura é caso de interferências generalizadas, imprevisíveis, atadas evidentemente a jogos de poder, mas em muitos casos insistindo em procurar confundilos, despistá-los²². Assim como para Foucault a sedução da obra se liga a uma atenção zelosa²³, o espaço impessoal e neutro que ela instaura é um plano de interferências sem que nenhuma prevaleça necessariamente, entre imagens, entre linguagens artísticas – e, no ciclo das modernidades, cada linguagem de arte é plano potencial de interferências das outras. A interferência é vontade de poder, pode abrigar organizações de estado, mas também máquinas de guerra. Pode ser autoritária e fascista ou pode ser libertadora. Uma interferência é a prática da intertextualidade em sua assimetria: heterogênea, a linguagem age consigo mesma em operações instáveis. Desde Baudelaire e Mallarmé, passando por tudo que os séculos XX e XXI têm vivido, a literatura é inconstância da forma, de seu olhar para si própria, de seu olhar para o mundo. As linguagens de arte têm se interferido, e seu potencial de mútua infiltração é também seu potencial político, expansão e passeio do som, do pensamento, de cores e luzes, dos afetos e suas inevitáveis asperezas.

22 “É no nível da interferência de muitas das práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos” (“C’est au niveau de l’interférence de beaucoup des pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous le genres d’événements”) (DELEUZE, 2012b, p. 365).

23 Aparentando se restringir à distração generalizada como marca da contemporaneidade, a interferência não exclui (e mesmo privilegia) a atenção concentrada, que perturba ou impede a possibilidade de que a paisagem ao redor, ou parte dela, seja percebida.

6 CINEMAS

O mundo que cresce na poesia não é o mesmo da experiência empírica¹. Ele é, sem dúvida, um amplo dispositivo de abertura frente a este; os afetos² são tocados pela poesia, a qual os inscreve nominalmente em si mesma e lhes permite se inscreverem nela. A produção de Carlito Azevedo evidentemente funciona nessa perspectiva. A ânsia ou desejo de realidade comumente estimulado pelo poema talvez explique por que, com frequência, a crítica se utiliza de categorias da experiência cotidiana para abordar o texto, sejam categorias mais sensoriais e corriqueiras, como a visão, ou mais conceituais, abstratas, mesmo que aludam a dados da percepção e seus limiares apenas intuídos, como o tempo e o espaço. Essas duas noções não ocorrem na poesia necessariamente como são vivenciadas pela captação subjetiva de senso comum; se o ato de ver, num poema, é compreendido de maneira quase imediata, o tempo e o espaço têm algo da maneira como são empregados no âmbito dos relógios ou das medidas métricas, mas não se resumem a isso. A ideia, aqui, é pensar a poesia de Carlito com a participação daquelas tão manjadas categorias, para tentar fazer essa poesia e esses conceitos operarem juntos e quem sabe encontrar alguma surpresa nisso.

6.1 Tempos

Dentre as muitas sugestões de abordagem que a poesia de Carlito oferece já em *Collapsus linguae*, o primeiro livro de poemas, estão aquelas suscitadas pelo título. Este pode estimular um pensar sobre aspectos da forma que os poemas do volume oferecem: métricas, registros linguísticos, arranjo espacial na página. Falar de traços gerais é atenuar potências do detalhe; pensar em desdobramentos de um traço particular é acentuar disparidades; a leitura, entretanto, é uma intervenção. Como diz Paul de Man, ler é deturpar³, é intervir, estar numa cultura, caminhar entre, viver entre o que vive ou morre. Uma estadia na poesia de Carlito

1 Isso pode se compreendido pela leitura de Wittgenstein (2008) ou Heidegger (2012a), dentre tantos outros.

2 Ver a nota 4 do capítulo “Interferências”.

3 “A desconstrução não é algo que acrescentamos ao texto, mas que constituiu o texto em primeiro lugar” (MAN, 1996, p. 33). Ver também a nota 29 do capítulo “Dramas”. “Uma leitura é sempre irrigada pela verosimilhança; por isso, em toda a compreensão alegórica do mundo é impossível discriminar o certo do falso, já que se se considera válida uma leitura, sempre será possível desconstruir sua verdade através de outra leitura, mas se esta mesma leitura é dada como falsa, isso não quer dizer que não seja possível enunciar a verdade de seu erro, donde – conclui de Man – a alegoria da leitura relata a impossibilidade de um tipo de leitura, a fidedigna, embora essa impossibilidade de ler o literal estenda-se ao conceito mesmo de leitura, desprovido assim de todo sentido referencial e aberto assim ao infinito de possibilidades, o que prova, paradoxalmente, sua viabilidade” (ANTELO, 2001, p. 28).

avisa que certo tipo de colapso participa dela como um desencadeador, a partir de uma afirmação de fragilidade da linguagem justamente no comprimento de onda em que ela vigora. Em português, colapso é ruína, estado de choque, enfraquecimento (cf. HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 757). A sugestão de colapso passeia por essa poesia enquanto ela se constrói ao longo dos textos. O colapso também é uma situação vital dessa poesia. É o que a faz durar; cabe então a questão: o tempo do poema, aqui, deve algo a essa noção de colapso?

Em latim, *collapsus linguae* pode ter significados diversos, sem que nenhum prepondere: “caído com a língua”, “deteriorado com a língua”, “lançado junto com a língua”⁴. *Collapsus* pode afinal remeter à voz poética como singularidade⁵; pode deixar falar o corpo e a linguagem em suas experimentações/produções, enquanto anuncia suas existências continuadas, seus instantes de heterogeneidade. Da enunciação ao enunciado, se houver produção crítica, há também continuidade e desvio de percurso. De *collapsus*, latim, ao colapso em língua portuguesa, há uma distância, um rearranjo; uma expressão latina para intitular um livro em português do final do século XX é um primeiro indício de poesia que possa ser pensada como desarranjo de tempos contíguos, quebra do que antes se considerou inteiriço. No desnível entre um idioma e outro, entre um modo de falar e outro, entre um trecho de um poema e outro, o que pode permanecer? O que os liga, o que pode conectá-los? A poesia consegue ser um tipo de deslocamento no tempo; a pulverização inevitável da experiência, mesmo a individual (conflitos de classes e forças socioculturais, o jogo entre consciência e inconsciente), acompanha as variadas colagens da percepção temporal. Na poesia de Carlito, desde o primeiro livro, o tempo se realiza pela virtualidade de associações inusitadas entre fatos e ângulos sucessivos ou mesmo pelo relato da assimetria entre fluxos ou processos que se interrompem e fluxos ou processos que persistem⁶.

Assim, o corriqueiro se estabelece pela transfiguração contida na linguagem poética (como em qualquer poema aliás). Nesse sentido, há um tipo de situação cotidiana que

4 Tradução realizada conforme dados obtidos em Saraiva (2006, p. 244) e Almeida (2000, p. 31).

5 Ver a discussão sobre a voz no poema, a partir da leitura de Marcos Siscar para a poesia de Paul Valéry, no capítulo “Interferências”.

6 “Independentemente de serem escritas em verso ou em prosa, as obras literárias enquanto modelos da arte são inscrições de fala, são o tempo dessa fala que permanece, não como plenitude da recordação, nem como falta melancolicamente sentida. São pedaços de tempo que se dão como ritmo, anúncio de uma forma que nunca deixa de ser iminente pois permanece tempo (experiência temporal) no tempo e nunca fora deste. O ritmo, que não é da ordem do sujeito, mas da subjectivação ou subjectividade sem sujeito, definindo-se essencialmente como relação, preserva algo da mudez cognitiva da fala, o que impede que uma obra se converta em documento ou vestígio e se mantenha viva no seu poder de divergir, no seu movimento de fuga. Tal fuga não corresponde ao encantamento enquanto dissolução da experiência numa comunicação imediata. Pelo contrário, é experiência positiva de resistência à unidade, é diferenciação” (LOPES, 2013, p. 32-33).

com frequência é suscitada no verso: aquela em que há uma mudança de perspectiva, de sentimento, de compreensão, ou a apresentação de um dado novo nessas configurações⁷. A mudança de ares, mesmo na imobilidade, indica algo transformado; a voz e seus efeitos não são mais os mesmos, mas o dia a dia de algum modo persiste ao passo em que algo nele mudou, irreversível. Uma face disso, perceptível como um lampejo, como o instante poético à maneira de *haiku* em “Pequena paisagem” (discutido no capítulo sobre telas), talvez esteja em “Realismo”, da seção “Água forte”⁸ de *Collapsus linguae*. Nesse texto, a exposição de certos sentimentos que brotam no limiar de um tempo formam uma espécie de personagem. O tempo em questão, que deixa no poema o eco do que parece não se concluir, é o do impacto da raiva e da lágrima que se produzem de comum acordo; sobre ambas, a paisagem ocular detém um domínio passivo, surdo:

quando estes
olhos

(um zoom
de azuis?)

sobre esta
mínima

pétala
de pálpebra

deixarem correr
de fina estria
a lágrima da
raiva (AZEVEDO, 1998a, p. 16).

Se a lágrima é efeito dos olhos, no poema ela também é causa, no sentido de que o modela ao torná-lo fluido, turvo a si mesmo, subvertido pela água. A lágrima acaba por contrastar com os olhos ao deixar de ser parte deles. Estes são focados de perto pelo *zoom*

7 Mesmo que “jamais como hoje a existência cotidiana tenha se tornado tão rica em eventos significativos” (“forse mai come oggi l’esistenza quotidiana è stata tanto ricca di eventi significativi”) (AGAMBEN, 2013b, p. 6), a experiência, como dado singular que a linguagem dificilmente acessa (ver nota 28 do capítulo “Dramas”), a não ser em atos de fé por discursos de autoridade, teria se perdido; a percepção intensificada e desinstrumentalizada do mundo foi substituída pela ação de dispositivos multimidiáticos, como a fotografia instantânea ou o slogan (clichês, como diria Deleuze). Fato contíguo, há uma “incapacidade de fazer e transmitir experiências” (“l’incapacità di fare e trasmettere esperienze”) na contemporaneidade humana (AGAMBEN, 2013b, p. 5); confrontando-se com isso, todo poema que evoca ou inventa uma experiência, por mais banal que ela seja, é também o plano de uma crise específica, a da barbárie acumulada sobre o mofo da racionalidade instrumental moderna e seus operadores; diante do que o reinventar-se do poema é cada vez mais penoso e imperativo, como linha de fuga, enfrentamento, sobrevivência. Ver, sobre esse ponto, Siscar (2010, *passim*).

8 Para esta discussão, foi utilizada a segunda edição de *Collapsus linguae* (1998a), cujos títulos de seções temáticas são diferentes dos que constam na primeira edição (1991), também consultada.

cuja câmera é a voz do poema, que dentro dele mesmo é inumana, que a sua maneira se inscreve no corpo fluido do humano. A mediação da câmera ocular é uma proximidade e uma distância; esse contraste não se dá como sucessão, mas como se o tempo se bifurcasse em uma espacialização potencial, um desvio ao trânsito sugerido na quebra entre uma estrofe e outra⁹. A sequência, que sugere uma ordem sintagmática de prosa, se desdobra virtualmente em planos e volumes fractais ao mesmo tempo em que segue como linha-dobra. Divergência e impacto gradualmente passam a caber na descrição em partículas, quadro a quadro. A “mínima pétala de pálpebra” é transfiguração que medeia olhares se enfrentando, inventados um pelo outro na perspectiva do texto, inventados por uma voz que não é nem um, nem o outro. A pétala, página orgânica, é desorganizada pela lágrima quase sem forma, geometria libertada e elevada ao status de fina estria, lugar de infiltração da raiva que corrompe e recria o olhar. A gota d’água corre solta, descontrolada, fiapo de continuidade a contrapelo de outros fiapos alheios à cena: astros ausentes, rastros sobre a pele:

não morrerão
sóis
não se apagarão
estrelas

apenas outro
sulco na super
fície da face (AZEVEDO, 1998a, p. 16).

As peças que se encaixam no conjunto são permutáveis, partitura na iminência do remodelar pela voz que se ocupa delas. A coesão entre olhos e lágrima é frágil; esta, como o grito do personagem de Edvard Munch, pode corromper imprevisivelmente seu arredor imediato, a pele, ao lhe inocular sua voz salgada. O poema ativa um desacerto entre instantes enfileirados: o primeiro momento não aceitaria o seguinte, o da lágrima, se pudesse escolher.

9 Essa espacialização fica sugerida pela armação conceitual de Henri Bergson, em que passado e presente são situados em um mesmo plano: “A memória [que Bergson associa ao tempo], praticamente inseparável da percepção [associada ao espaço], intercala o passado no presente, contrai também em uma intuição única momentos múltiplos da duração” (La mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent, contracte aussi dans une intuition unique des moments multiples de la durée) (BERGSON, 2012, p. 114); “se [...] você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se dizer que esse presente consiste em grande parte no passado imediato. Na fração de segundo que dura a mais curta percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, das quais a primeira é separada da última por um intervalo enormemente dividido” (si [...] vous considérez le présent concret et réellement vécu par la conscience, on peut dire que ce présent consiste en grand partie dans le passé immédiat. Dans la fraction de seconde que dure la plus courte perception possible de lumière, des trillions de vibrations ont pris place, dont la première est séparée de la dernière par un intervalle énormément divisé”) (BERGSON, 2012, p. 198). Essa imagem de simultaneidade se aproxima do desmembramento da linha sequencial de estrofes em *Un coup des dés*, de Mallarmé: o comprimento da linha é desdobrado no espaço, o que diz que o tempo não se reduz a uma linha, uma via sem largura, sem desvio.

A paisagem está prestes a trocar de slide, junto com a voz que a consolida e que também participa dela. Se longínquas influências cósmicas existem, não se sabe; o aqui do olhar, enquanto produz a si próprio, não alcança o longe e seus astros; nesse sentido, área sem centros, a paisagem é um acúmulo de desastres, de partículas desconexas, e por isso favoráveis a virtualidades incertas. O desastre é descrito por Maurice Blanchot como o encontro entre a lei mais extrema e o apagamento completo das hierarquias; entre a corporalidade mais sensível, porque absolutamente entregue a si mesma, e o impensável, o incodificável, o semioticamente irrecuperável:

Se o desastre significa estar separado da estrela (o declínio que marca o atordoamento quando se interrompeu a relação com o acaso que provém do alto), ele indica a queda sob a necessidade desastrosa. A lei seria ela própria o desastre, a lei suprema ou extrema, o excessivo da lei não codificável: aquilo a que somos destinados sem estarmos envolvidos? O desastre não nos vigia, ele é o ilimitado sem olhar, aquilo que não pode se mensurar em termos de fracasso nem como perda pura e simples¹⁰ (BLANCHOT, 1991, p. 9).

Longe de certezas, o poema passeia irresponsavelmente¹¹ por entre a crença ou a descrença nas ligações cósmicas. Sua sequência de acontecimentos é descoesa, imprevisível, da ordem do desastre. Desordem, a máquina dos acontecimentos, desde o mínimo, é indomável. O conjunto de olhos, pálpebra e choro de raiva é engrenagem instável: coesão à beira do colapso como condição de existência. A estria interforme apenas momentaneamente suplanta a forma de pétala em que se resguarda a pálpebra, que é por sua vez o pretenso resguardo do olhar, mas não o salva da raiva, a qual por fim, passa a compô-lo, alojada. O cosmos instável do rosto se desastra, flutuando na imanência que o cerca. Nessa inscrição, a forma “familiar”, “natural”, transita ao informe, sem garantias, como estria e sulco. A lágrima risca o olhar, o sulco risca a estria d’água; a voz do poema risca a si mesma: espaços entre linhas da epiderme. A superfície do rosto, no *enjambement* que fratura a palavra, é paisagem partida, aberta e costurada por suas fissuras, relação negociada, inegociável¹². O rosto, poema

10 “Si le désastre signifie être séparé de l’étoile (le déclin qui marque l’égarement lorsque s’est interrompu le rapport avec le hasard d’en haut), il indique la chute sous la nécessité désastreuse. La loi serait-elle le désastre, la loi suprême ou extrême, l’excès de la loi non codifiable : ce à quoi nous sommes destinés sans être concernés? Le désastre ne nous regarde pas, il est l’illimité sans regard, ce qui ne peut se mesurer en terme d’échec ni comme la perte pure et simple”.

11 “Ser responsável por algo? Seja quem lê!”, disse talvez algum poema de Fernando Pessoa.

12 Descartando a leitura de uma filiação ou influência como fonte de sentido do poema posterior, a cisão da palavra já se verificava por exemplo em vários dos *Caligrammes*, de Guillaume Apollinaire (1970), bem como em outros autores da primeira metade do século XX, como Mário de Sá Carneiro (1995) ou Ezra Pound (2006). No caminho de toda a discussão sobre literariedade e operação da poesia moderna, Agamben (cf. a nota 124 do capítulo “Telas”) descreve, como característica indispensável ao poema, não uma essência verbal, mas o contraste espacial e temporal do *enjambement* (“encadeamento”, em francês), o salto de um verso a outro, que costuma interromper a linha sintagmática da frase para “opor um limite métrico ao um

de turvação, confronta-se reflexivamente consigo próprio e, nesse percurso, cada elemento seu avisa que um tempo introdutor de uma transformação, outro tempo, está disponível, mas apenas talvez no sentido de que essa disparidade possa chegar, sem gatilho, a qualquer momento. O resultado da cena fica guardado para depois, emoldurado e subtraído pelo fim do poema, mas de certa forma ela, no trajeto crítico da lágrima escorrendo, condensa o que a motivou e o que a sucede¹³.

O realismo em questão, portanto, não enfatiza um ensinamento analítico sobre as dores humanas, relacionado a uma composição sistemática de perfis psicológicos¹⁴, mas o fato inexplicado; qualquer explicação é menos importante que a pressão irreversível da lágrima e da ruga. Em relação direta com isso, estaria a heterogeneidade entre os momentos que colhem cada objeto ou personagem emitido pelo poema. Não há, de fato, um cronograma de eventos (o tempo da leitura do poema é bastante variável, é disjunção em potencial); cada personagem, permanecendo e agindo, pode estabelecer um turno de existência, não cronometrado, do qual o poema seria um recorte. Ao se aproximarem, os personagens do poema aproximam também suas ciências de mundo, seus modos de atuar vivências; mas isso, não de modo indissolúvel, e o convívio resultante é dissonância¹⁵. A lágrima invade o tempo

limite sintático” (“opporre un limite metrico a un limite sintattico”) (2013a, p. 19). O *enjambement* que parte a palavra “superfície”, no poema analisado, leva o poema ao interior fragmentário da palavra, como que descobrindo uma nova pele, um novo território.

- 13 Fragmentário, desconectado de um contexto, o poema atrai para si todas as cenas prévias e posteriores que poderiam acompanhá-lo, de certo modo, aguçadas pelo fato de estarem ausentes, de serem uma ânsia e uma imagem. “Há uma simultaneidade entre o ‘antes’ não cronológico e o logo ‘em seguida’, do evento poético inserido numa temporalidade radical, nela encena-se mais um desdobrar cujo efeito é o de fazer-nos refletir justamente sobre essa temporalidade do presente” (SCRAMIM, 2007, p. 93). Esse comentário, sobre outro poema de Carlito (“Fractal”), pode tocar produtivamente o texto que está sendo lido acima. Situar o quadro desenhado pelo poema em relação a uma anterioridade e uma posterioridade, não como sequência, mas como cruzamento simultâneo, abre uma possibilidade de leitura política do poema, que permita observar de que modos ele pode assumir uma participação crítica no que colhe do real.
- 14 Ver as notas 37, 40, 42 e 44 do capítulo “Dramas”.
- 15 Vítor Manuel de Aguiar e Silva comenta que a poesia lírica não se ocupa “do encadeamento causal ou cronológico” dos “estados da subjetividade” que a caracterizariam. Nela haveria um “carácter estático”, em oposição ao “carácter dinâmico” do “fluir das temporalidades” nos textos tipicamente narrativos; entretanto, aquele carácter não estaria isento de “estruturas semionarrativas implícitas ou explícitas, estruturas que pressupõem um ‘antes’ e um ‘depois’”, levando em conta o tempo “como factor de mudança, erosão e aniquilamento do seres e das coisas” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 586). Essas considerações, similares ao observado habitualmente na compreensão pictórica (ver, aliás, a nota 136 do capítulo “Telas”), resumem a apreensão tradicional do tempo como aspecto secundário, suporte de cenas estáticas, na perspectiva lírica ocidental desde a Antiguidade, sobre o pressuposto de uma subjetividade fechada, autossuficiente. Quando se tenta rever o papel da narrativa na poesia do século XX, recai-se por exemplo em classificações sem muita pertinência na atualidade, como é o caso de Flora Süssekind, que descreve o épico e o narrativo como sinônimos (1998, p. 178), com a ressalva de que a autora não fez mais que uma alusão aproximativa, para fins explicativos. A despersonalização da poesia lírica ao longo do século XX, o esvaziamento de uma atomização subjetiva em sua composição (e o procedimento complementar de uma abertura extrema e inédita à alteridade psicológica ou existencial), como tão praticado por João Cabral de Melo Neto ou Maurice Blanchot, acompanha contingencialmente uma absorção cada vez mais intensa da narrativa ou

do olhar, como que desviando-lhe de sua rota, e os tempos de ambos se entrecruzam; suas linhas se acessam pela máquina do desastre, sob o signo dos astros ausentes, do ao redor ausente, resumindo o mundo à cena em foco; olhar e lágrima, em atrito, são atravessados pela linha de continuidade da ruga facial, e o entrelace desse trio talvez seja como linhas telefônicas cruzadas em um vozeio, um nó. É evidente que as rugas não surgem de imediato após certas emoções perturbadoras, como a raiva; na poesia, entretanto, o confronto entre ambas é também a alteração virtual no corpo, anunciando um acontecimento inacabado (o tempo “normal” da pele é invadido pelo tempo da ruga, que passa de antemão, inevitavelmente, a habitá-la). Assim como uma das banhistas do livro de 1993 é toda seio, aqui o rosto-poema são olhos e pele, hipertrofia e hipérbole, câncer proliferado que desfaz a familiaridade automatizada do rosto humano e lhe injeta uma percepção estranha, amostra de tumulto, de problema, de crise¹⁶. A imagem mínima, compacta, desse texto, entretanto, amplia-se no *zoom* que está entre a frase e seus devires.

Outro poema descritivo em que determinado personagem passa por transições, desta vez um mais convencional (um indivíduo, em vez de parte de um), é “Estragado”. Nele, assim como em “Três encontros” (AZEVEDO, 1998a, p. 23), aparece um zoológico: um lugar onde cada jaula encerra um tempo distinto, na contraposição entre o aprisionamento doentio do corpo e sua exposição, entre o visitante livre jaula afora e a fera exótica que o animal selvagem não é; o confinamento avisa de um desnível entre os tempos dentro e fora das grades metálicas. O pulsar do animal preso, um ganso, se dá com uma exploração de câmera sobre alguns detalhes de seu corpo, sequência de itens heterogêneos coagulados pelo tédio e pela lama. O personagem não se enquadra no pseudoparentesco com o humano que a condição de animal doméstico poderia lhe investir; ele está ali para uma utilidade expositiva, para divertir, ser alvo de gozações que não entende etc. – enfim, ter uma serventia para as pessoas que gostam de zoológicos. Sua presença é uma performance que desponta diante do olhar e da voz que lhe estabelece:

No jardim zoológico
um ganso

de fios cruzados de percepção temporal, sem que isso se ligue a qualquer adesão aos traços formais e históricos da epopeia.

16 Ver a discussão sobre “rostidade”, de Deleuze e Guattari, que trata da tentativa autoritária, ao longo da história do Ocidente, de normatizar o rosto humano na medida em que ele hierarquiza as outras partes do corpo, a partir da imagem mítica de Jesus Cristo, como centro de significado e poder sobre o organismo e a natureza em geral (cf. 2013, p. 205-234).

as patas afundam na lama
e ele imperial
como uma macieira em flor (AZEVEDO, 1998a, p. 40)

Ser esse ganso é submeter-se, de pé, cabeça erguida, à condição de observado, como fatalidade e talvez, também, como decisão ostensiva, acintosa. Sua atuação parece uma fatalidade com que ele está de acordo. A transfiguração poética é articulada pelo animal ator, por sua resolução quase irresponsável de vestir a máscara do que o olhar humano quer e consegue ver. Como atuação de si, ele acessa uma impessoalidade dessubjetiva para a qual tende sua figura: ser a convicção como ganso é ser o imperador de si próprio, como se a prisão em que o colocaram lhe pertencesse, lhe fosse estimada; é como permanecer, indefinidamente, uma macieira em flor¹⁷. Fruto e império se desdobram do ganso impassível, repousado sobre a própria imagem, que os humanos confundem com altivez. A imagem-ganso, em sua aparência de estabilidade, oscila entre o familiar e o irreconhecível, num movimento de onda que vibra entre ambos, percorre suas linhas intermediárias e faz com que essa imagem “continue a afirmar as coisas em sua desapareição (BLANCHOT, 2012c, p. 341). Instável, a imagem escapa de si mesma; extrapola o corpo do ganso e, ao pé da letra, afunda suas arestas na aresta da lama, esse território não mapeado, fruto de sabor desconhecido. A imagem do ganso não tem pés, e isso a sustenta. A lama abre uma porta a um tipo de obra e a um tipo de controle – numa jaula de zoológico.

O ganso de pés enfiados na lama, autênticos pés de barro¹⁸, estabelece frestas de movimento, quase imperceptível, na exposição da própria imagem. A lama estava ali antes; o ganso veio pisá-la. A existência da lama foi tocada pelo ganso e sua vibratura material, disfarçada de imobilidade. Deu-se o encontro de idades díspares na figura do ganso-lama, par

17 Sutilmente, a imagem “imperial” da macieira-ganso governa o cenário de que participa, a ponto de sugerir que faz tudo ao redor deixar de existir ou que se desloca talvez para um tempo à parte, como o corpo nu de “A morte do mandarim” (AZEVEDO, 1993, p. 15) ou o círculo de realidade em que o tempo se congela em “Ao rés do chão” (AZEVEDO, 1996b, p. 17). No primeiro poema, a ocorrência artística se consolida por uma “ausência de tempo” (cf. nota 2 do capítulo “Telas”), experiência da fascinação, de um se deixar capturar em que se misturam politicamente o êxtase e a dominação, tempo da ausência de tempo em confronto com o cotidiano, espaço impessoal em que as subjetividades escoam, misturando-se sem se homogeneizarem; “ausência” de tempo como dado específico, interstício em que passado e presente podem se encontrar, virtualidade de tempo que pode dar origem ao passado puro, virtual, intuído por Bergson. No segundo poema aludido, há um confronto entre suspensão e aceleração, para além da percepção humana regular, no qual o presente e o futuro ansiado se mesclam presumivelmente. Flora Süssekind ressalta os “conflitos temporais” e as “formas de não-unificação” em poemas como “A morte do mandarim” ou “Ao rés do chão” (2008, p. 66).

18 Menção à estátua bíblica construída com metais preciosos, mas cujos pés eram de barro, o que atestaria sua fragilidade. Originada em um sonho do rei Nabucodonosor, ela simbolizaria uma gradual decadência ao longo de uma série de reinos que oprimiam Israel. (Cf. DANIEL 2, 31-33). Prisioneiro, o ganso contém uma fragilidade que se contrapõe a sua aparente altivez.

assimétrico, engrenagem semiestática. Pés afundados na lama deslizam suavemente; a pele líquida pulsa um pouco. O escravo altivo, corpo nu coroado de penas confortáveis, ameaçador, retrato humano, retrato da falta de sentido do mundo, esse vasto zoo. Ali, o espetáculo contém duas negações: a imagem-ganso esconde o pássaro (por não expor a totalidade aberta do indivíduo biológico) enquanto se desdobra como imagem (porque afinal não é estável, não se autoexplica de uma vez por todas, não se fixa em uma imagem absoluta). Esses desencontros não compõem uma camada oculta e/ou essência dificultada; são a pele fraturada (“super- / fície”) de que é feita aquela superfície-paisagem:

mas está estragado
como qualquer um pode ver
estragado (AZEVEDO, 1998a, p. 40).

A palavra “estragado” vem do latim *strages, i*, que significa “desastre, ruína, desolação” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1260). Aquele que, como o rastro incerto da lágrima, se extraviou da possibilidade de uma harmonia universal, cósmica. A conjunção adversativa não assinala uma alteração no significado da cena, mas no posicionamento a seu respeito pela voz que a profere; o tempo da pose do ganso é invadido por um anúncio de voz que prevê: apesar de qualquer impressão contrária, ele já está estragado; um antes e um depois, em síntese precária, convivem virtualmente¹⁹ na mesma cena enguiçada²⁰. Um ganso, uma imagem instável de ganso, grávida de um tempo invisível a não ser para a voz do poema; os espectadores potenciais provavelmente não capturam o elemento complicador, o momento “estragado” da cena, recanto que não está necessariamente visível, apesar de tampouco estar oculto. A repetição da palavra “estragado”, sozinha num verso, é a ênfase no registro do que não se escondia, do que naquela construção enuncia simultaneamente componentes distintos na mesma figura: desse modo, a sucessão temporal no fluxo das estrofes na página, fluxo de partículas/ondas e anúncio de desvio, ocupa um espaço. Qualquer um pode ver o ganso, estragado por aquele palco zoológico. Faz parte do seu show: a imagem-ganso é identificada pelo seu estrago. Sobre isso, o poema dispensa uma explicação à maneira usual; explicar, aliás, está fora de questão:

19 Apesar de, na história da filosofia, ao menos em certos momentos e obras, “potencial” ser associado a transformações previsíveis, e “virtual”, inversamente, a mudanças largamente imprevisíveis ou impensáveis (cf. ABBAGNANO, 2007, verbetes “potência”, p. 782, e “virtual”, p. 1003), neste trabalho, assim como Abbagnano, empregamos os dois termos e seus correlatos (potência, virtualidade) como sinônimos.

20 A ideia do tempo como coexistência entre passado e presente, ou mesmo entre passado, presente e futuro, pode ser conferida em *Matéria e memória*, de Bergson (ver a nota 9, neste capítulo) e em *Diferença e repetição*, de Deleuze (2013), sob interferência da formulação bergsoniana.

pensa que foi para isso
que o resgataram do dilúvio

mas não

resgataram o signo
estragaram o ganso (AZEVEDO, 1998a, p. 40).

Nesse poema, a imagem-drama demonstra, como traço particular, a sua sutil interposição de temporalidades (entre o ganso, o que fizeram e o que estão fazendo com ele). O percurso até a situação atual do bicho é imemorial e vem do tempo de um mito (o da Arca de Noé) que sequer o menciona nominalmente²¹. A lenda, a fabulação, é a tentativa de explicar o que não teve início ou fundamentação demarcados, e sua força reside no prazer do relato ficcional que ela suscita. O tempo da ficção, assim, em confronto e atrito contra um tempo empírico qualquer, torna-se tão real quanto este, mesmo porque ambos são imersos pelo fluido impessoal (plano aberto em que se tocam, à distância, as singularidades) da linguagem²². O ganso pensa que é o que sua aparência diz dele, como uma condenação, como uma teimosia. Sua imponência afirma convictamente uma atitude que não pode ser comprovada; uma vontade que se vincula ao colapso quase imperceptível de sua própria paisagem: imagem do artista enjaulado, cuja fome, trancafiada, é presumivelmente aceita pelos espectadores como espetáculo. Essa outra ave de Carlito insinua, entretanto, que guarda algo mais mais que a exibição de si mesma, e sua exposição é o curso de uma revelação no semblante. Pareço estragado ao teu olhar, mas você não sabe disso com certeza. Apenas como constatação de uma voz que o sabe estragado, contudo, é que esse ídolo de pés no barro, bezerro de penas, tornou-se poema. Apenas porque parece aceitar ironicamente o julgamento de quem não é ele. Poema de um “mas não”. O tempo da imagem aparentemente uniforme é confronto com a duração plausível daquilo que ela não é, e isso certamente faz tremular a

21 Curiosamente, o ganso é personagem de extensa quantidade de narrativas e simbolizações mitológicas (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 459-460), em que ele é dimensionado como força selvagem e imprevisível, como origem da vida, relacionado ao ovo e ao sol, e como o desejo ou a pessoa amada. Emparedado pela modernidade colecionadora e taxinômica, reduzido pela pólis humana a uma jaula zoológica, o ganso é uma sombra, ou seja, uma imagem irônica, como resíduo de sua glória folclórica, sua nobreza, sua ex-animalidade selvagem, que lhe foi roubada.

22 Aquilo que Blanchot, em várias passagens de *O espaço literário* (2012c), nomeia como o “impessoal”, dimensão da experiência com a obra artística em que tempo e espaço se relativizam, o perímetro do eu se rarefaz e o trato com a alteridade se intensifica, perturbador inquietante, sem reduzi-la ao indivíduo; esse bloco de espaço-tempo também é associável ao que o autor francês denomina como “o neutro”. Ver a nota 17, acima, e a nota 115, adiante.

noção convencional de percepção, como reflexo na água agitada. O confronto entre tempos e impressões díspares desafia os modos gastos da percepção nossa de cada dia²³.

Com peculiaridades próprias, o interlocutor é um personagem comum na galeria de Carlito Azevedo. A fala para um “tu” delinea a voz poética em primeira pessoa como impulso direcionável a um alvo que parece estar fora do poema, mas que é o poema, construído pela divergência de expectativas pronominais temporalizadas: eu, tu. Um dos problemas que dificultam o trânsito à alteridade é a questão da disparidade entre percepções, principalmente se contiverem uma demora mais longa, no caminho que as constitui²⁴. O poema “Salto”, também de *Collapsus linguae*, mesmo curto, faz da digressão um instrumento gradual para se definir como recado, nos versos finais, a um destinatário ausente (mas cuja ausência é uma presença no poema). Isso torna o breve relato um espaço entre percursos em

23 Comentando uma discussão apresentada por Agamben em *O aberto* (2014a), Susana Scramim discute a leitura de Aléxandre Kojève para o esgotamento da história diagnosticado por Hegel; Kojève observa no pós-2.^a Guerra uma atenuação da dificuldade de controlar a natureza, bem como uma perda de importância da política internacional, ao menos nos moldes de até então. Para o filósofo russo, o *American way of life* seria comparável a uma animalização anuladora do processo histórico e do pensamento como término do ciclo das modernidades, enquanto o que ele denominou como o “esnobismo japonês” se configurava em um culto pedante a uma alta eficiência individual e social, um tipo de purgação artificiosa e classista de qualquer indício de animalidade; o humano, aliás, é visto no pensamento de Kojève como uma negociação contínua entre um corpo animal, biológico, e suas características históricas, culturais. Agamben inicia o referido livro descrevendo as alusões judaicas e gnósticas de que, após o juízo final, “o próprio homem se reconciliará com sua natureza animal” (“l’uomo stesso si riconcilierà con la sua natura animale”) (2014, p. 11). Para o autor italiano, o contexto descrito acima apresenta o problema biopolítico (desde a perspectiva foucaultiana) da equivalência entre o tratamento capitalista dado às classes subalternas e aquele prestado aos animais como utensílios objetificados pelas conveniências do humano (especialmente de classes sociais específicas). Aproximando isso ao contexto da poesia de Carlito, Susana enfatiza a validade de “pensar o futuro da história na aporia, entendida inclusive na sua falta de caminho seguro, entre a ‘pré’ e a ‘pós-história’ das obras e das formas, isto é, ‘na aporia do corpo dividido irreduzivelmente entre humanidade e animalidade’, entre a voz e a linguagem, entre a memória e o esquecimento” (SCRAMIM, 2007, p. 97). O ganso estragado parece ocupar exatamente o lugar descrito nessa aporia, nesse problema insolúvel da modernidade recente, inclusive pelo fato de também ser a imagem de uma tensa vontade de subvertê-lo.

