

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE NOVA ANDRADINA**  
**PÓS-GRADUAÇÃO - *LATU SENSU* – EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM**

**CARLITO AZEVEDO: UMA AQUARELA POÉTICA PÓS-MODERNA**

**Denise Kasiorowski Bachega**

**Nova Andradina-MS**

**Junho/2008**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE NOVA ANDRADINA**  
**PÓS-GRADUAÇÃO (*LATU SENSU*) EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM**

**CARLITO AZEVEDO: UMA AQUARELA POÉTICA PÓS-MODERNA**

Trabalho apresentado ao Curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* – Nível Especialização, da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Nova Andradina, como requisito final para a obtenção do título de Especialista em Ciências da Linguagem

**Denise Kasiorowski Bachega**

**Nova Andradina-MS**

**Junho/2008**

KASIOROWSKI, Denise Bachega  
“Carlito Azevedo: Uma aquarela poética pós-moderna”. Denise Bachega  
Kasiorowski – Nova Andradina-MS.2008.  
.67.folhas. cm.

Monografia (Especialização em Ciências da Linguagem) – Universidade  
Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Nova Andradina,  
2008.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Abrão

1. Carlito Azevedo; 2. Poesia Brasileira Contemporânea; 3. Pintura.  
KASIOROWSKI, Denise Bachega. II. Universidade Estadual de Mato  
Grosso do Sul. Unidade de Nova Andradina. III. Título. Carlito Azevedo:  
Uma Aquarela Poética Pós-moderna.

## **CARLITO AZEVEDO: UMA AQUARELA POÉTICA PÓS-MODERNA**

Trabalho apresentado ao Curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* – Nível Especialização, da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Nova Andradina, como requisito final para a obtenção do título de Especialista em Ciências da Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Daniel Abrão

Presidente e Orientador: \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Daniel Abrão

Examinador: \_\_\_\_\_  
Profa. Msc. Eliane Maria de Oliveira Giacon

Examinador: \_\_\_\_\_  
Prof. Msc. Volmir Cardoso Pereira

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Dr. Daniel Abrão que soube conduzir este trabalho com empenho e responsabilidade, pela orientação precisa e sensível que só aquele que é meio gênio pode ter, e você é pode ter certeza.

Ao meu esposo César que sem o qual seria impossível a conclusão deste trabalho. Agradeço o apoio recebido e por ter cuidado da nossa filha quando o estudo exigia a minha ausência no nosso lar.

Agradeço a minha irmã Daia que é irmã e mãe. Gostaria de recompensar pelo menos uma terça parte por tudo que fazes por mim.

Agradeço a compreensão recebida por todo corpo docente do Curso de Especialização quando me ausentei das aulas por problemas de saúde. Fica aqui registrada a minha grande gratidão por todos.

## DEDICATÓRIA

Àquela que me proporcionou a maior realização que uma mulher pode ter na vida: a graça de ser mãe, à você Júlia por tão doce e frágil demonstrou-se forte e venceu todos os obstáculos, porque você queria viver e eu acompanha-la em todos os momentos, sendo eles de dor ou alegria. Para você minha doce criança.

KASIOROWSKI, Denise Bachega: “Carlito Azevedo: Uma aquarela poética pós-moderna”. Monografia de Conclusão de Curso. UEMS\NA.2008.

O objetivo deste trabalho é estudar a poesia brasileira contemporânea anunciada após o processo de exaustão das vanguardas e da contracultura. A poesia contemporânea é uma espécie de mescla, pois não se consolida como um movimento homogêneo e também não rompe totalmente com as poéticas anteriores a ela. A partir dessa tensão estabelecida, reflete uma poesia inquieta consigo mesmo, que passa a questionar a sua necessidade e importância dentro do cenário pós-moderno. A consciência de posteridade causa no poeta quase que uma sensação de impotência perante o fazer poético, porque àquele que se lança fazê-lo corre o risco de dizer o já dito ou de criar algo sem interesse público ou ainda ser engolido no turbilhão midiático. Diante desses elementos analisamos a produção poética de Carlito Azevedo, na qual encontram-se evidenciadas as mais relevantes questões sobre a reflexão do legado literário e a leitura contemporânea.

Palavras-chave: carlito azevedo, poesia brasileira contemporânea, pintura.

## **Abstract**

The objective of this work is to study the Brazilian poetry contemporary announced after the process of exhaustion of the vanguards and the cultivation. The poetry contemporary is a species of mixture, therefore if it does not consolidate as a homogeneous movement and also it does not breach total with poetical previous. From this established tension, it reflects a poetry uneasy I obtain exactly, that it starts to inside question its necessity and importance of the scene after-modern. The posterity conscience cause in the poet almost that a sensation of impotence before poetical making, because that if launches to make it runs the risk to say already said or to create something without public interest or still to be swallowed in the technological eddy. Ahead of these elements we analyze the poetical production of Carlito Azevedo, in which if they find evidenced the most excellent questions on the reflection of the literary legacy and to the reading contemporary.

**Key-Words:** Carlito Azevedo, Brazilian poetry contemporary and painting.



O homem é a criatura que, para afirmar o seu ser e a sua diferença, nega”Albert Camus.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01.....	46
FIGURA 02 .....	46

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I –A POESIA REFLETIDA NAS CORES.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO II - POESIA SEM MARCO ZERO.....</b>	<b>20</b>
<b>2.2 – Sobre a Pós-Modernidade.....</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO III - CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO-POLÍTICO DA OBRA DE AZEVEDO.....</b>	<b>30</b>
<b>CAPITULO IV - O CORPUS POÉTICO DE CARLITO AZEVEDO.....</b>	<b>36</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

A relevância deste estudo está em analisar o processo criativo de Carlito Azevedo, poeta que estreou na década 90 e tem demonstrado um amadurecimento poético perante a condição de “vir depois de”. Justifica-se ainda esse estudo por focar a poesia brasileira contemporânea como sendo um laboratório de possibilidades, onde suas inquietações são transformadas em experimentos numa luta constante com as palavras tendo o peso da tradição e qualidade de representar o nada. Para satisfazer as exigências do trabalho, analisaremos a obra *Sublunar* que é uma espécie de condensação dos dez anos de sua produção poética.

O objetivo do nosso trabalho é investigar quais são os elementos disponibilizados na poética de Azevedo que o leva a ser comparado como o aguardado poeta pós-cabralino. Demonstraremos como o poeta trabalha com a riqueza construtiva e imagética dos versos, o fecundo diálogo com o passado literário, e o forte viés metalingüístico marcado pela aproximação da poesia com as artes plásticas levando assim a fragmentação da estrutura e elisão do sujeito.

No primeiro capítulo, intitulado **Carlito Azevedo: A poesia refletida nas cores**, apresentaremos o poeta e discorreremos sobre sua herança poética.

No segundo capítulo, intitulado **Uma Poesia sem marco zero**, faremos uma reflexão da poesia no Brasil abordando, a princípio, a Semana de Artes Moderna e elencaremos todos os movimentos artísticos ocorridos no Brasil e chegaremos ao nosso foco da nossa poesia que é a poesia brasileira contemporânea.

No terceiro capítulo, intitulado **Contexto sócio-histórico-político da obra de Carlito Azevedo**, pretendemos levantar a herança poética e alguns aspectos que nortearam a poética de Azevedo.

Por fim, no quarto capítulo, intitulado **O corpus poético de Carlito Azevedo**, analisaremos alguns poemas de Azevedo e confirmaremos as nossas pretensões sobre o estreito laço que o poeta estabelece com a pintura justificando a forma da elisão do sujeito por meio das imagens numa performance de adiar o sentido e apostar na sensibilidade do leitor.

## CAPÍTULO I

### CARLITO AZEVEDO: A POESIA REFLETIDA NAS CORES

Carlos Eduardo Barbosa de Azevedo é o nome de um cidadão carioca, porém, para o mundo literário, ele é conhecido como Azevedo. Nascido no Rio de Janeiro, em 1961, na Ilha do Governador, Azevedo cursou a Faculdade de Letras na UFRJ. É tradutor, editor, crítico literário e poeta brasileiro. Como tradutor tem voltado sua atenção para a poesia francesa, a qual vem traduzindo e acompanhando regularmente; é oportuno mencionar que diversos vocábulos franceses encontrados na sua poética é devido a esse ofício. Edita a revista *Inimigo Rumor* (que iniciou suas produções na década de 90 e é uma das mais requisitadas e duradouras revistas de poesia brasileira contemporânea) ao lado do poeta paulista Augusto Massi, revista que dedica suas publicações às produções e discussões da poesia contemporânea; tem o apoio editorial dos seguintes poetas brasileiros: Marcos Siscar, Manoel Ricardo de Lima, Marília Garcia, Júlio Castanõn Guimarães, Heitor Ferraz, etc. Conhece José Lino Grünwald que o incentiva na sua estréia com o livro *Collapsus Linguae* (1991); com a referida produção ganhou o prêmio Jabuti.

Em 1992, Secchin (1996, p. 157), poeta e crítico literário brasileiro anuncia que as primeiras produções de Azevedo preconizavam “elementos interessantes para uma reflexão acerca da formação cultural de nossos poetas”, principalmente pelo fato do poeta não se confundir com suas fontes próximas quais sejam: *Poesia Marginal*, *Poesia Concreta* e a de João Cabral de Melo Neto.

Em seguida publicou *As Banhistas* (1993) (em cuja obra nos deparamos com diversos poemas que têm o mesmo título do livro); *Sob a Noite Física* (1996) e *Versos de Circunstância* (2001). E por fim *Sublunar*, publicado em 2001, que é uma re-organização dos seus quatro livros anteriores: “*Collapsus linguae*”, “*As Banhistas*”, “*Sob a Noite Física*” e “*Versos de Circunstâncias*”, reunindo uma escritura de 10 anos. Azevedo faz deste marco comemorativo algo inusitado, ao invés de seguir as praxes comemorativas, ele re-organiza *Sublunar* recolocando os poemas já feitos em lugares diferentes de leituras, o que dá a impressão, diante desse fato, de um novo livro ou

escrito em outras palavras. Azevedo escreve e seleciona para *Sublunar* os poemas que são de segunda mão – são e não são os mesmos. Ao fazer esta disposição ele dispensou os trocadilhos tipográficos semelhantes ao concretismo, contudo, sem desprezar sua influência materna.

Na arte poética de Azevedo, um dos nomes mais representativos da poesia brasileira contemporânea, sobressai o olhar contemplativo a transfigurar a natureza (principalmente a do Rio de Janeiro), a arte e a mulher amada, bem como os amigos. Visualizamos um cenário imaginário requintado, às vezes excêntrico pela visão do instante que fica plasmada na retina. Uma borboleta azul que sai, a boca de tangerina, o mar que desdobra suas ondas sob a violeta dos olhos da menina, são alguns elementos explosivos para a reflexão poética de Azevedo. Percebe-se que o poeta inscreve na sua poesia com o olhar voltado para a pintura, pois faz alusões às pinturas de Mira Schendel e esculturas de Giacometti, entre outros. Azevedo admite categoricamente que queria ser mais pintor do que poeta, ainda que se julgue sem talento para o ofício, se reservando apenas a suas “tentativas poéticas”. Em *As Banhistas*, há uma série de impressões verbais, métrica e ritmo impecáveis, linguagem despojada, porém elegante. Seu ponto de partida é um quadro de Cézanne, o poeta estabelece um diálogo com a pintura empregando as mais variadas formas de composição; fica evidente desde as alusões explícitas a pintores como também as referências a quadros e formas, desaguando até nas sugestões de técnicas e procedimentos artesanais. Azevedo (1996, p. 01) assevera em entrevista, publicada sob o título “Quero a profundidade de pele” que há em seu estilo a reverência à pintura uma vez que:

Há aí um lado pessoal, pois eu queria ser mais pintor do que poeta. Mas ao mesmo tempo em que achava que não tinha talento para a pintura, minhas tentativas poéticas recebiam apoio. Até hoje, quando escrevo crítica, não gosto de escrever sobre poesia, e sim sobre pintura, assunto com o qual me sinto à vontade para dialogar. E, na língua portuguesa, quando você pensa em um poeta sobre pintores, você tem que pensar em João Cabral. Foi ele quem fez isso com mais radicalidade e talento.

O poeta fala que quando começou escrever, quem estava no poder em relação à literatura era a poesia marginal, porém a tendência da sua geração era se afastar de certa forma daquela espontaneidade e falta de rigor que os poetas marginais traziam consigo. Azevedo é herdeiro confesso dos poetas contemporâneos, do

concretismo, modernismo, surrealismo e da poesia marginal. Entretanto, procura fazer alusão às obras da tradição como forma de resgatar a tradição e ao mesmo escrever por meio de reescrita, isso só é permitido para os poetas que realmente conhecem a tradição e pode se dar o luxo de fazer certos trocadilhos, porque tem domínio do conteúdo e da forma tanto da forma de escrita utilizada pela tradição quanto da poética contemporânea. Até os anos 50 com as vanguardas e as tendências da poesia concreta, os procedimentos poéticos a serem seguidos pelos poetas era terem em mente a ruptura com a tradição. Mas para o poeta este lado do modernismo e das vanguardas é o que menos se identifica com o seu fazer poético, uma vez que considera ser mais ousado estar dentro da tradição do que produzir fora dela. Azevedo cita que o fato de dialogar com Dante, Camões e Shakespeare torna o desafio maior, porque terá que medir forças com grandes nomes; ele acha interessante dialogar com uma família no tempo e no espaço. Para o poeta é melhor partir para a empreitada com um “adversário” a vista do que simplesmente embrenhar num caminho novo sem saber ao certo onde vai dar. Contribuindo com a nossa reflexão na mesma entrevista “Quero a profundidade da pele” o poeta fala que:

Acho mais ousado estar dentro da tradição do que tentar criar do lado de fora. É mais ousado quem tenta dialogar com uma tradição enorme, pois terá que se medir com grandes mestres criadores. (...) Gosto muito de saber que tenho uma família no tempo e no espaço, com a qual dialogo constantemente. (...) Minha influência principal vem da poesia francesa [...] (AZEVEDO, 1996, p. 01)

A poética de Azevedo é influenciada principalmente por Apollinaire, Max Jacob e Pierre Verdi. A língua francesa teve o privilégio de ter sido trabalhada no século passado por quatro criadores surpreendentes, quais sejam: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé e Baudelaire e com isso a poesia do século seguinte, conseqüentemente, foi beneficiada por se moldar dentro dos parâmetros desses poetas. O poeta fala que quando está escrevendo um poema, a melodia da língua francesa é algo presente que ressoa e entra naturalmente na sua poesia tornando o verso em francês.

