

O RESVALAR DA FALA, A ASSIMETRIA E UNS POEMAS DE CARLITO AZEVEDO

SAULO DE ARAÚJO LEMOS - Professor de Literatura de Língua Portuguesa pela
Universidade Estadual do Ceará (UECE);
Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo: No prólogo de *Menschliches, Allzumenschliches* [Humano, demasiado humano], Friedrich Nietzsche conceitua a “*Verschiedenheit des Blicks*” [“diferença do olhar”], que leva a filosofia ao deslocamento alegre ou doloroso de valores aparentemente inatacáveis, como representação e essência. Desse modo, a disparidade como linguagem, no caminho sem volta e sem meta de um pensamento sempre provisório e agitado, corre por obras como a de Jacques Derrida (em sua *différance*) ou Maurice Blanchot (em sua “*image*”) e nos faz pensar em um conceito que pode ser chamado de assimetria. Essa questão é dirigida ao trabalho do poeta carioca Carlito Azevedo (1961), em seu livro *Monodrama* (2009), como sugestão de um pensamento móvel que transita entre as classificações ilusoriamente rígidas para os compartimentos da arte e dos saberes convencionais. Este trabalho se propõe ser uma leitura de dois poemas de Carlito Azevedo em proximidade às questões descritas acima, consideradas como conclusões provisórias.

Palavras-chave: Literatura comparada. Poesia brasileira contemporânea. Filosofia. Assimetria.

Abstract: In the prologue of *Menschliches, Allzumenschliches* [Human, all too human], Friedrich Nietzsche conceives the *Verschiedenheit des Blicks* [difference of look], which makes philosophy to happily or sadly dislocate apparently untouchable values such as representation and essence. In that way, divergence, as language, runs over a returnless and pointless path of temporary and agitated thought and reaches works such as Jacques Derrida's ones (concerning his concept of “*différance*”) or Maurice Blanchot's ones (concerning his concept of “*image*”), and it makes us think about a kind of concept which can be called asymmetry. This issue, in this paper, is brought to *Monodrama* (2009), book by the Brazilian Rio de Janeiro's poet Carlito Azevedo (b. 1961), as suggestion of a moving thought going through delusively rigid classifications for arts and knowledge. This paper aims to be a reading of two poems by Azevedo concerning to the issues above related, as well as they're took as temporary conclusions.

Keywords: Comparative literature. Contemporary Brazilian poetry. Philosophy. Asymmetry.

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 desde a *Poética* aristotélica, passando por Montaigne, Vico, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Derrida e tantos outros, antes, depois ou de permeio; nesse tipo de abordagem, o discurso crítico sobre poesia também está se alimentando da filosofia; incorporado por esta, ele a incorpora. O discurso crítico/filosófico sobre poesia pode ser, na perspectiva comparativa, a abordagem de uma obra em relação ao que algum filósofo possa ter dito. 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 Hölderlin em relação a Heidegger.

A poesia de Carlito Azevedo, autor carioca (1961), distribuída em cinco livros publicados desde a década de 1990 (*Collapsus linguae*, 1991, *As banhistas*, 1993, *Sob a noite física*, 1996, *Versos de Circunstância*, 1991, *Monodrama*, 2009, além de uma antologia dos quatro primeiros, *Sublunar*, 2001), tem despertado atenção da crítica especializada, e mesmo suscitado polêmica¹. É comum rotular uma poesia como essa, pela sua época de produção, como “contemporânea”, simplesmente, o que em tese resolveria o trabalho crítico e historiográfico, ao situá-la em uma gaveta que seria estanque e exclusiva. A contemporaneidade não seria, contudo, tão auto-referente como o senso comum pode pensar. Giorgio Agamben afirma, em seu ensaio “O que é o contemporâneo”, que o contemporâneo muito frequentemente está em dissenso com o tempo que o gerou². Observações sobre poesia contemporânea, inclusive a respeito da obra de Carlito, dão conta de que ela dificilmente se enquadra em uma periodização específica, marcadamente distinta do que se observa em períodos anteriores; daí o problema de situar conforme uma dicotomia do tipo “tradição/vanguarda”³. Mais e mais, as

¹ Algumas obras sobre a poética de Carlito Azevedo, conjunto que dá conta, parcialmente, dos modos distintos como a crítica se orienta diante de sua obra: 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; SIMON, Iúma 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.

