

NINFA DECAÍDA: OS VESTIDOS VIVENTES E AS PASSANTES DE CARLITO AZEVEDO¹

Dra. MAURA VOLTARELLI ROQUE
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
(ma_voltarelli@yahoo.com.br)

RESUMO: Esse artigo, com traços ensaísticos, busca pensar as figurações da Ninfa enquanto forma feminina em movimento, tal como vista pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, na poesia de Carlito Azevedo. Para tanto, fazemos uma leitura de dois poemas publicados originalmente no livro *Collapsus linguae* que permitem ver o que chamamos uma sobrevivência dessa imagem vinda da Antiguidade e, ao mesmo tempo, sinalizam uma aproximação entre a ninfa e a escrita poética, ou, entre a imagem e a palavra. Ao conceber-se como imagem, a poesia de Carlito Azevedo se escreve de dentro mesmo de sua própria impossibilidade, criando uma outra temporalidade menos linear e mais anacrônica.

Palavras-chave: Poesia contemporânea brasileira. Imagem. Ninfa. Carlito Azevedo.

Artigo recebido em: 09 dez. 2020.
Aceito em: 11 fev 2021.

¹ O artigo se vincula a pesquisa feita com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

FALLEN NYMPH: CARLITO AZEVEDO'S LIVING DRESSES AND PASSING WOMEN

ABSTRACT: This article, with essayistic features, seeks to think about the figurations of the Nymph as a female form in motion in the poetry of Carlito Azevedo, as seen by the German art historian Aby Warburg. For this purpose, we examine two poems originally published in the book *Collapsus linguae* that allow us to see what we call a survival of this image coming from Antiquity and, at the same time, signals an approximation between the nymph and the poetic writing, or, between the image and the word. By conceiving itself as an image, Carlito Azevedo's poetry writes itself from the inside of its own impossibility, creating another temporality less linear and more anachronistic.

Keywords: Brazilian contemporary poetry. Image. Nymph. Carlito Azevedo.

*não era possível encontrar reunidas
espécies mais raras que as
daquelas jovens flores que
interrompiam diante de mim naquele
momento a linha do mar*

Marcel Proust, *À sombra das
raparigas em flor*

INTRODUÇÃO - “ELA PASSOU COMO UM RAIO!”

Os pés premindo
a inexistente relva do asfalto
duro da rua sem vida a não ser a
que lhe dá quando subitamente cruzas
o espaço e somes num átimo deixando
entretanto no ar qualquer coisa de tão
botticelliano quanto num crepúsculo mediterrâneo
uma colhedora de mimosas a que um
homenzinho cedesse a passagem
à espera (desesperada)
de um sorriso

O poema reproduzido acima, que abre a obra poética de Carlito Azevedo, captura uma cena que se desenrola no espaço urbano, criando uma situação hipotética que *teria* acontecido, de modo que o próprio poema se dá em hipótese, como se ele fosse nada mais do que a sua própria imaginação para além do colapso da linguagem, indicado logo no título do primeiro livro de Carlito, *Collapsus linguae* (1991), onde o poema está publicado. Neste sentido, o que parece estar em questão, desde os primeiros movimentos da obra poética de Carlito Azevedo, é, como disse o crítico Eduardo Sterzi pensando na obra do cineasta, poeta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini, “a senha de um saber que tenta extrair alguma potência de sua própria impotência” (STERZI, 2012, p. 132).

Podemos ver nos versos entrecortados pelos sucessivos *enjambements*, como em um filme que se desenrola, a tentativa de reprodução na forma poética do ritmo ágil que caracteriza a passagem de uma figura em movimento a irromper nos versos. O poema engendra uma figuração por montagem dessa hipotética imagem que singulariza, logo no primeiro verso, ou enquadra, o detalhe dos pés, nesta que parece ser uma captura impossível da imagem. Talvez nessa impossibilidade esteja uma outra razão para o poema se dar em hipótese, como se ele fosse uma dobra, uma extensão dessa forma em movimento que aparece apenas para desaparecer. É neste sentido que o poema em questão integra uma série de poemas de Carlito Azevedo “que põem em jogo o problema do abrir-se e de seu inexorável movimento do fechar-se” (SCRAMIM, 2010, p. 62).

O verbo “premir”, cujo sentido é aquele de apertar, espremer, tocar de modo intensificado uma superfície, é destacado e lançado em abismo por meio do *enjambement* ao final do primeiro verso. O recurso à suspensão do sentido

que se projeta para o verso seguinte enfatiza o aspecto sensorial contido em tal gesto, aspecto que, a propósito, será essencial em toda obra poética de Carlito Azevedo construída como uma rede de texturas, cheiros, cores, gostos, fluidos dos mais variados – sangue, água, vento, fumaça, vapores, névoa, neblina – que animam a matéria explorada nos seus diferentes estados, nas suas metamorfoses, ou seja, nos acidentes da forma, suas deformações e desintegrações. Tal exploração da matéria confere um sentido de imanência² muito específico aos seus versos, nos quais corre livre a exuberância do mundo mineral e vegetal, quase uma metáfora para os estados convulsivos e indomáveis do desejo em um horizonte poético que se descortina “sob a noite física”³.

A superfície tocada pelos pés focalizados no poema, em um procedimento que talvez possamos chamar de “efeito lupa”⁴, tomando emprestado uma imagem que aparecerá no penúltimo livro de Carlito, *Monodrama* (2009), é ela mesma uma superfície que não existe: a relva do asfalto. Podemos ver essa superfície hipotética quase como o *impossível lugar de aparição* de tal figura que passa. “Nada se passa, mas então qualquer coisa passa: o sopro, a aura de uma ausência. Presenças antigas [...] e sua lembrança pairando sobre tudo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 67).

Tal forma feminina em movimento entrevista tal qual uma aparição, um lampejo, parece dobrar-se sobre a inquietante figura feminina a correr apressada nos afrescos renascentistas que, justamente, “cruza o espaço e some num átimo”, em cujo exuberante drapeado do vestido o historiador da arte alemão Aby Warburg reconheceu a sobrevivência das ninfas ou ménades dançantes esculpidas nos vasos, sarcófagos e baixos-relevos da Antiguidade pagã⁵.

² Esse sentido de imanência parece ser reforçado justamente pelo título da coletânea de poemas de Carlito Azevedo: *Sublunar*. A expressão “sublunar” nos faz lembrar da doutrina aristotélica do mundo sublunar – “o mundo sob a lua - constituído pelos quatro elementos terra, água, ar e fogo, na qual cada um deles tem o seu “próprio lugar” no universo” (GOMBRICH, 1976, p. 44).

³ Como anota Manuel da Costa Pinto em texto sobre a poesia de Carlito Azevedo, “Um título como *Sob a noite física* (extraído de versos em que Drummond descreve o gravurista Oswaldo Goeldi como um ‘pesquisador da noite moral sob a noite física’) mostra até que ponto ele quer falar de uma realidade concreta sem perder a dimensão existencial, ‘moral’ [...]” (PINTO, 2004, p. 69).

⁴ “Efeito lupa” é como se intitula a primeira parte do poema “Dois estrangeiros”, publicado em *Monodrama*, livro de 2009.

⁵ A relação entre a obra de Carlito Azevedo e as reflexões warburgianas sobre a Ninfa foi feita por Eduardo Sterzi no curso “Nenhum poema é mais difícil do que sua época: poesia e contemporaneidade”, ministrado por ele na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no segundo semestre de 2012.

