Rumo ao “cinema” de Carlito Azevedo

Prof. Ms. Saulo de Araújo Lemos (Uece)[i]

Resumo:

A obra de Carlito Azevedo tem gerado debate. Em cinco livros, o carioca produziu uma fala forte em detalhes sutis, motivando elogios e críticas (em ambos os casos, por seu modo próprio de contemporaneidade). Gênero: poesia de Carlito Azevedo. Discutem-se neste trabalho detalhes de seu traçado de imagem mediante Blanchot e Paz, dentre outros. Nesse percurso, será discutido que, nas quatro primeiras obras de Carlito, figura-se o ato de ver como se vê a pintura, ao passo que absorvida pelo olhar para assim percorrer séries de objetos da percepção possível de um hoje; no livro mais recente, Monodrama, a visão agora nasce no movimento (além de simplesmente encontrá-lo, como antes), assume a narrativa e, de um jeito muito particular, torna-se "cinema": imagem que se move e evoca o fora dela para falar de si, fala de si como se não fosse um si, forma como se fosse sem forma, da qual um dos modos de existência é o dilema entre o real e a palavra.

Palavras-chave: Literatura comparada, poesia brasileira contemporânea, Carlito Azevedo.

Introdução

A leitura de um poeta contemporâneo, dos contemporâneos mais próximos, vivos e que provavelmente ainda publicarão mais do que já publicaram, pede, como recorrência, modelos possíveis. As mudanças nesses modelos, que se afirmam à maneira de compreensão da totalidade como nome do aberto (cf. DELEUZE, 1985), de fato reforçam os próprios modelos. Modelos estes que são hábitos alimentados pelo imprevisível. Ler um poeta como o carioca Carlito Azevedo (1961) se mostra uma aproximação de uma busca de experiência em uma totalidade aberta. O caráter recente de sua produção, que como dito está em curso, instaura a leitura de sua obra como um intervalo para avaliação de trajeto, do qual se desconhece seu para-onde-ir. 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 obra concluída, como uma etapa que futuramente pode ser refeita, é encontrar uma metáfora entre o feito e o por fazer na arte, metáfora de equilíbrio instável e que se proclama sentido a partir do desnível entre a materialidade do objeto (assim chamado por mera convenção ou cansaço) e sua potência, incontábil.

Desde *Collapsus linguae* (1991) até hoje, Carlito Azevedo publicou cinco livros de poesia, incluindo *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996), *Versos de circunstância* (2001) e *Monodrama* (2009), além da antologia *Sublunar* (1991-2001). Paralelamente, ele tem atuado como tradutor literário de obras em língua francesa, como *Adolpho*, de Benjamin Constant, e *Amor absoluto*, de Alfred Jarry. A apreciação de sua poesia tem sido irregular: um prêmio Jabuti por *Collapsus linguae*, rima de elogios, severas ressalvas (na vizinhança do insulto)[1]. Na dicção desse poeta, pistas e acenos se apõem às nuanças de textura a cada volume poético, junto à recorrência de alguns traços. As recorrências e as nuanças dessa poesia são a principal motivação deste breve

---

[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. 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.

trecho de pesquisa, este artigo; elas são o aspecto de linguagem aqui coletado. Esses dois demarcadores (o que ecoa e o que dissona) têm uma intensidade particular no caso de *Monodrama* em relação aos livros anteriores. A coletânea poética de 2009 aguça procedimentos de antes e marca faixas de descontinuidade. Especificamente, o movimento, antes um recurso incidental, se torna o motor da poética.

