ROLAND BARTHES E CARLITO AZEVEDO NAS BORDAS DA ESCRITA[1]

Roland Barthes and Carlito Azevedo at the Edges of Writing

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves[2]

RESUMO

Em *Diário de luto* (2009), Roland Barthes recolhe os fragmentos dos seus dias atingidos pela dor da perda de sua mãe, em 1977. Através e atravessado pela escrita, ele não apenas encontra uma maneira de lidar com seu sofrimento, mas também resgata o sujeito do esgarçamento provocado por essa perda. A linguagem dramatiza a dilaceração do indivíduo e, assim, reconfigura as instâncias do discurso em que ele se reconstrói. Carlito Azevedo, em seu poema "H.", do livro *Monodrama* (2009), também tematiza a morte da mãe. Neste caso, o sujeito lírico se embrenha nas frechas da dor por meio da linguagem poética, que reconstitui e mobiliza as referências da formação do poeta em face da perda de quem o gerou. O artigo pretende, assim, comparar e discutir os modos e as tensões nos textos de Barthes e Carlito para não sucumbir diante da dor e se manterem nas bordas da escrita, em que gêneros e gestos se dissolvem.

Palavras-chave: Roland Barthes. Carlito Azevedo. Ruína. Luto. Limites da linguagem.

ABSTRACT

Roland Barthes collects fragments of the days in *Mourning Diary* (2009), because he was affected by the pain caused by the death of his mother, in 1977. Through writing, he not only finds a way to deal with the suffering, but also rescues the subject of fraying caused by that loss. Language dramatizes the tearing of the individual and, thus, reconfigures the instances of discourse in which he reconstructs himself. Carlito Azevedo, in the poem "H.", from *Monodrama* (2009), also addresses the mother's death. In this case, the lyrical subject engages in the arrows of pain through poetic language, which reconstructs and mobilizes the references of the poet's formation in the face of the loss of those who generated it. Therefore, this article aims to compare and discuss modes and tensions in Roland Barthes and Carlito Azevedo's texts so as not to succumb in the face of pain and remain at the edges of writing, which genres and gestures are dissolved.

Key-words: Roland Barthes. Carlito Azevedo. Ruin. Mourning. Limits of Language.

[1] https://doi.org/10.51359/2357-9986.2023.258927

[2] Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: rodrigorjrn@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9862-5556.

> O anjo da morte que em certas lendas se chama Samael e contra quem, diz-se, também Moisés teve que lutar é a linguagem. Giorgio Agamben, "Ideia da morte".

"Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte". Assim começa o filme *As estátuas também morrem* (1953), de Alain Resnais e Chris Marker, espécie de ensaio sobre os efeitos do colonialismo francês no esvaziamento do espaço em que, antes, arte e cultura africanas confluíam. As imagens das estátuas dilaceradas pela ação do homem e do tempo em diálogo com o texto dito pela voz em *off* nos fazem pensar sobre a ruína não apenas como revés. Digo "não apenas" porque, no caso do filme de Resnais e Marker, há na deterioração do material exibido e no deslocamento para os espaços privilegiados de cultura, os museus, a evidência crítica da atuação nefasta do colonizador. Nas marcas de deterioração dos monumentos, temos a exposição de suas transformações naquilo que lhes falta. A ausência impregnada de história.

Walter Benjamin (2013), em *Origem do drama trágico alemão*, destaca a ruína, o fragmento, como discurso impregnado de significação do objeto deteriorado, eivado da história de seu declínio. O drama trágico, para os poetas barrocos, leva para a cena o procedimento alegórico de sobreposição dos fragmentos para revelar o percurso histórico que se perdeu. As imagens produzidas trazem à tona a força dos objetos em sua redistribuição e composição retóricas. Então, a "história migra para o cenário da ação" (p. 189). No palco do drama trágico, os vestígios expostos desordenadamente e empilhados na cena restituem os elementos que nem mesmo o presente histórico pôde apreender. A ruína é o discurso do presente sobre aquilo que o passado, em seu tempo, esqueceu, por isso, ela não é a evocação do acontecimento, mas sua reverberação.

