

Copyright Editora Caetés
Rua General Roca, 429 sl. 01 - Tijuca
CEP 20521-070 - Tel.: (21)2567-3742
www.editoracaetes.com.br

Coordenação Editorial
Francisco Venceslau dos Santos
Cecília Alencar dos Santos

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica
Cecília Alencar dos Santos

Capa
Miriam Lerner

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

E73

Espaço e literatura: inscrições da cultura na paisagem / Francisco Venceslau dos Santos,
Carlinda Fragale Pate Nuñez, (orgs.) - Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2010.

(Prismas ; 9)

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-86478-65-9

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Espaço e tempo na literatura. 3. Geografia humana. 4. Paisagens na literatura. 5. Literatura moderna - História e crítica. I. Santos, Francisco Venceslau dos. II. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955- II. Série.

10-2544. CDD: 869.909

CDU: 821.134.3.(81)-00

Francisco Venceslau dos Santos
Carlinda Fragale Pate Nuñez
(ORGS.)

PRISMAS

N. 9

ESPAÇO E LITERATURA:

INSCRIÇÕES DA CULTURA NA PAISAGEM

EDITORA CAÉTÉS

RIO DE JANEIRO - 2010

EDITOR
FRANCISCO VENCESLAU DOS SANTOS

EDITOR EXECUTIVO

Maria Vilani Alencar dos Santos

CONSELHO CONSULTIVO

Alcmeno Bastos (UFRJ)

Aluísio Alves Filho (UFRJ)

André Rios (UERJ)

Antonio José C. B. Medeiros (UFPI)

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

Carlito Azevedo (*Inimigo Rumor*)

Carlos Alberto dos Santos (PUC/RIO)

Cineas Santos (Edições Corisco)

Dau Bastos (UFRJ)

Diogo José A. Soares (UFPI)

Italo Moriconi (UERJ)

João Cezar de Castro Rocha (UERJ)

José Luís Jobim (UERJ)

José Reis Pereira (UFPI)

Luiz Fernando M. Carvalho (UFF)

Maria Conceição Monteiro (UERJ)

Maria do Carmo Alves do Bonfim (UFPI)

Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ)

Rodrigo Duarte (UFMG)

Wellington de Almeida Santos (UFRJ)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
A TRAMA DO ESPAÇO EM <i>AMAZONA</i> DE SÉRGIO SANT'ANNA	13
<i>Carlinda Fragale Pate Nuñez</i>	
LUZ EXTÁTICA POR ENTRE NUVENS NIILISTAS: <i>MONODRAMA</i> DE CARLITO AZEVEDO	30
<i>Eduardo Guerreiro B. Losso</i>	
A PAISAGEM URBANA DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO EM <i>CASA DE PENSÃO</i>	43
<i>Francisco Venceslau dos Santos</i>	
OS DESENHOS DE FLORA PARA "LEITORES RUMINANTES"	50
<i>Henriqueta Prado Valladares</i>	
"ESVAZIANDO OS LARES E ENCHENDO AS RUAS" – O RIO DE JANEIRO NOS FOLHETINS DE FRANÇA JÚNIOR	63
<i>Júlio França</i>	
CENAS DE UM CASAMENTO: O ESPAÇO EROTIZADO EM <i>LADY CHATTERLEY'S LOVER</i>	77
<i>Maria Conceição Monteiro</i>	

LUZ EXTÁTICA POR ENTRE NUVENS NIILISTAS:
MONODRAMA DE CARLITO AZEVEDO

Eduardo Guerreiro B. Losso – UFRRJ

1- INTRODUÇÃO

Mesmo que a alma não morra – o que não desejo nem creio – e o corpo ressuscite em outras mil formas – o que desprezo –, o composto harmonioso que fazia de H. minha mãe ficou destruído para sempre. (Azevedo, 2009a, p. 144)

O quarto item da parte chamada “Beijo” do poema “H.”, último do recente livro de Carlito Azevedo, *Monodrama*, insiste no primado da morte sobre qualquer tipo de esperança além-túmulo de caráter metafísico, aliando-se aos grandes pessimistas da história: os céticos, Schopenhauer, Cioran, Augusto dos Anjos, Machado de Assis, etc. A “hipótese remota”, de haver a “lavagem cerebral do paraíso” (Azevedo, 2009a, p. 118) é duramente recusada devido à dramática decepção diante das injustiças sociais e políticas, que terminam por confirmarem uma revolta existencial, estado permanente de um Jó descrente sem resposta divina.

