

DISSIMETRIAS

DISYMMETRIES

DISIMETRÍAS

Saulo Lemos¹

Resumo: Um traço marcante do amplo ciclo das modernidades (que começa pelo menos no século XIX, senão na época das grandes navegações, e segue, em várias texturas de época, até hoje) é a intenção ou o impulso de se desviar de olhares convencionais sobre o real e alcançar perspectivas diferenciadas de pensamento, arte, linguagem e experiência individual e coletiva (inclusive quanto a outros seres). Nietzsche chamou isso de “diferença do olhar”, apontando-a como elemento direcionador de sua filosofia. Este artigo procura relacionar o sintagma nietzscheano acima à experimentação formal na poesia recente como sobrevivência daquele direcionamento em uma obra que dialoga intensamente com a tradição moderna: a poesia do brasileiro Carlito Azevedo (1961). Está presente, nesse quadro, a hipótese de que os poemas de Carlito sejam indício de uma tendência mais geral, tanto na escrita literária como filosófica modernas, que mantém o deslocamento de pontos de vista como método, mas também como inquietação inevitável ante as perplexidades da modernidade. Essa possibilidade será aqui observada a partir de uma leitura de dois poemas de Carlito extraídos de seu livro *Monodrama* (2009), intitulados “Uma tentativa de retratá-la” e “Pálido céu abissal”, com foco nas questões da representação e da política como vida comunitária; tal exercício possibilitou formular a noção de dissimetria ou assimetria (ambas as palavras são sinônimas), que se associa a um percurso que vêm da “diferença do olhar” concebida pelo filósofo alemão e passa pela chamada “filosofia da diferença”, em que são compreendidos autores como Jacques Derrida, Giles Deleuze, Félix Guattari, Gianni Vattimo e outros.

Palavras-chave: Poesia; Filosofia; Carlito Azevedo; Friedrich Nietzsche; Diferença; Dissimetria.

¹ Docente na Universidade Estadual do Ceará (UECE) desde 2006. Doutor em Letras (concentração em Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará (2016). Mestre em Letras (concentração em Literatura Brasileira) pela mesma universidade (2005). graduado em Jornalismo pela mesma universidade (2002) e em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (2017). Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-6192-5909>. E-mail: saulo.lemos@uece.br.

Abstract: A remarkable feature of the broad cycle of modern age (which starts at least in the 19th century, if not in the age of the great navigations, and proceeds up to present, in various momentary textures) is the intention or the impulse of turning away from conventional regards on reality e reaching different perspectives of thought, art, language, and individual and collective experience (inclusively towards non-human beings). Nietzsche called that “difference of outlook”, pointing it as a guiding element in his philosophical work. This article aims to relate the nietzschean syntagm mentioned to formal experimentation in recent poetry as the survival of that directive in a work which intensively dialogues with modern tradition: the poetry of Brazilian author Carlito Azevedo (1961). It is active, in that frame, the hypothesis that the Carlito’s poems indicate a more general trend, in literally as in philosophical modern writings, which keeps viewpoints deviation as a method, but also as inevitable concern before modernity’s perplexities. This possibility will be here observed from the reading of two Carlito’s poems from his book *Monodrama* (2009), entitled “Uma tentativa de retratá-la” [‘An attempt of portraying her’] and “Pálido céu abissal” [‘Pale abyssal sky’], focusing on the following matters: representation and politics as communitarian life; such exercise made possible to formulate the notion of disymmetry ou asymmetry (both words being synonyms), linked here to a path which comes from the ‘difference of outlook’ conceived by the German philosopher quoted and crosses the so-called “philosophy of difference”, comprehending authors such as Jacques Derrida, Giles Deleuze, Félix Guattari, Gianni Vattimo etc.

Keywords: Poetry; Philosophy; Carlito Azevedo; Friedrich Nietzsche; Difference; Disymmetry.

Resumen: Un rasgo marcado del amplio ciclo de las modernidades (que empieza por lo menos en el siglo XIX, sino en la era de los descubrimientos, y sigue, en varias texturas de época, hasta hoy) es la intención o el empuje de desviarse de miradas convencionales sobre la realidad e lograr perspectivas diferenciadas de pensamiento, arte, lenguaje y experiencia individual y colectiva (inclusive en relación con otros seres). Nietzsche llamó eso de “diferencia de miras”, apuntándola como componente orientador de su filosofía. Este artículo busca relacionar el sintagma nietzscheano arriba a la experimentación formal en la poesía reciente cómo supervivencia de aquella orientación en una obra que dialoga intensamente con la tradición moderna: la poesía del brasileño Carlito Azevedo (1961). Está presente, en ese cuadro, la hipótesis de que los poemas de Carlito sean indicio de una tendencia más general, tanto en la escrita literaria cuanto en la escrita filosófica de la modernidad, que mantiene el desplazamiento de puntos de vista como método, pero también como inquietación inevitable delante de las perplexidades de la modernidad. Esa posibilidad será aquí observada a partir de una lectura de dos poemas de Carlito extraídos de su libro *Monodrama* (2009), intitulados “Uma tentativa de retratá-la” [“Una tentativa de retratarla”] y “Pálido céu abissal” [Pálido cielo abisal], con enfoque en las cuestiones de la representación y de la política como vida comunitaria; eso ejercicio posibilitó formular la noción de disimetría ou asimetría (ambas palabras son sinónimas), que asociase a un trayecto venido de la “diferencia de miras” concebida pelo filósofo alemán y toca la llamada “filosofía de la diferencia”, en la cual son

compreendidos autores como Jacques Derrida, Giles Deleuze, Félix Guattari, Gianni Vattimo y otros.

Palavras chave: Poesía; Filosofía; Carlito Azevedo; Friedrich Nietzsche; Diferencia; Disimetría.

Por método, é habitual condicionar a leitura de poemas, de maneira particularmente crítica, a uma ação comparativa que a aproxime tanto da própria poesia como de qualquer outra modalidade de escrita ou expressão material. Frequentemente a filosofia tomou a poesia como ponto de partida ou de chegada para suas discussões, conforme acontece na *Poética* aristotélica, bem como passando por Michel de Montaigne (1533-1592), Giambattista Vico (1668-1744), Georg Friedrich Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Martin Heidegger (1889-1976), Jacques Derrida (1930-2004) e mais outros que se aventuraram nisso, antes, depois ou de permeio; nesse tipo de abordagem, o discurso crítico em torno da poesia também está se alimentando da filosofia; incorporado por esta, ele a incorpora. Uma fala crítica/filosófica para a poesia pode ser, na perspectiva comparativa, a abordagem de uma obra em relação a sintagmas de pensamento por parte de algum filósofo. Isso se mostra comum quanto a produções dentro de um recorte histórico de proximidade: ou seja, 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 Friedrich Hölderlin (1770-1843) em relação a Heidegger, já que esses filósofos ficaram conhecidos por escreverem sobre as referências literárias mencionadas.