O que comprova que Azevedo realmente afastara-se da Poesia Marginal percebe-se de imediato pelo título de seu primeiro livro, *Collapsus Linguae*, atribuído em latim, talvez numa tentativa para reforçar a idéia de paralisia da língua. O colapso é a destruição da comunicação, tanto das poéticas em voga como também da própria sociedade.

Azevedo procura manter distância relativa do coloquial, do participativo urbano e do confessional biográfico, uma vez que nem se mostra como um registro objetivo, nem subjetivo, mas a junção dos dois, diferenciando-se também das vanguardas pelo motivo de sua pesquisa poética não se esgotar apenas nas fronteiras da poesia ou da linguagem, prevalecendo um refinamento apurado e meditado.

Destacamos dois elementos reveladores na poesia de Azevedo: o formal (estilo), que ele impõe com o circunstancial (estalo) que se apresenta. Entendemos por formal não só o rigor e precisão com que o poeta organiza a estrutura de seus poemas, mas ainda a sua consciência histórica na disposição desse rigor, ou seja, Azevedo consegue dialogar com o passado, tempo que lhe é reverenciado, não como forma de repetição, mas por apropriação crítica. Por outro viés, o circunstancial, que é voltado às suas implicações materiais, uma vez que a “estética da dúvida” se promove na possibilidade ou não de mimetizar a vivência contemporânea, o instante presente e das incertezas que o mundo nos cerca.

Ao comentar a poesia de Azevedo, Faccioni Filho (2002, *apud* FERRAZ 2004, p. 10), destaca que:

Ainda que haja um tema claro e bem definido, ele sequer é arranhado ou contestado. Com isso o frívolo se estabelece, e o mais interessante é que isto se faz por uma feliz síntese entre a forma e o conteúdo. Como esta é uma tendência marcada por influências literárias, pelo ‘diálogo e releitura’ de obras de poetas anteriores, especialmente do movimento modernista e vanguardas posteriores, fica claro a cada poema o peso de tal influência. Uma das mais interessantes é a que se dá com Leminski. Tome-se o caso de um poema como “Da Inspiração”, em que a semelhança ao “estilo” Leminski está no jogo de palavras curtas e de resumo surpreendente, casando sentidos diferentes e aproximando formatos de palavras [...] Nem original nem partindo de um *corpus* interno de pensamento, mas sim sendo uma superfície sensível, que é capaz de responder a estímulos exteriores a partir de “estalos” – aos quais dá “estilo”. E o estalo é esta vibração latente que pode romper por tais estímulos. Por essas duas palavras, extraídas de poema seu, pode-se tentar uma definição geral para essa tendência: estalo estilizado. O esforço de estilização passa a ser um exercício da musculatura da linguagem, colocando nesse esforço sua última finalidade.

Algumas construções remetem à idéia de beleza convulsiva, associada a certos contrastes que, tencionados na cena, criam um estranhamento metafórico. Há o respeito pelo engenho verbal da tradição literária, alinhado com o estilo francês cubista-realista de poetas considerados “magros”, que conseguiam conciliar o imaginário



exuberante sem, ao mesmo tempo, ser prolixo. Os poemas de Azevedo são por algumas vezes extremamente curtos, não só os poemas como também os versos, ficando extraordinariamente formais. A noção de poema está permanentemente presente, tendo como parâmetro João Cabral de Melo Neto, se bem que Azevedo emprega na sua produção tom menos seco. Em outros poemas há uma inclinação quase narrativa, são surpreendentes, apresentando elipses, interrupções e algumas dimensões sobrepostas. Na poesia, “Salto”, o salto sobre os nexos lógicos é importante para produto final, como no exemplo: “Se alguma pedra pudesse tornar-se lírio/ seria esta/ Se alguma pedra o salto de um tigre/ e não o tigre/ seria esta/ alguma as letras do alfabeto/ seria esta/ esta só pontas/ que pulsa/ coração da casa/ que acabas de deixar/ para sempre”.

O olhar do poeta reflete sutil imersão pictórica e sonora, de quem investe na aparência dos objetos e de seres singularizados em versos, sintonia exata com o sensível, acompanhada pelo toque da simetria e das metamorfoses harmônicas. Encontram-se ainda miniaturas delicadas, como fotografias em que o fundo e forma unem-se numa contribuição que reforça a estranheza do mundo captada pelos encontros insólitos que vão desde: “a machadinha de jade escavando o constelatório noturno até um concerto para guitarras mouriscas e cimitarras suicidas”(AZEVEDO, 2001, p. 10). Sustentando nosso entendimento Bosi (2002, p. 15) faz o seguinte comentário sobre a poética de Azevedo:

A poesia de Azevedo conhece ainda tons noturnos de angústia e desordem, mas predomina a atenção extrema que converte até mesmo a ausência em vibração: como em “Três encontros” quando se recorda da visita ao zoológico em menino, e da jaula vazia onde antes habitava uma pantera negra, o que compara à solidão do abandono amoroso – um vazio presente – e, afinal, ao fascínio do encontro com a poesia...

Em a “Nova passageira”, poema que foi publicado originalmente no seu primeiro livro em 1991, com o título de “A uma passageira pós-baudelairiana”, (o que nos remete ao famoso encontro amoroso de Baudelaire na multidão) toda a impressão fica submersa, pois como o próprio Baudelaire pensa “o mundo evaporou-se”, a aparição absorvente da mulher ocupa completamente o campo das sensações, quanto ao ritmo da primeira versão, há uma articulação sintática, cujos cortes repentinos dos versos rompem com a cadência semântica das frases aplicando uma leitura fragmentada e antinatural, despertando no leitor uma leitura que exige maior atenção. É comum

encontrar na poética de Azevedo esse procedimento, ao qual ele acrescenta elipses, intertextos, citações e vozes paralelas.

Por outro lado, na segunda versão, o poeta demonstra um amadurecimento musical. De forma que ele desenvolveu frases curtas e longas que se entrecruzam, por vezes formando uma única palavra, rompendo com certa monotonia subjacente na proximidade que os versos têm com um tom solene. Seguindo esse raciocínio, no poema “Limiar”, nos deparamos com a presença de outra passante, que simplesmente anda sobre a “inexistência relva do asfalto”, e o espaço para o poeta torna-se “tão botticeliano quanto num crepúsculo mediterrâneo” (AZEVEDO, 2001, p. 29). De posse desses elementos, o leitor poderia perguntar: onde está a experiência da vida contemporânea? Por que nos dá a impressão que o mundo pedestre à volta do objeto de contemplação é suprimido pelo poeta que se concentra totalmente no que descreve. Essa tendência clássico-moderna que prefere o clarão súbito do imaginário sonhado é o elogio da beleza possível, a resistência da poesia na metrópole. Assim continua: “Outros seguem para o Arpoador/onde o ar é sal e insônia e a beleza ri com uma flor de álcool entre os dentes), e ‘cisterna dessa ausência, quando é verão e o vento tatua nos abraços mais que nos braços o nome da cidade?’” (idem, p. 30), são alguns elementos que indicam essa relação visceral entre a metrópole e a escrita poética, trazendo à tona a beleza que vai “contrastando imemorial com a transitoriedade de tudo ali” (FERRAZ, 2004, p. 122).

Nota-se que Azevedo dialoga com outros escritores de várias nacionalidades, mais ou menos próximos no tempo. Como já foi citado acima Baudelaire, João Cabral, etc. – Azevedo faz uma re-leitura da poética cabralina de modo que incorpora na sua escrita, técnicas cinematográficas do corte, sintaxe e nuances, protelando a concretização de sentido de uma imagem ou frase para posteriormente produzir uma ação inesperada. Azevedo reporta-se ainda ao poema drummondiano mais famoso ( a pedra no meio do caminho ), porém sua construção é a seguinte: “No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido/ tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no meio da faixa de terreno destinado a trânsito” (AZEVEDO, 2001, p. 60). É coerente afirmar que só pode gostar deste poema quem conheça o poema original inspirador, quem conheça as séries repetitivas de algum concretismo, alguém que aprecie a mescla que vai da homenagem à paródia, essas

reescritas não são apenas influências brasileiras, são procedimentos que vão desde o expressionismo alemão ao surrealismo francês.

## CAPÍTULO II

### UMA POESIA SEM MARCO ZERO

A Semana de Arte Moderna, de 1922, se é para se ter um marco histórico, registra o início do Modernismo no Brasil, embora outros acontecimentos anteriores ligados ao tema já tenham sido evocados em outras situações tais como: em 1912 Osvald de Andrade chega da Europa influenciado pelo Manifesto futurista de Marinetti; o pintor lituano Lasar Segall, em 1913 desembarca em São Paulo com um estilo inovador mostrando tendências expressionistas; Anitta Malfatti, em 1914, expõe seu trabalho de cunho impressionista alemão; Menotti Del Picchia publica Juca Mulato, um clamor da era agrária em torno da urbanização crescente, além de greves, tumultos e agitação marcando o inconformismo e a luta do operário paulista. A Semana tinha à frente a presença de Mário de Andrade (Paulicélia Desvairada), que defendia a idéia que o evento inaugurava “o período destruidor” sucessor do “período heróico”, ou seja, aquele movimento marcava um ciclo de ruptura na forma do fazer poético. Os modernistas, como um todo, buscavam rejeitar as concepções estéticas e práticas artísticas românticas, parnasianas e realistas, recusavam-se seguir as tendências européias procurando mostrar o nosso produto, algo que fosse nacional. Elaboraram uma nova forma de representação que contemplasse aos problemas contemporâneos de modo a transpor a arte a uma realidade viva.

No que se refere à poesia ainda no século XX podemos citar a Geração de 30, que teve como principais representantes os seguintes nomes: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mário Quintana etc. Período extremamente profícuo para a poesia, pois os poetas dessa geração apesar de estarem inseridos no movimento modernista demonstravam um certo amadurecimento e aprofundamento das conquistas de 1922. Neste período, no plano internacional, vive-se a II Guerra Mundial e, aqui no Brasil, Getúlio Vargas ascende politicamente e se firma como ditador, deixando para trás o domínio das velhas oligarquias ligadas ao café, implantando o Estado Novo.

A Geração de 45 deixou, em parte, para segundo plano, as preocupações políticas, ideológicas e culturais defendidas calorosamente pelos artistas de 30, passando a privilegiar a estética. Essa geração buscava resgatar o rigor, uma vez que os

primeiros modernistas, no afã de romper com estruturas, deixaram a desejar, pois as produções daquela época estavam descambando a um cenário precário dando a impressões que tudo era permitido perdendo o objeto de preocupação que era a arte. Os poetas de 45 tinham preocupação quanto à questão da linguagem, forma e o rigor do próprio texto. Neste mesmo período – 1945 -, morria Mário de Andrade e, como um presságio, concomitantemente, a morte do escritor marcaria a morte do próprio Modernismo. Ao passo que a primeira reação contrária ao Modernismo foi levantada com a Geração de 45, pois pretendiam resgatar a dignidade do verso maltratado, pelos modernistas, buscando cultivar as formas tradicionais pelo viés do *corpus* temático afastando da realidade nacional. Embora a crítica considere que essa geração, que tentava combater as práticas dos poetas modernos, nada tenha contribuído de excepcional para a mudança da arte, uma vez que seus segmentos sobre o debate poético não tinham alcançado uma autenticidade a ponto de pôr em cheque os ensinamentos de outrora, de modo que seus procedimentos estavam ancorados na esteira do modernismo, o que nos leva a crer que quase toda a Geração de 45 tenha morrido pelo mal: falta de argumentação e sensação de impotência perante o fazer poético, salvo exceção de João Cabral de Melo Neto, o qual defendia uma bandeira diferente de seus companheiros de geração, o espólio que se tem desse período é que foi como outros tantos uma “gravidez estéril”, uma “apagada tristeza de uma poesia formalizante, falsamente profunda” e um “verbalismo vazio de tantos Lédos e Alphonsus” (FERRAZ, 2004, p.12). Assim, João Cabral é o último poeta modernista, que se apresentou quando já se havia dado a estabilização da consciência criadora nacional:

No fundo eu segui Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Murilo Mendes ... Não fui um abridor de picadas como Mário de Andrade. Eu vim numa estrada que Mário de Andrade, Oswald de Andrade, os modernistas abriram. Essa geração de Murilo, de Schmidt, alargou aquelas picadas, e eu vim numa picada já alargada pela geração de 30. É isso que disse nesses artigos sobre a geração de 45 e eles ficaram loucos da vida comigo. Porque eles achavam que não, que eles eram tão inovadores quanto Carlos Drummond. A geração de 45, uns sujeitos se influenciaram por Schmidt, outro no Murilo, tem uns sujeitos que foram influenciados por Carlos Drummond, como eu. A geração de 45 não tem nenhum poeta original. Geração é uma coisa real, mas eles tinham um sentido de geração quase clube! Eles expulsavam uns sujeitos dessa geração de 45. Eu adoraria ser expulso, eu devia ter sido, mas então eles me dessem uma certidão de idade datada de 1930. Agora, me expulsar de ter nascido no ano de 1922, ninguém pode. Esse negócio de modernidade que eu queria dizer é o seguinte: a minha geração, e eu tenho impressão que a geração anterior também, nós chegamos à literatura através da literatura moderna. Mário de Andrade uma vez disse isso: que o grande defeito dos jovens era ler de preferência os poetas

contemporâneos: O sujeito devia começar pela tradição. (MELO NETO, 1989, pp. 35-6)

Tudo aponta que está encerrada o panorama daquilo que Mário de Andrade (ANDRADE, *apud* NUNES) denominou de “atualização da inteligência artística brasileira”, por ele atribuída a importância de ser um dos princípios fundamentais do movimento modernista brasileiro. Parece ser um paradoxo falarmos em fim de um começo que é sinônimo de toda renovação da criação artística e que endossou um dos momentos mais inconformistas da integração brasileira à modernidade literária. O Modernismo tinha por lema provocar no leitor, através de suas obras, certo estranhamento e, assim, revolucionar a sensibilidade, as formas de pensar, os modos de representar, de modificar os padrões de beleza e, sobretudo, lutar contra o legado deixado pela tradição e o academicismo. Hoje em dia ele deixou de ser combatível, pois não tem em mira um adversário, a ponto de ficar bofeteando a si próprio por não ter o que e nem quem para “criticar”, pois tudo parece igual e ninguém luta por causa alguma, como sendo um pântano cercado por suas águas estagnadas, assim não se exige mais da arte e da literatura que elas sejam representativas a ponto de serem mediadoras dessa informação atualizada a qual Mário de Andrade alude.