Onde está a Ninfa?, se perguntou Warburg diante de um dos afrescos de Domenico Ghirlandaio, *O nascimento de São João Batista* (1486), que pode ser visto na igreja de Santa Maria Novella, em Florença. Em *Ninfa fiorentina* (2012), texto que se apresenta como uma correspondência com o linguista André Jolles, este último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela bela aparição.

[...] pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais. (WARBURG, 2012, p. 3)

A figura feminina que irrompe em meio a uma cena religiosa na qual uma mulher, Isabel, acabou de dar à luz e recebe a visita de uma rica fidalga florentina, instala um ponto problemático, desestabilizador de toda imagem. A mulher que passa apressada se opõe claramente às outras figuras femininas do afresco com suas vestes de pregas rígidas, sua ausência de movimento. Com a figura dessa que seria, no contexto e de acordo com os costumes da época, uma simples serva florentina levando vinho e frutas do campo para o restabelecimento da mulher que acabou de dar à luz, vem também outra imagem, muito mais antiga, de uma mênade pagã que, retirada de seu lugar tradicional, aparece nessa cena cristã, nas palavras de Warburg, como uma “deusa pagã no exílio”.

no primeiro instante em que a vi, tive o sentimento do “onde é que eu já a vi antes” [...] e nos dias meditabundos que se seguiram, via-a incessantemente, sempre diferente e noutros lugares, e lembrava-me também, sem cessar, das outras circunstâncias vitais em que eu já a mirara. (WARBURG, 2012, p. 4)

Essa lembrança incômoda e permanente – “onde é que eu já a vi antes” – está no centro daquilo que Warburg chamou de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, a sobrevivência do antigo que conhece uma vida fantasmática. O que Warburg percebe e propõe é uma migração das imagens, um deslocamento constante. Estas teriam um funcionamento que se aproxima da lógica do sintoma freudiano – aquilo que foi recalçado, o que deveria permanecer oculto e, no entanto, emerge – protagonizando um movimento que acontece no subterrâneo, nas regiões obscuras do inconsciente.

Essa sobrevivência das imagens se dá a ver naquelas que Aby Warburg chamou as *Pathosformels*, “fórmulas de pathos”, a expressão de um desejo, de uma emoção, por meio de um gesto que se repete. Como disse Giorgio Agamben,

“em um conceito como o de *Pathosformel*, não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque ele designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 2015, p. 112-113).

É preciso compreender, no entanto, que, em um mesmo movimento, um gesto recorda e se diferencia do anterior. As *Pathosformeln* são, antes de tudo, singularidades e não universais eternos, arquétipos situados em um além da história. Estão, desse modo, próximas da imagem dialética como vista por Walter Benjamin, essa constelação formada pelo choque do Outrora com o Agora. Por isso, a imagem da Ninfa é a mesma e sempre é outra. Em suas metamorfoses incessantes, a Ninfa mostra-se ora como uma serva florentina, um anjo protetor, ora como uma Salomé mortífera (“a caçadora de cabeças”, como chamou Warburg), ou uma Madalena delirante aos pés da cruz, em cujo corpo pagão se entrelaçam desejo e morte. A Ninfa se mostra atravessada por uma dualidade fundamental, “torna-se, ela mesma, um debate, uma luta íntima de si para consigo, um nó de conflito e desejo impossível de desatar, uma antítese transformada em marca” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226).

Interessante notar como a ambiguidade da ninfa enquanto personagem mitológico se mantém quando ela se concebe plasticamente, deixando-se ver no modo mesmo como ela aparece nos quadros renascentistas, ao mesmo tempo marginal e central na distribuição da imagem, com as feições do rosto quase sempre impassíveis em contraposição às suas vestes e aos seus cabelos, que surgem quase incendiados pelo movimento. Nesse jogo de paixão e impassibilidade, do qual *O nascimento de Vênus* (1482-1485), de Botticelli, talvez seja o exemplo mais expressivo, o *pathos* é deslocado para as extremidades, denunciando-se naqueles que Aby Warburg chamou os “acessórios em movimento” da imagem.

O gesto dançante da Ninfa, que as imagens ao mesmo tempo transmitem e transformam, pode ser visto em diversas pranchas que tematizam a imagem da Ninfa no Atlas *Mnemosyne*, o projeto maior de Aby Warburg. Na Prancha 39, por exemplo, intitulada “Amor antiquante na Florença dos Médicis”, Aby Warburg traz as alegorias mitológicas de Botticelli como um exemplo da entrada do que ele chamou de “estilo ideal antigo” na arte do primeiro Renascimento. Nessa prancha, Warburg monta imagens que permitem ver como os pintores da época recorriam a fórmulas antigas (*all'antica*, isto é, à maneira antiga), quando precisavam representar as formas da vida intensificada. Destacam-se, na montagem, o tema do amor e da metamorfose. A figura feminina em movimento se insinua por meio de conexões que Warburg estabelece entre a figura de Vênus, a de Pallas, e aquela da Ninfa.

No poema de Carlito Azevedo, também parece se dar um processo de deslocamento, cuja direção aponta para baixo, insinuando um movimento de

queda, de declínio. Não mais a relva do campo, lugar tradicional de figuração das ninfas na mitologia clássica, mas o asfalto duro da rua sem vida recebe essa imagem sobrevivente do passado na contemporaneidade. Se nas imagens do *Quattrocento*, a casta cena cristã correspondia ao impossível lugar em que a Ninfa de Warburg – pagã e erótica – realizava a sua fulgurante aparição; neste poema contemporâneo, o asfalto duro e estéril, “a sucessão de quadros urbanos”, para usar uma expressão de Flora Süssekind, é que receberá tal imagem em movimento. Na obra poética de Carlito Azevedo, a rua, o “lugar por excelência do percurso” (SÜSSEKIND, 2008, p. 66), converte-se no lugar por excelência da passagem da Ninfa, sendo imediatamente inquietado por ela.

O espaço que a passante cruza abre outro espaço no poema, um espaço-vida que o poema reclamava anteriormente não existir no confinamento que o asfalto duro da rua proporciona. Esse espaço de abertura que a passante cria é imanente ao espaço de confinamento, o asfalto; ambos existem em sua materialidade, mas sua temporalidade há de ser distinta, apesar de se cruzarem. (SCRAMIM, 2010, p. 64)

Diante da perturbação do espaço, da diluição das fronteiras entre um tempo e outro, os versos nos lançam em uma experiência que não parece ser outra que não aquela do limiar. Inclusive, quando o poema é publicado novamente na antologia *Sublunar*, é rebatizado pelo poeta com o título de “Limiar”, constituindo-se no conjunto de sua obra como mais um de seus “poemas-limiars”, como diz Flora Süssekind, que “configuram ao mesmo tempo espaços de abertura e fechamento” (SCRAMIM, 2010, p. 63) nos quais as suas visões urbanas, suas aparições fantasmáticas, se descortinam a partir de sua errância pelo espaço da cidade.

Tal como acontecia nas imagens do Renascimento, tal figura emerge no poema de Carlito Azevedo como algo que imprime vida e movimento a tudo ao seu redor. É quase como se a sua *brise imaginaire*, como a chamou Warburg, voltasse a atuar nesse cenário de esterilidade – o contemporâneo – em que “nenhum poema é mais difícil do que sua época”⁶.

O movimento que percebemos na obra poética de Carlito Azevedo é muito próximo daquele que outrora atravessava a poesia de João Cabral de Melo Neto. Escrever a partir e contra a infertilidade da época⁷, o colapso da linguagem,

⁶ Usamos aqui uma imagem do poema “O Tubo” - Parte 1: *Paraíso*, publicado em *Monodrama* (2009).