Parece seguro rotular a poesia escrita pelo carioca Carlito Azevedo (1961), pela sua época de produção, como “contemporânea”, o que em tese facilitaria o trabalho crítico e historiográfico, ao situá-la em uma gaveta apropriada. A contemporaneidade não seria, contudo, tão óbvia como o senso comum pode pensar. Para Giorgio Agamben, as produções mais importantes de uma época, aquelas que a conectam ao passado e ao futuro de modo mais relevante (veja-se o caso de Rimbaud, de Van Gogh, de Georg Trakl), costumam estar em dissenso com o tempo que as gerou², e por isso são comumente ignoradas por seus contemporâneos; mesmo quando isso não acontece, o impacto delas sobre seu momento histórico, muitas vezes, só é dimensionado de forma mais evidente pelas gerações posteriores. Observações sobre

² A propósito, a discussão de Agamben aludida se inicia com uma citação da desconfiança nietzscheana contra a história na *Segunda consideração extemporânea* do alemão, 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” (Agamben, 2009, p. 59, grifo do autor). Uma certa reação polêmica, pela crítica, à poesia de Carlito (que ora a trata como inovadora, ora como passadista) sugere uma incompreensão e uma incerteza: tal obra se confirmará como uma tendência singular de sua contemporaneidade ou, como querem seus detratores, uma estagnação de tempos passados?

poesia contemporânea, inclusive a respeito da obra de Carlito, dão conta de que essa poesia dificilmente se enquadra em uma periodização específica, distinta de fato do que se observa em períodos anteriores; daí o problema de situá-la, na época atual, conforme uma dicotomia do tipo “tradição/vanguarda”³.

Como trazer a poesia de Carlito para perto da obra de Nietzsche, filósofo situado em uma camada anterior da modernidade? Talvez isso permita compreender melhor a relação entre momentos diversos do ciclo da modernidade desde o século XIX, bem como sua camada mais recente. 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, em uma época caracterizada a propósito, por um constante deslocamento de perspectivas. Outra hipótese, talvez confirmável no exercício de um confronto entre o filósofo alemão e o poeta brasileiro, é que mesmo produções de um mesmo período podem se encontrar distantes uma da outra, separadas por uma infinidade de outras obras ou questões pertinentes ao momento. De tal maneira, a distância entre Carlito e Nietzsche seria provavelmente como a distância entre Nietzsche e Schopenhauer ou entre Dostoiévski e Eça de Queiroz, visto que os resultados das escritas desses autores, apesar das semelhanças, é bastante distinto. Como alavancar interferências mútuas, então, entre um poeta recente e um filósofo do século XIX (o qual, entretanto, tem mais a ver com as ciências humanas à sua frente que com seu tempo)? Para esse exercício, foram escolhidos dois poemas de *Monodrama*, de Carlito Azevedo (2009): “Uma tentativa de retratá-la” e “Pálido céu abissal”. Da vasta obra de Nietzsche, destacam-se aqui somente alguns pontos, como a “diferença do olhar” (Nietzsche, 2006, p. 9). O pensamento de Nietzsche se desvia do idealismo ontológico padronizado/tradicional e assume o perspectivismo, mesmo com todas as limitações que este supostamente teria sob o crivo da metafísica. Os estudos de Nietzsche foram fundamentais para um novo *status* de compreensão da linguagem e da cultura, conforme o entendimento de que a essência do fenômeno seria nada mais que sua aparência, mutável conforme o ponto de observação, que em todo caso existe fora da mente do observador; é o que ele chamou de “diferença do olhar” (“*Verschiedenheit des Blicks*”).

A “diferença do olhar” teria sido compreendida, conforme opinião dos leitores de Nietzsche mencionada por ele no prólogo da obra, como “armadilhas e teias para pássaros descuidados, e quase um incessante e inédito apelo à inversão das valorações usuais e costumes valorizados” (2006, p. 9)⁴. Com o risco da generalização

³ Os dois poemas de Carlito Azevedo selecionados para este texto, em sua disposição polimétrica e próxima da prosa, não estariam, de forma ostensiva, distanciados das fontes modernas, vanguardistas, a que se associam, ao passo que, com a desconfiança, a deriva e a busca de expectativas da contemporaneidade, não parece meramente copiar o “alto modernismo” da primeira metade do século XX.

⁴ *Schlingen und Netze für unvorsichtige Vögel und beinahe eine Beständige unvermerkte Aufforderung zur Umkehrung gewohnter Wertschätzungen und geschätzter Gewohnheiten*. É evidente que há traduções disponíveis de Nietzsche ao português realizadas por profissionais bastante experientes e preparados, bem como no caso dos autores de outros idiomas traduzidos para este artigo. Entretanto, optamos por traduzir os trechos a serem citados de modo que, numa escrita voltada essencialmente

simbólica⁵, considera-se aqui a “diferença do olhar” como uma linha que tensiona e faz vibrar vários pontos da obra nietzscheana. A “gaia ciência”, por exemplo, o saber alegre como prática de vida, contida no gesto de parodiar algo ou alguém, ou o relativismo fenomênico, podem ser lidos como desvio de convenções, percepção como diferença. Isso por si seria um erro, no sentido de uma associação imprevista e um pouco descontextualizada, mas talvez possa dar materialidade à fantasia de um *método do erro*, que se estabelece não como uma antecipação teórica da prática, mas diretamente como uma prática gradual, processual, fazer contínuo. Um método do erro, aprendido nômade, que trouxesse produtividade a uma leitura da poesia como deriva do sentido e das comunidades de mundo; da “diferença do olhar” se desdobrou a filosofia da diferença e suas posições a contrapelo da linguagem, da ciência e da política, como se lê em Deleuze (2013), Derrida (2011), Agamben (2013) e Vattimo (1988). Para ler os poemas de Carlito conforme a questão apontada, serão tomadas algumas passagens conceituais de duas obras de Nietzsche (*Humano, demasiado humano* e *A gaia ciência*), buscando, afinal, contradizeres entre poema e fragmento filosófico.

O texto descritivo sobre a mulher como uma espécie de paisagem é bastante comum na poesia de Carlito (bem como na arte ocidental) e tem por hábito uma apreciação erótica de fascínio (cf., por exemplo, Azevedo, 1993). 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 sinaliza um trajeto em andamento, promessa de continuidade desse trajeto ao longo do poema:

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 Celestina⁶ (Azevedo, 2009, p. 51).

para questões de linguagem, a fala estrangeira seja captada a partir da diferença que ela já apresenta em seu registro de idioma.