Os passos que irão orientar esta fala decorrem, basicamente, da contemplação dos poemas de Carlito; tal contemplação se encarregou de trazer ao debate intervenções críticas de vozes terceiras. Assim, segue um esboço de rota, pronto para ser desobedecido, caso necessário: primeiro, o pressuposto de leitura completa e sem pausa de toda a obra poética fará pensar em alguns modos de interação dessa escrita com outras de seu entorno; depois, será enunciada a noção de imagem, que avisa sobre a fratura articulada entre linguagens (verbal e visual); seguindo, a discussão de um modo de entendimento: o dentro da obra é mais vasto que seu fora, o que é outra maneira de dizer seu caráter aberto. Essas etapas tratam dos quatro primeiros livros; o deslocar-se relocando-se entre imagem e movimento guarda para *Monodrama* um tópico à parte; nele, a leitura de uma poesia procura se sugerir como uma conceituação arriscada, que tenta renomear e desestruturar a poética a ser avaliada e cuja justificativa talvez seja o correr deste texto.

Articulação da fratura

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 invade o verso ou este a captura. O leitor habituado à literatura do século XX facilmente encontra rastros do tempo nessa poesia. O conjunto aproximado do que se escreveu desde pouco antes da Semana de 22 repercute nela, e esse dado impulsiona uma pergunta: esse caráter permite um encantamento (prazer, *ludus*) provocado por essa poesia? Ou isso é insuficiência, esterilidade? Responder a essas questões difíceis requer pensar a poesia brasileira de hoje e de ultimamente em base mais ampla, o que extrapola o foco e o espaço deste artigo; sinalizações, no entanto, são necessárias. 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 e especialmente os saltos entre cada uma delas; tivemos também as ações que, sem ser de geração, mantiveram um diferencial de grupo; foram ismos localizados, agudos, agônicos: concretismo, processo, práxis, marginalidade[2].

As últimas décadas presenciaram uma rarefação do ato de repensar a tradição remota ou próxima pela reserva ou pela recusa. 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, de preferência com irritação). Em linhas amplas, foi o que Eliot (1934), dentre muita gente, proclamou como linha de ação, e o que posteriormente Paz (1993) diagnosticou (ou tentou diagnosticar) como sestro. Brigar com a tradição como estratégia para domá-la, esse foi o centro de tantas poéticas modernas; isso que se esgotou ou foi levado à suspensão, gradual modo, de 1950 em diante. A noção de "poesia da agoridade" (cf. "Poesia e modernidade", *in* CAMPOS, 1997) indica um rearranjo no *status* da relação literária entre ido e indo. A dialética da repulsa / cooptação do passado se perde, e isso, segundo Campos, inaugura novo uso da tradição, o que não esgotaria, mas permitiria, outros problemas a essa poesia. Ímpeto que se pressupõe na desilusão, decerto, assim como na afirmação positiva da incerteza.

Desde essas considerações de Haroldo de Campos, 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 na totalidade aberta e no desnivelado que com dificuldade se agrupa no termo "contemporâneo"; aquela que parece, por

---

[2] Um termômetro e um aprofundamento, em termos de panorama, ainda é encontrável em Teles (2005), especialmente nos capítulos que tratam do modernismo brasileiro e do que, nessa coletânea de manifestos e outros, genericamente foi chamado de experimentalismo.

exemplo, ter diminuído a intensidade com que brada sua inquietação como maneira de exercitá-la em intensidade alta do heterogêneo. A poesia é, ainda e de novo, o território da incompreensão: algumas vias poéticas do recente têm sido estapeadas pela crítica. Carlito Azevedo incluso. Como defender o vigor de sua poesia, frente acusações de leviandade ou banalidade, senão por sua leitura integral, sua instauração no aberto de seu total até agora? Aliás: a incompreensão da poesia contemporânea, que é um dado que nela se afirma, é um ângulo de seu vigor? Para o pouco espaço deste artigo, interessa antes mencionar posições e comentá-las que multiplicar exemplos.