⁷ Eduardo Sterzi no artigo “Terra devastada: persistências de uma imagem” (2014) lembra justamente o gesto feito por muitos poetas e escritores contemporâneos, dentre eles, Carlito Azevedo, de “incorporar a negatividade da paisagem a suas próprias vozes,

tomar o deserto – “*miglior fabbro*”⁸ – como um pomar às avessas e deixar escorrer por toda sua obra poética um ímpeto de vida, essencialmente erótico, do qual a Ninfa é imagem.

Todo um modo de constituição da consciência poética moderna parece estar em questão na poesia de Carlito Azevedo. Como diz Marcos Siscar, a modernidade significa “o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão baudelairiana. Constatar o *fim dos tempos* da poesia é um modo de esta realizar a modernidade poética” (SISCAR, 2010, p. 43). Marcos Siscar ainda vai dizer que a força transformadora do poeta reside a partir de então em sua capacidade de revelar “a *crise*, o *colapso* ou o *naufrágio* como sentido da experiência presente” (SISCAR, 2010, p. 42).

A experiência do colapso, da crise, também nos chega por meio da tematização de certa experiência-limite, ou experiência limiar, que atravessa o poema. A natureza de tal experiência nos é dada pela expressão “subitamente cruzas” que se suspende novamente por meio de um *enjambement* ao final do quarto verso. “Cruzar” pressupõe o gesto de atravessar uma fronteira, quase como um ritual de passagem em que os limites se diluem e nos vemos diante de uma imagem que é índice de sua época, mas é, ao mesmo tempo, um fantasma vindo do passado. “Qualquer coisa entre a Beatriz de Dante e a ‘fugitiva beleza’ de Baudelaire: a passante por excelência” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 12).

Estamos diante da mesma e sempre outra passante baudelairiana, da forma feminina em movimento somente avistada com sua “dor majestosa”, sua mão faustosa que a barra do vestido “erguia e balançava”⁹ em meio aos urros da multidão parisiense. “Eu digo ‘avistada’ quando o que me aparece deixa, antes de desaparecer, qualquer coisa como um desdobramento de uma questão, de uma memória ou de um desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 17).

Nesses jogos de aparição e desaparecimento, algo resta, e o poema de Carlito figura tal sobrevivência residual ao pausar em mais um *enjambement* o verbo “deixar”, destacando por meio da forma poética o paradoxo dessa perturbadora passagem que resta como lembrança, dúvida e abertura, mesmo depois de ter, há muito, nos abandonado. O *enjambement* igualmente amplia, quase ilimita a potência do deixar – *potência do resto* – e o verso resta em aberto como a própria

confundindo território e poema, devastação e linguagem” (STERZI, 2014, p. 107).

⁸ A comparação com o deserto é feita pelo próprio Carlito Azevedo no poema “Brinde-Lamentação para Edmond Jabès”, publicado no livro *As banhistas* (1993).

⁹ As imagens são do poema “A uma passante”, dos “Quadros Parisienses”, de *As flores do mal*. No poema de Baudelaire, a perturbadora e fantasmática aparição, que se dá a ver justamente como perda e ausência, já se fraturava entre uma irresistível potência de vida e uma abismal e perigosa fascinação de morte. “Em seu olho, céu lívido onde o furacão/Nasce, o afeto que encanta e o prazer que mata”. (BAUDELAIRE, 2019, p. 295)

experiência de que ele fala, aquela que Walter Benjamin tão bem chamou de “amor à última vista”.

Envolta no véu de viúva, misteriosa em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do poeta. [...] O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, como o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe. (BENJAMIN, 1989, p. 118)

O verso seguinte do poema nos diz justamente da sobrevivência residual do passado que, contrariamente ao que seria esperado – contrariedade que o uso da adversativa “entretanto” contribui para reforçar – não está morto, tampouco é época obsoleta recuada no tempo, mas está igualmente em movimento, inquietando o presente, desafiando as linhas temporais, sendo capaz de ainda viver, como um fantasma. A experiência fantasmática contida na passagem furtiva da Ninfa é essencial no caso de “Os pés premindo”, e também no caso da obra poética de Carlito Azevedo como um todo – *obra-fantasma* – que existe de dentro e depois de seu próprio fim como uma espécie de “escrita na fumaça”, algo como uma escrita impossível que escapa.

Os remadores se esforçam, a garota anseia
não ser nada mais do que a continuação
da bicicleta em sua fuga [...] ¹⁰

Neste sentido, o poema convoca o ar, fluido etéreo, em si mesmo fantasmático, onde a passante deixa, como quem deixa o cheiro de um perfume ao passar, justamente os rastros de sua *forma submersa*, denunciando o seu passado antigo de ninfa pagã botticelliana.

O poema segue montando qual seria essa temporalidade fantasmática a atuar nos versos e fala em “crepúsculo mediterrâneo”, o que nos lança na hora indefinida, na indecisão do ocaso que reproduz em si mesmo a indecisão de uma imagem ninfica, e traz igualmente aquelas 4h da tarde em que as três mulheres do sabonete Araxá assaltaram um outro “homenzinho” entregue aos abismos da possessão, aos prazeres e tormentos da espera, no célebre poema de Manuel Bandeira ¹¹.

¹⁰ Os versos são do poema “Vers de circonstance”, publicado em *Versos de circunstância* (2001).

¹¹ Cf. BANDEIRA, Manuel. “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”, publicado em *Estrela da manhã – Poesia completa e prosa* (1974).

Ao deixar vir à tona as “fórmulas patéticas” e os personagens da Antiguidade que reapareceram de maneira expressiva na cultura do Renascimento, a imagem “crepúsculo mediterrâneo” também sugere uma delimitação geográfica que nos remete a países como Itália e Grécia, banhados pelo Mar Mediterrâneo, e onde fatalmente encontramos aquela que parece ser a “antepassada” da passante de Carlito Azevedo.

O poema, em seus últimos movimentos, segue seus procedimentos de suspensão e corte com o uso do *enjambement* a desenhar uma espécie de drapeado do verso, marcando o susto da aparição. Ao final, a cena registrada nas palavras hipotéticas é aquela de um cruzamento em que não só as figuras da passante e seu observador extasiado se interpenetram, mas também as diferentes temporalidades que rasgam o poema.

O homenzinho que cede a passagem poderia desdobrar-se em vários à medida que ele traz em si mesmo muitos outros. Nele, reconhecemos o próprio Aby Warburg, o que as referências anteriores a Botticelli e ao Renascimento contribuem para reforçar, e mesmo a menção à “colhedora de mimosas”, o que poderia nos fazer lembrar a camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg em Settignano e que pode ser vista na parte inferior da Prancha 46, intitulada “A Ninfa-serva”, dedicada à pré-formação antiga da figura feminina em movimento. Em seu passo dançante, Warburg teria reconhecido mais uma das variações da *Pathosformel* Ninfa.

Nesse gesto warburguiano, reside uma atenção às imagens capazes de nos sugerir vínculos insuspeitados, nem sempre totalmente mapeáveis, mas com potencial de desarranjar nossas tradicionais linhas de pesquisa e subverter nossos modos de pensamento. Na maioria das vezes, não temos todos os elos de uma cadeia, mas Warburg, enquanto um historiador das “fórmulas patéticas” (emoções figuradas) e das singularidades, se interessava mais pelos elos perdidos (*missing links*), pelas zonas de apagamento, porque a partir deles poderia traçar um caminho novo e surpreender as constelações de sentido a ligar pelas imagens os diferentes tempos.