Em relação às vanguardas, alguns críticos literários consideram que elas já fizeram seu papel de atuação no que tange à sua performance. Consideram que a utopia modernista, assistida pelas vanguardas históricas do século XX, morreu. De seus pressupostos teóricos e estilísticos, concepção ética, sua perspectiva civilizatória e política já não oferecem tanta energia, e menos ainda a capacidade crítica frente ao mundo de hoje. A utopia moderna das vanguardas morreu porque seus valores não cumprem, nas metrópoles industriais ou do terceiro mundo, mais que uma função legitimadora, regressiva e conservadora. Seu ofício já não é mais a criação, nem a crítica, nem a revolução, mas a reprodução indefinida de um princípio de ordem.

Depois de algum tempo, a modernização conservadora, sustentada pelos governos militares, não trazia consigo aquele pendor artístico, perdendo o seu sentido. O Modernismo brasileiro se tornava uma referência rotineira, alheio aos seus brios de outrora. A categoria do novo prevalece como força destinada à sociedade de consumo, separada da pesquisa formal levada a cabo pela vanguarda. O que nos possibilita afirmar que a arte caiu na crise da representação tanto nas novas modalidades quanto nos estatutos expressionais. Essa categoria perdeu suas origens de modo que não

tem uma especificidade, pois não oferece argumentos para resistir e discernir entre o que é novidade artística reconhecida como verdadeira e a novidade arbitrada pelo mercado, na verdade a arte moderna não tinha mais poder para diferenciar o que era produto arbitrado pelo mercado de consumo e o que era novidade artesanal.

A Exposição Nacional de Arte Concreta, em dezembro de 1956, em São Paulo, e em Janeiro de 1957, no Rio de Janeiro, marcariam a semana da geração seguinte, qual seja: Poesia Concreta. No poema concreto, encontramos frase/palavra/sílaba/letra(s) como sendo objetos autônomos, ou seja, cada elemento constitutivo da linguagem conquista independência e funcionalidade não-discursiva, permitindo sua exploração não apenas no aspecto semântico (conteudístico), como também sonora e visual que, nessa concepção, o verso e o discurso preteridos, como a figuração, fora preterida nas artes plásticas:

Apesar das grandes diferenças, pois nas artes plásticas concretas há uma racionalização das formas que leva à composição rigorosamente simplificada, enquanto que na poesia concreta o uso da palavra tira qualquer caráter abstrato da mesma e a presença visual das letras exige uma leitura para além da percepção imediata. Daí ter sido necessário esclarecer o que era “Concreta” no sentido em que as palavras, nessa poesia, atuam como objetivas autônomas. (SÁ, 1977 *apud* FERRAZ, 2004, p.12)

Segundo Ferraz (2004) a Poesia Concreta indica que há uma crise no ambiente artístico e propõe soluções para justificar a ruptura com a poesia brasileira precedente em favor de novos procedimentos, de sorte que adotaram a evolução qualitativa das formas e a chamada “tradição do rigor”, que se formaria um sistema fechado, formado pelas obras dos autores “raros e claros”, conseqüentemente seriam poetas “originais”, “inventivos” e “críticos”, os quais demonstrariam nas suas obras produções racionais e objetivas a ponto de sobressair à transcendência metafórica e aos descaminhos do subjetivismo que tornara obsoletos e ineficazes.

Neste mesmo período vivenciamos a Tropicália que referenciava a apresentação de “Alegria, alegria” cantada por Caetano Veloso (1967), a letra possuía uma estrutura cinematográfica, a ponto de Décio Pignatário definir como letra-câmera-na-mão devido a riqueza da produção, o que viria, também, representar o Cinema Novo. A canção foi apresentada no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, trazia como inovação a presença da guitarra elétrica o que chocou os chamados

“tradicionalistas” da música popular, pois no ambiente político-social da época, setores da esquerda rotulavam a influência do Rock como sendo uma alienação cultural, o que se caracterizaria principalmente pela letra de música e pela inserção de tal instrumento. Gilberto Gil passou pelo mesmo problema (rejeição) quando apresentou “Domingo no Parque”, no mesmo festival, porém ambas as canções caíram no gosto popular tornando-se uma espécie de hino, adotado não apenas pela geração do final dos anos 60 como também pelas gerações seguintes. Apesar de efêmero, contudo, teve participação neste novo cenário em que a arte se encontrava, o movimento do poema/processo (criação poética voltada à mentalidade e a “performance” do final dos anos 60 e que se projetou, - no clima de 1968 -, no início dos anos 70), e que delimitou o seu marco com a “rasgação” de livros. Podemos eleger esse período como a fase que antecede o ciclo inquisitorial da Ditadura Militar, movimento em que a arte do Brasil tinha de ser “mascarada” para não cair nas mãos da censura e, conseqüentemente, na punição dos ditadores por estarem “subvertendo a população brasileira através da arte”.

Por fim, a Poesia Marginal. Mas, afinal, o que seria essa Poesia Marginal? O enigma estava no ar, inclusive para a editora Brasiliense, responsável pela desmarginalização de muitos de seus membros. Desse modo, Mattoso (2001, p. 18-9) nos ensina que:

Historicamente não se ouve falar de poesia marginal antes do tropicalismo, no final da década de 60. Claro que sempre se falou em marginalização do autor novo e anônimo em face à crítica e ao mercado editorial, e sabe-se que muitos poetas, hoje canonizados, tiveram que imprimir e distribuir por conta própria seus primeiros livros. [...] Com o tropicalismo, aconteceu que todas as tendências entraram numa salada-de-frutas, caíram as fronteiras que separavam a contracultura da MPB, e esta conquistou, ao mesmo tempo, o público roqueiro e o intelectualizado. Ampliou-se assim o interesse da faixa mais jovem pela poesia ou por tudo aquilo que pudesse ser poesia – justamente na ocasião em que o endurecimento do regime posterior ao AI-5 desviava para a área artística toda a contestação política, cujos canais de manifestação se fechavam à juventude universitária.

Mesmo não sendo um movimento propriamente dito, porque não parecia ter existência conceitual muito precisa, pois redundante seria um processo alternativo da lírica, período de muita repressão que vai do final dos anos 60 aos primeiros dos anos 80, esta poesia não se prendia a nenhum movimento, quem sabe um dos motivos para se ter esse nome “marginal”. Em 1971, foi lançado o livro *Muito prazer*, Ricardo de Chacal, como tantas outras produções mimeografadas à margem da edição oficial, pois



a censura era forte, as portas estavam fechadas e os recursos utilizados era a produção reinventada através da xérox, brochura, vozes evocando nas praças, nos palcos, na fila do cinema, nas calçadas.

A Poesia Marginal resgata um processo criador duplamente revolucionário na linguagem, além de trazer o poético e a política, concomitantemente, resgatava a oralidade suplantada pelo surgimento da escrita, o que parece que o poeta buscava a qualquer custo lapidar, recortar, colar e ensacar a poesia de forma a expor temas contundentes e comprometedores, uma vez que não se sabia ao certo quem tinha escrito tal texto.

Mas e aí há uma nova poesia? Podemos afirmar que sim, mesmo não existindo nenhuma poética essencialmente nova desde o final dos anos 70, a partir de quando, muito lentamente, os movimentos vigentes vão se acomodando de acordo com o andar da carruagem. Desde então, o novo aparentava ser não buscar mais a novidade. A poesia caminhando para uma senda de trilhas particulares, mas nem por isso indiferente ao lado social. Aqueles que eram de experiências estéticas anteriores prosseguiram seus próprios projetos, adaptando-os aos novos valores, o que pode ser visto nas obras recentes de Haroldo de Campos e Ferreira Gullar. Mas, para os poetas que estavam começando as oportunidades não eram as melhores, uma vez que tiveram, desde cedo, que assumir essa “estranha” individualidade de ser um misturado no todo; procurando encontrar no espólio dos movimentos anteriores subsídios para compor de forma singular, o que poderia também correr o risco de cair na mesmice de tão somente repetir as formas já desgastadas. Ao resenhar o livro *Sobre Finismundo: a última viagem de Haroldo de Campos*, Azevedo (*apud* FERRAZ, 2004, p. 125 ) faz uma digressão sobre a escrita poética moderna, mas que se aplica integralmente a seu tempo: “ Se a transgressão de Odisseu foi punida com o naufrágio, os poetas modernos sabem que é dos próprios destroços desse naufrágio que virão fazer seus poemas”.

Alguns conservadores consideram que essa consciência dos recentes limites impostos às partes, propriamente dita à poesia, significou a morte daqueles projetos modernos, trazendo à tona a possibilidade de retomada dos velhos hábitos elitistas e verborrágicos. Mas para o grupo de poetas empenhados em atribuir à poesia um valor essencialmente reflexivo - esse termo não comporta mais segregações, a reflexão é a um só tempo a do objeto e do sujeito – a consciência desse limite, coincide com o surgimento de alguns poetas contemporâneos, ou que antecede um pouco, em pouco o

de outros, vem a ser uma das causas de certas posturas estéticas contemporânea, com a constante relatividade dos princípios de ruptura, novidade e originalidade.

Diante disso, acreditamos que a poesia brasileira contemporânea é uma poesia sem marco zero, pois aparece dentro dos movimentos anteriores. Sem ser contrário a eles nem tampouco filiado a eles, porém tendo que encontrar possibilidades para “balançar” num período que não é favorável às associações, escolas, movimentos ou outra forma de pensamento coletivo. Esses problemas parecem estar à margem no que se refere ao fazer poético, mas na verdade eles vão refletir em um mesmo sistema “a questão da identidade da poesia brasileira e seu lugar no tempo e na sociedade” (BOSI, 2003, p. 47). O ser humano pós-moderno é um indivíduo submetido a um constante bombardeio de informações, principalmente o apelo ao consumo. De tanto as propagandas insistirem, parece que os objetos anunciados realmente são necessidades para ele, por isso que ele vive numa sociedade de consumo.

O indivíduo pós-moderno tem sensibilidade frágil, identidade indefinida, sujeitos impotentes (não têm ação transformadora), são contemplativos, descrevem situações, não dão opiniões e suas certezas e ideais não são de longo prazo, mas sim do momento presente, atualmente a própria “identidade” está fragmentada não existindo fronteira para delimitar isso ou aquilo, tudo está imbricado, há um hibridismo, o sujeito não é mais combatível e agora tem o adjetivo de ser apenas contemplativo. Para corroborar com a nossa reflexão citamos Ferraz (2004, p. 121):

Partindo do ponto de vista de que o Modernismo foi a “estrada” de Cabral; a Poesia Concreta, um “beco sem saída” a que se referia Bandeira; a Tropicália, um labirinto de contradições e ambigüidades; e a Poesia Marginal, um campo aberto; chegamos, ao início da década de 1980, numa confluência, com a lembrança dos caminhos percorridos, mas sem saber muito por onde caminhar, nem onde pôr a bagagem carregada. [...] Tendo perdido de uma vez por todas a aura, enfraquecida a certeza da unicidade do texto e esgotadas as propostas utilitárias da arte, notamos que mesmo os protagonistas dos movimentos anteriores passavam a duvidar do seu papel nessa nova sociedade, com a qual todos são convidados a contribuir – entenda-se sacrificar –, mas sobre a qual todos se sentem incapazes de agir. Por mais que fábricas tenham sido paradas, por mais que ruas e praças tenham sido ocupadas aos braços de “direitas já”, cada vez mais ficava claro que a redemocratização dependera de fato da boa vontade dos generais em deixar Brasília.

Buscando um norte para falar de poesia contemporânea, começaremos pela própria poesia e nela nos concentraremos, tomando como guia de reflexão o elemento estético-histórico. Delimitaremos um período: anos 80 e 90 do século passado. Do ponto de vista cultural mais amplo, o fim do século XX é pós-canônico, pós-vanguardista, pós-modernista. A poesia brasileira é pós-marginal, pós-moderna e pós-modernista, embora haja uma discussão ferrenha sobre essa sensação póstero que envolve a poesia contemporânea e a própria sociedade de um modo geral. Antes de adentrarmos propriamente no que se refere à poesia contemporânea se faz necessário recordar alguns elementos que fizeram com que a criação artística tomasse uma vertente dentro do universo globalizado; para tanto como já dissemos, se faz oportuno relembrar os principais acontecimentos (pensamentos, abordagens, revolução artística, filósofos, etc), atividades que desencadearam um processo inovador colocando em cheque as concepções artísticas canonizadas do século passado.

