

Carlito Azevedo. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

Silviano Santiago

A minguada, consistente e poderosa produção poética de Carlito Azevedo encontra-se encordoada na antologia intitulada *Sublunar*. Ela não só reúne o melhor dos quatro livros de poemas que o autor publicou nos últimos dez anos, como também materializa o poeta como a mais fascinante figura da geração literária que despontou na década de 1990.

Os quatro livros não são reapresentados na ordem de publicação. Liberados das respectivas capas e da seqüência ditada pelos índices originais, os poemas hoje estão soltos e foram reagrupados acronologicamente por seis temas, à imitação do recurso de que se valeu Carlos Drummond ao organizar célebre e esgotada antologia para a Editora do Autor. A modéstia auxilia o poeta a não classificar o livro de “obra completa.” Escolheu apenas os poemas que, ainda hoje, “melhor o iludem.”

O novo título æ sublunar æ incorpora de maneira notável o tom do último livro de poemas de Carlito, *Versos de circunstância*. Explicita, ao mesmo tempo e retrospectivamente, a questão do lugar e do instante dramatizada pelos quatro livros æ o do cotidiano. A epígrafe, tomada a Adília Lopes, deixa clara a obsessão. Quando se fala de “sublunar,” está se falando de “ovos estrelados, coisa caricata, suja.”

Nada existe de mais opaco à razão contemporânea do que o cotidiano dos ovos estrelados. Essa lição nos foi ensinada pelos dramaturgos do teatro do absurdo (Samuel Beckett, por exemplo) e seus seguidores (Harold Pinter, outro exemplo). Aliás, é também ela o fundamento da nova poética teatral descrita no extraordinário opúsculo *Três usos da faca*, de David Mamet. Escreve ele: “Dramatizamos um incidente tomando os eventos e reordenando-os, alongando-os e comprimindo-os, a fim de poder compreender o seu significado pessoal para nós, como protagonistas do drama individual que compreendemos ser a nossa própria vida.” Em conversa displicente com amigos e familiares, ao comentar o tempo, ou o atraso do ônibus, cada um de nós é dramaturgo, ou poeta em potencial.

A vida enquanto conceito e abstração é hoje objeto da nova gramática e sintaxe æ o genoma æ a que chegam os cientistas nos laboratórios de pesquisa. Para quê a literatura? A história com suas coordenadas de calendário religioso

e leigo, associada à confusa geografia com suas sangrentas cartografias e reterritorializações pós-coloniais, bandeia para o lado dos filósofos, cientistas sociais, jornalistas e políticos.

Só sobra para o artista o opaco e enigmático dia a dia da sua vida. Ao recobrir de palavras os eventos insignificantemente significativos do cotidiano, o poeta se entrega, como nos diz Carlito em nota introdutória, ao “inútil do fazer,” ou seja, à reconstrução da sua e de qualquer vida pelo paradoxo do cotidiano.

Abandonam-se de vez as lições freudiana e proustiana do tempo perdido, hegemônicas durante o século dos memorialistas e das infâncias traumatizadas. Adentra-se por uma lógica temporal e espacial, que foi configurada literariamente por William Faulkner. O tempo do “enquanto.” Enquanto transávamos, eu, nós fizemos, agimos, sentimos isso e aquilo. O “enquanto” quadricula, autobiograficamente, a sucessão monótona dos dias, isolando e colorindo situações corriqueiras e particulares, consideradas, no entanto, fora-de-série pelo entorno que lhes é emprestado.

O quadriculado do “enquanto” castra a flecha da história e as armas da geografia, que derrotam o minúsculo evento na sua excentricidade altaneira. A geometria do “enquanto” estabelece molduras (no sentido das artes plásticas) a fim de que o evento específico ou a emoção ímpar sobressaia na sua encantadora espessura e encantada superficialidade. Naquele local guarnecido e espectral, sensações diárias e liliputianas se agigantam e passageiramente brilham em todo o seu esplendor singular. Leia-se o poema “Abertura,” na seção intitulada “O lado de fora”: “Desta janela/ domou-se o infinito a esquadria.”

A “vocalização pictórica” da poesia de Carlito, assinalada pelos críticos e elucida por Lu Menezes na orelha da antologia, deve ser compreendida dentro desse parâmetro anti-freudiano e anti-proustiano, avesso das filosofias da profundidade. Nos poemas onde aquela vocalização é mais aguçada, esclarece Lu, “entra em turbulência não o mundo como pintura (como tela ilusionista), mas a pintura como mundo e, portanto, o mundo como vertiginosa superfície cromática.”

