

A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo

Gustavo Silveira Ribeiro
Universidade Federal da Bahia

Resumo: *Um dos livros mais instigantes da recente poesia brasileira, Monodrama (2009), de Carlito Azevedo, propõe uma complexa meditação sobre a catástrofe, experiência fundamental do tempo presente, através da elaboração de imagens que procuram dar conta, ao mesmo tempo, da dimensão social e coletiva da destruição (voltadas, fundamentalmente, para a representação dos choques e aporias da paisagem urbana) e de seus desdobramentos subjetivos, configurados no texto como reflexão sobre o luto e reivindicação política da poesia frente ao mundo.*

Palavras-chave: *Catástrofe, Ruína, Poesia brasileira contemporânea.*

1. Canção e catástrofe

Publicado em 2009, depois de um período relativamente longo de silêncio (seus últimos volumes, *Versos de circunstância* e *Sublunar* – este último uma reunião de boa parte dos poemas de seus três livros anteriores –,

havia saído em 2001), *Monodrama* consolida um ponto de transformação e passagem na poesia de Carlito Azevedo. Se seus livros anteriores, conforme a crítica vem apontando desde o surgimento de *Collapsus linguae* (1991), traziam textos profundamente marcados pela visualidade e pelo diálogo com a pintura, pela preferência por composições elegantes e pela frequência sempre inventiva do cânone moderno e modernista da lírica ocidental (com destaque para a retomada constante de Stéphane Mallarmé e Carlos Drummond de Andrade, entre os mais antigos, e Adília Lopes entre os mais recentes), é possível afirmar que os poemas recolhidos em *Monodrama* acrescentam a esses elementos os resíduos e a linguagem de um mundo violento, de uma realidade que parece prestes a desabar: seus textos são povoados por imagens de “países diversamente destruídos”¹; por visões de ataques suicidas deflagrados por jovens que entram numa “discoteca com um colete de explosivos sob / o pulôver negro”²; por retalhos de falas desconexas que anunciam sem cessar: “É a guerra. É a guerra. É essa maldita guerra...”³, como que recordando aquela que é, sem dúvida, a experiência fundamental do século XX.

Não que a rua e a violência já não estivessem presentes na poesia de Carlito Azevedo. A agitação dos espaços abertos e a expectativa que provocam já estavam nela contidas, mesmo quando voltada para a contemplação da beleza efêmera que escapa, como nos muito conhecidos “Limiar” (de *Collapsus linguae*) e “Nova passante”. O imaginário do acidente também estava lá, como em “Sobre uma fotonovela de Felipe Nepomuceno”, com a pletora de imagens dele derivada. O que há de novo em *Monodrama* em relação a isso é que nesse livro o que era apenas circunstancial nos outros – os ruídos da História, a memória da dor coletiva, a forma suja e dilacerada – passa ao primeiro plano, combinando-se aos demais aspectos da poesia de Carlito e conferindo a ela uma dimensão outra, a um só tempo polifônica e política.

Disposto a ouvir a “desconexão absoluta de / todas as falas do mundo, de / todos os sonhos do mundo”⁴ e transformá-la em princípio formal de seu texto, o poeta de *Monodrama* abre-se ao caótico e ao imponderável de uma organização social injusta, construída pela opressão e para a opressão, na qual a beleza, quando existe, é sempre inesperada e resistente. Nesse sentido,

1. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 49.
2. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 53.
3. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 57. (Grifo do autor.)
4. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 55.

um modo de compreender as escolhas de Carlito é atribuir-lhes também uma dimensão ética (para além do projeto estético do qual derivam): mais do que a exploração das possibilidades da linguagem e das fronteiras do pensamento (o que já constitui, em si mesmo, gesto político), a tarefa do poeta é também a tarefa da redenção e da salvaguarda. Voltado para a recolha, como um *cbiffonier*, de experiências anônimas, de violências invisíveis e de vozes silenciadas, o poeta procura ressignificá-las, tornando-as assimiláveis e transmissíveis, localizando nelas a beleza insuspeitada que eventualmente possam conter. Além disso, consegue arquivar, nesse mesmo ato, os rastros da catástrofe que se reproduz tentando normatizar o tempo de exceção em que vivemos e cancelar, da memória comum, os seus próprios efeitos.