## **2.2 – Sobre a (Pós) Modernidade**

O autor Stanley J. Grenz (1977, *apud* PEREIRA, s\d) aborda que: “O pós-modernismo nasceu em St. Louis, Missouri, no dia 15 de julho de 1972 às 15 horas e 32 minutos”, referindo ao conjunto residencial dos EUA, localizado às margens do Mississippi, denominado de Pruitt-Igoe, de St. Louis, antes saudado como um marco da arquitetura moderna, além de receber diversas premiações pelo projeto arrojado e arquitetônico, por determinação judicial, foi implodido, e esse acontecimento passou a simbolizar “a morte da modernidade e o nascimento da pós-modernidade” (idem).

Quando o autor procura delimitar o ano, dia, hora e minuto para o rompimento de uma era, quer na verdade fazer uma piada, uma auto-gozação intelectual, que revela a própria concepção pós-moderna, ou seja, a de reação a uma lógica de corte, medição, fragmentação, divisão que marcou a modernidade. Ao contrário, a pós-modernidade, ao invés de ser mais uma divisão de um novo movimento, um novo ismo” como em tantas escolas literárias, instalou-se para quebrar

esse paradigma e desmontar o seqüencialismo tão “didático” da compreensão da História.

Buscando compreender melhor esse (espírito) pós-moderno ainda que uma apresentação um pouco “didática”, é possível dividi-lo em dois eixos: a) a pós-modernidade como um estilo de vida, como sendo um produto do capitalismo ultra-avançado, ultra-moderno ou, como falam, global e b) a pós-modernidade como sendo uma expressão do fim da modernidade e enquanto reação a ela. Essas duas vertentes determinam, ao nosso ver, duas linhas de interpretação da manifestação da pós-modernidade.

Para compreender melhor a “pós” da modernidade, se faz necessário recuar no tempo e entender, em traços gerais, o que determinou a modernidade. Assim sendo, tomando as origens etimológicas latinas, ser moderno significa ser conforme o “*modus*” de um tempo. Mas, esta expressão foi levada ao pé da letra, a considerar-se que “moderno” passou a significar que é algo atual, isto é, não é antiquado; às vezes extremamente conservador em sua concepção e realização aparece como “moderno”.

A modernidade é apresentada como um conjunto de revoluções a considerar: “no campo da cultura, a revolução antropocêntrica; no campo religioso o secularismo; no campo político, a revolução burguesa, a criação dos estados nacionais e a entrada para a era da democracia; no campo da educação a entrada para a era do saber universal por vias da universalização da escola nos países geradores de influência cultural; no campo da comunicação, a democratização da mensagem pela imprensa, pela multiplicação do livro, pelo jornal e, principalmente, no campo da revolução produtiva, a era do capital e sua avassaladora capacidade de resolver as relações humanas, gerar contraditoriamente riqueza e excludência e produzir inclusive conhecimento, tanto o que lhe interessa como o que questiona sua natureza e seus valores”. Em outras palavras a Modernidade tornou-se a fiel produtora de paradigmas, ou seja, revoluções situadas dentro do próprio paradigma moderno.

O termo que pode condensar toda a grande síntese da revolução moderna é: razão. Uma vez que a “idade da razão” pôde resumir o que esta era significou, ela está também espelhando sua crise. A crise da modernidade é também a crise da razão, mas não de toda razão, mas aquela em que ela ancorou toda a sua crença. A modernidade, que fora uma vez “cartesiana” em sua razão não consegue mais ser cartesiana em sua

continuidade. Quando nos referimos a razão enfocamos duas vertentes: a razão que fundamenta, e a razão que interpreta.

O pós-modernismo provocou profundas polêmicas, pois ocorreram diversas transformações nos campos: econômico, político e tecnológico a partir do pós-guerra. O capitalismo entra na fase multinacional, uma vez que os EUA tornaram-se a grande potência ocidental sendo União Soviética um dos seus desafetos (período da Guerra Fria). Novas formas de organização do mercado mundial e novas formas de industrialização consolidam a mídia eletrônica, principalmente a televisão. O pós-modernismo nasce e se expande primeiro nas sociedades informatizadas.

### **CAPÍTULO III**

#### **CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO-POLÍTICO DA OBRA DE AZEVEDO**

O contexto cultural e artístico pós-moderno é bastante diversificado, onde tudo pode ser transformado num show para a mídia. A hiper-realidade e o espetáculo são usados nas notícias. As artes plásticas voltam-se à representação realista de figuras, porém, realçando o hiper-realismo. A música, representada pelo rock, retrata inúmeras variações eletrônicas, vale lembrar que o rock nos anos 60 e 70, apesar de não ser eletrônico, demonstrou insatisfações e revolta ao capitalismo vigente. Alguns artistas trabalham com o silêncio ou com um único som repetindo até a exaustão, utilizando instrumentos ou até a voz humana. Todo esse contexto pós-moderno se reflete nas manifestações artísticas, que por sua vez reagem aos estímulos de acordo com suas linguagens específicas.

O pós-modernismo elimina também as fronteiras entre arte erudita e popular. Sendo que não há propriamente um gênero literário, passando a existir um plurilíngüe cultural, hibridismo. Ainda no cenário pós-moderno citamos os seguintes aspectos: ecletismo, intertextualidade, individualismo narcisista, niilismo e humor.

Como já foi mencionado Azevedo faz parte dos poetas dos anos 90, para tanto comunga de alguns pressupostos pós-modernistas. A considerar o caráter contemplativo do sujeito perante o fazer poético e sua impotência caracterizada pela falta de combatibilidade por ser apenas reflexivo, Azevedo assume, quando conveniente, um tom adversativo e nos fornece um poema com nuance de pastiche um dos expedientes bastante utilizado pelos pós-modernistas quando querem simular uma situação. Fica evidenciado, também, a reflexão do legado literário e a leitura contemporânea, de forma que Azevedo imprime em suas obras riquezas imagéticas nos versos, o fecundo diálogo com o passado; um forte viés metalingüístico, marcado pela aproximação com as artes plásticas e a mescla de tons baixos e levados pois, para a poesia contemporânea, não há fronteiras, existindo sim um plurilíngüe e um hibridismo a considerar toda e qualquer manifestação poética válida para a poesia presente.

Para não perder nosso foco de estudo voltaremos às questões propriamente dita acerca da reflexão da poesia contemporânea, como já foi mencionado, tais

acontecimentos acima elencados se fazem importantes saber para compor a nossa linha de raciocínio sobre a composição estética contemporânea. Como já foi comentado o nosso norte dar-se-á a partir da década de 80 e 90, para tanto se faz necessário conhecer o ambiente vivido por aquela época brasileira.

Ainda em 1968, podemos definir o início de um primeiro momento pós-modernista, ainda contracultural, havendo uma combinação de elementos de vanguarda e pós-vanguardismo. O segundo momento iniciado de maneira categórica nos anos 80, é plenamente pós-vanguardista, pós-contracultural, intelectualmente marcado pela superação acadêmica de diversos aspectos estruturalista e do marxismo e politicamente marcado pelo fim do poder soviético. A data de 1968 se, por um viés, marca o ponto de chegada e de apogeu de toda cultura revolucionária e vanguardista típica do século passado, por outro lado reapresenta a virada para “outra coisa”, marcada pelo ceticismo pragmático em relação aos mitos políticos do século e dominada pelo fato de que a experiência cultural, sensorial, comportamental se vê invadida pela cultura pop global.

A data de 1984 serviria como ponto de apoio para delimitar a segunda fase do pós-modernismo literário brasileiro. Sempre tendo em mente a relatividade dos raciocínios de periodização em cultura, pois as características de um período se misturam com as de outro, apesar de que a história da evolução das formas, num determinado gênero, não coincide, ponto por ponto, as de outro. Ainda em 1984, ano da campanha pelas eleições diretas, se vê, pela primeira vez na história do país, um manifesto por parte do povo em busca de cidadania majoritária e autônoma. A partir daí, iniciou a lenta e progressiva redemocratização do país, começando pela eleição de Tancredo Neves em 1985, passou pela nova Constituição do país em 1988, derrubada de um presidente pelo próprio povo que o elegera (Collor, 1992) e consolidou-se, finalmente, o processo pelos governos de Itamar Franco e Fernando Henrique, a posse em 2003 do governo Lula marcado pelo momento pós-direta. Embora seja importante situar o contexto histórico-político local do pós-modernismo, mais importante ainda é voltar à evolução estritamente estética, até porque a evolução das formas poéticas não pode ser entendida fora de uma cultura estética, pois ela própria está em constante transformação. No pós-modernismo, o estético é circulante: inclui necessariamente o pop.

Moriconi (2004, p. 3) assevera que:

Do ponto de vista da sensibilidade poética entre os letrados, tanto profissionais (universitários) quanto amadores (aqueles que amam) a década de 80 foi de acúmulo, de cultos intensos a leituras de poetas estrangeiros que até então não tinham circulado muito no Brasil. Em matéria de cultos, a década de 80 elegeu como seus grandes objetos de devoção as obras de Ana Cristina César, Adélia Prado e Manoel de Barros. Foi uma década de superação do cânone tradutório dos concretistas, apesar de se ter mantido e ampliado a noção legada pelo concretismo da importância da tradução de poetas estrangeiros de ponta para o desenvolvimento da cultura poética em nosso país. A superação (incorporação/descarte) do paideuma (paradigma) tradutório concretista se deu pela preferência por poetas como, no campo anglo-saxônico. Elizabeth Bishop, John Ashbery e Sylvia Plath, em detrimento de eleitos dos concretos como Ezra Pound e e.e.cummings [...] Houve também a volta ou permanência triunfante de Baudelaire como referencial francês básico, reflexo provavelmente do enorme interesse da tribo dos letrados brasileiros pela obra do crítico e filósofo judeu-alemão Walter Benjamin. Pode-se dizer que o Borges é hoje uma paixão presente no coração de boa parte do público leitor de poesia no Brasil...

A cena pop nos anos 80 mostrava uma renovação instigante. Foi uma década nova-iorquina, com David Byrne, B-52's, Philip Glass etc. No Brasil, a MPB se transmudou em pop. O acontecimento de maior relevância foi o surgimento do rock no Brasil. Estava no auge: Paralamas, Cazuza, Titãs e Arnaldo Antunes, Barão Vermelho etc. Fenômeno que conseguiu substituir de vez as importações, de forma que o rock nacional passou a ser mais consumido que o rock americano. Ainda nos 80 a década foi marcada pelo yuppie que enterrou de vez os valores da contracultura e revalorizou o saber, agora empacotado como consumo cultural e pedagógico.

Os anos 80 são importantes como contexto uma vez que vai explicar o surgimento de uma nova e brilhante geração de poetas nos anos 90. Temos uma reconfiguração no campo institucional cultural brasileiro; dialogando mais de perto a USP, a Biblioteca Nacional, a Academia Brasileira de Letras. Poetas como César Leal, Adriano Espínola, Ruy Espinheira Filho e muitos outros, encontraram espaço de divulgação na revista Poesia Sempre, publicada pela Biblioteca Nacional. Destacamos ainda poetas de linhagem mais tradicional como Ivo Barroso, Ivan Junqueira, Marcos Lucchesi, Bruno Tolentino e Alexei Bueno.

Um dos elementos não utilizado pela poesia dos anos 90 foi o coloquial desleixado da poesia marginal. De modo que a geração 70 escrevia num tom coloquial chegando bem perto da gíria da época. Paulo Leminski, por exemplo, adotava esse expediente. Os poetas dos 90 optaram por um coloquial mais nobre, desprezando as gírias, como podemos ver nas obras de Paulo Henrique Britto e em Antonio Cícero, dois poetas veteranos de 70 que só agora encontraram seu público nos anos 90. Ainda nos



deparamos com outros poetas que optaram por linguagens mais preciosas, como Azevedo e Cláudia Roquette Pinto. Há ainda linguagens sofisticadamente alegóricas, como Horácio Costa, e também há registros mais indiossincráticos nos versos de Lu Menezes ou Valdo Mota. Outro bom poeta de destaque que evoluiu no sentido de uma discursividade maior é Rodrigo Garcia Lopes. Poetas ótimos descobertos nos últimos anos são os paulistas Marcos Siscar e os cariocas Eucanaã Ferraz e Sérgio Nazar David.

Os poetas dos anos 90, a sua grande maioria, faz parte de um grupo predominantemente culto, proveniente, em grande parte, do meio universitário, estudiosos das técnicas do verso e até poliglota (o que se percebe constantemente o incremento de ser poetas-tradutores – o que é o caso de Azevedo, tradutor confesso da poesia francesa). Mas, se quase todos desejam um texto explicitamente cultivador do literário, a diferença já se estabelece a partir da pergunta inicial: de que literatura se está falando? Daquela que bebe da fonte da “alta literatura” ocidental e reconhece no século XIX raízes que ainda hoje podem ser reprocessadas? Ou fala-se daquela que quer ser permeada a outras manifestações através da arte contemporânea, buscando assimilação e intercâmbio de processos?

As opções vão apontar resultados inteiramente diversos, por isso que se fala que a poesia contemporânea é uma poesia sem marco zero, a forma de composição é ao mesmo tempo singular podendo tomar como “modelo” de inspiração poetas da tradição passada, ou simplesmente buscar uma singularidade dentro desse universo globalizado, pop e midiático.

