

Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas

IUMNA MARIA SIMON

VINICIUS DANTAS

RESUMO

O estudo reconstitui as estratégias compositivas de um poema de Carlito Azevedo, “Na noite física” (1996), que glosa e incorpora um poema sem título de Charles (1985). As transformações revelam a trama intertextual de um poeta contemporâneo em que a erotização textual se sobrepõe à sua matéria, cuja violência fica sugerida. Discute-se o problema da isenção do sujeito produzida pela dissolução referencial, principalmente a estetização decorrente de um espetáculo verbal feito com os elementos anti-ilusionistas da poesia moderna.

PALAVRAS-CHAVE: *poesia contemporânea; poesia brasileira; Carlito Azevedo; intertextualidade.*

ABSTRACT

The article considers the compositional strategies from a poem by Carlito Azevedo, “Na noite física” [In the physical night] (1996), that takes its lead from and incorporates an untitled poem by Charles (1985). The transformations reveal the intertextual play of a contemporary poet, in which the textual erotization covers up, so to speak, its subject, leaving implicit its violent character. The article then discusses the position of the subject resulting from the dissolution of the referent, especially the aesthetization that follows from a verbal spectacle made with the anti-illusionist elements of modern poetry.

KEYWORDS: *Contemporary poetry; Brazilian poetry; Carlito Azevedo; intertextuality.*

Ainda não se escreveu uma história da intertextualidade na experiência recente da poesia brasileira em que se diferenciem as várias práticas de apropriação, glosa e crítica dos materiais da tradição. Tampouco se registrou como essas práticas se modificaram ao correr do tempo — das sabotagens textualistas dos anos 1960, quando demonstravam inspiração materialista, até a institucionalização retraditionalizadora dos anos 1990, quando, veículo de idealizações, patrocinaram uma espécie de volta à literatura. Deste ângulo, um exemplo que diz muito é “Na noite física (*desentranhado de um poema de Charles Peixoto*)”, de Carlito Azevedo, requintadas variações a partir de um poema pouco conhecido daquele que talvez seja o poeta mais característico da assim chamada geração marginal:

*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?*

*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'água¹.*

A seguir leiamos o poema sem título de Charles, que está em *Marmota platônica*, de 1985, tendo em mente que é de uma fase posterior ao “desbunde” da “geração mimeógrafo” — para reavivarmos expressões de época (hoje crípticas), indissociáveis daquela onda poética:

*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 desregularmente insana
a insônia porém nos atraca como dois gêmeos na bolsa d'água²*

Em dicção modernista, este é um registro simples, quase imediato de vivência: o encontro de duas pessoas que não têm nada em comum, unidas casualmente pela insônia na contemplação da noite. O verdadeiro lugar do encontro é o poema, cuja construção tão direta quanto

[1] Azevedo, Carlito. *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 46.

[2] Peixoto, Charles. *Marmota platônica*. Rio de Janeiro: Taurus, 1985, p. 104.

fortuita assume a poesia como veículo de contato entre experiências opostas de vida (senhora insone/ poeta insano). Ressalta o tratamento novo de um dos temas mais caros à poesia marginal, o do conflito de gerações, inesperadamente humanizado e não mais tratado com a irreverência e o deboche de antes, porque o poeta na maturidade de seus 35 anos descobre as afinidades que tem com uma vizinha regrada, incluindo-a afetivamente no poema, o que provavelmente não aconteceria no auge da poesia marginal nos idos de 1970. Charles mantém desse tempo a soltura da composição, a linguagem coloquial, o encaideamento displicente das frases, em sintaxe deliberadamente linear e transparente — artifício de simplicidade do poema, cujo realismo é quebrado pela imagem-síntese do verso final transfigurador. O estranhamento do fecho, um símile quase surreal, integra a operação metafórica no plano cotidiano, atestando o quanto os procedimentos “marginais” são desafetados e antiliterários. A imagem alucinada do encontro uterino traz para o poema uma figuração de futuro, impressa pelos figurantes da cena: na imagem de duas crianças geradas pela noite se reconhece uma irmandade. A transfiguração do fato pela imagem mostra que o poema prossegue dentro do espaço da poesia moderna e que essa técnica ainda tem a vitalidade necessária para expressar a experiência existencial e subjetiva do próprio poeta.

Tantos são os cruzamentos intertextuais e releituras que dificilmente diríamos que em “Na noite física” está em primeiro plano a paráfrase invertida do poema de Charles; e mesmo a afirmação de que um texto provém do outro precisaria ser relativizada. À primeira vista, Carlito faz uma leitura atualizadora: o poema evoca uma noite de amor transformada em noite de fúria, com sugestões de contato físico e, em mais de um sentido, ferimento (real ou imaginário). O noturno do título foi apanhado por sua vez de um verso de Drummond, mas puxado para a visualidade abstrata: “[Ó] Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física” (“A Goeldi”, *A vida passada a limpo*, 1959). Designava Drummond as sombras foscas do gravador, captando nelas uma peculiar atmosfera existencial que remete a medo, fantasmagorias privadas, repressão, sofrimento. Carlito com argúcia soube ver a afinidade do poema de Charles com o universo drummondiano, onde o isolacionismo e a frieza dos sentimentos humanos embalsamam a noite moral, como já se lê por exemplo em “Noturno à janela do apartamento” (de *Sentimento do mundo*) ou “Edifício Esplendor” (de *José*)³. Mas essa filiação a Drummond pode ser estendida também àqueles poemas de esperança socialista em que o poeta, para superar a culpa burguesa, deseja se irmanar — uma irmanação custosa e difícil — com seu outro de classe, como no poema em prosa “O operário no mar”: “Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza.