² 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” - grifo do autor (AGAMBEN, 2009, p. 59).

³ Um detalhe sobre essa questão: os dois poemas selecionados para esta leitura, em sua disposição polimétrica e próxima da prosa, não estariam, de forma ostensiva, distanciados das fontes românticas e modernas a que se associam. Sobre a questão da relação entre tradição e vanguarda sob o foco da poesia de Carlito Azevedo, remeto ao ensaio “Rumo ao cinema de Carlito Azevedo” (LEMONS, Saulo, 2012, disponível em http://anais.abralic.org.br/trabalhos/15a24ca8fdb47d030844bbb426a76bf9_374_159_.pdf).

fronteiras são poros, ou sempre foram.

Pode-se tentar trazer uma poesia como a de Carlito para perto de um poeta de outro tempo, como Nietzsche? 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 ambas o filósofo alemão e o poeta brasileiro, é que mesmo produções contemporâneas uma à outra sejam mediáveis, afinal, por uma infinidade de outras obras ou questões pertinentes ao momento. De tal maneira, a distância entre Carlito e Nietzsche seria como a distância entre Nietzsche e Flaubert ou entre Dostoiévski e Eça de Queiroz: incalculável. Como puxar uma conversa entre esse dois autores? Para o exercício que então se propõe, foram escolhidos dois poemas do livro mais recente de Carlito: “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 “*Verschiedenheit des Blicks*” [“diferença do olhar”] (MA, “Vorrede”, I, p. 9).

A “diferença do olhar” teria sido compreendida, conforme opinião dos leitores de Nietzsche mencionada por ele no mesmo texto, como “Schlingen und Netze für unvorsichtige Vögel und beinahe eine Beständige unvermerkte Aufforderung zur Umkehrung gewohnter Wertschätzungen und geschätzter Gewonheiten” [“armadilhas e teias para pássaros descuidados, e quase um incessante e inédito apelo à inversão das valorações usuais e costumes valorizados”] (MA, “Vorrede”, I, p. 9)⁵. 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 nietzscheana⁶. Vamos tentar então ler os poemas de Carlito conforme essa questão e por meio de algumas passagens conceituais de algumas obras do filósofo (MA, FW). A ideia, aqui, é checar o que a filosofia pode dizer à poesia, e, quem sabe, o que esta

⁴ Não é viável, bem como foge ao foco deste trabalho, 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, Daniel. Nietzsche: uma biografia. Trad. Roberto Cortes de Lacerda e Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1989; HEIDEGGER, Martin. Nietzsche. Trad. Marco Antonio Casanova. Vol. I. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010; HEIDEGGER, Martin. Nietzsche. Trad. Marco Antonio Casanova. Vol. II. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007; MACHADO, Roberto. Nietzsche e a verdade. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999; VATTIMO, Gianni. As aventuras da diferença: o que significa pensar depois de Nietzsche e Heidegger. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1988. VATTIMO, Gianni. Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961-2001. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 (Biblioteca do Pensamento Moderno).

⁵ É evidente que há traduções disponíveis de Nietzsche ao português realizadas por profissionais muito mais experientes e bem preparados que eu. Entretanto, optei por eu mesmo traduzir os trechos a serem citados, de modo que, num trabalho voltado essencialmente para questões de linguagem, a fala nietzscheana seja captada em uma tentativa de registro mais próxima possível de seu eco original.

⁶ Ler, por exemplo, a “gaia ciência” da paródia como “diferença do olhar” é já por si um erro, e talvez um uso para o que se poderia chamar de “método do erro”. Espera-se que esse ponto fique minimamente claro ao final deste texto.

diz àquela.