Alexei Bueno é um bom exemplo consumado de crença no poder mítico da palavra poética, cuja obra se constrói como uma espécie de herdeira ou defensora da linguagem romântico-simbolista em seus desdobramentos no século XX. Não falando apenas da qualidade intrínseca de seus textos, cabe assinalar a insistência quase pedagógica do poeta em denunciar, o que, segundo seu julgamento, consiste numa usurpação do modernismo às expensas da modernidade: a ideologia de que só haveria uma boa versão do moderno – a que se funda na paródia, no ludismo, no humor, na coloquialização do discurso.

O verso de Alexei, grave, porém não avesso à ironia, convoca outra família, onde se encontram Antero de Quental, Cruz e Souza, Augusto dos Anjos e Fernando Pessoa, nomes que trazem consigo uma consciência dilemática e dramática da existência.

Opondo-se a esse universo ancorado numa fé arraigada e numa calorosa celebração do literário, a poesia de Azevedo busca seus limiares não na pujança, mas numa espécie de rarefação do verbo. A poética de Azevedo passa pelo concretismo (de que se mostra um fiel seguidor, porém, não-ortodoxo). Para Azevedo, a contigüidade no espaço representa algo semelhante ao que, para Alexei, representa a continuidade no tempo: a mais autônoma representação de um projeto e de uma ética poética.

Na poética de Azevedo transparece a face apolínea do verso, em releitura da vertente construtivista-racionalista nutrida primordialmente em João Cabral. Azevedo consegue combinar além da sintaxe cabralina, traços tão diversos chegando a parecer antagônicos, como mesclar o modernismo de Bandeira, e o concretismo, ingredientes típicos das vanguardas européias ou ainda o híbrido superficial/profundo da também poética de Antonio Cícero, ao mesmo tempo conseguindo ser sofisticado e coloquial, classicista e pop.

Ainda falando de Azevedo, percebemos que poucos signos, na história das artes e da poesia, se mantêm num algo lugar de preferência, como o nosso satélite – o que a leva, inevitavelmente a habitar lugares-comuns. Essa de ter sido a motivação de Azevedo ao contemplar a lua e produzir o intraduzível “Traduzir”.

Ítalo Calvino (*apud SALGUEIRO*, s/d, p. 37), ao falar de Leopardi, diz que “Desde que surgiu nos versos dos poetas, a lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de superação de silêncio e calmo encantamento”. Azevedo, no entanto, inaugura a sua lua parecendo que nenhuma outra língua há de:

#### TRADUZIR

(dua s(li ng(u age(  
 Nsd) if)e r)en )tes  
 (uma s(on an(t e&a(  
 OUT) ra)a u)se )nte  
 (lua m(IN gu(a nte(  
 lua cr)e s)ce )nte

O poema exige um vocabulário próprio para ser lido-visto, limítrofe que está inserido na poesia verbal e visual. Se fosse traduzido em versos comuns, o poema

ficaria assim: duas linguagens/ diferentes/ uma sonante/ e a outra ausente/ lua minguante/ lua crescente. Constata-se a preocupação do poeta desde a introdução do sinal de parêntesis, a exata distribuição das letras, as palavras destacadas em maiúscula em especial o (IN) o que nos leva a crer tomar força de prefixo de negação e a paratática homologia entre os versos e seus correspondentes transformam categoricamente o poema. Salgueiro (s\d p. 112) assevera: “Exercendo em versos próprios, o que cumpre em textos alheios, Azevedo assina o que poucos podem: afirma que a poesia traduz o mundo, mas nem de longe o mundo pode traduzir a Poesia”.

A herança poética de Azevedo passa por alguns legados deixados pelo Modernismo, de forma a imprimir em seus poemas certo coloquialismo, nova roupagem no emprego das palavras e também a utilização de poema-minuto (utilização de poemas curtos com versos curtos). Constata-se um relacionamento estreito com o concretismo a trazer para seus versos a fragmentação da palavra e o emprego de efeitos visuais e tipologias especiais com uma sofisticada disposição gráfica e sonora.

Alguns poemas de Azevedo são marcados por diálogos com escritores de várias nacionalidades; um bom exemplo a ser citado é João Cabral. Azevedo faz uma releitura da poética cabralina, fazendo incorporar na sua produção, a partir da técnica cinematográfica do corte, construções sintáticas e nuances elaboradas, tentando dessas formas adiar a realização do sentido de uma imagem ou frase intercalando entre suas diversas partes curiosidade e suspense, buscando produzir uma concretização inesperada à cena. Azevedo dialoga também com o poeta “da pedra no meio do caminho”, o que nos leva a crer que só pode apreciar este poema quem conheça o poema que glosa, ou seja, quem conheça as séries repetitivas e contemple a mescla de homenagem e paródia. Assim, o poema de Azevedo toma o seguinte direcionamento metropolitano: “No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido / tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no meio da faixa de terreno dos trânsito” (AZEVEDO, 2001, pág. 60). Como se pode notar, nossa pretensão foi fazer um apanhado das principais heranças que nortearam a poesia de Azevedo no cenário contemporâneo brasileiro.

## CAPÍTULO IV

### O CORPUS POÉTICO DE CARLITO AZEVEDO

O fazer poético contemporâneo pode ser compreendido como um campo minado por assim dizer, pois oferece àquele que dispõe a fazê-lo diversos riscos, a começar pela possibilidade de repetir o já dito e da prática de uma atividade sem interesse público ou de ser engolido no turbilhão midiático. Para evitar que isso aconteça e assim encontrar novas formas de escrita, percebe-se que há uma tensão em mediar o quotidiano apreendido, ou seja, levar em consideração por um lado, uma diferença em relação à poesia da década de 1970, mas, por outro, uma semelhança com a melhor poesia modernista, utilizando o procedimento literário que desaceleram o fluxo da vida, sem precisar submeter-se a fugas, epifanias ou transcendências. Nesse duplo sentido, o que se pretende é um olhar que simultaneamente resgate o tempo histórico e o lugar social sem perder a tensão da linguagem poética.

São essas perturbações desorientadas que nos possibilita identificar pontos de intersecção entre poetas que nem formam uma escola, nem movimentos ou grupos, o que nos leva a crer que são os pontos que permitem unir fragmentos de uma geração (basicamente no seu sentido cronológico) tensionadas ao plural, uma geração posterior a todas as outras, mas aparentemente impossibilitada a seguir em frente, nascida no tempo ao qual Haroldo de Campos chamou de “pós-utópico”.

Neste momento analisaremos algumas produções de um dos mais representativos poetas surgidos na década de 90: o já citado Carlito Azevedo, uma vez que em suas obras encontram-se evidenciadas questões pertinentes à reflexão do legado literário e à leitura da contemporaneidade. Levaremos em consideração os seguintes aspectos nas obras: 1) ação pictórica; 2) elisão do sujeito; embora existam outros aspectos a serem explorados, os quais poderão ser mencionados no decorrer do trabalho, porém nossa atenção será voltada a esses dois elementos.

Azevedo tem o respaldo de boa parte da crítica universitária atenta à nossa recente produção literária, tem recebido elogios por ser o grande nome da poesia contemporânea e por atender às características poéticas dessa década. Silviano Santiago (*apud* FERRAZ, 2004, p. 23) refere-se ao poeta com as seguintes palavras “firma-se

como o aguardado poeta pós-cabralino. A nossa mais legítima voz pós-moderna”. Para ser ter essa comparação, sua poética não pode ser uma mera repetição do já dito, ainda mais por estar imbuído na crise de expressão do “vir depois de”, para tanto, o processo criativo de Azevedo atravessa a riqueza construtivista e imagética do verso, o profundo diálogo com o passado literário, estabelece um estreito viés metalingüístico que vai aproximar a poesia com as artes plásticas.

Em *Sublunar*, o poeta reúne seus quatro livros anteriores, referente a dez anos de produção: *Collapsus Linguae*, *As Banhistas*, *Sob a noite física* e *Versos de circunstância*. O poeta desenvolve um trabalho de dividir o “novo” livro em seis tópicos sob os quais agrupa os poemas, repartindo-os de acordo com temas abrangentes. Solução diferente – inspirada, com certeza, n’ Antologia poética, de Drummond – o que vem reforçar as nossas reflexões anteriores sobre os laços afetivos que Azevedo tem sobre a poética drummondiana.

A partir deste momento analisaremos o *corpus* poético de Azevedo, porém, primeiramente faremos algumas considerações sobre fugurativização que vai do inteligível ao sensível ancorando a Arte e a Semiótica que vão beber na fonte da linguagem verbal e não-verbal, ou seja, recursos disponibilizados na poética de Azevedo por trabalhar com texto pictórico.

Agora só me resta fazer a contraprova para verificar se o mundo exterior ainda está lá e não depende de palavras, sendo, até certo ponto, irredutível a palavras, e nenhum escrito poderia exauri-lo. Só preciso da as costas às palavras depositadas nos livros, mergulhar no mundo exterior e me unirei ao âmago do silêncio, o próprio silêncio pleno de sentido [...] Como atingi-lo? (CALVINO, Ítalo, *apud* SALLY, 2001, pág. 149)

O signo-palavra, o signo-coisa latejam tanto a poesia moderna como a Semiótica insistem em que o importante é reaprender a ouvi-lo e em que, de algum modo, é preciso aprendermos a desaprender a imagem do signo, da língua, que o esforço de educação lingüística foi incutindo em nós, ofuscando, sufocando, esse latejar do signo. Como ouvi-lo? (SILVA *apud* SALLY, 2001, pág. 149).

Apresentamos duas epígrafes as quais, como se vê, têm fontes distintas, a da Arte e da Semiótica, a fim de introduzir uma reflexão sobre a transformação da experiência sensível em discurso, mostrando o seu reverso (do inteligível ao sensível)

partindo tanto pelo escritor quanto pelo semiótico e ainda sobre as diversas maneiras de figurativização no discurso que parte do perceptível, sensível, ao enunciável. Assim, levaremos em consideração as relações estabelecidas entre verbal e não-verbal, mais especificamente entre o texto poético e o texto pictórico.

Os dois parágrafos são encerrados curiosamente por perguntas (“Como atingi-lo?” e “Como ouvi-lo?”) que, embora tratem de perspectivas diversas direcionam para a mesma problemática. Calvino tenta uma forma de atravessar as palavras e chegar ao mundo a fim de verificar sua existência, se existe mesmo um real exterior à palavra. Porém, após a conclusão a que o escritor nos faz chegar, a questão inicial abordada toma novo sentido de modo que não haveria um real em dicotomia com a linguagem, exterior a ela, mas o de que o mundo é visto, percebido, manifestado, vivenciado pela linguagem.

Silva (*apud* SALLY, 2001) em referência a sua pergunta ao verbo ouvir, revela a posição de alguém que já considera a linguagem o discurso, como o nosso “chão”, como citou Calvino. Contudo, ouvir manifesta, além das idéias de compreensão e percepção, algumas outras coisas como a de “sentir” o mundo, “as coisas” ou palavras. Assim constatamos que há outros sentidos de destaque mobilizados pelo uso de ouvir. Desse modo, são realçados na pergunta trazida por Silva (*idem*), além da qualidade “sensível” do signo, sua materialidade (sons, palavras, ritmos) e a possibilidade de se manifestar uma postura inquisidora, isto é, de alguém que se questiona diante de algo, como um cientista de um objeto ou um semiótico cujo objeto de observação é a linguagem.

Para aplicar o que Silva (*idem*) denomina de “escuta do sensível”, pode-se escolher entre escapar ou aderir à palavra. E, se para escapar à palavra, como tratou Calvino, pode-se explorá-la em sua profundidade, retirando suas crostas de discurso, limando-as, a fim de encontrar mais signo, mais discurso e mais linguagem, é possível também percorrê-la na sua relação de como ocorre a mediação com o mundo, mostrando as distintas posições assumidas pelo sujeito da enunciação, isto é, “um modo de habitar o mundo e expondo, assim, a lateralidade do signo. Ou ainda, estudar as intersemioses possíveis. Para a adesão à palavra é necessário o reconhecimento de sua corporalidade constitutiva, de sua não-transparência, de sua materialidade” (SILVA *apud* SALLY, 2001, p.150).

Considera-se que o discurso tem duas funções: uma predicativa e outra descritiva ou representativa. Assim, há dois procedimentos de semantização do discurso: a tematização, que tem função de classificar, categorizar o mundo, e a figuratização, na qual o discurso figura, fala o mundo. De acordo com o predomínio de uma ou outra função, existem textos ditos temáticos e textos figurativos. É oportuno conhecer um conceito que será fundamental na análise a ser desenvolvida é a de figuratividade, entendida como:

[...] como um efeito de sentido resultante da colocação da linguagem em discurso que confere especificidade ao modo de percepção do mundo pelo homem. No discurso pictórico, no desenho, ou no texto verbal, a credibilidade das representações está submetida à densidade das conexões estabelecidas entre as figuras. (TEIXEIRA *apud* SALLY, 2001, p. 151)

Assim, pretende-se observar, na poética de Azevedo de que forma é construída essa figuratividade através da ação pictórica.

Numa ocasião, em conversa com Émile Bernard, o pintor Paul Cézanne, respondendo à pergunta sobre se considerava a arte como união do Universo com o indivíduo, profere: “Concebo como uma percepção pessoal. Coloco esta percepção na sensação e peço que a inteligência a organize numa obra” (CEZZANE, *apud* SALLY, 2001, 152). E ainda sendo questionado, agora sobre se as sensações eram os sentimentos ou aqueles captados pela retina, afirma que: “Acho que não pode haver separação entre elas. Além disso, sendo pintor, apego-me primeiro à sensação visual” (*idem*). Sobre o fato que converte a experiência em discurso, nesse caso pictórico, partindo do sensível ao inteligível, já falamos anteriormente.

Um ponto salutar na fala de Cézanne é a conversão da sensação visual em texto plástico, a partir de determinado ponto de vista pessoal. A delimitação de um ponto de vista é o que se considera como enunciação pictórica, o que pode ser visualizada através das marcas presentes na manifestação textual que conduzem o olhar do observador, o enunciatário do texto pictórico.