⁵ Um exemplo desse tipo de generalização é tomar a poesia de Carlito (*Collapsus linguae*, 1991; *As banhistas*, 1993; *Sob a noite física*, 1996; *Sublunar* (antologia), 2001; *Monodrama*, 2009; *O livro das postagens*, 2015) como amostragem da poesia contemporânea; há aqui uma margem de erro, isto é, uma hipótese representativa.

⁶ La Celestina é o nome atribuído à *Comedia de Calisto y Melibea* ou *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, da qual se conhecem duas versões distintas (1499 e 1502) e cuja autoria seria de Fernando de Rojas. Considerada como obra de transição entre a Idade Média e o Renascimento, apresenta personagens de características imprecisas, similares ao que será observado no romance moderno. Ver Rojas (1996).

O gesto “mais difícil”, provavelmente, é o de constituir um retrato hoje; tal dificuldade é aguçada pelo ambiente que se espraia como um trajeto sobre os versos, deslocamento entre lugares díspares: a danceteria, a biblioteca. Esse movimento confronta o caráter restrito dos elementos que compõem os dois lugares mencionados, como se quisesse conectá-los: 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 e situações poderiam ser talvez apontados com aquelas descrições, chuvas de ouro nos cabelos, viagens circulares pela pista, sistema de sistemas. Nove versos se passaram, mas ninguém foi retratado. De todo modo, aquilo que ligaria a danceteria à biblioteca e, no ilógico de tal associação, 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? Pode-se tomá-la como metonímia para a garota ou, por oposição, como aquilo que talvez não lhe traduza; algo que poderia servir de base descritiva para uma garota, mas também pode frustrar essa expectativa.

Em todo caso, não se informa de fato o conteúdo da bolsa, mas apenas uma pressuposição do que ela conteria; essa pressuposição apresenta, aliás, o desconhecimento e a interpretação parcial, na forma de palpite, alçados a modelos de conhecimento efetivo do mundo. O referido conteúdo, tanto provável como improvável, é talvez um manifesto da dissensão: qual seria o olhar mútuo de “dois faunos se encarando”? Um choque de telas? O fauno, semideus habitante dos bosques mitológicos da Grécia Antiga, misto de humano e bode, é célebre pela avidez e violência sexuais, personificação do maníaco espreitando mulheres incautas em locais longe do convívio humano, 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-mercadoria cosmética, e *La Celestina*, fauno vindo de um sem-lugar impreciso entre Idade Média e Renascimento. A rivalidade contrastiva entre os dois companheiros de bolsa pode ser uma declaração sobre sistemas (o sistema-bolsa) como forma de incompatibilidade, instabilidade, intotalidade.

O sistema e a instabilidade não seriam, num olhar de convenção, parentes próximos. Essa disparidade, entretanto, pode enfatizar a dificuldade de retratar, de sistematizar uma biblioteca, um dispositivo de ordem, o mundo contemporâneo como um todo; o poema foge ao foco da bolsa ou de sua presumível proprietária e se mantém, por algumas linhas, como especulação sobre os sistemas de livros. O retrato, então, delineia um desvio ao retrato, encetando um retrato não como investigação do retratado, mas do ato de retratar⁷:

⁷ Essa investigação do ato de retratar estaria manifesta na contínua substituição de imagens que não se fixam, um pouco à maneira dos símiles e metáforas listados e descartados em poemas de João Cabral de Melo Neto, como “Estudos para uma bailadora andaluza” (Melo Neto, 1999, p. 203-215) ou *Uma faca só lâmina* (Melo Neto, 1999, p. 219-225). Aqui, entretanto, não há termos de comparação evidentes ou mesmo implícitos, mas circunstâncias que prenunciam uma relação com o título do poema, mas logo frustram essa possibilidade; no poema em estudo, “sucodem-se cenários (o *dancing*, a biblioteca, o carro, a calçada, a cama), todos possíveis (‘talvez, talvez’), todos, à primeira vista,

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 (Azevedo, 2009, p. 51).

A aparente dificuldade de retratar uma possível frequentadora de danceteria, usuária de maquiagem francesa cara e talvez leitora do teatro espanhol maneirista, é substituída, no fluxo do poema, pela urgência repentina de dar imagem à biblioteca, não como objeto estabelecido, mas como cogitação sobre o teor fluido, imprevisível, da experiência de ler e conviver com livros. Experiência essa que não é exaltada de modo *cliché*, mas tratada como perplexidade, e se faz testemunho do olhar leitor. Biblioteca-sistema, mas sistema em processo, percepção de tempo passando, movimentos, vibração, luzes, descobertas de mundo e riscos à saúde respiratória. A bolsa onde um livro talvez se esconda é limiar de uma biblioteca; ela sugere as ondas eletromagnéticas que atravessam e erguem a biblioteca, que atravessam e erguem toda a matéria conhecida. A bolsa e a frequentadora de *dancings* valerão, provavelmente apenas, pela menção possível ao que há de imprevisível e inquantificável numa biblioteca. Esta, sistema aberto, não simboliza aqui senão a experiência de quem a experimenta, e sua aparição logo é encadeada a uma cena que se desenrola paralela, que já se desenrolava antes de aparecer no poema com um prosseguimento:

Um derradeiro “motivo” seria o da
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 [...] (Azevedo, 2009, p. 51).

O tal tema “derradeiro” parece ser a solidão do indivíduo contemporâneo, lida de forma irônica, na chave rocambolesca da tragicomédia urbana, em que as paixões e frustrações individuais, por intensas e destruidoras que sejam, acabam figurando como insignificâncias emaranhadas em um amplo painel de dores paralelas, acarretando um poema cujo resultado não parece estar longe de uma condição de tentativa, de gesto que não se fixa. O flagrante de uma cena de banalidade cotidiana não deixa escapar a oportunidade, sempre à espreita, da paixão enfim posta em palavra, da derrota e da crise, do desgaste contingencial da juventude, da beleza.

bastante razoáveis para o exercício desejado de figuração e, no entanto, mal enunciados, vão sendo todos eles (assim como a hipótese mesma do retrato) sistematicamente postos de lado” (Süssekind, 2008, p. 64).