Conceito-chave para a leitura que propomos de *Monodrama*, o termo recebeu de Walter Benjamin a formulação específica em torno da qual giram as considerações que aqui vão dispostas. Um dos mais importantes pensadores a chamar a atenção para a onipresença da catástrofe no mundo moderno, Benjamin foi capaz de identificar, por detrás da aparente normalidade do mundo burguês e do progresso técnico-científico capitalista, a sombra da destruição que servia como lastro (ao mesmo tempo *fundamento e garantia*) da civilização ocidental. Ao longo de muitos dos seus trabalhos, o autor de *Das Passagen-Werk* vai ressaltar que o poder desmedido – e a capacidade predatória – das máquinas, bélicas ou não, das guerras de trincheira, da desvalorização monetária e da fome generalizada transformava todo o panorama da cultura até então conhecida, inscrevendo no “corpo humano, minúsculo e frágil”⁵ a destruição como a única experiência possível num mundo que rapidamente parecia se decompor. A diferença da perspectiva de Benjamin em relação a muitos dos outros artistas e filósofos que procuraram compreender a onda de violência que tomou conta da Europa com a eclosão da Primeira Grande Guerra é que, para ele, o que ocorreu não era um fenómeno localizado, explicado apenas por circunstâncias históricas ou motivações econômicas específicas. Ao contrário, a catástrofe seria a contraparte lógica, uma espécie de resultado inevitável da civilização da racionalidade e da mercadoria, baseada tanto na exploração violenta de grandes contingentes de mão de obra quanto da transformação do conceito teleológico de progresso na principal máscara ideológica do período capitalista.

5. BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 74.

Ainda que a reflexão de Walter Benjamin tenha surgido num momento histórico de particular violência e horror (as décadas que separam o início da Primeira Grande Guerra do novo conflito mundial, em fins dos anos 1930), seus textos não se prendem ao tempo que os viu nascer. A atualidade da leitura que propõe não poderia ser mais evidente, mesmo considerando todas as transformações por que passou o mundo nas últimas décadas. As imagens da devastação multiplicam-se todos os dias, alcançando povos e territórios cada vez mais longínquos. A capacidade técnica das armas e dos efetivos militares só fez aumentar, bem como o extermínio de comunidades tradicionais e a degradação do meio ambiente. O autoritarismo, a tortura e o desaparecimento forçado persistem em diversas partes do globo, somados agora ao imenso fenômeno da imigração em massa e das dificuldades dele decorrentes. Tudo isso parece se combinar num horizonte no qual a miséria, o terror e a indignação são fatos cotidianos, parte integrada de uma paisagem mais ampla, uma paisagem em ruínas.

Diante desse cenário, e mesmo sem levar em conta no espaço deste ensaio as condições específicas nas quais o problema se coloca no contexto brasileiro, é possível observar que a literatura e a arte – a poesia em particular – incorporam a si esse conjunto de coisas, procurando elaborar (na dupla acepção do termo) a destruição como experiência possível do presente, oferecendo dela – e para ela – imagens e perguntas que problematizam e amplificam as contradições colocadas. A leitura que desenvolveremos de *Monodrama* procurou analisar como, e com que significados, a obra de Carlito Azevedo faz dessa experiência matéria da poesia, pensando-a ao mesmo tempo que pensa a linguagem, a forma e o lugar da lírica em meio à devastação.

2. O anjo enlutado

Livro “proeminentemente político”⁶, *Monodrama* tem na violência e na devastação suas mais significativas matrizes imagéticas. Tiros, explosões, espancamentos, tortura, portas que se fecham “contra / nossas caras e pretensões democráticas”⁷: todo o tipo de agressão e de renúncia, todas as formas da degradação se fazem notar no livro, transfiguradas em poemas de dicção

6. STERZI. Cadáveres, fantasmas, fogos-fátuos, p. 78.

7. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 70.

complexa – às vezes tensa e entrecortada, outras vezes cadenciada e meditativa – que, em muitos momentos, se avizinha da prosa narrativa. O último texto do volume, parte final do belíssimo “H.”, no qual o poeta evoca, numa espécie de diário do luto, a morte de sua mãe e o doloroso vazio deixado pela sua ausência, é nesse sentido exemplar. Narrado pela voz de Hilda, a mulher que já se foi, ele vai misturar a reflexão fúnebre com a descrição detalhada, verdadeiramente terrível, do corpo estilhaçado do poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, assassinado de forma brutal em Roma, no início de novembro de 1975:

– Comparada com a larga eternidade de nada sentir,
nada provar, nada tocar, ver e ouvir que nos espera
a morte no sono, como dizem que coube a Chaplin,
vale o que valem as dez costelas partidas, as orelhas
arrancadas, os dedos decepados, a laceração horrível
entre o pescoço e a nuca, a equimose larga e profunda
nos testículos, o fígado lacerado, o coração lacerado,
o rosto inchado irreconhecível, os hematomas, última
forma física assumida por Pasolini nesse louco planeta⁸
que agora, para você, gira também sem mim.