[3] Diz Carlito num depoimento: “Cheguei a Drummond pela poesia marginal. [...] Não a poesia marginal que dizia: ‘A vida é festa’. Mas a outra, mais consistente, que dizia: ‘Vida besta’. Por exemplo: *Passatempo*, de Francisco Alvim, *Grupo escolar*, de Cacaso, e o próprio *A vida alheia* [de Eudoro Augusto]. [...] Aliás, esses poetas seguraram a barra de ser drummondianos numa época em que não era essa moleza toda” (Azevedo, C. “Cheguei a Drummond pela poesia marginal”. *Cult*, nº 26, set. 1999, p. 63). É evidente que, para fabricar sua posição histórica, o poeta está usando a fantasia de converter a alta tradição mais largamente consagrada em subversão clandestina — chamamos atenção para quanto desse expediente astuto possa existir também na sua poesia.

Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos”. Já Charles registra secamente a distância dentro de sua própria classe e, sem maiores expectativas de transformação social, conta para quebrar o gelo tão somente com a calorosa imagem uterina, isto é, com a energia comunicativa da própria poesia.

Carlito modifica essas referências com surpreendente tino artístico: apanha no verso drummondiano o que é irrelevante, tirando toda a complexidade da noite moral para frisar a erótica textual (de passagem diga-se que o poema foi incluído em *Sublunar*, antologia de sua obra, na seção de poemas eróticos que bretonianamente se chama “Sob o duplo incêndio”⁴). Ainda que o primeiro verso dê uma localização no tempo e no espaço, os referentes da cena não estão definidos, podendo tanto corresponder à rememoração do que se passou, à ação presente já na manhã, quanto ao estado ininterrupto de luta (ou fantasia de) que se eterniza na imagem. A precária identificação de dois seres na noite se transforma em luta amorosa às escuras, ou conforme o comentário indireto de outro poema do autor (“No céu”): “trevas em tristes/ *stripteases*”⁵. Tão abstrato quanto a cena, o eu não qualifica as situações, só as percorre, permutando e jogando com seus elementos em circunstâncias que mal se deixam adivinhar, porque tempo e lugar foram dissolvidos numa linguagem bastante estruturada, que controla seus propósitos (mais secretos). Flora Süssekind antecipou o estatuto desse eu esvaziado quando num estudo notou que “[...] é como ‘ponto de vista’, não como ‘personalidade’, que se expõe o sujeito em *As banhistas*”⁶. Justamente por ser ponto de vista, podemos acrescentar, é que o eu poético não é tocado (ou transformado) pelos acontecimentos que descreve ou vivencia, tendendo a contemplá-los sobretudo como uma picturalidade voyeurística da qual se vê como parte, mas da qual está alheado. A visualidade pictórica do poema necessita do alibi da objetivação, como se todos os movimentos que ocorrem dentro de seu campo visual fossem objetivos e despersonalizados, mesmo quando a intervenção das interrogantes lança dúvida ou incerteza sobre o dado. O que passa a ocupar o primeiro plano é uma arquitetura de efeitos que, camada por camada, vai sobrepondo imagens, alusões ou intercâmbios mas para criar uma sobre-realidade inteiramente estetizada, uma espécie de dissolução referencial, registrada de um ângulo hedonista em espasmos de tensão e distensão. Aí o impulso de expressão se apaga, o eu pode se alienar terapêuticamente, encasulado na beleza, e na beleza apenas, desse espetáculo de superfícies que são só aparências e, em sua irrealidade palimpséstica, atendem ainda assim o desejo de um sujeito residual (o que quer que seja) se perder na vertigem noite adentro. Porque é ponto de vista, esse eu tampouco se reconhece no que viu ou no que viveu (ou quis, ou sonhou viver); é precisamente essa alienação perceptiva, sensorial e existencial que

[4] Azevedo, C. *Sublunar* (1991-2001). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 83-100.

[5] Azevedo, C. *As banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 37.

[6] Süssekind, Flora. “A poesia andando”. In: *A voz e a série*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Sette Letras/ Editora UFMG, 1998, p. 174. *As banhistas* é o livro anterior do poeta.

umenta o hedonismo da descrição, a qual dispensa a configuração de um juízo mais analítico. O ponto de vista reduz a cena, a matéria e as possibilidades formais a estimulantes estéticos — de divagação e prazer, de prolongamento e distância, sempre virtual e superficialmente. É claro que o poeta não merece ser criticado por essa estetização terapêutica, inevitável, seja dito, para quem vive numa sociedade de imagens encasuladas em seu próprio espetáculo e completamente irrealizadas. Nascida de um sentimento da vida presente, a imagem-espetáculo todavia tende a recompor a aura do poema, colocando o leitor em posição de passividade diante da sua janela de efeitos.