Entretanto, não se sabe de que a imagem descrita é motivo, nem que caráter definitivo, “derradeiro”, 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 que entretanto se torna uma afirmação, uma trilha, uma prova de existência. Como numa vitrine irônica, expõem-se utilidades meio desestimulantes para a clausura móvel, misto de carro e celular: dizer palavras de amor, expressar derrota, tentar inutilmente ter controle sobre o incontrolável, sofrer, castigar flores como desforra. Essas utilidades, retidas em certos verbos (“soletrar”, “perder”, manipular”, “imolar”), parecem ironizar a própria situação da jovem motorista em meio a uma crise pessoal qualquer, durante a qual dirige em alta velocidade falando ao celular, como uma manifestação particular de uma crise da representação. A impossibilidade do retrato seria o retrato de uma perturbação íntima extrema em um momento de forte abalo das certezas, confortos e ilusões de controle da vida de classe média.

O não retrato da jovem remete também ao fato de que nem seus dramas impedem a imolação de outras violetas, nem são impedidos por ela. O “derradeiro ‘motivo’” some sem deixar vestígios, tal como surgiu; seu signo é sua condição contingente. O mundo 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:

[...] 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 shakespeariano animal
que logo existe (Azevedo, 2009, p. 51).

No poema como desretrato, cabe não só o esboço de uma jovem que dança e se maquia, mas também o que se põe como sua negação, sua diferença, seu outro: o operário sob o frio da rua, aguardando sua vez de ser arrebanhado, em uma espécie de imolação em câmara lenta. De forma inequívoca, não se sabe se os retardatários do planeta seriam os operários, mas é bem provável que sua condição subalterna seja imaginada, no poema, como atraso inevitável, desde o início dos seus tempos. Nessa trilha sem trilha, as palavras do poeta favorito da jovem podem servir também como legenda aos operários, ou a um alguém qualquer em condições de vida parecidas.

Que poeta seria esse, de versos italianos? A pesquisa em livros ou na internet não revelou que poeta italiano ou italófono 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”⁸. 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 referida do holandês, vê-se uma imensidão de animais parecidos a lagartos escuros e claros se entrelaçando 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 é dar conta de que o “cada vez menor” pode equivaler ao “cada vez maior”, dependendo do ponto de vista. Na modernidade pós-romântica, os contextos podem ser apreendidos de maneiras às vezes opostas (cf. Man, 1996) e nenhum fragmento de realidade, de matéria, de espaço-tempo, existe sem uma proximidade ou contiguidade contextual a outros fragmentos: nem *dancings*, nem bibliotecas, nem motivos poéticos contemporâneos (como a mera tentativa de retratar algo ou alguém), nem um animal shakespeariano qualquer, animal político qualquer, numa cama alta qualquer, animal que pode ou não ser o autor do poema (princípio de incerteza que desampara o poema na mesma medida em que o dá à luz).

O poema de Carlito lido acima põe em prática uma “diferença do olhar”, um olhar deslocado, sem o que se chama normalmente de foco ou enquadramento. O retrato tecido não resulta em uma construção convencional. “Ela” foi retratada, mas não de modo centralizado, em relevo simbólico, como na prática tradicional do retrato desde as pinturas renascentistas; o que poderia aqui ser chamado de “ela” é um fragmento da foto, uma partícula sua, demonstração de diversidade que extrapola a noção individualizada de uma “ela”. O olhar, que também é o poema, passeia sobre uma paisagem cambiante, acolhendo a percepção de sua voz como marcação de fronteira porosa, matizada, esfarelada, ante o outro, evidenciando a diferença como modo de relação entre seres assimétricos. Isso pode fazer lembrar uma relação especial entre o pensamento de Nietzsche e várias manifestações das artes e da filosofia ao longo do século XX. A “diferença do olhar” (sugerida pela excentricidade romântica, pela obra de Arthur Schopenhauer) como instrumento de rasura e contraste, comparece à arte moderna desde as vanguardas europeias dos primeiros 25 anos do século, bem como no pensamento de Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Michel Foucault etc. Pode ser destacado o conceito, proposto por Derrida, de “*différance*” (“diferença”), que pressionou a compreensão corrente da linguagem e a existência de uma entidade subjetiva ou objetivável chamada “ser humano”⁹. A “*différance*” é neologismo que se opõe a

⁸ 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>.

⁹ Para Derrida (2013, p. 116-126), o universo inteiro, mesmo no que extrapola o elemento humano, é uma imensa e ilimitada escritura, que, entretanto, em suas práticas, seja em espaços humanos ou tangenciados pela rasura humana, marca a *différance* como um limite contrastivo entre um signo e outro, ou entre um signo e o espaço de rarefação significante que a ele pode se relacionar. A escritura, paralogicamente, aponta um movimento constante de inclusão e ao mesmo de exclusão da matéria significável ao redor, e talvez o exemplo mais efetivo disso seja o confronto entre mundos humanos e inumanos (de outros reinos), uma forma de delimitar o mundo humano e sua permanente fluidez. O

différence (“diferença”) e seria um aspecto paramaterial desta, não prévio à matéria, mas que surge com ela sem ser seu componente:

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” (Derrida, 2011, p. 88, grifos do autor)¹⁰

Assim como Derrida, Deleuze (2013) argumenta que esse aspecto imaterial da diferença é uma herança da metafísica ocidental (tão presente na história das religiões, da filosofia e mesmo das ciências); para os dois autores, um pensamento que ponha em questão a metafísica da identidade não deve manter a diferença como um fundamento teórico, mas como uma prática, em situações materiais específicas, de conjunções, disjunções e assimetrias. O poema de Carlito apresentaria, assim, uma afinidade prática com a abordagem nietzscheana da “diferença do olhar”, no sentido de um desvio de hábitos e pensamentos convencionais. Isso, como método, mas também como trauma, como cansaço, como recusa e como sobrevivência.

Em “Uma tentativa de retratá-la”, a diferença do olhar, tal como o movimento contínuo da *différance*, é a instabilidade essencial do retrato; isso remete à associação que Nietzsche faz entre a representação e o erro como recursos 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 que afinal compõem o que se nomeia “realidade”:

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 da razão” (Nietzsche, 2006, p. 36). 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

universo-escritura parece, assim, cheio de borrões e rasuras ilegíveis, fora do signo, fora e dentro do signo simultaneamente.

¹⁰ 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 trace (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/expressão, etc.) concept ou opération, motrice ou sensible”.

o tesouro guardado de todo o passado, – como tesouro: porque o *valor* de nossa humanidade repousa nisso” (Nietzsche, 2006, p. 26, grifo do autor)¹¹.