Cézanne leva em consideração também a percepção visual, justificada por seu ofício. No fragmento abaixo de Italo Calvino, há uma relação entre olhar e alma, só que ao invés da transformação que ocorre em textos pictóricos, as “realidades” e “fantasias” são compostas pela “matéria verbal”, veja:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal: as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto. (CALVINO, *apud* SALLY 2001, p. 152)

Como se nota, a escrita, o verbal “pinta” o “espetáculo do mundo”, ou seja, o texto verbal é impregnado de figuras do mundo natural, constituindo-se pela visualidade. Já a “superfície sempre igual e sempre diversa” para o pintor é o espaço em branco da tela a ser preenchido por tintas, cores, formas e, por outro lado, o espaço a ser ocupado pelo escritor é a página em branco.

Encontramos essa relação entre a poesia e pintura em *n’As Banhistas*, de Carlito Azevedo. Ficando evidenciado não apenas pela composição gráfica da capa do livro e da referência explícita a grandes nomes na história da pintura, como Goya, Rothks e Cézanne e a um escritor de destaque que se aventurou além da experiência do desenho, mas também na sua construção poética, qual seja: Garcia Lorca.

Observemos “Abertura” (AZEVEDO, 2001, p.35), poema que pode funcionar como um norte para a leitura da série seguinte sobre a relação pictórica e a arte plástica na poética de Azevedo:

Desta janela

domou-se o infinito a esquadria:

desde além, aonde a púrpura sobre a será

assoma como fumaça desatando-se da lenha,

até aqui, nesta flor quieta sobre o

parapeito – em cujas bordas se lêem

as primeiras deserções da geometria.

Neste poema encontramos procedimentos que serão observados também na construção de *n’As Banhistas*. Veja que o poeta faz referências à pintura logo no início dele, por utilizar da “metáfora renascentista da pintura como uma janela ou uma composição metonímica do vasto universo que é o mundo natural” (OLIVEIRA, *apud* SALLY, 2001,



p. 153). Se o recurso à metáfora da janela, por sua vez, funciona como uma revisitação da concepção renascentista sobre a pintura, os últimos versos dizem que a perspectiva adotada não é aquela geométrica dos renascentistas, mas que foge a esse padrão, ou não teve como o fundamental na composição pictórica, como constatamos nos versos 7 E 8: “as primeiras deserções da/ geometria”. A janela apresentada, além de ser a moldura que enquadra a paisagem, age como um ponto de vista do enunciador, é um espaço que propicia um movimento interior, espaço do eu, o que pode ser confirmado pelo uso do demonstrativo desta (v. 1): “Desta Janela”, para o exterior, galgando o infinito, o além, buscando um distinto e distante espaço do enunciador. A utilização do verbo “domar” é bastante significativa, pois dá a impressão de ser a manutenção do ponto de vista do movimento de distanciamento de objetivação. Porém, o longe é visto do ponto de vista da janela, cuja esquadria “doma” o infinito. Percebe-se que existe esse movimento de exteriorização e, logo, existe, se não a interiorização total, ao menos uma aproximação para o interior, espaço do enunciador: “até aqui, nesta flor” (v.5). O recurso disponibilizado de afastamento e aproximação cria efeitos de sentido de objetividade e subjetividade que se dá pelo corte na passagem do primeiro para o segundo verso, onde se passa diretamente do close na janela para a imagem do infinito, havendo depois o “esfumaçamento” (v. 4): “assoma como fumaça desatando-se da lenha” da cena e a volta para o close, só desta vez sobre a flor. Já o corte no quinto verso é a continuação do sintagma no verso seguinte “a flor/sobre o parapeito” evoca a idéia de close sobre a flor e de um novo distanciamento desta vez em uma escala menor, para a visão do parapeito.

### As Banhistas

#### I

a primeira – um  
 capricho de goya, alguém  
 diria – apodrece como um morango  
 cuspiando ou ameixas sangüíneas: entre  
 as unhas uma infusão de manganês esboça a  
 única impressão de vida, pois tenta romper  
 a membrana verde – bolha de bile,  
 coágulo a óleo - que lhe cobre o sexo  
 fugidio como uma lagartixa (sorri

para esta e deixa que em tuas mãos  
 uma palavra amarga se transforme em lilases da estação  
 passada)

## II

(a segunda  
 - máscara turmalina em  
 vez de rosto,  
 o músculo da coxa dispara  
 atrás da presa: o ofegante e  
 mínimo arminho pubiano  
*grain de beauté* –  
 exposta está em  
 nenhum *beaubourg*  
*sonnabend*  
 mas sim  
 dorme e não  
 para mim mas  
                   através  
 da sua e da minha  
 janela sob a  
 convivência  
                   implícita  
 dos suntuosos  
 sol  
 e cortina)

## III

a terceira  
 um rothko  
 (mas  
 Não *baptismal scene*  
 Um  
 bem mais nervoso que isso) sua  
 pose – curto-circuito

*sur l'herbe –*

lembra um espasmo doem  
seus olhos esmagados pelo coturno  
do fogo que agora  
lhe descongela sobre os  
cílios  
uma constelação de gotas d'água  
desabando sobre  
a íris

IV

um

*dibujo*

de lorca esta  
toda boca de tangerina e  
auréola sobre o bico seio  
- a quarta –  
exata como a foice das ondas  
ao fundo ou  
a precisão absoluta dos  
dois filetes púrpura  
- e daí para violeta-bispo –  
rasgando-lhe o branco  
dos olhos como se visse  
coroa de espinhos (desta  
passa direto para  
a sexta)

V

e veja

como se anima

esta súbita passista-tinguely:

os braços abertos em

mastros de caravela, leões-marinhos

dançando ritmos agilíssimos,

da espiral do umbigo jorra  
 denso nevoeiro até, à  
 altura dos ombros, quase  
 condensar-se num parangolé de  
 brumas (se a fores encarar  
 faça-o como que por entre  
 frinchas de biombo, olhos  
 de *diable amoureux*)

## VI

aproxima- te  
 agora desta última:  
*ela*  
 esta que não está na *tela*:  
 ela  
 aproxima-te e te detém longamente  
 deixa que isso leve toda a vida – também  
*cézanne* levou toda a vida tentando  
 esboçando (obsedado em papel e tinta  
 e lápis e aquarela e tela e proto/tela)  
 estas banhistas fora d'água como peixes mortos na lagoa  
 ou na superfície banhada de tinta  
 - uma tela banhada é uma banhista *hélas!* E não usamos  
 mais modelos vivos  
 os nossos dois únicos modelos: a crítica e a língua  
 estão mortos  
 por isso  
 antes de partires daqui para a vida turva  
 o torvelinho a turba  
 antes de te misturares ao vendaval das vendas  
 à ânsia de mercancia  
 cola o teu ouvido ao dela:  
 escutarás o ruído do mar  
 como eu neste instante  
 na ilha de paquetá ou na

ilha de *ptyx*?

(AZEVEDO, 2001, p. 61-5)

Figura 01 - Cinco Banhistas



Figura 02 – As grandes banhistas



Em Cézanne, assim como fez Azevedo, a cor é ao mesmo tempo, o elemento de determinação dos limites entre as figuras de indefinição e aproximação entre elas. Teremos como exemplo *Cinco banhistas* e os dois quadros denominados *As grandes banhistas*. Nas três obras, a delimitação do corpo das banhistas se dá pelo sombreamento e pelo escurecimento da cor no entorno do corpo. As figuras possuem em si pinceladas de cores do fundo, ou de terra ou alguma outra figura de composição. Em *As grandes banhistas* e *Cinco banhistas*, percebe-se que as figuras do canto esquerdo da tela, acompanham a linha diagonal das árvores e possuem coloração semelhante àquela dos troncos. As várias tonalidades do azul predominam a composição de *As grandes banhistas*, colorem também as formas dos corpos criando o efeito de “representação” ou seja, de que aquelas banhistas são próprias da “superfície banhada por tinta” (VI) e também que elas existem na pintura, é o ato de dar visibilidade através das tintas que as cria, sem um correspondente com a realidade “viva”, “uma tela banhada é uma banhista hélas! E não usamos mais o modelo vivos” (VI).

Os procedimentos de referência à pintura de Manet são lembrados e ampliados por Cézanne. A fragmentação, o inacabado, a crítica do artista, pintam a idéia de rompimento com a ilusão criada pela perspectiva geométrica (poderá ser as “primeiras derções da geometria”?), mas não estabelecem, propriamente, uma negação da tradição. Pelo contrário, é isso que faz com os pintores (Cézanne e Manet) sejam representantes típicos da dualidade baudelairiana.

Fica explícito, a partir da formulação sobre a auto-referencialidade da pintura nos versos de Azevedo, o que foi sugerido pela referência a Rothko, artista que se tornou representante do que se convencionou chamar de expressionismo. A pintura abstrata é aquela que tematiza sua própria realidade pictórica, utilizando-se muito mais do claro e evidenciando figuras de expressão e menos figuras de conteúdo, ou seja, evitando o uso de figuras que fazem alusão a um “recorte usual do mundo natural”.

Da mesma forma, no texto de Azevedo, o recurso à visualização funciona de maneira a tematizar, levando o fazer poético além da construção pictórica – esta dimensão de leitura está presente no poema através da palavra que se transforma em lilases e mostrando os seus versos: “ou melhor/ os nossos dois únicos modelos: a crítica e a língua/ estão mortos” (VI). Os versos nos dão a impressão que a pintura perdeu a referencialização com o mundo natural e poderíamos pensar, também, dessa forma, sobre o aspecto da poesia. Se o referencial passou a ser a própria pintura, também a poesia tem

aquela como referencial uma vez que a crítica e a língua que são tomados como “modelos” “estão mortos”.

O recurso disponibilizado à visualidade na poesia de Azevedo parte de um modo de construção específico, que trata com uma materialidade completamente diversa do verbal, talvez não represente o puro esteticismo, frustrando alguns, ou a produção de uma poesia alienada ou hermética em relação ao mundo, porque a idéia de pintura pela pintura, da busca da verdade do meio, não se identifica com a poesia como fuga. O próprio Azevedo, ao final da *As banhistas*, propõe ao enunciatório a partida “para a vida turva/o torvelinho a turba”, não perecendo alheio à realidade.

Na poesia contemporânea muito se tem falado sobre a utilização da visualidade, em especial a poesia produzida por Azevedo, que consegue resgatar a “visualidade”, embora haja o predomínio da imagem imposta pela sociedade de consumo ou pelo interesse de grupos econômicos que tentam a todo custo incutir a necessidade do consumo fútil. E também a visualidade na poética de Azevedo aparece não como forma de citação ilustrativa e descontextualizada, mas como forma inteligente e eficaz de rearticular as tradições permeando pintura à poesia.

Como já visto, a pintura é algo evidente na poética de Azevedo, de forma que ele dá procedimentos bastante didáticos sobre a ação pictórica em sua aula online (disponível na Rede Mundial de Computadores – Internet, acesso em 30\05\2008), veja uma parte da aula:

### **BRANCUSI**

Marfim  
negro

uma cabeça brancusina  
gazela ou  
leoa-passarinho

túnica em tubo  
dátilo-prateada  
(anéis em todos os  
dedos)

Mais os aros  
das pulseiras

tintinabulantes

bailando a contranegro



(contra o negro: a pele  
 esse marfim brunido  
 lustre virgem  
 revérbero não-tacto de  
 dulcíssimo  
 jovem pergaminho)

o olhar: uma rainha em armas

(descendo do metrô em sèvres-  
 -babylone)

Vemos que não existe um modelo de poema sobre pintura... existem aqueles sobre quadros imaginários (o poeta contemporâneo Júlio Castañon Guimarães é mestre nestes "quadros imaginários"); há aqueles que tentam contar uma história a partir da cena pintada; há aqueles que falam de imagens artísticas que voltam à nossa mente quando estamos andando no meio da rua ou tomando um banho ou qualquer coisa de tão corriqueiro quanto isso e há aqueles em que se tenta observar e dar a ver o método criativo do poeta (não conheço melhor exemplo do que o poema "O sim contra o sim", de João Cabral de Melo Neto).

Uma boa sugestão de exercício é você tentar fazer uma série, coisa muito comum entre os pintores que, às vezes, desenvolvem um tema em uma série de quadros. Cézanne pintou uma série de banhistas. Ou pegue por exemplo um quadro onde haja muitas figuras humanas e faça um poema para cada uma daquelas pessoas, um poema que seja um pouco o que cada uma delas está pensando.

Outro exercício, mais simples, é pegar uma foto, um quadro, uma instalação, uma escultura, uma gravura, uma imagem de quadrinhos e tentar fazer um poema sobre ele; pode enfatizar o autor; pode-se, também, a partir dessa imagem, tentar imaginar o processo criativo do artista. Enfim, pode (e deve) ir ver alguma exposição na sua cidade, ou pegar um livro de arte em qualquer biblioteca e olhar bem as imagens, observar a delicadeza ou a agressividade que devem ter custado aos seus autores. Pense se as pinceladas agressivas ou as delicadas mais combinam com a sua escrita ou com o seu fraseado. Observe se os trabalhos que mais te impressionaram são os de mais luz ou

menos luz, coisas assim. Enfim, tente compreender as reações que aquilo provoca em você e extraia um poema desse atrito entre a sensibilidade exposta e construída no quadro e a sua sensibilidade. Antes de terminar, deixo com vocês esse poema do Ferreira Gullar:

### **PINTURA**

Eu sei que se tocasse  
com a mão aquele canto do quadro  
onde um amarelo arde  
me queimaria nele  
ou teria manchado para sempre de delírio  
a ponta dos dedos.