Como nunca antes, a poesia brasileira reencontrou na década de 90 os píncaros da sua ancestral veia lírica galaico-portuguesa. Distanciou-se ainda mais do público contemporâneo na sua necessária e indispensável inutilidade. Como diz Hazlitt, citado por Mamet: “é fácil fazer com que a turba concorde com você; é só você concordar com a turba.” Quando a poesia diz que quer ajudar, ensinar, explicar e corrigir, não estaria oprimindo e escravizando?

A apreensão do valor do vocábulo “pedra” em *Sublunar* é crucial para o

bom entendimento do compromisso da poesia de Carlito com a tradição modernista. Não cabendo aqui subscrever o complexo percurso do vocábulo na antologia, assinala-se que aparece disperso ou imantado no extraordinário pastiche de Drummond que é o poema “Fractal.” Este, por sua vez, remete obviamente para os mais emblemáticos dos poemas drummondianos, “Carrego comigo,” “O enigma” e “A máquina do mundo.” O vocábulo remete também para a “educação pela pedra,” de João Cabral de Melo Neto: “No Sertão a pedra não sabe lecionar,/ e se lecionasse, não ensinaria nada.” (Remeteria, ainda, para a “imaginação da pedra,” assinalada por Antônio Cândido, ao ler os poemas do setecentista Cláudio Manuel da Costa.)

O vocábulo remete, de maneira discreta, para o apelidado “quinto elemento,” que aparece sem avisar no livro *Os quatro elementos* (1935), de Murilo Mendes. O quinto elemento na poesia de Murilo (recordemos) é a pedra fundamental æ da religião cristã (o trocadilho de Mateus sobre o apóstolo Pedro e a pedra), do amor do poeta a Maria (tanto a Maria da Conceição, quanto a Maria da Saudade Cortesão) e, finalmente, da poesia. Leia-se o poema “Enseada do Botafogo” de Murilo: “Há uma mulher na pedra/ Que desafia a eternidade/ Deus pensa a eternidade na pedra/ A Eternidade é mulher.” O poema poderia ter sido escrito por Carlito, caso viesse no modo verbal do “se”: “Se alguma pedra pudesse tornar-se lírio/ seria esta.”

Configurada a múltipla ascendência modernista, resta configurar a poética do cotidiano de Carlito Azevedo. Na falta de referências precisas na crítica, julgamos importante adiantar três processos de composição do poema, três figuras de retórica, os três encorpados pelo verbo “ser.” Primeiro: uma coisa é o que é. Segundo: uma coisa é o que não é. Terceiro: uma coisa é e será outra.

No primeiro caso (é o que é), trata-se de processo de composição por justaposição de elementos idênticos, e em alguns casos de elementos semelhantes. O predicado nada acrescenta ao sujeito da frase. Ele reitera. O verbo é artífice de uma cópula especular, narcísica. Trata-se de evidente herança de Gertrude Stein (“uma rosa é uma rosa é uma rosa”). O ritmo semântico do verso é o da tautologia. O verso não avança significado. Na imobilidade gestual, a significação é entregue ao leitor sob a aparência de mistério gozoso. O texto requer, ao acenar para o zen-budismo, a lucubração ou o silêncio contemplativo. Recordemos. A lucubração ou o silêncio contemplativo diante da tela “Branco sobre branco,” de Malevitch.

Tomemos o primeiro poema da antologia, “e a este/ que brinca na areia

da praia chamamos nosso filho, pois/ é o que é, como a bola azul em suas mãos é a bola azul”. Filho e azul sobre azul. O filho é o que é. A bola azul é o que é. No entanto, filho e bola são aproximados pelos braços da conjunção “como.” É ela que nos faz entrar pelo segundo processo de composição.

No segundo caso (é o que não é), trata-se de um processo de composição por comparação. Os elementos em correlação aparentemente não são idênticos; no entanto, pelo duplo elástico da conjunção “como” são aproximados e estreitados numa simbiose que compromete a integridade de significado tanto de um quanto do outro elemento, sem negar-lhes autonomia. O poema oferece ao leitor perguntas. O que o filho e a bola azul têm em comum? Se um é o que é e o outro é também o que é, como entidades tão distintas podem ser aproximadas e julgadas semelhantes? O enriquecimento semântico do poema é dívida para com a surpresa e o inesperado da criação e da leitura.