Roland Barthes, no seu *Diário de luto*, reúne anotações das fissuras que a morte da mãe provocou em seus dias. No mesmo período, entre outubro de 1977 e setembro de 1979, preparava o projeto de seu romance *Vita nova*, que não levou a termo, além dos cursos oferecidos no Collège de France em que discutia a elaboração da obra pretendida. Também podemos destacar, dessa mesma época, importantes estudos, como *O neutro* e *A câ-*

mara clara, que tratam da escrita e das configurações do sujeito nas diversas instâncias do discurso, temas caros ao pensamento barthesiano. Ao longo das notas do diário de Barthes, diante da pungência inevitável do evento, sujeito e escrita se dilaceram, mas não se pulverizam a ponto da quase extinção. Na dramatização do dilaceramento, a escrita sustém, em suas fissuras, o sujeito, pois apenas a linguagem é capaz de manter aquilo que o indivíduo não pode mais exprimir tampouco suportar, como anota Barthes em 1º de agosto de 1978: "Minha tristeza é *inexprimível*, mas, apesar de tudo, *dizível*. O próprio fato de que a língua me fornece a palavra 'intolerável' realiza, imediatamente, certa tolerância." (2011, p. 171).

A morte da mãe também é tematizada no poema "H.", de Carlito Azevedo, reunido em seu livro *Monodrama* (2010). As inquietações do sujeito lírico ao longo dos outros poemas parecem levá-lo ao paroxismo, galvanizando as tensões que o esfacelam no mundo contemporâneo. O poema é atravessado por referências do universo de formação intelectual do poeta e pela dor de ter perdido sua mãe, minando perspectivas convencionais e adensando a crise entre o sujeito e o mundo representado. Como no diário de Barthes, há a busca pela ritualização da perda, que é o luto, mas por meio de procedimentos de reencenação da linguagem poética. As frestas entre os espaços em que atua esse sujeito são também postas em cena, contribuindo para a diluição de fronteiras entre gêneros e instâncias do discurso.

A ruína dos dias

A morte de Henriette Binger, aos 84 anos, desencadeou a anotação, em 330 fichas, de dias de dor. Roland Barthes preparou essas fichas dividindo em quatro partes folhas de papel A4, deixando sempre uma reserva em sua mesa para registrar oportunamente suas inquietações. O cuidado com o material utilizado para anotar os fragmentos que compõem o *Diário de luto* se, por um lado, faz parte da ritualização do filho enlutado, por outro, torna-se índice de determinação do espaço em que o sujeito também é elaborado por meio da recordação. Apesar do estilhaçamento das reminiscências expresso nas notas curtas, percebe-se a busca por alguma ordem, não no sentido de um *logos* totalizante, mas de um *pathos* lampejante.

Escrever um diário é se lançar ao campo fértil da linguagem, na enunciação tanto da palavra quanto do silêncio. A página em branco diante de uma sentença curta pode ser avassaladora e potencializadora da punção do fragmento (espécie de *punctum* verbal), como na anotação feita por Barthes em 12 de junho de 1978: "Crise de tristeza. Choro." (2011, p. 138). O leitor depara com quatro palavras dispostas em um espaço que, no lugar de revelar as possibilidades de outras anotações (até mesmo do próprio leitor), na verdade, se paralisa e se esteriliza com o verbo conjugado no presente logo após o estabelecimento do estado agônico em que o diarista se encontra.

Para Maurice Blanchot, a salvação buscada no diário é ilusória, uma armadilha, como destroços boiando no mar de que se esperam livrar o náufrago da precipitação definitiva: "escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar" (2005, p. 274). Barthes não tem essa ilusão. O fato de se entregar a um tipo de "escrita da vida" (ou seja, tanto "sobre", "a respeito de" quanto "pertencente a", "feita por") não cinde os espaços biográfico e literário, confinando-os sob fronteiras bem definidas, mas enseja a imbricação entre literatura e vida, sem haver necessariamente a subsunção de uma na outra: "Não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será –, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades." (BARTHES, 2011, p. 23).