Iúmna Maria Simon, professora e pesquisadora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), realiza em seu ensaio "Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira" (2012) uma abordagem importante ao discutido neste trabalho. Frente ao parâmetro das modulações de grito da poesia moderna (aproximadamente de 1890 a 1950) contra o capitalismo, ela vê a produção poética contemporânea como frívola, tradicional por comodismo, massageada pelo mercado. Exemplifica sua leitura em depoimentos de apenas dois poetas: Carlito e Eucanaã Ferraz. Reconhece a dificuldade de formulação de projetos no cenário de cultura e sociedade do Brasil desde os anos 80. Especificamente sobre a poesia de Azevedo, argumenta que "o rigor construtivo vira esteticismo escancarado, um dispositivo de dissolução referencial e vertigem sintática que transpõe a contundência do cabralismo para um espetáculo de indeterminação textual movido pelo desejo de ornamento e beleza" (SIMON, 2011). A constatação da clara delimitação metodológica de Iúmna, contextualista e normativa, permite aqui um desvio de perspectiva: e se se buscasse entender a situação da poesia brasileira hoje a partir, pelo menos em primeira instância, da própria poesia? O conjunto da produção de Carlito autoriza dizer que nela inexiste uma inquietação transformadora da tradição, ainda que sem procedimentos da etapa moderna anterior? Sua poesia é um dar de ombros à visão moderna da relação presente-passado?

Mais uma pergunta: o que é chamado de "frívolo" em poetas como Carlito não poderia ser parte de procedimento de inquietação que ainda não pode ser satisfatoriamente delineado? E se, diante do fato de que infelizmente muito do grito moderno se perdeu na algazarra da história do último século, o tom de voz tendente ao silêncio (mas que não silencia) for o modo forte, possível, desconfiado em seu desencanto, de ironia e de permanência (ou refazer) na poesia? À agoridade poética de Haroldo de Campos, seria preferível o sentir cabralino contido nesta confissão: "essa ideia de que estava escrevendo meu último trabalho [a cada livro que escrevia] jamais me abandonou" (1988, p. 23)? A relativização de posições é efetiva e seguramente concessão ao niilismo e ao mercado? A etiqueta revolucionária do comportamento moderno ainda deve ser seguida tal como antes? A sua manutenção é que não seria empobrecimento retradicionalizador? Difícil responder a esses problemas; impossível para este trabalho. A poesia, em sua maneira arredia, apenas aconselha, diante da obra de arte: "antes de partires daqui para a vida turva / o torvelinho a turba / antes de te misturares ao vendaval das vendas / à ânsia de mercancia / cola o 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).

Ver na relação entre literatura e história um determinismo fácil, por exemplo, é simplificar as vias de relação da poesia com o mundo cotidiano. "Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega a la historia"[3] (PAZ, 2005, p. 25). Nessa relação tumultuada entre a arte e seu fora fugidio, a obra de Carlito vem como aposta que pede o repensar dos paradigmas e, quem sabe, não deslinda numa afirmação do mercado e (/ou) da facilidade. A leitura de poesia contemporânea diz das escolhas que esta, como necessidade, envolve; a poesia contemporânea que interessa aqui[4] não é qualquer coisa, embora seja em parte desânimo

---

[3] "Como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história".

[4] Exemplificada por um plural de autores, dentre meio, pouco ou nada conhecidos: Aníbal Cristobo, Carlos Augusto Lima, Chacal, Cláudia Roquette Pinto, Francisco Alvim, Leonardo Gandolfi, Manoel Ricardo de Lima, Régis Bonvicino, Ricardo Aleixo, Walter Gam e tantos, tantos.

para enunciar a recusa do que extrapola suas escolhas: como se a enunciação da recusa fosse um pressuposto tácito, e que, se não fosse desse jeito, talvez caísse no ingênuo e impensado repeteco de palavras de ordem de gerações passadas. O silêncio talvez não seja apatia, e há razões, colhidas nessa poesia, para lê-lo como recusa silenciosa, como o que há no momento como possibilidade de recusa e afirmação no quadro de falta de paradigmas do hoje. Voz tangenciando o silêncio, depositando nele seus gritos, como recusa de paradigmas heroicos, mas alheios, como disse outro poeta antes:

> […] *il faut continuer, c'est peut-être dejà fait, ils m'ont peut-être dejà 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*[5] (BECKETT, 2004, p. 213).