“Os pés premindo” também nos lança de modo sutil no universo das passagens parisienses, estudadas por Walter Benjamin, ao fazer menção ao gesto de “ceder a passagem”, colocando o leitor diante de uma poesia que se concebe como passagem, fluxo intermitente, abertura, transparência, fissura ou perfuração improvável e insurgente – quase como a flor drummondiana em sua paradoxal sobrevivência decaída –; trata-se de *algo que atravessa...* e que subverte o cotidiano mais familiar, de modo a produzir pequenas epifanias, ou aquelas que Emanuele Coccia chamou “pequenas surrealidades cotidianas” (COCCIA, 2010, p. 54).

Sugerem-se nos desdobramentos finais do poema não só esses lugares

de trânsito, que ligam um ponto a outro tensionando as dimensões do exterior e do interior, contrapondo o fluxo à imobilidade, as intricações às divisões, mas também a experiência moderna por excelência de “quebra” ou desintegração da aura quando o encontro simplesmente não se dá ou se dá como ausência, como hipótese. Diante dessa quebra, a possibilidade de retribuição do olhar ou, no caso do poema de Carlito, do sorriso, resta perdida para sempre.

O “tempo da espera”, no qual as coisas justamente se suspendem em um equilíbrio carregado de tensão, é convocado ao final do poema. A espera, para Roland Barthes, é desejo e fascínio pelo distante¹², pelo prazer vaporoso que foge “como uma sílfide num obscuro canto”¹³. No poema de Carlito, a espera se faz desespero, o que sugere o caráter obsessivo do desejo endereçado à forma feminina em fuga, deixando irromper o mundo mitológico das ninfas, onde o fascínio é sempre o reverso da morte, e amar uma ninfa é ser possuído por ela, ser tragado pelas suas águas¹⁴.

O desespero, que traz em si a violência da experiência nínfica, aparece no poema de Carlito entre parênteses, recurso gráfico que aliás se revela constante ao longo de toda sua obra poética. O que vem entre parênteses geralmente sinaliza uma informação à parte, dispensável, que poderia não ser dita, é quase como um acessório ou, se quisermos, um ornamento do poema. Ao usar de maneira expressiva os parênteses, no entanto, o que Carlito parece realizar é um jogo entre o que seria essencial e o dispensável, trazendo a todo momento o “dispensável”, o resto, o descartável, para dentro do poema, e fazendo desse resto o essencial. Nesse jogo entre acessório e essencial, o ornamento se torna fundamental. A poética de Carlito Azevedo faz do ornamento um protagonista, como se todos esses acessórios, os *acessórios em movimento*, fossem esse lugar à margem capaz, no entanto, de implodir toda suposta unidade de uma imagem ou mesmo da história.

O impossível sorriso que nos abandona ao final do poema parece conter, em um só movimento, a graça das enigmáticas personagens femininas de Botticelli e o ardil demoníaco das ninfas. “Nós somos forçados a acreditar que esse esplendor (da graça) nasce de uma oculta proporção [...] e de uma medida

¹² Em *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Barthes nos traz a seguinte história: “Um mandarim estava apaixonado por uma cortesã. ‘Eu serei sua, ela disse, depois que você tiver passado cem noites a me esperar sentado sobre um banquinho, no meu jardim, debaixo da minha janela’. Mas, na noite do nonagésimo nono dia, o mandarim se levantou, colocou o banquinho debaixo do braço e se foi” (BARTHES, 1977, p. 50).

¹³ A imagem a que nos referimos é do poema “O relógio”, que integra a seção “Spleen e Ideal”, de *As flores do mal*. “Para o horizonte irá o Prazer vaporoso, /Tal na coxia, a sílfide num obscuro canto;/Cada instante devora-te um pouco do encanto/Dado ao homem durante seu terreno pouso (BAUDELAIRE, 2019, p. 257).

¹⁴ Cf. CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas* (2008).

que não está nos livros [...] nós não a conhecemos, [...] ela é, como dizemos das coisas que não sabemos exprimir, um não-sei-o-quê” (FIRENZUOLA citado em PRÉVOST, 2007, p. 66). Em sua tese sobre os quadros mitológicos de Botticelli, Warburg não deixa de lembrar a inquietante beleza dos personagens botticellianos, descritos por ele como se tivessem acabado de despertar de um sonho.

Se, por um lado, Botticelli tinha em comum com a maior parte dos artistas de seu tempo essa atenção ao detalhe, por outro, ao representar as figuras humanas, era guiado por uma predileção toda particular pelos temperamentos serenos, que conferia aos rostos que pintava aquela beleza passiva e sonhadora [...]. É possível dizer de várias das mulheres e jovens pintados por Botticelli que acabaram de despertar de um sonho para a consciência do mundo exterior e que, muito embora voltem a agir nesse mundo exterior, imagens oníricas ainda ressoam em sua consciência. (WARBURG, 2015, p. 84)

A graça ambígua, hipnótica, a vitalidade dessa outra Gradiva, “ninfa em grisalha”, como a chamou Didi-Huberman (2012), também parece saltar dos “olhos-de-jade”, imagem que dá título a uma das seções de *Collapsus linguae* onde encontramos um outro poema dedicado à célebre forma feminina em movimento. A imagem dos “olhos-de-jade”¹⁵ nos lança em um mundo mineral que Carlito Azevedo convoca ao longo de toda sua obra. Se fôssemos elencar os diferentes tipos de rocha, minério, as ofuscantes pedrarias, além das flores ornamentais que aparecem em sua poesia, teríamos um quadro tão exuberante quanto as imagens artenovistas ou barrocas em sua profusão de detalhes, cores e linhas que volteiam como em uma dança de desejo.

CONCLUSÃO COMO LIMIAR: A ESCRITA FANTASMA

O poema “A uma passante pós-baudelairiana”, assim como o analisado anteriormente, também se dá em hipótese, tendo como horizonte o colapso da escrita. Em cada movimento, o poema aproxima a experiência da escrita à experiência da Ninfa, de modo que esta última se confunde com a própria escrita. Em sua primeira versão, o poema se apresenta em estrofes irregulares e de modo mais expandido em relação à sua segunda versão, publicada na coletânea *Sublunar* (2010). Logo no título, percebemos uma condensação. A primeira

¹⁵ A imagem não deixa de nos recordar a canção “Olhos de Jade”, de Beto Guedes, do álbum *Andaluz*, de 1991.

versão específica que a forma feminina em movimento nos versos remete à passante de Baudelaire, no entanto, a singulariza, pois se trata de uma “nova passante”.

“Nova passante” vem a ser justamente o título da segunda versão do poema. Neste sentido, o texto poético reforça, ao isolar a expressão “nova passante”, o gesto dialético que tensiona em uma hipotética figura fugitiva uma imagem que nos remete à tradição poética e ao tempo histórico do poema. Há uma outra diferença no título das duas versões. Na primeira, o título indica que o poema-hipotético é dedicado à nova passante; na segunda, o título simplesmente nomeia e apresenta a figura em movimento.

Da primeira para a segunda versão, os versos tornam-se mais curtos, o que acentua o ritmo ágil da escrita, como se o filme se acelerasse, reflexo da passagem relâmpago da figura feminina. As estrofes irregulares da primeira versão condensam-se em três blocos textuais na segunda, alguns versos são retirados e outros acrescentados e tal operação parece sinalizar um aprofundamento da experiência dos sentidos e da dimensão corpórea na segunda versão.