Do ponto de vista da estrutura poética, a construção de “Na noite física” é irônica: início e fim linearmente narrativos emolduram três estrofes mediais passavelmente herméticas, que são o núcleo desestabilizador do poema. Também irônico é o desdobramento do verso livre de Charles (“a insônia porém nos atraca como dois gêmeos na bolsa d’água”), com pequenas alterações sintáticas (inclusão do relativo “que” em lugar da adversidade do “porém” que acompanhava o termo comparativo), em duas redondilhas maiores, que, arranjadas em quadras, se ajustam cabralinamente à perfeição, inclusive pela tessitura de rimas toantes em “a” que atravessam em sua pobreza monocórdia os versos. Note-se que é uma retraditionalização enganosa, que faz variações numa forma fixa e numa sintaxe preciosista, de modo que a metáfora tornada surreal (“dois gêmeos na bolsa d’água”), que surgia como um símile sintético e natural da observação da noite em Charles, perca sua alteridade fantástica e, atando a primeira à última quadra do poema, venha a contar a metamorfose da insônia em fúria amorosa. O tradicionalismo métrico das estrofes, contrastando com a opacidade da cena narrada, está aí para enganar, porém o poema depende desse jogo virtuosístico que usa parte e todo, presença e ausência, passado e presente, dia e noite, como *trompe l’oeil*, responsável pela plasticidade dos recursos imagísticos e pela indeterminação da sintaxe. Velatura sobre velatura, o jogo de ocultamento predomina com seus paradoxos de luz e breu, o que magnetiza a atenção do leitor, desviando-a para o funcionamento do *trompe l’oeil*.

Às estrofes medianas cabe desestabilizar os significados pela sucessão de termos equivalentes (marca/ trama/ raia, rabiscar/ penetrar/ espalhar-se, sarna/ algum mal/ baba) numa espécie de associativa desrealizante em que cada palavra é metáfora da outra, uma desdobrando a anterior, numa dissolução exuberante e agradável à vista (paradoxalmente contrária a seu sentido aparente de padecimento e maus-tratos). Ocupam proeminência na construção certas perífrases como “sarna ávida”, “cega trama”, “raia aberta” e “estranha lava” que perderam seu caráter relacional e cujos referentes Carlito transforma em metáforas autônomas e barroquizantes que nomeiam

algo que pode e não pode existir — a inflexão dubitativa das perguntas é outro elemento de dissolução. Na terceira estrofe, condensada num hipérbato, os procedimentos de indeterminação atuam sobre a sintaxe e atingem a ação verbal, seja subtraindo o verbo principal (“E em você a cega trama/ algum mal pôde?...”), seja truncando o nexo discursivo pelos cortes dos versos. Tudo conflui aí para deixar graficamente em suspenso o próprio acontecer numa tripla pergunta (uma espécie de adivinhação) que transfere e desloca a temporalidade ao encavalar ações passadas e um presente irreal (“ou maltrata/ ainda,”). Então a “cega trama”, que é (?) motivação inexplicada, ato no escuro, lembrança do ocorrido, se torna “raia aberta”, uma metaforização de sangramento, tal qual essa lava ou baba rubra — metáforas sobre metáforas em série desrealizante. Em “concha, espádua, gargalhada?” chega-se ao auge das desrealizações, pois substantivos ligados assinteticamente em interrogante resumem partes ou traços de presença humana, consumando ou rememorando alguma troca física. Concha pode ser púbis, espádua, a região das marcas da violência, gargalhada, explosão de prazer ou desprezo na cena, listados alegoricamente como “Solitude, récif, étoile”, não como alternativa trágica, e sim como simultaneidade complicadora. Ou se poderia pensar na misteriosa alternativa, tão ambígua quanto erótica, da gravura iluminada em suas reentrâncias nos versos conhecidos de Manuel Bandeira em “Água-forte”: “Concha, rosa ou tâmara?”. Assim como o ferimento é metáfora e/ ou escrita, toda a figuração do contato vai sendo abstratamente apresentada e a violência, por assim dizer seu fruto, acaba tratada como ornamento ou tatuagem.

Tudo é composição, regida por associações fônicas, gráficas ou semânticas perversamente sugeridas, cuja matéria referencial vai sendo apagada até que figuras, corpos e sentimentos valham como numa gravura ou nanquim pelos efeitos de luz, sombra, rabisco, cicatriz, trama, cor — descrições reduzidas a modos de escrita. Caem fora o referente, o teor existencial e a incomunicabilidade entre gerações, ainda humanizados pelo drummondiano Charles, que repetia a ideia de igualdade na atual dessolidariedade. O que ocorreu naquela noite, se for possível falar assim, já não é o assunto, o episódio foi todo resumido a sinais de superfície e é plasticamente superficial, inclusive o ferimento (ritual? tribal?) tatuado. A noite física do título indicia talvez a presença de elementos concretos e esparsos, porém deliberadamente indeterminados pelo arranjo textual. A ambivalência da relação de prazer/ dor participa dessa desrealização, assim como a própria violência sofrida ou praticada por esse eu em contexto hedonista acaba também estetizada, tão estetizada que pode dizer respeito à própria escrita do poema. Sabemos que se trata de uma luta amorosa, não sabemos de quem com quem, os sentimentos envolvidos e o porquê dessa rever-

sibilidade: a cena é opaca sob a teia de arabescos verbais. Os recursos da linguagem, os retorcimentos sintáticos (com seu quê arcaizante), a incerteza sobre as imagens e/ ou as próprias designações, postas sob o sinal de interrogação, são utilizados para condensar palimpséstica e eroticamente a irrealidade do significado da noite intestinal ou uterina.