Carlito assumiu, em sua nova fase, uma posição política contestatória e, no plano subjetivo, melancólica. Nosso ensaio, contudo, focará aquilo que só aparece no final da entrevista para *O Globo*.

Que você tenha notado que o amor perpassa todo o livro, abrindo nele pontos luminosos, tornando-o poroso a esse êxtase permanente do viver, me parece melhor do que qualquer elogio. Em “Monodrama” sugiro que o que amamos de verdade é o que gostaríamos de, absurdamente, salvar da aniquilação que nos espera a todos, aquilo que contrabandearíamos para depois da morte, para depois da lavagem cerebral do paraíso, caso a remotíssima hipótese

de que algo de nós sobreviva ao caniço pensante de Pascal pudesse ser verdadeira. (Azevedo, 2010)

Faremos a análise de dois poemas, “O tubo” e “As metaformoses”, que, em discrepância com o tom geral do livro e das entrevistas, deixam-se atravessar pelo “êxtase permanente do viver”. Nosso propósito é mostrar que tanto o niilismo (considerável neste último livro) quanto o hedonismo (dominante na obra anterior que o consagrou) materialista de Carlito está totalmente impregnado não só de traços, mas de questões originariamente religiosas, como bem testemunha a citação de Pascal na entrevista, que fornece a chave da p. 118 (Azevedo, 2009a), mesmo que o poeta termine por ficar do lado da paródia fúnebre do capítulo XXVII de *Memórias póstumas de Brás Cubas*,

Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (Assis, 1955, p. 112)

Há no livro uma estranha alternância – e por vezes mistura, muito ligada à fonte drummondiana – de desânimo, desencanto, desespero e êxtase místico ou sublime, configurando uma verdadeira *paisagem lírico-dramática de nebulosidade niilista e luminosidade extática* que flana por entre o caos da cidade, onde o prazer se alimenta de refúgios de natureza ou de cultura. Selecionamos dois momentos mais próximos do contentamento extático, sem ignorar o fundo negro que os contorna, para focar o fenômeno de secularização de aspectos místicos na poesia moderna e contemporânea. Assim daremos uma contribuição ao debate em torno da “dessublimação proposta pela dicção ‘marginal’ dos anos 70 [...] e a postura contemplativa e epifânica face ao momento presente” (Pedrosa, 2000, p. 117; Moriconi, 1997, p. 23) como escreve Celia Pedrosa. Já Flora Süssekind, analisando poemas deste livro antes de ele ter saído, publicados em revistas, observa o “poema-percurso” de Carlito como “uma espécie de antídoto anti-epifania [...] que não dissolve ou barra de todo certas cristalizações pregnantes” adicionando “forças suplementares de antagonização” com a figura (SÜSSEKIND, 2008, p. 70). Nossa posição é a de que o sublime no Carlito dos anos 90 foi apressadamente

examinado e, portanto, o risco (do qual a pesquisadora não está desatenta, mas a meu ver tampouco suficientemente esclarecida) de simplesmente apontar na nova fase uma “dessublimação anti-epifânica” melancólica desconsideraria o complexo jogo existencial entre “desespero e risos explosivos” (Azevedo, 2009a, p. 49), estados *spleen* e místicos na poesia moderna (das *Correspondances* ao “Instante” drummondiano, em que a própria “ferida [...] acordava [...] uma promessa [...] O que se desatou num só momento/ não cabe no infinito, e é fuga e vento” ANDRADE, 2002, p. 421). Para ser mais claro, falta encarar a dimensão existencial da crise na nova fase do poeta, que entendo como vivência do niilismo, para, enfim, focar melhor não o que “restou” de contentamento, mas como o sublime encontrou “forças suplementares” de pertinácia em ambiente hostil, alimentando-se do que se lhe opõe e transformando o caráter depurado dos livros anteriores.