Em “A uma passante pós-baudelairiana”, a primeira estrofe nos lança em um jogo de cores que vai do branco ao rubro, da palidez fantasmática que nos remete à passante de Baudelaire até o vermelho vivo do desejo que nos aproxima das particularidades desta nova passante. Da mesma maneira, a estrofe percorre um *deslocamento para baixo*, ensaiando um gesto de “corporificar o volátil” quando vai da “escrita luminosa”, uma escrita evanescente, até a boca, este outro limiar que concentra em si mesmo desejo e prazer erótico, o que a imagem ambígua do fogo a aparecer logo em seguida contribui para reforçar. Não esqueçamos que o fogo é luz que queima, e que se arde de dor, mas também de desejo, como se nele se debatessem o etéreo da chama e a corporeidade do desejo. O céu de outubro, que aparece ao final da primeira estrofe, talvez reforce justamente a ideia do calor do fogo como metáfora para o arder de desejo, sendo o céu de outubro geralmente um céu quente. A imagem não aparece na segunda versão do poema, mas as palavras que a substituem – suor e susto – reforçam essa atmosfera cálida e intensificam a experiência sensível.

O que seria uma segunda estrofe na primeira versão é incorporada ao primeiro bloco textual na segunda, com algumas modificações. A água que aparecia cumprindo uma função de adjetivo, como mais um elemento convocado pelo poema a provocar uma sensação de fluidez, é substituída por dois adjetivos na segunda versão: “ácida” e “insana”. Os dois adjetivos nos lançam ainda uma vez em um universo de sensações, reforçando a desmesura da sede, trata-se de uma sede insaciável. Vale lembrar que a experiência da passante-ninfa é, desde sempre, uma experiência insaciável, que não pode nos satisfazer porque está

condenada de antemão a restar incompleta. É, neste sentido, um desejo que não termina porque é sempre lançado para longe. Ao mesmo tempo, é um desejo que nos traga, com a força de destruição que reconhecemos nas tempestades.

Da primeira para a segunda versão, podemos perceber, além dos versos mais curtos que agilizam o ritmo e exploram de maneira mais expressiva a suspensão de sentido conseguida com o *enjambement*, uma intensificação da musicalidade do verso por meio da aliteração em “s” que se expande com as modificações entre as duas versões. O primeiro bloco textual, na segunda versão, se faz então mais sinuoso, escorrendo feito a água que foi subtraída da primeira, mas soube alojar-se na segunda, preservando-se com sutileza na diluída forma poética.

O plano hipotético em que se constrói o poema é reforçado pelo advérbio “talvez” que se mantém nas duas versões. A segunda destaca ainda mais a condição hipotética da escrita isolando o advérbio no primeiro verso. O que se nota é que, aos poucos, as figuras hipotéticas trazidas pelo poema se confundem com a figura do próprio poeta. O que era restrito e determinado se amplia e se indetermina, de modo que a própria experiência vivida nos versos parece se tornar mais prosaica.

As situações e personagens continuam a existir apenas em um plano imaginário. O poema convoca o rio que atravessa o continente europeu, mas o toma apenas enquanto potência visionária, *potência de imaginação*. Interessante perceber o deslocamento espacial realizado pelo poema que parte do oriente, passa pela Península Ibérica e deságua no “eu”, nos seus tumultos de sensações e imagens.

A figura do poeta afogado no rio imaginário também traz para dentro do poema algo da violência própria da experiência ninfica, sugerindo tanto o conhecimento visionário do qual as ninfas eram as guardiãs, quanto o perigo de afogar-se nas suas “águas mentais”¹⁶. Possuído, o poeta (*nymphóleptos*, “capturado pelas ninfas”), na ânsia de dar um nome àquela experiência, se vê

¹⁶ Em *A literatura e os deuses* (2004), Roberto Calasso, ao falar sobre a ambiguidade que atravessa a figura mitológica que é a ninfa, esclarece o que seriam essas “águas mentais”: “Nada é mais terrível, nada é mais precioso do que o saber que vem das ninfas. Mas o que são as suas águas? Só no fim da era pagã isso nos foi sussurrado, quando Porfirio, no *Antro das ninfas*, cita um hino a Apolo, no qual se mencionam as *noerôn hydáton*, as “águas mentais” que as ninfas doaram a Apolo. Conquistadas, as ninfas estão à disposição. Ninfa é a fremente, oscilante, cintilante matéria mental de que são feitos os simulacros, os *éidola* [ídolos]. É a própria matéria da literatura. Toda vez que aparece a ninfa, vibra aquela matéria divina que se plasma nas epifanias e se estabelece na mente, aquela pujança que precede e sustenta a palavra. Desde o momento em que a potência se manifesta, a forma a segue e se adapta, articulando-se segundo o fluxo.” (CALASSO, 2004, p. 28 e 29)

diante de um outro deslocamento que remete tais olhos ao enigmático constelário noturno. A essa fuga dos olhos para o alto, o poeta responderia com as suas “odes cromáticas”, uma imagem que quase poderíamos usar para descrever toda a poesia de Carlito Azevedo em sua exploração sinestésica das cores, como se elas refletissem estados de desejo e fossem capazes de dar corpo ao que existe de mais diáfano.

Diante da superfície movediça dos olhos ninficos, o poeta reconhece o limite da própria linguagem para dar conta de tal experiência, o que nos é sugerido pelo uso da conjunção “mas”. Em ambas as versões, a conjunção surge destacada por estar no início do verso, mas a segunda versão a antecede com um travessão que marca e sinaliza uma enunciação. No que diz respeito ao segundo bloco textual da segunda versão, quase todos os versos são redesenhados se compararmos com a primeira versão do poema. O ponto da cesura se modifica, criando novos *enjambements* que não existiam. Tudo isso reforça, como já dissemos, o susto provocado pela visão da passante refletido nos abismos em que se suspendem, um após o outro, os versos rearranjados. Os parênteses também se ausentam e dão lugar aos dois pontos que parecem contribuir para anunciar qual seria o procedimento poético fundamental ao hipotético poeta afogado: buscar a forma improvável do volátil, desafio a que também se lançou o personagem mallarmeano do célebre *Un coup de dés*.

Em outro momento, no entanto, os parênteses que não apareciam na primeira versão aparecem na segunda, reforçando ainda mais a ornamentação e o artifício da imagem “mais que o ouro-verde raríssimo”. No trecho final desse segundo bloco, os versos seguem modificados, criando sucessivos *enjambements* no momento que corresponde justamente à erupção da imagem, ao estouro da sua aparição. O corte do verso da primeira para a segunda versão – que faz com que a expressão “de luz” reste isolada ao final do segundo bloco – contribui para acentuar a atmosfera etérea que inunda o poema e ameaça a sua existência.

Anestesiado pelo andar carregado de *pathos* da forma feminina em movimento que desfila diante de seus olhos, o poeta ensaia alçar as próprias cores – o verde dos olhos e o branco da pele – a uma atmosfera elevada. Ao mesmo tempo, desloca os relâmpagos súbitos, metáfora para a aparição da nova passante, para baixo, tornando-os quase um atributo da passarela onde desliza fulgurante a Ninfa em um jogo de aura e desintegração da aura que Georges Didi-Huberman justamente coloca em funcionamento em *Ninfa moderna* (2002).

[...] belas aparições vestidas, vindas de não se sabe onde, caminhando no vento, sempre comoventes, nem sempre muito sábias, quase sempre eróticas, inquietantes às vezes. Ninfas: divindades menores sem poder institucional, mas

irradiantes de uma verdadeira potência a fascinar, a desarranjar/ atormentar a alma e, com ela, todo possível saber sobre a alma. Perigosas, como o é a memória – quando reconhecida até nos seus continentes escuros – o desejo, o próprio tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 7)

O poema novamente ensaia uma aproximação da passante-ninfa com a escrita, comparando a brancura de sua pele ao branco da página – o abismo mallarmeano sedutor e apavorante – e então constata os limites com os quais se defronta a sua linguagem diante de uma experiência cuja natureza vaporosa pede também palavras de luz, ou, talvez possamos dizer, *palavras-fantasmas* que, em alguma medida, já estão mortas.