A crítica não deve, contudo, simplesmente acatar uma poesia que não lhe convém; seu papel é, sim, o de arguir com severidade, suscitar a inquietação que lhe for invisível nas obra que lê. Isso, aliás, sugere cuidado ao observar essa poesia: cautela, inclusive, no gesto de apreciá-la. Para a poesia, misturar parâmetros anteriores é também participar da história; isso requer uma precaução que se torna obrigatória também ao leitor. Dentre outros motivos, porque esse verter-se da poesia sobre a prosa não é exata novidade:

> *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'appelerait romanesque, indique ce travail profond de la littérature qui cherche à s'affirmer dans son essence en ruinant les distinctions et les limites*[6] (BLANCHOT, 2012, p. 292).

Essência, nesse caso, que provém não de uma condição a-histórica qualquer, mas do fato de que na obra literária desde o romantismo, as palavras, como tendência, "ont leurs fins em eux-mêmes"[7] (Blanchot, 2012, p. 42). Essa finalidade, pactuada na cultura mas também impositora de retomadas reavaliações, tem o hábito de ultrapassar e confundir a circunstancialidade histórica. 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 própria; nisso se deposita o mecanismo da crise, que aqui corresponde 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.

Ut pictura

Figura, Imago, pictura são palavras que, desde o império romano, funcionam em campos conjugados no que se refere à arte: "semelhança, forma, figura, imagem"; "forma, figura, configuração, exterioridade, aspecto"; "pintura, obra de pintura, painel, objecto representado em pintura" (SARAIVA, 2006, p. 486, 574, 898). Antes da Era Latina, na Grécia, Aristóteles registrou na *Poética* o termo metáfora, "transposição do sentido próprio ao *figurado*" (HOUAISS, 1999, p. 1907, grifo nosso). Outra *Poética*, latina, registra a célebre e meio obscura frase "um poema é como um quadro" ou "*ut pictura, poiesis*" (HORÁCIO, 1989, p. 73). Essas instantes etimológicos já dão conta de um processo de associação de sentidos para a palavra *imago* a partir da Antiguidade

---

[5] "[...] 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 continuar".

[6] "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 limites.

[7] "[...] têm seu fim em si mesmas".

Clássica: construção sintática metafórica e representação pictórica. Pintura é literatura e vice-versa: convenção aceita e continuamente retransmitida.

"Imagem" e seus correlatos atravessaram a tradição greco-romana, cruzaram os marcos do século XIX e chegaram à época moderna. Continuaram associadas, ainda que ressignificadas conforme a tradição romântica. As mudanças de entendimento sobre a arte, nesse ínterim, dão um caráter específico a sua compreensão. A recriação romântica da realidade, longe de cair no abstrato, atuou como solicitação intensificada ao olhar; a fronteira entre a experiência da arte e a experiência do real se torna um limiar de mútua pressão. Tal fronteira, que coincide parcialmente com os limites objetivos da obra, agudiza esses limites marcando uma distinção cada vez mais agônica entre a arte e o real, como modelo próprio de participação da arte nesse real que a gerou e foi por ela gerado. Falar de imagem remete a elementos decisivos da obra de Carlito Azevedo: nela, o traço figurativo da palavra é elaborado em uma base que privilegia tanto o olhar como o que esse olhar vê.