2- NEBULOSIDADE DO DISCURSO E LUMINOSIDADE DO INSTANTE

Notam sua petulância, mas não notam que o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem

Novalis

A segunda parte do poema “Tubo” procura reunir diversos eventos numa temporalidade multifacetada, para remeter ao projeto de “redimensionamento temporal da literatura brasileira” (Süssekind, 1998, p. 178) que Flora Süssekind propõe e analisa em Carlito como um conflito de temporalização narrativa e “processo de figuração” Süssekind, 1998, p. 178; SÜSSEKIND, 2008, p. 70). Trata-se da caminhada de um suposto casal, o eu lírico e sua acompanhante, nas Paineiras do Rio de Janeiro, conversando sobre filosofia derridiana

eu me lembro
que você me falou
qualquer coisa que
tinha a ver com
presença e metafísica (p. 37)

e outros assuntos possíveis. Já neste trecho a “prosaística” (AZEVEDO, 2009b) assumida do livro não deixa de exibir pequenos jogos de palavras como o ditongo decrescente do “eu” no início do primeiro verso citado e a terminação em ditongo decrescente do segundo verso, “falou”. O segundo verso começa com a conjunção “que” e o terceiro termina com a mesma palavra, de modo que há um verdadeiro contraponto do início de um verso e o final do seguinte. A repetição da consoante oclusiva velar “k” é função de um percurso retórico em direção ao assunto vago. “Qualquer coisa” e “tinha a ver” são expressões tipicamente prosaicas que denotam incerteza do que se diz, esforço de se aproximar de algo nebuloso em mente que não encontra palavras precisas. Uma expressão é redundância da outra. O trecho termina com os dois conceitos filosóficos em itálico, concluindo todo o contraponto - que alterna o início e o fim dos versos - com uma palavra no início e outra no fim do último verso. A alternância pretende tornar binária a forma, simbolizando a dualidade do íntimo diálogo a dois e refletindo a própria crítica derridiana ao binarismo das oposições metafísicas com o binarismo de alternâncias verbicovisuais, próprias do verso escrito. Esse motivo se desdobra na insistência do eu lírico em “lhe perguntar se você/ seguiu em frente/ com os escritos?/ Você gostava muito/ dos escritos,/ de escrever,” repetindo a ideia de semelhantes maneiras seguindo a exploração da reiteração já considerada marca de Carlito pela crítica (Santiago, 2001; ver também Azevedo, 2009a, p. 114, 115, 140). Ela contribui para uma rítmica própria que retira melodias e ritmos do nexos entre fala coloquial e versificação, *enjambement*, versos curtos e estrofes longas.

A caminhada nas Paineiras é, nesse caso, concretizada na forma do percurso passo a passo da fala poética. A pouca informação metafórica do poema justifica o eu lírico dizer que “meu caso se resume/ ao fato de que/ simplesmente sou/ uma pessoa do silêncio/ de sua equipe/ ou melhor/ o silêncio é meu/ equipamento” (Azevedo, 2009a, p. 46), embora o poema seja longo e ele não pare de puxar conversa. O equipamento do poema não é exibição técnica (da qual o autor foi muito criticado), antes a suspensão aparente da técnica lírica diante da fala prosaica, que se alonga no diálogo com a amada; se tal diálogo é, por outro lado, um signo típico da lírica amorosa, ele não é feito com a artificialidade da linguagem elaborada, mas com o relaxado alongamento de uma conversa em tom coloquial contrária ao tom empostado. Não somos informados do que

sua amiga diz, fora esse momento: “qualquer/ coisa assim: [...] não fico esperando/ alguma presença para/ experimentar o que experimento, experimento/ todos os dias” (Azevedo, 2009a, p. 42). Nem sabemos se ela disse exatamente isso (Azevedo, 2009a, p. 40), mas capta-se a seleção do argumento poético da experiência do eterno no instante, baseado na teoria da desconstrução. Fora essa importante e explícita citação, na verdade é ela que silencia, ouvindo a correnteza de interrogações e interpolações, ela - enquanto ouvinte silenciosa, conclamada para falar enquanto o eu lírico não cessa de falar - é o “equipamento” dialógico básico de interlocução do eu lírico. Não é à toa que no poema haja uma repetição constante do verso “eu disse:” (Azevedo, 2009a, p. 44 e 45), o primeiro verso mesmo expõe “eu disse: você” (Azevedo, 2009a, p. 34), provando o fato de que o eu diz ininterruptamente *para* “você”, dedica toda sua fala à interlocutora; ao passo que a fala dela explicita um apelo à experiência e não ao discurso, ainda que fundamentada na filosofia da desconstrução, a qual procura a desmontagem da oposição.