24 Em *Análise dos dados imediatos da consciência*, seu primeiro livro, Henri Bergson avalia um fato posteriormente abordado por Agamben (2013b, p. 97): desde os seus inícios, a filosofia compreende o tempo pelo parâmetro do espaço, porque tenta mensurar aquele a partir de unidades métricas idênticas e alinhadas, como em um segmento de reta. Entretanto, do ponto de vista da consciência humana, que é o que interessa a Bergson, o processo temporal não é recuperável satisfatoriamente por uma concepção espacial, composta por quantidades homogêneas, pressupostas por modelos matemáticos desde a Antiguidade, mas por impressões qualitativas, cuja tradução em medidas numéricas é algo necessariamente inexato. “O que se torna necessário é afirmar que conhecemos duas realidades de ordem diferente, uma heterogênea, a das qualidades sensíveis, a outra homogênea, que é o espaço” (BERGSON, 1988, p. 71). “Por outro lado, concebe-se que as coisas materiais, exteriores umas às outras e exteriores a nós, vão buscar essa dupla característica à homogeneidade de um meio que estabeleça intervalos entre si e lhe fixe os contornos; mas os factos de consciência, ainda que sucessivos, penetram-se, e no mais simples deles pode reflectir-se a alma inteira” (1988, p. 71). Em contrapartida, “há duas concepções diferentes de duração [ou seja, consciência de um tempo que passa], uma pura de toda mistura, a outra em que, sub-repticiamente, intervêm a ideia de espaço. A duração totalmente pura é forma que a sucessão dos nossos estados de consciência adquire quando nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre os estados presentes e os anteriores” (BERGSON, 1988, p. 72). Do ponto de vista da consciência individual, o tempo é uma entidade divergente, heterogênea, irreduzível a de outros indivíduos.

conflito: a linha do desejo e a da frustração, dizeres díspares no mesmo dizer. Uma dessas linhas evoca o acontecido (o trauma, possível motivo para não tocar na ferida, não explicar do que se trata), e a outra, a espera frustrada: uma linha “real” e a outra apenas sonhada, subjuntiva. Há então dois universos paralelos no enunciado de uma voz. A situação hipotética, ficção paralela ao abandono, é espessa como se fosse real, mesmo que só emerja quando é lembrado que ela poderia ser real. Daí, o passado “real” se opõe a um passado alternativo, que resultaria em outro relato, outra história, dolorosamente real. Daí o contraponto entre cada uma dessas versões de realidade, que no plano do sonho-desejo não diferem hierarquicamente uma da outra:

Se alguma pedra pudesse tornar-se lírio
seria esta
Se alguma pedra o salto de um tigre
e não o tigre
seria esta
alguma as letras do alfabeto
seria esta
esta só pontas
que pulsa
coração da casa
que acabas de deixar
para sempre (AZEVEDO, 1998a, p. 44, grifo do autor).

O poema não lista, de modo estanque, o desejo, o indesejável e a fratura entre os dois, que cinde a voz-sujeito; essas três dimensões estão costuradas num plano em que a possibilidade e a impossibilidade evidenciam, juntas, uma fratura exposta. O texto é dispositivo que inaugura, no inédito da dor presenciada, a possibilidade da transubstanciação do que permanece: a realidade pode inesperadamente ser corrompida ou redirecionada pela constatação de que não há mágica disponível para reverter o revés. Tu não estás presente, mas tua ausência é espessa como uma presença e enlouquece minhas palavras, transforma minhas sensações no que elas não eram há pouco; põe-me em colapso e em poema. Desde o verso inicial, o efeito do interlocutor é a invocação de um poder furtado e ao mesmo tempo concedido. Uma pedra pode mesmo se tornar um lírio: o trauma que ainda não foi esboçado no claro permite a si mesmo a inércia de uma imagem convencional como essa (pedra e insensibilidade, flor e sutileza, dizem certas metáforas desbotadas). A sequência do poema vai contando, contudo, que a pedra é o cruzamento de várias rotas de deriva do real: não porque ela transborda de realidade, mas porque nela o corpo e suas expectativas tropeçam e se separam. O tempo implacável e inevitável da rocha encontra, desse modo, os tempos

plausíveis da transubstanciação, do gesto que perdeu corpo, do ritmo que perdeu matéria. Mesmo que o gesto não exista sem corpo nem o ritmo sem matéria, um e outro podem ser pensados como desdobramentos do corpo, da matéria²⁵.

A ausência da pessoa amada se acompanha da rarefação de realidade que acomete aquela pedra, ausência que nenhuma metáfora suplanta, mesmo a mais exótica e entorpecente. A pedra não se cumpre (embora de antemão cumprida) como aquilo que o nome da flor diz; nem como aquilo que o nome do tigre diz. Mas talvez a pedra se cumpra no abrupto e efêmero salto de um tigre²⁶. Afinal, ela perpassa ocorrências diversas de discronia: linguagem, pulsação, geometria insipiente de “pontas”, arestas. A pedra segue de sua insuficiência à forma alheia, transfigurada e efêmera, da forma alheia ao alheio sem forma²⁷; essas metamorfoses virtuais, mesmo sem gerar outras formas de fato, produzem limiares de situações distintas, de tempos distintos. A pedra é uma espécie de companhia, mesmo que na condição de um “isso” longínquo, trazido apenas na fala. A pedra é um longe presente,

25 “Há um modo de individuação bastante diferente daquele de uma pessoa, de um sujeito, de uma coisa ou de uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *heceidade* [termo elaborado pelos autores, sob inspiração do teólogo Duns Scot, a partir das palavras latinas *ecce*, “eis aí” e *haec*, “esta coisa”]. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita e a que não falta nada, bem que ela não se confunda com a de uma coisa ou de um sujeito. Essas são as heceidades, nesse sentido de que tudo a respeito delas é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 318). “Se diz: que história, que calor, que vida!, para designar uma individuação bastante particular. [...] Um grau de calor, uma intensidade de branco são perfeitas individualidades; e um grau de calor pode compor latitude [referência, para Deleuze e Guattari, ao conjunto de afetos intensivos, de modos de ser afetado, de que é capaz, sob determinado poder ou grau de potência] com outro grau para formar um novo indivíduo, como em um corpo que sente frio aqui e calor ali [...]. Um grau de calor pode se compor com uma intensidade de branco, como em certas atmosferas brancas de um verão quente” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 319) (“Il y a un mode d’individuation très différent de celui d’une personne, d’un sujet, d’une chose ou d’une substance. Nous lui réservons le nom d’*heccéité*. Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu’elle ne se confonde pas avec celle d’une chose ou d’un sujet. Ce sont des heccéités, en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d’affecter et d’être affecté” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 318). “On dit : quelle histoire, quelle chaleur, quelle vie !, pour désigner une individuation très particulière. [...] Un degré de chaleur, une intensité de blanc sont de parfaites individualités ; et un degré de chaleur peut se composer en latitude avec un autre degré pour former un nouvel individu, comme dans un corps qui a froid ici et chaud là. [...] Un degré de chaleur peut se composer avec une intensité de blanc, comme dans certaines atmosphères blanches d’un été chaud”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 319). A ruga em um olhar, um salto, um olhar, o medo, a vergonha: heceidades.

26 Questionando a teimosa insistência do positivismo e de teleologias escatológicas no século XIX, Foucault observa que o pouco tempo de existência da espécie humana no planeta e a fragilidade efêmera da humanidade pressuposta no conceito de além-do-homem permitem vislumbrar que nossa transitoriedade não representa nenhuma singularidade superior nem algum acesso a uma compreensão suprema do universo, mas apenas nos lembra de que estamos “presos ao dorso de um tigre” (“sommés attachés sur le dos d’un tigre”) (2001, p. 333), montados numa admirável e incontrolável força que a qualquer contingência pode nos destruir, principalmente quando transitamos no mundo edificado sobre a terra, no lar, na cidade, na política.

27 “A transformação ou transfiguração é sempre captação do informe das formas e sua transposição para uma forma *captante-criadora*, que é potência de novas transfigurações: o infinito só se anuncia pela irrupção de forças que deformam, retiram estabilidade às formas” (LOPES, 2012b, p. 22). O poema também conversa com a deriva formal da linguagem poética, sem necessariamente aparentar isso.

presente porque ela és tu, é o que me resta de ti, o que me vem de ti, e tu és a fala de minha dor, a fala que não localiza minha dor ecoando silenciosa. Converso contigo, converso com a pedra surda, muda. Essas considerações deixam interferir nesta fala o trecho de um poema de Henri Michaux, autor francês ligado à tradição moderna, que se fez epígrafe da segunda edição de *Collapsus linguae*:

Je parle une langue morte,
maintenant que je ne te parle plus²⁸ (AZEVEDO, 1998a, p. 9).

A língua morta, vitimada, que se dirige a um interlocutor extraviado para outro tempo, de silêncio imensurável, é a que possivelmente também constrói um poema com a pedra vazia e multiforme. Que sequer é pedra: é o coração de uma casa abandonada, onde perambula sem rumo, mesmo se imóvel, um sujeito deteriorado. A casa destruída, assassinada por uma partida, é mapeada onde gangrena, no desentendimento entre seus componentes reais ou imaginários, suas pedras de cantaria e suas feras ameaçadoras. Essa casa, então, se faz poema pela disparidade temporal que agora a habita e inaugura uma micronarrativa. Embora o tempo anterior a essas fissões não faça parte do poema efetivamente²⁹, ele faz parte da costura de demoras envolvida, como um abismo que se contempla logo adiante.

Em *As banhistas*, há também o problema do tempo que coincide ou confronta com alterações existenciais marcantes. De um modo geral, trata-se dos mesmos poemas que foram chamados de “telas” em outro capítulo desta escrita; o que muda, aqui, é a trilha de abordagem do que esses textos oferecem como desafio à leitura. O aspecto espacial da tela, em vários casos, se associa a algum dado de temporalidade bastante ligado à máquina de produção semiótica do texto. Essa característica será rastreada em um texto que, mais uma vez, trata o problema do tempo em uma disposição não linear ou, dizendo diferente, uma disposição na qual um processo de reiteração registra não uma identidade, mas um desvio, um despistamento, com pertinência espacial, também, sem dúvida, no que toca ao jogo entre visibilidade e invisibilidade nas imagens em estudo. O texto em questão é “Ingres”, que certamente alude ao pintor neoclássico francês Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), porque o tema da mulher nua se banhando também foi familiar a sua produção.

28 “Eu falo uma língua morta / agora que não falo mais contigo” (MICHAUX, 2010, p. 153). Carlito dispôs como dois versos um trecho de frase de um poema em prosa de Michaux publicado em 1948, chamado *Nós dois ainda*. Trata-se de uma descrição/divagação poética que coincide com circunstâncias da “morte atroz de sua esposa” (2010, p. 1094) como consequência de um incêndio no mesmo ano em que seria publicado o referido texto. Este atua, sendo epígrafe, como uma leitura específica dos poemas de Carlito, restringindo-lhes momentaneamente sua indefinição semiótica peculiar.

29 Ver a nota 13, acima.

Ingres “admirava a arte heróica da antiguidade clássica”; “insistiu na disciplina de precisão absoluta na *life-class* e desprezou a improvisação e a confusão” na pintura³⁰. Sua técnica, seu tratamento de cor e luz, extremamente matizado (talvez apenas em sua época se possa falar de um realismo mais convincente em arte), rendeu admiração estética inclusive de seus opositores (GOMBRICH, 2014, p. 386). No poema de Carlito cujo título é o sobrenome do pintor francês, cores, luzes e traços da obra são enfocados não do ponto de vista de uma estabilidade reveladora, mas de um movimento temporal que se associa à imagem de movimento dos detalhes por toda uma tela. É como se o poema conectasse a heterogeneidade do plano pictórico às situações existenciais de vários entes, várias heceidades contíguas, delimitáveis, também, em um plano, uma imanência, uma superfície como recorte de um volume ou hipervolume³¹. O poema se inicia com a presença do rosto, sempre tão valorizado

30 Ingres “admired the heroic art of classical antiquity”; “insisted on the discipline of absolute precision in the life-class and despised improvisation and messiness” (Gombrich, 2014, p. 386). O termo inglês “life-class” remete a sessões coletivas de pintura de modelos humanos vivos, comumente posando nus. Mesmo repudiando o romantismo pictórico, que florescia em sua época, Ingres hoje é ligado ao estilo, visto que, além de uma pesquisa realista, também acabou por executar recriações pessoais quanto à forma e ao espaço, o que o traz, ao menos em parte, como alguém que se contamina, ao campo experimental da arte moderna. Guardadas as diferenças, é possível lembrar, nesse sentido, de Paul Valéry e as linhas de fuga modernas de sua poesia “tradicional”. Para uma visão geral da obra do pintor, ver Rosenblum (1985).

31 Para Deleuze e Guattari, o conceito de plano (ver notas 13, 29 e 117 do capítulo “Telas”) indica modos de conceber e estudar a realidade que são aplicáveis aos mesmos fenômenos. O plano, assim, pode ser um princípio oculto que explicaria o funcionamento de tudo, conforme uma perspectiva conservadora, formal, hierárquica, organizacional, genética, de desenvolvimento previsto (2013, p. 324-325). A concepção, entretanto, que interessa aos dois filósofos, como pensamento e outras práticas, é a do já descrito plano de consistência ou de composição ou de imanência. Nele, “não há mais de jeito nenhum formas nem desenvolvimentos de formas; nem sujeitos, nem formação de sujeitos. Não há mais estrutura nem gênese. Há somente relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão entre elementos não formados ao menos relativamente não formados, moléculas e partículas de todo tipo. Há somente heceidades, afetos, individualizações sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 325) “É portanto um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de material não tem nada a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação das formas. É ainda menos uma regressão que remontaria a um princípio. É ao contrário uma *involução*, em que a forma não cessa de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 326). “Longe de reduzir a duas o número de dimensões das multiplicidades, o *plano de consistência* as cruza todas, nelas opera a interseção para fazer coexistir diversas multiplicidades planas em dimensões quaisquer. O plano de consistência é a interseção de todas as formas concretas” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 307) (“il n’y a plus du tout de formes ou de développements de formes ; ni de sujets et de formations de sujets. Il n’y a pas plus structure que genèse. Il y a seulement des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur entre éléments non formés, molécules et particules de toutes sortes. Il y a seulement des heccités, des affects, des individuations sans sujet, qui constituent des agencements collectifs” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 325). “C’est donc un plan de prolifération, de peuplement, de contagion ; mais cette prolifération de matériau n’a rien à voir avec une évolution, avec le développement d’une forme ou la filiation des formes. C’est encore moins une régression qui remonterait vers un principe. C’est au contraire une *involution*, où la forme ne cesse pas d’être dissoute pour libérer temps et vitesses” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 326). “Loin de réduire à deux le nombre de dimensions des multiplicités, le *plan de consistance* les recoupe toutes, en opère l’intersection pour faire coexister autant de multiplicités plates à dimensions quelconques. Le plan de consistance est l’intersection de toutes les formes concrètes” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 307, grifos dos autores).

ao longo da pintura ocidental como símbolo do humano e de sua pretensa superioridade diante de todos os outros entes do planeta. O gesto de retratar e a valorização da fidelidade fotográfica são uma intensificação desse clichê. Entretanto, o tempo, obviamente desencadeado junto com o poema, providencia uma metamorfose:

Um rosto gnaisse
desfaz-se e embora
desapareça
do que memória

a pedra-ume
onde esculpido,
a tela, alúmen,
onde riscado

ao mesmo tempo
n'alguma parte
do corpo onde

— mistério ou arte? —
tudo se esconde
um rosto nasce (AZEVEDO, 1993, p. 30).

Uma espécie de soneto em versos tetrassílabos, compactos, cabralinos, mas com um tom especulativo mais vago, elíptico, que na poesia de João Cabral. O poema elege a alusão a um pintor que aparentemente seria menos digno de dar assunto à arte moderna, por ter defendido posições estéticas conservadoras. Em contrapartida, este trabalho faz foco no que, na obra de Carlito, há de intensidade experimental moderna, que rompa de alguma maneira com preceitos consagrados e propulsionem a arte como movimento rumo ao outro, à diferença, à inquietação, à insubmissão política e existencial. Mesmo lidando com dados de uma tradição cultural que assumem posições mais amenas, mas que não excluem a busca por achados de linguagem incomuns, a poesia de Carlito Azevedo, na filigrana, no detalhe às vezes despercebido, pode realizar inquietações de matéria poética mais intensas e efetivas que mecanismos formais ostensivos e, muitas vezes, esgotados. Talvez seja o caso do poema enxutíssimo, minissoneto assimétrico, dialogando com a obra de um pintor virtuoso cujas pulsões abriram algum caminho à desobediência do que dizia defender conscientemente.

Mesmo na fase mais intensa da instauração vanguardista no século XX, muitos poemas ainda praticavam uma sintaxe convencional, ligando um sujeito a um verbo e outros sintagmas ou estabelecendo uma estrutura sistêmica com parte desses elementos. Algo em uma direção oposta à do invento de Mallarmé em seu poema hiperespacial, *Um lance de*

dados. “Ingres” parece misturar as duas coisas, por conta da coesa descoesão que alguns de seus versos manifestam. Como na pedra em que a escultura coabita com seu desfazer-se. Se o corpo “normal” pode ser tratado como uma espécie de gramática normativa, ele pode ser também o ponto de comparação com outros corpos, mesmo impensáveis, gestados em pedra. O rosto do primeiro verso, referido acima, é “gnaisse”, e tem portanto a maleabilidade, a inconstância formal desse tipo de rocha. Esse atributo ajudaria a explicar o fato de que tal rosto, assim, “desapareça do que é memória”, face mineral que resultou de uma escultura extraviada, deformada, ou de uma tela riscada, alúmen, matéria-luz. Os riscos que se apagam, o relevo ordenado que se vai, são rios de tempos paralelos, relacionados a um pretense centro de estabilidade significativa, racional: a face supostamente antropomorfa das coisas, o design inteligente. A deterioração, de tal maneira, cumpre uma fluidez da forma que, se parece dissolver durações indefinidas, cria outras novas e devolve ao universo seu rosto inumano, seu antirrostro, sua pele indiferenciada e diferencial³².

O rosto que surge está em uma parte qualquer do corpo que não é a de sua posição anterior. Pode ser ou não ser o mesmo rosto. Ao mesmo tempo em que desaparece, ele reaparece, como que no trânsito por uma bifurcação, um cruzamento, um nó. Se uma memória se perdeu, o processo do presente, enquanto criação de um novo rosto, é também elaboração de novas memórias³³. Em um fluxo de linha ininterrupta, pode haver desvios, nós temporais que, empurrados por ela, se movem de modo anômalo, imprevisto³⁴. Algo similar se verifica na sintaxe do poema: a ordem sintática habitual do português só se mantém até, mais ou

32 “O rosto, no homem, é inumano desde o início, ele é por natureza plano geral [em outra palavra, paisagem], com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio” (“Inhumain dans l’homme, le visage l’est dès le début, il est par nature gros plan, avec ses surfaces blanches inanimées, ses trous noirs brillants, son vide e son ennui”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 209). Para os autores, o rosto, humano ou animal, toma da visão das paisagens a captação de áreas claras mais extensas e áreas escuras mais estreitas ou concentradas, de modo que se distingue do resto do corpo e da natureza apenas por convenções arbitrárias e autoritárias, que acabam por fundamentar sobre seus traços físicos a significação e a subjetividade (cf. 2013, p. 205-234).

33 Silvina Rodrigues Lopes vê a memória no texto poético à maneira de uma “potência de esquecimento e rememoração”, habilitada a “difundir e dissipar, a fim de criar” (2012b, p. 56).

34 Em um resumo histórico das concepções de tempo, Agamben (2013b), como já mencionado, rememora que desde Aristóteles, prevalece, posteriormente adotada pelo cristianismo, uma concepção de tempo linear, dividido em instantes metricamente mensuráveis, mas efetivamente inapreensíveis (cf. a nota 24, acima). Essa compreensão só eventualmente é contraposta, se tanto, por perspectivas de cruzamentos temporais capazes de sacudir o causalismo, a teleologia, o historicismo, como a gnose (2013b, p. 106), o estoicismo (2013b, p. 107) e algumas lições que Heidegger (2013b, p. 108) e Walter Benjamin (2013b, p. 109) legaram ao materialismo histórico, de modo que o fim de tudo esteja sempre no visor imediato do presente, algo parecido com a fusão entre passado e presente na concepção bergsoniana do tempo. Mais uma vez, prevalece a percepção do tempo como linhas cruzadas, caminhos que se interceptam, fator de desencadeamento tanto da existência como da potência de subversão e desierarquização da linguagem e, por contiguidade, da história, da geografia, dos devires no tempo e no espaço.

menos, o quarto verso; daí, vários sintagmas parecem iniciar outras orações que, igualmente, “não se concluem”, o que indica não mais que seu modo particular de se firmarem. O último verso é o anúncio de mais uma oração que fica em aberto, interrompendo a significação verbal, mas não a virtualidade assignificante em que uma aparição ecoa. Cada quebra sintática é uma insurgência dessa matéria que emaranha momentos frequentemente distintos: expressão e conteúdo. Embora manifeste um fio sintático conforme o modelo de leitura da frase nos idiomas ocidentais, “Ingres”, ao ser lido, lança variâncias de enunciação no corpo de uma linha desdobrada permanecendo linha. O rosto se desfaz, e o poema segue como processo até que outro rosto surja. A matéria desses versos é o entremeio em que não há rosto, e é esse fragmento de história que importa relatar, o que permite especular que o novo rosto tem seu horizonte de existência e temporalidade no ato passivo de se disseminar pelo corpo do qual aparentemente havia se destacado³⁵.

O tópico do tempo na poesia de Carlito chama a atenção sobre as abordagens que ele tem suscitado na história do ocidente. São certamente muitas, de modo que parece necessário selecionar aquelas que se relacionem de modo mais produtivo às considerações desenvolvidas aqui. O tempo cronológico, universalizado, informativo e convencionalmente historiográfico, uniformizado de maneira artificial, não se mostra afim às temporalidades da poesia³⁶, afeita à percepção sensorial de regulação empírica (que aliás nunca é perfeitamente regular), mas também a suas quebras e lapsos. Mesmo constatando algumas ideias teóricas predominantes, rastrear o problema do tempo, dentro e fora dos estudos literários, é se deparar com caminhos distintos e afinal reticulares. Simon Blackburn, no verbete “tempo” de seu *Dicionário Oxford de filosofia*, evidencia tal fato (1997, p. 376-377). Conforme já

35 Como resposta ao arbítrio do rosto sobre o corpo e a cultura, Deleuze e Guattari afirmam, apelando às origens inumanas do rosto, que, “se o humano tem um destino, este será antes o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino” (“si l’homme a un destin, ce sera plutôt d’échapper au visage, défaire le visage et les visagéifications, devenir imperceptible, devenir clandestin”) (DELEUZE; GUATTARI, p. 2013, p. 209). Porém, é a partir do próprio rosto, e de uma desterritorialização, uma deriva, um desuso e um repensar de seus mecanismos de significação e subjetividade, que tal intuito poderá ser alcançado. “É somente no seio do rosto, no fundo de seu buraco negro [suas zonas escuras] e sobre sua parede branca [a pele, as zonas mais claras onde se inserem os orifícios faciais] que se poderá liberar os traços de rostidade, como pássaros, não voltar a uma cabeça primitiva, mais inventar as combinações em que esses traços se conectam com traços de paisageidade, eles mesmos liberados da paisagem, traços de picturalidade, de musicalidade, eles mesmos liberados de seus códigos respectivos” (“C’est seulement au sein du visage, du fond de son trou noir et sur son mur blanc, qu’on pourra libérer les traits de visagéité, comme des oiseaux, non pas revenir à une tête primitive, mais inventer les combinaisons où ces traits se connectent à des traits de paysagéité, eux-mêmes libérés du paysage, à des traits de picturalité, de musicalité, eux-mêmes libérés de leurs codes respectifs”) (DELEUZE; GUATTARI, p. 2013, p. 232). Olhar a paisagem, por exemplo, para se libertar do rosto e libertar a paisagem.

36 Considerando a obra de Carlito e as estimativas gerais da teoria, como na formulação de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (ver nota 15, acima).

mencionado, Aristóteles foi um dos primeiros a discutir o assunto, em sua *Física* (2009), obra em que a visão da temporalidade-fluxo, celebrizada desde o rio de Heráclito, e mesmo que parcialmente adotada, é posta em questão: o envelhecimento do corpo e sua morte não atestam nem que estejamos fora de um tempo que corre nem que estejamos integrados a seu correr. Além disso, o prazo biológico do corpo tampouco é necessariamente encaixável no tempo da linguagem que tenta relatar os fatos da vida humana e da natureza. Esses problemas suscitaram paradoxos e enigmas, que Demócrito, chefe de escola do atomismo pré-socrático, tentou resolver defendendo uma estrutura granular para o tempo. Debates e séculos à frente, Agostinho constrói uma visão idealista, em suas *Confissões* (1980), pela qual a existência de tempos diferentes pode ser alvo de uma contemplação simultânea (de Deus, no caso, mas, por uma analogia vulgarizada, pela mente humana também). Essa formulação é retomada por pensadores tão distintos como Gottlieb Leibniz, Immanuel Kant, George Berkeley e Henri Bergson (cf. BLACKBURN, 1997, p. 377). Kant (2001, p. 89-113) considera que o tempo, bem como o espaço, se origina por uma intuição *a priori*, isto é, com uma independência ideal em relação à contingência empírica, para, de modo subsequente, aplicar-se aos fenômenos diversos (no caso, o espaço englobaria apenas fenômenos externos à mente, enquanto o tempo, tanto interiores como exteriores); o idealismo de Bergson (1988; 2009; 2012) não impede que ele também defenda uma existência do mundo para além do limiar da percepção; herdeiro de Kant, o filósofo francês considera peculiar ao tempo se difratar dentro e fora da mente, o que compõe um fenômeno habitualmente heterogêneo, entre variações perceptivas.

O pensamento filosófico³⁷ ocidental mais recente formulou proposições sobre o tempo que, distanciadas dos relógios mecânicos e biológicos, ganham relevo num discussão com a poesia. A doutrina do historicismo foi uma verdadeira febre no século XIX; por ele, a história era vista de forma linear, progressiva, idealizada e afinal, acrítica³⁸. Friedrich Nietzsche (2005), preocupado com o apego alemão ao historicismo, defende o presente não como consequência inevitável do passado, mas algo que em grande parte independe dele e pode inclusive revalorá-lo, proposição de encontro a certas considerações idealistas que opõem um tempo material e terreno a um tempo eterno, que transcenderia aquele. Henri Bergson, desde o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1988), passando por textos

37 Na questão dos critérios de delimitação conceitual e metodológica para um trabalho como este, deve ser lembrada a tendência aqui presente a um diálogo entre literatura e filosofia, não como dispositivo intelectual modelar, mas como possibilidade de tensionamento de saber que, oxalá, possa fazer mover, em conjunto, outros saberes vizinhos, ou formulações concorrentes para esses mesmos saberes.

38 Ver o verbete “Historicismo” (BLACKBURN, 1997, p. 184).

como *Matéria e memória* (2009) e *Duração e simultaneidade* (2012), questionou o status do tempo cronológico e passou a pensá-lo como o tempo em que cada coisa dura, em que ela existe, esteja ciente disso ou não³⁹ (cf. notas 9, 20, 24, 40, e 49 deste capítulo). Pela perspectiva bergsoniana, cada corpo, cada ente, bem como cada ato, cada estado e cada transformação, sendo isso percebido ou não, pode ser tratado como unidade de tempo não numérica, qualitativa, irredutível a outras; o tempo como uma duração (*durée*) manifestaria o que nele realmente importa para a vida, o corpo, o pensamento e a linguagem. A conceituação de Bergson⁴⁰ está fincada em um idealismo que via na linguagem e na matéria entidades mais estáveis do que elas parecem ser aos olhos dos saberes de hoje. Não se consegue deixar de notar, entretanto, uma proximidade de seu pensamento com as observações sobre a poesia de Carlito aqui registradas.

Assim, a abordagem presente não se volta para o tempo-duração como um ciclo fechado que daria acesso a uma alma, a uma essência, mas como dado da experiência, construído por imagens, que se demarcam pelo contraste com outros tempos-duração, com modificações de situação que dão seguimento a outros tempos. Com as leituras propostas para os poemas acima, além das informações teóricas prestadas, pode-se propor uma hipótese sobre o tempo na poesia de Carlito: ele não é da ordem do dimensionamento de durações, mas da tentativa de rastrear a quebra de um tempo-duração a outro, ou um contraponto entre ambos, conforme sugestões do poema, o que costuma se acompanhar em algum grau de

39 Ver a nota 97 do capítulo “Telas”.

40 Uma fonte elucidativa para o conceito bergsoniano de *durée* está no segundo capítulo de *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Outra ideia relevante desse autor sobre o tempo, como mencionado acima, é que passado e presente não se excluem mutuamente, mas convivem e ocupam o mesmo lugar no espaço da mente conforme os procedimentos da memória, o que pode ser conferido nos capítulos dois e três de *Matière et mémoire*. Ou seja, o presente atrai, contrai e atualiza o passado, depositório virtual, pela memória. Posteriormente, Bergson dirá que a *durée* não está situada no interior de nossa mente, mas esta é que faz parte de uma *durée* abrangendo toda matéria. “Reduziu-se, frequentemente, o bergsonismo à seguinte ideia: a *durée* seria subjetiva e constituiria nossa vida interior. E, sem dúvida, foi necessário que Bergson se exprimisse assim, ao menos no início. Porém, mais e mais, ele dirá algo completamente distinto: a única subjetividade é o tempo, e não o inverso. [...] O tempo não é interior a nós, é justamente o contrário, ele é a interioridade na qual estamos, em que nos movemos e nos transformamos” (“On a souvent réduit le bergsonisme à l’idée suivante: la durée serait subjective, et constituerait notre vie intérieure. Et sans doute fallait-il que Bergson s’exprime ainsi, au moins au début. Mais, de plus en plus, il dira toute autre chose: la seule subjectivité, c’est le temps, non pas l’inverse. [...] Le temps n’est pas intérieur en nous, c’est juste le contraire, l’intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons”) (DELEUZE, 2012b, p. 110). As implicações metafísicas de um tempo e uma subjetividade na qual a consciência estaria contida, em vez de contidos nela, permitem destituir a mente humana, política e filosoficamente, de uma primazia criadora hierárquica diante do universo circundante; nossa peculiaridade racional inexistente sem o mundo, sem os mundos ao redor. Importantes discussões sobre a interinfluência entre passado, presente e futuro podem se encontradas em Deleuze (2013b, p. 96-153) e Derrida (2011, p. 99 ss).

estranhamento da percepção cotidiana⁴¹. A oposição explícita ou subentendida entre durações evidentemente não está restrita à poesia de Carlito, mas pode ser observada a partir de obras como a de Marcel Proust (2011) ou Jorge Luis Borges (2006; 2010) e outros em que assoma o tempo como tangente ou atravessamento da percepção e da significação poética⁴². Interessa aqui, então executar uma cartografia básica para a questão temporal na poesia de Carlito⁴³.

Experimentar ou perceber tempos é oferecê-los a um pensar que provavelmente não se esgota na significação. Ainda em *Collapsus linguae*, há um texto que trata da tensão que faz da poesia promessa e ameaça. Isso não se explicita pelo título do texto, estruturado de maneira tradicional e amparado pela propensão didática das épocas romanas de poesia: “Da inspiração”. A disposição metrificada e visualmente convencional dos versos ecoa instintivamente uma ideia de previsibilidade. Se o poema contiver alguma surpresa, terá de ser achada na minúcia da pele do texto. Vale, então identificar o que pode ser ou vir a ser o estalo, seu disparo, sua diferenciação e, mediante esses fatores, uma composição de tempos:

Desconfiar do estalo
antes de utilizá-lo

mas sendo impossível

-
- 41 Isso pode ser verificado de uma maneira muito explícita em um poema como “Ao rés do chão”, e de modo mais sutil, nos poemas escolhidos para compor a presente seção. Todos apresentam um contraponto de durações de tempo que sugerem um tempo geral da matéria planetária como um feixe de temporalidades em geral desencontradas, mas que se tocam em certas experiências decisivas, não no sentido de uma comunhão plena, mas da possibilidade de se interferirem, de desviarem mutuamente suas rotas individuais, mesmo que isso se limite a uma contemplação ou constatação incômoda, inquietante ou atraente.
- 42 O confronto entre passado e presente ou entre uma duração extensa e acontecimentos abruptos possui uma longa história, da qual se enfatizam aqui alguns instantes: as *Confissões* de Santo Agostinho (2020), com uma sobreposição conceitual de passado, presente e futuro; o ensaio “O pintor da vida moderna”, de Charles Baudelaire (2013, p. 683-724), que contrapõe o fôlego de instituições de longa data com o daquelas que provavelmente serão efêmeras, como modo de funcionamento da vida e da arte na modernidade parisiense da segunda metade do século XIX; a “Segunda consideração intempestiva sobre a história”, de Nietzsche (2005, p. 67-178), em que o presente é defendido como recurso crítico para avaliar o que realmente importa saber sobre o passado; o ensaio “Tradição e talento individual”, do poeta T. S. Eliot (1934, p. 13-22), que descreve como a poesia atual pode modificar o passado com sua compreensão específica de mundo; a discussão de “Sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin (1994, p. 222-232), que sugere um método historiográfico e político pelo qual a desigualdade social em fatos históricos seja diretamente relacionada à desigualdade social da época presente; o ensaio “Kafka e seus precursores”, do escritor Jorge Luis Borges (2005, p. 131-134), em que aspectos da obra do prosador tcheco aproximam escritores anteriores a ele e aparentemente sem traços comuns; o ensaio “O que é o contemporâneo”, do filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 55-73), que designa a contemporaneidade como a porção da história responsável por encontrar potências de pensamento em uma compreensão anacrônica do fato passado. Em todos esses textos, o atrito entre temporalidades diferentes sugere a produção de uma história complexa, alinear, contingencial e plural.
- 43 Quer dizer, verificar, de modo parecido como realizado nos outros tópicos desta escrita, como a questão do tempo se executa poeticamente na obra de Carlito e chamar alguma referência teórica que a desenvolva como discurso mas também seja rearranjada por ela. “Escrever não tem nada a ver com significar”, ação, antes de tudo autoritária e limitadora, para Deleuze e Guattari, “mas com percorrer, cartografar, mesmo que se trate de regiões ainda por existir” (“Écrire n’a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 11).

de todo aboli-lo

desconfiar do estalo

dar ao estalo estilo (AZEVEDO, 1998a, p. 27).

Surge, em tese, uma progressão: estalo, desconfiança, adesão. Os dois primeiros versos do poema fornecem, em contiguidade ambígua, uma receita e sua suspensão: Antes de utilizar o estalo, é necessário desconfiar dele ou é impossível não fazê-lo, e é imprevisível saber se aquele estalo pode acarretar poesia. O cruzamento dessas sendas díspares é a origem abrupta do poema, indicando a metáfora antes como caminho para uma encruzilhada do significado que para uma verdade revelada; está aí a direta demonstração de um estalo, “som seco produzido por um corpo que vibra, racha ou se parte de repente”, “ruído produzido no deslocamento ou atrito de uma articulação no corpo”, “ruído forte ou repentino” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1245). O som súbito e imprevisto, imagem para a desagregação do significado tão logo ele se insinua, caracteriza a rede sonora do poema como um dispositivo convulsivo, ainda que de maneira quase banal. Na medida em que se sugere utilizar o estalo como um utensílio, isso já implica a mira da desconfiança. O utensílio, promessa de controle do mundo, é sempre falho e não impede a ideia súbita de recusá-lo; o imprevisto é deslocamento incalculado do hábito, assim como o estalo, também, é o ruído de um deslocamento. O estalo marca o instante em que o utensílio deixa de existir, em que a linha psicológica do tempo se suspende, se verte em resíduos ou em outra coisa⁴⁴.