O poema "Collapsus linguae", do livro homônimo, enuncia: "retina: água e sílaba / retendo a partida? / um lapso de vida: / collapsus linguae? / o vivente morrente: / torrente e clepsidra?" (AZEVEDO, 1998, p. 28). O colapso da língua cotidiana, que toca sua convencionada origem latina, origina poesia como fenômeno que, antes de ser poesia, ocupou a retina com uma "água": a realidade, paralela ou afim ao silabário fonético. Os olhos à Trakl que "vestem / o azul pelo avesso" ("Pequena paisagem", p. 15) ou "o vazio / que vibrava / dentro da jaula" que antes abrigara uma kafkiana pantera negra ("Três encontros", p. 23) apontam, dentre outros, o "salto" (p. 44) que liga a visão à paisagem que a completa e a delimita. O risco de o olhar se perder na paisagem que o absorve é atenuado nos poemas em que o humor debochado assume o comando: as escritas-tatuagem, a versão "fractal" da pedra drummondiana, a "*Langue d'oc*". O humor e o espanto do olhar, em geral, mostram-no ainda satelitizado ao "estalo" da "Inspiração": "dar ao estalo estilo" (p. 27). O estímulo visual pressiona o poema com mais impacto nos poemas da última parte do livro, "Sob o duplo incêndio", dedicados a uma imagem erótica de mulher que é bela especificamente como poema: "Como uma onça carregando entre as presas a cria nova, / assim passas, / - os lábios carregados de beijos" ("Paráfrase", p. 48). Especialmente por essa seção perpassa o ato de ver que atua sobre o sendo visto e instaura um verso decisivo como repertório.

Pensando nas amplitudes de imagem percebidas no primeiro livro do carioca, encontraram-se dois críticos literários que a leem como fundamento da obra artística, literária: o francês Maurice Blanchot (1907-2003), em *L'espace littéraire* (1959), e o mexicano Octavio Paz, em *El arco y la lira* (1967). Para Blanchot, a imagem ocupa um espaço em que, "*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*[8] (Blanchot, 2012, p. 28). Como um lugar de linguagem, fundador do espaço literário, ela é um elemento que não implica em

> *un contact actif, ce qu'il y a encore d'iniciative et d'action dans un toucher véritable, mais [auquel] le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement imobile 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*[9] (BLANCHOT, p. 29).

A imagem não é o contato do real, e no entanto o torna sensível dentro de seu (dela) espaço próprio de instauração. Nesse lastro, ela se aproxima da concepção de Octávio Paz, que a vê como aproximação de seres distintos na realidade empírica, transformando a linguagem poética no próprio mundo; Paz confere, portanto, um poder à linguagem poética de que a linguagem comum, cotidiana, não dispõe. Blanchot isola o mundo da imagem; Paz o funde a ela. Em contrapartida, "tal es lo sentido último de la imagen: ella misma" (PAZ, 2004, p. 111); ela pode revelar um simples utensilio de um modo como o uso cotidiano deste não consegue nem se esforça para conseguir. As

---

[8] "[...] o que se vê, ainda que à distância, parece vos tocar por um contato capturador, quando a maneira de ver é um tipo de toque, quando ver é um contato à distância".

[9] "um contato ativo, isso que ainda há de iniciativa e de ação em um tocar verdadeiro, mas [ao qual] o olhar é arrastado, absorvido em um movimento imóvel e um fundo sem profundeza. Isso que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e a fascinação é a paixão da imagem".

falas de Blanchot e Paz compartilham o ato de rondar a poesia como objeto e assim se contaminarem com ela: o objeto incontrolável extrapola a linguagem-sujeito que tenta colhê-lo; a prosa crítica se veste de poesia, mas não se torna poesia, e isso a afirma como crítica. O que distingue as falas desses dois pensadores é que Blanchot separa a obra de tudo que a entorna, inclusive seu autor; Paz, no modo poético peculiar a seus ensaios, afirma como peculiaridade da imagem sua capacidade de se tornar o mundo.