O texto descritivo sobre a mulher como uma espécie de paisagem é bastante comum na escrita de Carlito, e tem por hábito apreciações eróticas de fascínio. 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 clara de algo como um percurso resolutivo:

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*.⁷

O “mais difícil” talvez seja retratar esse alguém-ela; ou a dificuldade pode estar disseminada no ambiente que se espraia como um trajeto sobre os versos: o lugar é antes um deslocamento entre lugares convencionais díspares: a danceteria, a biblioteca. Esse movimento parece contrastar com o caráter restrito dos elementos que caracterizam cada um dos dois lugares acima conectados: 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 poderiam ser talvez descritos com aquelas descrições. Nove versos se passaram mas, de acordo com padrões habituais de mímese, ninguém foi retratado. De todo modo, aquilo que ligaria a danceteria à biblioteca e, no ilógico do poema, 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? Tanto se pode tomá-la como símbolo da garota como aquilo que lhe rouba espaço; algo que poderia até preannunciar uma garota, mas resulta, porém, numa expectativa frustrada.

Em todo caso, não há um “conteúdo verdadeiro” da bolsa, mas apenas a pressuposição de um conteúdo estipulado; essa pressuposição apresenta, aliás, o desconhecimento e a interpretação parcial, na forma de palpites, alçados a modelos de conhecimento efetivo do mundo. O referido conteúdo, tanto provável como improvável, é talvez manifesto de dissensão: qual seria o olhar mútuo de “dois

⁷ AZEVEDO, Carlito, 2009, p. 51.

faunos se encarando”? Seria um olhar mútuo ao menos? O fauno, semideus habitante dos bosques mitológicos da Grécia Antiga, era conhecido pelo caráter misto de humano e bode; sua concupiscência sexual também é notável, 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 (para *ela*) e *La Celestina*, fauno morando num sem-lugar impreciso entre Idade Média e Renascimento. A rivalidade possível entre os dois seres irmanados pela bolsa seria então uma declaração sobre o sistema como forma de instabilidade.

O sistema e a instabilidade não seriam, num olhar de convenção, parentes próximos. A aproximação de sua disparidade, entretanto, pode dar o que pensar a respeito da dificuldade de retratá-la: a biblioteca. Tanto que 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 retratar:

Mas bibliotecas são também
esforços infinitos, fluxos imparáveis,
luminescentes, olhos em
zigzague, vibração de mãos
pousando em páginas antigas,
com mandíbulas de bolor, e
todos os relâmpagos que há nisso.⁸

A aparente dificuldade de retratar uma possível frequentadora de danceteria, usuária de maquiagem francesa cara e talvez leitora do teatro espanhol é substituída, no fluxo do poema, pela urgência de retratar a biblioteca, não como objeto estabelecido, mas como cogitação sobre o teor fluido da experiência de ler e conviver com livros. Experiência essa que não é exaltada, mas tratada com perplexidade, e se faz testemunho da incomunicável introspecção leitora. Biblioteca-sistema, mas sistema de *durée*, movimento, tremor, luzes, do impalpável e da ameaça sutil. A bolsa onde um livro talvez se esconda é limiar de uma biblioteca, não exatamente com seus livros, mas com aquilo que, engatilhado por eles, a eles parece escapar. 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, intotalidade, não simboliza mais que a experiência de quem a experimenta, e sua aparição logo é encadeada a uma cena que se desenrola paralela, já que afinal qualquer cena é paralela a interrupções e contiguidades, previsíveis e/ou tensas:

Um derradeiro “motivo” seria o da

⁸ Idem. *Ibidem*.

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 [...] ⁹

O tal tema “derradeiro” parece ser o da solenidade irônica, da tragicomédia urbana rocambolesca, aparência de símbolo definitivo de um tudo sem aresta visível, e isso, num poema cujo resultado não parece estar longe de sua condição de tentativa, e que por isso não se fixa. O flagrante de uma cena de banalidade cotidiana não deixa escapar a oportunidade, sempre à espreita, da paixão enfim palavra, da derrota e da crise, da eventual necessidade de sacrifício do que talvez seja juventude, do que talvez seja beleza. Entretanto, não se sabe de que a imagem descrita é motivo, nem que caráter final 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. Como numa vitrine, expõem-se utilidades para a clausura móvel, que não se sabe ser exatamente o carro ou o celular e que, nessa incerteza não é nenhum, nem outro; o poder prometido por essas utilidades, retidas em certos verbos (“soletrar”, “perder”, “manipular”, “imolar”) parece ser contrabalançado por um poder difuso, vindo de fonte não identificada, que se mistura ao único poder disponível à motorista: entregar-se passivamente a um poder que ultrapassa o seu e não vem de indivíduo ou sociedade, mas da própria condição de ser sem retrato em meio a uma crise pessoal qualquer que a faz dirigir em alta velocidade falando ao celular. Se crise for.