Ao tomar para si tais imagens, o poema parece recusar a tranquilidade reconfortante que a sugestão da “morte no sono” contém. Mais do que a ficcionalização da voz materna, que no texto apresenta sua experiência da morte tormentosa (posto que sofreu longo período com o mal de Alzheimer, conforme as outras seções de “H.” vão revelar), o poema elabora o motivo do luto longe de qualquer consolo ou tentativa de preservação da intimidade. Ao equiparar a morte da mãe à morte de Pasolini, o poeta opera notável alargamento de perspectiva: escancara a dor de modo insuportável, trazendo, por um processo de contaminação semântica, todo o sofrimento do cineasta assassinado para o corpo de Hilda, além de conferir insuspeitada dimensão pública e política a uma cena em princípio restrita tão somente ao espaço familiar. O dilaceramento do corpo de Pasolini – cujo aniquilamento, no contexto de conflagração entre esquerda e direita na Itália dos anos 1970, possui inegável contorno ideológico – equivale à desagregação final da mãe do poeta; a perda desta deixa de ser vivência particular, passando a ecoar (e reencenar), em nova chave, o fato universal, posto que coletivo, da morte e do silêncio do artista.

8. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 152.

O intervalo, verificável tanto no poema referido quanto no livro como um todo, entre o ponto de vista subjetivo e a cena pública, preferencialmente o quadro urbano, conforme destaca Flora Süssekind em ensaio sobre o poeta, constitui problema nodal para Carlito Azevedo. A articulação que os poemas de *Monodrama* fazem entre a notação lírica e a contemplação do horror expressa o caráter partido e muitas vezes antitético da solução formal que procura transformar o impasse em fato literário. Um elemento específico da composição, muito presente nos textos, anuncia com precisão o problema. Ele diz respeito ao que Flora Süssekind chamou de “poema figurado como percurso”⁹, isto é, a tendência manifesta pelo poeta de compor cenas em movimento, em meio às quais o poema se desenvolve a partir do deslocamento realizado pelo eu-lírico ou por um personagem a cujo ponto de vista o texto vai se colar. Esse recurso permite ao poeta transitar por diferentes espaços e paisagens – do Rio de Janeiro à baía de São Francisco, em Berkeley; de um *pueblo* peruano a uma grande cidade russa, por exemplo –, retirando deles alguns dos motivos e figuras recorrentes no livro: o imigrante, o estrangeiro, a manifestação, a viagem. Índices do desencontro e do não pertencimento, esses temas e *personas* são expressão do papel importante que cumpre a deambulação na estrutura de *Monodrama*. Composto, em muitos momentos, como uma sucessão de passeios entre ruínas, de caminhadas em meio à violência que recém teve lugar (ou está prestes a acontecer, uma vez que no livro são também comuns poemas como “Purgatório” [segunda seção de “O tubo”] e “As metamorfoses”, que parecem antecipar, numa espécie de antevisão digressiva, a explosão de violência que virá), o livro vai localizar justamente nesses sujeitos e acontecimentos constituídos pelo movimento e pela precariedade (o imigrante, a manifestação) algumas das cenas mais significativas nas quais a destruição ocupa lugar de destaque.

Tomemos como exemplo o poema “O tubo”, texto longo, estruturado em três partes que emulam e também invertem a divisão clássica do mundo não humano proposto pela *Divina comédia*: o percurso começa ironicamente pelo “Paraíso”, numa paisagem em que, logo à primeira vista, é possível divisar o rosto d[um]a “jovem / que se picava junto / à mureta do Aterro, / a camiseta salpicada, / a seringa suja”¹⁰. Essa imagem, indício indisfarçável da degradação e da miséria, vai centrar-se na figura de uma trabalhadora estrangeira

9. SÜSSEKIND. A imagem em estações, p. 63.

10. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 33.