A disparidade entre as conceituações apresentadas acima interessa a esta pesquisa tanto quanto sua proximidade. A distância de perspectivas para dois conceitos se torna, aqui, feição de um único conceito, atravessado por uma diferença que igualmente caracteriza ambos: a noção de ambiguidade sem síntese que eles contêm. O conceito novo de imagem é ressaltado não como realidade estável de sentido, mas como "brisura" provável: articulação que é um encaixe, mas também uma fratura (cf. DERRIDA, 2006, p. 80-90). O que caracteriza a imagem redita por esta fala é antes a diferença inadiável entre suas duas faces, não um sentido intrínseco a cada uma. A imagem literária é um ver-tocar de superfície; é um sentir o mundo que substitui o próprio mundo, que o rouba e o aguça; é o que sempre pareceu a constituição natural do mundo e a descoberta de que essa constituição é uma tela sem profundidade, de que o mundo não está ali adiante, mas urge em outro lugar, aquém ou além do alcance imediato, aquém ou além do próprio real, mas não em outro real, a não ser o real da linguagem, sedimentado a partir dos ocos, dos silêncios desta.

O olhar que transforma e cria forma é intensificado em *As banhistas*, livro que, desde o título, como se percebe, faz da visão sua voz. Os poemas, capturados pela vista de modo mais frequente que na obra anterior, delimitam um percurso mais nítido de inscrição do olho sobre a própria paisagem. Olho estilo, paisagem pergaminho, por exemplo. A retina, imagem projetada no olho, produz uma zona de indiferenciação que mantém o limiar arte / mundo, ao passo que de certa forma o dissolve: exemplo e destaque são as "Agulhas de amianto" inspiradas em fotografias de Luciana Whitaker: "(num corredor de majólica, Maya – suprema – / maneja as suas / agulhas de / amianto)" ("4. Ceci n'est pas un allegro", p. 58). O total-aberto é, como regra, manifestação de arte, inclusive quando não é peça artística; uma cena cotidiana, agora, ganha o ar da pintura, como no caso da placa "Perdão / não há vagas" na porta do Hotel Inglaterra, "pintura" que se limita com o fato do suicídio do poeta Serguiei Iessienin (1895-1925), ocorrido naquele Hotel. Essa aparente fusão entre arte e realidade é, antes, um absorver da realidade pela arte. No poema que intitula o livro, as banhistas são imagens da obra de Cézanne ou de Lorca; as banhistas "reais" que aparecem são apreciadas como pinturas: pinturas porque dentro do poema. A última banhista, talvez a que esteja no centro do silêncio que inicia o poema, é "*ela* / que não está na *tela:* […] cola o teu ouvido ao dela: escutarás o ruído do mar / como eu neste instante / na ilha de paquetá / ou na / ilha de *ptix*" ("As banhistas", VI, p. 25). Ilha de *ptix*: situada no espaço literário.

A imagem, como espaço do ver, do visto e do a ver (no duplo sentido da expressão, como futuro, probabilidade) percorre toda a poesia de Carlito Azevedo. Espaço que privilegia o à flor da pele, a profundidade feita como artifício de *esthésis*. Os padrões de imagem relatados a partir de *As banhistas* recorrem em rearranjo nos livros seguintes, *Sob a noite física* e *Versos de circunstância*; o poema é permanência, é reforma: "mundo espesso como uma / vaca negra sobre fundo rosa" ("Vaca negra sobre fundo rosa", *in*: AZEVEDO, 2010, p. 11); outro caso: "nos muros / da rosário / o rascante / meio-dia / reconstrói / esgarçados / ex-cartazes / rasgados / nas paredes / da lampadia / os rasgões / de ex-cartazes / esgarçados / desconstróem / o rascante / meio-dia" ("Avenida Rio Branco: afluentes", *in*: AZEVEDO, 1997, p. 36). No exemplo anterior, as sequências iniciadas por "nos muros" e "nas paredes" são dois poemas (e partes do mesmo poema, marcadas por "a" e "b") impressos lado a lado, fazendo pensar em uma exploração do espaço da página que transforma o sutil em signo de poesia.