O não retrato da jovem poderia ser também o fato de que nem seus dramas encobrem a imolação de outras violetas, nem são encobertos por ela. O “‘motivo’ derradeiro” some sem deixar vestígios; seu signo é sua limitação, sua condição de fragmento. O tudo é o vago de uma palavra: 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:

⁹ IDEM. Ibidem.

[...] 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 shakesperiano animal
que logo existe.¹⁰

No desretrato que é o poema, cabe não só o que tangencia uma jovem que dança e se maquia, mas também o que pode ser posto como sua radical negação, proporcionada pelo radicalmente outro: o operário sob o frio da rua, aguardando sua vez de ser arrebanhado, como alguém que é imolado brandamente. Porém, não se sabe se os retardatários do planeta seriam os operários. Como dizer ou saber quem se atrasa ou quem lidera a partida? 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 ninguém. 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”¹¹. 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 mencionada, vê-se uma imensidão de animais parecidos a lagartos escuros e claros se entrelaça 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, no hoje, é dar conta de que o “cada vez menor” é um exemplar do “cada vez maior” e vice-versa. Por isso, então, é provável que nenhum fragmento¹²

¹⁰ IDEM, p. 51-52.

¹¹ 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>.

¹² A “realidade” parece não ser mais que um fragmento de si mesma.

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 shakespereano qualquer, animal político qualquer, numa cama alta qualquer, animal que pode e não pode ser quem dita o 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 retratada, mas de modo que o que poderia aqui ser chamado de “ela” é um fragmento da foto, uma partícula nela, ou então uma 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 ruptura e fronteira porosa ante o outro, evidenciando a fratura como modo de relação com um outro qualquer (fratura 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 do pensamento de Nietzsche com várias manifestações das artes e da filosofia ao longo do século XX. A “diferença do olhar” pode ser, não como simbologia, mas como instrumento de rasura e contraste, rastreada 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 Derrida¹³ e que abalou a compreensão corrente da linguagem e a existência de uma entidade subjetiva ou objetivável chamada “homem” ou “ser humano”¹⁴. O poema de Carlito apresentaria, então, nessa hipótese, uma espécie de “semelhança de família” com os temas de Nietzsche relacionáveis à “diferença do olhar”.

Em “Uma tentativa de retratá-la”, a diferença do olhar, tal como a “*différance*” derrideana, é a instabilidade essencial do retrato, o que pode ainda trazer a esse 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 afinal denominados “realidade”¹⁵. A

¹³ A “*différance*” é neologismo que se opõe a *différence* (“diferença”) e seria o aspecto não material dessa, que muito menos é metafísico ou de alguma forma prévio à matéria, mas que surge com ela sem ser seu componente: “Il ne s’agit donc pas ici d’une différence constitué mais, avant toute détermination de contenu, du mouvement *pur* qui produit la différence. *La trece (pure) est la différence*. 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” (“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” – grifos do autor) – DERRIDA, Jacques, 2011, p. 88.

¹⁴ Cf., por exemplo, IDEM, p. 116-126.

¹⁵ “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” (“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

tragédia individual convive com a palavra de ordem pela qual a paródia começa¹⁶: o outro 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 desse signo nada especial, o indivíduo (ou a palavra etc.), com uma infinidade de outros signos possíveis; tal processo faz vibrarem os signos, a corrente signica que compõem, e permite-lhes abrigar o movimento indirecionado da significação; ainda 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 olhar. Em todo caso, diante de todas essas considerações, mostra-se importante destacar que Nietzsche não traz uma resposta soberana para o poema de Carlito, mas um conjunto eventual de proposições que, contrastando com o poema do autor brasileiro, permite constatar uma assimetria entre ambos, entre filosofia e poesia; assimetria esta que, em lugar de evidenciar uma perfeita comunhão entre aqueles dois campos de cultura, indicaria, antes, um dos aspectos mais marcantes de *Assim falou Zarathustra*, bem como de outras obras que associem poesia e filosofia, por exemplo.