Se a matéria do poema era o símile explícito “a insônia porém nos atraca como dois gêmeos na bolsa d’água”, Carlito transferiu suas variações para contexto erótico-masquista que o transformou inteiramente, tanto que a irmandade noturna, a despeito de ter se tornado um par amoroso, foi abortada por uma situação de fúria. Observe-se que o símile de Charles era uma fórmula de promessa, continha a esperança futura de um nascer; já em Carlito a metáfora figura o atracamento dos amantes por um presente às vezes de fúria, às vezes de desejo. A volta da estrofe inicial no fim do texto lhe dá uma espécie de andamento de rondó, enquanto o par vai se lanhando amorosamente com volúpia. Num resumo rápido, o objetivo artístico do poema estaria em fazer com que a extroversão libidinal correspondesse à imagem glosada em plano autônomo, cuja violência transfigurada em vertigem aludisse eroticamente à própria escrita. Há uma verdadeira ideologia da vertigem na obra de Carlito Azevedo, explicitada por exemplo noutra passagem: “a ideia é pôr as duas mãos no centro/ nervoso do delírio” (“Ao rés do chão”⁷); como se o propósito fosse captar, ou estilizar, as espirais da vertigem, agudizadas pelo enfeitiçamento poético. A vertigem é uma metáfora erótica — parada convulsiva, verdadeira vida, momento único de consciência intensificada, epifania, “mobilidade fixa”, cuja magia serve acima de tudo para resgatar a aura artística do poema em seu presente de consumação e volúpia estetizadas. Ela não decorre, como se esperaria, da iluminação, do êxtase, da transgressão, mas, ao contrário, tão somente da valorização da aparência estética por meio de *puzzles* perceptivos que por assim dizer açucaram certos tópicos da divulgação *pop* da obra de Georges Bataille. Isso porque, ao mesmo tempo que mimetizam processos pictóricos, os poemas carlitanos são figurações em expansão de uma vertigem maior, com suas mudanças de escala do macro para o micro, metamorfoses do minimal, circulação promíscua e inesperada do banal e do comum em sacralizações instantâneas. O amor é aliás um elemento cenográfico, entre outros, de uma crispação geral que envolve objetos, líquidos, desejos, nunca abordados diretamente, sempre em estado de metamorfose. A fúria que penetra a intimidade amorosa em “Na noite física” seria dessa ordem, se ela não estivesse espelhada pela violência que levou o par amoroso a se estranhar como “dois gêmeos na bolsa d’água”. A ambiguidade não para aí e as viravoltas do rompante que arrebatou o par alteram o significado da noite que era apenas física: a noite pode ser o próprio poema e a luta amorosa entre poeta e poema.

[7] Azevedo, C. *Sob a noite física*, op. cit., p.17.

Comuns na pequena mas marcante obra de Carlito Azevedo, essas operações são exercidas sobre um objeto ou uma cena cotidiana para desrealizá-los em digressões feitas de brilho, fulgor, cor, num sentido oposto ao essencialismo concretizador de João Cabral, ao qual, seja dito, devem muito. Sem onirismo ou afirmação da imaginação livre, sua meticulosa e progressiva perda de realidade afeta pouco caso pela disciplina intelectual e clara preferência pelo colecionismo de figuras e exotismos, à maneira dos neobarrocos dos quais Carlito pode ser aproximado⁸. Para tanto, emprega descrições tão minuciosas quanto arbitrárias, descartando em seguida um por um os elementos descritos, ampliando detalhes até a abstração, ou então trazendo à tona um elemento deixado de lado, menos motivado, como decisivo para o todo. Carlito não descreve a bufonaria dos movimentos mentais à maneira de Wallace Stevens, que acompanha as projeções, hesitações e insatisfações do eu em relação a seu objeto, fazendo dessa instabilidade subjetiva matéria teórica e prática do poema, geradora inclusive de um dandismo da imaginação. Ao contrário, sua matéria não tem dinâmica própria e, quase sempre, está mimetizando processos picturais e visuais alheios, deles limitando-se a tirar uma ambientação exuberante, ostensivamente artística⁹. A graça é que ainda assim sua poesia não se dispõe a romper com o mundo exterior, aliás, está sempre reafirmando um certo cotidiano carioca, como noutros poemas, em que o cenário do Rio impera com montanhas e lagoa. Esse é o motivo de ter curiosamente conservado da poesia marginal, ele que aparentemente pouco se apoia na expressão direta, um impulso de cronista leve e boêmio, o gosto de aquarelista pela paisagem sempre renovada, da névoa cobrindo a pedra, das nuances de cor ao longo do dia de sol — é por isso que a poética marginal, tão oposta à sua, é homenageada. Foi uma solução bastante feliz (comprovada em seus melhores poemas) porque a vida mais comum do dia a dia, ou do amor, se torna o lugar onde se encontram os tópicos conceituais e teóricos da crise da representação ou do sujeito, dispensando-o de martelar, como sói acontecer, a glosa subfilosófica ou os circunlóquios conceituais que banalizaram tanta poesia contemporânea e, em especial, a francesa. A par da sobreposição de referências estéticas, é bom lembrar quanto ele tirou do surrealismo (principalmente da pintura) a simpatia por um cenário imaginário, vagamente teatral, com estátua, coluna ou balaustrada e entradas e saídas de objetos do foco — o jogo entre a chaleirinha e a transa sexual em “Le bel aujourd’hui” por exemplo¹⁰. Poesia marginal, Drummond, maneirismo, decadentismo, neobarroco, surrealismo, Cabral — todas essas referências estão comprimidas de tal modo que ganhem indeterminação e cada uma delas se perca numa textualidade afeta-