anônima, quase invisível, “a menina / coreana da Central / de Fotocópias do Catete / aquela com / camiseta salpicada / presilhas fluo / mureta / e hipodérmica pendente / do braço”¹¹, personagem que habita um Rio de Janeiro perturbador (as referências à cidade são claras: as muretas do Aterro, o Catete, a vista da Ilha Rasa), transformado em “cidade / de imigrantes / fantasmas / à sombra do / obsessor”¹². Ainda que os motivos centrais de “O tubo” não passem necessariamente pelos modos de representação da catástrofe, apresentando-se antes como reflexão sobre a linguagem e a presença, a escrita e o segredo, o diálogo que o eu-lírico mantém com uma mulher ao longo de um passeio a pé – base ficcional sobre a qual o texto se ergue – tem seu ponto mais alto na proposição-síntese que, num sussurro, diz:

Nenhum poema
é mais difícil
do que sua época¹³

Funcionando, quem sabe, como chave de leitura para *Monodrama*, esses versos apontam para a cesura constitutiva da poesia, que se vê, paradoxalmente, atada e autônoma em relação à História, uma vez que a justaposição do exercício poético (escrita e leitura, sem distinção) e da vida comum implica o reconhecimento de que à arte, à poesia em particular, cabe pensar o mundo conflagrado, mesmo sabendo, como os versos atestam de modo muito evidente, que esse mesmo mundo (a época, a história) esvazia continuamente, pela reprodução da barbárie, a própria possibilidade da poesia.

Se voltamos a atenção para os modos de representação e os significados das imagens da destruição que atravessam a poesia de Carlito Azevedo, é necessário considerar de perto uma das suas figuras mais emblemáticas e desafiadoras. Referimo-nos ao “anjo boxeador”, personagem que atravessa quase a totalidade dos poemas do livro e que traz, desde o nome, a dualidade do trabalho do autor. O sagrado e o profano, o inefável e a agressividade se combinam nessa imagem para designar a figura alegórica que vai transitar, ora como observador, ora como guia de um outro olhar (como em “Emblemas”, por exemplo), por entre os diversos *quadros* delineados nos poemas. Dada a sua

11. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 47.

12. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 99.

13. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 33.

condição, movimenta-se em diferentes espaços e temporalidades, tornando-se a materialização, diríamos até a radicalização, do princípio estilístico que propõe que o poema se realize como percurso.

Melancólico, o anjo boxeador quase invariavelmente contempla um cenário de desencanto e horror: em “Handgun carrying case”, chorando, vê “o espetáculo de mais uma corda estirada verticalmente no ar tendo em uma de suas extremidades um galho bem resistente e na outra a cabeça de um índio.”¹⁴; em “O anjo boxeador”, tem, jogado a sua porta, “um cão esquartejado”¹⁵; no “Café”, por fim e para fecharmos aqui os exemplos (há muitos outros), o personagem pressente, e contém em si, explosão derivada do “ponteiro da bomba-relógio” que se aproximou demais “do instante detonador”¹⁶.

É impossível não lembrar aqui a leitura que Walter Benjamin faz do *Angelus Novus*, de Paul Klee: de modo similar ao personagem da lírica de Carlito, o anjo descrito por Benjamin tem o semblante congestionado, o olhar fixo e carrega sobre os ombros uma tristeza insuportável. Arrastado pelos ventos de uma tempestade, ele é levado para a frente enquanto seu olhar se demora nas ruínas que ficaram para trás, com todo o sofrimento e todos os mortos não redimidos. Seu ponto de vista é também o de um melancólico, assim como a perspectiva do anjo boxeador, que tem diante de si a tarefa de transformar em poesia, isto é, em experiência estética compartilhável, corpos feridos pela repressão policial, cadáveres feitos em pedaços, sons desarticulados de uma fita (um outro poema, quem sabe?) na qual “uma mulher diz em polonês que lhe arrancaram tudo por dentro”¹⁷.

Longe, como se pode notar, de qualquer pretensão realista, as cenas observadas por esse anjo enlutado acumulam imagens da devastação que remetem a contextos e sentidos muito diferentes, mas que guardam, assumidamente, a mesma energia política. Tanto a explosão pressentida quanto os cadáveres observados expõem dramaticamente a força derrisória da violência – sua capacidade de desarticulação da vontade e da linguagem – e o tensionamento do corpo social diante do exercício desmedido do poder. A aparição fantasmática da cabeça decepada do índio, entrevista em meio à passagem do anjo por um *pueblito* no interior do Peru, local marcado pelo extermínio (no passado e no

14. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 89.

15. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 109.

16. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 113.

17. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 120.

presente) de comunidades inteiras de nativos, reforça o olhar crítico lançado pelo personagem à paisagem. Ele não só se detém lamentoso, lacrimejante, diante do corpo morto, mas o captura e expõe sua imagem, tornando-a objeto da imaginação e do ódio, motores do descontentamento e da revolta.

3. O que resta de Auschwitz

Carregado também de intensa energia política, o multifacetado poema “Margens”, que integra a penúltima seção do livro, deixa ver, entretanto, um modo distinto de elaborar a experiência da destruição que atravessa e constitui *Monodrama*. Dividido em doze partes numeradas, o poema tem no Holocausto uma espécie de centro simbólico, uma vez que a visita ao Museu de Arte Moderna do Rio, onde está exposto o trabalho de Rachel Whiteread, é o acontecimento que deflagra e organiza a composição. Tudo em “Margens” converge para a “Biblioteca sem nome” ou dele deriva, mesmo que Carlito não ofereça nenhuma descrição ou referência visual da peça. A simples presença do trabalho (e de todos os sentidos históricos e ideológicos que mobiliza) parece ter sido suficientemente impactante para arrastar consigo, ou atrás de si, as diferentes associações e episódios evocados pelo poema. É como se o monumento funcionasse como um móvel da memória e da imaginação.

Depois de vencer um concurso promovido pela cidade de Viena, a artista plástica britânica Rachel Whiteread se pôs a elaborar a peça que hoje está situada na Judenplatz, no centro da capital austríaca, num memorial dedicado às vítimas locais do *judenrein*, a política de expulsão e extermínio dos judeus posta em prática pelos nazistas durante a Segunda Grande Guerra. Construído como um *bunker*, a peça é formada por placas empilhadas de concreto que possuem o formato de livros, sugerindo uma construção ambígua, ao mesmo tempo uma biblioteca e uma instalação militar. Cultura e barbárie nele se misturam de modo inextricável, lembrando o destino terrível daquele que é conhecido como o povo do Livro. Uma temporalidade complexa, densa, formada pela sobreposição de passado e presente constitui a “Biblioteca sem nome”, como aliás constitui também, é preciso dizer, qualquer trabalho dessa natureza. Se, como é por demais evidente, o monumento se volta para o passado, procurando recordar os mortos e as circunstâncias de suas vidas, ele igualmente se volta para o presente, transformando-se num arquivo a céu aberto sobre o qual se inscrevem os efeitos, no mundo contemporâneo, da violência praticada.

Algo dessa dupla temporalidade se encontra em “Margens”, atuando, é possível afirmar, como horizonte formal do texto. Assim como o monumento aponta para dois momentos históricos distintos (o dos eventos evocados e o da sua recepção), o poema também vai se concentrar em dois tempos. Logo após nomear o trabalho de Whiteread, anunciando-o pela primeira vez no texto ao fim do terceiro poema da série, Carlito dá início a um conjunto de poemas que vão oscilar entre o período do massacre (a década de 40 do século XX) e o momento atual da recepção da obra (os primeiros anos do século XXI, data de sua inauguração). É significativo, nesse sentido, observar as diferenças entre os poemas de número quatro e seis da série:

4.

Por isso esse poema não começa com um menino,
com um menino cantor sobre uma barca,
com uma barca cortando a água e o nevoeiro,
com um nevoeiro adensado por árias do folclore polonês
e refrões militares prussianos na voz de um menino cantor.¹⁸

Como se vê, o texto está situado no limiar de uma recordação impossível (e a menção que faz ao filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, vem apenas reforçar isso). A evocação que faz, a modo de uma recusa, da imagem de um dos sobreviventes do campo de extermínio de Chelmno, no qual pereceram cerca de 400.000 pessoas, acentua a consciência que o poeta tem da virtual impossibilidade da memória e do luto diante do horror total¹⁹. Ao declinar do poema, mas ainda assim escrevendo-o, Carlito presentifica aquilo que está ausente, isto é, torna visível e manifesto o significado de uma cena que é, ela mesma, signo da rememoração incompleta e do testemunho lacunar.

Por outro lado, os próximos poemas da série vão ser caracterizados pelo que têm de fragmentário e desconexo. Ao contrário da cena, da imagem definida – apesar da menção feita ao “nevoeiro adensado” – que temos diante dos olhos e dentro dos ouvidos no poema referido, os próximos textos não chegam a configurar um episódio completo, antes parecendo retalhos de conversas ou depoimentos recolhidos pelo poeta e arquivados nos poemas. Num deles, o de número cinco, uma voz sem identificação (as aspas indicam alguém distinto do

18. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 126.