Daqui ao final deste trabalho, a expectativa é que a leitura do outro poema selecionado acrescente algo às apreciações acima ou pelo menos as confirme¹⁷. Nesse poema se observa 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 anterior a expectativa do retrato anunciado no título parece ser frustrada, neste, como será visto, o corpo do poema em nada simboliza seu nome, mas dele se afasta de modo radical. Entretanto, os primeiros versos pegam o gancho sintático do título (“Pálido céu abissal”):

da razão” (MA, XIX, p. 36); “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 aufgesammelter Schatz der ganzen Vergangenheit verebt werden, – als Schatz: denn der *Wert* unseres Menschentums ruht darauf (“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” – grifo do autor) (MA, XVI, p. 26).

¹⁶ Em FW, a “fröhliche Wissenschaft” (“gaia ciência”, “saber alegre”), por meio da palavra de ordem latina *Incipit parodia* (começa a paródia), se contrapõe a tudo que puder ser associado ao lema *Incipit tragœdia* (“começa a tragédia”), como uma série de valores associáveis ao platonismo e ao cristianismo, privilegiando “der intellekt” (“o intelecto”) como “Lachen und Fröhlichkeit” (“riso e alegria”) diante do que, no conhecimento acumulado pelos alemães durante séculos, teria composto uma “schwerfällige, finstere und knarrende Maschine” (“máquina pesada, sombria e rangente”). Cf. FW, “Vorrede”, I, p. 8; CCCXXVII, p. 222). o texto de Carlito interfere nas questões acima da seguinte maneira, cuja disparidade em relação à discussão nietzscheana pode, pela leitura, perturbar seus significados: a tragédia pessoal de um indivíduo linda com a de outros, mas, como experiência, é incomunicável; a tragédia de um é paródia para o outro, não domina nem é dominada significação paródica que há na existência do outro, o que tanto poderia ser relacionado a uma situação tida por negativa, de solidão e isolamento, como por positiva, de superação dos tormentos da individualidade pela coletividade.

¹⁷ A leitura de ambos os poemas precedeu esta escrita e com certeza a alimentou com algumas hipóteses. De qualquer modo, considera-se acertado pensar que só o exercício da escrita, o seu “fazendo”, trará uma definição menos incerta do que poderá ser ouvido ao término (ou interrupção) desta conversa.

que não nos protege,
é antes cúmplice, ou mentor
intelectual dessas ruínas,
de nossas mentes estropiadas.¹⁸

O céu é pálido: fica difícil convocar os significados simbólicos convencionados para a cor branca, 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 naquela que é também uma ausência de cor. Abissal, o céu é abismo rumando para onde falas ancestrais diziam haver somente resposta. A continuidade sintática do título-vocativo no corpo do poema abre caminho à expectativa de uma contiguidade essencial 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. Desprovido de caráter protetor, o firmamento-interlocutor tampouco se revela dotado 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, portanto daquilo que participa do humano como o que toma algo dele, humano; ser cúmplice ou mentor não muda a situação da primeira pessoa plural diante (aliás, debaixo) do céu.

Aquilo que se furta ao humano, ressalte-se, também é parte dele: as “nossas mentes estropiadas”, num certo sentido destituídas de si próprias, são a humanidade vigente no presente concedido pelo poema. Não há fronteiras nítidas entre humano e não-humano; essas duas possibilidades parecem se encontrar no próprio humano, como um atentado à lógica perpetrado e usufruído por ele próprio. Daí que o humano relativiza a distância do céu e faz dela um sintoma de sua ruína, de sua humanidade como possível deslocamento de si em relação a si mesma¹⁹. O contraste, a nuance entre campos distintos, mas não efetivamente opostos, se delineia 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:

¹⁸ AZEVEDO, Carlito, 2009, p. 55.