[8] Apesar de toda a admiração que tributa a escritores como Lezama Lima (de quem tirou o nome da revista — *Inimigo rumor* — que dirigiu) e Severo Sarduy (a quem dedicou mais de um poema), Carlito Azevedo não segue nem a teoria nem a prática neobarrocas. Não consta de seu programa qualquer propósito de formular uma experiência excluída ou dar guarida a uma mestiçagem não oficial. Mesmo sendo uma escrita altamente hedonista, oscilando entre fluxos de inversões e interrupções caprichosas, a composição nunca é transgressiva. Prefere continuar dentro de uma tradição reconhecível para evitar aquele autismo característico da provocação neobarroca: Carlito não violenta as formas existentes porque costuma reverenciá-las com desenvoltura. Por cultivar uma espécie de êxtase a frio, a leveza de seu individualismo passa portanto longe do regime neobarroco de perversões (um sublime do corpo e suas substâncias). É do programa desse regime de paixões investir contra a representação tradicional, glosando parodicamente seus termos, até exorbitá-la numa textura hipersexualizada que se desenquadra das práticas (ou gêneros) literárias mais legitimadas. Ao passo que a poesia carlitiana tem algo de decoroso, e muito controlado nas suas simulações de desenfreio, pois a lógica de suas imagens privilegia as gratificações estético-visuais. Carlito opera uma exposição progressiva que alterna temporalidades variadas, e bem definidas, trabalhando simultaneamente a diferença entre a imagem, a alegoria, a especulação dubitativa, o dado de observação, a sugestão intertextual. O acabamento de seus poemas é cuidadoso, o verso é burilado às vezes com métrica e às vezes com rimas, sendo portanto pouco marcado pelo ritmo geralmente unidimensional e turbilhonar da erótica neobarroca. A poesia carlitiana não subverte a língua, afinal a sua ainda é a língua da norma, com poucas hibridizações de gíria, regionalismos e expressões locais e datadas, confiando mais na denotação do que seus êmulos hispano-americanos.

[9] Vale acrescentar que a relação com a arte em Carlito, tal qual noutros poetas atuais, é quase sempre uma paráfrase de intenções (imaginadas ou documentadas). Paráfrase de conteúdos em que a reconstituição das referências possibilita novas

abstrações, à maneira de um teste de Rorschach. A pintura por exemplo resultaria de uma liberdade gestual exacerbada, em cuja superfície cor e forma são estritamente valores psicológicos e cenográficos, raramente artísticos. A aparência das obras hoje diz muito pouco sobre a vida real, porém o poeta, como o artista, procura preservar ou imaginar um nexo existencial com ela — inclusive deixando pegadas biográficas. A arte contemporânea pode assim oferecer situações para serem vividas (ou revividas), simulacros de vida, mesmo que seja a mais abstrata ou conceitual, ou melhor, preferencialmente nesses casos. Seguindo essa trilha, o poeta hoje não está preocupado com a forma artística que glosa, ao contrário, exercita-se em reconstituir os sentimentos em volta do momento da criação, comentando numa espécie de mímica seu significado visual. Esse contudismo não vê incompatibilidade em relacionar tópicos os mais convencionais da poesia universal à arte contemporânea, aproximando uns e outra por meio de superfícies ou texturas que fazem uma dramatização de emoções ou confissões, às vezes muito sentimental, um tanto para repisar as circunstâncias banais ou biográficas que podem estar por trás de certas soluções artísticas (como a mídia usa o biografismo para explicar a obra contemporânea). É a graça pós-moderna, imaginemos, de fazer odes ou elegias para desenhos de Lichtenstein ou glosar Rothko para dissertar sobre a efemeridade da vida. Essa poesia já não busca na experiência plástica e visual processos compositivos, problemas de construção e expressão que lhe inspirariam traduções ou correspondências verbais, como no passado inspiraram tantos: a pintura hoje é apenas tema, pouco influenciando na enunciação ou na exposição poéticas. Foi por isso que logo a crítica literária reconheceu na visualidade de superfície dessa réplica temática a chance de renovar seus paradigmas comparativos, o que passou a lhe oferecer, do mesmo modo que aos poetas, tópicos novos para suas derivas na seara de outras artes, subestimando as questões formais. A arte se tornou conseqüentemente um alibi para uma conversa xaroposa sobre cultura.