Também é do estalo, pelo menos por hipótese, não poder ser completamente abolido, expurgado. A aparente certeza guarda uma brecha para a dúvida. O verbo ser no gerúndio quer afirmar que ninguém domestica o estalo; é improvável que alguém o faça, sozinho ou coletivo. Não se sabe de que parte da mente ou de suas interações ele vem, mas quando isso acontece, o poema já existe ao menos em potência, ou, simultaneamente, como fato e possibilidade: o estalo é um marcador da heterogeneidade dentro de um mesmo plano-poema. Dura indefinida a incerteza sobre se o ruído sem aviso pode se tornar um objeto, de significações domesticáveis, apoderáveis por alguma subjetividade, mesmo que fictícia. No

44 Nos versos desse poema, ecoa, quase silenciosa (provavelmente por estratégia, por um tipo de ironia da voz, que hoje descê de certos gritos), a lição de Paulo Leminski, já abordada na nota 129 do capítulo “Telas”: “Coisas inúteis (in-úteis) são a própria finalidade da vida. Vivemos num mundo contra a vida. A verdadeira vida. Que é feita de júbilo, liberdade e fulgor animal. [...] A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio” (2012, p. 86-87). Blanchot (2012c), pensando a partir das escritas de Hölderlin, Hoffmannsthal, Kafka e Breton, vê a inspiração como experiência de um lapso, da incapacidade de escrever, associada à contingência de uma retomada criativa à maneira de um autêntico estalo, de um salto, originado de um “fora” que não é nem o mero entorno exterior, mas tampouco é produto da interioridade (ver a nota 99, adiante).

caminho da segunda estrofe para a terceira, a expectativa sintática de um período que sirva como um conselho usual é interrompida, modelo de corte temporal da frase que se repetira em “Ingres”, lido acima: “sendo impossível de todo aboli-lo”... O que se faz? Os versos de encerramento do poema não trazem uma sintaxe que complemente de modo convencional o que ficou por ser dito logo antes. Entretanto, de um modo incomum, impessoal, a última estrofe também pode comparecer a uma intenção didática. Em aparência, o penúltimo verso é repetição do primeiro, como se o poema quisesse amenizar ou resolver a conversa com um ensaio de estribilho, novo estalo em que se pode escutar, dependendo do ouvido, uma nota de ironia. Essa plausível melodia não é apenas o que encerra o poema, ela o interrompe mais uma vez, após uma sutil interrupção sintática interna, já mencionada. O estilo como contraponto ao estalo é palavra de ordem, mas não garantia. É preciso dar estilo ao estalo mesmo que não se saiba ou não se diga como.

É preciso, aliás, checar: há garantia, salvaguarda na acoplagem entre estilo e estalo? Há um resultado a se esperar, expectativa de fórmula cumprida? Nesse poema (como em vários outros do livro), e nesse instante do poema (instante: acesso de heterogeneidade entre durações-tempo), não há sequer ponto final, artifício costumeiramente fatalista. A ausência de ponto final que sintetize o encontro do estalo e do estilo é a irreduzibilidade mútua entre os tempos pré e pós-estalo no ato de seu encontro, é a afirmação do estalo como instaurador de tempos, ou do estalo e do estilo como tempo distintos que se cruzam nas compactações da memória ou do instante⁴⁵. A agudeza, a desenvoltura do poema-invento não se presta a manuseios de destreza. Se o estalo domasse o estilo, talvez o poema fosse incomunicável, mesmo que em parte sempre o seja; se o estilo domasse o estalo, o poema não desfrutaria do seu tipo peculiar de vida, de consciência, de seu inconsciente. Como em outros textos de Carlito, é detectável uma proximidade com a poesia de João Cabral de Melo Neto nesse poema, bem como em versos de autores como Júlio Castañon Guimarães, Régis Bonvicino⁴⁶. A orientação cabralina a favor da construção racional do poema foi, desde a

45 Comentando o poema *Collapsus linguae*, que será discutido à frente, Susana Scramim afirma algo que se aplica ao poema acima: “Há uma simultaneidade entre o ‘antes’ não cronológico e o ‘logo em seguida’ do evento poético inserido numa temporalidade radical. Nela encena-se mais um desdobrar cujo efeito é o de fazer-nos refletir justamente sobre essa temporalidade do presente” (SCRAMIM, 2007, p. 93).

46 “Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais. [...] Eu impeço tanto quanto possível que o inconsciente governe a minha mão. Mas, de repente, o inconsciente faz uma má criação e a pessoa acaba derrotada. É verdade que ele colabora com associações novas de palavras, com ‘saídas’ para poemas...” (“Entrevista de João Cabral de Melo”, em SECCHIN, 1980, p. 328). A título de exemplo, alguns versos dos dois outros poetas citados: “O que corta, alivia / a tenta, e não a vida, / esquecer? / rói a memória tórpida (BONVICINO, 2010, p. 151); “de si consigo / fia o silêncio / no jogo e desafio / de uma só lâmina / consigo lâmina mesma: / seus dois gumes / e uma só ferida (GUIMARÃES, 2006, p. 139).

metade do século XX, um gesto de dissonância (de que, entretanto, Drummond não estava isento) encontrável na obra de vários poetas brasileiros, como os mencionados. Houve certa intransigência na poesia de João Cabral, depois contaminada em parte pelo corpo estranho da incerteza (questão abordada em SANTIAGO, 1982, p. 41-45); alimentada por isso, a construção poética racionalizada e seus impasses e implosões são componentes marcados com força na poesia de Carlioto. O impasse alimenta a construção e não é possível sem ela; construção e impasse não são opostos regulares; são encadeamento e mistura, operâncias “da inspiração” que muitas vezes o olhar confunde. O estalo na condição de ser estilo, o estilo nunca desacompanhado, inseparável (ainda que articulável como contraponto, como destempo) de seu estalo. O poema moderno e contemporâneo, pós-cabralino, não vive sem ambos.

Ecos do poema discutido logo acima comparecem a “*Collapsus linguae*”. De onde vem o som que surpreende e transfigura as expectativas de estilo? A percepção, enquanto pode, traça seu trajeto de impulso e interrupção diante do silêncio e do imperceptível que a desafia a todo momento. A língua talvez seja capaz de responder ou distrair satisfatoriamente essas perguntas. Por tempo indeterminado.

retina: água e sílaba
retendo a partida?

Um lapso de vida:
collapsus linguae?

O vivente morrente:
torrente e clepsidra (AZEVEDO: 1998a, p. 28).

O olhar constrói a paisagem entre planos de sutura, com o que apresenta tons semelhantes, ou capazes de serem postos em interação, de se reterem uns aos outros, mesmo que em pontos espacialmente distanciados: um todo e fragmentos, farelos que o suplementam, algo que ainda está, miragem de passado que ainda é impasse, projetável no futuro. Fluido como água, como luz, que no entanto é sílaba e, provável, está na vizinhança de outras sílabas, que partem, que são retidas. A retina, essa tela líquida, é turva e quebrada, e talvez mova ou retenha o discurso de um antes sem acesso a um depois. O olhar não percorre a vida pelo lado de fora, pelo lado inumano. A isenção é uma ficção ruim, um moralismo; testemunhar o vivo é ser seu cúmplice. O olhar do vivo pode topar em um lapso, que é sobra

Nota-se, nos versos citados, uma semelhança com a poesia cabralina tanto no tipo de dicção como no tratamento das questões disseminadas no poema. Em todos esses casos, consciência e inconsciente se pressionam mutuamente, sem solução dialética entre ambos.

ou brinde, é o plano onde o tempo pode resetar ou estacar, essas virtualidades do enguiço. A via e a morada do olhar como lapso pode ser a língua, peça anatômica tanto de subjetividade quanto de anonimato, e campo prático de desencontro e de abuso de poder. Aqui se implica a expressão latina, convencionada, dicionarizada, que é *lapsus linguae*, termo psicanalítico significando troca imprevista de algo que se pretendia dizer por outra coisa, e que faz vislumbrar conteúdos reprimidos pela fala nela mesma (cf. ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 465-466). Sem se ater à diretriz psicanalítica de que o lapso ou ato falho teria uma resposta precisa, encoberta pelo inconsciente, pode-se considerar que dizer algo diferente do que se pretendia é ter a consciência própria invadida pelo outro inconsciente do discurso, com forte aspecto circunstancial, e deixar à mostra uma cisão no eu, desencontrando os tempos que atravessam a subjetividade, essa entidade mais linguística que fatural (cf. o verbete “Sujeito”, in ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 742). Talvez muitas vezes o lapso não revele uma verdade oculta, mas apenas sintonize ou invente um fluxo linguístico entre consciência e inconsciência como produção a partir de uma partitura de imagens.

O lapso é deslocamento constante e eventualmente conflitivo de sinalizações temporais que vêm com a língua, e estão diretamente plantadas nela. Ao português, a frase latina traz algo e o mantém entre parênteses (uma genealogia entre idiomas, trazida a um plano sincrônico ou anacrônico, pode se desfazer e criar novos tempos). O poema se forma, então, em um dispositivo de oscilação: nele se encontram “a barreira e a dobra”⁴⁷ de que fala Giorgio Agamben (2013d, p. 181-189): o dizer e sua imprecisão (lacuna, abertura) empurram a significação para o limiar da linguagem verbal. Marca essa ambiguidade a pressão mútua dos movimentos contrários em que ela se abre: o lapso é colapso, é aproximação e distanciamento. O toque da interrogação protege a convivência entre lapso e colapso da estabilidade ou da estagnação. O sinal interrogativo aceita, mesmo pede, a ausência final do ponto no poema. A linguagem tem algo da morte, assim como da própria vida, pelo fato de o mundo ser parcialmente substituível pelos signos⁴⁸. A capacidade da linguagem de tratar dos

47 Ver o capítulo “Interferências”, nota 19.

48 Em sua imanência peculiar, a linguagem é heterogênea em relação aos seres que nomeia, os quais, por isso, estão ausentes dela, ao menos em um nível imediato: “Sem dúvida, minha linguagem não mata ninguém. Entretanto: quando eu digo ‘essa mulher’, a morte real está anunciada e já presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa, que está aí, agora, pode ser destacada dela mesma, subtraída de sua existência e de sua presença, e mergulhada de súbito em um nada de existência e presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a cada momento, uma alusão resolvida a esse acontecimento (“Sans doute, mon langage ne tue personne. Cependant: quand je dis < cette femme >, la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d’elle même, soustraite à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d’existence et de présence; mon langage signifie essentiellement

entes em sua ausência sugere que eles podem não existir, podem morrer; e sugere também um mundo feito de tudo que se esgueira, vivo, material, presente, para além do horizonte. Vida, morte e palavras, torrente e clepsidra, imprevisto e invenção, durações em desnível, em rede. Como separá-las, se existem como condição mútua (cf. HEIDEGGER, 2012b, p. 241-268)? Ao lado ou por entre o tempo engarrafado da clepsidra, a torrente, engarrafamento de tempos entrelaçados, que abrem trilha ao que há de mais relevante na experiência a partir dos gargalos (trauma, êxtase, lapsos, colapsos) em que a experiência, o tempo e o espaço são abolidos momentaneamente⁴⁹.

Tempo como articulação: clivagem do eu, que a língua não aproxima ao outro e impulsionamento do si a um ti buscado. Parece que a língua do poema tende a modulações de intensidade que pautam uma disjunção entre *Chronos* e *Aiôn*⁵⁰, fundando tempos alternativos;

la possibilité de cette destruction; il est, à tout moment, une allusion résolue à un tel événement”) (BLANCHOT, 2013, p. 313).

49 “Poderá ser observado que Bergson não encontra nenhuma dificuldade na conciliação dos dois caracteres fundamentais da duração, continuidade e heterogeneidade. Mas, assim definida, a duração não é somente experiência vivida, ela é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada, já como condição da experiência. Pois o que a experiência dá, é sempre um misto de espaço e de duração” (On remarquera que Bergson ne trouve aucune difficulté dans la conciliation des deux caractères fondamentaux de la durée, continuité et hétérogénéité. Mais ainsi définie, la durée nest pas seulement expérience vécue, elle est aussi expérience élargie, et même dépassée, déjà condition de la expérience. Car ce que l’expérience donne, c’est toujours un mixte d’espace et de durée”) (DELEUZE, 2013b, p. 29). Esse misto de espaço e tempo, pelo menos em uma perspectiva individual, que é a da experiência compreendida por Deleuze e Bergson, parece precisar eventualmente se estancar, para se transpor ao espaço aonde as subjetividades se misturam sem se homogeneizarem, como diz Susana Scramim a respeito do poema “*Collapsus linguae*”: “é no ‘lapso de vida’ que ocorre a experiência histórica, e não no acontecimento, na experiência, pois, entre a memória pessoal e a memória histórica, que é coletiva, houve uma cisão simultânea, um colapso entre a potência de dizer e o ato de fala realizado como novidade – e essa é mais uma característica do pensamento por imagens e um ponto de relação entre a poesia de Carlito Azevedo e uma concepção de pintura como mundo. Além disso, uma bela imagem reforça a reflexão sobre o tempo e, simultaneamente, abre o poema para o tempo anacrônico: o relógio d’água, ‘clepsidra’, que é o fluxo, o *riocorrente*, que gera a experiência histórica na ‘vida das retinas tão fatigadas’ do poema. A temporalidade radical do poema é estranha ao discurso cronológico, uma vez que conjuga todos os tempos em sua temporalidade própria. A imobilidade que se produz no poema não o insere em outra noção de tempo; o poema é que existe como temporalização originária, ou seja, porque ele é relacional, antecipa e faz sobreviver, vive o instante como ‘lapso’ e ‘collapsus’. Desse modo, sua historicidade se dá pela experiência de finitude, e o acontecimento não será visto como resultado de um movimento no espaço e no tempo, mas antes como ‘abertura’ de onde se origina a dimensão espaçotemporal” (SCRAMIM, 2010, p. 72-73).

50 Na comparação entre o plano das formas e dos sujeitos e o plano das hecceidades, Deleuze e Guattari especificam que ambos não guardam “o mesmo tempo, a mesma temporalidade. *Aiôn*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que conhece apenas velocidades e, ao mesmo tempo, não cessa de dividir o que acontece em um já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, uma coisa qualquer que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Chronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito” (“ce n’est pas le même temps, la même temporalité. *Aiôn*, qui est le temps indéfini de l’événement, la ligne flottante qui ne connaît que les vitesses, et ne cesse à la fois de diviser ce qui arrive en un déjà-là et un pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et vient de se passer. Et *Chronos*, au contraire, le temps de la mesure, que fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 319-320). *Chronos*, o tempo-objeto, tido como universal, quantitativo, de relógio, e *Aiôn*, o duplo confronto sem síntese, o triplo confronto sem pódio

isso a permite deslocar-se em contínuo, mas também comover aos saltos. Silvina Rodrigues Lopes afirma que o poema é algo que “anuncia” uma “aparição do outro que se deixa pressentir no instante – súbito, inesperado” (LOPES, 2012b, p. 59), instante de presença fugidia, corpo que se esvai, sabendo-se disso ou não. “Só há relação com o que já se perdeu” (LOPES, 2012b, p. 49). De fato, em muitos poemas de *Collapsus linguae* até aproximadamente *Sob a noite física*, não é a memória que se ressalta como liga do real, mas o acontecimento como abertura de si mesmo e o acontecimento poético como abertura. Nesse caminho, saltar para fora da linha é contraponto à invenção, é o dilema da forma; não há como saber o que essa forma tem de imprevisto, que literalmente tenha escapado ao controle da escrita enquanto ela é realizada; mas, mesmo no verso metrificado, na apropriação de formas poéticas correntes, o imprevisto se mantém como potência de significação que aproxima as pulsões da escrita e da leitura.

O tempo do senso comum, geralmente impensado, é o da própria existência empírica, dos afetos e terrores, que, no sentido da incomunicável percepção fenomenológica, são pessoais ou inacessíveis. Mas qual o tempo da poesia? A poesia, tomando a obra de Carlito Azevedo como exemplo e estudo de caso, não possui um tempo definido. Por exemplo, o tempo da escrita e o da leitura não se suplantam, a não ser por atos de fé, sempre restritos mesmo que não o pareçam. A poesia é costumeiramente a possibilidade plural de tempos ou, talvez dizendo melhor, uma divergência entre tempos inumeráveis e imensuráveis, abertos em rede, espaço sem forma tecido de tempos⁵¹. No poema de Carlito, afinal, encontramos algumas tendências situacionais: os tempos díspares do modernismo brasileiro, da experiência individual posicionada no anonimato, dos monólogos que simulam presenças, da pressão ao real que não o toca, mas que se faz como potência de atrito com o outro, potência política disparada ao lado imanente da linguagem poética (porque contrasta o humano e o inumano, o convencional e o interdito – que não correspondem necessariamente

ou o tempo fora do tempo, em suspenso, da experiência qualitativa, internalizado como disparidade acionada pelo “resíduo ineliminável do ser” (BLANCHOT, 2012c, p. 342), pela interferência de corpos ao redor.

51 Em texto crítico para *Crisantempo*, de Haroldo de Campos, Carlito observa nesse livro uma poética como um “movimento oscilatório”, “determinado por uma concepção não-linear do tempo, pela idéia de um tempo múltiplo, que avança, veloz e voraz, mas também recua, se congela e explode, multidirecional” (AZEVEDO, 1998b). Em outro lugar, durante uma entrevista, pensando o tempo como problema do poema, comenta: “Os jornais pararam de publicar poesia provavelmente porque o consumo dessa matéria verbal complexa, dessa negação do óbvio, desse elogio do paradoxo, tem outro tempo muito diferente do tempo de consumo de uma notícia urgente. Mas com a variedade de tempos que convivem hoje em um jornal, com seus diferentes cadernos, revistas, suplementos, e com o conseqüente hábito de se recortar e guardar páginas para leitura mais vagarosa, no tempo certo, também há de haver uma página onde cresça o tempo do poema. Essa concepção aliás é filha da idéia de que o tempo não evolui como uma seta em linha reta, mas cresce como pétalas de uma multiflor. Cada uma em sua direção” (AZEVEDO, 2010b).

aos dois princípios anteriores –, como dimensões do humano). A construção do acontecimento poético interessa aqui como tentativa de gestar uma cena alheia à vontade subjetiva que a testemunha ou presença. A poesia do Carlito, à sua maneira, questiona o que chamamos de tempo e contemporaneidade.

6.2 Lugares

No tópico acima, os tempos que fendem e fazem a poesia de Carlito foram enumerados de modo panorâmico, de acordo com a sinalização de que suas linhas de orientação no primeiro livro se estendem aos dois seguintes⁵². Pelo visto, a categoria do tempo pôde se sugerir como um modo de linguagem e, assim, fazer a poesia dizer algo além do que em muitos casos de análises literária ela diz – que o tempo, no poema, é mais que o recheio de uma cena lírica e estática, por exemplo. Na perspectiva de categorias conceituais que ainda evocam a relação entre a poesia e a experiência do real, vem a noção de espaço, abstração comumente empregada para dar entendimento ao poema. Como surge ou existe o espaço na poesia de Carlito? Para esta proposta de investigação, e fugindo a uma noção automática de complementaridade entre tempo e espaço pela escolha de poemas parecidos aos que foram tratados acima, vai se experimentar a leitura de um poema do livro mais recente do autor carioca, *Monodrama*; nele, os textos, em geral mais longos que nos livros anteriores, realizam uma montagem mais complexa e antes não experimentada, em livro, pelo autor. Ainda aqui, como acima, o conceito-foco será buscado e esculpido sobretudo no poema, contrastando-o com um real empírico que o mobilize. Isso poderá favorecer a hipótese de que o livro mais

52 Uma temporalização marcante na poesia de Carlito, que entretanto aparece nos poemas debatidos apenas de modo sutil, é o que Flora Süssekind enuncia como, em contraponto ao tempo abstrato e contínuo da tradição ocidental, “a sucessão descontínua da série, de uma forma de expressão baseada na repetição, nas variações sobre um mesmo motivo, na múltipla observação de cada versão em função das que a antecedem e sucedem, que impõe, em *As banhistas* uma imagem poético-temporal singular” (SÜSSEKIND, 1998, p. 178). Trata-se de uma leitura específica de um modo peculiar de compreensão do tempo na modernidade, que se aproxima à perspectiva nietzscheana do eterno retorno, não muito distante da crítica benjaminiana à linearidade historicista (“o nó de causas em que estou emaranhado retornará” – NIETZSCHE, 2011, p. 212) e do jogo entre mudanças de perspectiva ou de materialidade que só se pontuam com a retomada de um problema a partir da ideia costumeira de acontecimento: “a forma da repetição no eterno retorno é a forma brutal do imediato, a do universal e do singular reunidos, que destrona toda lei geral, que faz fundir as mediações, perecer os particulares submetidos à lei” (cf. DELEUZE, 2013a, p. 15). Nenhum acontecimento, nenhuma banhista, é idêntica a si mesma em sua duração; de modo, os diferentes são repetições de problemas não resolvidos (a obra por vir, a política por vir, a barbárie como simultâneas atualidade e virtualidade de mundo).

recente de Carlito oferece, nesse jogo de peças contíguas e destacáveis que é sua poesia, um campo propício a uma discussão sobre o espaço no poema⁵³.

A narrativa se amplia naquele livro, se comparado aos de antes. Verso e prosa misturam suas dicções, são uma mesma dicção⁵⁴. Em diversos momentos, personagens são retomados e reaparecem, inclusive uma voz de primeira pessoa, espécie de personagem ora principal, ora impessoal, identificável tanto com o autor como com um anônimo qualquer. A paisagem poética, que novamente mistura mundo e obra de arte na respiração de um olhar, incorpora um longo fio de remendos de cenas, que sugere a cada estrofe a progressão linear como uma potência de interrupções e desvios ao assunto que parecia tomar a dianteira. O espaço é movimento que exprime as distâncias de língua, de região, de classe, de perspectiva política, de perspectiva de existência, fundadas no texto, numa gramática particular, filha e mãe de leis próprias; as imagens do poema se aceleram espacialmente em movimento; a convenção de que a literatura funda um espaço de alusão referencial é insuficiente e diz quase nada, em termos de experiência com o poema; o nome de lugar, no poema, não acessa evidentemente um lugar topográfico empírico, mas sugere pensar e questionar esse lugar, esse nome, os nomes⁵⁵. Lugar que, assim, parece envolver áreas de dobra, não alcançadas pela referência, ativadas por perturbações da linearidade sintática ou coesiva. Vários poemas de *Monodrama* orbitam nessas linhas; pensando nelas, será discutido um texto mais longo do livro: o poema-título, “Monodrama”, que escreve uma multiplicidade fragmentária de espaços e personas.

53 Ver a nota 103 do capítulo “Telas”, sobre apresentações não convencionais do espaço.

54 Com obras de desde meados do século XX, a questão romântica do hibridismo dos gêneros consegue implodir de fato as fronteiras. Ver a nota 11 da seção “Abertura”.

55 “O espaço se desenvolve na linguagem. Há uma cenografia um drama que se escreve nas palavras” (“L’espace va dans le langage. Il y a une scénographie, un drame qui s’écrit dans les mots”) (NOVARINA, 2010, p. 66). O texto literário pede ou ordena, mesmo sem poder, que se erga um mundo outro que anseia por tomar o lugar do nosso ou pelo menos colidir com ele, causar uma interferência vibratória nele, a partir da “materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas [...]. O nome deixa de ser a passagem efêmera da não existência para se tornar um bola concreta, uma existência massiva (“matérialité du langage, dans ce fait que les mots aussi sont des choses [...]. Le nom cesse d’être le passage éphémère de la non-existence pour devenir une boule concrète, un massif d’existence”) (BLANCHOT, 2013, p. 316). “A palavra age, não como uma força ideal, mas como uma potência obscura, como uma encantação que coage as coisas, as torna *realmente* presentes fora delas mesmas. [...] A literatura [...] não está fora do mundo, mas ela também não é mais o mundo: ela é a presença das coisas antes que o mundo exista, sua perseverança após o desaparecimento do mundo” (“Le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure, comme une incantation qui contraint les choses, les rend *réellement* présentes hors d’elles-mêmes. [...] La littérature [...] n’est pas au-delà du monde, mais elle n’est pas non plus le monde: elle est la présence des choses, avant que le monde ne soit, leur persévérance après que le monde a disparu”) (BLANCHOT, 2013, p. 317, grifos do autor).

“Monodrama” mostra o que parece ser uma cidade litorânea não especificada pelo nome. O bar com barqueiros, o prédio de tijolos vermelhos, as ondas com ventos e as embarcações de contrabando são alguns de seus componentes. Com certo destaque, é apresentada uma poeta sem nome, interlocutora silenciosa para o narrador do poema⁵⁶, um tu que não responde, mas é abordado. Subentende-se que ela costuma redigir anotações, em um caderno azul, que serviriam à escrita de poemas. Já na primeira página, “Monodrama”, como mencionado sobre outros textos do mesmo livro, dispõe um espaço vazio material, papel sem tinta, entre uma ou mais estrofes a partir do topo da página e outra ou outras estrofes em posição de rodapé; uma página com duas estrofes, por exemplo, mostra-as separadas por um grande espaço vazio central, que inclusive pode ocupar área maior que a do texto. Como se o silêncio, o espaço em branco, seu rumor, sua luminosidade excessiva, sua rasura indiscernível, tomassem de modo explícito a área que o poema de fato lhes disponibiliza. Não há exatamente um enredo, embora esteja disponível um grau difuso de permissão à narrativa, mais como uma montagem realizável pelo leitor que algo diretamente fornecido para ele. Isso também se aplica à aparição de personagens de proveniências culturais diversas, em situações inusitadas. Como em tantas cosmópolis, nesta transitam pessoas de pontos do planeta muito distintos,

cidade
de imigrantes
fantasmas
à sombra do
obsessor (AZEVEDO, 2009a, p. 99).

O poema volta com frequência ao tu-escritora mencionado, provavelmente a autora das “notas do caderno azul”, nomeadas como “interregno” e postadas entre as longas passagens conduzidas pela voz que ondeia entre a terceira e a segunda pessoa. Tudo opera no nível do provável, e as designações de ator e ação ficam em aberto. Quem são os personagens de permeio a toda a ambientação construída? Eles não parecem enquadrar a noção habitual de uma função, de um papel no desenvolvimento do poema. Assim como surgem abruptamente, também desaparecem; o conjunto de atributos disponíveis é insuficiente para uma caracterização convencional de personagem literário, amparável em modelagens como as que se usam para etiquetar sujeitos empíricos individuais. Esse é mais um aspecto da lacuna que circula pelo interior do texto, que o irriga; há um vácuo não preenchido nem pelas

⁵⁶ O recurso ao interlocutor silencioso é usado em vários momentos de *Monodrama*. Interlocutor que nem é um duplo da voz do narrador, nem é personagem, na perspectiva tradicional: é um espaçamento onde cabem, sem fixação estável, essas opções.

inquietações, nem pelos atos e muito menos pelas referências incompletas. Diante desse elemento indiferenciado, o eu de texto é tão rarefeito quanto qualquer eu empírico. A clivagem do sujeito é talvez o elemento metalinguístico mais intensificado nesse poema: a dispersão subjetiva faz o texto apontar mais claramente para si mesmo, para seu lugar.

Os espaços intersticiais não parecem compor um valor em si. As lacunas visíveis do texto não apresentam função essencial plausível. A performance do não dito parece ser eminentemente relacional, por contraste entre as peças do jogo. As lacunas do poema (pelo ponto de vista verbal), portanto, não se evidenciam como signos meramente pelo fato de serem uma multiplicidade, mas pelas relações de conjugação e atrito que sua comunidade executa. Signos numa perspectiva relacional, fazendo parte de um conjunto que vale não por sua substância, mas por seus gestos. A compreensão de que o espaço não é essencialmente um signo acompanha a de que a palavra também não é, em si, um signo. Este, diz Derrida, é efetivado pela oposição a outros blocos de significação convencional, passíveis de serem chamados também de signos, existindo como rede; o componente que os une é especificamente aquilo que representa uma articulação, mas também uma fissura, ponto de quebra: é o que o filósofo franco-argelino denomina *brisure*, o que em português daria no neologismo “quebradura” ou coisa assim (cf. 2011, p. 92)⁵⁷. Esse conceito indica uma atuação móvel e resignificadora-designificadora da sintaxe, inclusive na poesia. Um ponto de contiguidade é também distanciamento, e ambos não se excluem mutuamente: eis uma ambiguidade que envolve a linguagem e o ato de estar no mundo. Cabe então ensaiar uma topografia dos interstícios apontados, de seus lapsos e de sua potência eventual de aproximação.

A imagem do espaço físico cindido, presenciada em quase todas as páginas de “Monodrama”, já se inicia na cena inicial, com o alarido de remadores “da região” em um bar local, o “*Cap'tain Zombi*”. O lugar é constituído quase que exclusivamente pelas falas emitidas por seus frequentadores em um dado momento. O poema surge sem metáforas, à maneira moderna, em frases corriqueiras, relatoriais. Vozes como uma espécie de circuito interno, de que participa também a voz que as convoca; vozes, entretanto, conectadas com a cidade e os vãos desta que elas não alcançam. Cada voz é um relato ou cena ou dissertação, e

57 Note-se facilmente a afinidade entre o conceito de Derrida e a formulação de Agamben apresentada na nota 19 do capítulo “Interferências” (“barreira-dobra”). Se a disjunção suturada era para o franco-argelino o primeiro passo efetivo na superação da metafísica da representação e da autoridade, o italiano intui sua discussão como o indício de que a metafísica assinalada ainda atua pesadamente e apenas começa a ser posta em questão.

exprime uma pulsação temporal para si. A descrição é prosaica e lembra tantos poemas do modernismo brasileiro, como os de Manuel Bandeira⁵⁸.

As vozes saíam
de um bar frequentado
pelos remadores da região

– o *Cap'tain Zombi* –

dessincronizadas
e da mesma banda sonora
do trava-línguas
e do senso comum (AZEVEDO, 2009a, p. 93).

Entre o mecanismo polifônico da voz e sua realização discursiva corriqueira, imediatizada, a articulação da fissura se evidencia; as vozes criam um plano em que se cruzam o choque do trava-línguas e o anestésico do senso-comum. É a sonoridade polimorfa que dá início ao monodrama a ser apresentado: ato inicial como desinterrupção de uma conversa que são tantas conversas e que não se sabe como ou quando começaram⁵⁹. Se fosse uma cena cinematográfica, as vozes talvez fossem ouvidas em *off* antes que a imagem visual do bar aparecesse ou que seus rostos fossem discriminados. Vozes e bar podem se coagular em metáfora ou simbolização, mas também ser nada mais que elas mesmas, insuficiência ou impossibilidade de qualquer simbolização. Na perspectiva física do senso comum, estar em um lugar é não estar em nenhum outro. A percepção sensorial efetiva é rasura em potencial da imaginação, já que interfere em na ocorrência desta, mas se o lugar é uma menção em um

58 Especialmente em obra como *Libertinagem* (1930) e *Estrela da tarde* (1936). Cf. Bandeira (1993).

59 Sobre alguns dos poemas que fariam parte de *Monodrama*, Flora Süssekind partilhou a “impressão de uma colagem de vozes anônimas. Não as curtíssimas, como que entreouvidas, presentes em minimonólogos dramáticos, espécie de coro anônimo que povoa a poesia de Francisco Alvim. Mas recortadas mesmo – sabe-se lá por vezes de onde – às vezes noutra língua, às vezes em aparentes transcrições de conversas ou pedaços de histórias que não chegam a se completar. E que [...] envolvem memórias aparentemente reunidas meio à força [...]” (SÜSSEKIND, 2008, p. 74). Tratando de “Margens”, poema com disposições formais similares às de “Monodrama”, Florencia Garramuño o descreve assim: “Invadido por falas recortadas não se sabe muito bem de onde, também nos ‘versos’ do poema irrompem conversações, textos e vozes anônimas marcadas pela impessoalidade, que aparecem como retalhos de histórias que não chegam a se completar e que interrompem uma pulsão narrativa muito evidente, com constantes desvios e flutuações inconclusas” (“Invadido por hablas recortadas no se sabe muy bien de dónde, también en los ‘versos’ del poema irrumpen conversaciones, textos y voces anónimas marcadas por la impersonalidad que aparecen como retazos de historias que no llegan a completarse y que interrumpen una pulsión narrativa muy evidente con constantes desvíos y fluctuaciones inconclusas”) (GARRAMUÑO, 2011, p. 9). Um comentário de Rita Lenira de Freitas Bittencourt sobre o poema “Monodrama” segue uma direção semelhante às leituras de Flora e Florencia: “se o drama aqui encenado nada deve a diálogos entre personagens – pois se trata de um drama em versão *mono*, de um monodrama –, há uma coreografia, uma encenação visual que não é sequer conflito, pressupondo duas forças ou dois atuantes, mas que é espacialidade e vocalização, jogos entre duplos, sugestões de outros espaços e de outros sons e, até mesmo, ainda que deslocada, a presença de um coro” (BITTENCOURT, 2012, p. 218).

poema, esse “estar em um lugar”, reforçado pela ausência de metáfora, é um libelo sutil à singularidade local. Essas questões parecem anunciar um poema em que o espaço pede um primeiro foco. Entretanto, logo em seguida as vozes são entregues ao *topos* da simbologia⁶⁰; dissonantes e monótonas, agora elas passam a ser outra coisa:

Mas também
roladas no ar do *Cap'tain Zombi*
pareciam rochas espaciais
em sua mistura de tristeza e
sonhos de infância
inarticulados (AZEVEDO, 2009a, p. 93).

Pensando com Derrida e Agamben, é inevitável compreender os elementos material e mental do signo e formular a semiose, em muitas situações, como um dissenso; é o caso da referida cena inicial de “Monodrama”, em que inexiste uma definição unificada de sentidos e o rumor coletivo multissonante é o signo prevalente, potencialização de uma pragmática linguística. A poesia vem ao seu mundo com esse rumor, que Barthes chama de “utopia”, “ponto de fuga para a fruição”, em que “o sentido seria posto ao longe, como uma miragem” (1993, p. 101). Entretanto, enquanto o poema continua a se enunciar, o rumor se cala ou se dispersa, exemplificando a afirmação blanchotiana de que a literatura extrai silêncio do ruído permanente do mundo moderno (cf. BLANCHOT, 2012a, p. 298)⁶¹. O poema insere um dado de inquietação no ambiente inventado, por sua mistura do longínquo ao mesquinho: rochas espaciais inaugurando uma lembrança de sentimentos e sonhos sem letra. Meteoritos, desejos passados, são no presente o que se perdeu no tempo, o que está inacessível até o devir de uma colisão, uma encruzilhada. Após esse painel de início, vem um enorme espaço em branco na página, seguido por breves estrofes em que um narrador comenta um anseio experimentado por uma segunda pessoa a quem ele se dirige e que também seria testemunha da sonoridade babélica do bar (ou que teria sido testemunha sozinha e depois feito o relato da cena ao narrador):

60 Questionar a metáfora não é proibi-la ao poema. Seria nada mais que um novo normativismo, tão contraproducente como todos os outros. A questão é não tratar a metáfora como norma ao poema; ainda parece se atentar pouco para que mesmo a frase mais banal pode se figurar, se desdobrar em imagem, a partir da relação entre texto e leitor.

61 Blanchot considera que haveria dois tipos de signos sem significância: um leve e incessante ruído, espécie de eco quase imperceptível do rumor do mundo, de significância saturada, e o silêncio próprio da literatura, seu modo particular de calar a linguagem cotidiana. O papel deste não seria abrir uma significância superior, consagrada, mas um vácuo, um vazio, um vão, que também é um espaço de trânsito de partículas e vibrações, de semiose fluida, que pressiona os leitores e seu mundo, seus mundos, sedução que a obra produz, silêncio como desejo e aturdimento na fruição artística (2012a, p. 296-299). O poema não realiza, como crê certa visão tradicional, uma semiose exponenciada, máxima, e sim rarefeita, na qual todos os predicativos são momentaneamente acopláveis e eventualmente resvalam.

por isso você tentava compreender
alguma coisa
uma sílaba que fosse

para preencher sua folha diária
de caderno azul (AZEVEDO, 2009a, p. 93).