Talvez por isso ele se mostre sempre na expectativa de sua palavra, até que, no final do poema, ele ouça, como um êxtase conclusivo, “em sua voz e/ expressão sábia/ logo desdobrar/ um rol de consequências/ inesperadas, desfolhar/ um jorro de pertinências/ agudas, corrosivas/ [...] até magnificar-se/ em uma formulação/ a um só tempo/ límpida e biunívoca?” (Azevedo, 2009a, p. 46). As características do discurso da acompanhante são mais literárias do que o coloquialismo (ainda que abordando assuntos cultos, como literatura e filosofia) do eu falante, levando tal discurso descrito ser o contraponto ausente do discurso exibido, praticado. Quando a amiga toma a palavra, sua resposta é um verdadeiro *magnificat* retórico.

O poema contém cinco partes separadas por um ponto negro. Na segunda, há o momento que de fato mais nos interessa, ao narrar esforço dos dois viandantes de “procurar/ o melhor mirante/ das Paineiras para ver/ as nuvens colossais/ e cor do chumbo/ e cor da cor do chumbo” (Azevedo, 2009a, p. 39), “espanto que a gente/ sentia ao ver que/ nuvens enormes,/ as mais gigantescas/ da temporada [...]” (Azevedo, 2009a, p. 38). Esse trecho destoa do parolar, interrompe o fluxo da fala e a caminhada para observar uma paisagem sublime, lembrando que a situação toda se dá no passado, quer dizer, toda a parolagem é dita para a amiga depois da caminhada que fizeram juntos; isto é, trata-se de uma

rememoração a dois do acontecido, embora isso possa passar despercebido. O leitor tem a sensação de que o espaço exibido é somente o da narrativa, pois o espaço da narração, o lugar da conversa no presente, se mantém oculto.

Paineiras é um local para caminhar e ver a paisagem do Rio de Janeiro. O espaço de narração do poema, contudo, pinta o acontecimento da ida às Paineiras como se fosse *uma paisagem do passado*, mas com o “caminhar” da fala ininterrupta do eu lírico. Se o foco é Paineiras, o lugar de onde se foca, o mirante do mirante, é velado: espaço negativo, “da cor da cor do chumbo”, assim como Deus, na Bíblia, se esconde por trás das grossas nuvens (Êxodo 24:16-18; Jó 22:14). O eu lírico não é um narrador onisciente, mas o espaço da narração contém a onisciência de um *fora* negativo. A companheira quer viver o presente sem esperar uma presença, mas o momento da narração só se refere ao passado ausente, negando não só o caráter de acontecimento do presente da narração, como, principalmente, silenciando totalmente a fala da amada no presente da enunciação. O equipamento do silêncio no poema é a mudez do narratário ao ouvir a fala incessante do poeta, embora ela tenha dito, justamente, que seu interesse estava mais na experiência imediata do que na presença de um ser (ou um tempo) ausente.

O lado literário de todo o coloquialismo está justamente na repetição artificial do que já foi vivido a dois, tornando-se mais um aspecto do uso de diversas dimensões de reiteração em Carlito. A repetição em *mise en abyme* de “cor da cor do chumbo” comprova que a parada no “tubo” é singular, é uma interrupção visual do fluxo discursivo e antecipa o êxtase pela beleza retórica da resposta no final (nos termos de Flora Süssekind, o que, nos itinerários, “é da ordem do percurso pode subitamente se destemporalizar e se deter em figura” Süssekind, 2009, p. 69).

O momento epifânico conota o adensamento da experiência assim como as nuvens cor de chumbo denotam uma condensação monumental. A cor da cor do chumbo é um abismo celeste visual que destoa da superficialidade corrente da parolagem, mesmo que faça parte dela. A paisagem “não seria/ de modo algum/ desprezível/ do ponto de vista/ do místico que dizia/ fumar para pôr/ um pouco de névoa/ entre ele e o mundo” (Azevedo, 2009a, p. 40). É significativo que a paisagem seja valorizada na percepção de um místico, pois ela demonstra aqui, de fato,

a mudez da experiência, a fumaça da incompreensão pressupõe a chama do instante extático, que ilumina, revela, contra a parolagem que nada consegue esclarecer. Porém, é só mediante a nebulosidade do parolamento, das nuvens da cor da cor do chumbo que se abre o tubo para o sol e se entreouve a fala luminosa da amada.