[10] Azevedo, C. *Sublunar*, op. cit., p. 96.

damente estetizada, nefelibata quase diríamos, sugerindo que não há evolução de formas e o pluralismo é vitorioso. Tendo deixado de refletir a pressão da evolução de formas como processo superador e sentido estrutural, a tradição agora parece ser um patrimônio equânime e homogêneo, ao qual o intertextualista tem livre acesso a qualquer instante (justamente o oposto da arena de impedimentos, repressões e proibições, que definem a vigência de uma tradição). Não foram poucas as vezes que o autor de *Collapsus linguae* se vangloriou de não escolher um caminho em detrimento de outro, preferir todos e valorizar a matéria intertextual generalizada, pronta para a glosa e o gozo, sem hierarquia — seu poema é resultado dessa releitura pluralista e acomodatória da tradição¹¹.

Carlito Azevedo, por tudo que se viu, fez um esforço notável de desinfantilizar o estado atual da poesia brasileira, posicionando-se com seu hermetismo de circunstância, por assim dizer barroco-raciocinante, contra a infracomplexidade e a miséria reflexiva dos jogos de linguagem, trocadilhos, epigramas gráfico-visuais ou festivos paronomásticos que, dos concretistas aos marginais, culminando na obra de Paulo Leminski, rebaixaram a complexidade do poético à mera jogatina linguística¹². Caberia indagar se a tessitura erótico-textual de um poema como “Na noite física”, ou a arabesquização de referências literárias (que, em “Ao rés do chão”, ele próprio chamou com autoironia e bem de “a alugada/ e sexy roupa fátua do poema”¹³), impõe de fato um padrão mais alto, ou mais complexo, de construção. Ou, se a disposição reflexiva saiu reforçada, mas... pagando o preço de possuir uma formulação verbal indiferente à sua matéria. Seja o que for, podemos afirmar que, para ele, o poeta é um virtuose, o poema uma máquina de enfeitar, o sentido uma arquitetura de efeitos de superfície, tão ilusórios quanto calculadamente vazios. É verdade que o poema deixou de mimetizar isomorficamente seu conteúdo, superou o ideal (concretista) de representação icônica, porém, derrotada a funcionalidade, o rigor de construção está a serviço de um espetáculo ilusionista de imagens autorreferidas que apresentam a dissolução dos processos formais e construtivos como seu conteúdo. Nessa operação imagética ou metafórica tudo conduz a uma excitação visual que resgata a literatura como valor e o poema como transmissor de beleza — é o esteticismo dessa dissolução que lhe interessa.

Ao longo de sua obra, Carlito cultivou muitas modalidades de beleza que negam o tempo e paralisam o fluxo do pensamento numa superfície esplendorosa e cultural. São instantes de plenitude epifânica que pairam no absoluto de sua visão, como, por exemplo, o farfalhar do damasqueiro e a jovem a dormir em “A morte do mandarim” ou a florzinha (flor e sexo de mulher) que “atingia seu ponto

máximo/ de beleza” quanto mais estivesse alheia ao mundo e a tudo em “Sob o duplo incêndio”¹⁴. Essa beleza suspensiva, que opera por negações, limita-se porém a fusionar as referências externas à lógica da própria imagem, tornando-a espetáculo ou picturalidade vistosa. É uma beleza que, tirando uma imagem da outra, caprichosamente em série, pede sempre mais literatura — mais, mais! Vejam o poema “3 variações cabralinas” que no livro original é imediatamente anterior a “Na noite física”: a dançarina (andaluza? africana? carioca da gema?), contrabandeada da poesia de João Cabral, anima na mesma meia-luz do quarto um teatro de sombras em que se desenha como figura, alegoria, metáfora, fogo, carne, libido, inteiramente concentrada no efeito de sua dança-sedução-destruição:

*A dança veloz da língua
de uma labareda negra
a lamber no quarto escuro
sua própria labareda
se bastava [...]
com ficar ainda mais negra
com ficar mais linda ainda*¹⁵

O negror (imagético) da labareda arde na escuridão, com toda a sua beleza voltada para si mesma, entregue erótica e inteiramente à própria e cega consumação, em que a perfeição formal é realizada por fogo e destruição. Eis o ideal *negativo e ornamental* da beleza que governa o esteticismo carlítico, desidentificado do concreto cabralino que corresponde, como se sabe, a uma ideologia racional-construtiva da contundência poética¹⁶. Na poesia de João Cabral, o rodízio de termos comparativos interrompe a vigência da imagem, quebrando o ilusionismo metafórico; o poeta alimenta a reverificação analítica de seu instrumento, refazendo os processos de atribuição, desmentindo a atribuição, subtraindo-a dentro de um todo maior, reafirmando enfim o concreto de seu objeto. Carlito procede criticamente em relação a essa desmontagem, se é que não a inverte: suas designações sobrecarregam a imagem, pela via da metaforização desrealizante, enquanto o objeto desaparece em favor daquilo de que ele se ornamenta, como aqui neste exemplo em que não se sabe o que é noite, mulher, labareda, porque a multiplicação de alternativas de sentido explode intencionalmente a representação. Sem esquecer, e isto é o principal, que essa multiplicação é o que desencadeia tantas loas à beleza de um não-objeto — o esplendoroso objeto do poema. Carlito parece estar também glosando o ideal adorniano do negro numa operação paródica em que o despojamento, a austeridade de meios, a pobreza de recursos, reverteram perversamente em luxo e volúpia¹⁷.