As "verdades" de que Barthes fala, em anotação do dia 31 de outubro de 1977, são os pontos de onde partem sua escrita e onde é (re)modelado o sujeito em crise, que encontra, na anotação íntima, seu lugar. O "medo de fazer literatura" já é um passo para o literário penetrar nas camadas de "vida" que pulsa e agoniza nos dias do enlutado. Deste modo, Barthes faz proveito (no mesmo campo semântico de *jouissance*) dos desvios e lacunas que a escrita diarística apresenta, entregando-se ao "prazer do texto" e suas diversas (re)encenações:

> Inquietante, sua escritura, nesses registros diarísticos, é a atividade com a qual o escritor se envolve, se enovela, finge que vai dizer, mas apenas aponta, sugere, indicia, de forma a fisgar o leitor com o seu "canto órfico", que só pode olhar para frente, proibido que está de retornar ao objeto amado. Nesses fragmentos ficam apenas os possíveis narrativos e a obstinação de escritor em dispor, manipular, compor, manejar, reordenar a vida, enquanto a morte não lhe rouba a cena. Nesse discurso, ora em crítica-escritura, ora sério e denso, as confissões acontecem entre as digressões da memória e o jogo escritural. (ARAÚJO, 2010, p. 2568)

A tensão confessional entre as "digressões da memória" e o "jogo escritural" revela os deslocamentos do sujeito no interior da própria escrita, sofrendo atração e repulsão dos elementos recordados e registrados nas fichas do diário. Eventos aparentemente desconectados da realidade sofrida pelo diarista tornam-se o estopim para que as comportas do sofrimento se rompam e tudo seja arrastado pelo jorro de lágrimas e palavras, como na anotação do dia 5 de novembro de 1977:

> Tarde triste. Saída breve. Na confeitaria (futilidade), compro um doce folheado. Servindo uma cliente, a empregadinha diz *Aqui está*. Era o que eu dizia, quando trazia algo para mamãe, quando estava cuidando dela. Uma vez, já no fim, meio inconsciente, ela repetiu em eco *Aqui está* (*Aqui estou*, foi o que nos dissemos um ao outro durante toda a vida).
> Essa expressão da balconista faz com que me venham lágrimas aos olhos. Choro longamente (ao voltar, no apartamento insonoro). (BARTHES, 2011, p. 36; grifo do autor)

A passagem acima deixa evidente a lição proustiana na escrita de Roland Barthes. Uma expressão corriqueira na França (*Voilà!*) e dirigida a outro, a cliente, desencadeia uma sequência de recordações que se dão em três séries. A primeira ocorre quando o verbo vai para o passado e o diarista estabelece a relação entre os dois tempos, relembrando o momento em que a expressão era utilizada. Temos aqui uma expansão inicial, que contempla um intervalo regular amplo. Na série seguinte, há uma contração, quando Barthes faz recorte mais específico, remetendo ao instante derradeiro de sua mãe ("Uma vez, já no fim"), que leva, em seguida, para a terceira e última série, entre parênteses. Nesta, a expansão é ainda maior, pois se refere a uma prática de "toda a vida". O eco de "Aqui está" dito pela mãe "meio inconsci-

ente" parece reverberar nessa vida inteira entre os dois, inclusive durante a anotação do diário.

As ruínas dos dias sem a mãe são, além de elementos da recordação, signos de aprendizado da escrita, assim como observa Gilles Deleuze sobre a obra de Proust, que "é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos" (2003, p. 4). Ainda segundo Deleuze, os signos proustianos "são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados." (2003, p. 4). Em Roland Barthes, temos os signos do texto, ou da escrita, e é por meio desses signos que o "sujeito devastado" evita a completa dispersão de seus estilhaços. A solução, então, é anotar, registrar, escrever. Mas para quê?

> Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida em que ele se anuncia como absoluto*. O – em breve – "nenhum rastro", em parte alguma, em ninguém.
>
> Necessidade do monumento.
>
> *Memento illam vixisse*. (BARTHES, 2011, p. 110)

Para combater essa "dilaceração do esquecimento", o diarista recolhe os rastros, não permite que eles se percam, se desvaneçam com o passar dos dias. A anotação acima é registrada "Por volta de 12 de abril de 1978", provavelmente por ter sido datada em momento posterior. A imprecisão expressa na locução prepositiva tensiona com a data marcada com dia, mês e ano, revelando o empenho em não sucumbir a essa precipitação no iminente "em parte alguma, em ninguém". A escrita é e contém o lugar e o alguém, fazendo das fichas (ruínas da folha inteira) novos tempos, lugares e sujeitos. Como no poema de Auden, "Nasce um mundo da frase pronunciada/ Onde tudo acontece tal e qual;/ Na palavra a palavra está empenhada:/ À fala, não ao falante, dá-se o aval". (2013, p. 197).