Cinema

Em *Monodrama*, os poemas assumem a narrativa como atuação. Oscilam entre a métrica e a sintaxe do verso e da prosa, sendo sempre poemas. Usam o espaço em branco como signo que se

desdobra não no excessivo, mas no rarefeito: há páginas com duas estrofes, uma no topo da página e outra na base. O recorte, o fragmento são contíguos a uma cadeia não linear de personagens que se relacionam em planos distintos: convivem, não se entendem, amam-se, não se veem; modo geral, são estrangeiros étnicos ou civis, quadros que formam uma sociedade estrangeira a si própria; não há protagonistas, apesar de um deles aparecer em vários poemas: o anjo boxeador, caracterizado pelo talvez: talvez seja muçulmano, talvez terrorista, talvez artista, talvez anjo exterminador em caricatura ou estampa. Essa soma de cenários, aliás, é nomeada como "monodrama": "melodrama [peça musicada, acompanhada de melodia] escrito para um único personagem" (HOUAISS, 1999, p. 1952). Canto monólogo, portanto.

Canto monólogo em que se apõem e se opõem vozes díspares, mas que são também a mesma voz: assim como Ricardo Reis ou Álvaro de Campos são a fissura, ou mais que isso, a fratura articulada de uma única voz poética convencionalmente chamada Fernando Pessoa. O livro de Carlito publicado em 2009 é poesia narrativa sem ser épica (ou apenas se for outra épica); é lírica, mas também narra; é verso e prosa; é teatro em que a imagem apenas às vezes é motivada por conflito de falas: com mais frequência, pela montagem de fragmentos ou falas fragmentadas. Há várias formas de tentar caracterizar esse livro. Uma delas é: até *Versos de circunstância*, a imagem, em modulações nuançadas, se alimenta do movimento, rápido ou lento, ou efêmero; com *Monodrama*, o movimento se insurge contra imagem sem dominá-la; isso monta uma tensão que se instala no todo do livro, e sua extensão também passa a ser uma duração. As outras maneiras de caracterizar *Monodrama* circulam pelos atributos apresentados acima neste parágrafo e no anterior. Outra forma: poesia que se desdobra em ruídos de babel e em silêncios. Em coisas que fisicamente não pertencem a seu texto, em coisas que não estão nela.

A afirmação dessa poesia também se deposita, assim, naquilo que ela traz sem conter: naquilo que a rigor não ela é, no fato de se perder por caminhos que levem à suspensão do cotidiano e da lógica, caminhos que a poesia sempre alcançou e que sempre, sendo poesia, corre o risco de não alcançar. Poesia que é poesia porque é outra coisa: "La imagen poética es la otredad" (PAZ, 2005, p. 261). O que ela é? É poesia, prosa, teatro, conto, romance, literatura sem gênero e além. Por exemplo, outra coisa. E coisa feita de linguagem: movimento, quebras, personagens. Mundo encapsulado dentro do mundo e independente dele: desdobramento. Acontecimento, verdade da obra de arte, ponto de encontro entre o artefato e o que ele não aparenta conter como objeto; lastro e rastro da imagem; composto conflituoso de mundo (imagem de interioridade) e terra (imagem de exterioridade), nos termos de Heidegger:

> No quadro de Van Gogh, acontece a verdade. Isso não quer dizer que algo que está aí diante seja representado com justeza, mas sim que no tornar-se manifesto do ser-apetrecho do apetrecho sapato, o ente na totalidade, mundo e terra, no seu conflito recíproco, conseguem alcançar a desocultação (HEIDEGGER, 2008, p. 44).

Otredad, a poesia, na medida em que se faz como refazer, admite ou convive com o ato crítico (crise, análise) de rasurá-la com o uso de outro nome que possa ser concedido a ela: mesmo um nome qualquer, que marque sua semelhança e sua diferença com outros seres. A poesia de *Monodrama*, sendo o que não é e sendo movimento, montagem, articulação do fragmento, personificação, imagem, essa poesia é também "cinema":

> 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 ("As metamorfoses". *In*: AZEVEDO, 2009, p. 53-54).