Tal nebulosidade mística, próxima de princípios do simbolismo mas fora de seus traços estilísticos e idealistas básicos, não deixa de conter certos traços verbais da esfera do sagrado no meio da singeleza profana, por exemplo, a expressão “e os rumores de tudo ali” (Azevedo, 2009a, p. 44), lembrando um outro poema muito citado de Carlito, “Sob o duplo incêndio”, “a/ transitoriedade de tudo ali” (Azevedo, 1991, p. 54).

e os rumores de tudo ali:
os atletas, os lagartos,
as quedas d'água, os
cães malabaristas e
tudo o que então
poderia
num zeptossegundo
ter sua escala
de grandeza modificada
e sua existência posta
em dúvida num acidente
também colossal. (Azevedo, 2009a, p. 44)

A expressão sintética, mantendo toda a sugestividade do sentido de distância do advérbio, serve para abrir espaço aos elementos contituíntes do local Paineiras. Ela diverge do poema anterior “e contrastando, imemorial, com a/ transitoriedade de tudo ali/ (hotel, amor, carros, dia, noite)// flor alheia a símbolos// atingia seu ponto máximo/ de beleza”, onde o contraste exemplifica bem a busca de Carlito, na primeira fase de sua obra, por uma abstração despersonalizante, conforme apontaram, de diversas maneiras, críticos como Ítalo Moriconi, Luiz Costa Lima (1996, pp.156-161) e, sobre este poema, Viviana Bosi (2002).

O advérbio de lugar carrega um tom solene, talvez bíblico, próprio da narração épica de acontecimentos originários, míticos, reforçando, justamente, o *fora* negativo do espaço de narração. Esse espaço ausente do presente da narração para enquadrar o tempo narrativo no passado

(“atingia”), tipicamente épico, foi herdado pelo romance moderno, especialmente com narradores heterodiegéticos. “Sob o duplo incêndio” só contém a relação com a narração implicitamente, predominando a descrição lírica, curta e condensada para focar o instantâneo de beleza da flor em meio a um contexto que serve de pano de fundo. Porém n’“O tubo”, onde há de fato uma narrativa com narrador em primeira pessoa, o interesse é mergulhar na imanência frágil da vida profana, que pode estar sempre na iminência de um “acidente colossal”. A experiência sublime do tubo luminoso é, da mesma forma que no poema anterior, posta frente ao transitório, mas desta vez o acidente que destrói tudo (uma constante do livro: ver também Azevedo, 2009a, p. 35, 37, 77, 79), símbolo claro do estado de insegurança do mundo contemporâneo, é o terceiro elemento que reforça a transitoriedade como possibilidade ameaçadora, sem deixar de valorizar o momento sublime devido precisamente ao seu evidente parentesco com ele (FERGUSON, 1984, p. 7; HAMILTON, 2007, pp. 12-13). Sabe-se que o distanciamento contemplativo do sujeito em relação a fenômenos naturais (ressaca, tempestade, etc.) é o que possibilita o sentimento sublime em Kant e Burke. Por isso não deixa de ser emblemático o “ali” de Carlito: os rumores do transitório servem para ser vistos em conjunto, enquadrados de fora por uma “maneira de ver” oposta à “egolatria marginal” (Lima, 1996, p.127, 154) que vai retirar dali o imemorial; mas desta vez, em “O tubo”, o acidente, mesmo que ainda *hipotético*, pode ameaçar a transcendentalidade do distanciamento com a soberania do destino, secularizado na ideia de acaso, o “lance de dados” dos desastres naturais ou terroristas com a vida alheia.