19. Cf. NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. *Catástrofe e representação*.

eu-lírico) narra um episódio de difícil contextualização, mas no qual comparece um acampamento, fogos e uma ação repentina que fica por terminar. No poema seguinte, outro fragmento de conversa, dessa vez girando em torno do trabalho de Rachel Whiteread:

6.

Vai ficar mais difícil estacionar carros
aqui na Judenplatz e não é um monumento bonito
e eu teria preferido que tivessem por fim se decidido
a usar aquela solução anti-spray pois ninguém também
vai gostar de ver suásticas pintadas sobre ele, eu não
gosto dele, mas já que está aí eu e ninguém vai
querer ver suásticas pintadas sobre ele.²⁰

Mais uma vez sem nomear o objeto referido, o poema trata de presentificá-lo, optando, entretanto, por inverter a equação proposta no poema anterior. Se lá se tratava de recordar a dor das vítimas do Holocausto representadas pelo menino cantor polonês, aqui se trata de constatar, mais uma vez de modo irônico, a persistência da indiferença e do antissemitismo na contemporaneidade. Imaginando (ou recolhendo, não importa) um diálogo que se dá entre dois vienenses, Carlito expõe, através do recurso à repetição e à dicção coloquial, a recepção da “Biblioteca sem nome”, na qual vão se destacar, justamente, o desprezo pela memória dos judeus (“vai ser difícil estacionar carros / aqui na Judenplatz”) e o não esgotamento das contradições que estiveram entre as causas do massacre ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial. Se as vozes anônimas que se manifestam no poema se concentram em aspectos aparentemente banais do problema (o trânsito, as pichações), é porque incidem exatamente sobre esses detalhes as imagens possíveis da destruição que povoam “Margens”.

Os demais poemas que formam a série, mesmo que voltados para uma representação mais crua de eventos e narrativas da violência nazista – destaque para o poema sete, no qual uma jovem retira da vala comum o corpo do noivo morto e dá a ele sepultamento ritual, mais uma passagem recuperada de *Shoah* – vão confirmar a alternância de tempos e pontos de vista como chave da solução formal encontrada por Carlito Azevedo, bem como sua disposição em elaborar, no corpo dos poemas, pequenos arquivos da catástrofe contemporânea,

20. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 128.

arquivos que, num só gesto, participam de um esforço de memória que procura arrancar do passado os traumas que nele se ocultam e expor à luz do dia os traços da violência e do terror que continuam a se reproduzir cotidianamente.

Compondo, em “Margens”, intrincados poemas-fragmento, textos cujo endereçamento ao outro²¹ se realiza prioritariamente pelo diálogo entretecido com as obras de Rachel Whiteread e Claude Lanzmann, o autor consegue construir um espaço de resistência no qual sujeitos (e vozes) desconhecidos, tradicionalmente silenciados, postos em segundo plano nos espaços consagrados do poder e da comunicação midiática, aparecem à tona do texto e se transformam nas “fotografias de afeto e destruição”²² que desafiam, insolentes e precárias, os horrores da História e a indiferença do leitor.

The experience of destruction in Carlito Azevedo's poetry

Abstract: One of the most intriguing books coming from the recent Brazilian poetical production, Monodrama (2009), by Carlito Azevedo, proposes a complex meditation over the catastrophe, a fundamental experience of the present time, through the creation of images that seek to apprehend both social and collective dimensions of destruction (focusing, fundamentally, on the representation of the shocks and contradictions of urban landscape) and its subjective consequences, shown in the text as a reflection over mourning and political claims that poetry poses to the world.

Keywords: Catastrophe, Ruin, Contemporary Brazilian poetry

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010.

ALVES, Ida; PEDROSA, Célia. *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.

21. Cf. DERRIDA. *Da hospitalidade*.

22. AZEVEDO. *Monodrama*, p. 104.

- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e indignação. In: *O anjo da história*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2008. p. 73-78.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio&Alvim, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio&Alvim, 2008. p. 9-20.
- DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- LANZMANN, Claude. *Sboab. 549'* (DVD) São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- REDONDO, Tércio; RUFINONI, Simone. (Orgs.) *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2014.
- SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- STERZI, Eduardo. Cadáveres, vaga-lumes, fogos-fátuos. In: REDONDO, Tércio; RUFINONI, Simone Rossinetti. (Orgs.) *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2014. p. 77-90.
- SÜSSEKIND, Flora. A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (Orgs.) *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 63-81.