O erro, ou seja, a construção da realidade no ato em que se acredita percebê-la, é nosso modo de habitar o mundo conforme o alcance, sempre parcial, de nossa perspectiva. Habitar o real é em parte moldá-lo e configurá-lo a partir da percepção e da razão. O poema, em sua inconsciência, é uma espécie de consciência disso, já que faz algo parecido de uma maneira particular. No âmbito dos versos, o que é dramático para um indivíduo de classe média logo se torna quase frívolo ante outras dores do mundo, de materialidades diversas. A dor do outro é paródia da minha “tragédia” (na modernidade, convém usar o termo tragédia entre aspas). A tragédia individual e anônima, incomunicável, convive com a palavra de ordem pela qual a paródia começa¹²: o outro, alheio a minha experiência interior, é a paródia da minha tragédia, e vice-versa, sua existência é uma potência de ironia para minha existência. A tragédia individual não impede uma significação paródica que pode surgir frente à existência do outro, nem é apagada por ela, o que tanto poderia ser relacionado a uma situação negativa, de solidão e isolamento, como positiva, que relativiza os tormentos da individualidade quando confrontada com os problemas individuais ou coletivos do outro. 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 entre este signo que é o indivíduo (ou a palavra) e uma infinidade de outros signos possíveis; tal processo faz vibrarem os signos, a corrente sígnica que compõem, e permite-lhes veicular o movimento indirecionado da significação, que, como dito, tanto pode levar indefinidamente a outros signos como ser interrompido em um ponto-momento qualquer; ainda pensando com Nietzsche, a paródia poderá ser hostil à tragédia, mas lhe possibilita o movimento a um saber outro, a um saber desidealizado, revigorado, alegre¹³. O poema de Carlito, assim como o fragmento de Nietzsche,

¹¹ “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” (Nietzsche, 2006, 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”) (Nietzsche, 2006, p. 26, grifo do autor).

¹² Em *A gaia ciência*, a “gaia ciência”, o “saber alegre” (“fröhliche Wissenschaft”), por meio da palavra de ordem latina “começa a paródia” (“Incipit parodia”), contrasta com tudo que puder ser associado ao lema “começa a tragédia” (“Incipit tragœdia”), o qual engloba valores associáveis ao platonismo e ao cristianismo; a gaia ciência privilegia “o intelecto” (“der intellekt”) como “riso e alegria” (“Lachen und Fröhlichkeit”) em contraponto ao que, no conhecimento acumulado pelos alemães durante séculos, compôs-se como uma “máquina pesada, sombria e rangente” (“schwerfällige, finstere und knarrende Maschine”) (Cf. Nietzsche, 2009, p. 8; p. 222).

¹³ Para uma discussão de como tragédia e comédia se contrastam e se interpõem em diversos momentos da poesia ocidental, ver *A prova dos nove*, de Eduardo Sterzi (2008). “Carlito Azevedo vem construindo sua poesia [...] como uma teimosa perseguição da alegria e uma permanente reação à melancolia e a outras formações emocionais ou tópicas negativas. Negatividade que, de resto, parece ser a forma mesma do real, em seu inevitável assalto à poesia, como Carlito nunca tentou esconder. [...] Sua principal estratégia retórica para fazer frente a esta negatividade tem sido, ao que parece, concentrá-la, imagetivamente, num determinado objeto, muitas vezes imaterial (mas outras vezes,

acena com um questionamento aos modos ocidentais de representar o mundo e a experiência humana, embora haja uma espécie de irregularidade entre ambos, entre o modo dissertativo e genérico da filosofia e o modo ficcional, narrativo, da poesia; irregularidade (ou diferença, ou desnível, ou, simbolicamente, dissimetria) que se monta a partir dos pontos de contato referidos neste parágrafo, de certa indefinição ou confusão eventual entre ambas.

Daqui ao final desta discussão, a expectativa é que a leitura do outro poema selecionado acrescente algo às apreciações acima ou pelo menos as confirme. Nele, observa-se 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 analisado anteriormente a expectativa do retrato anunciado no título parece ser frustrada, neste, de modo similar, o corpo do poema se afasta de simbolizações convencionais para seu nome. Os primeiros versos pegam o gancho sintático do título (“Pálido céu abissal”):

que não nos protege,
é antes cúmplice, ou mentor
intelectual dessas ruínas,
de nossas mentes estropiadas (Azevedo, 2009, p. 55).

O céu é pálido, mas fica difícil convocar a uma leitura do trecho os significados simbólicos convencionados para a cor branca, ou para os arredores da palidez, 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, “dentro” da luz branca, composto de sol e nuvens. Abissal, o céu é abismo contraposto às respostas fáceis de tantas falas místicas, ancestrais, metafísicas. A continuidade sintática do título-vocativo no corpo do poema abre rapidamente caminho à expectativa de uma proximidade que é já descartada no começo da conversa. O hiato entre o céu e a primeira pessoa coletiva que parece observá-lo, ou debatê-lo, explicita a maneira como essa pessoa se relaciona com esse céu. Desprovida de caráter protetor, a tela que é o firmamento-interlocutor tampouco se revela dotada 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. O céu é inumano, contraste e fronteira inevitável, inconsciente, ao humano. Nessa linha, ser cúmplice ou mentor intelectual das ruínas humanas não melhora a situação da primeira pessoa plural debaixo-diante do céu, mas ao menos dispõe para ela a constatação de um estado de coisas, de uma disponibilidade para a lucidez e para uma potência de ação.

Aquilo que se furta ao humano também é incorporado a ele. As “nossas mentes estropiadas” têm algo da inumanidade do céu que as ignora, e isso, além de trauma, é trunfo. Não há fronteiras nítidas entre humano e não-humano; essas duas

bastante concreto), que é isolado num ponto do poema e, de lá, fica a engasgar ou travar o restante do que é dito, este resto que tende sempre a uma espécie de hino tímido a uma alegria ainda não conquistada” (Sterzi, 2008, p. 38-40). A imagem do animal shakespeariano poderia exemplificar o comentário de Sterzi.

possibilidades parecem se encontrar no próprio humano, na insuficiência de si mesmo percebida em seu limiar com o mundo. Daí que o humano estabelece a distância do céu como um sintoma de sua ruína, de modo que sua humanidade encontra-se em possível deslocamento de si em relação a si mesma¹⁴. O contraste, a nuance entre campos distintos, mas não efetivamente opostos, se delineia no início do poema e se dissemina em seu prosseguimento, por meio de mudanças de foco que conduzem o movimento acionado pela constatação da diferença:

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 (Azevedo, 2009, p. 55).