Por que a segunda parte se chama, afinal, “*purgatório*” (Azevedo, 2009a, p. 34)? A primeira chama-se “*paraíso*” devido a mais uma ironia direcionada à palavra, pois retrata uma menina “se picando no aterro”, momento em que, depois do apagão, “a luz voltou” (Azevedo, 2009b), aludindo a um instante divino inaugurador; a última, o “*inferno*”, é o reconhecimento da jovem como sendo “a menina/ coreana da Central/ de fotocópias do Catete” (Azevedo, 2009a, p. 47), antecipando um novo apagão, “sem luz”, com luzes dos faróis refletindo nos olhos de um cão diabólico. O purgatório é o percurso efetivo, a parte mais longa e substancial do poema, intermediário das duas partes extremas curtas, que o emolduram. A desgraça da jovem é o início e o fim do estado de

graça ocorrido num singelo passeio do casal. Mas a experiência sublime do tubo luminoso nos mostra a razão decisiva da escolha: Paineras está localizada nas montanhas, *entre* o céu e o asfalto da cidade (“daquele deslumbrante/ mundo interior/ com trânsito pesado” Azevedo, 2009a, p. 43), é o lugar de um trabalho (ascético e atlético: “e por um segundo/ fez todo o sentido do mundo/ o nosso absurdo ir e vir/ por entre atletas”) de elevação e o “tubo” seria a secularização da abertura divina, de doação da graça. O momento sublime distancia-se da insegurança relativa da cidade e aproxima-se da luz celeste, mas não está ao abrigo da insegurança absoluta do possível acidente escatológico.

A companheira faz o papel de “Virgílio”, guia da caminhada do eu lírico dantesco. Embora quase não a escutemos, sua fala é sempre decisiva: no “paraíso” ela afirma que “Nenhum poema/ é mais difícil/ do que sua época” (Azevedo, 2009a, p. 33), no inferno é ela que reconhece a jovem. A conjunção de Beatriz com Virgílio, na transposição comparativa da *Divina comédia* para a contemporaneidade, não leva a acreditarmos muito na importância da obra clássica para o poema, mas acentua a conexão entre sabedoria e arrebatamento da beleza na figura da companheira.

No poema seguinte, “Quando ela/ tão incrivelmente linda/ como você dizia/ escrevia os poema que escrevia” (Azevedo, 2009a, p. 49), repete-se o motivo da musa escritora, que salta aos olhos neste livro e, por conseguinte, merece reflexão. Trata-se da evidência de um momento histórico em que algumas mulheres, embora ainda poucas para o que seria desejável, ingressam no meio literário. Se já é visível uma história das musas de movimentos intelectuais específicos (Caroline Schelling no romantismo alemão, as mulheres do surrealismo, etc.), a musa simplesmente admirada por ser bela e virtuosa, da poesia tradicional (das cantigas ao arcadismo), vai dando lugar à mulher bela e culta interessada em artes, que sai aos poucos da posição de leitora passiva e torna-se escritora. Em “O tubo”, a musa é uma escritora admirada por seu talento. O poema louva seu discurso como se louvasse sua beleza, como se sua habilidade representasse sua beleza. Já em “Garota com xilofone...” a generosidade com a emancipação feminina diminui: “e eu entendo que não levássemos tão a sério os poemas que ela/ tão incrivelmente linda/ escrevia”. A repetição do “tão” evidencia o sarcasmo: diminui a apreciação dos poemas para aumentar, pela reiteração, “a aparição absorvente da mulher” (Bosi, 2002). A beleza sublime feminina

é parte integrante da poética de Carlito (por exemplo, em “A uma passante pós-boudelairiana” Azevedo, 1991, p. 32-33 e, é claro, no poema serial “As banhistas”, 1993, p. 20-25). Na comparação de uma com a outra, é a musa virgiliana que ganha maior importância. Ela contém a sabedoria de uma Diotima, que em Platão instrui a mediação entre o belo e o bem, e em “O tubo” encarna a mediação entre o belo e a própria poesia, por ser, supõe-se, poetisa.

Em “Garota com xilofone...”, a repetição do louvor da beleza – bem prosaico e nada preciosista, como nos livros anteriores de Carlito – levanta a questão da relação entre repetição e mimesis na percepção do sujeito lírico. Há no livro uma reflexão sobre a convivência com a paisagem urbana que apresenta a discrepância entre a mesmice cotidiana e choques insólitos vindos do absurdo do mundo contemporâneo (como a jovem viciada de “O tubo”) ou da imaginação caprichosa do poeta.