[11] Talvez por isso Silviano Santiago tenha exaltado na posição da obra de Carlito Azevedo dentro da literatura de língua portuguesa uma volta aos “píncaros da sua ancestral veia lírica galaico-portuguesa” (*sic*), que atestaria o quanto hoje o tradicionalismo se mostra mais experimental do que a vanguarda, sem propósito maior de superação crítica (Santiago, Silviano. “As ilusões perdidas da poesia”. *Ideias, Jornal do Brasil*, 15/12/2001, p. 6).

[12] Já consciente dessa armadilha da poesia de seu tempo, sobretudo a leminskiana, escrevia o primeiro Carlito: “Desconfiar do estalo/ antes de utilizá-lo// mas sendo impossível/ de todo aboli-lo// desconfiar do estalo/ darao estalo estilo”. (“Da inspiração”. In: Azevedo, C. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991, p. 14).

[13] Azevedo, C. *Sob a noite física*, op. cit., p. 15.

[14] Azevedo, C. *Sublunar*, op. cit., pp. 26 e 97.

[15] Azevedo, C. *Sob a noite física*, op. cit., p. 45.

[16] Em defesa da linguagem transitiva, explica João Cabral de Melo Neto na abertura de sua *Poesia crítica* que nunca entendeu “a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão: mas uma forma de linguagem como qualquer outra” (João Cabral de Melo Neto. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, pp. v-vi). Aproveitando a deixa: ele foi dos raros escritores brasileiros avançados a passar indiferente aos influxos do existencialismo, não acatando a partição sartreana entre palavra-signo e palavra-coisa, usada para distinguir prosa e poesia, pois rejeitava a sugestão de *Qu'est-ce que la littérature?* de que o êxito poético residiria no fracasso comunicativo. Em suma, a argumentação mallarmeana de que o poeta serve às palavras sem instrumentalizá-las, reiterada por Sartre, é para João Cabral inaceitável.

[17] Até aqui deixamos de apontar o quanto o jovem Carlito Azevedo partiu da ruidosa volta ao esteticismo do último Haroldo de Campos, o mestre-guia que a partir de *Signância: Quasi coelum* (1979) o ensinou a

transformar uma poética negativa moderna em superfície luxuosa e celebratória. Depois dos anos de vanguarda, mais precisamente em meados dos anos 1970, a dita barroquização da poesia de Haroldo de Campos, à cata da beleza das flores, ourapés ou carapuças intertextuais, abuso da metalinguagem encantatória e da fantasia narcísica de alta cultura para projetar o poeta no seio da Grande Criação. Ao romper com a espacialização e a fragmentação da linha do verso, mas também com o fetiche da palavra rara e a função icônica do poema, Carlito com independência fundiu o *parti pris* neoesetecista com sua própria experiência artística e existencial, recauchutando a mitologia erudito-literária que Haroldo de Campos forjara na última fase. Soube também compreender a falência da linguagem objetiva, ou do funcionalismo concretista, que deu no seu oposto: a barroquização poético-administrativa de panegíricos, os cromos do *globe-trotter*, um biografismo autoengrandecedor e um polemismo de cobraça, que podem ser acompanhados na trajetória rigorosa do mallarmeísmo *pompier* que vai de *A Educação dos cinco sentidos* (1985) a *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (1998). Um poema como “Na noite física” por difícil que seja de notar, expressaria de algum modo essa insatisfação...

[18] Para a imaginação neobarroca, esse modo de escrita remeteria à figura fabular que é a tatuagem: metáfora encenada na carne, cheia de conotações rituais e místicas que atestariam a radicalidade vanguardista de uma fusão escrita/vida. A tatuagem como escrita reforçaria o desejo de que a gratuidade da fantasia desregrada tomasse a pele em lugar das marcas do tempo, assim escondendo, ou cancelando, a condição natural do orgânico e fisiológico (exatamente o contrário do que vemos nas ruas e em toda parte com a banalização do uso da tatuagem). A contemporaneidade do olhar neobarroco pode assim atestar o quanto a experiência poética passaria pelo tribalismo, pela regressão sem medida e pela perversão ritualizada (o que como vimos não vale inteiramente para Carlito). Também a relação escrita/pele desencadeia o imaginário sadomasoquista da inscrição — o gozo do espetáculo perverso e colorido de se deixar ocupar por relatos e símbolos,

A autorreferencialidade, rebaixada a elemento entre outros de ourivesaria, obviamente perdeu o teor crítico — metalinguagem passa a significar produção de ilusão encadeada, mera componente de uma maquinaria neoesetecista de efeitos, sem compromisso de revelar os elementos materiais da figuração. Não mais exerce a função de criticar seu veículo e refletir sobre o fazer poético, pois agora compõe a retórica da imagem (ou da metáfora), valendo por um espetáculo verbal e conceitualmente prolífico de figuras e paramentações sem fim. A tônica deixou de ser posta na desmontagem das imagens, ou nas interrupções autorreflexivas, porquanto a metalinguagem tornou-se instrumento para a produção de beleza dentro do programa esteticista do poema — programa que se formula, como em muita arte contemporânea, com os recursos sabotadores e críticos da beleza, os mesmos da vanguarda e da poesia moderna. Negatividade ornamental, pois.