Sem conexão explícita com os versos anteriores, e conectado a eles conforme isso, o trecho acima mostra a aparição ou, ao menos, a suposição de uma imagem engatilhada pela presença das “casas e ruas suburbanas”, mas que nada tem a ver com elas, apesar de haver nascido ali. 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 assistemático. A inevitabilidade da dissimetria se torna, no poema, uma descoberta, um fôlego, uma ânsia, uma promessa, um trânsito. Dentro do subúrbio, surge uma interrupção do subúrbio, uma digressão a ele mesmo, tanto na forma de uma distração como na constatação do impasse que há em viver ali, lugar refratário a sonhos municipais, políticos, utópicos. O brilho, afinal, frustra qualquer expectativa por fenômenos mágicos. Da forma imprecisa desse animal luminoso, distingue-se apenas uma cauda, construto material de átomos e vazio, acidentes da matéria mutuamente estranhos mas, de certo modo, também amistosos. O poema, em uma ameaça de

¹⁴ Discussões que relacionam o humano ao inumano (ou desumano) podem ser rastreadas, por exemplo, em ensaios como *La deshumanización del arte* (1986), de José Ortega y Gasset, e “La literatura e o direito à morte” (“*La littérature et le droit à la mort*”), de *A parte do fogo* (2013, p. 291-330), livro de Maurice Blanchot, ou na *Gramatologia (De la grammatologie)*, de Jacques Derrida (2011). O uso desses dois termos, aqui, se relaciona à maneira como os autores mencionados os conceituam, mas não necessariamente a suas valorações a respeito. O inumano pode, assim, tocar tanto aquilo que marca a alienação capitalista quanto o que integra os outros reinos vivos ou não vivos com que compartilhamos o planeta, a materialidade ao redor, que de algum modo não se instrumentaliza por nossas práticas. Em todos os casos, envolve tudo que foge a nossas ilusões de autocontrole ou controle do outro, em vez de contemplar ou adular nossas vontades e gestos.

quebra da inteligibilidade do real, anuncia-o como iminência de uma irredutível ininteligibilidade, de ofuscamento como impossibilidade de explicação.

Peculiar é o modo como o estranho e, nesse sentido, inumano, pode provocar um fascínio hipnótico. O sentimento decorrente de tal experiência, na qual o estranho se faz simultaneamente familiar, estimula a querer transformar o encaracterizado em força benevolente, afeiçãoada à concessão de um desejo qualquer, como casar com uma moça bonita e com ela gerar crianças cativantes, educadas, escolarizadas. Moças, crianças, escolas, subúrbios, peças encaixáveis de um “Sonho Municipal”, sob o selo solene da inicial maiúscula. Em ação, um jogo que é a expectativa de um percurso entre o insípido cotidiano, o inesperadamente belo e o desejo por uma graça como destinação. E é sem o menor indício 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 (Azevedo, 2009, p. 55).

O instante de contemplação máxima, patrocinada pelo ócio de um eu suburbano do capitalismo, manifesta-se por uma voz individualizada e supérflua à ordem econômica e talvez a si mesma, no momento em que constata o desnível entre seu sonho pequeno-burguês e sua situação de fato. 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 mutilação, mas incitação a se inquietar e sair do lugar, simplesmente ir, mesmo parado. 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, este depósito a caminho do vazio, é interromper o trajeto da utilidade pelo encontro inesperado com o inumano da ratazana. A metáfora humanizadora, a imagem da bela atriz em uma cena de crise de um filme de cinema¹⁵, não estabelece função humanizadora ao inumano, não

¹⁵ O poema, em seu primeiro verso e na menção à atriz Debra Winger, alude ao filme *O céu que nos protege* (*The sheltering sky*) (1990), cujo título brasileiro é como se vê parodiado no início do poema

estabelece função redentora ao hostil ou ao banal. A metáfora não se fixa em fascínio, mas resvala, escorre, apaga-se. Nesse limiar sem borda convencional, o poema cintila e termina.

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, retrato da impossibilidade de um retrato convencional, conforme o tipo de fé que se deposita nele, na sustentabilidade *a priori* da ideia de representação. No segundo poema, a sombra ou espectro do sintagma nietzscheano é o olhar que resvala sobre uma ausência, uma frustração, a constatação incontornável de um malogro, que mostra a realidade em sua densa fragilidade¹⁶ 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, que supera a razão estabelecida e funda a realidade como uma imagem ou sombra¹⁷. A suspeita, infundada ou não, de que a matéria é um embuste, moldada pelo que não existe, mas é ânsia de encontro e movimento, estaria na ordem da imagem¹⁸. Como diferença e

de Carlito. No filme, dirigido por Bernardo Bertolucci, Debra e John Malkovitch interpretam um casal em viagem pelo Saara enquanto tentam manter seu matrimônio. O semblante da personagem perdida no deserto, após a morte do esposo e o abandono de um amante, é apreensivo e belo. De que modo os sentimentos suscitados por sua imagem seriam parecidos com o que resultou nos versos finais de “Pálido céu abissal”? 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 a leitura que se está exercitando e defendendo aqui.

¹⁶ O real como construção frágil é comentado por Nietzsche nestes termos: “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” (“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”) (2009, p. 84). A percepção das fronteiras limitadas do universo humano dentro do universo geral se colocaria, de tal modo, como requisito fundamental para uma apreensão finalmente ampliada do que se procura nomear como realidade; essa apreensão se torna, assim, o próprio poema.

¹⁷ Parte importante da experiência, segundo Emmanuel Levinas, é produzida em uma zona intermediária entre consciência e inconsciência, compreensão e confusão, luz e sombra, imagem e matéria, que entretanto as abole parcialmente; esse tipo de ocorrência envolve a sedução por um ritmo, produzido por sons e pelo silêncio em sua mútua dissonância: “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” (“Le rythme représente la situation unique où l’on ne puisse parler de consentement, d’assumption, 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’assumption, 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”) (Levinas, 1994, p. 111, grifo do autor).

¹⁸ “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,

deriva do olhar, 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, trilhada na denúncia de que o sujeito não é nem nunca foi uma categoria coesa, uniforme, essencial; em lugar de sujeitos nucleares *a priori*, essa ideia-fala da imagem enfatiza práticas de subjetividade descentradas, coletivas, intermediadas, cuja importância o poema sugere sem mapear, no gesto gradual de devires contínuos de espaçotempo, ainda que precários.

A literatura, como imagem, marca uma assimetria ou dissimetria entre arte e realidade, dissimetria essa que acaba por abrir a significação poética a um movimento indefinido, sugerindo dúvida a respeito da existência efetiva de toda definição prévia. Michel Foucault prefere contemplar as imagens blanchotianas não como entes, mas pelo interstício que constroem entre si¹⁹, interstício que ressalta uma dissimetria; a linguagem humana, assim, é o amplo e irrestrito exercício de apontar para fora de si mesma e ao mesmo tempo só existir materialmente como interioridade errática. A fala, atuando, resvala sobre circunstâncias inexatas, inequações, faltas de sentido que no entanto produzem ritmos como retomada e corte. A poesia de Carlito gesticula diante da realidade buscada e se volta si mesma; de um golpe só, ela destitui, do status que parece alimentá-las mutuamente, tanto a realidade quanto a metáfora (a metáfora tornando a realidade mais real, a realidade servindo de comprovação à metáfora).