3- METAMORFOSES DA PERCEPÇÃO

Um aspecto da problemática da mimesis no cinema consiste no fato de que é, de todas as artes, aquela que reproduz a realidade com tanta fidelidade que chega a dar a sensação de superá-la em matéria de nitidez, precisão e totalidade, ao abarcar possibilidades de visualidade que inexitem em nossa capacidade de percepção (Benjamin, 1994, p. 186, 189; Baudrillard, 1981, p. 89-91). O poema em prosa “As metamorfoses” começa invertendo tal estranha conexão mimética com uma hipótese digna de um conto de ficção-científica.

Como um filme que necessita de 24 quadros por segundo para que a imagem apresentada se mantenha íntegra na tela à nossa vista, talvez o ser humano seja uma aceleradíssima repetição de si mesmo que se sustenta em seu espetáculo e visibilidade numa proporção de 100 quadros por bilionésimo de segundo. (Azevedo, 2009a, p. 53)

Já que filmes de alta tecnologia dão a impressão de superar a nossa capacidade de percepção da realidade, o “ser humano” pode não ser mais do que uma sucessão acelerada de imagens de si mesmo (multiplicada em relação ao filme, sendo essa a concessão meramente quantitativa, feita pelo poema, ao realismo), isto é, somos constituídos do mesmo princípio da película. A natureza da operação mimética do cinema se inverte, de modo que a existência humana se torna uma imitação da consistência material do filme. Cada homem é nada mais que um espetáculo visual. Partindo dessa premissa, levanta-se a hipótese de que as pessoas são monotonamente iguais a si mesmas cem vezes em um bilionésimo de segundo, modificando-se à maneira do minimalismo e acumulando uma quantidade considerável de repetição. O poema reproduz, na forma, essa monotonia monumental na repetição da oração descritiva de um “jovem que está entrando pelas portas da biblioteca com um colete de explosivos sob o pulôver negro” e da “pálida garçonete atrás do balcão” que “retira uma pistola de 9 milímetros”. A reiteração compulsiva do mesmo trecho (ver também Azevedo, 2009a, p. 68, 114-115) contém uma função específica nesse caso. Se em apenas um quadro houvesse uma mudança brusca, “não chegaria a alterar a imagem que vemos na tela, dada a precariedade do poder de percepção de diferenças de nosso humano olhar”, “mesmo considerando-se a possibilidade de uma metamorfose extremamente exdrúxula como em boi, tapir [...] não seria captada por nosso precário sistema retiniano” (Azevedo, 2009a, p. 54). Apesar disso, o eu lírico, que se intitula em vários poemas do livro como “anjo boxeador”, afirma ter visto a pianista Martha Argerich se metamorfosear em “cervo negro, dia de inverno, borra de vinho, chuva de ouro e outros prodígios incontáveis” num concerto de Witold Lutoslawski.

Partindo de uma hipótese fantástica, o poema oferece uma justificativa ficcional para a enumeração caótica. Repetição e enumeração caótica, em princípio opostos, estão aqui intimamente interligados no contraste hipotético entre o mesmo e o inteiramente outro na sucessão de quadro a quadro. A metamorfose nesse caso não é gradual, é abrupta, e só o anjo boxeador, com os dotes poéticos de abertura das portas da percepção (ecoando o seguinte trecho de “O tubo”: “como se/ de repente se rompessem/ as cordas podres da/ percepção”, Azevedo, 2009a, p. 43) levado pelas efusões da peça de Lutoslawski, consegue perceber o insólito

por trás do habitual, isto é, a alucinação é sustentada por uma hipótese pseudo-científica, pela qual o arrebatamento auditivo é alegorizado.