A linguagem da música, reconhece o poeta, talvez desse conta de dizer tal experiência por ser também ela, em alguma medida, vaporosa, perdendo-se no mesmo instante em que acontece. A figura do mozárabe ou andaluz inunda o poema com certo exotismo oriental familiar à experiência velada da ninfa, que se dá a ver no mesmo gesto em que se esconde. A menção ao instrumento musical da família, do alaúde e à espada, também utilizada pelos povos orientais, sugere a violência dessa experiência de desejo atravessada pela constante presença da morte. Trata-se, vale lembrar, de um fantasma vindo do passado a disfarçar-se em insuspeitados trajés, assumindo outras identidades, brotando no tempo infértil que é o contemporâneo. Ao poeta que sucumbe ao êxtase da experiência, resta apenas dedicar-lhe sua própria *convulsão corporal*, seu corpo desfeito em arrepios, e o silêncio ensurdecedor do poema que não pode ser escrito.

3. algum
mozárabe ou andaluz
decerto
 te dedicaria
um concerto
 para guitarras mouriscas
e cimitarras suicidas
(mas eu te dedico quando passas
no istmo de mim a isto
este tiroteiro de silêncios
esta salva de arrepios)¹⁷

Tal silêncio ensurdecedor é quase como o próprio vazio deixado pela

¹⁷ Trata-se da parte final do poema “Nova passante”, de *Sublunar* (2010).

beleza que acontece e existe fora de nós. Esse vazio, no entanto, fundamental à obra poética de Carlito Azevedo, tem algo de paradoxal, como se se tratasse de um vazio que ao nos desamparar também nos acolhe porque a sua amplitude – familiar àquela do sonho – permite concentrar a atenção em uma mesma imagem de modo que o reencontro com tal imagem se faz desde sempre possível. “Cage, de resto, é antes de tudo um inventor [...] E seu invento específico foi introduzir discretamente, infantilmente, um pouco de Vazio na música, e portanto em nossa vida. Agora, aquele vazio tem para todos nós uma função saudável, como uma brisa para uma asfixia [...]” (CALASSO, 2008, p. 55).

Se compararmos a última parte do poema em suas duas versões, veremos novamente um rearranjo dos versos que os faz mais curtos, como se eles chegassem feito um disparo, uma série de sustos muito rápidos, que mal começam já estão a terminar. Alguns versos finais que aparecem na primeira versão são suprimidos na segunda. O verso “me fazendo fremir”, que sugere a perturbação quase espasmódica do espectador, assim como o verso “(entre tantos circunstantes, raptos fugidios)”, que nos dá a localização desse espectador-*flâneur* quase diluído em meio à multidão sempre provisória, dão lugar a um verso grafado em itálico que se destaca do restante do poema pelo próprio estilo gráfico da letra e figura ele mesmo um lugar à parte, onde justamente se dá o encontro impossível com a Ninfa: o limiar. O *istmo de mim a isto* é o intervalo muito breve que separa o espectador da sua visão tão infernal quanto paradisíaca, o instante suspenso no tempo, que funda um outro tempo, onde ele ainda não a perdeu, onde ela pode ainda ser tudo e nada. Toda a parte final do poema em sua segunda versão é ainda colocada entre parênteses, como se a experiência corpórea, além de essencial, estivesse à parte, como se o corpo em êxtase abrisse uma outra temporalidade.

A impossibilidade da escrita do poema confunde-se ao final com a impossibilidade de dar conta de certa imagem ou de certa experiência por meio da linguagem poética. É como se a própria língua entrasse em colapso diante de certas experiências limiáres, entre as quais encontramos aquela de amar uma Ninfa. Talvez por isso, a imagem feminina se confunda a todo momento com a escrita. A aproximação entre as duas, o fato de uma tornar-se a outra, permite que a escrita se faça ela mesma imagem, uma Ninfa morta que vive. Diante da metamorfose da escrita em Ninfa e da Ninfa em escrita, a epígrafe de Henri Michaux que antecede o poema prefigurava, de certo modo, os seus movimentos principais.

*Je parle une langue morte,
maintenant que je ne te parle plus.*

Também é preciso lembrar que o movimento final do poema, ao figurar a experiência corporal como única resposta possível diante da visão urbana da nova passante, se comunica diretamente com o poema anterior, “Paráfrase: Rajasekhara”.

Ao convocar novamente um imaginário oriental por meio da menção ao poeta sânscrito, indiano, esse poema-relâmpago figura a passante como um animal selvagem e fugidio, belo e perigoso ao mesmo tempo, exótico no sentido de ser singular e, de alguma maneira, impenetrável. O poema igualmente transborda fertilidade na imagem da “cria nova”, em si mesma ambígua porque talvez também faça referência à criação poética, aos objetos e situações criados pelo poeta que se fazem sempre novos porque atualizam as formas em movimento da Antiguidade.

Quase como uma outra alegoria da abundância pintada por Botticelli, a ninfa-onça surge, com “seus lábios carregados de beijos”, como uma lembrança da sua bela passagem na poesia de João Cabral de Melo Neto. Nos versos cabralinos, submersos em muitos dos versos de Carlito Azevedo, o feminino indomável e selvagem é como uma beleza que acontece, e que nos engana, com sua “pele de ouro marrom” e sua “íris cor de mel”¹⁸. Não por acaso, aquela que João Cabral figurou como uma Ninfa – a Andaluzia – dança com todos os “gestos do fogo”¹⁹ como uma outra bailadora andaluza por todo poema de Carlito Azevedo.

Nessa Andaluzia coisa nenhuma cessa
completamente, de ser da e de terra;
e de uma terra dessas suas, de noiva,
de entreperna: terra de vale, coxa;
donde germinarem ali pelos telhados,
e verdadeiros, jardins de jaramago:
a terra das telhas, apesar de cozida,
nem cessa de parir nem a ninfomania.²⁰

O poema “Em tintas de latim”, publicado no livro *As banhistas* (1993), igualmente desdobra a experiência da passante descrevendo-a como um “estrondoso trovão”, imagem que a um só tempo busca dar conta da violência fugaz da experiência que nos atinge como uma “chispa” e da potência de vida

¹⁸ As imagens são da canção “Tigresa”, de Caetano Veloso.

¹⁹ A imagem é do poema “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, publicado em *Serial e antes* (1997).

²⁰ Os versos são do poema “Na Baixa Andaluzia”, publicado em *A educação pela pedra e depois* (1997).

que emana de todas as suas partes, como se estas fossem preciosas “turmalinas”²¹ em sua multiplicidade de cores a faiscar contra o negro das rochas. A confrontação com a experiência da escrita está igualmente dada no poema, assim como o aspecto turvo, oblíquo, dessas meninas feitas “trepadeiras volúveis”, cuja ternura do “olhar-glicínia” faz parte do truque que nos seduz como o deslumbrante desfile de pedrarias que tem lugar no poema.

Todos os ornamentos e acessórios de que se revestem as imagens em fuga na poesia de Carlito Azevedo nos lançam em um universo muito particular, familiar às passantes: aquele da moda, do vestuário feminino, essencial na figuração das ninfas desde a Antiguidade²².