Na perspectiva de Nietzsche e Derrida (cf. 2011), por exemplo, a metáfora como símbolo ou equivalência de um ser talvez esteja, já desde algum tempo (entre o final do século XIX e a metade do século XX), dando lugar à metáfora como deslocamento, que contrasta o costume com a diferença; isso, não como tentativa de estabelecer uma lei universal de correspondências, não por um mero e romantizado culto à novidade, mas para que se espraie a arte pelo olhar que se desloca e pode inclusive se descolar de si próprio, conforme um movimento que expõe dissimetrias entre a mais pessoal experiência e o impessoal, que confronta sem homogeneizar o abismo entre ações e práticas subjetivas díspares. A fala, como uma câmera em *travelling*, faz da dissimetria um movimento potencial entre diferenças, dissensão de um signo em relação a si próprio e em relação a outro; isso parece reafirmar a instabilidade de qualquer hierarquia. Cópia, destacada em sua disparidade afirmativa, a dissimetria ou assimetria no poema pode ser a não representatividade, a recusa ao caráter hierárquico dos sistemas convencionais da representação (cultura, sociedade,

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” [“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”] (Blanchot, 2012, p. 343).

¹⁹ Ele defende que “as ficções, em Blanchot, serão, mais que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens” (“les fictions chez Blanchot seront, plutôt que des images, la transformation, le déplacement, l’intermédiaire neutre, l’interstice des images”) (Foucault, 2001, p. 552). Ver a nota 99 do capítulo “Cinemas”.

política, economia); o que remete à convivência próxima, dialógica e, assim, nunca homogeneizadora, entre arte e realidade, poesia e filosofia, mediadas e afastadas pela linguagem pelos processos de significação em comum.

Poesia (ou literatura, entendida como aquela) e filosofia são discursos distintos, mas associáveis ao menos pelo fato de serem linguagem, bem como pelas similaridades expressivas que as aproximam: os *Fragmentos*, de Friedrich Schlegel, o *Zarathustra*, de Nietzsche, as *Passagens*, de Walter Benjamin, certos escritos de Heidegger, certos textos ficcionais do Marquês de Sade, de Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Georges Bataille ou Maurice Blanchot, parecem comprovar isso. Blanchot mostra, em *O livro por vir*, como o *Lance de dados* mallarmaico é uma proposição original tanto de linguagem como de pensamento, no que toca a sugerir a possibilidade de a percepção humana vir a funcionar de maneiras de que ela ainda não é capaz. A assimetria ou dissimetria entre poesia e filosofia, ou a poesia como jogo da dissimetria, não é aqui enfatizada pela mera diferença entre elas, mas pela contínua iminência, na modernidade, que ambas manifestam de se transformarem uma na outra e vice-versa, mantendo ainda sua mútua divergência (com frequência, o texto filosófico parece se transformar em poema, mas o poema nunca é alçado ao posto de filosofia, apesar de parecer rumar a isso. Tem-se entre ambos o que Deleuze e Guattari chamariam de um “bloco de devir assimétrico” (2013, p. 340), pelo qual, apesar da interferência mútua, o resultado disso não é uma transformação equivalente, simétrica). Em todo caso, a poesia tende à filosofia no mesmo movimento em que a pressiona, e assim de modo oposto, em um jogo de diferença e imagem de repetição (ver, a respeito dessas questões, Zambrano, 1996; Macherey, 2013; Pucheu, 2007). Nessa linha, Kenneth Reinhard nomeia como “substituição assimétrica” (1995, p. 786) o método de literatura comparada que ele identifica no ensaio de Jacques Lacan “Kant com Sade” (1998, p. 776-803), pelo qual o discurso de cada autor, em confronto mútuo, produz substituições ou avizinhamentos de significação com implicações semióticas assimétricas; a filosofia não desloca a poesia do mesmo jeito que esta a aquela, assim como Kant em relação a Sade (este é absorvido por aquele, mas o caminho contrário não ocorre de maneira análoga). A assimetria não é a oposição dicotômica, como muitas vezes foram tratadas vanguarda e tradição; é o vazamento da dicotomia e mesmo da relação convencional²⁰. Obviamente, as questões filosóficas e poéticas tratadas acima requerem um amplo aprofundamento, e as sugestões aqui concentradas podem servir como sinalização a investigações subsequentes.

Em todo caso, valem algumas considerações como navegação conceitual. A dissimetria é a artificialidade da representação e, gradualmente, também de seu prestígio como pretensa ponte à realidade. Ela é uma questão a ser debatida explicitamente no poema. A representação é frágil; a metáfora como verdade e sua caracterização como célula do poema resvalam e se perdem. Entretanto, muitas vezes, o que resvala vai interferir em algo perto ou longe, pressionar formas, gestos, corpos. Luz e energia são naturalmente um resvalar. A metáfora resvala, e o poema

²⁰ Giorgio Agamben pensa, por exemplo, o conceito de potência, em caminho oposto ao de Aristóteles, ou seja, fora de uma relação com atos materializados; potência aberta, livre da relação entre objetos definidos, relação como conectibilidade aberta e processual (Cf. Agamben, 2005, p. 51-55).

pode adquirir figuração simplesmente ao dizer “mar”, ao dizer “acaso”, ao fugir da lógica abençoada pela metafísica ocidental²¹, ao dizer uma metáfora, uma imagem, para desdizê-la em seguida, ao quebrar versos e vocábulos de modo que nem a leitura pode colá-los de uma maneira sintática e gramatical pré-definida. A figuração pode ser frágil e, apesar dos esforços da significação, acaba sendo presa fácil do que a página escrita não diz com palavras, de seus não-ditos, do que, sob o ângulo da palavra, é antimatéria. Entre a realidade empírica das coisas e os sentidos orgânicos, entre a realidade e o poema, entre uma pessoa e outra, entre uma zona qualquer da matéria e a perturbação que ela experimentará daqui a pouco, motivada por outra zona da matéria ou por ela mesma, por suas partículas, moléculas, sua poeira, seus vírus, entre os membros de cada um desses pares, acontece o contraste, o movimento, a história, a geografia, a dissimetria. A relação e suas quebras tendem à dissimetria.