Concluindo, de ambos os poemas, em meio à nebulosidade mental cotidiana, emergem surpresas instantâneas encantadoras que transformam a percepção. Ainda e sempre irrompe o imemorial, devido ao trabalho ascético de modificação do “ponto de vista” que possibilita, no *presente*, experiências extáticas, contrastando com a *onipresença* desencantadora de tudo por aqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955.
- AZEVEDO, Carlito. “Após 13 anos Carlito Azevedo publica *Monodrama*”. *Jornal do Brasil, Ideias e Livros*, 20/11/2009b.
- AZEVEDO, Carlito. “Entrevista com Carlito Azevedo, autor de *Monodrama*”. *O Globo, Prosa e verso*, 2/01/2010.
- AZEVEDO, Carlito. “Oficina poética online”. <http://portalliteral.terra.com.br/oficina/oficina-poetica-on-line>, 2006, acesso em 1/10/2009.
- AZEVEDO, Carlito. *As banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AZEVEDO, Carlito. *Colapsus linguae*. Rio de Janeiro: LYNX, 1991.
- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009a.
- AZEVEDO, Carlito. *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Viviana. “O olhar extático: do cotidiano ao supra-real”, *Folha de São Paulo, Mais!*, 20/01/2002.
- CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas”. In: PEDROSA, Celia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 16-24.
- FERGUSON, Frances. “The Nuclear Sublime”. In: *Diacritics*, v. 14, n. 2, *Nuclear Criticism*. Verão, 1984, . 4-10.

- FITTER, Chris. *Poetry, space, landscape: toward a new theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- HAMILTON, Ross. "The Accidental Sublime: The Double Significance of Accident". *Literary Imagination Advance Access, Oxford Journals*, 2007. <http://litimag.oxfordjournals.org/cgi/content/extract/imm018v1>, acesso em 11/12/2009.
- KROLL, Jerome. BACHRACH, Bernard. *The mystic mind. The Psychology of Medieval Mystics and Ascetics*. New York: Routledge, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. "Abstração e visualidade". In: *Qfwfq*, v. 2, n. 1, Rio de Janeiro, UERJ, 1996, p. 126-162.
- MORICONI, Italo. "Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira". In: PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia, NASCIMENTO, Evando (Orgs.). *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Celia. "Traços de memória na poesia brasileira contemporânea". In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. "As ilusões perdidas da poesia". *Jornal do Brasil, Ideias*, 15/12/2001.
- SÜSSEKIND, Flora. "A imagem em estações – observações sobre 'Margens', de Carlito Azevedo". In: Alves, Ida. PEDROSA, Celia (orgs.). *Subjetividades em Devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 63-81.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.

A PAISAGEM URBANA DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO
EM CASA DE PENSÃO

Francisco Venceslau dos Santos (UERJ)

A memória do Centro, da Glória e bairros vizinhos está inscrita nos romances de Aluísio Azevedo, principalmente *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, espécies de ilhotas de sobrevivência no Rio de Janeiro finissecular. O romancista maranhense é contemporâneo de um processo de urbanização cada vez mais acentuado. Nesta fase, a burguesia constrói o espaço público sob o signo de uma mentalidade que nega a província e exalta o cosmopolitismo agressivo, identificado com a vida parisiense. Em *Casa de Pensão* sentem-se as ressonâncias da "regeneração" - a construção de uma imagem de modernidade que se aproxima, e os problemas daí decorrentes como a quebra das hierarquias, a emergência dos arrivistas, a "crise de habitação", a expulsão dos pobres da área central, e as dificuldades de inserção dos provincianos no espaço urbano moderno.

Por ter sido durante muito tempo a capital do país, o Rio de Janeiro cedo passou a cultivar um ideário de gosto e comportamento de capital europeia, como que ignorando mesmo a realidade agrária e a sociedade escravista vigente (RESENDE, B: 1995: 38). O cenário arquitetônico do romance apresenta a "cidade partida" - uma, europeia (limpa bela, rica), e outra, indígena (suja, feia, pobre). Ser cosmopolita é a ambição da cidade. Nicolau Sevckenko em "A inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*" diz que era necessário oferecer ao mundo uma imagem de credibilidade, e isto só era possível com a imersão na "civilização". A imagem do progresso - versão prática do conceito homólogo de civilização - se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia (SEVCENKO, N: 1983:29).

Era necessário construir a *imago* da modernidade da cidade. Para tanto, o discurso movimentou-se no jogo sutil de revelação e ocultamento, operado tanto pelas imagens reais (cenários, paisagens de rua) quanto pelas imagens metafóricas (literatura) produzidas como *conhecimento* sobre a urbe, no sentido de lhe conferir características de metrópole