Gullar não diz que quadro é esse, nem seu autor. Estamos acostumados a associar amarelo e delírio à imagem de Van Gogh, mas o importante foi que o poeta preferiu apenas sugerir isso ... pode ser, pode não ser ... talvez ele pensasse que o fundamental era passar essa idéia de contágio pela obra ... e que o "signo" Van Gogh já está tão cheio de referências (camisetas, xícaras, papéis de parede etc) que o melhor é deixar no poema apenas aquilo que não se consegue domar, o indomável. Ou pode ser que nem de Van Gogh fosse o tal quadro ... talvez fosse um daqueles quadros imaginários ... Como disse um pouco mais acima, a poesia inventou um milhão de formas falar de pintura. Abraços.

A presença da pintura, como já foi mostrado, é algo salutar nas obras de Azevedo, pois o poeta afirma que gostaria de ser mais pintor do que poeta, embora se considere sem talento para o ofício, porém, fica evidenciado essa tendência pictórica em suas obras, em especial no poema "Banhista" (AZEVEDO, 2001, p. 85):

Apenas  
em frente  
ao mar  
um dia de verão –  
quando tua voz  
acesa percorresse,



brasileira àqueles belíssimos versos de João Cabral, em “O cão sem plumas” (1994, p. 108), os versos parecem que querem denunciar, onde a linguagem traduz, através do paradoxo, o absurdo de uma condição social inaceitável:

Um cão sem plumas  
 é quando uma árvore sem voz.  
 É quando de um pássaro  
 Suas raízes no ar.  
 É quando a alguma coisa  
 roem tão fundo  
 até o que não tem.

No trecho acima, embora os verbos no imperfeito do subjuntivo estejam subentendidos e, assim, diferentemente da forma como encontramos os versos de Azevedo, eles ecoam de algum modo dando certa harmonia à idéia: “é quando (como se) fosse uma árvore sem voz/ é quando (como se) de um pássaro/ suas raízes estivessem no ar/ é quando (como se) a alguma coisa/roessem tão fundo/até o que não tem”).

Por outro viés, o uso dos parênteses no trecho final do poema de Azevedo, introduzindo outro bloco em continuidade aos dois primeiros, pode sugerir ainda mais introspecção dentro da seqüência iniciada por “quando” (como se). De tal modo se desdobra o campo semântico, que se firma a uma gradação crescente de “sensações, cada vez mais palpável: (e sobre tua pele/ de fogo a/ brisa fizesse/ resgaduras/ de água).

Se a conjunção temporal “quando”, do modo que aparece no poema, compartilhasse uma estrutura morfossintática de uso corrente na língua, os verbos a que se liga estariam no presente do indicativo (percorre, incendeia, faz), dessa forma o sentido ficaria empobrecido, não dando possibilidade de aparecer o componente “como se” (o que dá idéia de ser hipotético e imaginário), que o verbo no imperfeito do subjuntivo acrescenta. No entanto, o “quando” acompanhado do presente do indicativo marcaria uma visão mais objetiva das sensações experimentadas diante da paisagem, o “como se”, implícito, exprime, antes, algo que se passa num nível mais subjetivo, no campo da imaginação, espaço que já não é só o da paisagem exterior e interior,

possibilitada essa fusão, pela memória, pela contaminação “a flor da pele”, de sensações variadas.

Como já é sabido, a influência que a pintura exerce nas obras de Azevedo, neste poema “Banhista” não seria diferente. O próprio título Banhista, além da semelhança com nomes que lembram telas de pintores famosos como Fragonard, Ingres, Renoir, Matisse e já o falado Cézanne, direcionam sentidos paralelos: pois a banhista pode ser tanto o interlocutor que sugere a dêiticos pessoais presentes em “tua voz”, “tua memória”, “te incendiasse”, “tua pele”, como também o elemento dentro da paisagem que, contemplado - como se contempla ou se admira uma figura num determinado quadro – provocando uma lembrança que pode ser um nome, sensações em cadeia, de que já não leva um ou outro ser individualizado, mas sim passando a existir pela fusão da linguagem todos esses elementos: paisagem, banhista, “eu” poético.

O poema pode provocar no leitor novas maneiras de registrar percepções e experiências de mundo. Os primeiros versos sugerem a presença de uma paisagem tradicional, de forma que o mar é visto em dia de verão. Porém, a continuação não registra uma perspectiva habitual, porque oferece uma distorção dessa perspectiva, desorientando o senso de linearidade da leitura que rompe o horizonte criando um processo inesperado de estranhamento diante da cena apresentada, vista como algo já conhecido.

Passa-se a perceber que não é efeito da criação de uma ilusão de realidade, mas sim, uma forma de realidade constituída por contornos e cores que, de modos diversos, passa a transformar um cenário puramente verbal em outro carregado de matizes e motivos pictóricos. A união não só de formas mas também de imagens que se fazem, ao mesmo tempo, é paradoxalmente, como fusão e desdobramento de superfícies, que através de imagens, vozes, cores surgem pintando uma quadro verbal que se forma por meio do pictórico à leitura.

Em “Banhistas” igualmente como em “As Banhistas”, Azevedo estabelece um diálogo com o pintor francês Cézanne (1839-1906). Constata-se que a montagem do poema reflete uma ação pictórica, tal como visualizamos em Cézanne, ação essa marcada pelo uso de deslocamentos de imagens, justaposições, (de)composições e recomposições, efeitos de luz e misturas de formas inesperadas com espaços tradicionais.

Contribuindo com a nossa reflexão é importante saber o que Wanik (*apud SILVA*, 1981, p. 337) pensa a respeito da relação estabelecida entre literatura e as outras artes:

Pesquisas recentes sobre a lógica da leitura, especialmente de D. H. Gombrich para a pintura e Hans Georg Gadamer para os textos literários sugerem uma semelhança básica, independente do material lido: passamos de um primeiro reconhecimento e identificação dos elementos para a organização da obra em unidades constitutivas que relacionamos umas com as outras, de modo a transformar em sentido a percepção da superfície. A comparação de duas obras específicas, nessa lógica de leitura, inevitavelmente gerará suas próprias estruturas adequadas.

Assim como em Cézanne, Azevedo usa pinceladas curtas e precisas compondo planos enxutos que enfatizam aspectos diversos do poema, que pode ser quadro. O plano da paisagem recebe o olhar do leitor, que quem sabe, numa primeira visão, procure ou espere encontrar a figura humana que dará vida àquele espaço. Porém o que se percebe não é um corpo e sim o som de “sua voz” que ganha aspecto metamorfoseado em fogo que acende “o pavio de um verso” e “inflama até a última sílaba”. Deslocando como se notas pinceladas para o verbal, e logo em seguida para o pictórico: “quando o súbito atrito de um nome/ em tua memória te/ incendiasse os cabelos”.

Fica evidenciado o convite à busca de sentidos e o olhar aberto à sintonia fina; a percepção auditiva é a marca característica da arte de Azevedo e aparece insistentemente em pontos diversos de sua produção poética. Citemos, a título de ilustração, algumas linhas finas de outros dois poemas seus, o primeiro já analisado, qual seja, “As Banhistas” e o segundo intitulado Rói:

(...) antes de partires daqui para ávida turva  
torvelinho a turba  
antes de te misturares ao vendaval das vendas  
a ânsia de mercancia  
cola o teu ouvido ao dela:  
escutarás o ruído do mar (...)

Rói

Rói qualquer possibilidade de sono  
 essa minimalíssima música  
 de cupis esboroando  
 tacos sob a cama.

imagino a rede de canais  
 que a perquirição predatória  
 possa ter riscado  
 pelo madeirame apodrecido

se aguço o ouvido  
 capto súbito  
 o mundo dos vermes  
 (pág. 76)

Fica registrada esta outra faceta estampada na poesia de Azevedo, principalmente no poema “Roi”. Nele o poeta exercita o ouvido para escutar a música minimalíssima dos cupins e passa a imaginar o trabalho incessante da destruição.

Mário Praz, no seu livro *Literatura e artes visuais*, no capítulo “Ut Pictura Poesis”, observa que:

(...) a idéia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antiguidade remota que nela deve haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo fenômeno de inspiração artística. (PRAZ, 1982, p. 1)

Acreditamos ter nos aproximado do processo de criação poético de Azevedo ao sondar essa “misteriosa relação” entre a poesia e a pintura, que passa a contemplar a partir de expressivos planos de sustentação que se estrutura em Banhista, pelo belo refinamento técnico, a variedade criativa de seus modos de olhar pela composição concisa a qual se apóia para uma multiplicidade de efeitos provocando no leitor o desejo

de (re)visões de uma poética tomada de movimentos caleidoscópios de visualização contemporâneo.

A poesia concreta é a denominação de uma poética que foi lapidada na década de 50 e, segundo Augusto de Campos, ela tem três características básicas, quais sejam: a abolição do verso; apresentação “verbivocovisual”, ou seja, a organização do texto segundo critérios que enfatizam os valores gráficos e fônicos relacionados à palavra; e a eliminação ou rarefação dos laços da sintaxe lógico-discursiva em prol de uma conexão direta entre as palavras, orientada principalmente por associações paranomásticas.

A existência de vanguardas fortes tornou a poesia brasileira muito mais consciente da sua materialidade e expressividade. Não é por acaso, que os poemas de Azevedo vivem muito dessa materialidade gráfica e sonora da palavra. Os recursos partem, desde a disposição da página (em rede, em paralelo), associando-se a um uso sofisticado de efeitos sonoros como: rimas, rimas internas, assonâncias, aliterações etc. Mas o efeito virtuosismo cede sempre a primazia a uma imbricada teia de referências interiorizadas.

Numa homenagem ao poema drummondiano mais famoso “o da pedra no caminho”, Azevedo (2001, p. 60) decompõe o poema quase no absurdo, de forma que sua produção adquire um tom metropolitano. Observe o poema Fractal

Fractal

Para Lu Menezes

No meio da faixa de terreno destinado a trânsito tinha um  
     [mineral da natureza das rochas duro e sólido  
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no  
     [meio da faixa de terreno destinado a trânsito  
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido  
 no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um  
     [mineral da natureza das rochas duro e sólido.

Nunca me esquecerei deste acontecimento  
 na vida das minhas membranas oculares internas em que



[estão as células nervosas que recebem  
 [estímulos luminosos e onde se projetam  
 [as imagens produzidas pelo sistema  
 [ótico ocular, tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que nomeio da faixa de terreno  
 [destinada a trânsito  
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido  
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido  
 [no meio da faixa de terreno destinada a trânsito  
 no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um  
 [mineral da natureza das rochas duro e sólido.

Fica evidente que só pode gostar deste poema aquele que bebe da fonte a ponto de glosá-lo, que só pode gostar deste poema aquele que conheça as formas repetitivas de uma herança concretista; só pode, ainda, gostar deste poema, quem aprecie esta mescla de homenagem e paródia e, sobretudo, somente aquele que consegue transpor de versos alheios empregando aos seus autenticidade singular mesmo que por meio de rescrita e remissões.

Os poemas de Azevedo são, por algumas vezes, extremamente curtos (poemas curtos com versos curtos) e por isso extremamente formais. Como já foi levantado, a noção de poema está sempre presente, e tem como referência a figura de João Cabral de Mello Neto. Assim, demonstraremos o poema “Salto” de Azevedo; o mesmo descreve uma tendência surpreendente de forma que constroem-se por meio de elipse, rarefação dos laços sintáticos, interrupções e dimensões sobrepostas. Veja que se confirma esses elementos explorados pelo próprio título do poema: “Salto” (AZEVEDO, 2001, p. 28)

Salto  
 Se alguma pedra pudesse tornar-se lírio  
 seria esta  
 Se alguma pedra o salto de um tigre  
 e não o tigre

seria esta  
algumas as letras do alfabeto  
seria esta  
esta só pontas  
que pulsa  
coração da casa  
que acabas de deixar  
para sempre

Abordaremos nesse último bloco a questão do sujeito. Esse tema já foi comentado no início do trabalho. Demonstramos de que forma o sujeito pós-moderno se posiciona perante o fazer poético. É sabido também que sua atuação não é ativa adotando apenas uma posição contemplativa, descritiva sem muitas inferências. Sabe-se que a história da constituição do sujeito é bastante longa, pois envolve vários pensadores e não cabe aqui falarmos, por exemplo, de Descartes, Hegel, Max Weber e Habermas, Lacan etc, embora esses nomes tenham total destaque ao que se refere a cultura, filosofia, psicanálise, enfim, na constituição da discussão filosófica de um modo geral que envolva o sujeito. Vamos nos ater muito que superficialmente a um último destino do sujeito que surgiu atualmente no campo do saber e é a sua desconstrução, o que funda um novo momento na filosofia, a que se chamou de “pos-estruturalismo”, e que apresenta a morte do sujeito.

Segundo Pierre Lévy (*apud* FERRAZ, 1999, p.01) “Os sujeitos não aparecem mais como figurinos sólidos postos sobre territórios bem recortados, mas como distribuições nômades correndo sobre um espaço dos fluxos”. A crise do sujeito cartesiano e da representação, àquele moldado num tipo de racionalidade que lhe permitia o controle absoluto do conhecimento, tornando-o sólido e fixo, ressoa conseqüentemente nas noções dos fundamentos e paradigmas (pátria, Deus, direito e família tradicional), que sustentavam, até os anos sessenta a razão clássica.

Com o desmoronamento dos valores e o capitalismo tardio, isso na metade do século, fez com que o planeta caísse numa crise de sentidos sem limites. Perdidos os pilares de sustentação e diante de novas e estranhas relações globais, o homem é presa da insegurança e de um conseqüente sentimento de desestabilização, que os deixavam agora indivíduo global, à deriva, impotente e indiferente, perdido no fluxo de

informações. Evidenciamos a era do vazio, da perda do sentido, passando a revelar a máxima carência e fragilidade do indivíduo de quem foi retirada a base de sustentação de sua identidade. O ser pós-moderno confronta-se hoje, a cada momento, com o acaso e o imprevisível, na medida em que conhece menos do que o que se cria, não possuindo controle sobre os produtos da cultura que são insistentemente convencidos a consumir.