A matemática é dissimétrica em relação ao mundo. A dissimetria é a identidade como expressão, máscara, performance, gesto, grito, impulso vital, fluidez, é a diferença na perspectiva concreta e móvel da multiplicidade, que por sua vez é a matéria acidentada, premiada por seus acidentes e particularidades a cada zona, a cada plano, a cada território, a cada movimento através dos territórios. A dissimetria é um aspecto específico da diferença; ela é o movimento comparativo que constata a diferença e materializa/particulariza a *différance*. Que as situa em determinada(s) prática(s). Ela enfatiza a diferença não como mero pluralismo relativista, mas como a urgência de eleições críticas a cada instante. Ela não é fundamento da hierarquia, porque, mesmo quando esta existe, é instável: o poder se concentra em certas zonas ou corpos e, em tempos posteriores, se desconcentra, ou é roubado. O roubo é a lei²²

²¹ Discussões sobre a metafísica ocidental podem ser conferidas em Derrida (2011) e Agamben (2013). A necessidade de decoro na linguagem, “que impedia a queda nos caprichos da imaginação, nos absurdos da fantasia” (Aguar e Silva, 2002, p. 518) na visão dos classicismos artísticos desde a antiguidade, está descrita no capítulo sobre Classicismo da *Teoria da literatura* de Vítor Manuel de Aguiar e Silva.

²² Ou, como disse Oswald de Andrade no “Manifesto antropófago” em uma perspectiva talvez mais específica: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (cf. Teles, 2000, p. 353). Revisando a antropofagia oswaldiana, Raul Antelo (2001, p. 261-276) destaca a observação de Claude Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*, sobre a alternância entre forças de absorção, integração, e repelência, marginalização (que o antropólogo denomina “antropoemia”), em uma sociedade. É como na leitura: a questão não é apenas absorver imagens e signos, tratando o valor como função acumulativa (o que ocorre habitualmente no capitalismo), mas processar, eleger, assimilar, conforme o conhecimento prático de que a diferença entre o alimento e o veneno é uma questão de dosagem, de experimentação. A diferença, assim, não se define *a priori*, tal como nos discursos de origem e hierarquia, mas pela imanência que o confronto ou a contingência permitem; não é um dado, uma propriedade, mas uma prática, um processo. Isso pode levar a uma constatação da assimetria no mundo, como entre nutrição e intoxicação: “O acontecimento canibal é, assim, infinito porque, como desejo de um desejo, propõe uma ruptura imanente. Nessa imensa e imemorial cadeia de heranças, recebidas, negociadas e recusadas, cadeia essa incorporada ou denegada, mas articulada também à cena Ur-histórica de doação, delegação e denegação, aquilo que se pretendia afastar, a antropofagia, retorna, como canibalismo cínico, porque a rigor nunca abandonou o lugar que já ocupara e, ao organizar uma teleologia capaz de resgatá-lo, nosso saber constata apenas a indissolúvel aliança entre a proteofilia e a proteofobia, entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, entre a antropofagia e a antropoemia. Uma tal aliança indissolúvel entre apropriação e expulsão designa, sem dúvida, a diferença ontológica como luta permanente, porém, ultrapassa esse círculo postulando que o elemento do mesmo, que é assim evocado como solo comum de todas as coisas diferentes ou inautênticas, nelas compreendidas as que se opõem entre si, nunca é uma dimensão originária, situada fora do ente, mas um traço que lhe é apenso. Afinal de contas, quando Oswald de Andrade reivindica

que parece ter maior prevalência; por isso, é melhor que os corpos precavidos criem suas comunidades para melhor roubarem ou desapropriarem e diminuírem seus prejuízos ao serem roubados. A poesia é ávida e rouba do mundo para si, embora tantas vezes tome parte em reapropriações de posse e hierarquia. Também é pródiga e se deixa roubar a ponto de ser totalmente destruída. Assimétrica ou dissimétrica a si mesma, a poesia de Carlito, como outras vozes, é dissimétrica ao mundo e às outras artes.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita**. Torino: Einaudi, 2005 (Piccola Biblioteca Einaudi).
- AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza fine: note sulla politica**. Torino: Bollati Boringhieri, 2013c.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8.^a ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- ANTELO, Raúl. **Transgressão & modernidade**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001, p. 261-276.
- AZEVEDO, Carlito. **As banhistas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AZEVEDO, Carlito. **Collapsus linguae**. 2.^a ed., revista. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- AZEVEDO, Carlito. **Sob a noite física**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- AZEVEDO, Carlito. **Sublunar**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).
- DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Capitalisme et schizofrénie 2: Mille plateaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 (Collection Critique).
- DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 (Collection Critique).

que 'a 'via autêntica' de Heidegger é a vida do antropófago que resiste no homem vestido', nada mais faz do que traduzir, através do conceito de *re-sistência*, a diferença ontológica heideggeriana de um modo semelhante ao que farão Lacan com o sujeito barrado ou Derrida com a *différence*' (Antelo, 2001, p. 275). A produção de imagens heterogêneas, no poema, também passa por essa experiência da diferença e suas assimetrias.

FOUCAULT, Michel. La pensée du dehors. In: **Dits et écrits I: 1954-1975**. Paris: Gallimard, 2001, p. 546-567.

HALÉVY, Daniel. **Nietzsche: uma biografia**. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda e Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010, v. I.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007, v. II.

LACAN, Jacques. Kant com Sade. In: ___. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b, p. 776-803.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. 2.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

ROJAS, Fernando de. **La Celestina**. Madrid: Edelsa, 1996.

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**. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 (Biblioteca do Pensamento Moderno).

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

MACHEREY, Pierre. **Philosopher avec la littérature: exercices de philosophie littéraire**. Paris: Hermann, 2013.

MAN, Paul de. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Die fröhliche Wissenschaft: la gaya scienza** [A gaia ciência]. Köln: Anaconda, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Menschliches, zumenschliches: ein Buch für freie Geister** [Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres]. Köln: Anaconda, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. **La desumanización del arte y otros ensayos de estética**. Madrid: Revista de Occidente: Alianza, 1986.

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

REINHARD, Kenneth. Kant with Sade, Lacan with Levinas. **MLN**. Baltimore, v. 110, N. 4, p. 785-808, sep. 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3251204typeAccessWorkflow=login>. Acesso em: 5 jul. 2014.

STERZI, Eduardo. **A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria**. São Paulo: Lumme, 2008 (Móbile – Coleção de Miniensaíais).

SÜSSEKIND, Flora. A imagem em estações – Observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 63-81.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 16.^a ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZAMBRANO, María. **Filosofía y poesía**. 4.^a ed. México: Fondo de Cultura Económico, 1996.