O caderno em questão seria azul pela capa ou, de algum modo, pelo conteúdo? Por tudo que a cor azul poderia dizer e não diz? Os poemas ali nascem dentro de um espaço de algum modo azul, que parece falar primeiramente do que não esclarece; que não discerne falas amontoadas, que só consegue captá-las todas juntas, em seu cruzamento de tempos e espaços. Isso pode levar a outras indagações sobre os modos de convivência entre o caderno e o vozerio boêmio: uma voz não é necessariamente capaz de cumprir um poema, mas e se forem várias vozes? Um espaço comum não parece ser garantia ao poema, mas talvez o encaminhe. Há um tipo de transição temporal em uma tentativa de registrar um discurso indireto; o tempo dos outros não é o meu, não é minha consciência. A conexão metafísica entre almas, antiga moda romântica, está perdida: entre mim e o outro, a ponte mágica, o acesso automático, não existe mais, o que quer dizer que nunca existiu. Em vez disso, o poema dá vigor ao que se move de um lugar a outro, um tempo a outro, ou se concentra em uma zona-limiar entre ambos. Nesse caso, surge uma potência de adulteração do real, o que também depende, evidentemente, do modo de leitura. As vozes poderiam talvez render mote e corpo ao referido caderno, que se tornaria uma origem e um porquê para aquelas palavras. Porém, o que elas têm a oferecer não está na massa sonora articulada por elas, mas talvez em algum espaço que as tangencia ou atravessa⁶²:

62 De maneira parecida, a sedução e o ápice do revolucionário estilo de jazz popularizado com o nome de *be bop*, em sua desobediência aos tempos rítmicos do jazz tradicional, era algo que, para o personagem Dean Moriarty, não estava exatamente nas notas do solo de saxofone, mas precisava delas para existir no ouvido de quem a escutava: “Olha, cara, aquele cara do [saxofone] alto ontem à noite tinha AQUILO – na hora em que ele alcançou aquilo, ele conseguiu mantê-lo; eu nunca tinha visto um cara que conseguisse tocar assim por tanto tempo.’ Eu quis saber o que ‘AQUILO’ significava. ‘Ah, bom’ – Dean riu – ‘agora você está me perguntando coisas impon-de-ráveis – ahã! Aí está um cara [tocando] e todo mundo está assistindo, certo? [...] Ele começa o primeiro refrão, depois alinha suas ideias, e o pessoal, isso, isso, entram na onda, e então e ele sobe ao destino dele e tem que soprar à altura. De repente, no meio do refrão, ele *consegue aquilo* – todo mundo olha admirado e sabe; eles escutam; ele pega aquilo e leva. O tempo pára. Ele está preenchendo espaço vazio com a substância das nossas vidas, confissões do fundo de suas entranhas, lembranças de ideias, rearranjo de solos antigos. Ele precisa soprar como se fosse derrubar uma ponte e voltar atrás para fazer aquilo com um sentimento exploratório da alma tão infinito, pela melodia do momento, que todo mundo sabe que não é a melodia que conta, mas ‘AQUILO’ – Dean não conseguia continuar; ele suava, falando daquilo” (“Now, man, that alto man last night had IT – he held it once he found it; I’ve never seen a guy who could hold só long.’ I wanted to know what IT meant. ‘Ah, well’ – Dean laughed – ‘now you’re asking me impon-de-rables – ahem! Here’s a guy and everybody’s there, right? [...] He starts the first chorus, then lines up his ideias, people, yeah, yeah, but get it, and then he rises to his fate and has to blow equal to it. All of a sudden somewhere in the middle of the chorus he *gets it* – everybody looks up and

Ninguém pense contudo ter captado aí sua máxima essência
 “as próprias palavras
 estão efervescentes e tortas” (AZEVEDO, 2009a, p. 94).

Quem estaria interessado em alguma essência máxima do que quer que seja? A essência, a propósito, não está necessariamente nem no interlocutor, nem no caderno azul, nem do ambiente de conversação do bar. Blanchot⁶³ diria que a imprecisão depositada nessa palavra, “aí”, é fruto de um esvaziamento de seu uso corriqueiro, domesticado pelo contexto; sem uma definição a este respeito, o dêitico transborda seu líquido-imagem por sobre o poema e sua área, consistente como um fio, larga como um plano. A máxima essência, como que perdida, parece falar de uma meta inalcançada, desconhecida pelo poema, meta que interage com tudo e não obedece a nada; o poema é a comunidade sem meta descrita por Agamben (2013c) e comentada na nota 11 do capítulo “Interferências”. A efervescência e a torção das palavras são exemplo de uma ocupação política do espaço verificada no ato de escutar, por um tempo indefinido, um plural de vozes em um momento de desejo e prazer. Palavras efervescentes se desintegram, se devolvem ao sedimento assemiótico do corpo e da terra, ao pré-dizer, que espreita o poema permanentemente. A essência disponível da palavra é seu movimento, que, entretanto, não se restringe a ritmos preestabelecidos. A essência, indisponível a si mesma ou a algum sujeito atomizado, se torna o nome sem nome (movimento indefinido, gerúndio) que pode vir a ser um caderno azul.

Uma abordagem instruída pelo senso comum entenderá que o espaço em branco na página de Carlito é inutilidade, dispêndio⁶⁴; um nada demarcando algo, função subalterna

knows; they listen; he picks it up and carries. Time stops. He’s filling empty space with the substance of our lives, confessions of his bellybottom strain, remembrance of ideias, rehashes of old blowing. He has to blow across bridges and come back and do it with such infinite feeling soul-exploratory for the tune of the moment taht everbody knows it’s not the tune that counts but IT –’ Dean could go no further; he was sweating telling about it”) (KEROUAC, 2000, p. 187-188, grifos do autor). Esse “it”, ou o “on” aludido por Blanchot, da terceira pessoa em francês, o impessoal, o fora, desnível entre imagens heterogêneas, espaço em branco receptível a cores sinestésicas, é um dado marcante da modernidade em todas as suas etapas.

63 No ensaio “A linguagem da ficção”, Blanchot disserta sobre o vazio potencial do texto de ficção (o que inclui obviamente o poético): “trata-se de uma linguagem de signos, cuja natureza não é ser preenchida com o que ela aponta (ela é vazia disso), nem nos dar o que ela quer nos fazer alcançar, mas de nos torná-la inútil e substituí-la, e assim distanciar de nós as coisas, mantendo seus lugares, e tomar o lugar das coisas, não por se abarrotar, mas por se abster delas” (“c’est un langage de signes, dont la nature n’est pas d’être rempli de ce qu’il vise, mais d’en être vide, ni de nous donner ce qu’il veut nous faire atteindre, mais de nous le rendre inutile en le remplaçant, et ainsi d’éloigner de nous les choses en tenant leur place et de tenir la place des choses, non en s’en remplissant, mais en s’en abstenant”) (2013, p. 80).

64 Em *A noção de dispêndio e A parte maldita*, Georges Bataille define o discurso racional da teoria econômica tradicional, voltado a palavras-chave como meta e utilidade, como pretexto à prática do dispêndio em várias frentes: a festa, a arte, o desperdício, a ostentação ligada ao poder, práticas que não podem ser avaliadas de modo maniqueísta. Cf. Bataille (2011a). Ver a nota 128 do capítulo “Telas”. O branco da página, herança de Mallarmé e do concretismo, é um dispêndio, uma geodesmesura, sobreposição de rasuras invisíveis, rumor

de suporte. Esse tipo de olhar denuncia o apego a uma noção de linguagem como saber de razão autossuficiente, supostamente plena. Nessa visão, o interstício gráfico seria o resíduo, o óbvio, o dispêndio, a mera moldura oca, o vácuo. E ele também é isso, mas não da maneira simplória pressuposta. Uma visão ingênua da espacialização na página, do arranjo multidirecional do verso sobre o plano impresso, é impossível pelo menos desde a publicação de *Un coup de dés* (em 1897): como já dito, sua estrutura cria um arranjo inédito entre tempo e espaço no poema. Tornou-se corriqueiro e até repetitivo o uso do espaço em branco à maneira dessa obra. A deriva do leitor náufrago é o jogo de desdobramentos possíveis a partir de um hiperplano onde todos os planos existem⁶⁵, e todas as vozes, tempos e espaços formam e deformam dissonância: o jogo da linguagem, especialmente se acionado pela política e pelo corpo, é o movimento que percorre toda essa multiplicidade de seres e de acidentes da matéria, atravessados, aglutinados ou pulverizados eventualmente pela poesia.

Desde o poema de Mallarmé, muitas obras trabalharam o corte e o desdobramento espaçotemporal da linearidade. Apollinaire, com seus *Caligramas* (1970), poemas que formam figuras com palavras; o Dadaísmo e o Cubismo, com seus usos da montagem e da quebra da perspectiva tridimensional (para ambos, nas artes plásticas, ver GOMBRICH, 2014, e ARGAN, 2013); e. e. cummings e sua poesia disseminada na página (cf. 1991); o concretismo brasileiro na poesia e nas artes plásticas (CAMPOS et al., 2006; GULLAR, 2007); manifestações em outras linguagens, como, no cinema, a *Nouvelle Vague* (cf. MARIE, 2011; MASCARELLO, 2009) ou o Cinema Novo, com descentramentos, continuidades, misturas do móvel e do estático em cenas fixas e outros usos incomuns dos planos e montagens de áudio/vídeo (cf. ROCHA, 2004; VIANY, 1999); todas essas obras e artistas são mais ou menos próximos da poesia e da proposta de Mallarmé. Trata-se de uma maneira específica de como diversas artes se relacionam na modernidade do século XX, mesmo que, em sua relativa automatização, ainda seja ignorada por muitos que desejem se situar como artistas na era atual. Em todos os nomes citados, bem como em outros, observa-se a prática de fazer semiose com a lacuna, com o vulto aberto que mistura sombra e luz branca. O espaço lacunar deixou, há muito tempo, de ser a fronteira do fim do mundo, onde os oceanos caíam no vazio; passou a ser elemento expressivo de composição e, apesar da forma fluida, tornou-

quase inaudível, silenciado pelas palavras ao redor.

65 No tempo da “ausência de tempo” (ver a nota 17, acima), tempo da leitura acionado a partir da ilusão do tempo contínuo e sucessivo, o espaço é “a vertigem do espaçamento” (“l’espace est le vertige de l’espacement”) (BLANCHOT, 2012c, p. 28); a disjunção temporal própria do ato de ler, ao cruzar com a alteridade da escrita, funda um espaço que termina por ampliar as linearidades básicas do pensamento racional e do senso comum, inclusive no poema decisivo de Mallarmé, que exponencia tal espaço.

se o esqueleto do texto, sua linfa articulatória. Mallarmé e sua heterogênea descendência não eliminaram a importância do vazio da página para a existência dos sentidos dela própria⁶⁶, e ele persiste uma questão a se propor. Daí se poder pensar a escrita como um estudo permanente dos brancos da página para a aposta de encontro com espaços, lugares, territórios, “regiões por vir”, como dizem Deleuze e Guattari (cf. 2013, p. 10)⁶⁷, que ainda não existem; o modo de inexistência temporária dessas regiões pode gerar alguma recusa aos trâfegos da sociedade capital, no sentido de uma complexidade de linguagem e pensamento que requer difusão e debate.

Há pelo menos dois séculos, a partir da era romântica, a literatura explicita o fato autoconsciente de ser feita com seus silêncios, seus não ditos. Em *Monodrama*, os interstícios seguem uma conformação um pouco distinta do poema de Mallarmé, mas não menos integrada a um plano específico. Seu efeito visual é menos ostensivo, mas pode desencadear modulações próprias. O que cabe e o que some na página desenvolve uma interação com o verbo-poiese de Carlito. Há uma insinuação de trânsito e continuidade entre o dito e o que ele supostamente não diz, sugerindo que há algo, disseminado pelo mundo, daquela cidade de imigrantes mutuamente mal-entendidos. Em vários poemas do livro, aliás, o espaço na página se torna agenciamento de urgências e impasses, daquelas experiências, seus tempos e espaços, sua claustrofobia a céu aberto⁶⁸. Assim, os interstícios não se resumem a peculiaridade gráfica, mas mobilizam o poema em seu transcurso. Nele, após os trechos apresentados, impõe-se uma aparente ausência de coesão com as passagens anteriores, também relacionável com o inoculado mallarmeano. Isso exemplifica a expansão de um espaço como disseminação ou desomogeneização, oscilação ante a métrica devido aos vícios e lapsos das percepções em conflito e contiguidade. Ocorre um deslocamento de abordagem que, aliás, pode ter a ver com a sinuosidade da fala coloquial, em cujas texturas corriqueiras se insinuam interrupções, manchas intangíveis, impensáveis, indizíveis pelo menos por hora, mas capazes de armar um discurso em torno, por perto:

66 Embora a cultura ocidental, de Platão à semiótica do século XX, tendam a afirmar o signo como unidade emanadora de sentido, Derrida defende, por oposição a essa concepção, que remonta das origens ignoradas daquela cultura, a “relação entre a *inconsciência* fundamental da linguagem (como enraizamento na língua) e o *espaçamento* (pausa, branco, pontuação, intervalo em geral etc.) que constitui a origem da significação” (2011, p. 95, grifos do autor).

67 Ver a nota 43, acima, que reproduz a passagem aludida de Deleuze e Guattari.

68 Tratando da poesia brasileira recente e suas tentativas de trazer/atravesar a cidade moderna/contemporânea como um impasse que entretanto potencializa essa poesia, Manoel Ricardo de Lima a descreve: “Uma poesia que trata de uma imposição: sucumbir ao espaço ou estar retido pela falta dele” (LIMA, 2006, p. 242).

sim

pois você é ainda o absoluto-terrestre
a melhor patinadora
sob a lua vermelha dos verões daqui

deslizando pela pista
em busca dos ventos gigantes
dos verões daqui (AZEVEDO, 2009a, p. 94).

O que a interpelação acima tem a ver com os versos anteriores a ela? Pouco, ao passo que traz informações inesperadas, inutilidade essencial para a estrofe de que fazem parte; isso diz do desejo de buscar algo que a mente humana da atualidade provavelmente não encontrará, motivando-se pela recusa de atenção a esse fato. A interlocutora acionada, persona-palavra, destaca-se na patinação, atividade que parece destoar do verão que a circunda. Já na cena do bar, o espaço do poema se constrói com a composição entre um cenário e algo que parece destoar dele, um personagem vivo ou inanimado, pequenos estranhamentos, como será visto. No caso assinalado, um tempo de agora cutuca o tempo-retorno de todos os verões. O lugar-poema é propício a uma patinação, uma ondulatória; sem nome, a cidade do poema é uma “versão do paraíso”. Num paraíso assimétrico (nossas opiniões destoantes), nossas subjetividades sobre patins circulam a uma distância indefinida uma da outra:

a sua versão do paraíso
ou
como me descreveu
numa carta manuscrita sobre papel vegetal

[amplo espaço em branco entre a estrofe anterior, no topo da página, e a seguinte, no final da mesma:]

“o único lugar do mundo
onde um cônego e um delegado
discutem C. G. Jung de dedo em riste
até tombarem bêbados
abraçados
sobre uma travessa de
moelas condimentadas (AZEVEDO, 2009a, p. 95).

A segunda estrofe pode atuar como uma continuação da anterior. O paradisíaco é traduzido por uma ambientação boêmia, cômica, intelectualizada, como se saída de algumas páginas de James Joyce ou de Luigi Pirandello. A cena ajuda a esculpir o poema como fruto de uma terra utópica, para cuja estranheza o leitor provavelmente não está preparado, um

pouco como a heterotopia pensada por Foucault⁶⁹. Essa cidade contém lugares atravessados: o da utopia, o da heterotopia, o do *topos* habitual e bizarro da contemporaneidade capitalista. Portanto, trata-se de um “monodrama” em camadas; sob a aparente unidade, camadas inconciliáveis⁷⁰. O monodrama é seu conceito possível. O monológico, nesse contexto, passa a existir como drama, como duplicação de uma consciência, de um tempo, de um estar, como um enovelamento de matéria que atua sua existência e assim se duplica, confrontando-se com seu estado anterior ou com outra porção de matéria, de corpo e desejo. A definição daquele paraíso para o/a poeta local chega ao poeta narrador por “carta manuscrita”. O encanto do lugar é também um efeito do salto entre a voz que narra e a que é lida; um paraíso que, para existir, nesse caso, requer relato. O diálogo é o drama individual de cada interlocutor, a inacessibilidade parcial do outro que acena, como observa o pensamento de orientação lacaniana⁷¹. O longo “Monodrama” é um lugar sem forma fixa, que se institui entre o caderno

69 “As *utopias* consolam; é que, se elas não têm lugar real, expandem-se, contudo, num espaço maravilhoso e liso; elas abrem cidades de vastas avenidas, jardins bem plantados, países fáceis, mesmo que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases – [mas também] aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntas’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas” (“Les *utopies* consolent : c’est que si elles n’ont pas de lieu réel, elles s’épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu’elles minent secrètement le langage, parce qu’elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu’elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu’elles ruinent d’avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses”) (FOUCAULT, 2013, p. 9).

70 Segundo o dicionário Antonio Houaiss, a palavra “monodrama” significa “melodrama [peça musicada, acompanhada de melodia] escrito para um único personagem” (1999, p. 1952).

71 “Em 1958, numa exposição no Colóquio de Royaumont, intitulada ‘A direção do tratamento e os princípios de seu poder’, Lacan enfatizou que o inconsciente tinha ‘a estrutura radical da linguagem’. Essa idéia seria retomada em 1972-1973, no seminário *Mais, ainda*, no ensejo de um enunciado famoso: ‘O inconsciente é estruturado como uma linguagem’, seguido de uma outra formulação: ‘A linguagem é a condição do inconsciente.’ A idéia lacaniana de uma primazia da linguagem — e, portanto, do significante — repousa no dado primordial de que o indivíduo não aprende a falar, mas é instituído (ou construído) como sujeito pela linguagem. A criança, portanto, é sujeitada logo de saída a uma ordem terceira, a ordem simbólica, cujo esteio original é a metáfora do Nome-do-Pai. Por ser captada num universo significante, a criança começa a falar muito antes de saber conscientemente o que sua fala diz: ‘A linguagem, portanto’, escreve Joël Dor, ‘aparece como a atividade subjetiva pela qual *dizemos algo totalmente diferente do que acreditamos dizer naquilo que dizemos*. Esse ‘algo totalmente diferente’ institui-se, fundamentalmente, como o inconsciente que escapa ao sujeito falante, por estar constitutivamente separado dele” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 378, grifo dos autores). Félix Guattari (1988), a propósito, vê o inconsciente em sua dimensão linguística, verbal, da imagem recuperada por signos, mas também não linguística, com todas as práticas, percepções e afecções que transgridem ocasionalmente o caráter autoritário, de palavras de ordem, na linguagem significante em geral. Assim, sua posição é “sublinhar que” o inconsciente “está povoado não somente de imagens e palavras, mas também de todas as espécies de maquinismos que o conduzem a produzir e reproduzir estas imagens e estas palavras” (GUATTARI, 1988, p. 10). Um poema como os de Carlito parece exemplificar a dimensão linguística do inconsciente, em seus limiares com o não linguístico, com o silêncio infante da experiência, com semioses que podem se interromper, ser retomadas, transformadas, conforme uma prática de densidade política, oferecendo uma leitura crítica da experiência e da linguagem modernas

azul e as cartas e leituras em que poetas se narram e descrevem seus olhares e esperas uns aos outros. Enquanto eu ou meu silêncio tiver algo de interessante para dizer a ti, teremos ainda algo em comum.

Um lugar habitado por pessoas em graus variados de desconexão mútua e pela inexata procura da poesia. A fala nutrida de falas se desloca, sem cálculo, ao banal, até encontrar vias de trânsito ou aceitar interromper-se. Aquela cidade heterotópica é habitação para alegrias heterodoxas, mas cotidianas, matéria de contradições e dilemas. A discussão intelectual sob tutela do álcool ou de um petisco temperado, discussão real ou sonhada, diz uma aproximação entre prazer e utopia, mas também entre anestesia e adiamento. Nesse cotidiano oscilante entre o verídico e o verossímil, o poeta local busca a palavra anotada, sua alegria em primeira mão, em parte alheia à sorte e à exceção de alguém cuja preocupação seja sair de casa e se divertir. Em muitos textos na história ocidental, a diversão se associa a algo de curioso ou pirotécnico. Entretanto, a felicidade do poema é feita, por exemplo, do que há de mais banal, do que está fora da lei, do comportamento repetitivo que aciona uma experiência do novo. Quando isso acontece, o movimento verbal pode, sem aviso, confiscar explicações à narrativa ou aos corpos-personagens, entregues à intensidade simplória e amistosa de certos acontecimentos, oferecendo-lhes a companhia sorrateira de espaços de incômodo não claramente formulados:

Duas ou três vezes ao dia você
também gostava de dirigir até a casa
da estudante de ciétiologia e ficar olhando
de dentro do carro para as janelas cobertas de gelo
do prédio vermelho-tijolo
da estudante de ciétiologia

“– Uma russa tão desesperada
com a ideia de que Moscou vire Los Angeles

olhando
de dentro do carro para o céu azul
sangrando sobre o prédio vermelho-tijolo
da russa ilegal
sua fornecedora de *skunk*

[longo espaço em branco seguido por uma última estrofe ao pé da página:]

para pagar os estudos
– incríveis as pessoas que te amam –
de ciétiologia (AZEVEDO, 2009a, p. 96).

Uma infiltração de prosa caótica, aparência de uma coleta narrativa aleatória, comum no século XX, é perceptível acima. A estudante russa, traficante de *skunk*, moradora de um prédio de tijolos vermelhos, estudante de ciéncia: em um arranjo bizarro, esses elementos formam talvez o sintoma de uma obsessão, de um amor não correspondido, de uma solidão mediatizada por um painel urbano. Pelo inventário de peculiaridades da cena acima, esgueiram-se detalhes como desarranjo: o céu que sangra, o amor sem destinatário evidente, o hiato visual-verbal. Os tempos das vozes se misturam, mas sem se confundir, não mais como referência coletivizada, mas como enunciações que se interrompem; palavras que cortam distâncias mundo afora sem feri-las, mas contaminando-as, envenenando-as, entorpecendo-as. A russa, cientóloga e traficante de *skunk*, é a típica habitante dessa cidade de espaços e tempos entremeados, como quase qualquer outra de hoje⁷². Parece haver algo a descobrir no bar ou diante do apartamento da moça russa, um dado de reviravolta da paisagem e do si mesmo que faz o olhar e a escuta persistirem em alerta; esse prenúncio quase imperceptível e reiterado mantém um ritmo no poema, ritmo de lacuna que promete uma insistente redescoberta da disparidade, do estranhamento como mistura de privilégio e de fatalidade, de dom e de perda⁷³. Na página seguinte do texto, há uma disposição textual distinta: cada verso é separado dos outros por um espaço de duas ou três linhas em branco, como se versos estivessem faltando, ou como se os espaços livres também fossem versos; a citação abaixo apresenta a totalidade de versos da página (que mede em torno de 12 por 18cm). As frases foram afastadas, desmontadas enquanto estrofe. Isso resulta, então, em um bloco de versos

72 Na poesia de Carlito, Susana Scramim enfatiza a pertinência do espaço como lugar, isto é, como *topoi* discursivos, tomando “o lugar como algo mais originário que o espaço” (2007, p. 84), como o que funda a noção e a percepção de espacialidade, com suas presenças ou interferências no poema, o que devolve ao pensamento seu papel justo de subproduto da materialidade, de algo inventado e movido por esta. Na época de hoje, a mera ideia de espaço, como materialização ou projeção de lugar, e conseqüentemente de uma poesia atravessando o presente, está ligada de fato à de cidade: “Todas as cidades comportam o conflito de que não há lugar [e não há espaço] no mundo que não passe por uma delas, estas, as umas, as outras, as mesmas. É o vai e vem, o entrecorte, a filigrana do fragmento, o desapego, o desamparo, o tremelique, a inconstância, a memória da ruína, a passagem do tempo. O que não se dá a ver. O invisível. A cidade é suporte para as várias mesmas questões de depois do estar sozinho, *la cosa mentale*: ir-se, não ser, diluir-se, desesperar. Os fantoches, os malabarismos, os títeres incógnitas que trafegam em seus confinamentos e aberturas para uma nova geometria. A cidade, espaço exterior, é muito mais vezes um dentro, um silêncio. Um sufoco, uma alegria, um desamparo, um acompanhamento diversos e inominável entre algo melancólico-inseguro-luxuoso do qual não conseguimos nem queremos nos livrar” (LIMA, 2006, p. 243). Esses movimentos, essas multiplicidades da cidade, conversam bem com as possibilidades de espaço e de lugar no poema de Carlito. Neles, como ressalta Flora Süssenkind, “podem se misturar as cidades. E algo que poderia se dar numa delas indica, na verdade, outra” (2008, p. 67).

73 Ver a nota 16 do capítulo “Telas”, sobre a visão de Deleuze e Guattari para o ritmo como afirmação da diferença, da singularidade, do reinventar ou reinventar-se, mesmo que ou principalmente às custas da percepção de uma falta, uma quebra, reelaborada como desejo ou virtualidade; disso pode sugerir, no poema, um ritmo, uma respiração, mesmo que sincopada, arritmica: “o que importa, não é a materialidade visível, mas a travessia respiratória do espaço” (NOVARINA, 2010, p. 85).

despedaçado, em migalhas, que fratura e pulveriza toda explicação, toda referência, toda sintaxe:

Ali ouviria
 você tem certeza disso
 as palavras de que
 tanto necessitaria
 para dizer algo que
 de todo modo que
 não poderia vir senão
 uma forma qualquer senão
 de certo modo sim
 o que não justifica a (AZEVEDO, 2009a, p. 97).

Urgente é ouvir as palavras de que se necessita, seja qual for a falta/potência/desejo que as mobiliza. Na medida em que essa ânsia se intensifica, a conectividade sintática relativa entre os versos vai se dissolvendo, especialmente ao final da sequência. A ordenação temporal linear vai aos poucos semeando fiapos de temporalidade que se vibram reciprocamente, mesmo sem situar claramente um antes, um agora e um depois. Como ocorre com os tempos de muitos poemas de Carlito, seus espaços também se montam com peças relocáveis. O espaço vazio dá feitiço de totalidade aberta ao texto. O trecho se encerra pela suspensão do verbo à espera de um complemento afinal fora da palavra⁷⁴. As palavras proliferam sem criar nexos lógicos, crescendo em um labirinto capaz de atordoar e assim talvez reativar a experiência e a percepção, como uma fumaça que se acumula e repele quem está perto. A expectativa de encontrar no outro termos que digam minha interioridade não se concretiza, mas isso chama uma escuta ao desejo como dispositivo. A poesia prossegue como errância e dispersão subjetivas. Você pode chamar a garota russa e usufruir da companhia dela, mas pode apenas ficar dentro do carro, mirando o contraste entre o céu e os tijolos vermelhos da *parede em que ela mora*. Alternativas unidas pelo resíduo de inação que

74 Nas estrofes abordadas acima, exemplifica-se um traço da poesia de Carlito: “Exercícios de figuração que trabalham, com frequência, múltiplas formas de adiamento ou indefinição da imagem, que se vê barrada [...] por formas várias de fluxo”, mesmo que se trate do fluxo de uma hesitação lacunar ritmada, “ou pela dificuldade mesma de encontrar qualquer método aceitável de fixação ou de inteligibilidade” (SÜSSEKIND, 2008, p. 64).

parte de cada uma. Linhas cruzadas: observar o humano, observar sua eventual resistência à objetivação, e dela participar.

O jogo da cultura, de seus movimentos de subjetivação, eventualmente demove funções ou mesmo poderes subjetivos atomizados em indivíduos ou em grupos de pressão, ao confrontá-los com práticas que os atingem, provenientes de áreas vizinhas ou de agenciamentos hostis. Algo esporádico, decerto, na sociedade capital contemporânea. De modo inverso, existem movimentos, com frequência conservadores, de restituição ou recuperação de um sentido que se considera extraviado, “por um curto caminho de desvio rumo a um sujeito que diz eu, a uma identificação”⁷⁵ (DERRIDA, 1978, p. 298). Entretanto, novamente, o desvio ressubjetivador também é suscetível a uma subsequente dessubjetivação, processo sem ritmo certo e sem garantia de encerramento. O espaço em branco mora a contrapelo entre diversas tentativas de restituir os pedaços de real uns aos outros, ou restituí-los a uma expectativa de ordem, de desenho prévio; daí, a tentativa de restituição pode se extraviar e resultar na volta ao irrestituído, a volta do poema a si próprio, ou seja, sua volta a uma ânsia renovada por sensações de realidade. Restituir é tentar objetificar e se impor como sujeito que por fim é destituído por sua própria fragilidade. Isso, em linha com os vários detalhes da paisagem poética (a cidade heterotópica), atenua-se ante os vãos vazios que lhe costuram, o que dá em uma tendência à desapropriação de digitais subjetivas⁷⁶. Cada parte daquela paisagem inscreve e arrisca; do sensorial ao impossível, reina apenas o lapso vibratório do espaço como movimento que se difunde em espaços e não-espaços, tempos e destempos:

Um vento frio bate em seu rosto
na calçada em frente ao bar dos remadores
provoca um tremor tão tênue
nas suas faces
e é como um esplendor
o esplendor impossível do *Cap'tain Zombi*
e sua mascote:

75 “[...] por um breve caminho de desvio, a um sujeito que diz ‘eu’, a uma identificação”.

76 Manoel Ricardo de Lima enfatiza o fenômeno da “acronia” na modernidade recente, que traz o estabelecimento de espaços heterogêneos, tenológicos, digitais, telemáticos (cf. VIRILIO, 1993), a partir de um processo de “esfacelamento do tempo histórico, cronológico” (LIMA, 2006, p. 240), do qual sobram durações curtas, instantâneas, eliminação da distância pela velocidade do “tempo real”, o que enfim desemboca em um “desaparecimento mútuo do tempo, do sujeito que o habita, ou o visita em sua própria sintaxe” (LIMA, 2006, p. 237). E, atrelado a isso, uma prevalência do tempo sobre o espaço, do tempo curto sobre a longa duração, do autocentramento midiático, tecnológico e político que só aguça o depauperamento civilizatório em países subdesenvolvidos como o Brasil. Pensar o tempo e o espaço na poesia hoje parte de tudo isso.

[lacuna até o pé da página]

um papa-formigas (AZEVEDO, 2009a, p. 98).

Esplendor que não está depositado na forma-mascote do bar e no entanto pertence a ela de algum modo, pertence a sua impossibilidade virtual de captura, como bicho que foge ao menor gesto descuidado de um observador; a lacuna, então, não tem a estabilidade imutável do vácuo; nela se move o dilema entre a linguagem e o que ela nomeia/cala/distancia/chama. A sensação do esplendor, a turvação de espírito que ele causa, é tentativa de restituí-lo ao ícone-mascote, operação fracassada. Na medida em que sacode as máscaras daquele mundo e de suas palavras, o gesto poético está mais próximo da vibração quase imperceptível na pele do rosto que do pássaro feito signo do lugar de vozes e consciências dissonantes⁷⁷. Gestos como esse ecoam em todo o poema, são o poema, seu corpo fluido de palavra e algo que ela não enquadra: o espaço em branco é o limiar da invisibilidade e da dissolução da estrutura. Trânsito de realização similar⁷⁸ pode ser encontrado na estrofe seguinte, em que a imagem novamente se faz como movimento singular de tempo a tempo, de espaço a espaço, da fotografia à lembrança de uma percepção que se estende como um longo fio perdido em uma cidade povoada de queixas, de afetos que a corroem e a escavam por dentro⁷⁹.

A foto do santuário de Delfos
no *Édipo* de Pasolini
colada no painel de seu carro
no espelho do banheiro
e na caixa de remédios
me repete
que você não é menos triste
do que qualquer pessoa
que eu conheça
nessa cidade
de imigrantes
fantasmas
à sombra do
obsessor (AZEVEDO, 2009a, p. 99).

77 Em torno de “No museu”, publicado em “Sob a noite física”, Stefano Manzolli escreve que as máscaras navajo, fotografadas sobre os rostos dos escritores surrealistas franceses Philippe Soupault e André Breton, são “capazes de promover” um “encontro de temporalidades” (2014, p. 55); isso sugere a máscara como indicativo de um salto temporal, uma disparidade, uma presença potencial (isto é, a ausência como produtividade lacunar, sintomática, desejanete) do passado no presente e vice-versa.

78 A escolha de exemplos de tentativas de restituição de significado a uma origem, ou de criação de origens como versões apriorísticas, essa escolha é um gesto arbitrário, mas que não esgota o poema e assim, assume sua condição de inscrição parcial, apontando para sua própria parcialidade como poder de trânsito do significar.

79 Na poesia de Carlito, Flora Süssekind observa “formas diversas de trânsito, de instabilização” (2008, p. 67) que, entretanto, fazem uma espécie de fluxo sanguíneo da escrita.

A foto referida funciona como um repasse de significados sem relação representativa com ela; diante de tua opinião dizendo que este lugar é um paraíso, a foto replica algo sobre ti que tuas palavras não souberam me dizer. Eu encontro em ti, no máximo, tua incompletude, tua incoerência; mas é assim mesmo que eu te encontro, e, desse jeito, tua falta pode ser a minha, compartilhada comigo ao passo que não nos une. Você⁸⁰ habita o lugar em que não estou, mas que em nossa ausência nos une. Tua voz é o lembrete de que algo me falta, minha falta é lembrete de tua voz; a perplexidade não se cumpriu como dizer, como promessa, mas como devir, movimento. Outra foto, que também diz algo de ti a mim, aponta o problema permanente que é abrir os olhos, ver, ser visto, tocar, em um mundo em que tudo vai se tornando nossas pretensas duplicatas: quando um morre, nunca se sabe quem se afogou, quem teve menos sorte: a cidade está cheia de gente morrendo afogada agora mesmo; te ver se tornou um jeito de saber que algo de ruim acontece na vizinhança. Uma imagem ecoa na falha da identidade, na anedota do escritor cujo irmão gêmeo se afogou quando bebê: a de que o escritor é afinal solitário e se ocupa em dar vida a fantasmas, a obsessores, a injetar alguma sombra na cor.

Há também
 ao lado da cama
 a foto daquele
 escritor que disse
 na entrevista ter
 tido um irmão gêmeo
 e quando bebês
 chegaram a ser
 tão idênticos
 que para diferenciá-los
 os pais amarravam
 fitas coloridas em
 seus punhos
 um dia foram
 esquecidos na água
 do banho, da banheira
 um deles se afogou
 e como as fitas
 se tinham desatado
 na água ensaboada
 nunca se soube qual
 dos dois tinha morrido

[espaço vazio até o rodapé]

“se ele
 ou eu” (AZEVEDO, 2009a, p. 102).

80 A distância entre o tu e o eu também pode ser uma modalidade do invisível.

E é somente ele, o escritor, que poderá fazer um poema dizendo: talvez eu, neste espaço aqui, cheio de mim e de ti, de estranhos, esteja morto. Entre eu e eles, eu e tu, haveria diferença irreduzível? Nós não conseguimos enxergá-la; se ela houver, só podemos pensá-la, sonhá-la, rezar para que exista, para que o caminho mútuo entre nós não seja um repeteco requeentado do trauma de nascimento, essa imagem de um tempo inaugural, substituída ao longo da vida por imagens similares, isto é, por outros traumas. A foto de um escritor possivelmente morto me completa pelo campo de esfarelamento que ela é, e que toma parte em mim, poeta-poema. Cortado ao meio pela longa noite do espaço em branco, o absurdo da historieta anuncia outros disparates, pequenas ficções em que o poema se empoça, e a interlocutora é o ponto de aglutinação desses fragmentos prontos para a poeira. São como nódulos de uma vontade de ser sujeito, de passear entre tempos, de achar caminho entre linhas por enquanto paralelas:

Munida⁸¹ de comprimidos e volumes de história natural
 você passa horas tentando imaginar o mundo
 há trezentos milhões de anos
 quando por exemplo
 as libélulas
 mediam trinta centímetros
 de extensão (AZEVEDO, 2009a, p. 103).

Naquela cidade, naquela interlocutora, naquele monodrama, a imagem de uma pré-história natural também cabe como dado da paisagem. Sob a munição de uma psicodelia de farmácia, com o pitoresco eventual da ciência, vem o sensorialismo de um contato simulado com a natureza, a qual, emoldurada nos espaços permitidos a ela nas cidades, equivale a uma tecnologia de alta definição mimética: os

ventos gigantes
 projetando-se no matagal
 por trás da casa
 como cine *omnimax*
 ou levantando ondas crespas na praia
 que te nutrem
 do opaco e do transparente
 de que o mundo
 é capaz (AZEVEDO, 2009a, p. 103).

81 O adjetivo “munida” parece criar a certeza de que o poeta é na verdade uma mulher.

Nessa área se vê o mundo feito imagem de si próprio, como pura apresentação⁸², aquela que troca de rosto e/ou nome incessantemente, e sua indefinição tanto traz como subtrai, mostra e esconde⁸³. Ondas e fractais percorrem a matéria em sua disparidade: gases, líquidos, partículas, organismos. Cada uma dessas ocorrências é propulsão vibratória que toca as frágeis tranquilidades e os imprevisíveis tropeços por que passa cada molécula do universo, inclusive, como se sabe, as mais corporativas que conhecemos – as nossas. Fora de casa, a ficção uterina do resguardo doméstico se esboroa com extrema facilidade, principalmente quanto mais fortes forem os ventos dispostos a dar transporte aos verdadeiros donos do mundo, a poeira, as partículas que voam invisíveis e impensadas, a água grosseira, de tão enorme, tão povoada pela poeira chamada sal, gesticulando por ondas crespas. Sem essência secreta até agora, porta sem a chave de tudo, o mundo se aplica a ser a imagem de si mesmo, a ser seu próprio cinema, obra, texto. A transparência do mundo leva à imagem polimorfa, polissensorial que ele dissemina sobre e através de si mesmo: visual, olfativa, auditiva, tátil, que também percorre os intervalos entre essas zonas; imagem ou imagens sobre as quais a linguagem especula, com as quais as intuições deliram, as quais movimentos e tempos, sem precisar desses nomes, atravessam/avessam, orgânicos, desorgânicos, cósmicos, caóticos.