¹⁹ Em tonalidades contrastantes, a discussão que relaciona o humano ao inumano (ou desumano) poderia ser rastreada, por exemplo, em ensaios como *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset, e *La littérature et le droit à la mort* (“La literatura e o direito à morte”), de *La part du feu (A parte do fogo)*, livro de Maurice Blanchot, ou em *De la grammatologie* (“Sobre a gramatologia”), de Jacques Derrida. O uso desses dois termos, aqui, se relaciona à maneira como os autores mencionados os conceituam, mas não necessariamente a suas valorações a respeito.

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.²⁰

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 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 não sistema. A necessidade da assimetria, sua inevitabilidade, se torna beleza e poesia. No subúrbio, surge a interrupção do subúrbio, e a explicação para isso é impossível. O brilho, que um leitor aproximaria de um cometa, uma estrela ou uma aparição mágica qualquer, não é nada disso. Da forma imprecisa desse animal monstruoso, distingue-se apenas uma cauda, também luminosa, construto material de átomos e vazio, matéria e não matéria rarefeitas e estranhas, ainda que não se exclua a hipótese de serem amistosas. O poema, na quebra de um espaço de realidade plenamente explicável, se faz sobretudo pela invasão do algo que brilha inexplicável.

Peculiar é o modo como o estranho e, nesse sentindo, inumano, pode provocar um fascínio hipnótico. O sentimento decorrente de tal experiência, na qual o estranho se faz simultaneamente familiar, estimula a querer reduzir o incaracterizado e incaracterístico a força benevolente, afeiçoada à concessão de um desejo qualquer, como casar com um a moça bonita e com ela gerar crianças bem aprumadas, 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 a graça como destinação. E é sem o menor indício

²⁰ IDEM, *ibidem*.

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.²¹

O instante de contemplação máxima, e simultaneamente mínima, ocorre no momento em que o eu do verso assume uma voz individualizada e se abriga contra qualquer ocupação regular cotidiana cheirando a meta, inclusive caminhar. 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. 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, outro depósito de vazio no mesmo poema, 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 cinema²², não estabelece função humanizadora ao inumano, não estabelece função redentora ao hostil ou ao banal. A metáfora não se fixa em fascínio, mas resvala não se sabe para onde.

²¹ IDEM, *ibidem*.

²² O poema, em seu primeiro verso e na menção à atriz Debra Winger, alude ao filme *The sheltering sky* (1990), dirigido por Bernardo Bertolucci, no qual Debra e John Malkovitch interpretam um casal em viagem pelo Sahara enquanto tentam manter o matrimônio. O semblante da personagem perdida no deserto é apreensivo e belo. Mas essa opinião seria parecida a que resultou nos versos finais de “Pálido céu abissal”? Como saber? 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 o modelo de leitura que se está exercitando e defendendo aqui.

Nesse ponto sem borda, o poema brilha e termina.

Assim, com essas considerações sobre o segundo poema escolhido para esse artigo, 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 (o próprio retrato convencional, conforme o tipo de fé que se deposita nele, bem como em qualquer convenção que tenha algo de ilustração). No segundo poema, o sintagma nietzscheano é o olhar que patina sobre o inexistente, que mostra a realidade como construção frágil²³ 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, ritmo como aquilo que supera a razão estabelecida e funda a realidade como uma imagem ou sombra²⁴. A denúncia da realidade como embuste, caminho para experimentá-la como decepção, ânsia de encontro e de movimento, estaria na ordem do que Maurice Blanchot denomina imagem²⁵. Para ele, a imagem seria 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 ao ponto de uma dissolução do sujeito como categoria coesa, uniforme, essencial.

A arte literária ou mesmo a arte em geral, como imagem, marca a assimetria entre arte e realidade, assimetria essa que acaba por abrir a significação poética a um movimento indefinido, pedindo dúvida a respeito da existência efetiva de toda métrica. Não à toa, Foucault prefere contemplar não a imagem

²³ “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!” (“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”) (FW, LVII, p. 84).

²⁴ “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” (“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 enfeitamento 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 *presentes*. Sonho acordado” – grifo do autor) - LEVINAS, Emmanuel, 1994, p. 111 (ver também o ensaio completo, IDEM, p. 107-127).