De que modo ou modos a poesia desse livro é também um cinema? 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". O movimento, olhar reconstrutor de paisagem e feição narrativa, resulta, em *Monodrama*, no exercício de um "cinema": dentro do hoje, esse "cinema" inventa o impulso de desdobramento da literatura naquilo que ela não é, mas que, de certa maneira, ela contém. 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). Dessa maneira, haveria um ponto comum entre a arte de vanguarda 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). Podemos afirmar que o cinema despista a contemplação, ao contrário do quadro dadaísta, que pressiona o espectador a realizá-la. O "cinema" especial de Carlito Azevedo retoma o choque e o impacto de contemplação provocado pelo "cinema" dadaísta e o redimensiona.

A crítica sobrevive ao enunciar a literatura como poema ou cinema, sem que aquela o seja, afinal. A proposta do conceito de "cinema" em Carlito Azevedo é declaradamente instável, e talvez só viva durante o tempo necessário para sua enunciação. Demonstra quem sabe a ainda viabilidade da crítica como atividade que nunca domina a arte, a qual, em fim de contas, motiva-lhe.

Considerações finais (de passagem)

Este texto foi um modo de intervir na obra de Carlito Azevedo, de inscrever nela um rastro que, entretanto, logo se apaga; o rastro é o conceito de "cinema", ponto de articulação dos dados deste trabalho. O "cinema" é que é poesia configura um olhar crítico que tenta deslocar a obra e deslocar a si próprio: gesto de sobrevivência. Como pressuposto a esse gesto, deve ser lembrado que ler um poeta é ter um tipo de conversa com sua poesia. É pressionar essa obra e ser pressionado por ela. Conversa tensa, intensamente gesticulada: ao fim da qual (caso termine) um se transforma no interlocutor, sendo também outro si mesmo. Talvez, em casos como esse, a leitura de poesia resulte em um equilíbrio: nem poesia nem leitor avançam; a conversa, entretanto, lhes dá um novo lugar.

O leitor, ressalte-se, é quem se desloca mais e acaba levando a poesia consigo (ainda que ela possa teimar em voltar ao ponto em que se situava antes da conversa). O movimento da leitura, em todo caso, é solicitado pelo movimento interno do poema. A conversa não tem fim, tem interrupção:

sempre por parte do leitor, e a interrupção pode ser temporária ou definitiva. Com frequência, tal a intensidade desse diálogo, a interrupção se torna parte do processo de ler. A interrupção, nesse caso, é um pôr-se à distância, encontrar outro ponto de observação, renomear a poesia: especialmente quando se percebe que o novo nome inventado pelo leitor dirá o que puder a partir do desnível instalado entre esse próprio nome e os nomes de antes.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Carlito. **As banhistas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
_____. **Collapsus linguae**. 2. edição, revista. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
_____. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009
_____. **Sob a noite física**. 3.ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997
_____. **Sublunar**. 2.ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010
BECKETT, Samuel. **L'innomable**. Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (obras escolhidas, vol. I).
BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).
CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 45.
ELIOT, T. S. **Selected essays**. 2nd. Edition. London: Faber and Faber, 1934.
HEIDEGGER, Martin. A **origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2008.
HORÁCIO. **Arte poética**. *In*: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **Crítica e teoria literária na Antiguidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
MELO NETO, João Cabral de. Considerações do poeta em vigília [entrevista]. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1998.
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: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1993.
SARAIVA, F. R. Dos Santos. **Dicionário Latino-português**. Fac-símile da 12.ª ed (1927). Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Garnier, 2006.
SIMON, Iúmna Maria. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. *In*: REVISTA PIAUÍ, n.º 61. Conteúdo *online* disponível em: http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/aceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao. Consulta em 15 de outubro de 2012.

---

i **Autor:**

Saulo LEMOS
Prof. Ms de Literatura de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Ceará (Uece).
Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas Modernas pela Universidade Federal do Ceará (UFC).
saulo_lemos@yahoo.com