Onde a voz te fala algo, está sua área de conexão com o mundo, em que quase todos são marginais e quase tudo é excêntrico. Em dado ponto, o poema dá a luz a uma espécie de poema interno: as seções intituladas “interregno: notas do caderno azul”, aludidas anotações da interlocutora poeta. Poema no meio do poema, prosa no centro do prosaico. As notas estabelecem uma textura em que podem se interferir o diário íntimo, o poema curto de *insight* circunstancial (comum na obra de Carlito) e o fragmento de frase pronto a se ligar potencialmente a qualquer trecho do poema. Elas dizem, assim, uma multidirecionalidade da articulação; um ritmo de verso colhido na irregularidade do inumano, privilegiando uma apresentação de realidade como um privilégio do que nela escapa aos sentidos, ou ao menos à

82 Vide a célebre passagem de Foucault em que a tela *Las meninas* (1656), do espanhol Diogo Velasquez (1599-1660), é apontada como um limiar entre tempos que se substituem, quando o sujeito foi “elidido” e, assim, “livre dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação” (“elidé”; “libre enfin de ce rapport qui l’enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation”) (2013, p. 31).

83 “Tal é o caráter próprio dessa ‘abertura’ de que a leitura [literária] é feita: não se abre senão o que está mais bem fechado; não é transparente senão o que pertence à maior opacidade” (“Tel est le caractère propre de cette «ouverture» dont la lecture est faite : ne s’ouvre que ce qui est mieux fermé ; n’est transparent que ce qui appartient à la plus grande opacité”) (BLANCHOT, 2012c, p. 258). De um modo geral (cf., por exemplo, o ensaio “Le langage de la fiction” (2013, p. 79-89), Blanchot considera que a obra de arte tende ao opaco, enquanto a linguagem cotidiana remete ao transparente; ele ressalta que essas características não se excluem mutuamente, sendo encontradas ao mesmo tempo em um poema ou em uma reportagem, por exemplo.

visão: sua sombra. Para Emmanuel Levinas, no ensaio “A realidade e sua sombra” (1994, p. 107-127), os fragmentos que compõem a realidade são aglutinados por tudo que há de incontrolável nela, por sua inconsciência, por sua sombra, por aquilo que escapa à razão e à subjetividade convencional. O ritmo da sombra é o fragmento como dissensão, como contraponto a uma multiplicidade incontável de fragmentos possíveis⁸⁴. A realidade é feita de sombra, de espaços em branco, espécie de essência inessencial, como dispersão, heterogeneidade. A sombra, na forma de um dizendo, concentra o poema em torno de si, através de si. A cidade é uma imagem sem fundo, uma aparência cercada pelo rarefeito ou pelo invisível; as notas desse caderno azul são parte da imagem, mas também uma dissipação coesiva do que compõe a imagem urbana de referência geográfica dispersa⁸⁵. Entre nós e tudo, há uma zona a atravessar: a do que percebemos, onde nos movemos e sentimos nossas existências e as de outros entes⁸⁶. Esbarramos na opacidade da palavra, em sua gravura, disfarçada em transparência:

(interregno: notas do caderno azul)

a)

84 Desde autores do romantismo alemão como os irmãos Schegel e Novalis (cf. SCHLEGEL, 1997), passando por Nietzsche e Walter Benjamin (cf. 2009), o fragmento é bastante valorizado como dado de captação de realidade e intervenção nela. Ele pode ser abordado e empregado em si, como o que sintetiza conceitos (o que não é o caso de Benjamin, o qual parece enfatizar antes um caráter de quebra e associação em sua escrita fragmentária), ou o que requer uma multiplicidade de fragmentos que, sozinhos, não manifestam a mesma força. A primeira perspectiva é rejeitada por Deleuze e Guattari (2013). Poderíamos dizer, pensando nessas diferentes possibilidades, que o fragmento pode ser encarado como via de acesso privilegiada à compreensão do real (o que lhe daria uma feição essencialista, devolvida à metafísica) ou como aquilo que continuará um processo de desmembramento, de pulverização, disseminação, fragmento que se transformará em poeira, o que enfatiza no mundo sua condição de nuvem de poeira, de totalidade aberta e metamorfa.

85 “É em meio a esse rastro urbano que [a poesia de Carlito] configura e desfaz percursos e paisagens e exercita travas que, se não são necessariamente de ordem dramática, sugerem uma espécie de ruptura no interior do poema entre a exigência de forma e um metódico ceticismo artesanal que exercita modos diversos de testá-la e levá-la a algum ponto de quase ruptura. Esse rastro urbano, no entanto, se constante em sua poesia, raramente assume dimensão descritiva mais extensa, raramente a cidade funciona como cenário mais definido, mais detalhado. [...] Pelo contrário, parece ser quase sempre meio de relance que neles se avista ou percebe a cidade. Como se de tão presente ela pudesse se mostrar quase muda. Mas servindo, ao mesmo tempo, de termo potencial de comparação, dobra imagética de que se pode fazer uso a qualquer momento” (SÜSSEKIND, 2008, 66). “Noutros momentos, a cidade funciona como simples evidência geográfica, lugar de trânsito, e nada mais” (SÜSSEKIND, 2008, 67). E, entretanto, a cidade é importantíssima, nessa poesia, como produção de espaços dobrados uns sobre os outros, desdobrados eventualmente, múltiplos e heterogêneos.

86 Assim como fora do relógio o fenômeno mais próximo do tempo seria a percepção que os seres têm de continuarem a existir, ou o próprio fato de existirem ou de mudarem enquanto existem, fora de uma classificação matemática, euclidiana do espaço, o que há é aquilo que o ocupa de uma forma não quantitativa, como ressalta Bergson (1988) já no começo do primeiro capítulo de *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*: o movimento. Portanto, a investigação poética pautada nos tradicionais conceitos de tempo e espaço poderia sofrer uma adaptação que talvez a torne mais interessante e produtiva: ela seria pautada em movimentos e tempos, tanto pensados em aspecto qualitativo como pela disparidade de ocorrências dentro de cada categoria ou entre as duas.

O cheiro de algas
me traz outro acesso de tosse,
dessa vez felizmente nenhum sinal
de sangue no lenço enrugado.

b)

Aqui é um ar esfaqueado, um (...) [sic]

c)

O cantor de frevo
era o meu contato em Kuala Lumpur.
Daí vieram os estranhos acidentes,
a confiança se esvaindo.
A carta selvagem
falando nos “patos de Pequim”.

d)

Aqui é contudo melhor (...)
Aqui...
Aqui o melhor são os canais de áudio (...)
Aqui...

e) Os vizinhos não estranham
os envelopes diários, sedex
Como esse de hoje, de Barcelona:
“efeitos de realidade” diz, “sistema de velocidade
e de continuidade
relativas” diz, “turbulência” diz,
“aceleração” diz, “constelação” diz.

f)

Fumar piora. Algas.

g)

Abro a gaveta: um azul Novo Testamento
e a foto dela
em KL folheando
um número de *Sulfur*.

h)

A tatuagem dela: dragão. Símbolo
da solução dos contrários.

i)

Com Pola aprendi hoje a palavra *quidditas*
Vontade de nadar, nadar (AZEVEDO, 2009a, p. 100-101).

O primeiro “interregno” parece um diário invadido não apenas pela percepção das circunstâncias, mas também pelo que elas calam no observador-escritor. Mediante as notas, uma espécie de trajeto biográfico em que os fatos têm o mesmo peso do que não se esclarece, propondo indiretamente a questão sobre se a vida importa pelo que a fala investiga ou pelo que é silenciado. A autora das notas é paciente de tuberculose? Por que recebe correspondências postais diárias? De quem é a foto encontrada na gaveta, ao lado do Novo

Testamento em cor azul (teria o caderno azul algo a ver com o Novo Testamento?)? A pessoa chamada Pola é quem aparece na foto citada? É ela a russa? As notas, dispostas em itens enumerados do a ao i, plantam essas perguntas como informações implícitas. Algumas inferências são viáveis: o poeta/a poeta está doente, talvez acometido(a) de tuberculose. Esteve ou morou em Kuala Lumpur e agora se encontra na cidade cujo nome, nas notas do caderno azul, é simplesmente “Aqui”, lugar que “é um ar esfaqueado”, esfaqueado desde dentro, “contudo melhor”; ao mesmo tempo, talvez esse “aqui” seja a própria Kuala Lumpur: a fluidez da referência dêitica, trazendo a disparidade geográfica para dentro da palavra⁸⁷, cria o poema como um espaço singular, como um movimento específico, que, não sendo universal, resvala da referência ao nome municipal. No íterim do trânsito entre os ondes de antes e de hoje, ecoa o desnível entre a terra de que se partiu e o plano heterotópico presente, que revela sua instabilidade existencial à medida que é percorrido.

No final das notas do caderno, seu narrador/a diz que Pola lhe ensinou um termo desconhecido: *Quidditas*, que em latim significa aquilo que predominantemente caracteriza algo, sua essência; palavra trazida de outro plano de temporalidades, de quando as essências tinham uma apreciação distinta da que têm hoje, o que marca um desnível, também, de concepções de realidade. Mascarado por uma língua “morta”, esta que não te alcança mais, o termo “essência” pode fazer pensar que a essência de uma língua seria o seu conjunto de vocabulário; considerando a palavra isolada e sua assimetria, inexistente uma essência como centro⁸⁸, mas o todo difuso em si mesmo. A essência em questão é a distância entre os fragmentos, que não se escraviza pela *ratio*, mas que os subordina ao seu vazio, sua expectativa, entregando-os à leitura, embora o texto, em sua matéria e sua antimatéria, seja um vetor de pressão sobre a leitura e sua consciência⁸⁹. Mais outros dois blocos de notas do caderno azul são ofertados ao longo do poema. Os tempos de cada item dos interregnos não são os das datas do calendário, mas de vários *insights*, que rompem pelo menos por instantes a linha contínua sonhada para a cronologia. Em todos os interregnos, uma semelhante

87 Ver a nota 72, acima.

88 No ensaio final de *Escritura e diferença*, “A estrutura, o signo e jogo no discurso das ciências humanas” (1979, p. 409-428), Derrida comenta que os discursos científicos subentendem, tradicionalmente, para o conceito de estrutura, que esta seja dotada de um centro, um eixo, uma finalidade intocável; essa finalidade, entretanto, não estaria na estrutura, e sim no próprio discurso que tenta legitimá-la.

89 A leitura tende a pressionar a obra, que por sua vez pressiona o exercício da leitura; ação e reação com resultados imprevisíveis; a leitura tenta rasurar a todo custo, mas a obra é resiliente, contra-atacando com suas deformações, seus ocos: “O leitor não se acrescenta ao livro, mas ele tende primeiro a descarregá-lo de todo autor” (“Le lecteur ne s’ajoute pas au livre, mais il tend d’abord à l’alléger de tout auteur”) (BLANCHOT, 2012c, p. 254).

pulverização de percepções cotidianas; em todos, vários pequenos saltos ou lapsos. Cartografar o espaço indeterminado, virtual, é analisar a costura, disponibilizada pela escrita, entre silêncios e trivialidades talvez cruciais. O segundo interregno fala de um “ali” (seria o mesmo “aqui” das páginas anteriores? É com certeza outra temporalidade, outro ponto de observação). Há um contraponto entre o lugar evocado e a mercadoria, a sua ideia, sua imagem, seu fantasma, seu sintoma⁹⁰, para em seguida trazer suspeita a essa esquematização: “ali” coincide com a mercadoria, ou não?

Ali era um mundo antes ou depois
da mercadoria?
Ou era um mundo paralelo
à mercadoria? Ou era a própria
essência vertiginosa
fluorescente
da mercadoria? Dubiamente
vertiginosa
como um blefe
de *quidditas*?
O próprio
lado de dentro da
mercadoria ou
um seu presente
envenenado?
(AZEVEDO, 2009a, p. 104).

A indefinição na estrofe acima dificulta uma delimitação de tempos e espaços claramente separados. A relação da cidade costeira com a mercadoria é enunciada mediante um princípio da incerteza, embora se saiba ou se tema que a resposta correta seja a que confirma a onipresença da mercadoria. Portanto, naquele “ali” também; “ali” no poema, cuja voz momentaneamente se afasta de si mesma para se por em xeque, em lamento, para que assim sobreviva minimamente enquanto fala e reflexão. A distância e a impossibilidade fazem a trilha que vai para o fora atópico da poesia, que não é o mundo exterior a ela, mas um mundo que não existe ou que existe como ânsia, com carência, como desejo de que exista; mundo para o qual ela parece apontar sem placas e que, finalmente, se relaciona com o nosso por desnível, por subtração, por disparidade, por interferência. Não há uma ordem prioritária entre essas relações; antes, uma simultaneidade entre a presença necessária de todas.

90 De uma maneira genérica, o sintoma é o conceito psicanalítico que indica a delimitação de um sujeito pelo significante, mas também uma possível manifestação comportamental ligada a um desgaste psíquico e seus mecanismos de compensação (ver MAIA; MEDEIROS; FONTES, 2012); aqui pode ser compreendido como a imagem no poema, como uma potência de semiose diante da irredutibilidade do real (lacaniano) ao significante (ver ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 644-646) ou, em outras palavras, como o movimento imprevisível da escrita poética diante da leitura.

Participando do cotidiano na forma de um distanciamento e de uma potência de pressão sobre ele, a poesia quer se pôr como burla máxima, mesmo que mínima, à técnica, ao cálculo, à mercadoria; essas entidades a pressionam continuamente, para que seja plenamente suscitada ou controlada por elas⁹¹; a poesia se desvia, contra-ataca à sua maneira, produz linhas de fuga, da ordem do silêncio, do invisível, da realidade como desejo, ânsia e inquietude⁹².

Poesia e mercadoria, em contraponto, se infiltram e se contaminam mutuamente⁹³, o que invalida uma visão maniqueísta a respeito. Língua fraturada, articulada, desdobrada, entregue ao aberto, o poema aponta a mercadoria, não para homenageá-la, mas para pressioná-la com sua potência de poema, para pô-la num canto e dizer que entre ambos não há acordo, e se houver, o poema desaparece, por mais que tudo seja conversível em mercadoria, inclusive o poema. Um livro circula como mercadoria, mas assim ele também infiltra incômodos, náuseas, desanestésias contra a força entorpecente que ela impõe. A cidade-monodrama pode afastar a mercadoria como um corpo estranho? Evocando a mercadoria, o poema joga com ela, esvaziando-a, mesmo que momentaneamente, na topologia *anexata* de si próprio; a diferença entre ambos, por mais que se disfarce, não desaparece em absoluto. Sendo uma luminosidade, a mercadoria se distingue de outras luzes, outros raios de matéria, ao seu redor. No mesmo “interregno” onde se reflete a estranheza dos objetos de mercado, uma segunda estrofe desloca os comentários da primeira, situando-os em um espaço cuja

91 Dentre tantos, Heidegger (2008) e Paz (2005) debatem esse problema.

92 É mais ou menos nessa perspectiva que Leyla Perrone-Moisés, em “A inútil poesia de Mallarmé”, fala da possibilidade de um “reconhecimento político”, do reconhecimento da poesia como um valor social” (2000, p. 34), apesar de certo preconceito que a ataca desde pelo menos o século XIX: “Aos racionalistas, incomoda o vago da linguagem poética. Sua ausência de sentido imediato, claro e fixo. Como se isso fosse um luxo indecente, um atentado contra a humanidade, que necessita de respostas concretas e soluções rápidas. O que esses críticos não veem é que a abertura do sentido, na poesia, é um luxo doado a todos os homens, o direito a todos os desejos e a todos os futuros, a contracorrente do sentido único da ética oficial, dos governos e das finanças” (2000, p. 33).

93 Na realidade, no mundo, para o pensamento de Deleuze e Guattari, “não há dualismo, não há dualismo ontológico aqui e ali, não há dualismo axiológico do bom e do mau, não há mistura ou síntese [...]. Problema da escrita: são absolutamente necessárias expressões anexatas [neologismo criado pelos autores] para designar qualquer coisa exatamente. E de jeito nenhum por ser necessário seguir por aí, de jeito nenhum porque só se possa proceder por aproximações: a anexatidão não é de forma alguma uma aproximação, ela é, ao contrário, a passagem exata do que se faz. Nós invocamos um dualismo apenas para recusar um outro. Nós nos servimos de um dualismo de modelos senão para alcançar um processo que recusaria qualquer modelo” (“il n’y a pas de dualisme, pas de dualisme ontologique ici et là, pas de dualisme axiologique du bon et du mauvais, pas de mélange ou de synthèse [...]. Problème de l’écriture: il faut absolument des expressions anexactes pour designer quelque chose exactement. Et pas du tout parce que il faudrait passer par là, et pas du tout parce qu’on ne pourrait proceder que par approximations: l’anexactitude n’est nullement une approximation, c’est au contraire le passage exact de ce qui se fait. Nous n’invoquons un dualisme que pour em récuser un autre. Nous ne nous servons d’un dualisme de modèles que pour atteindre à un processus qui récuserait tout modèle”) (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 30-31).

referencialidade é apenas provisória, espaço temperado pela ironia, esse piso falso, pronto para a derrapagem dos cidadãos regulares:

Ela me
mostrava os barcos que
chegavam no cais
clandestino
mesmo em noites tempestuosas.
Os barqueiros pareciam
respeitar a essência
vertiginosa
das mercadorias
que transportavam
sob água e trovão
em barcos que giravam
sob água e trovão,
em barcos que giravam
sobre ondas crespas,
“Giravam como as chamas
giravam no fogo?”

Ela me disse
“uma vez perguntei ao
barqueiro o que fazia
com o dinheiro
que ganhava
transportando
toda aquela
gente
e ele:
que investia
em ações” (AZEVEDO, 2009a, p. 104-105).

A incerteza sobre a posição e a natureza da mercadoria, na estrofe anterior, é respondida, momentaneamente, com o resultado contábil da mercadoria clandestina: o pagamento pelo serviço ilícito, o barqueiro “investia em ações” (Azevedo, 2009a, p. 105); a mercadoria conecta tudo em rede, do ilegal ao legal, mesmo que alguma dessas zonas não o perceba; O poema medita sobre essa conectividade, cético, arisco, exigente, quase em silêncio, com seu olhar ríspido sem olhos. O poema ironiza a mercadoria, mas isso parece fraco e insuficiente na opinião metrificada de muitos que torcem contra ele ou o ignoram; seja como for, o poema é também uma expectativa de sobreviver a todos os mortos⁹⁴ e não desistir

94 Lembrando Blanchot e seu ensaio “A literatura e o direito à morte”: “a linguagem do escritor, mesmo revolucionária, não é a linguagem do comando. Ela não comanda, ela apresenta, e ela não apresenta por tornar presente o que ela mostra, mas por mostrá-lo por trás de tudo, como o sentido e a ausência desse tudo” (“le langage du écrivain, même révolutionnaire, n’est pas le langage du commandement. Il ne commande pas, il présente, et il ne présente pas en rendant présent ce qu’il montre, mais en le montrant derrière tout, comme le sens et l’absence de ce tout” (2013, p. 308). Blanchot descreve o poema em diversos momentos como uma “eterna retomada”, uma modalidade de eterno retorno, maneira incisiva de encarar os curtos-circuitos da cronologia; o poema também apela ao fim dos tempos, a um retomado apocalipse,

de sua guerra molecular contra a mercadoria, por mais que a megalomania humana o desaprove ou seja indiferente. Sob água e trovão, em momentos de tempestade, provavelmente noturnos, estendia-se aquele mercado em seu horário de expediente normal, amparado pelos pontos cegos da lei: plano de água tumultuosa, sob as frestas do plasma incendiário, comércio proibido como imagem concentrada de um um impasse, de si mesma. Respondendo a uma questão do fora da poesia (o contrabando, como inversão da lei), vem uma imagem que rima, dentro do poema, com o corpo insolúvel daquele fora.

O último interregno, com um formato de poema mais tradicional, surge logo em seguida ao anterior; a etimologia de algo que se encontra no meio do caminho serve a uma seção no final do poema. É difícil argumentar que esse fragmento fale de algo, mesmo considerando a extensão anterior do poema como contexto. Ele, como tantos poemas, não fala de algo, mas fala algo, não por sinalizar uma função metalinguística evidente, e sim pelo entrelugar optado entre esta e uma referencialidade padrão. Tal efeito se imprime especificamente pelo recorte fragmentário, descontextualizado, com espaçamentos, da pequena mancha narrativa apresentada; a lacuna faz o texto apontar para si mesmo, para um mundo que não existe, para o desejo mútuo entre um mundo que não existe e o mundo disponível. Assim, o trecho abaixo expressa tempos e movimentos, multiplicidades corporais e intercorporais (recordações, sentimentos, gestos, entonações) de olhar e cor, cena e câmbio, drama e sombra. Já de começo, surge mais uma anti-informação⁹⁵ sobre Pola, a talvez-amada:

Pola colecionava
ninhos de montanha,
reunira centenas

deles durante
toda sua vida.
Os homens da chalana

não paravam de
perguntar: “é verdade
isso? Isso de fato

aconteceu?”, sem que
eu pudesse saber
sobre o que é que

falavam exatamente.

quando estar morto ou vivo dá no mesmo; diante de quem vive, o poema pode sempre fazer pensar na sua sobrevivência potencial a todos os leitores, bem como em uma ideia afiada pelo medo, pelo pressentimento mal-imaginado: a sobrevivência potencial da mercadoria a todos os consumidores.

95 Em sua consistência de informação dispersa, que não pode ser associada em cadeia a outros dados e que portanto, num sentido do senso comum, não informa.

Sentia frio e as vozes
que ouvia soavam

desencontradas como
as vozes no rádio de uma
aeronave. O de óculos

me ofereceu uma xícara de café
e um mapa: “Você tem ideia
de como vai ser difícil

localizar um cadáver nessas
circunstâncias?”, o cônego
me envolvia em

um cobertor grosso e
resmungava e fungava:
“você é a garota

mais sortuda que eu
já conheci em toda
a minha vida” (AZEVEDO, 2009a, p. 106-107).

Como num quadro de Antônio Bandeira ou Jackson Pollock, as estrofes acima pincelam dados dispersos, que dizem um signo não completamente verbal, exprimem sem imitar formas, inventam-nas, como relato ao calor da memória ou queixa contra o entulho da era da informação; entre esses dados dispersos, listam-se a perplexidade, uma nova menção a vozes desencontradas, o frio na pele da narradora, o cônego (o mesmo do bar?) que a considera a “garota mais sortuda” que ele conheceu na vida, a menção à dificuldade de localizar um cadáver “nessas circunstâncias”, a narradora sob um cobertor grosso. A “vontade de nadar, nadar” (AZEVEDO, 2009a, p. 101), mencionada no primeiro interregno, foi concretizada num banho de mar noturno junto com Pola (a russa?), que teria sumido nas águas escuras? Essa leitura pode ser compreendida, conforme a obra de Derrida citada antes, como uma restituição, e vale como sugestão investigativa em uma interpretação restrita. Os fatos assim alinhados podem ter ocorrido com pessoas diferentes em lugares diferentes, e essa possibilidade faz da narrativa fragmentária uma multiplicidade de universos paralelos ou entrecruzados.

A cena que se abre, suas sombras, espaços em branco, não aponta algo oculto a ser descoberto, uma solução explicativa para a mistura de tempos e movimentos desde o início do poema; isso simplesmente não existe aí. Se há mistério, este é a meta, e não sua solução, até que cotidiano e mistério, consciência e inconsciência, tornem-se uma coisa só. No contraste com a linguagem ao seu redor, o inexistente se torna linguagem: o poema descritivo que não

descreve é a zona de limiar e indiferença entre oculto e revelado; o essencialmente oculto é uma categoria do inexistente. E, assim, o poema chega a seu encerramento, sua interrupção⁹⁶ material:

Eu pergunto se
 você quer ir para
 casa. “Sim”
 se está pensando
 em grandes espaços vazios
 “Sim” se tudo
 vai passar
 tudo vai
 ficar bem

“Sim sim”
 se realmente
 se apaixonou
 se pensou em
 morrer “sim”
 se eles cortaram
 os seus lindos cabelos (AZEVEDO, 2009a, p. 108).

O poema se desenvolve num espaço sem definição, que requer a matéria, mas também a rarefaz⁹⁷. Nas duas últimas estrofes, o narrador faz perguntas alternadas por um “sim” repetido, vários sins, sem pontuação, quase como em algumas passagens do monólogo final do romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, monólogo atribuído à personagem Molly Bloom. Perguntas vindas de um momento qualquer, de um ponto de interrupção qualquer no tempo ou no espaço, e que a tentativa de dar crítica literária ao poema (talvez como a dádiva de um cavalo de madeira trazendo a morte) violenta com mais uma restituição (restituir é impor um movimento de alteração de tempo): o narrador, fora do tempo da cena e dentro do (espaço)tempo da enunciação, interpela a amiga após ela tentar nadar à noite com Pola. Tudo

96 “Interromper-se para se escutar, escutar-se para falar. Finalmente, falar somente para se interromper e tornar possível a impossível interrupção” (“S’interrompte pour s’entendre. s’entendre pour parler. Finalement, ne parlant que pour s’interrompre et rendre possible l’impossible interruption”) (BLANCHOT, 2012b, p. 112).

97 Observando as formas esguias, num paradoxo aparente de reticência e firmeza, dos antropoides de Alberto Giacometti, Blanchot enxerga um ponto em que elas são uma espécie de visão plena, “não mais reduzidas, mas subtraídas à redução, irredutíveis e, no espaço, mestras do espaço pelo poder que elas tem de substituí-lo por uma profundidade não manipulável, não vivente, a do imaginário. Esse ponto põe a nós mesmos no infinito”, ponto onde o “aqui coincide com parte nenhuma” (“non plus réduites, mais soustraites à la réduction, irrédutibles et, dans l’espace, maitresses de l’espace par le pouvoir qu’elles ont d’y substituer la profondeur non maniable, non vivante, celle de l’imaginaire. Ce point [...] nous met nous-mêmes à l’infini” [...] “où ici coincide avec nulle part”) (BLANCHOT, 2012c, p. 52), ponto em que a percepção enquadrada se confunde com o imperceptível, em que o rosto familiar se confunde com a paisagem desconhecida, sem marcas de passagem humana, ou com a cidade para tantos a quem ela é inóspita ou que subitamente se tornou inóspita. Esse ponto, na poesia de Carlito, especialmente em *Monodrama*, pode ser descrito também como o cruzamento ou coincidência espacial de muitas durações, muitas consciências (que não se fundem, mas se esbarram, numa área comum de problemas) ou muitas linhas de tempo cronológico. Sobre o espaço imaterial da arte, conectado necessariamente a sua materialidade objetual, ver também Heidegger (2012a).

é muito intenso, real, e muito absurdo, como se a percepção da realidade subitamente se aniquilasse. Entre o tédio da cidade qualquer e o horror de sobreviver à morte da amada, não há síntese: há o sim sobre voltar para casa, sobre se “tudo vai ficar bem”, se houve amor (por Pola?), “se está pensando em grandes espaços vazios” e se “eles cortaram” os seus “lindos cabelos”. Os espaços vazios do pensamento levam do tédio ao horror. Por que cortariam seus lindos cabelos? Foram mesmo nadar ou fizeram algo ilícito? O poema responde com um último espaço em branco, final, súbito, disrupto, sugerindo um querer continuando, outra coisa ainda sem nome ou nada disso.

Desde de seu início, “Monodrama” é a procura pelo caderno azul em uma atmosfera de “ar esfaqueado”: espreita de achados urbanos em um paraíso fajuto, que cresçam palavras anotadas. O poema como procura do poema é um tema comum do século XX, uma demanda que até hoje não se esgotou, porque não há algo que substitua o poema com uma potência parecida. Entre as “palavras” de que o poeta da cidade anônima “tanto necessitaria” e as que ele/ela registra, há uma disparidade, porque nada atesta que aquele desejo tenha se esgotado. A pergunta ecoa. As lacunas, gráficas, sintáticas ou existenciais, são becos sem saída e pontes. Esse fenômeno já começa na relação entre o título do poema e o decorrer do texto. Possibilidade de estímulo à leitura para que esta busque as palavras que fingem estar faltando ou sequer existem. Nesse poema, portanto, o espaço em branco é um fato estrutural e um dado ficcional. Ao redor das frestas que percorrem o poema, estacionam os antes, os depois, as subversões a esses parâmetros, sobre os quais se cruzam trilhas verossímeis, impossíveis; pontos que não suscitam mão dupla, mas mão múltipla, sem compromisso necessário com a linha progressiva do narrar ocidental, podendo, porém, voltar a este sem previsão ou autorização, enunciando o cansaço do poema moderno e a ânsia por um poema agora. Linha que se desdobra, vira plano, hipervolume, dissolução intensa entre concretude e abstração, lugares superpostos⁹⁸.

98 O espaço em branco do poema, seja como disposição gráfica, seja como exponenciação mallarmeana de lacunas que a representação realista tradicional já previa desde o século XIX (vide Machado de Assis, por exemplo), pode conduzir a um pensamento e a um percepção de tempos e espaços que se encontram em um mesmo plano, em um mesmo ponto infinitamente divisível, onde se encontra “o silêncio vertido em espaço retumbante, o fora de toda palavra”, com a ressalva de que “o fora é vazio” (“le silence devenu l’espace retentissant, le dehors de toute parole”; “le dehors est vide”) (BLANCHOT, 2012c, p. 56). O poema de Carlito é repleto de curvas e corredores espaciais, semânticos e sintáticos, que se misturam e parecem conduzir a possibilidades díspares, inconciliáveis, de situações e interações; nesse contexto, imagens como “o Fractal, o Ur [objetos que, no mundo de “Tlön, Ukbar, Orbis Tertius”, famoso conto de Borges, são criados e “encontrados” apenas pelo desejo da mente] e, por que não pensar, no *Aleph*, o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos, seriam formas superiores de derivação histórica porque estão baseadas em anacronismos” (SCRAMIM, 2007, p. 95). Em uma perspectiva do tempo e da história que enfatiza o inaceitável da barbárie e o imperativo dos vetores

O que acontece nesse poema? Qual o seu relato? Quem são os personagens, em que lugar, em que época, quanto tempo se passa? As respostas parciais, insuficientes, sob um ponto de vista habitual de análise literária, para essas perguntas corriqueiras, já dizem muito sobre “Monodrama” por si mesmas. As respostas são insuficientes, porque, apesar da menção a nomes e até a características, a extensão abrangida por eles não fica clara; de uma estrofe a outra, tanto se pode estar falando da mesma pessoa, como de alguém em outro lugar da mesma cidade ou do mundo. Assim, não há uma construção totalizadora de personagem ou aqui o personagem não é uma simulação de pessoa com atributos corporais, psicológicos e comportamento; se alguém ou algo, nesse contexto, pode ser chamado de personagem, trata-se do que se pode comparar com elementos de máscara teatral: certos gestos, frases soltas, uma parede, objetos vários, desejo, amor, frustração, uma cidade, pescadores anônimos em alarido uníssono/dissonante, moelas de frango, heceidades. O personagem tradicional é desmembrado, desorganizado, e é desse jeito que ele nasce e vive no poema, misturado a peças heterogêneas de espaço e de tempo, a movimentos vários, imprevistos, trechos de personagens misturados espaçotemporalmente, que parecem resultar da prática do lacunar, do relacional, do vazio, em desnível, do assimétrico. Personagens trans-humanos, entre orgânicos e inorgânicos, entre conscientes e inconsciência, dessincronizados como as vozes onde muitos conversam a um suposto mesmo tempo⁹⁹. Assim, falar de espaço, com esse poema, implica

temporais a contrapelo, anacrônicos, pode-se considerar que os agoras, os momentos decisivos, de tal perspectiva histórica, são como peças móveis, cujas relações se renegociam o tempo todo. Um lugar, como temos visto, funda o espaço, funda espaços e, parcialmente, também, o tempo. O lugar na modernidade contemporânea, não euclidiano, precisa de uma operação decidida para se fundar como crítica e autocrítica de linguagem e pensamento. Isso é sinalizado em muitos poemas de Carlioto, principalmente a partir de *Sob a noite física*. De um Ur-Aleph, de um lugar onde todos os lugares se originam, inclusive como dispositivo ficcional, é que o poema moderno pode inverter seus impasses e fundar um outro poema, um poema agora, mesmo contra toda expectativa, mesmo que em uma longa demora, que questione certa saturação da intempestividade nos tempos recentes.

99 Para uma compreensão mais crítica do cinema moderno, Deleuze recorre a uma observação de Blanchot a respeito de Artaud, no sentido da insatisfação deste quanto às práticas cinematográficas vigentes nos anos de 1930: a seu ver, elas são ou excessivamente convencionais, ou imbuídas de um experimentalismo automático, acrítico. Isso tocava sua concepção pessoal do pensamento, considerado não como uma totalidade coesa e autossuficiente, mas algo originado em torno de falhas, fissuras, brechas, lapsos, brancos, vazios, daquilo que não se consegue pensar, mas que em outro tempo pode surgir como ideia, intuição, inspiração errática, encontro, a partir de si mesmo ou principalmente do outro. “O que Blanchot diagnostica em toda parte na literatura também se encontra eminentemente no cinema: de uma parte, a presença de um impensável no pensamento, e que seria ao mesmo tempo com que sua fonte e sua barragem [uma barreira e uma dobra]; de outra parte, a presença ao infinito de um outro pensador no pensador, que quebra todo monólogo interior de um eu pensante” (“Ce que Blanchot diagnostique partout dans la littérature se retrouve éminemment dans le cinéma : d’une part la présence d’un impensable dans la pensée, et qui serait à la fois comme sa source et sa barrage; d’autre part, la présence à l’infini d’un autre penseur dans le penseur, qui brise tout monologue d’un moi pensant”) (DELEUZE, 2012b, p. 218). Nas panes do pensamento, quando ele se interrompe, mas diante das quais ele pode ser retomado, especialmente através do relato ou da fabulação de um outro, tem-se condição favorável à ação de um fora, que “não se reduz nem à exterioridade do mundo físico, nem à interioridade psicológica de um eu pensante” (“ne se réduit pas plus à l’extériorité du monde

também em falar do tempo, e ambas as categorias se mostraram inseparáveis. Poemas assim são vários ao longo de *Monodrama*, e acontecem pelo menos de maneira mais sutil, desde *Versos de circunstância*, livreto cujo título foi furtado ao livro homônimo de Mallarmé, que, com seu lance de dados, propôs um gesto de desdobramento que ainda cabe reinaugar.

6.3 Espaçotempos

Como dito, no livro mais recente de Carlito Azevedo, os poemas assumem a narrativa¹⁰⁰ como atuação, mas não de modo facilmente identificável. Há acontecimentos e agentes que se desempenham, de modo fragmentário, interferindo-se uns com os outros. Em vez de receber uma designação convencional do que está acontecendo, o leitor presencia um turbilhão de movimento e tempos, que estabelecem uma variância dentro do acontecimento poético. Os poemas, assim, oscilam entre a métrica e a sintaxe, entre os ritmos e os cortes, do verso e da prosa. Usam o espaço em branco como signo/imagem que se condensa em uma estrofe coesa e dispersa, molecular, particular: há páginas com duas estrofes, uma no topo da página e outra na base, e um enorme espaço no meio do caminho, como se viu. O recorte, o fragmento, vale como anúncio de uma coletividade. Uma cadeia não linear de personagens que se relacionam em planos distintos: convivem, não se entendem, amam-se, não se veem; modo geral, sob distanciamentos étnicos ou civis, formam quadros de uma sociedade estrangeira a si própria; a posição de protagonista não cabe sequer a um personagem recorrente como o anjo boxeador, que não raro some dos poemas que parecia protagonizar. Talvez ele seja muçulmano, talvez terrorista, talvez artista, talvez anjo exterminador em caricatura ou estampa; é cogitável que ele seja tudo isso um pouco. Essa soma de cenários, aliás, recebe o título geral de “monodrama”: vale lembrar, “melodrama [peça musicada,

physique qu’à l’intériorité psychologique d’un moi pensant”) (DELEUZE, 2012b, p. 227). Assim, “a questão não é mais a da associação ou da atração entre as imagens. O que conta, é ao contrário o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem seja arrancada do vazio e nele recaia” (“la question n’est plus celle de l’association ou de l’attraction des images. Ce qui compte, c’est au contraire l’interstice entre images, entre deux images: un espacement qui fait que chaque image s’arrache au vide et y retombe”) (DELEUZE, 2012b, p. 234).