“Na noite física” vai um pouco além ao fazer o elogio da poesia em meio à convulsão (seja das imagens, seja da vida), abstendo-se de questionar o poema como objeto de arte. Em sua abstração, o labor (evidenciado em cada sinal de interrogação, na sucessão de toantes, na regularidade das quadras, no retorcimento sintático) esvazia a estética da violência, ante a qual seu esteticismo não reage, assim como sua matéria perversa existe apenas para ornar a indecidibilidade textual. Ao reafirmar os valores mais tradicionais da poesia, o texto autorreferido amplifica a beleza e idealiza a relação com o dado real — é o que pode explicar por que a aparição contemporânea da violência não tem relevância para o poeta. A tessitura erótico-textual às voltas com a questão da escrita, do texto na pele, da duração da imagem, que são derivas de sua matéria, ou de seu concreto para falarmos como João Cabral, abafa o que possa haver de transgressivo na experiência da perversão. Vimos como Charles acreditava explicitamente no poema como contato para romper a frieza da falta de solidariedade; já para Carlito, o próprio ato amoroso, a fúria que possui os corpos, a excitação com essa indistinção entre amor e fúria, tudo é irrelevante, porque o poeta está diante do desfrute da noite física da escrita e seu espetáculo textual gozosamente tatuado¹⁸. Todas as operações ou procedimentos formais servem aqui para recalcar (ou desmanchar) a referência ao episódio noturno, que foi o que, até onde vemos, desencadeou a angústia dessa paráfrase infinita por imagens e, por sorte e verdade, acabou entrando no poema. À sua pequena cena o leitor terá acesso hermeticamente indicial que o dispensa de confrontar poema e matéria — a experiência erótica, perversa, amorosa, aí tangenciada. Noutro lugar (“A margarida-pérola”), Carlito admite sarcasticamente que esse tipo de poema de retrospectão cifrada contém um “istmo/de podre e preciosismo”¹⁹,

ou seja, podre e preciosismo ligam-se por um fio, mas é evidente que a ligação só lhe interessa pelas valências sonoras e semânticas da palavra “istmo”, mais do que pela pertinência (de fato, inexplorada) entre podre e preciosismo. Tanto que o ponto de vista desse eu descentrado não denuncia a fetichização da vida, da experiência ou do amor, ao contrário, está aí para reafirmar (dogmaticamente) que a operação imagética ou metafórica se impõe hoje como a experiência genuína da poesia, afinal é o que conduz também à vertigem e ao enfeitiçamento. Mas precisamos da ideologia barroquista da vertigem para reafirmar a ilusão literária e refundar a literatice como pós-vanguardismo? Outras questões ficam igualmente no ar: o poeta está recalçando sua própria experiência por insuficientemente poética ou antipoética, ou sua experiência é exatamente esse recalque, mais que sublimador, hedonista? Tanto rigor de construção serve para contornar a espiral de desumanização em curso, ou o poema mimetiza essa desumanização para detê-la e superá-la? Ou ao contrário estaria ele afirmando que sua experiência é irreduzível à comunicação, devendo o poema simplesmente glosar tal intransitividade ainda à moda de Barthes? É inegável que Carlito parece não só convencido de que a literatura não foi tocada pela barbárie (a que de alguma maneira seu par amoroso alude e é o que dá nervo a seu poema), como a ela escapa ao reunir elegíaca e vertiginosamente “cada fragmento nosso, perdido, / de dor e de delicadeza”²⁰. E por isso se dispõe a escrever para uma sociedade em que a vida sobrevive como um problema artístico, sem jamais chegar a ser uma possibilidade prática.

IUMNA MARIA SIMON é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo.

VINICIUS DANTAS é poeta, ensaísta e tradutor.

sempre inacabados e completáveis, cujo sentido por assim dizer ficaria em suspenso. Para que afluam as diferenças com “Na noite física”, vejamos essa passagem de Severo Sarduy: “A literatura é, como a que pratica nosso colecionador [de peles, personagem da narrativa *Compact*, de Maurice Roche], uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas. A escritura seria a arte desses *grafos*, do pictural assumido pelo discurso, mas também uma arte da proliferação. A plasticidade do signo escrito e seu caráter barroco estão presentes em toda literatura que não esqueça sua natureza de *inscrição*, o que se poderia chamar *escrituralidade*” (Severo Sarduy. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 53-54).

[19] Azevedo, C. *Sob a noite física*, op. cit., p. 40.

[20] “Na gávea”, idem, ibidem, p. 59.

Recebido para publicação
em 11 de agosto de 2011.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

91, novembro 2011

pp. 109-120