²⁵ “L’image, d’après l’analyse commune, est après l’objet : 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 [...]” (“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, 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 inatural, o impassível, não a mesma coisa distanciada, mas tal coisa como distanciamento, presença em sua ausência, apreensível porque inapreensível, [...] retorno do que não voltou [...]”) (BLANCHOT, Maurice, 2012, p. 343).

blanchotiana, mas o interstício que elas constroem entre si²⁶ e que denuncia sua assimetria, sugerindo a linguagem humana como o amplo e irrestrito exercício pelo qual se percorrem lugares assimétricos – de linguagem, artística, por exemplo. A fala, atuando, resvala sobre circunstâncias assimétricas, inexatidões, inequações, faltas de sentido que no entanto transmitem a onda-movimento do resvalar da fala. Dos movimentos que constroem a poesia de Carlito, destaca-se esse que se frustra diante da realidade buscada e volta à linguagem parece, de um golpe só, destituir tanto a realidade quanto a metáfora do status que parece alimentá-las mutuamente (a metáfora tornando a realidade mais real, a realidade servindo de comprovação a metáfora).

Na esteira de Nietzsche e Derrida²⁷, por exemplo, a metáfora como símbolo ou equivalência de um ser talvez esteja, já desde algum tempo, dando lugar à metáfora como deslocamento, ou simplesmente ao deslocamento, que nada metaforiza, mas traz a diferença para se apor ao costume (ou se chocar com ele, ou vibrar junto a ele), não para que essa diferença seja a equivalência entre o outro e o mesmo, não para que por ela o outro usurpe um lugar que seria do costumeiro, mas para que ela exerça seu contraste e, em lugar da arte pela metáfora, se espraie a arte pelo olhar que se desloca e que pode inclusive se descolar de si próprio, pelo movimento que expõe assimetrias entre a mais pessoal experiência e impessoal que há em sua parcial incomunicabilidade. A fala, como uma câmera em *travelling*, resvala por entre assimetrias, dissensão de um signo em relação a si próprio e em relação a outro; isso parece reafirmar a instabilidade de qualquer hierarquia: a assimetria seria intrínseca à pretensa unidade com que a hierarquia sonha. Cópia torta em sua negatividade afirmadora, a assimetria é a não representatividade, a recusa ao caráter hierárquico dessa. A convivência próxima, dialógica, e assim nunca homogeneizadora entre poesia e filosofia. A presença quantitativamente maior seja de dados poéticos, seja filosóficos num estudo qualquer não muda esse fato. A assimetria não é a oposição dicotômica, como vanguarda e tradição; é o vazamento da dicotomia. Obviamente, as questões filosóficas e poéticas tratadas acima requerem um amplo aprofundamento, e as sugestões aqui concentradas podem servir como primeiro encadeamento a futuras investigações. De modo similar, o fluido conceitual de assimetria deverá ser continuamente testado, para que mereça existência intelectual.

²⁶ “[...] les fictions chez Blanchot seront, plutôt que des images, la transformation, le déplacement, l’intermédiaire neutre, l’interstice des images” (“as ficções, em Blanchot, serão, mais que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens”) (FOUCAULT, Michel, 2001, p. 552).

²⁷ Cf. DERRIDA, Jacques (2011).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 2006.

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 (Collection «Critique»).

FOUCAULT, Michel. La pensée du dehors. In: _____. **Dits et écrits I: 1954-1975**. Paris: Gallimard, 2001.

LEVINAS, Emmanuel. La réalité et son ombre. In: **Les imprévus de l'histoire**. Paris: Fata Morgana, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Die Fröliche Wissenschaft: la gaya scienza**. Köln: Anaconda, XXXX.

_____. **Menschliches, Alzumenschliches: ein Buch für freie Geister**. Köln: Anaconda, 2006.

SITES DA INTERNET:

ESCHER, Mauritis Cornelis. Sempre più piccolo. In: <http://www.issgreppi.gov.it/web/sezioni/matematica/escher.html>. Consulta em: 5 fev 2014.

LEMOS, Saulo. Rumo ao cinema de Carlito Azevedo. Anais do XII Encontro Nacional da ABRALIC, 2012. In: http://anais.abralic.org.br/trabalhos/15a24ca8fdb47d030844bbb426a76bf9_374_159.pdf. Consulta em 5 fev 2014.