²¹ Interessante notar que a turmalina já aparecia, ao lado de bicicletas e vestidos, no poema “Maio no Leblon”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Viola de bolso* (1973). Nos versos drummondianos, o eu poético anseia por descobrir, “entre os desmaios de maio”, o “côncavo dos pés de Lúcia Sampaio”, colocando o texto ao lado de outras peças do lirismo tardio de Drummond, marcado por um vitalismo erótico, em que percebemos, de forma muito próxima ao que se desenha posteriormente na cena lírica de Carlito Azevedo, a paisagem marítima do Rio de Janeiro cruzada por diversas moças em movimento, a desfilar com seus biquínis, *ray-bans* e maiôs, esculpindo uma “beleza definitiva e fluida”, para usar a imagem do poema “Novo apólogo”. As banhistas e passantes de Drummond se insinuam, além de “Maio no Leblon”, nos poemas “Outubro”, “Verão” (onde também já era possível encontrar a “fluida turmalina”) e “Relatório”, do livro *Versiprosa* (1973); e deixam traçar a sua natureza ninfica em “Caso pluvioso”, de *Viola de bolso*, que em muito nos recorda “Os três mal-amados”, de João Cabral. Todas essas miragens femininas enlaçam-se sugestivamente com as proustianas “moçoilas de Balbeque”, a que faz referência o poema “Os romances impossíveis”, também de *Viola de bolso*.

²² A importância do tecido, da veste, na figuração das ninfas é lembrada por Giulia Sissa em *Sexe et Sensualité - La culture érotique des Anciens* (2011). Giulia Sissa vai colocar justamente o desejo erótico no centro da *Odisseia*, lembrando, entre outras questões, a indecisão de Penélope, “seu fazer e desfazer, a sua vacilação nas intermitências da sedução” (SISSA, 2011, p. 47), que mostra a complexidade daquela que concebeu um tecido interminável. “Há repentinamente ao menos duas Penélopes: uma que não quer (a mãe impecável) e uma outra que não quer realmente, mas se põe a semear a dúvida, se engaja em diversas relações virtuais, sem jamais colocar um fim na corte da qual ela é o objeto” (SISSA, 2011, p. 48). Como a história de uma ausência e da espera de um objeto amoroso colocado sempre à distância, a narrativa homérica figura essa mulher inacessível movida pela perspicácia do desejo. “Isso explica igualmente sua paixão por Penélope, sua mulher distante, que está agora, e talvez para sempre, fora de alcance. A distância que os separa o faz chorar. Penélope é não somente uma mulher fatal para os jovens homens de Ítaca, ela o é também para o seu infiel marido, com quem ela permanecerá na cama durante três dias, assim que eles estiverem enfim juntos” (SISSA, 2011, p. 63). Assim como, para Warburg, o acessório em movimento desestabilizava a figuração e era o índice do desejo que animava aquelas personagens femininas sensuais e fluidas, de cabelos e vestes ondulantes, na narrativa homérica, o detalhe, geralmente uma peça do vestuário feminino ou uma parte do corpo, tinha importância fundamental na sedução do desejo. “O que atormenta é uma causa específica – o sutiã de Afrodite, o véu de Penélope, o seio, a custo entrevisto, de Helena” (SISSA, 2011, p. 72).

A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra: mas ela é, sobretudo, uma harmonia geral, não apenas em seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas enormes e rutilantes nuvens de pano em que se envolve e que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que serpenteiam pelos seus braços e pelo seu pescoço, que juntam seus lampejos ao fogo de seus olhares ou que tagarelam baixinho aos seus ouvidos. Qual poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma bela mulher, separá-la de sua vestimenta? (BAUDELAIRE, 2010, p. 69)

No poema “Órion”, de *As banhistas* (1993), os olhos são rapidamente invadidos pela passagem de uma constelação que deixa na água, ao fugir apressada, o reflexo de uma peça ornamental do seu vestuário: a *écharpe*.

Órion
desabalada
deixando cair
os pingentes de
sua *écharpe*
sobre a água
de outra
estrela

O poema, em seu gesto minimalista, cuida em registrar que o que se reflete sobre a água são os pingentes da *écharpe*, ou seja, o ornamento do próprio ornamento. Entre os tecidos esvoaçantes das vestes ninficas e os pingentes que tombam sobre a água, podemos pensar, ainda uma vez, em um *diálogo de formas fluidas* que não deixa de ser pertinente quando notamos que há na própria constelação Órion um jogo visual, já que o nome da constelação se deve ao fato de o desenho das estrelas que a compõem lembrar o gigante caçador da mitologia grega.

Écharpe, vale lembrar, vem destacada em itálico, como se o poema chamasse nossa atenção para esse objeto da moda “auratizado”, ensaiando o gesto necessário de “secularizar a aura” ao não esquecer que a aura é, antes de tudo, “uma exalação sensível – portanto material” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 166), devendo ser recolocada em seu plano da “imanência visual”.

Na natureza da moda que a *écharpe* convoca, reconhecemos muito da natureza da própria Ninfa. Ambas atravessam metamorfoses incessantes, ambas zombam da morte, mudam rapidamente enquanto retornam de modo constante; ambas exercem um peculiar poder de fascinação e consistem de extremos²³. A moda e a Ninfa são as mais perfeitas encarnações do efêmero e, no entanto, se fazem imortais. Ambas alegorizam complexos conceitos teóricos, permitem elaborar questões morais e filosóficas, permitem que se construa todo um modelo de pensamento a partir delas. E podemos dizer mesmo que uma desliza na direção da outra, pois a *Ninfa é o motivo da saia levantada* “com seus drapeados em dobras, babados plissados, debruns e fitas” (BENJAMIN, 2018, p. 144). É a Ninfa aquela que nos assombra com seus “vestidos vivos”²⁴, entre os quais encontramos o célebre vestido branco e plissado de Marilyn Monroe, ou mesmo, as vestes que se abrem como asas de borboleta, nuvens ou pétalas de flores nas danças serpentinas de Loïe Fuller.

²³ Flávio de Carvalho em *A moda e o novo homem*, de modo muito próximo às considerações de Baudelaire e Benjamin sobre a moda, e mesmo à forma como Aby Warburg compreendia a história enquanto um processo de apagamentos e sobrevivências, fala da moda como uma espécie de substituto do fantasma, ou seja, do sintoma, que seria capaz de conter as manifestações de desequilíbrio mental. O gesto de ornamentar o corpo surgiria então como uma experiência-limite, no sentido de que tal gesto tangencia as regiões limítrofes da loucura e da morte. A moda, para Flávio de Carvalho, como era para Baudelaire, “é feita para esconder defeitos e compor a angústia arcaica”. Ao irromper no lugar do sintoma, ela reforça sua natureza fantasmática, de coisa que vive depois de morta. É neste sentido que, se a história tem um funcionamento sintomático, a moda, percebe Flávio de Carvalho, seria capaz de “indicar o fluxo da história”. Ao mudar rapidamente, acompanhando as próprias oscilações históricas, refletindo em si mesma o regime de fluxo e refluxo das imagens, a moda também serviria para Flávio de Carvalho como um espelho da fluidez do feminino que, longe de reduzi-lo, como algumas interpretações poderiam sugerir, o complexifica ou, melhor dizendo, o vê em sua complexidade. “As mudanças rápidas da moda feminina constituem uma indicação das mudanças na mulher e do seu caráter multiforme e pluralista, da sua sensibilidade instável e temperamental; da sua plasticidade geral” (CARVALHO, 2010, p. 21 e 23).

²⁴ A imagem “vestidos vivos” é encontrada no título de um dos poemas de Carlito Azevedo, “Ela usava vestidos vivos”, publicado em *Versos de circunstância* (2001).