No segundo poema da antologia, lemos que um pensamento triste se desprega dos cabelos desgrenhados do filho, “como um/ sorriso, como um relâmpago.” Ter despertado um sorriso, ser despertado por um relâmpago, eis situações (respectivamente, ativa e reativa) tão inesperadas quanto o pensamento triste no rosto infantil. Para tomar uma palavra cara a Carlito, estamos diante de situações de “limiar.” Nem dentro da primeira entidade nem fora da segunda entidade. Entre o sorriso e a tristeza, entre o sorriso e o relâmpago. Caso o poema penda para a segunda entidade, entramos no movimento que é responsável pelo terceiro processo de composição.

No terceiro caso (é e será outro), trata-se de um processo de composição por metamorfose (veja-se, em especial, a terceira seção da antologia). Mais do que de bravatas no trampolim do “como,” trata-se de decididos processos de transformação. De longe é o processo de que mais se vale Carlito. Nega-se a coisa no presente do ser a fim de que se apreenda o *movimento* (isso é e será aquilo) na natureza-morta, tanto física quanto humana. O vácuo é impensável na lógica quadriculada do cotidiano. A vocação pictórica do poema torna-se cinematográfica. Há intervenção do processo de montagem na fatura do poema. Segundo o jargão dos teóricos do cinema: “Fade in”/ “fade out” na maioria dos casos; às vezes o simples “corte” para se passar de uma à outra cena.

Os lagos nas montanhas do México irão secar, diz o poema. De dentro deles despertará a salamandra, “que nenhum sol/ há de secar.” Onde há, houve; onde houve, nascerá o outro. O processo de metamorfose pode ser de tamanho efeito que extrapola a composição do poema para se intrometer na organização do livro. Leiam-se as duas e sucessivas versões do poema “Na noite

gris.” Ao trair a anterior, a nova versão se transforma em outra. “Tigres à espreita?”, escurece a página do primeiro poema, “Tigres ausentes?”, ilumina-se a página do segundo poema. Outro exemplo. Os pés da amada, ao premerem o asfalto duro da rua sem vida, criam uma inexistente relva, onde a passante cidadina se metamorfoseia em bela colhedora de mimosas, tomada a Boticelli.

Sublunar se mantém em cima de três tripés, que indiciam o experimento (e não mais o experimentalismo dito de vanguarda) da retomada da dicção galaico-portuguesa pela perspectiva de três dos nossos grandes líricos modernistas (Drummond, Murilo e Cabral). *Sublunar* se mantém em cima de três outros tripés, agora retóricos, que indiciam o experimento (idem) de uma poesia que, sem abdicar dos altos vãos da tradição, imiscui-se no cotidiano para revelar a alta voltagem semântica do poema que, naquele tempo e lugar, se escreve pelas linhas marotas da simplicidade. Leiamos Carlito: “A trama era tão simples, sob um céu/ tão simples, sem visões e sem um véu/ sobre os olhos...”

Ao se equilibrar pela simplicidade sobre esse duplo tripé, *Sublunar* aponta misteriosamente para um quarto lírico modernista, Manuel Bandeira. Antes de se mostrar pela presença vocabular, a poesia dele ali está pelo tom na voz lírica, pelo matiz de aquarela na representação. Em silêncio fonético, o poema de Carlito comunga com o de Bandeira. Em *Sublunar* estão o zelo, o ardor e o recôndito segredo do objeto lírico que, destituído de ornato, impera como luxuosa fantasia na passarela da imaginação do leitor. Como a poesia de Bandeira, a de Carlito é também finissecular. Vale dizer, respira “maldoror,” “mal d’aurora,” melancolia. Diante dos mais vociferantes instrumentos cirúrgicos, o pulmãozinho do rouxinol suspira na mesa de operação e nos dá até logo.

Com *Sublunar*, Carlito Azevedo afirma-se como o aguardado poeta pós-cabralino. A nossa mais legítima voz pós-moderna. Que no futuro o poeta não decepcione a antologia.

Silviano Santiago é professor de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense. Tem colaborado intensamente em revistas especializadas. Além de crítico literário é também romancista. Entre as suas publicações, destacam-se *Stella Manhattan* (1985); *Keith Jarrett no Blue Note* (1996); e *Uma Literatura nos Trópicos* (1978). Organizou a antologia em três volumes *Intérpretes do Brasil* (2000).

Email: silviano@ax.apc.org