100 A tendência narrativa apontada por Flora Süssekind (1998, p. 178) desde *As banhistas*, e também notada no livro mais recente de Carlito por Florência Garramuño (ver nota 59, acima) é reafirmada por Flora no ensaio sobre os poemas de *Monodrama*, inclusive “Margens” (SÜSSEKIND, 2008, p. 64). Para Silvina Rodrigues Lopes, o modo narrativo, em um poema, introduz “uma ordem temporal, a relação passado-futuro, que o poema vem revelar como esquema imprescindível à compreensão de uma actualidade, ou ser sempre actual, do poema, ou do acontecimento, no seu decurso, entendendo-se este como a coexistência de causa e feito numa forma. Criar, expor, uma emoção passa pois pela forma de narrativa de acontecimento, apresentação do momento de ir haver recordação daquilo que, elidido, não se perde como força constituinte dependente da faculdade de memória, ou imaginação, que, provavelmente, são apenas uma” (LOPES, 2012b, p. 48-49).

acompanhada de melodia] escrito para um único personagem” (HOUAISS; VILLAR, 1999, p. 1952). Monólogo exterior, monólogo que mal pode receber tal nome, drama cinético para vozes diversas, entrecortadas.

A autoafirmação dessa poesia também se deposita, assim, naquilo que ela traz sem conter: naquilo que a rigor ela não é, mas que a leva à suspensão do automatismo cotidiano e da lógica rasteira, a se alimentar com ambos, empregá-los como dramatização ficcional, como auto-olhar, autoquestionamento dos clichês da cultura moderna. Poesia que é poesia, enfim, porque é outra coisa: “La imagen poética es la otredad” (PAZ, 2005, p. 261). Poesia, prosa, teatro, conto, romance, literatura sem gênero definido. Movimento, desvios, curvas, quebras, consciências e inconsciência acontecendo. Mundo encapsulado dentro do mundo, estranho a ele, atado a ele por sua diferença, como desdobramento. Acontecimento, zona de encontro entre o artefato e seu conteúdo fugidio: lastro e rastro da imagem, *outridade*, como diz Octavio Paz. A poesia, na medida em que se faz como refazer, admite ou convive com o ato crítico de rasurá-la com outro nome que possa ser concedido a ela, inclusive um nome que não lhe caberia, marcando semelhanças e diferenças com outros entes.

A poesia de *Monodrama*, sendo relação com o que ela não é, sendo montagem, articulação incerta com o imperceptível, personificação, mascaramento, poeira, imagem, essa poesia é um devir da poesia. Haveria uma categoria do pensamento e da percepção que descrevesse satisfatoriamente sua peculiaridade? Provavelmente, uma indicação válida para dimensionar isso parta dos personagens recentes de Carlito. Esses sujeitos, ou melhor, essas subjetivações, criam uma massa de espaçotempo e de sugestão perceptiva como movimento e apresentação. Que nome dar a isso? É algo a ver com o corpo de imagens que é esse poema. Em *Monodrama*, a poesia de Carlito veicula imagens que apontam para fora de si, para fora da linguagem e, nesse gesto, para outras linguagens dentro da arte. Essa relação seria, afinal, uma semelhança do poema com outras linguagens? Ou algo diferente, algo a ver com a própria diferença que é o poema? A respeito disso, vamos buscar algo a dizer no texto seguinte, em que tempo e espaço também se misturam para construir um plano-personagem se movendo entre uma figuração corpórea errática e o ambiente em que dados de ação e duração transitam:

Como um filme que necessita de 24 quadros por segundo para que a imagem apresentada se mantenha íntegra na tela e à nossa vista, talvez o ser humano seja uma aceleradíssima repetição de si mesmo que se sustenta em seu espetáculo e visibilidade numa proporção de 100 quadros por bilionésimo de segundo. De modo que, por exemplo, aquele jovem que está entrando pelas portas da discoteca com um

colete de explosivos sob o pulôver negro continue pacificamente a ser aquele jovem que está entrando pelas portas da discoteca com um colete de explosivos sob o pulôver negro, e aquela pálida garçonete atrás do balcão de um café do aeroporto aguardando apreensiva a aproximação da mãe de seu namorado que se atrapalha toda com a bolsa de onde retira uma pistola de nove milímetros, tudo de forma íntegra e ininterrupta. Ou quase. Pois assim como a diferença ou sabotagem em um único fotograma entre os 24 que deslizam divertidos ou solenes por toda a extensão de seu mísero segundo cinematográfico não chegaria a alterar a imagem que vemos na tela, dada a precariedade do poder de percepção de diferenças de nosso humano olhar, a possível metamorfose daquele jovem de pulôver negro explodindo dentro da discoteca, ou da pálida garçonete atrás do balcão com o peito perfurado por uma bala 9 milímetros, e mesmo considerando-se a possibilidade de uma metamorfose extremamente esdrúxula como em boi, tapir ou bebê Radinbranath Tagore, desde que limitada a um único quadro entre os 100 daquele bilionésimo de segundo, não seria captada por nosso precário sistema retiniano, e só lograríamos perceber de fato a fenomenal e invejável continuidade do pulôver negro do jovem entre os destroços de discoteca e gente recolhidos pela polícia e transportados para a calçada cheia de vento e do piercing sobre o lábio da pálida garçonete caída por detrás do balcão sobre uma poçazinha de sangue. Num concerto em homenagem a Witold Lutoslawski, contudo, o anjo boxeador logrou perceber diversas metamorfoses da pianista Martha Argerich em cervo negro, dia de inverno, borra de vinho, chuva de ouro e outros prodígios incontáveis, metamorfoses essas que, entretanto, não chegaram a durar nem um bilionésimo de nanossegundo, o que permitiu que para os outros espectadores aquela bela criatura de longos cabelos ao piano continuasse a ser durante todo o transcorrer do ocorrido espetáculo a renomada pianista argentina Martha Argerich (AZEVEDO, 2009a, p. 53-54).

A dúvida estabelecida pelo poema rapidamente se torna seu modo de funcionamento: ele é uma espécie de sequência de quadros, mas também a continuidade que esconde esse fato, e o ritmo da escrita se torna um ritmo duplo de imagem ambígua. Os personagens, individualizados ou não, são uma sequência veloz de telas. O movimento aqui é a passagem persistente de uma a outra. Há um efeito de existência invisível que, para a percepção, está desligado de um modo sequencial e funda outro movimento interposto. O corpo, os gestos do corpo, seus vestígios no ar ou na memória, tudo isso como imagens em alta velocidade, próxima à da luz¹⁰¹. Quem ou o que controlaria esse dispositivo, essa máquina incessante? Provavelmente a *durée* impessoal e heterogênea descrita por Bergson e Deleuze, imprimindo um desnível interno ao eu. Assim, a máquina-*durée* parece agir por si mesma,

101 “O poema-percurso emerge, na poesia de Carlito Azevedo, como uma espécie de antídoto anti-epifania. Como um par antagônico que, se não dissolve ou barra de todo certas cristalizações pregnantes, sobretudo as que se nutrem de analogias, ao menos conflitua, pela temporalização, pelo caráter de relato, seu processo de figuração. Daí muitas de suas indagações sobre o momento e o movimento, sobre a figura e sua fuga, se converterem em experimentos narrativos, alguns beirando às vezes a dicção meditativa, outros forjando historietas e acasos diversos. Em perspectiva itinerante, envolvendo manifestações circunstanciais de vistas e coisas do mundo, ao lado de registros reiterados de percurso, os quadros urbanos acabariam por se multiplicar em sua obra. E meio que forçariam o poeta a intensificar heterogeneizações, a produzir formas suplementares de antagonização. Se, contra o repouso imagético, forjara percursos, como tensionamentos à própria poética narrativa, [posteriormente ele] passa a forçar dobras internas – histórias que se partem em outras, imagens autodubitativas ou capazes de perturbar a organização do relato e do método representacional do poema” (SÜSSEKIND, 2008, p. 70).

espécie de moto-contínuo como disposição natural da matéria, autoconsciente ou não – por si, a vastidão e os movimentos da matéria são facilmente legíveis como uma consciência, por mais que nada o garanta. O que se percebe como inconsciência pode ser uma consciência desentendida para quem não a percebe, disfarçada pela ausência de um sentido necessário para que seja percebida. As telas são invisibilizadas pela visibilidade que a máquina do poema inventa. Pode ser que esta, além de invisibilizar parte de seus movimentos, também brinque de criar telas como um tipo de espaço em branco, não necessariamente para serem vistas.

A retina humana, contudo, funciona de um jeito próprio, em um tempo próprio, e provavelmente não enxerga as transformações que só o poema vê, que só sua voz hetero-humana capta, partitura semi-autômata. O que a retina capta, são outras coisas, familiares a ela; pessoas e objetos conforme os hábitos da delimitação e da continuidade sensório-motoras, rompidos apenas quando, por exemplo, chega-se a situações extremas, como quando o corpo literalmente explode e se espedaça. O poema diz ao humano: você é movimento e transformação extrema. Você extrapola seu corpo já enquanto respira e nunca é igual a si mesmo, você se move no tempo e no espaço sem sair do lugar, mesmo que acabe voltando aonde estava, porque precisava ou porque você é inércia disfarçada de sonho. Os motivos são seus, mas este poema sabe, mesmo se não souber, que é em parte (não sabe quanto) responsável pela fluidez que você carrega, sua forma sempre movente, mesmo que apenas o poema o perceba, mesmo que nem o poema o perceba. O que não quer dizer uma oposição entre uma aparência de estabilidade e uma essência dinâmica: transformações secretas podem simplesmente não acontecer. O poema não é uma essência do humano, mas aquilo que nele mesmo pode confrontá-lo, perturbá-lo, mantê-lo vivo.

O concerto musical de Martha Argerich consolida um tipo de cinema¹⁰² que se estabelece desde as primeiras palavras de “Metamorfozes”, acontecendo como transformação quadro a quadro, transfiguração do corpo, da matéria, da luz, da estrutura, que se transforma em música, em pintura, em teatro, em cinema, sem deixar de ser poema, que se transforma continuamente em poema, em persona¹⁰³, em máquina, em animal, planta ou pedra, em

102 “A escrita de Carlito está próxima da linguagem do cinema pelo uso recorrente da montagem, da exploração de diversos planos, de falas entrecortadas, assim, procede a um processo de hibridização de gêneros, narratividades e dramatizações” (LEMOS, 2012, p. 247).

103 “O que o cinema deve apreender, não é a identidade de um personagem, real ou fictício, através de seus aspectos objetivos e subjetivos; é o devir do personagem real quando ele se põe ele próprio a ‘ficcionalizar’, quando ele entra ‘em flagrante delito de fazer lenda’, e contribui assim à invenção de sua coletividade. O personagem não é separável de um antes e um depois, que ele reúne na passagem de um ao outro. Ele se torna ele próprio um outro, quando se põe a fabular sem jamais ser fictício” (“Ce que le cinéma doit saisir, ce n’est pas l’identité d’un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs e subjectifs. C’est le

matéria consciente ou inconscientemente viva, em máscara do que existe nos incontáveis corpos da matéria, no variabilíssimo corpo da matéria, transforma-se em mundo, na medida qualitativa em que existe. Imagem e poema, plano de interferência consigo mesmo, com seus arredores, com o amorfo do pensamento, com o que se chama arte, artes, linguagens de arte, pesamentos e artes. Quanto a essa aproximação entre tempo, espaço e personagens, *Monodrama* talvez forneça sugestões que, mesmo não ocorrendo nos livros anteriores, podem ser apostas para pensá-los. A imagem do poema de Carlito é ser várias imagens, que brotam da linha do poema-palavra e se ramificam como linhas em tantas direções, passado, presente, futuro, linhas intermediárias entre essas três retas, todas se encontrando sobre um mesmo ponto, formando um asterisco, que também é um plano de imanência, uma área indefinida. Transfiguração em várias artes sendo poema, acontecimento de uma era em que se tenta fundir os diversos signos de arte (quando, talvez na maioria das vezes, a banhista fora da tela sucumbe à mercadoria, como o próprio poema teme e denuncia). Diante de indícios e riscos, vale então se perguntar mais demoradamente de que modos a poesia de *Monodrama* é também um cinema, de que modo certos poemas da modernidade recente, dita contemporânea, são algo fora da classificação que normalmente lhes absorve, algo num caminho confuso, complicado, entre a escrita e outros jeitos de tentar a arte.

Etimologicamente, “cinema” é uma redução de “cinematógrafo” (aparelho projetor de sequências de imagens), e vem do grego *kínēma, atos*, “movimento, dança, pantomima”, que por sua vez vem de *kínēsis, eōs*, “movimento, agitação política” (cf. HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 757, verbete “cine-”. Ver também os verbetes “cinema”, “cinemat(o)-” e “Cinematógrafo”, p. 758). O movimento, nas temporalidades do discurso, olhar reconstrutor de paisagem e feição narrativa, resulta, a partir de *Versos de circunstância* e sobretudo em *Monodrama*, no exercício de um “cinema”, que inventa um impulso de desdobramento da literatura naquilo que ela não é, mas que, de certa maneira, ela contém como devir. Walter Benjamin definiu o cinema como linguagem do corte e da montagem, próxima das vanguardas europeias; “O Dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema” (BENJAMIN, 1994, p. 191). Para

devenir du personnage réel quand il se met lui-même à < fictionner >, quand il entre < en flagrant délit de légèreté >, et contribue ainsi à l'invention de son peuple. Le personnage n'est pas séparable d'un avant et d'un après, mais qu'il réunit dans le passage d'un état à l'autre. Il devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif” (DELEUZE, 2012b, p. 196). Essas observações se acoplam facilmente ao poema “As metamorfoses”, em seu devir e na fabulação de sua teoria da essência humana por quadros cinematográficos, a partir das palavras do personagem narrador, de sua percepção “real” sobre o universo que habita.

além da divergência entre suportes materiais, haveria uma área imanente entre a arte dadaísta e o cinema: o impacto sensorial, produtor da “distração” experimentada pela “mudança de lugares e de ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador” (BENJAMIN, 1994, p. 192). O Dadaísmo “mantinha o choque físico embalado no choque moral [a indignação pública]; o cinema o libertou desse invólucro” (BENJAMIN, 1994, p. 192). O cinema, sobretudo em suas vertentes mais comerciais, despista a contemplação, ao contrário do quadro dadaísta, que pressiona o espectador a realizá-la, mesmo a contragosto, proporcionando uma “distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo” (BENJAMIN, 1994, p. 191)¹⁰⁴. O “cinema” específico de Carlito Azevedo, em seu espaçotempo de entrecortes, está afastado da cartilha seguida pelo cinema e pelas produções audiovisuais largamente midiáticas ao longo do século XX, distante dos esquematismos narrativos e visuais destes; Isso parece retomar e redimensionar, ao menos parcialmente, o choque do corte abrupto, o impacto de contemplação tensa, sem a temporalidade pré-urbana do recolhimento, impacto provocado pelo “cinema” dos quadros e poemas dadaístas.

Os conceitos de tempo e espaço, quando empregados em uma discussão sobre o poema de Carlito, não se excluem mutuamente, mas se amalgamam como experiência, imanência, não importando se o tempo é simbolicamente espacializado, como na teoria de Einstein, ou se o espaço é um esquema assimilado pelo tempo, como para Bergson¹⁰⁵; o desnível de incerteza entre os dois autores é sugestivo do caráter imprevisível e inclassificável do encontro entre as perspectivas espacial e temporal. A prática da poesia como multiplicidade de fragmentos, como uma poeira particular, exprime a fusão tempoespacial como um dado moderno para uma discussão sobre a dissolução da ideia tradicional de sujeito, da ânsia por uma prática efetivamente comunitária, descentrada, desatomizada, das subjetividades. Se tempo e espaço não são mais atomizados e claramente distintos, porque a

104 “Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque do cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passageiro, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente” (BENJAMIN, 1994, p. 192, grifo do autor).

105 Para um confronto entre as relações de tempo e espaço em Einstein e Bergson, ver Deleuze (2013 b, p. 87-91).

vida atual os degenerou e reconfigurou, o sujeito individualizado, supostamente íntegro, homogêneo e constante, não tem como continuar existindo.

Com base em toda a discussão ao longo deste trabalho, a imagem pode ser formulada como o movimento temporalizado que instaura simultaneamente a divergência e a ânsia/a ilusão de continuidade: percepção da disparidade, ânsia de conexão. A física moderna, como se sabe, aproxima tempo e espaço. A célebre teoria da relatividade einsteiniana descreve o tempo como quarta dimensão do espaço, encontrada a partir de um estudo minucioso da luz e sua velocidade. Por esta, o tempo pode se comprimir ou se expandir, e o espaço ser dobrado e teoricamente abolido pelo próprio tempo (como na tese das dobras de espaço-tempo, que possibilitariam ir de um lugar a outro instantaneamente, mesmo que em uma enorme distância). A luz, produtora das cores, das linhas e áreas de contraste, da própria visão, da velocidade que relativiza a duração temporal, é o caminho para entender os problemas do espaço e do tempo. Se estes acabam por se admitir como tendo limites e funcionamentos incertos, é porque a luz mesma também é incerta: são ondas que vibram, mas também partículas que ricocheteiam; em uma escala muito pequena, em que se revela o quanto os corpos em geral são parecidos, a matéria deixa ver que também é feita da incerteza entre vibrações e poeira minúscula: matéria e luz são versões contrastantes da mesma matéria, da mesma luz¹⁰⁶.

Deleuze também interfere aqui nas intuições que a leitura do poema de Carlito propiciou à abertura de caminhos e relações. Em seu estudo chamado *O bergsonismo* (2013b), ele, como comentado acima, põe à parte os pressupostos metafísicos dualistas de Bergson e potencializa seus apontamentos sobre a imagem, o espaço e o tempo. Na leitura de Deleuze para a trajetória conceitual de Bergson, as *durées* são experimentadas individualmente como atualidade de acontecimentos em fluxo (2013b, p. 83), na forma de consciências ou de algo que a consciência humana consiga conceber. As *durées* são mobilizadas, contraídas, intensificadas, problematizadas pelo tempo presente; a matéria é a *durée* universal distendida ao máximo (2013b, p. 72; 88); a relação, antes como ocorrência que como conceito, conseqüentemente, já é espaço, ou sua potência. Segundo o comentário de Deleuze, o espaço pode ser a “relação fundada entre as coisas e as *durées*” (2013b, p. 44). A heterogeneidade da *durée* impessoal (2013b, p. 78; 83) possibilita afirmar que a vida de indivíduos e comunidades sempre é suscetível aos arredores, ao entorno, a um fora espaço-temporal que atua como um

106 Ver: Einstein (2015), Greene (2005) e Salvetti (2006).

fator de convivência, uma companhia, boa, ruim ou inclassificável. A interferência mais produtiva para a discussão do poema de Carlito neste tópico está na obra *Cinema*, também de Deleuze, ainda que se trate de um estudo entre a filosofia e a técnica cinematográfica em perspectiva crítica, historicamente contextualizada¹⁰⁷.

Na poesia, como a de Carlito, a imagem decorre evidentemente do movimento sintático, bem como de um devir-movimento e um devir-tempo, ou, se consideramos a imagem-poema como uma intensidade não hierarquizável em relação ao mundo real (o que se

107 Os dois volumes da obra, *A imagem-movimento* (2012a) e *a imagem-tempo* (2012b) se somam em uma espécie de história particular do cinema de autor sob o foco da teoria de Bergson sobre imagens e de Charles Sanders Peirce sobre os signos. A primeira parte foca os estágios iniciais do estabelecimento de uma linguagem de cinema, com autores-diretores como David Griffith e Serguei Eisenstein, e se fundamenta em uma regularidade sensório-motora de percepções e reações regulares, por meio de planos de continuidade e cortes entre cenas, costume estético que se desenvolve até meados da década de 1940 (embora largamente empregado até hoje por filmes comerciais). Entretanto, a experimentação das vanguardas europeias/americanas, contemporânea daquele momento do cinema internacional, também contribuiu para elementos técnicos como luz, sombra, enquadramentos, movimentos de câmera. O cinema desse período se caracteriza pela imagem-movimento, compreendida como um recorte de movimento extraído da vida, da *durée* impessoal em que se cruzam os fluxos individuais, imagem que simula a regularidade perceptiva humana e envolve percepções, afecções (a maneira como uma percepção afeta o corpo) e reações às percepções apreendidas (cf. 2012a, p. 94-97). Alfred Hitchcock é apontado por Deleuze como o ápice dessa tendência, por aliar o cinema de ação a séries de relações que dão a seus filmes um caráter reflexivo, intelectualizado, que abre caminho para uma tendência que seria maturada pelo Neo-realismo italiano, na década de 1940, e pela *Nouvelle Vague* francesa, a partir da década de 1960 (DELEUZE, 2012b): a de um cinema em que os vínculos sensório-motores entre percepções e reações se desconectam, os personagens se tornam mais expectadores que agentes das situações de que participam, mas isso faz deles um tipo de visionários, capazes de ter ou motivar um olhar crítico sobre todo o entulho de clichês da indústria cultural, os quais, quando trabalhados pelo olhar, podem retomar sua condição de imagens-tempo (DELEUZE, 2012b, p. 33); um cinema em que as imagens visuais e sonoras assumem uma condição “pura”, que não se prolonga direta ou imediatamente em ação e é desligada de uma funcionalidade narrativa tradicional (DELEUZE, 2012b, p. 13), conectando, porém, situações atuais com tempos virtuais, passados, possíveis ou impossíveis (DELEUZE, 2012b, p. 92-164); um cinema em que não predominam movimentos convencionais, mas o tempo como virtualidade, que não exclui o movimento, mas, diferente das imagens-movimento, aceita todo tipo de movimento anômalo, aberrante, aleatório, súbito, ínfimo, acidental, destituído de centros gravitacionais ou de jogos de força equilibrados, preestabelecidos (DELEUZE, 2012b, p. 53), em qualquer escala de aglutinação da matéria, e em uma indiscernibilidade entre real e imaginário, entre sujeito e objeto (DELEUZE, 2012b, p. 34). Isso se concretiza em experimentações variadas de planos de filmagem, enquadramentos, movimentos ou imobilidade da câmera, posição de personagens, desvinculação entre som e imagem, cenários indeterminados etc. (DELEUZE, 2012b, *passim*). A imagem-tempo se abre, assim, ao pensamento por meio de lapsos que, como em outras artes, confrontam o impensável e a intuição metódica a partir de um fora que resvala entre o mundo exterior e a experiência interior, em cada lado do interstício entre imagens, ou entre linguagens de arte, sem pertencer a nenhum deles ou delas (DELEUZE, 2012b, p. 236), evocando o corpo como ausência e ânsia luminosa, “dançante”, na tela (DELEUZE, 2012b, p. 262), e solicitando uma leitura sígnica estimulada pela matéria não significante das imagens de cinema (DELEUZE, 2012b, p. 45; 319), o que cria, de qualquer modo, uma “atmosfera de mundo”, como diria Sartre (DELEUZE, 2012b, p. 85). A imagem-tempo é a imagem-duração, a imagem-existência da multiplicidade de seres, personagens, espectadores, visionários, atores do pensamento, da linguagem e do corpo, em constante transformação como modo de continuar vivos ou em devir. É a imagem do cinema cada vez menos mimético, cada vez mais experimental, que coloca em jogo o suposto privilégio da percepção humana, sugerindo para as artes contemporâneas a esse cinema, e mesmo às que existiam antes dele, as potências de percepção da câmera e seus recursos, afirmando um “espaço onidirecional” (DELEUZE, 2012b, p. 342), com movimentos e temporalidades inusitadas de luz, cores traços e sombras, produtores de intensas modificações no olhar humano, como que dotadas de um olhar

afirmaria pela inexistência de uma explicação definitiva para o texto literário, de uma leitura hegemônica, canônica), ela é o movimento de si mesma, movimento imprevisível, aberrante, que recai na afirmação blanchotiana do texto como espaço em que a experiência do imediato se funde com a ânsia política pelo inapreensível; personagens, cenas, acontecimentos e palavras podem coincidir formalmente com entes do cotidiano empírico, mas o poema não os resume a isso, nem necessariamente os denota como totalidade possível; a totalidade se extravia nos espaços em branco do impensável. E isso, não meramente como algo indisponível, mas como o que promete à palavra uma ânsia insaciável e silenciosa. É como se o poema tivesse suas próprias zonas de consciência, e seu inconsciente, ou fosse composto por zonas de consciência heterogênea, difusa, pulverizada, multiplicada, não instrumentalizável, zonas de pensamento que não coincidem necessariamente com o do leitor, que podem ser compartilhadas com ele, mas não lhe pertencem. integram esse inconsciente, impensado mesmo que já pensado, palavras legíveis no poema, que podem passar despercebidas (o inconsciente do poema não é homogêneo; ele se desenvolve de uma maneira específica a cada leitor).

Vários poemas de *Monodrama* desdobram imagens de cinema. Eles intensificam ou, mais raramente, depuram os traços das imagens tela e drama. Eles são continuidade entre tempos e movimentos feita de linhas heterogêneas entre si¹⁰⁸. Os cinco sentidos pressionam o não sensorial; a consciência pressiona o inconsciente; o olhar pressiona a luz, que interfere no olhar e no pensamento que tenta se associar a ele. A luz despista olhar e pensamento. Ela é o

próprio.

108 “Começo então por *Fruto estranho*. A instalação é um dos três trabalhos apresentados por Nuno Ramos no MAM do Rio de Janeiro de setembro a novembro de 2010. É absolutamente impossível não ver a obra, que atinge seis metros de altura e ocupa toda a área. Porém, localizada no espaço monumental, ela não cabe – não entra, não pertence, não se hospeda – nas salas de exibição, e até parece só poder se abrigar naquele lugar que o Museu não destina às exposições ou obras. Dando as costas para as salas, ela se instala no segundo andar, de modo que é possível subir a escadaria e ir diretamente para os locais de exibição sem olhar para as imensas árvores e para os aviões incrustados nelas, que se exibem no espaço monumental. [...] E é isso que *Fruto estranho* é – como, aliás, muitas práticas contemporâneas, incluída a literatura: um espaço-tempo sensorial, que já pela própria utilização de suportes e meios diferentes ecoa contrário a uma ideia de especificidade formal e, inclusive, estética” (GARRAMUÑO, 2014, p. 92-93). No decorrer de seu ensaio, Florencia aproxima um poema de Carlito a sua discussão sobre a disparidade formal na arte contemporânea como um modo de estranheza, de não pertencimento: “Gostaria de comentar só um caso dessa exploração do não pertencimento na literatura, analisando um fragmento de um poema de Carlito Azevedo, ‘Margens’. O poema foi publicado há alguns anos na revista *Margens*, mas aparece agora no último livro do poeta, que incorpora uma grande diversidade de linguagens líricas e prosaicas, políticas e subjetivas, pessoais e públicas, que exploram a paisagem da violência e miséria contemporâneas, em diversos espaços do mundo: Berkeley, Rússia, Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, Viena. ‘Margens’ pode ser lido como um resumo de *Monodrama*, já que aqui, num único texto, aparecem todas essas heterogeneidades que o livro vai desdobrar em poemas diferentes, com títulos diversos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 99-100).

inconsciente do olhar. E vice-versa, em todos essas situações. No poema, o espaço lacunar não é apenas a possibilidade do vazio, do vácuo, mas também sua impossibilidade, é um dado material, trilha de movimentos; é, ele próprio, movimento. O espaço em branco é matéria e, sendo assim, é também energia; em escala quântica, ambas se indiferenciam, apesar de seus acidentes mútuos, de seus contrastes. O cinema se dá porque o poema é atravessado por luzes, em muitas nuances. Luzes, também, como obscurecimento e sombra, como jogos de cores; luz-matéria, fluxo de energia, luz e matéria contrastam em suas apresentações acidentais, e seu contraste é movimento, é duração, é mover de durações.

Com o desenvolvimento e a difusão do cinema, especialmente em seus momentos e épocas mais inventivos, a poesia se torna em muitos casos potência de cinema, e não meramente como alusão representativa, mas como procedimento, movimento de formas, experimentações de tempo, devir. É o que acontece com a poesia de Carlito, sobretudo em *Monodrama*; ela é cinema, teatro, tela, sem ser nada disso, como a pianista Martha Argerich, que se transforma em diversos entes durante o concerto mencionado ao final de “Metamorfoses”. A tendência sinestésica da arte moderna, de modo particular no seu período mais recente, é seu modo de apontar, em dada linguagem, para outras linguagens diversas, espécie de vetor de intensidades qualitativas, um caso da matéria, uma aparência da forma que muda de acordo com a linguagem confrontada. O cinema de Carlito é sua sugestão de sensorialidades inusitadas, como o perfume sentido diante de poemas de Cláudia Roquette-Pinto, em “Relendo *Saxifraga*” (AZEVEDO, 1996b, p. 43); as camadas circulares do real em suas velocidades díspares, em “Ao rés do chão” (AZEVEDO, 1996b, p. 15-18); a música da mastigação de cupins na madeira de uma cama, em “Rói” (AZEVEDO, 1998a, p. 21); lábios sem rosto e a pirâmide flutuante em “Agulhas de amianto” (AZEVEDO, 1993, p. 62; 65); a labareda que lambe a si mesma, em “3 variações cabralinas” (AZEVEDO, 1996b, p. 45); a insônia dos gêmeos na placenta, em “Na noite física” (AZEVEDO, 1996b, p. 46) e cenas relacionáveis a essas. Em outros poemas, a ocorrência de imagens “cinematográficas”, com tempos simultâneos, é verificada de modo mais explícito ainda que nos textos analisados no primeiro tópico deste capítulo: “Penna: uma exposição” (AZEVEDO, 1996b, p. 30), “Elle” (AZEVEDO, 1996b, p. 47), “De uma foto” (AZEVEDO, 2010b, p. 81), “Rua dos cataventos” (AZEVEDO, 2009a, p. 71)¹⁰⁹.

109 Pensando junto à célebre imagem de Bergson para o tempo (2012b), figurado em um cone (no qual o vértice corresponde ao presente, e as seções planas do volume desde a base, a camadas do passado), Deleuze diz: “É como com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos recordamos delas lá onde elas se passaram, no tempo, e não saímos menos de nós mesmos em um caso como

O cinema da poesia de Carlito está em sua visualidade, seus enquadramentos de frase e de *enjambement*, seus cortes descritivos fixos ou móveis (movimentos que ecoam indefinidamente, inconclusos, reticentes). A longa lista de imagens e seus aspectos, nos livros de Deleuze para o cinema, deve-se certamente à grande quantidade de filmes analisada. Aqui, entretanto, pretende-se apenas esboçar um pensamento sobre como o poema de Carlito consegue interferir com a conceituação cinematográfica e filosófica de Deleuze. Nessa via, pode-se identificar uma potência de imagens-movimento em todos os livros de Carlito, especialmente nos primeiros. As imagens-tempo, por sua vez, mostram-se em uma densidade particular a partir de *Versos de circunstância* e principalmente em *Monodrama*, livro em que elas passam a coexistir com imagens-movimento atenuadas pela própria escassez, na obra, da percepção convencional, sensório-motora. De todo modo, elementos de imagens-tempo já se apresentavam nos primeiros livros. As imagens-tempo específicas dos poemas de Carlito remetem ao presente no século XXI, com seus problemas, seus espaços urbanos virtuais, digitais, em tempo real, espaços não euclidianos, heterogêneos, como descrito por Paul Virilio¹¹⁰. A poesia moderna já propende às imagens-tempo desde Walt Whitman, Émile

no outro. A memória não está em nós, somos nós que nos movemos em uma memória-Ser, em uma memória-mundo” (2012b, p. 129-130). “É necessário saltar para uma região escolhida, mesmo que para voltar ao presente a fim de dar outro salto, se a recordação procurada não nos responde e não vem se encarnar em uma imagem-recordação. Tais são os caracteres paradoxais de um tempo não cronológico: a preexistência de um passado em geral, a coexistência de todos os lençóis de passado [as seções planas paralelas à base do cone, entre ela e o vértice], a existência de um grau contraído ao máximo [o vértice, o presente]” (DELEUZE, 2012b, p. 130-131). “Mas, seguindo um outro versante, o presente pode valer por sua vez pelo conjunto do tempo? Sim, talvez, se nós conseguimos separá-lo de sua própria atualidade, exatamente como nós distinguimos o passado da imagem-recordação que o atualiza” (DELEUZE, 2012b, p. 131). “Trata-se da possibilidade de tratar o mundo, a vida ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo evento, que funda a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que ele vai ter lugar, já teve lugar e está tendo lugar; se bem que, devendo ter lugar, ele não teve lugar, e, tendo lugar, não terá lugar... etc.” (DELEUZE, 2012b, p. 132). (“C’est comme pour la perception : de même que nous percevons les choses là où elles sont présentes, dans l’espace, nous nous en souvenons là où elles sont passés, dans le temps, et nous ne sortons pas moins de nous-mêmes dans un cas que dans l’autre. La mémoire n’est pas en nous, c’est nous qui nous mouvons dans une mémoire-Être, dans une mémoire-monde” (2012b, p. 129-130). “Il faut sauter dans une région choisie, quitte à revenir au présent pour faire un autre saut, si le souvenir cherché ne nous répond pas et ne vient pas s’incarner dans une image-souvenir. Tels sont les caractères paradoxaux d’un temps non-chronologique : la préexistence d’un passé en général, la coexistence de toutes les nappes de passé, l’existence d’un degré le plus contracté” (DELEUZE, 2012b, p. 130-131). “Mais, suivant un autre versant, le présent peut-il valoir à son tour pour l’ensemble du temps ? Oui, peut-être, si nous arrivons à le dégager de sa propre actualité, tout comme nous distinguons le passé de l’image-souvenir qui l’actualise” (DELEUZE, 2012b, p. 131). “C’est la possibilité de traiter le monde, la vie, ou simplement une vie, un épisode, comme un seul et même événement, qui fonde l’implication des présents. Un accident va arriver, il arrive, il est arrivé ; mais aussi bien c’est en même temps qu’il va avoir lieu, a déjà eu lieu, et est en train de d’avoir lieu ; si bien que, devant avoir lieu, il n’a pas eu lieu, et, ayant lieu, n’aura pas lieu..., etc.” (DELEUZE, 2012b, p. 132). Os poemas de Carlito citados no parágrafo acima ou avaliados neste capítulo trabalham clara ou implicitamente essas questões. Ver também a nota 40, acima.

110 “Graças aos satélites, a janela catódica traz a cada um dos assinantes, com a luz de um outro dia, a presença dos antípodas. *Se o espaço é aquilo que impede que tudo esteja no mesmo lugar*, este confinamento brusco

Verhaeren, Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire. E potencializa imagens-movimento, como princípio sensório-motor de narratividade, desde a Antiguidade (ao passo que contaminadas fortemente por imagens-tempo na poesia moderna).

Como o poema não possui o mesmo ritmo automático de um filme cinematográfico, e assim as imagens-movimento e imagens-tempo são nele mais uma potência que um efeito material, pode-se considerar que ambas coexistem na escrita de Carlito, embora com um predomínio assimétrico da imagem-tempo. Se *Monodrama* contivesse narrativas tradicionais, dentro dos parâmetros convencionais (tempo e espaço definidos, unidade temática, coesão autoexplicativa), seria possível falar em predomínio de conexões sensório-motoras, portanto, de imagens-movimento. Mas, em contrapartida, as narrativas são fragmentárias, sem organicidade, atravessadas por lacunas em que tempos e espaços armam simultaneidades, imagens-cristal¹¹¹ para os impasses do poema, da política, do

faz com que tudo, absolutamente tudo, retorne a este “lugar”, a esta localização sem localização... O esgotamento do relevo natural e das distâncias de tempo achata toda localização e posição. Assim como os acontecimentos retransmitidos ao vivo, os locais tornam-se intercambiáveis à vontade” (VIRILIO, 1993, p. 13, grifo do autor). O panorama de Virilio sobre os espaços urbanos atuais, cujo funcionamento é absorvido e confrontado pelos poemas recentes de Carlito, toca o espaço da obra artística pensado por Blanchot (ver a nota 22, acima) e faz dele uma versão atualizada. O cinema do poema de Carlito é o espaço instantâneo onde nenhum lugar e todos os lugares se comprimem, se atropelam, sob uma ou mais vozes que os arguem e os põem em causa, o que acarretar em por em causa a linguagem, o pensamento e os impasses socioecológicos do mundo.