Fig. 01 Loïe Fuller dançando com seu véu (1897) Foto: Isaiah West Taber.



(Fonte: Photo RMN-Grand Palais - M. Bellot)

A Ninfa, nesse sentido, não é algo idealizado e abstrato, que não se comunica com a realidade imediata, o mundo sensível; ela é uma *Pathosformel*, uma imagem dialética que ultrapassa a oposição entre forma e intensidade, entre ideia e imagem, entre concretude e vazio, entre ver e perder, porque ela se suspende no intervalo entre uma coisa e outra, joga com as contradições e é capaz de nos abrir para a eternidade que se desprende das coisas efêmeras. Benjamin soube ver, de dentro da sutileza, da coragem e da originalidade de seu pensamento, que as singularidades, as formas, o mundo visível, nos levam ao que há de mais intangível, nos trazem o que está mais distante, nos dando algo do gosto do inefável. “O eterno de qualquer modo, é, antes, um drapeado de vestido do que uma ideia” * Imagem dialética * (BENJAMIN, 2018, p. 145).

A partir da sobrevivência e das metamorfoses da Ninfa na poesia de Carlito Azevedo, parece ser possível dizer que o poeta, diante da dificuldade de sua época, soube dela ser contemporâneo, mostrando-se como “aquele que,

dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos” (AGAMBEN, 2009, p. 72). No exercício de “dizer de novo”²⁵, a obra poética de Carlito Azevedo é inquietada pelas sobrevivências *trans-territoriais* e *trans-versais*, recusando-se a se fechar em uma ordem entediante e ilusória.

Essa *trans*-poética soube, proustianamente, saborear a forma como um aroma antigo, soube tornar-se imagem, concebendo-se ela própria como um fluxo de desejo, como uma Ninfa cujo poder de fascinação não conhece fim ou início ²⁶, apenas o deslocar-se ao infinito por meio do qual as imagens experimentam um particular modo de existência e chegam, improváveis, até nós.

Não passe o tempo, não
corra o rio, não cintilem
novos atritos, apenas
o repouso dessa moça
e o jogar do damasqueiro
tornando-se um em veludo
e alvor, apenas isso
deve existir, *e existe*²⁷.

²⁵ Fazemos referência à formulação de Susana Scramim (2012) em resposta a algumas leituras críticas, como a de Iumna Simon e Vinicius Dantas que veem na poesia de Carlito Azevedo um exercício de “retradionalização frívola” (2011), desconsiderando a relação dialética entre passado e presente de que nos fala Walter Benjamin, que ainda diz: “A superação dos conceitos de ‘progresso’ e de ‘época de decadência’ são apenas dois lados de uma mesma coisa” (BENJAMIN, 2018, p. 765). Os críticos igualmente veem em sua poética da imagem o que chamam uma ausência de referência na realidade (2011), desconsiderando o estatuto político do desejo. A esse respeito, é sugestiva a reflexão feita por Georges Didi-Huberman a partir de Freud, Pasolini e Deleuze em *Que emoção! Que emoção?* (2015), na qual a emoção (*pathos*) é vista como algo da ordem do acontecimento, como fenômeno social, menos individual à medida que o “eu” é atravessado e inquietado pelo inconsciente. Afirma Deleuze, citado por Didi-Huberman: “A emoção não diz ‘eu’. [...] Fica-se fora de si. A emoção não é da ordem do eu, mas do acontecimento. É muito difícil apreender um acontecimento [...]” (DELEUZE citado em DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29), ao que Didi-Huberman acrescenta: “A emoção não diz ‘eu’: para começar porque, *em mim*, o inconsciente é bem maior, mais profundo, mais transversal que o meu pobre pequeno “eu”. Depois, porque, *à minha volta*, a sociedade, a comunidade dos homens, é também bem maior, mais profunda e mais transversal do que cada “eu” individual. [...] se não podemos certamente fazer política real apenas com sentimentos, também certamente não podemos fazer boa política desqualificando as nossas emoções, quero dizer as emoções de todos e de cada um, de *todos em cada um* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30 e 45).

²⁶ A esse respeito ver as considerações de Emanuele Coccia em *A vida sensível* (2010) e “A moral da modelo” (2015).

²⁷ Os versos são do poema “A morte do Mandarim”, publicado em *As banhistas* (1993).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar Editora, 1973.
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991.
- AZEVEDO, Carlito. *As banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AZEVEDO, Carlito. *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- AZEVEDO, Carlito. *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001.
- AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar, 1974.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du seuil, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção Mímo; 7).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização Willi Bolle; colaboração Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patricia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Trad. de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008.
- ROQUE, Maura Voltarelli. Ninfa decaída: os vestidos viventes e as passantes de Carlito Azevedo. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 211-237.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 ago. 2021.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Org. Sergio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COCCIA, Emanuele. “A moral da modelo”. Tradução de Eduardo Sterzi. - “La Morale della Fotomodella”. In: *Le Parole e le Cose – Letteratura e realtà*, 2015. Disponível em: <http://www.leparoleelecose.it/?p=17502> Acesso em: março de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico). Trad. de R.C. Botelho e R.P. Cabral. In: *Ymago*. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso em: setembro de 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate”. In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad. de Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.

GOMBRICH, E. H. “The Form of Movement in Water and Air”. In: *Gombrich on the renaissance*. Volume 3: The Heritage of Apelles. Londres: Phaidon Press Limited, 1976.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PINTO, Manuel da Costa. “Carlito Azevedo”. In: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ROQUE, Maura Voltarelli. Ninfa decaída: os vestidos viventes e as passantes de Carlito Azevedo. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 211-237.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 ago. 2021.

PRÉVOST, Bertrand. *La peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Actes Sud, 2007.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. de Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.

SCRAMIN, Susana. “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras”. In: *Alea*, 14.1, jan-jun., 2012.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”. In: *Novos Estudos*, 91, 2011.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Condenados à tradição”. In: *Piauí*, 61 (out. 2011), pp. 82-86. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracao-do-crescimento/condenados-atradicao> Acesso em: setembro de 2012.

SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna”. In: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité. La culture érotique des Anciens*. Paris: Odile Jacob, 2011.

STERZI, Eduardo. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos”. In: *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística* v. 1, n. 09, 2012.

STERZI, Eduardo. “Terra devastada: persistências de uma imagem”. In: *Remate de Males*. v. 34, n. 1 Campinas - SP, Jan./Jun, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo”. In: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

WARBURG, Aby. “Ninfa Fiorentina”. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas. Trad. de A. Morão. In: *Ymago*. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Warburg-Txt-3> Acesso em: setembro de 2012.

WARBURG, Aby. “O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli”. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. de Lenin Bicudo Bárbara. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

ROQUE, Maura Voltarelli. Ninfa decaída: os vestidos viventes e as passantes de Carlito Azevedo. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 211-237.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 ago. 2021.

MAURA VOLTARELLI é mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2014) e doutora em Teoria e História Literária pela mesma instituição (2019). Atualmente, realiza pós-doutorado em Teoria Literária na Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade. Dentre suas publicações estão os artigos “Ninfa distante: as estrelas intermitentes de Manuel Bandeira” (*Afluente*, 2020), “A dialética da ninfa em *The Waste Land*”, de T. S. Eliot (*Cerrados*, 2018), O esgrimista da modernidade: Baudelaire e a poética do choque (*Norte@mentos*, 2018) e “Perspectivismo e Antropofagia em *Cobra Norato*, de Raul Bopp (*Palimpsesto*, 2017).