Todas as esferas do sujeito seja, ela individual, artística e cognitiva, foram delineadas em função da crença filosófica na identidade e na unidade que as especificariam. Sem esses dois elementos teóricos não teria sido possível designar com clareza as noções de indivíduo, de autoria (a valorização do estilo Renascença, a arte do artesanato e a autoria individual da coletividade) e de sujeito (introduzida por Descartes e, reexaminada, mais tarde pela crítica kantiana, que definiu uma noção de cognitivo adequada à modernidade nascente: sendo transubjetivo, impessoal e ocupando-se com as questões gerais e universais do sujeito contemporâneo que está paralelamente ligada com a crise das noções de identidade e de unidade, uma vez que não se fala em identidade e sim em privilegiar a diferença, multiplicidade e a bi-valência do ser, de sorte que, nada passa a ser linear ao que se refere ao sujeito no ambiente pós-moderno, tudo é circulante desde as suas ações, performance e pensamentos.

Passa a existir para este ser uma espécie de descentramento, rompendo com os ensinamentos de outrora, de modo que todo lugar pode ser um centro. O livro de Albert Camus (*O Estrangeiro*, 1995) evidencia essa emblemática e indeterminada posição do sujeito pós-moderno que parece não querer lutar por qualquer causa ou situação preferindo ficar a espreita, porque as coisas e as pessoas não parecem ter causa aparente a ser defendida, restando apenas contemplar os fatos.

O pensamento dualista suplantado na oposição de identidades claras e distintas começou a ser destruído ainda na segunda metade do século XIX. O abalo foi promovido inicialmente pela antropologia, história, sociologia, psicanálise e filosofia, o que levou à cabo a tão discutida crise do sujeito que se fez repercutir em todos os níveis social e psíquico. As entranhas estão fragmentadas e as noções de indivíduo, sujeito e conhecimento estão desarticulados à espera de novos modelos que atendam à nova realidade.

No mundo atual os processos de totalização não mais conseguem espelhar aquelas concepções de unidades extraídas da profundidade (antologia ou epistemologia) em que se supunha morar a verdade, ancorada numa realidade na qual somente

visualizamos as totalidades editadas com base na complexa superficialidade que caracterize a vida pós-moderna, porém que já se anunciava no passado moderno através de Frankenstein, Einstein e Griffith, que talvez tinham por lema a tarefa social da construção de um novo sujeito.

A crise do sujeito e a crise do objeto são indissociáveis do impacto causado pela implantação dos processos de produção industrial. O lugar de sobrevivência do sujeito no cenário contemporâneo parece estar condicionado pela capacidade de o indivíduo desenvolver em maior ou menor grau a leitura produtiva das imagens, correndo o risco de nada restar-lhe além da miragem.

Não trataremos especificamente com a morte do sujeito, mas sim, tentaremos demonstrar nos poemas de Azevedo que o que ocorre é a elisão desse sujeito que pode estar subentendido através de descrições, forma de composição por uso de substantivos, verbos e adjetivos. Nesse sentido, lembremos que o sujeito pós-moderno, segundo mostra Stuart Hall (1998), não tem uma identidade fixa, permanente. É como se fosse a metamorfose ambulante, podendo ser deslocada dependendo de seu interesse e enfoque do olhar. Podemos perceber como ocorre a presença do olhar neste poema, “O monograma turqui” (AZEVEDO, 2001, p. 69):

Viu-se  
Embaraçada nas  
Lâminas da persiana  
Uma borboleta (seu monograma  
Turqui  
Como um peso metafísico impresso sobre as asa parecia  
Hesitar entre o sol de fora e a  
Mornidão de dentro) eu  
E  
Você paramos para vê-la mas  
De modo algum solícitos (a cabeça  
Cheia de reditos e inéditos)  
Antes deslumbrados (como  
Só então podíamos) por  
Aquela pequena revolução

Quase não ter peso:  
 Nada  
 Além de dez segundos e  
 Já faz tanto tempo que  
 Jamais lembraríamos não  
 Fora reabrires  
 (e diga-me agora: para quê)  
 um antigo wordsworth  
 e  
 veja!  
 O monograma  
 turqui

Percebe-se que o que está em jogo é a colocação da dúvida da ficção do olhar ao colocar em cena o olhar do outro, “Viu-se”. Podendo dizer desse olhar é que “viu-se/embaraçadas nas/lâminas da persiana”. Não é possível de imediato conhecer o outro pelo olhar, mas sim, parece dizer o poema, pelo o que é o outro: o monograma turqui. Destaca-se neste poema o jogo dos olhares que se remete ao próprio fazer poético do autor. E é do mesmo modo, a colocação em ficção das práticas poéticas que o próprio Azevedo fala que transforma “retinas” em “membranas” oculares internas em que estão as células nervosas que recebem estímulos luminosos e onde se projetam as imagens produzidas pelo sistema ótico ocular” (AZEVEDO, 2001, p. 69)

É essa mesma tensão que podemos ver no último poema analisado “Maldoror” em que há também a explicitação de uma outra forma de olhar, aquele que solicita a atenção, acompanhe:

Maldoror  
*“Va-t-il nous déchirer”*  
 S.M.

vês  
 - a mesa?  
 e sobre a? virado  
 de lá para cá por preciosos

instrumentos cirúrgicos

- sonda? chumbo? bomba? –

o pulmãozinho do

rouxinal

Aqui constata-se um olhar que mostra a imagem que vai presentificando para quem vê, lendo. O “vês” parece repercutir no início de cada verso, em que um novo elemento vai sendo dado a ver. Porém de forma mais enfática que o poema anterior, o modo de composição disponibilizado leva a exaustão o modo de ver, já que ele vai sendo construído através da solicitação do olhar do outro, ou seja, consta-se a elisão. O “vês” em interrogação, chama a atenção do leitor para o paradoxal: a visualidade do que não se faz visível.

Podemos analisar ainda a interrogação, como se cada palavra fosse um fotograma, sendo marcada pelo corte e pelo retorno, a imagem vai sendo construída e adiada. Passando ao leitor todo movimento de interpretação, até porque o poema inicia com um verbo e isso pede também uma ação, qual seja, de ver, o de participar na composição poética uma vez que, pela construção do poema e os pontos de interrogações, o sujeito parece estar confuso e desorientado, sensibilidade frágil, passando uma idéia de ser contemplativa àquilo que passa a descrever, lançando um olhar de forma apenas a observar não dando opiniões ou certezas porque seus ideais são do momento presente assim como a sua condição de sujeito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que a poesia pós-moderna nutre-se da desconstrução da linguagem, do niilismo e da descontextualização. O resumo desses elementos nos leva a crer que isso significa revolução, ruptura, quebra de paradigma, passando a refletir uma poesia num mundo de caos. A pós-modernidade passa a representar um certo cansaço da modernidade, como dizia Drummond: “como ficou chato ser moderno” e de toda a sua concentração de racionalidade e organização nas suas regras, enfim, de sua morte. O retrato de um sujeito moderno criador engajado num sistema gerador de mudanças encontra-se fechado nos compartimentos do seu individualismo para não dizer que está morto. Estamos vivendo a era da crise do sujeito, daquele sujeito moderno que queria ser senhor de tudo e criador de novas expectativas e ação transformadora em todos os aspectos da vida social, porém o que se encontra é um ser no limite das suas frustrações e impotência.

Constatamos na poética de Azevedo a implosão do sujeito moderno como aquela que implodiu o conjunto residencial nos EUA de Pruitt-Igoe de St. Louis, antes saudado como espelho da arquitetura moderna. A composição poética dispensada pelo poeta para alcançar tal objetivo se dá pela exaustão no modo de ver porque o sentido é construído por meio da solicitação do olhar do outro revelando, até que paradoxalmente, a elisão do sujeito. A contemporaneidade se mostra num ambiente transitório e efêmero e a elisão do sujeito conjuga dessa vertente, assim o mundo poético de Azevedo aparece estrategicamente mais como uma paisagem observada do que um espaço vivido.

Afirmamos que a elisão do sujeito é caracterizada na produção de Azevedo porque o poeta adota uma posição contemplativa e descritiva preferindo não dar suas opiniões acerca das coisas apresentadas. Existe uma forma de negar o sujeito que está condicionada à rarefação semântica, ou seja, o poeta utiliza-se de um engenho verbal para tornar escassa ou pouco densa a realização do sentido privando-se a representação de seu ponto de vista ficando à espreita porque seu intento é a negação dos sentidos ao leitor e, conseqüentemente, a negação do sujeito.

A poesia pós-moderna trabalha com a consciência da posteridade, ou seja, o de vir depois dos grandes movimentos artísticos do século XX, por isso o fazer poético contemporâneo torna-se exigente àquele que o faz. É desagradável dizer o já dito como forma de repetição, então o poeta atento ao seu tempo escreve sobre o passado como forma de reescrita crítica e consciente. Azevedo utiliza-se desse expediente de sorte que

encontramos na sua poética um diálogo estreito com grandes nomes do passado a saber: João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Baudelaire, etc. Entretanto, por algumas vezes, nos deparamos com certos poemas que não deixam de ser um intertexto ou uma forma de pastiche, recurso utilizado como maneira de transfiguração estilística baseada no decalque, o que caracteriza aceitação e afirmação dos pressupostos pós-moderno. Na poética de Azevedo transparece a face apolínea do verso, em releitura da vertente construtivista-racionalista nutrida primordialmente em João Cabral. Azevedo consegue combinar além da sintaxe cabralina, traços tão diversos chegando a parecer antagônicos, como mesclar o modernismo de Bandeira, e o concretismo, ingredientes típicos das vanguardas européias ou ainda o híbrido superficial/profundo da também poética de Antonio Cícero, ao mesmo tempo conseguindo ser sofisticado e coloquial, classicista e pop uma vez que no ambiente pós-moderno não há fronteira para a arte podendo existir todos os gêneros.

O elemento de maior destaque visualizado na poética de Azevedo é a ação pictórica. O uso de imagem de certa forma oposta na sensibilidade e fruição permitindo ao poeta deixar de lado os pensamentos, realidades e ideologias do sujeito. Corroborando mais uma vez com um dos pontos defendidos que acreditamos estar presente na produção de Azevedo que é a elisão do sujeito. O poeta se mostra um amante incondicional das artes plásticas o que nos leva a afirmar que prefere falar de pintura do que de poesia, ou quando fala de uma ou de outra é impossível dissociar as suas ligações. A poesia de Azevedo é dotada de riqueza imagética do verbo estabelecendo um viés metalingüístico que aproxima poesia e artes plásticas, passando a unir o verbal e o não-verbal, mais especificamente o texto poético e o texto pictórico.

Constatamos essa relação entre a poesia e a pintura em *As banhistas* e em outros poemas mais, ficando evidenciado não apenas na composição poética, mas também por utilizar referências explícitas a grandes pintores da história. O poeta utiliza-se desde nomes de artistas como também os próprios instrumentos utilizados nos ateliês o que demonstra intimidade e gosto pela arte. Azevedo tem grande ligação com Paul Cézanne, pintor francês que revolucionou a pintura criando uma série de banhistas as quais são reverenciadas na poética de Azevedo.

Na poesia contemporânea muito se tem falado sobre a utilização da visualidade, em especial a poesia produzida por Azevedo, que consegue resgatar a “visualidade”, embora haja o predomínio da imagem imposta pela sociedade de consumo ou pelo interesse de grupos econômicos que tentam a todo custo incutir a



necessidade do consumo fútil. A visualidade na poética de Azevedo aparece não como forma de citação ilustrativa e descontextualizada, mas como forma inteligente e eficaz de rearticular as tradições permeando pintura à poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Carlito. "Quero a profundidade da pele", in: Caderno Idéias, Jornal do Brasil, 14/12/1996. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/cara01>. acesso em 27/09/2007.

----. Sublunar. (1991 – 2001). Ed. 7Letras. Rio de Janeiro. 2001.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. 2 ed. São Paulo. Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BOSI, Viviana. O olhar extático: do cotidiano ao supra-real. In: Folha de São Paulo, Mais São Paulo, 20/01/2002.

FERRAZ, Maria Nelida Sampaio. Um novo sujeito para um novo espaço. Conect@ - número 3 – novembro, 2000.

FERRAZ, Paulo Rogério. Depois de Tudo: a poesia brasileira contemporânea: aspectos e dois poetas: Régis Bonvicino e Carlito Azevedo. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo – USP. São Paulo. 2004.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro. DP& A. 1998.

MATTOSO, Glauco. Jornal dobrabil. São Paulo. Iluminuras. 2001.

MELO NETO, João Cabral. Obra Completa. Rio de Janeiro. Nova Aguilar. 1998.

MORICONI, Ítalo. A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira: uma introdução ao debate. Disponível em <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02>. acesso em 04/04/2008.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. Novos Estudos. CEBRAP, n. 31. Out. 1991.

PRAZ, Mario. Literatura e artes visuais. São Paulo. Cultrix/EDUSP. 1982.

PEREIRA, Otaviano. Modernidade, Pós-Modernidade. Afinal, onde estamos? Ed. Universidade Federal de Rondônia/EDUFRO. s/d.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Uma certa enciclopédia poética: cismas em torno da poesia brasileira pós-80. *Ipotesi*, revista de estudos literários. Juiz de Fora. V. 5. n. 2. s\d.

SALLY, Daniele Santana. Poesia e visualidade em Carlito Azevedo. In: *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. CAMARGO, Maria L. B. & PEDROSA, Célia (orgs.). Chapecó: Argos. 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p.157.