- 111 “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as envolve com um mundo. É por isso que ele buscou desde cedo circuitos cada vez maiores que uniriam uma imagem atual a imagens-recordação, imagens-sonho, imagens-mundo. [...] Se se vai ao fundo dessa tendência, poderá se dizer que a imagem atual [ou seja, que remete a um presente concreto] tem ela própria uma imagem virtual [ou seja, que remete a um passado ou a uma realidade hipotética e verossímil] que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo. Em termos bergsonianos, o objeto real se reflete tanto em uma imagem em espelho como no objeto virtual que, ao seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há uma ‘coalescência’ entre ambas. Há formação de uma image biface, atual e virtual. É como se uma imagem em espelho, uma foto, um cartão-postal se animassem, adquirissem independência e passassem ao atual, mesmo que a imagem atual retorne ao espelho, retome lugar no cartão-postal, seguindo um duplo movimento de liberação e captura” (DELEUZE, 2012b, p. 92-93). São as imagens-cristal. “A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem exatamente duas faces que não se confundem”. Entre ambas, há uma “indiscernibilidade” que “não suprime a distinção entre as duas faces, mas a torna inassinalável, cada uma tomando o papel da outra em uma relação que se deve qualificar como de pressuposição recíproca ou de reversibilidade. [...] Com efeito, não há virtual que não se torne atual com relação ao atual, este se tornando virtual pela mesma relação; é um enverso e um local perfeitamente reversíveis (DELEUZE, 2012b, p. 94) (“Le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d’un monde. C’est pourquoi il a cherché très tôt des circuits de plus en plus grands qui uniraient une image actuelle à des images-souvenir, des images-rêve, des images-monde. [...] S’il l’on va jusqu’au bout de cette tendance, on dira que l’image actuelle a elle-même une image virtuelle qui lui correspond comme un double ou un reflet. En termes bergsoniens, l’objet réel se réfléchit dans une image en miroir comme dans l’objet virtuel qui, de son côté et en même temps, enveloppe ou réfléchit le réel : il y a < coalescence > entre les deux. Il y a formation d’une image biface, actuelle et virtuelle. C’est comme si une image en miroir, une photo, une carte postale s’animaient, prenaient de l’indépendance et passaient dans l’actuel, quitte à ce que l’image actuelle revienne dans le miroir, reprenne place dans la carte postale ou la photo, suivant un double mouvement de libération et de capture” (DELEUZE, 2012b, p. 92-93). “L’image-cristal, ou la description cristalline, a bien deux faces qui ne se confondent pas” [...], “ne suprime pas la distinction des deux faces, mais la rend inassignable, chaque face prenant le rôle de l’autre dans une relation qu’il faut qualifier de

corpo, da comunidade. As imagens-tela, imagens-drama e imagens-cinema da poesia de Carlito são exemplos de imagens-cristal, no sentido de uma face atual, “imediate”, mais evidente, de poema, e faces virtuais (a partir de alusões e procedimentos da forma, dos enquadramentos, planos e cortes produzidos) de pintura, teatro e filme cinematográfico; o poema de Carlito abrange outras artes, mas também é abrangido por elas. Uma manifestação de imagem-cristal mais comum é a imagem que associa dois seres (comumente, o símile ou a alusão a uma semelhança estabelecida momentaneamente, pela linguagem), relação assimétrica entre uma imagem atual e outra virtual, dentro da realidade do poema. Isso desvia a associação conotativa da perspectiva de uma equivalência harmoniosa; desse modo, o poema vai ressaltando, assimetricamente, um dos lados da imagem dupla como mais concreto ou urgente que o outro; se a linguagem produz um trajeto figurado, ele é imediatamente denunciado por seu caráter de artifício diante da materialidade bruta que transita pela membrana entre o mundo no poema e o mundo fora dele.

A matéria não significante da linguagem, como pensada por Hofmannsthal, Hjelmslev, Peirce, Blanchot, Lacan, Deleuze, Guattari e tantos outros¹¹², acompanha as imagens do cinema, mas, potencialmente, também, de outras manifestações artísticas. Matéria e imagem (que também é matéria), transformam-se continuamente uma na outra, de modo que a semiose tende a se repetir, incessante, levando a outra imagem ou à referida matéria não significante, já que a produção significativa não é um moto-contínuo, um automatismo, um retorno necessário ao significante. Entre as imagens há interstícios de matéria assignificante, de lapsos do pensamento e da linguagem, que são o espaço entre este mundo surrado pela gente e os mundos que a arte lhe confronta em paralelo e cruzamento. Entre os mundos, o fora, energia elétrica, eletromagnética, o funcionamento elétrico dos cérebros, luz¹¹³ riscando valas na carne, na matéria, espaços em branco, espaços de qualquer cor, arco-íris, área de gravidades, vazio, partículas-ondas de espaçotempos no tempo geral do fora. Planos de espaçotempo simultâneos, paralelos, tocando-se em pontos, em cruzamentos, intersecções, atos de discurso indireto livre, dispositivo de linguagem tão apreciado por Pasolini em sua

pressupposition réciproque, ou de réversibilité. [...] En effet, il n’y a pas de virtuel qui ne devienne actuel par rapport à l’actuel, celui-ci devenant virtuel sous ce même rapport : c’est un envers et un endroit parfaitement réversibles” (DELEUZE, 2012b, p. 94).

112 A esse respeito, ver, por exemplo, Blanchot (2012c, p. 24-244), Lacan (2005, p. 9-53), Hjelmslev (1975, p. 109-119), Deleuze e Guattari (2013, p. 140-184) e Deleuze (2012c, p. 38-61).

113 Em sua investigação das temporalidades na poesia de Carlito, Susana Scramim aponta que “a imagem, em termos físicos, é reflexão da luz no tempo, revelação da luz na retina, cujo efeito é o ingressar da imagem na história” (2007, p. 89).

concepção de filmes¹¹⁴. O cinema, a tela e o drama do poema seriam, assim, uma modalidade de anacronismo (e também talvez um *anatotismo*); para Bergson, cada ente tem seu fluxo próprio; assim, o poema tem um fluxo, o cinema, outro, a pintura, outro, mas todos se comunicam pela mesma duração, mesmo espaço impessoal, neutro¹¹⁵ (mas não imparcial), onde as diferenças se encontram, onde não se homogenizam, espaço de vida e política.

114 O discurso indireto livre, essa forma discursiva em que coexistem a enunciação de um falante e o enunciado de outro, é o processo no qual se forma “uma língua X, que não é outra coisa senão a língua A no ato de se tornar *realmente* uma língua B”, “através de fases dramáticas e dificilmente analisáveis; e que, tratando-se de um momento agudo de sua evolução, está em movimento caótico, e foge portanto de qualquer observação possível” (“uma língua X, che non è altro che la lingua A nell’atto di diventare *realmente* uma lingua B”, “através de fases dramáticas e dificilmente analisáveis; e che, essendo in un momento acuto di tale sua evoluzione, è in caótico movimento, e sfugge quindi a ogni possibile osservazione”) (PASOLINI, 2015, p. 105-106). ver também Pasolini (2015, p. 85-108; 121-122) e Deleuze (2012a, p. 106-111).

115 Sobre uma exposição dissertativa que desenvolveu como diálogo a duas vozes anônimas, em vez de apresentá-la como ensaio monográfico, Blanchot comenta: “um jamais está compreendido no outro, não forma com ele um conjunto, nem uma dualidade, nem uma unidade possível, é estranho ao outro, sem que essa estranheza privilegie um ao outro. Essa relação, nos a chamamos o neutro, indicando já por aí que ele não pode ser recuperado nem quando se afirma, nem quando se nega, exigindo da linguagem não uma indecisão entre esses dois modos, mais uma possibilidade de dizer que diria o ser sem dizê-lo nem tampouco negá-lo” (“l’un n’est jamais compris par l’autre, ne forme avec lui un ensemble, ni une dualité, ni une unité possible, est étranger à l’autre, sans que cette étrangeté privilegie l’un ou l’autre. Ce rapport, nous l’appelons neutre, indiquant déjà par là qu’il ne peut être ressaisi ni lorsqu’on affirme, ni quand on nie, exigeant du langage, non pas une indécision entre ces deux modes, mais une possibilité de dire qui dirait sans dire l’être et sans non plus le dénier”) (2012b, p. 104). O espaço do neutro, do impessoal, do fora que devolve o outro como fascinação inapropriável, é verificado por Christophe Bident em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector: “‘Este livro nada tira de ninguém’, previne Clarice. Poderíamos dizer já aqui que as zonas perigosas que ela anuncia são as do neutro. O neutro nada tira de ninguém, nada tira da pessoa, não torna ninguém ninguém. Dito de outra forma, o neutro desestabiliza a identidade, mas ele não é um puro operador de negação. Muito pelo contrário, plenamente vivido, ele não é somente afirmação, enriquecimento, transformação, mas também alegria: ‘uma alegria difícil’, mas uma alegria” (BIDENT, 2012, p. 26). Essa alegria desestabilizadora da identidade, do eu metafísico, está no salto entre artes modernas diferentes, na absorção desse salto que o poema recente executa para se constituir.

7 DISPERSÃO

Tantos poemas mundo afora, em tempos recentes, parecem ter sido escritos em qualquer país, em país nenhum, por entre vários deles, e permitem campos de força e poeira que os atravessam, imagens de mundo cada vez menos nacionais. Um jeito de pensar um trajeto para essas complicações estaria em perguntas que avessam o argumento cansado da “validade mediante nacionalidade”: por que o poema parece comumente ter algo de estrangeiro, mesmo em sua língua natal, como disse Deleuze? Em que isso pode interessar? Por aqui, desde Machado de Assis, ou antes, se sabe que o suposto caráter nacional não viria de alusões a gente ou lugares de fora de uma fronteira que não é a do poema. O estrangeiro, matéria adjetiva, qualitativa, heterogênea, parece mais frágil que noções substantivas como “condição estrangeira”, e, assim, mais perto da poesia e de um pedido de atenção.

Se a identidade e o pertencimento descolam do texto-arte, fazendo dele uma membrana, um movimento de imagem, uma automutação extraviando formas, é essa instabilidade que sugere uma condição estrangeira talvez fundamental ao poema, conectável com tudo que nele se disser assintático. Isso vai ser pensado e rasurado por três falas de intervenção em/com alguns poemas do livro *Monodrama*. Cada uma terá como título um poema desse livro: “Emblemas”, “Café”, e “Dois estrangeiros”, misturando trechos dos referidos poemas com os ruídos que esta leitura deu a eles de presente, sem distinção de voz, sem aspas. O discurso direto e o discurso indireto livre serão misturados, as aspas e referências, apagadas, e os enunciadores, os indivíduos, presença ausente, ou potencial, serão um rumor silenciado por suas vozes, que continuarão marcando um plano de heterogeneidades, ainda que imperceptíveis. Uma pequena oferta. Dispersão em camadas mal definidas de multiplicidades. Numa montagem para desaparecer o gesto ou as marcas possíveis de quem, como nome, escreveu o quê.

Para os poemas de Carlito que participam confusamente das páginas a seguir, dá no mesmo terem sido lidos, serem lidos, virem a ser lidos, não serem lidos nunca. Para os leitores, melhor se os tiverem lido. Esse parece um dado importante ao se pensar a experiência de deslocamento de linguagem e pensamento que é a leitura daqueles poemas.

7.1. Emblemas

Agamben conta que o emblema era uma parceria entre uma figura visual e uma legenda, um subtítulo. Parece que o emblema foi devorado e incorporado pela imagem, descrita por Blanchot como um silêncio que circunda a poeira planetária: o rumor incessante da modernidade. Ânsia eventual do poema por não ser poema. Tradição de enigma aristocrático, elitista, entre os séculos XV e XVIII, o emblema hoje é montagem publicitária e, às vezes, poemas de desmontagem. Imagens da pura desconexão.

Em uma montanha lilás do Cáucaso (como em muitas outras), a luz solar ricocheteia na cor da pedra, de seus farelos de areia, e colide com a luz menos ostensiva de plantas, pedras, aclives. A cor de ferrugem do planalto ou da pelúcia inanimada são dobras ou luzes de encontro a telas de terra. Na foto sem nome, uma imagem de dois lados: uma menina com coelho de pelúcia, como se fosse uma menina com um gato no colo, dobra cor de ferrugem contra a luminosidade. Menina e coelho ofuscam, com luz tênue, quase invisível, a cor de um longe qualquer.

Nas frestas do poema, uma pergunta qualquer de repente se exala. Por exemplo: qual Vladimir Ilitch? O russo dos soviets ou o de Tolstói? Qual seja a resposta, aquele sujeito ali com cara de russo está bêbado e feliz. A sobriedade não é uma imitação domesticável da embriaguez? Os bêbados são mestres ocasionais do impensável, um bêbado e seu anteparo incalculável sabem do desejo, sabem de olhos oblíquos, predadores. Numa agência bancária, a dispersão sabe mais que o olhar; são tantas as veredas entre o 1.º de maio e seus comparsas, os manifestantes, como lanternas diurnas, somados aos seguranças, aos clientes e aos banqueiros, ausentes, com quase certeza. Espelhos, vidraças, monitores de vídeo, ondas, ânsias, distâncias e a luz, como se não viesse de um sol.

A vibração da luz é um susto do som. O corpo vibra e constrói mil e uma fábulas efêmeras entre o sim e o não. No corpo afora, o rosto aproveita para desaparecer: descama-se pelo ambiente ou por sobre si mesmo. As cores giram, líquidas, rumo a um ponto de incandescência, à espera de que os canos d'água vazem, de que a circulação pare, de que o prédio caia, de que o mundo reapareça por debaixo do cimento.

Enquanto isso, Lênin, imagem dos soviets, pode aderir facilmente a uma placa escrita em russo, se quiser. Os preceitos de Lênin continuam verdadeiros, é óbvio; mas nenhuma música, nem mesmo a do guarda florestal caminhando calado pela floresta, conseguiu fechar o olho arregalado no rosto de deserto daquela tela de tevê ali brotada na parede. Por que será que todos os lugares parecem sempre estar longe daqui? Um amigo

esperto se meteu na conversa alheia e interminável de outro amigo querido e disse que todo lugar está fora do meu corpo e fora do teu corpo.

O cálculo diferencial lida com o estudo das taxas com que as grandezas mudam, diz-se. Nem cálculo diferencial, nem poeta lírico na janela pode explicar por que o mundo ao redor é uma mistura compacta de inércia e solavanco. Mas vamos deixar isso pra depois, venha comigo, vamos passear, vamos voar e sorrir. Deixa pra lá essas fotos de poetas gringos etiquetadas na parede do banco, fotos felizes que não precisam de ninguém, nem de nós. Apenas das paredes do banco. O distante, o estrangeiro e o solo de cá são atores em uma peça complicada, que muita gente não percebe sendo encenada agora mesmo.

No feriado de hoje, a dispersão é instigada por esquilos de passo curto, mas que ao menos conseguem correr por dentro de corpos agarrados rolando na grama. O vício de envenenar pessoas e uma mulher tatuada podem partilhar fraternalmente o mesmo corpo. Desde pelo menos *Os três mosqueteiros*, de Dumas Filho, que isso é normal. O veneno que foi usado pra destruir passados e futuros também pode virar um nome, uma tatuagem, uma tinta que um dia vai se esfarelar. O veneno, mortal, não apenas mata, mas também anima, inspira, dentro de seu tempo. O que inquieta pode alimentar, pode arriscar, ameaçar. A excitação é um trunfo da ameaça. Mas as coisas não estão muito inspiradoras, excitantes. Sem política porque o desejo foi espancado. Do que talvez decorra a descoberta sexual de quem aqui ninguém trepa depois das manifestações.

Parece que sempre tem, aliás, uma janela no meio do caminho entre os amigos e os inimigos. A pupila da janela pronuncia uma fumaça, uma espécie de ponto mágico, quer dizer, um ponto cego da paisagem, uma linha de deslizamento, do resvalar, em que a paisagem e seu país desabam. Olhos, bocas, narizes, arestas de tijolos e sons se abraçam num plano entrecortado, que ora se vê, ora não. Sempre falta algo, quer dizer, a promessa é o emblema gravado no selo, é um emblema que escorreu para fora dos olhos, dos ouvidos, da pele, da boca, do ventre. O emblema rachou, virou pura música, e o poema é apenas um ator cujo personagem é o maestro daquela música tocada e encenada num teatro que eu não vi, mas onde estou, não me lembro desde quando. Entre o olhar e os ouvidos, aquela música dos ritmos aleatórios, os únicos que contam no momento.

Conforme o que foi dito acima e o que será dito a seguir, a nitidez é um caso da luz, um acidente, um acaso. Quando a luz vai sendo tragada por outra luz, de sombra ou rodopio, o poema resiste até o último fiapo de momento. Enquanto isso, o desejo se refrata

nos corpos e os mistura. O desejo mastiga, mas também cospe de volta. Um corpo é um freio a caminho do enguiço, mas que ainda funciona. O desejo não está no corpo; o corpo é que passeia trêmulo pelo desejo: *às vezes ele ondas, às vezes partículas*, em interferência reflexiva, cacos de gente, de medo, de cortes por vir à pele. O desejo são muitos tempos e são os interstícios ente cada letra do verdadeiro nome do mundo: assimetria. Ou dissimetria.

A assimetria, ou desejo, acontece assim: nunca se sabe quem está falando num momento qualquer, se o agente da repressão, se o poeta lírico da paz, da timidez e da falta de ousadia mínima. Um homem bebe uma cerveja no bar em frente, enquanto uma menina imigrante ensina como se inventar um mundo ao retorcer seu olhar entre a paisagem e o passado. E logo ela poderá dar um grande passo para a humanidade na areia da praia. Ninguém exceto o poema nota a menina, assim, tão diante de qualquer olhar, e isso a protege.

Se você disser que nós os vemos, mas eles não nos veem, vou te perguntar: você tem certeza disso? Eu não posso garantir nada a respeito, ou não quero, ou não preciso, e peço, por favor, que você se frustre comigo por isso, pelo nosso bem ou pelo bem de algo que não provaremos, não tenho certeza. A inquietação disso será irrelevante quando você se lembrar que o sexo te espera em hotéis onde você não pisou. O prazer também é um teatro, e tão silencioso quanto a maioria dos gritos. O poema ensina que um tiroteio de balas de borracha também é um silogismo, mesmo que não universal. O poema é uma rede de comércio trivial, nem sempre conversível em moeda local ou internacional: tanto mais vivo quanto mais dinheiro à espreita? Não, por favor. Ele nos deixa um recado: mesmo quando se olha uma pele nua até que ela pegue fogo, o coração, muito provavelmente, vai guardar seu espaçotempo só pra ele.

7.2. Café

Um aeroporto é um pedaço de tempo em movimento, assim como o café do quiosque é uma das pistas de pouso do aeroporto. Um homem que põe bombas num aeroporto, um anjo destruidor ou sabotador ou boxeador qualquer, é um nó do grande rebanho de bocas e mãos e, se vocês quiserem, seu imperador, seu símbolo, seu emissário, seu retardatário, seu boxeador. O aeroporto é um daqueles lugares em que crateras de tempo espreitam sem motivo gente desprevenida: naquele dia, a espreita era o anjo exterminador, quer dizer, torto, quer dizer, o anjo boxeador, este jovem lírico, que passa por aqui a cada não

sei quantas curvas do poema. Ao mesmo tempo, ele tenta perceber de que matéria são feitos os segundos ali dentro, que em nada lembram fluxos matemáticos, padrões, sequências numéricas clássicas, antes pétalas crescendo. Pressente que seu raciocínio está cada vez mais próximo de chegar a uma conclusão, mas é apenas o ponteiro da bomba-relógio que se aproxima do instante detonador. A grande explosão ocorrida a seguir em seu cérebro só se faz notar por uma cintilação nas pupilas que a pálida garçonete toma por um estado de graça. Dizem que, na cratera de tempo, a gente sai da própria consciência por alguns instantes de percepção, e muito provavelmente o anjo já chegara no aeroporto querendo isso mesmo sem se dar conta, e com frequência a borda entre o cálculo e a intenção ondula como a linha da maré sobre a areia ou é a vontade de saltar de uma rota. Portanto, é fato que a vontade de sair de uma rua com frequência é o que mantém a rua naquele mesmo lugar. Uma rua onde correm aviões. O que o cálculo não puder dizer, pétalas crescendo dirão, mas ninguém vai ouvir, a não ser talvez quem tiver saído da rota, quem tiver se atrasado, perdido o avião, quem tiver escorregado para fora da moldura, e isso acontece quando se está num aeroporto, lugar onde até o nativo é estrangeiro, disperso, caco de frase rodopiando, como no lance de dados de Mallarmé. O aeroporto e os aviões são crianças irrequietas à beira do fim do dia e da falta de uma dose a mais de atenção. Através dos aviões passa uma instalação eletrônica que o anjo boxeador vem tentando acessar desde vários anos, ou desde vários poemas de seu livro. Sem se deter nisso, o poema vem e vai, como aviões, passeando entre a inconsciência da sensibilidade e a consciência da insensibilidade, entre querer e gozar, entre andar e explodir.

7.3. Dois estrangeiros

7.3.1. Efeito-lupa

De algum modo, a condição de estrangeiro se fez sob o signo do que une ou desune o duplo, ou do desvio. Do disperso na página, nas crostas de terra ou de mar, no território e seus desterritórios. Da divergência em comum que já existe no fato de haverem dois, ou de haver uma rarefação do um, uma sobrecarga que o desnumera, um resto, um a menos, um a meio, uma fração, inexata. Provavelmente, um estrangeiro qualquer nunca está isolado, mas perto da disparidade e da estranheza. Da falta de nome que é sobrenome de todo nome.

Quem diz luz, diz passagem do tempo. Diz assim: ver esse olhar que me torna outro. Uma tradução não é um contrato, é um jogo; a frase é uma linha aparente, que vista sob alguns microscópios vira um monte de asteriscos, uma encruzilhada ou rosa dos ventos. De um asterisco, muitas vezes só se veem dois ou três traços dentre as semi-retas entrecruzadas nele. A chuva vista pela janela de um hotel ensina um remédio contra o mundo: percorrê-lo. O miolo da avenida se desdobra em cruzamento engarrafado.

A sedução é tantas vezes uma fonte luminosa, monocromática. A amada ou o amado são estrangeiros, e só podem ser conhecidos em goles sempre pequenos, por maior que seja a sede: suas pálpebras surgem quando se fecham; o formato da boca surge quando somem embaixo do beijo, e o cheiro do cabelo é sentido com as mãos.

O filósofo, não sei se alguém lembra desde quando, previne contra um rigor que nasce da aplicação de ideias esquemáticas e rígidas em lugar de seguir os contornos sinuosos e móveis da realidade. O casamento do céu e do inferno, da graça e da crítica, da filosofia e a poesia está correndo o risco de ser interrompido sem cerimônia pela obrigação de compor um slogan publicitário, esse ex-poema de máxima domesticação e obediência ao sonho de aumentar a receita. Mas o poema é louco, ele pula, dá coices, e nunca chega atrasado para o choque entre nuvens de antimatéria que governa esse passatempo alheio chamado matéria. Com o tempo, este asterisco sem rumo, os mapas sofrem com terremotos até que se racham. Um mapa é um grão de areia, essa ostra barroca, que, quando se quebra, vira energia fora de controle. Mas isso é difícil de conseguir, digo isso sabendo, creio, não estar contando uma novidade.

Enquanto isso, alguém acorda ouvindo a voz de um cantor qualquer dizendo um nome qualquer. Uma música feita pelo longe. No meio dessa música, a luz parte bactérias azuis em fatias para depois, ou antes, costurá-las. A luz no poema não fala o espaço, mas a impressão deixada por ele na pele, que é onde se encontram, em uma intensidade de olhar qualquer, os nossos olhares mútuos ou o que eles deixam vazar, a luz que cintila para ninguém, nem para nós.

Em muitos trechos de sua escrita, talvez em todos ou na maioria, o poema de Carlito pertence à minúcia, ao fragmento e à imprevisibilidade da topografia, de suas arestas, de seus planos íngremes, seus fractais. Meu olhar toca a imagem de uma alpinista; seu relato e sua experiência, evidentemente, são distintos dos meus, não podem ser medidos por mim ou pelo que sou, mas de algum modo eu toco seu corpo de memória e anseio, de memória e

ensaio, e até rio do fato de que ela não virá, caso não venha. O tato e o caco formam um *puzzle*, que aliás é uma das modalidades da nuvem de poeira. Tanto quanto os ouvidos (oniouvintes?) de um senhor coelho fugido de uma narrativa qualquer. Nomes de livros de coisas ou de gente são a busca do qualquer, do que se esboroa e, mesmo pulverizado, continua a ser despedaçado. Esfarelar-se sem previsão de fim, grãos em escala mais que industrial. Mesmo o “meu aniversário” é só o fragmento absurdo de outro fragmento absurdo por vir. O multiverso, quer dizer, a dispersão, quer dizer, a imagem, pertence aos grãos alcançados pela planta do pé, das raízes, dos rizomas, dos galhos, dos caules, das folhas. A história humana, esse outro asterisco, é pó e pedaços. É constelação de partículas. É continuidade porosa, apegada a movimentos aberrantes, do matiz imprevisível da cor, da cor que se dissemina como boas-vindas para outra cor ainda invisível.

Uma escrita qualquer, por exemplo a de Witold Gombrowicz, aparece como um aceno. A lembrança do autor polonês não veio perguntar se a imaturidade é um excesso ou um resto, mas falar de nuvens invisíveis, de um verão na estepe, de mim, esse estepe. Algo está longe e, por isso, é quase o único ingrediente dessa palavrinha bonitinha chamada “eu”, feita do que está longe dela. Andar pela margem de um rio barrento pode construir um indivíduo. Carne, palavra e osso, desejo e invisibilidade. A condição radioativa universal é uma matilha de pequenos predadores sem um comitê central, e o olhar, parece que ainda não se cansou disso. Longe daqui, a ironia ainda me ama. O dia do meu aniversário é o dia internacional de uma reunião comigo mesmo, cancelada, restando aquele impulso que precede o passo. Longe daqui alguém talvez gostasse de me ouvir dizer que para ser visível um corpo deve emitir radioatividade. Longe daqui, tenho amigos que me amam e aos meus poemas e pensam em mim todos os dias.

7.3.2 Ela

Em que importa quem seria ela? Ela quem, a poesia? Talvez. Ela, a imagem. Um roteiro para essa dúvida, por exemplo, estaria numa paisagem com diálogo em que um personagem fala e o outro responde com pensamentos, com olhares, com um aperto entre as vértebras, esse nada. O céu cheio de prismas, só porque céu e prismas estão longe. Você sabe, seu país não é muito pior do que o meu, só é mais estúpido e sentimental. Por isso odeio até as vozes de vocês. Vamos pensar, diz o poema, num casal de estrangeiros casados talvez. A

relação entre eles não tem nome nem forma. É mais indefinida que o verso de pétalas ou espinhos multidirecionais, mais indefinida que o amor, essa coisa sem nome que tentam pregar numa palavra achatada. O amor veio ou virá ou não virá arrebeitar a letra, numa relação, brasileiro e estrangeira, cujo relato perturba incisivamente o costume do *male gaze* denunciado por Laura Mulvey e John Berger; as falas da mulher finalmente neutralizam a fala e o olhar masculinos que a narram e a descrevem desde tantos poemas e sem querer talvez seja a tentativa de monopolizar a figura feminina que tanto homenageiam. Na curva seguinte, como antes, uma citação inesperada salta de novo da curva fria da montanha. De repente, tudo sempre foi uma montanha fria, ou uma estepe, ou um deserto onde repousa solitário um monitor de tevê aceso ou gritos na frente de um banco. A fronteira entre dois lugares tão diferentes não pertence a nenhum deles e provoca terremotos cujos nomes e efeitos também tremem, tremem até que mudam de forma: não sei, quem sabe. A fronteira, também chamável de morte, peca pelo exagero. Ela é sempre um poder, e *adiós*, nós. A fronteira é a coincidência matreira entre um sorriso e o que ele provoca em você ou em mim. E se a fronteira quiser te escravizar, e se você quiser isso, os sustos do poema e do estrangeiro continuarão em suspenso, no ar, por terra, submersos, enterrados, não sei ou se sabe por onde, por aí.

De longe, se disse: lá onde estou só, o dia não é mais que a perda da permanência, a intimidade com o fora sem lugar e sem repouso. A vinda até aqui faz com que aquele que venha pertença à dispersão, à fissura em que o exterior é imanência, é interioridade arredia, é a intrusão que sufoca, é a nudez, é o frio de quem permanece a descoberto, onde o espaço é a vertigem do espaçamento. Por aí então reina a fascinação.

8 REABERTURA

Percorrer um poema é se preparar para percorrê-lo de novo, caso se deseje. Na imanência da letra e dos ditos, há felizmente repetições que diferem por algo a mais a dizer, à vezes mínimo, tênue. Se o assunto é poesia, novidades a se dizer, depois de dos dois últimos séculos, muito intensos em tudo o que se refere à vida humana, são habitualmente escassas. Muito se disse, muito se gritou, e o mundo, apesar de tanta matéria revolvida em tantas direções, manteve teimosamente certos aspectos, certas frustrações, certas tensões. A arte não sabe se vai ou quer sobreviver indefinidamente, como costuma dizer que vai e quer. A arte fala, as pessoas falam, e, apesar do cansaço que houver, tudo ou algo continua por dizer e por fazer. O poema foi percorrido, há algo a dizer esperando na garganta, nos olhos, nas mãos, no corpo inteiro. Nas coisas. No desejo. Mesmo nas anestésias com que se distrai o medo da morte. Querer dizer mais uma vez, mesmo em voz baixa, o que o poema disse. Inesperadamente, a voz se eleva de novo e, quando isso acontece, pode ser tão bonito.

Esta escrita teve como proposta principal falar de algumas inquietações: diante de uma poesia, diante de alguma filosofia. A relação entre ambas é assimétrica: cada uma gera uma interferência distinta sobre a outra. A poesia fala apenas a quem a chama, a quem se deixa, voluntariamente ou não, chamar por ela. Com a filosofia ocorre algo parecido, mas ela se esforça tradicionalmente por se fazer valer como piso para a realidade; a poesia não tem feito, nos dois últimos séculos, a menor questão disso, apesar de ao mesmo tempo dizer que a única realidade que importa é a dela mesma, poesia. Como comprovar essas coisas? E se são fato, qual a relevância de tentar fazê-las falar ou falar delas? Isso parece remeter a outra velha questão: a poesia merece existir? Trata-se de uma questão de desejo, que, portanto, para certos leitores, pode se considerar respondida. É preciso convencer alguém de que ela precise existir? É preciso ensinar o desejo pela poesia? Para alguém que não a aceite como fato? Jacques Rancière (2012) diz: o dissenso é um bom presságio à política. O dissenso é um dos afetos mais urgentes ainda. Pode haver o desejo de falar de paixões, e isso pode mover o dissenso. Falar demoradamente de um poema cujos penhascos habitam a memória, esta que tanto gosta de constranger o esquecimento.

As paixões tratadas aqui não constituem uma substância simples. Dentre tantas poesias, foi escolhida uma, a que o uso cola o nome de Carlito Azevedo. Essa escrita se faz no

impasse entre sofisticação intelectual¹ e perplexidade política frente ao devir, ao descontrole absoluto sobre as contingências. Carlito absorve a contribuição da poesia brasileira desde principalmente a geração de 22; antes disso, ele toma temas e problemas de Baudelaire e Mallarmé, que tanto contribuíram com aquela poesia, mesmo que de modo subterrâneo. As gerações modernas, o concretismo, a linguagem coloquial, a mistura de registros discursivos, o verso livre, a metrificação áspera de João Cabral de Melo Neto, a dissolução de limiar entre poesia e prosa, são esses alguns dos ingredientes que Carlito assimila em seu poema. Entretanto, ele acrescentará alguns elementos a isso, no diálogo com linguagens diversas de arte. Talvez Carlito tenha se afirmado tradicional de um modo parecido a como Lacan se disse afinal um seguidor da psicanálise freudiana: como alguém que firma um vínculo crítico com uma tradição, de modo que isso resulta em reelaborá-la. Sua poesia, de qualquer modo, não seria absolutamente tradicional, no sentido corrente da palavra, embora tampouco seja ostensivamente experimental em muitos de seus textos. Para ter uma dimensão confiável de como a poesia do carioca faz rearranjos dos usos da tradição moderna, é preciso observá-la demoradamente, e mesmo assim há uma margem de subjetividade que a impedirá de ser incontestável – especialmente se o critério de valor apontar para uma ideia de poesia mais intensa, mais inflamada, mais direta, mais agressiva. Vanguarda, tradição, transgressão, cotidiano, são categorias demoradas na história, depositando-se por esta escrita no atrito dentro da frase, e entre frases, para que, quem sabe, uma faísca se risque e faça imaginar um lugar além dos estereótipos ou clichês tão criticados por Benjamin, Blanchot e Deleuze; para tentar, assim, trazer mais que uma satelitização conceitual ou prática da realidade àquelas categorias, vanguarda e tradição.

Das filosofias, também se seguiu um recorte, à maneira coadjuvante, que sinaliza um começo com Friedrich Nietzsche e chega aonde se queria com vários nomes que de algum modo endossaram o filósofo alemão, mesmo que em contraponto: Walter Benjamin, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nietzsche afirmou que dois pontos de vista não são mutuamente redutíveis; que nenhuma abordagem prevalece essencialmente sobre outras; que cada olhar/abordagem é parcial e modifica aquilo que toca; que, portanto, qualquer olhar é jogo de poder e vontade. Depois de uma série de usos equivocados, de mal-entendidos, os franceses mencionados dimensionam as ideias de Nietzsche de um ângulo libertário, mais

1 Sofisticação eventualmente manifestada por uma frivolidade irônica, da qual a ironia frequentemente passou despercebida, em vista de certa denotação ambígua em falas do autor.

apegado à linguagem e menos apegado a hierarquizações circunstanciais. Vem com essas marcas uma radicalização política extremamente questionadora, tanto que passou por niilista ou relativista por parte de quem não a entendeu. Esse foi e é um dos riscos que a crítica ao essencialismo metafísico correu e corre.

Em termos de aportes conceituais, neste trabalho, o que se pronunciou de um jeito mais forte foi o conceito de imagem. Estudos sobre concepções diversas de imagens, na percepção cotidiana e na arte, continuam frequentes. De Bergson e Blanchot, há hoje as investigações de Didi-Huberman e Rancière. A variabilidade de perspectivas a respeito, ao longo dos séculos, foi filtrada com escolhas que coube trazer para cá. Isso permitiu que fosse pensada uma teorização minimamente apropriada ao poema de Carlito, ou seja, que partisse dele, e não à qual ele fosse meramente adaptado. Para tentar chegar a esse resultado, optou-se por focar basicamente na visão de imagem para três autores: Henri Bergson e, especialmente, Maurice Blanchot e Gilles Deleuze. De Bergson veio o aspecto perceptivo de sua concepção de imagens, ligada à noção de estímulo sensorial, bem como ao fato de que para ele as imagens existem independentemente de uma percepção que as colete; o direcionamento espiritualista de seu pensamento, entretanto, não foi endossado, já que afinal esta escrita prefere uma perspectiva materialista, que nos parece mais madura e lúcida, tanto política quanto existencialmente. Com Blanchot (via Heidegger), apreendeu-se que a imagem pode ter um objeto palpável como pretexto, mas que resvala dele e desafia a própria sensorialidade, como se a dissipasse. A imagem de Blanchot é a própria obra, não como materialidade dada, mas como o caráter mutável dessa materialidade. Por Deleuze, finalmente, chega-se a uma discussão para a imagem no cinema, em suas perspectivas de movimento e duração, que foi deslocada para uma abordagem com o poema. Os dois tipos de imagem estudados por Deleuze, revisando as ideias habituais de espaço e tempo com o aporte bergsoniano, formam em conjunto um plano de indiferenciação, imanência, entre a realidade e sua percepção. Percepção e realidade mantêm uma relação aberta mútua pela qual cada uma interfere na outra; enfim, como diz Deleuze, elas fazem rizoma, em devir mútuo.

Essas perspectivas podem ser muito férteis para uma discussão sobre o que o poema de Carlito teria de próprio, particular. E foi disso que se procurou tratar neste trabalho, sendo também o que orientou o perfil das etapas que o cumprem. O apelo visual é talvez o dado mais perceptível da poesia de Carlito, de tão presente que está, na forma de descrição de paisagens e na força do olhar, em todos os seus livros. Paisagens, aliás, que não resultam de

uma empreitada objetiva de representação; o olhar parece intervir de maneira decidida e em intensidades variáveis sobre o que vê. Em muitos casos, mesmo que de uma maneira bastante sutil, ele parece fracassar no intento. O jogo, seja como for, se reinicia conforme o poema. Olhar e paisagem se interferem; o olhar tenta moldar a paisagem, que entretanto muitas vezes o hipnotiza e o devora. Isso cria um dispositivo, que é o próprio poema, chamado aqui de “tela” ou “imagem-tela”. Esse foi o mote do primeiro capítulo, que procurou tratar do problema por meio da discussão de vários poemas. Como a relação com a pintura parece mais intensa nos dois primeiros livros do autor, o capítulo se deteve neles.

O segundo capítulo mostrou uma disposição adotada para o resto do trabalho: o revezamento entre capítulos mais longos, dedicados à análise textual, e outros mais curtos, que mesmo se desenvolvendo a partir do comentário de poemas, pontuam mais detidamente certos movimentos conceituais que se tentou executar por aqui. No caso, foi tratada a noção de assimetria, a partir de, como dito, um dos incentivadores de pensamento para esta fala, Nietzsche. A “diferença do olhar” é proposta em *Humano, demasiado humano* como desconfiança quanto ao senso comum e ao estabelecido, em função de uma filosofia por vir. Ela questiona a ideia de representação, bastante contestada, aliás, na mesma obra do autor alemão. No poema de Carlito, a assimetria é a passagem de um registro de linguagem a outro, de um elemento estilístico a outro, é a passagem do poema ao real, do poema a ele mesmo, de um poema a outro. Nesse sentido, “Uma tentativa de retratá-la” (bem como “Por ela” (1993, p. 32), de *As banhistas*), parece um contraponto irônico a tantos retratos-pinturas, inclusive na obra de Carlito, do corpo feminino belo, de proveniência provável da classe média ou de uma mais alta. Entre o poema e o que o atravessa, entre o poema e tudo o que o cerca, inclusive outros poemas, existe a assimetria, aqui pensada como conjunto de ocorrências assimétricas; em outras palavras, como a diferença tratada nos casos particulares de multiplicidades quaisquer.

O capítulo seguinte pensa o poema de Carlito como se fosse um teatro. São rastreadas algumas características que apontariam nele certos ingredientes teatrais: um tipo de encenação e de performance, atuação como máscara, seja de corpos humanos, sejam animais, sejam nomes, sejam movimentos de heceidades. São debatidos outros poemas que não os do capítulo sobre as telas, mas a discussão deixa ver que os dois tipos de imagem pertinentes, a imagem-tela e a imagem-drama, não se excluem necessariamente; ambas são intensidades que se revezam de modo assimétrico no poema. A imagem-drama no poema de Carlito tem mais

uma vez um aspecto amorfo ou sem forma definida, já que implica em máscaras de feições misturadas, indefinidas, cheias de elementos díspares, como são também as banhistas do segundo livro, essas telas-máscaras. Afinal, os poemas-drama criam atmosferas virtuais, máscaras como performances, como uma camada suplementar de significações em torno da cena que neles acontece de fato. Esse procedimento foi relacionado, de passagem, aos sonetos de Shakespeare, que criam um tipo de teatro particular na obra do dramaturgo, e se aplica ao caso de estudo deste texto conforme as tendências de linguagem da poesia na modernidade recente.

Depois, veio mais um capítulo curto, espécie de intermédio ao seguinte, assim como no caso de “Assimetrias”. Foi a vez de uma discussão sobre a interferência, que, como a assimetria, já comparece às discussões desde o primeiro capítulo, embora somente nesse momento próprio ela tenha sido delimitada, concentrada, intensificada. A interferência é a rasura da linguagem sobre si própria, é o devir desagregador de toda relação (que pode ocorrer também de formas que não interessam a esta perspectiva, ou seja, como autoritarismo, dominação, conservação, manipulação, atitudes politicamente reacionárias). Para a discussão, foi trazido um poema passível de duas leituras distintas, que se interferem mutuamente e instauram no poema um campo de indeterminação textual; campo que implora pela participação ativa do leitor e é um costume comum no século XX². Interessam a esta discussão somente as interferências que abrem politicamente o poema, o corpo, a percepção, a relação do humano com tudo que lhe é estranho, principalmente ele mesmo. É ela que faz se aproximarem o poema, a tela de pintura e o teatro, bem como a imagem que ainda será estudada no capítulo posterior. A assimetria é o desnível entre dois fragmentos ou planos de realidade, é a diferença entre eles, compreendida não como mera constatação, mas como um movimento de busca metódica do inexato em uma multiplicidade; a interferência, por sua vez, é a transformação mútua suscitada por aquele desnível, mesmo que em escala apenas potencial.

Em “Cinemas”, procurou-se discutir outra textura do poema de Carlito, mais intensa no último livro que ele publicou, *Monodrama*, de 2009. A visão se acentua como dado de movimentos “aberrantes”, como diz Deleuze, imprevisíveis, agramaticais, agitando a percepção e a paisagem, desdobrando-as ao extremo, partindo-as, misturando pedaços de

2 Eventualmente, a indeterminação textual, lacunar, da poesia no século XX é infelizmente confundida com hermetismo (notamos isso na fala de alguns colegas da área de Letras, por exemplo), o que vem de uma orientação de leitura a nosso ver antiquada, fiadora de uma noção centralizada, essencialista, elitista e teleológica do sentido e da semiose, mesmo que de modo não intencional.

maneira a desafiar a continuidade que a percepção biológica, sensório-motor, costuma emprestar ao dia a dia. Isso porque na imagem-cinema, no devir-cinema do poema, as noções de tempo e espaço, aliás muito empregadas para análise de poemas (vide, por exemplo, CANDIDO, 1998), mostram-se heterogêneas e se confundem. Esse fato diminui a possibilidade de emprego de tais categorias de uma maneira rigidamente distinta, mas faz pensar em uma abordagem na qual o poema não é um enigma a ser desvendado, um mero teste à capacidade de raciocínio lógico; confundindo tempo e espaço, o poema faz pensar na luz, tão presente nele, como uma ativação específica da matéria, revezando-se entre ondas e partículas, como aquela; a luz é o que costura as muitas linhas temporais e espaciais no poema de *Monodrama*. Dentre imagens de movimento, de espaço, e de tempo, enfatizou-se, no final, as chamadas imagens-cristal (DELEUZE, 2012b). Nos poemas-drama, a imagem-cristal (composta por duas imagens, uma virtual, passada ou possível, e outra atual, presente, instantânea) tem foco predominante sobre uma cena, como um palco (a galinha do conto no seu quintal, por exemplo); nos poemas-cinema, as imagens-cristal são entrecortadas e rearranjadas pela montagem e pela narratividade não convencional.

O último dos capítulos, também curto, é um livre exercício de interferência e reescritura para alguns poemas de *Monodrama* em que se manifestem personagens ou circunstâncias estrangeiros, recorrentes nesse livro. A condição estrangeira é associada à diferença do olhar e à dispersão sintagmática na página final de Mallarmé. O poema de Carlito, em suas quebras, misturas e interpolações de cena, é palavra aberta e, portanto, sempre estrangeira, alheia, extraviada. Daí a insinuação de que o critério de nacionalidade para tratar da produção literária seria insatisfatório. Falando da condição estrangeira do poema, talvez de todo poema desde Baudelaire e Mallarmé, esse capítulo abole as citações acadêmicas e confunde vozes que entretanto permanecem heterogêneas³, em uma tentativa de desuniformizar movimentos habituais da escrita, a partir da sugestão de Blanchot ao abordar *Um lance de dados em O livro por vir*.

Todo poema precisa da luz, e não de uma maneira metafórica. Todo poema é percorrido por ela, por suas vibrações e interferências; o de Carlito, desde suas palavras, é um aguçamento dessa tendência, é um debruçar-se sobre ela, ativada como problema de

3 Silvína Rodrigues Lopes: “o pensamento e a literatura não são comunicáveis como qualquer coisa que possa passar de um lugar para outro porque não são o resultado de uma linguagem própria, mas se fazem na ‘linguagem comum’, não sua não homogeneidade, assim se separando da vinculação ao universal, assumida pela religião ou pelas ciências. [...] É porque a linguagem é tocada e tocável pelo heterogêneo que a afecta esburacando o seu consistir, que a literatura é transformadora, mas é também por isso mesmo que ela é estranheza inultrapassável, corte com o comum (2012a, p. 29-30).

pensamento e tensão política, enérgica. A luz mobiliza uma forma sempre por se formar, apesar da aparência de estabilidade da palavra impressa na página, palavra que rasura a própria luz ricocheteada no papel. A forma do poema se move no encontro entre o olhar e a paisagem-partitura da imagem-textura. Assim, a imagem, informe, tende ao poema assim como tende à tela, ao drama, ao cinema. Entre imagens diversas, entre modos de arte materializados de maneira distinta, há uma imanência que é interstício, atrito, faísca, espaço afora, e é força propulsora de tantas proposições de linguagem e pensamento, poesia e filosofia, nas várias etapas da modernidade, inclusive a mais recente, dita contemporânea. Um jogo de assimetria e interferências que é movimento e existência, espaço-tempo, energia-matéria, variância em um plano de imanência, consistência. O poema é a linha-dobra que se desdobra em múltiplas direções, assim como o plano é um virtual desdobramento em hipervolumes⁴, produtor de tempos simultâneos, cruzados. Nessa rota, os diversos tipos de imagens da poesia de Carlito exploram aspectos similares: o invisível (nos poemas-tela), a imagem ausente, o impersonagem (nos poemas-drama), os interstícios entre imagens suscitados pelos planos e suas montagens (nos poemas-cinema).

Em que o poema interfere na filosofia? A poesia de Carlito diz algo aos filósofos com os quais conversou: um só emissor empírico, poeta, desdobrou-se em várias máscaras (poeira de personas, de estilos e anseios da frase), coisa que Deleuze e Guattari, por exemplo, só quiseram ou puderam fazer reunidos em dupla. No caso do poema de Carlito, não se trata de mérito de virtuosismo “vocal” ou ventriloquismo, mas de prática textual efetiva da variação, de um teatro, tanto no diálogo como no ato de devorar os dados do outro. Assim, algo do que o poema de Carlito diz à filosofia é o seu teatro, seu drama (princípio tão bem aproveitado por Nietzsche no *Zarathustra*), coisa que a poesia aliás oferece à filosofia desde séculos, desde Shakespeare, principalmente, desde a poesia trovadoresca ou antes. À sobrecarga de palavras em *Mil platôs*, reflexo do costume acadêmico de comprovar exaustivamente uma tese qualquer, principalmente se ousada, Carlito responde com sua economia de palavras, de frases, costuradas e habitadas por interstícios que são sua luz, sua matéria energética, seu campo de forças para vontades múltiplas de potência, para questionamentos do poder instituído, para pensar e praticar comunidades diversas.

4 As artes contemporâneas tendem a misturar linguagens e gêneros: escrita, estímulo visual, sons, voz-fala, gestos corporais, ficção. A exposição, a peça, o livro e a sessão musical recebem a companhia da instalação, da performance, que por vezes requerem situações de observação mais complexas que a leitura ou a observação de telas ou esculturas. A leitura de um poema contemporâneo, nesta segunda década de século, teria como pressuposto, em termos de perspectiva, a dispersão e a complicação da instalação e da performance? A resposta parece ser positiva, indicando um movimento de devoração, de alimentação.

É como se o poema tivesse suas próprias zonas de consciência, que para o leitor são uma espécie de inconsciente, ou como uma consciência heterogênea, difusa, pulverizada, multiplicada, esquizoide. Mesmo palavras lidas nele, e que podem passar despercebidas, integram esse inconsciente, impensado mesmo que já pensado (o inconsciente do poema não é homogêneo; ele se desenvolve de uma maneira específica a cada leitor, a cada relação com este). O poema de Carlito não se mostra consciente para nós; talvez tenha sua duração, sua consciência, o que implicaria em que, como linguagem e corte, ele é uma espécie de produção de um inconsciente para quem o lê, disparador da máscara poética, da imagem em devir. O poema é um Frankenstein, uma boneca Emília, um autômato que criamos pensando ser nossa imagem e semelhança, que queremos que nos ame, que possivelmente ri de nós, mas que também pode ensinar a rirmos de nós mesmos.

Obviamente, a discussão desse trabalho ganhará muito se confrontada com uma contextualização cultural do ambiente em que Carlito produz: a poesia brasileira contemporânea, suas obras, sua produção. Certas indicações nos textos, registradas em passagens dos capítulos acima, anunciam a possibilidade de uma imagem-música em poemas de Carlito, que deve ser estudada e particularizada de uma maneira intensificada. Está em questão, evidentemente, não a criação de uma originalidade absoluta, metafísica, mas a tomada de conceitos e práticas em circulação para repensá-los, trazê-los ou levá-los a outros ângulos, descolar deles os nomes antigos, fazer esses nomes vacilarem, pensar em nomes novos que são também novos pontos de vista para problemas não-resolvidos. Mais importante que a obra de um autor específico é a pluralidade das escritas poéticas brasileiras contemporâneas e os debates e as divergências inconciliáveis que elas suscitam. A crítica literária tenta se afirmar enunciando a literatura como imagem de outras artes, sem que aquela o seja, afinal. A proposta das imagens pensadas com o poema de Carlito Azevedo é declaradamente instável, e talvez só viva durante o tempo necessário para sua enunciação. O cinema-tela-drama que é poesia pode configurar um olhar crítico que tenta deslocar a obra e se deixar deslocar pelo mundo em movimento/tempo, gesto de sobrevivência.

Interromper uma escrita e deixar que isso a intensifique, como um eco, como um movimento contínuo da matéria, continuação da voz no silêncio por vir. Reabertura.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Edição revista e ampliada. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas**: estudos de poética e literatura. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: UFSC, 2014a.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi, 2005 (Piccola Biblioteca Einaudi).

AGAMBEN, Giorgio. **Idea della prosa**. Macerata: Quodlibet, 2013a.

AGAMBEN, Giorgio. **Infanzia e storia**: distruzione della esperienza e origine della storia. 4. ed. Torino: Einaudi, 2013b.

AGAMBEN, Giorgio. **L'aperto**: l'uomo e l'animale. Torino: Bollati Boringhieri, 2014b.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *In*: **Categorias italianas**: estudos de poética e literatura. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014c.

AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza fine**: note sulla politica. Torino: Bollati Boringhieri, 2013c.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. São Paulo: Autêntica, 2012a.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Quel che resta di Auschwitz**: l'archivio e il testimone. Torino: Bollati Boringhieri, 2012b.

AGAMBEN, Giorgio. **Stanze**: la parola e il fantasma nella cultura occidentale. Torino: Einaudi, 2013d.

AGAMBEN, Giorgio. **Stato di eccezione**. Torino: Bolatto Boringhieri 2014d.

AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. e pref. Lorenzo Mammi. 2. ed. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2020.

AGUIAR, Melânia Silva de; LOBO, Suely Maria de Paula e Silva. Ler um poema: poesia e pintura em Carlito Azevedo. *In*: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Ensaio sobre a leitura 2**. Belo Horizonte, Ed. PUC Minas, 2007, p. 169-182. Disponível em: <http://ich.pucminas.br/posletras/Producao%20docente/Melania/Carlito%20Azevedo%20texto%20leitura%20-%20Suely%20-%20Melania.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2014.

AGUILERA, Emiliano M. **Dibujos y grabados de Goya**. Barcelona: Iberia, 1960.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática latina**: curso único e completo. 29. ed. São Paulo: Saraiva, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

ANTELO, Raúl. Babel e a harmonia grotesca. *In*: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 268-290.

ANTELO, Raúl. **Transgressão & modernidade**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001, p. 261-276.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes**. Paris: Gallimard, 1970.

APTER, Emily. **The translation zone**: a new comparative literature. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

ARGAN, Carlo Giuliano. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARISTÓTELES. **Física**. Tradução, prefácio, introdução e comentários de Lucas Angioni. Campinas: Ed. Unicamp, 2009, v. 1 e 2.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Ed. bilíngue. Tradução de Marcelo Perine. Loyola, 2002. Versão italiana de Giovanni Reali do original grego.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARONSON, Arnold. Avant-garde scenography and the frames of the theatre. *In*: ACKERMAN, Alan; PUCHNER, Martin. **Against theatre**: creative destructions on the modernist stage. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004.

ASSIS, Machado de; QORPO-SANTO; COELHO NETO. **Teatro de Machado de Assis, Qorpo-Santo e Coelho Neto**. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 2002.

AZEVEDO, Carlito. **As banhistas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

AZEVEDO, Carlito. Carlito Azevedo fala sobre nova página de poemas. Entrevista a Miguel Conde. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 abr. 2010 (2010a). Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/carlito-azevedo-fala-sobre-nova-pagina-de-poemas-282522.html>. Acesso em: 5 jan. 2016.

- AZEVEDO, Carlito. **Collapsus linguae**. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- AZEVEDO, Carlito. **Collapsus linguae**. 2. ed., revista. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998a.
- AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009a.
- AZEVEDO, Carlito. O espaço curvo da poesia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 set. 1998 (1998b). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs27099814.htm>. Consulta em 5 jan. 2016.
- AZEVEDO, Carlito. Para entender o mundo, vou ler os poetas novos. Entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho. **Jornal público**. Lisboa, 3 abr. 2009 (2009b). Disponível em: <http://torvelim.blogspot.com.br/2010/04/carlito-azevedo.html>. Acesso em: 15 jul. 2013.
- AZEVEDO, Carlito. Quero a profundidade da pele. Entrevista [entrevistador não informado]. Caderno Ideias. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14 dez. 1996 (1996a). Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cara01.html>. Consulta em 22 jun. 2013.
- AZEVEDO, Carlito. **Sob a noite física**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996b.
- AZEVEDO, Carlito. **Sublunar**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2010b.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. **Mark Rothko (1903-1970): cuadros como dramas**. Tradução de Mariana Gratacós i Grau. Madrid: Taschen, 2009.
- BACHEGA, Denise Kasiorowski; ABRÃO, Daniel. Carlito Azevedo: uma aquarela poética. **Ave palavra**: revista digital do curso de Letras da UNEMAT. Alto Araguaia, ed. 12, p. 1-17, 2.º sem. 2011. Disponível em: <https://revista.unemat.br/avepalavra/EDICOES/12/artigos/bachega.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2016.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1993.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974 (debates).
- BARON, Philippe (dir.). **Le drame: du XVI^e siècle à nos jours**. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2004.
- BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue: essais critiques IV**. Paris: Seuil, 1993.
- BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 2014 (Points).
- BATAILLE, Georges. **La part maudite: précédé de La notion de dépense**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011a.

BATAILLE, Georges. **L'erotisme**. Paris: Minuit, 2011b.

BATAILLE, Georges. **L'expérience intérieure**. Paris, Gallimard, 2014 (Tel).

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. *In: Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté, et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, 2013 (Bibliothèque de la Pléiade), v. 1, p. 683-724.

BECUWE, Christian *et al.* Nævus pigmentaires *In: Encyclopédie médicale chirurgique*. Paris: Elsevier, 2003.

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. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232 (obras escolhidas, vol. I).

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2011 (obras escolhidas, vol. III).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa do Estado de São Paulo, 2009.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BERGSON, Henri. **Durée et simultanéité**: à propos de la théorie de Einstein. 4 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. **L'évolution créatrice**, Paris: Presses Universitaires de France, 2014 (Quadriga).

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**: essai sur la relation entre le corps et l'esprit. Paris: Flammarion, 2012.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski *et al.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BÍBLIA. A. T. Daniel. *In: BÍBLIA*. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* 2 ed. São Paulo: Paulus, 2004.

BIDENT, Christophe. A grande neutralidade viva. *In: KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe. Anacronismos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 25-38.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Machines de Jean Tinguely**. São Paulo: [s/n], 1965, v. 8.

BIET, Christian; TRIAU, Christophe. **Qu'est-ce que le théâtre ?** Paris: Gallimard, 2006 (Folio essais inédit).

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Poéticas/políticas do contemporâneo: interpelações do impossível. *In*: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (org.). **Teoria, poesia, crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de filosofia**. Tradução de Desidério Murcho *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 2012a (Folio Essais)

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 2012b.

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2012c (Folio essais).

BONVICINO, Régis. **Até agora**: poemas reunidos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas: 1923-1949**. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas III: 1975-1985**. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2010.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. *In*: **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 131-134.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes**. Tradução de Willi Bolle. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso). **Lero-lero**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de Luciano Alves Meira. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CAHN, Isabelle *et al.* **L'ABCdaire de Cézanne**. Paris: Flammarion, 1995.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. Traduções e ensaios de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno e análise literária. 6. ed. São Paulo: Ática: 1998.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fund. Ed. Unesp, 1997 (Prismas).
- CASA NOVA, Vera. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- CAZOTTE, Jacques. **Le diable amoureux**. 2. éd. Paris: Flammarion, 2007 (Librio).
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHABRUN, Jean-François. **Goya**. Tradução de John Maxwell Brownjohn. London: Thames and Hudson, 1965.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 24. ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**: littérature et sens commun. Paris: Seuil, 2009.
- COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CRISTOBO, Aníbal; GARCIA, Marília. w/t. **Et cetera**: revista de literatura & arte. Curitiba, n. 0, 2003, p. 197.
- CUMMINGS, E. E. **Complete poems**: 1904-1962. New York: George J. Firmage, 1991.
- DAVID, Martine. **Le théâtre**. Paris: Belin, 1995.
- DELGADO CRIADO, Buenaventura. **Historia de la infancia**. Barcelona: Ariel, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 2013a.
- DELEUZE, Gilles. **Cinéma 1**: l'image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012a.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2: l'image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012b.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: la logique de la sensation**. Paris: Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Le bergsonisme**. Paris: PUF, 2013b.

DELEUZE, Gilles. **Le pli: Leibniz et le baroque**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: um manifesto de menos. O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Capitalisme et schizofrénie 1: L'anti-oedipe**. Paris: Les Éditions de Les Éditions de Minuit, 2012 (Collection "Critique").

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Capitalisme et schizofrénie 2: Mille plateaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 (Collection "Critique").

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 (Collection «Critique»).

DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 1978 (Champs).

DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1979.

DESCARTES, René. **Discours de la méthode**. Paris, France: J. Vrin, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce que nous regarde**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Tradução de Maria José Werner Salles. **Alea**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, jun 2011.

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

DOLNIKOFF, Luís. O paradigma nacional-popular da USP em literatura. **Sibila**. São Paulo, 24 out. 2011. Disponível em: <https://sibila.com.br/cultura/o-paradigma-nacional-popular-da-usp-em-literatura/5012>. Acesso em 7 jan. 2016.

DOLNIKOFF, Luís. Relendo Carlito Azevedo ou um caso exemplar da poesia brasileira contemporânea. **Sibila**. São Paulo, 22 nov. 2009. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/relendo-carlito-azevedo-ou-um-caso-exemplar-da-poesia-brasileira-contemporanea/3253>. Acesso em: 6 jan. 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Pérola de Carvalho. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELIOT, T. S. Tradition and individual talent. *In*: **Selected essays**. 2nd. ed. London: Faber and

Faber, 1934, p. 13-22.

EINSTEIN, Albert. **A teoria da relatividade especial e geral**. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ERBER, Laura, O demônio da possibilidade: imagem e incerteza em alguma poesia brasileira recente. **Celeuma**. São Paulo, n. 3, p. 67-83, dez. 2013. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/celeuma/_article/_view/87710. Acesso em: 9 jan. 2016.

EUCLIDES. **Os Elementos**. Tradução e introdução de Irineu Bicudo. São Paulo: UNESP, 2009.

FERRAZ, Eucanaã. Prefácio. In: PEIXOTO, Charles. **Supertrampo: poesia reunida 1971-2014**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 7-10.

FIGUEIREDO Eurídice; GLENADEL, Paula (org.). **O francês e a diferença**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

FORRER, Mathi. **Hokusai**. Munich, London: Prestel, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Ditos e escritos, v. 3), p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. La pensée du dehors. In: **Dits et écrits I: 1954-1975**. Paris: Gallimard, 2001, p. 546-567.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines**. Paris: Gallimard, 2013.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Tradução de Roberto Machado. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. Crise de verso. **Estudos linguísticos**. São Paulo, vol. 3, n. 38, p. 573-582, set./dez. 2009. Disponível em: http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_46.pdf. Acesso em 2 jan 2016.

FREITAS, Marcos Cezar de. **História social da infância no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

FREITAS, Roziliane Oesterreich de. **Poéticas contemporâneas: a poesia de Carlito Azevedo**. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/79139>. Acesso em: 3 jan. 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. De abanicos abiertos y poesía en movimiento. *In*: AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. Buenos Aires: Corregidor, 2011, p. 7- 23. Disponível em: <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/florencia-garramuc3b1o-sobre-monodrama.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. *In*: KIFFER, Ana Paula; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2014, p. 91-108.

GASSIER, Pierre. **Goya**: étude biographique et critique. Genève: D' Art Albert Skira, 1955.

GOETHE, Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Apresentação, seleção e tradução de Marco Gianetti. 4. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. **The story of art**. Londres: Phaidon, 2014.

GONZALEZ, Ángel. **Alberto Giacometti**: works, writings, interviews. Barcelona: Polígrafa, 2006.

GREGORY, Richard L. **Olho e cérebro**: psicologia da visão. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico**: ensaios de esquizo-análise. Tradução de Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1988.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Poemas (1975-2005)**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo, SP: Annablume, 2004.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HALÉVY, Daniel. **Nietzsche**: uma biografia. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda e Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Der Ursprung des Kunstwerkes** [A origem da obra de arte]. Stuttgart: Reclam, 2012a.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010, v. I.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro,

Forense Universitária, 2007, v. II.

HEIDEGGER, Martin. **Unterwegs zu Sprache** [Caminho para a linguagem]. Stuttgart: Klett-Cotta, 2012b.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. *In*: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998, p. 9-21.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUBERT, Marie-Claude. **Les grands théories du théâtre**. Paris: Armand Colin, 2005.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de *Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Tradução de Cecil Thiré. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Antonio Houaiss. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KEROUAC, Jack. **On the road**. London: Penguin, 2000.

KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe. **Anacronismos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse). **Os cantos de Maldoror**. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *In*: **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a, p. 496-533.

LACAN, Jacques. Kant com Sade. *In*: **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b, p. 776-803.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. *In*: **Nomes-do-pai**. Tradução de André

Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. *In: Ensaios e anseios crípticos*. 2 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

LEMOS, Masé. Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crises e saídas. *In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (org.). Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEVINAS, Emmanuel. La réalité et son ombre. *In: Les imprévus de l'histoire*. Paris: Fata Morgana, 1994.

LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: Edusp, 2002.

LIMA, Manoel Ricardo de. As águas *sem dono* de Pancetti. *In: A forma-formante: ensaios com Joaquim Cardozo*. Florianópolis: UFSC 2014.

LIMA, Manoel Ricardo de. **55 começos**. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.

LIMA, Manoel Ricardo de. Como rasurar a paisagem. *In: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A estranheza em comum**. São Paulo: Lumme, 2012a.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da feira, 2012b.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. *In: NOVAES, Adauto (org.). Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 57-70.

LORCA, Federico García. **Dibujos**. Granada: Comares: Fundación Federico García Lorca, 1996.

LOUETTE, Jean-François *et al.* **Impossibles théâtres: XIX^e-XX^e siècles**. Chambéry (Savoie): Comp'act, 2005.

LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Leandro Konder *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MACHEREY, Pierre. **Philosopher avec la littérature: exercices de philosophie littéraire**. Paris: Hermann, 2013.

MAIA, Aline Borba; MEDEIROS, Cynthia Pereira de; FONTES, Flávio. O conceito de sintoma na psicanálise: uma introdução. **Estilos da clínica**. São Paulo, v. 17, n. 1, 2012. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282012000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 3 ago. 2015.

MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur**: suivi de Divagations et Un coup de dés. Nouvelle édition présenté, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2008 (NRF).

MALLARMÉ, Stéphane. **Poésies**. Paris: Gallimard, 1990 (NRF).

MAN, Paul de. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MANZOLLI, Stefano. Corredores da história-museu. **Cisma**: revista de Crítica Literária e Tradução. São Paulo, n. 4, jan./jul. 2014.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2009.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 2007 (Tel).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 2014 (Folio Plus Philosophie).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris, Gallimard, 2013 (Tel).

MICHAUX, Henri. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2001 (La Pléiade), v. 2.

MARIE, Michel. **A nouvelle vague e Godard**. Tradução de Eloisa A. Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas, SP: Papirus, 2011.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (org.). **Poesia hoje**. Rio de Janeiro: Eduff, 1998, p. 11-26.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Die fröhliche Wissenschaft**: la gaya scienza [A gaia ciência]. Köln: Anaconda, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Menschliches, zumenschliches: ein Buch für freie Geister** [Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres]. Köln: Anaconda, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. Segunda consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. *In*: **Escritos sobre a história**. Tradução, apresentação e notas de Noeli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005, p. 67-178 (Coleção tecnologia e ciências humanas).

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NOVARINA, Valère. Le débat avec l'espace. *In*: **Devant la parole**. Paris: P.O.L., 2010.

OITICICA, Hélio. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. **La desumanización del arte y outros ensayos de estética**. Madrid: Revista de Occidente: Alianza, 1986.

PAES, José Paulo. **Armazém literário**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2015.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**: el poema, la revelación poética, poesía y historia. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2005 (Lengua y Estudios Literarios).

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. 4. ed. Barcelona: Seix Barral, 1993.

PEIXOTO, Charles. **Supertrampo**: poesia reunida 1971-2014. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A inútil poesia de Mallarmé. *In*: **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 29-34.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PETRUCCIANI, Stefano. **Modelos de filosofia política**. Tradução de José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2014.

PIAGET, Jean. **A construção do real na criança**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

POUND, Ezra. **ABC of reading**. Reissued with a new introduction by Michael Dirda. New York: New Directions, 2010.

POUND, Ezra. **Os cantos**. Tradução de José Lino Grünewald. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 (40 anos, 40 livros).

PRIGOL, Valdir. Mire. Veja. A solicitação do olhar nos poemas de Carlito Azevedo. *In*: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu**. Volume seul. Paris: Gallimard, 2011.

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. *In*: **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 51-81.

REINHARD, Kenneth. Kant with Sade, Lacan with Levinas. **MLN**. Baltimore, v. 110, N. 4, p. 785-808, sep. 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3251204?typeAccessWorkflow=login>. Acesso em: 5 jul. 2014.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROJAS, Fernando de. **La Celestina**. Madrid: Edelsa, 1996.

ROSENBLUM, Robert. **Ingres**. London: Thames & Hudson, 1985.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SALLY, Daniele Santana. Poesia e visualidade em Carlito Azevedo. *In*: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia. **Poesia e contemporaneidade**: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001.

SALOMÃO, Waly. **Qual é o parangolé?** e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SALVETTI, Alfredo Roque. **A história da luz.** Campo Grande: UFMS, 2006.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008 (Linguagem e Cultura).

SANTAELLA, Lúcia. Texto. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica:** tendências e conceitos no estudo da literatura. São Paulo: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

SANTIAGO, Silviano. As incertezas do sim. *In*: **Vale quanto pesa:** ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 41-45.

SANTIAGO, Silviano. Entre estilhaços e escombros. *In*: **Ora (direis) puxar conversa!:** ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 215-228.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. **De cegos que veem e outros paradoxos da visão:** questões acerca da natureza da visibilidade. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

SARAIVA, António José. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval.** 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1981.

SARAIVA, F. R. Dos Santos. **Dicionário latino-português.** Fac-símile da 12. ed (1927). Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Garnier, 2006.

SARDUY, Severo. **Obra completa.** Madrid: ALLCA XX, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poétique du drame moderne:** De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès. Paris: Seuil, 2012 (Poétique).

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos.** Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997 (Biblioteca Pólen).

SCRAMIM, Susana. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. **Alea.** Rio de Janeiro, vol. 14, n. 1, p. 106-124, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/S5TPC9V35nPYRdmfjJCq7JF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 3 jan 2016.

SCRAMIM, Susana. **Carlito Azevedo.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

SCRAMIM, Susana. Os fractais do modernismo. *In*: **Literaturas do presente:** história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007, p. 83-102.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral:** a poesia do menos e outros ensaios cabralinos. 2.

ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SCHÜLLER, Donaldo. **A dramaticidade na poesia de Drummond**. Porto alegre: UFRS, 1979.

SHAKESPEARE, William. **The complete works by William Shakespeare**. Ware: Wordsworth, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Sonnets**. London: Heinemann, 1963.

SHAW, Bernard. **Major Barbara**. London: Longmans; Green; Constable, 1958.

SHAW, Bernard. **Pigmalião**: romance em cinco actos. Tradução de Fernando de Mello. Lisboa: Verbo, 1972.

SHAW, Bernard. **The doctor's dilemma**: a tragedy. London: Longmans: Green and Co.: Constable and Co., 1957.

SIMON, Iumna Maria. Condenados à tradição. **Piauí**. São Paulo, edição 61, out. 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/condenados-a-tradicao/>. Acesso em 2 jan. 2016.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. **Novos estudos Cebrap**. São Paulo, n. 91, p. 109-120, nov. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/9QK55JFQZHQmj89LvSbNJfc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 4 jan. 2016.

SISCAR, Marcos. A máquina de João Cabral. **Inimigo rumor**: revista de poesia. Rio de Janeiro, n. 13, p. 150-162, ago./dez. 2002.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SISCAR, Marcos. O precedente. **Inimigo rumor**: revista de poesia. Rio de Janeiro, n. 63, p. 58-77, jan./jul. 1999.

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

SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays**. New York: Farrar: Straus and Giroux, 1966, p. 3-14.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STERZI, Eduardo. **A prova dos nove**: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria. São Paulo: Lumme, 2008 (Móbile – coleção de miniensaios).

SURTZ, Ronald E. **Teatro medieval castellano**. Madrid, Spain: Taurus, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. *In: A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. A imagem em estações – Observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo. *In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 63-81.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

TOLSTÓI, Liev. **O que é a arte?** Tradução de Yolanda Steidl de Toledo e Yun Jung Im. São Paulo: Experimento, 1994.

TRAKL, Georg. **Outono transfigurado**: ciclos e poemas em prosa. Tradução e prefácio de João Barrento. Edição bilíngue. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.

VALÉRY, Paul. **Tel quel**. 18. éd. Paris: Gallimard, 1943 (Nouvelle Revue Française), v. 2.

VATTIMO, Gianni. **As aventuras da diferença**: o que significa pensar depois de Nietzsche e Heidegger. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1988.

VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche**: ensaios 1961-2001. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 (Biblioteca do Pensamento Moderno).

VAZ, Valteir. A sentinela noturna: uma leitura do poema “De uma foto”, de Carlito Azevedo. **Qorpus**. [s/n], ed. 18, [2015?]. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-18/3834-2/>. Acesso em: 2 fev. 2016.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIGOTSKY, Lev Semionovitch. **O desenvolvimento psicológico na infância**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993 (Coleção Trans).

WILLETT, John. **O teatro de Brecht**: visto de oito aspectos. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Tradução de João Carlos Salles Pires da Silva. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de Marcus C. Montagnoli. 5 ed. Bragança Paulista; Petrópolis: Editora Universitária São Francisco, Vozes, 2008.

WORDSWORTH, William. **The poetical works of Wordsworth**. Londres: Oxford University, 1923.

ZAMBRANO, María. **Filosofía y poesía**. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económico, 1996.

ZENÃO DE ELEIA. Fragmentos. *In*: **Les présocratiques**. Trad. Jean-Paul Dumont; Daniel Delattre; Jean-Louis Poirier Paris: Gallimard, 2014 (Bibliothèque de la Pléiade).