Gestos monodramáticos

No dia 2 de setembro de 1975, o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini é encontrado morto em uma praia de Óstia, nos arredores de Roma, vítima de um assassinato que até hoje suscita dúvidas se por motivação passional

ou ideológica. Os principais jornais do mundo noticiaram a tragédia estampando uma imagem perturbadora: o corpo de Pasolini dilacerado, praticamente irreconhecível. Na fotografia veiculada na mídia, o rosto ensanguentado, os braços cruzados marcados de ferimentos e a camisa rasgada exibem a violência do ato. Há uma potência nessa imagem que parece também nos golpear. Afastamos os olhos rapidamente ou contraímos alguns músculos da face numa reação de repulsa espontânea, como se fôssemos acertados por aquilo que produziu aquelas marcas.

A imagem da morte de Pasolini é evocada nas últimas palavras do poema "H.", do livro *Monodrama*, de Carlito Azevedo. A força evocada por ela percorre todos os poemas do livro, mas só encontra campo para expansão em seu último texto. Para o escritor Bernardo Carvalho, a poesia de *Monodrama* é "ao mesmo tempo discreta e incisiva, cuja precisão do corte é perturbadora, fazendo surgir do banal o mais terrível e o mais belo. Um sentido extraordinário por trás das coisas mais coloquiais [...]" (2009, s.p.). E, sobre o poema selecionado, afirma, um pouco hesitante, o escritor: "Não sei o quanto pode haver de traição em revelar que *Monodrama* converge para um poema incrível, 'H.' [...]" (CARVALHO, 2009, s.p.). Não que os outros poemas do livro não tenham sua autonomia, como os impressionantes "Margens" e "Garota com xilofone", mas alguns de seus versos parecem confluir para a anonímia expressa na inicial que intitula o último poema, como quem acompanha a partitura dos gestos de um corpo em movimento, presença da ausência de outro corpo, no corpo do poema.

As peças da engrenagem que move os poemas de *Monodrama* parecem se estruturar a partir de dois eixos: interpelação da realidade e da própria experiência vivida ou transmitida; e a exploração da tensão dos limites da linguagem. Carlito Azevedo não se ilude com a busca de uma totalidade da experiência vivida por meio da palavra, ao contrário, o poeta lida com os limites da linguagem escrita, levando em conta suas condições para articulação das imagens produzidas pelo poema.

Em entrevista concedida à versão digital do suplemento literário "Prosa", de *O Globo*, por ocasião do lançamento de *Monodrama*, Carlito esclarece que o livro nasceu do desdobramento de crises, a particular e a de linguagem, e os poemas emergidos desse vórtice são chamados pelo poeta

de "notas da ruína": "Em *Monodrama* sugiro que o que amamos de verdade é o que gostaríamos de, absurdamente, salvar da aniquilação que nos espera." (apud FREITAS, 2010). Amor, absurdo e aniquilação podem ser lidos como palavras-chave de um dos textos mais pungentes da poesia brasileira contemporânea: "H."

O poema parte de um acontecimento doloroso: a morte de Hilda, mãe de Carlito. Sendo bem específico, o poema vem de um pouco antes, quando Carlito recebeu um telefonema avisando sobre o estado irreversível de sua mãe, talvez com o intuito de prepará-lo para o pior. Pode soar meio cruel pedir a alguém que se prepare para a morte de um ente amado. Não estamos nunca preparados, talvez suspensos, para não dar a impressão de que doeu muito. No entanto, basta o silêncio e o recostar-se a um canto qualquer, sozinhos, para que as comportas se destravem e não tenhamos (e não queiramos ter) forças para segurar a torrente. Costuma-se dizer, de quem sofre uma dor dessa amplitude, que perdeu o chão, ou *ficou sem estrutura*. É possível então estruturar, ou reestruturar, a si mesmo por meio da linguagem poética sob dor dilacerante? Que linguagem comunica o que se sente? Ou melhor, o poeta quer comunicar o que sente? Quando descreve os instantes após a ligação sobre o agravamento da saúde de sua mãe, Carlito perscruta o mais recôndito de si:

> A ideia apavorante da morte de minha mãe, pelo que vejo, ultrapassou a superfície gelada, deixando-a intacta e está fazendo sutis estragos em regiões que desconheço, não alcanço. E contudo estou aparentemente tão calmo. Venho escrever por medo de perder a razão, não pelo estardalhaço dos nervos, que não há, mas pelo seu contrário sinuoso, a idiotia. Sinto que se conseguir escrever agora o que se passa comigo estarei a salvo, repito mentalmente o refrão de que onde há obra não há loucura e onde há loucura não há obra e venho escrever. (AZEVEDO, 2009, p. 139)

A literatura como lucidez em meio às trevas do sofrimento, encontrada em obras como *Diário do hospício*, de Lima Barreto, e *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, retoma quase sempre a suposta dicotomia entre razão e loucura, confluentes no processo criativo. Outro ponto interessante a ser sublinhado é o processo de conhecimento de si mesmo que se dá por meio da escrita. O poeta percebe a existência de regiões desconhecidas e

inalcançáveis por ele no momento em que se debruça sobre os efeitos da "ideia apavorante" da morte de sua mãe, explicitado em "pelo que vejo", ou seja, no momento em que as palavras digitadas surgem em sua tela, no editor de texto.

No período seguinte, reconhece estar "aparentemente tão calmo". A questão da aparência é um dos aspectos apontados por Susana Scramim na poesia de Carlito Azevedo, que, desde seu livro de estreia, *Collapsus linguae*, é algo como uma "poesia-espelho", feita "à moda ou à maneira de". O texto do outro, aquele que se apresenta diante do poeta, não sofre absorção ou é incorporado, mas mimetizado, tornando-se então outro texto, que não mais o primeiro outro. Se tomarmos a palavra em latim *modus*, veremos que ela expressa uma "medida" atribuída às coisas, diferentemente de *metior*, próprio para aferir uma determinada dimensão. Para que seja aplicada, *modus* demanda ponderação e maturação, a fim de que seja feita uma escolha, ou seja, para que algo impossível de mensurar tenha algum limite (BENVENISTE, 1995, p. 129). Daí vêm, por exemplo, "modesto" e "moderado". Em Carlito Azevedo, a poesia como aparição evidencia os próprios limites a que está sujeita:

> A aparição é um símile, uma aparência do ser, a qual se manifesta mediante um aparato, o espelho, o idêntico a si mesmo, considerado em sua incompletude; nesse sentido, a poesia seria a imagem de sua própria impossibilidade. A poesia é espelho e o espelho é poesia. São imagens daquilo que não é ou somente será enquanto potência de um dizer não afirmativo. A poesia é um ser sem substância. (SCRAMIM, 2010, p. 13)

A morte em si não existe, apenas enquanto presentificação ou produção de uma ausência. Há a dor, presente, por quem não está mais ao nosso lado. O poema "H." não é a mãe nem a morte, nem mesmo a dor de quem sente, o filho Carlito, não é nada do que se fala, mas, e apenas, isto: *fala*. O poema é a imagem, aquilo que fala. Em suas demais produções poéticas, Carlito Azevedo também desenvolve esse sentido, no entanto, em "H.", podemos perceber uma tensão maior entre o sujeito empírico e o sujeito poético.

Não estamos tratando aqui da intraduzibilidade da experiência vivida, uma "crise da representação", como na literatura sobre a *Shoah*. Esta-

mos, entretanto, de acordo com Derrida, para quem "não existe uma tal presença extralinguística. Isso é bem conhecido e Roland Barthes, por sua vez, reafirmou essa virada linguística do conhecimento em frases como: 'Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique'." (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 76). Afinal de contas, o conhecimento é uma via, não repositório de dados e informações. Ao escrever sobre a morte de sua mãe, Carlito não constrói um arquivo ou um relicário poético, pois o "modo" (*modus*) e o espelho de sua poesia buscam a evidência sensível possibilitada apenas pela construção do poema: "Intensidade e emoção são fundamentais para a poesia e 'H.' é o mais emotivo que há nas minhas 'notas da ruína'. O que não quer dizer que não seja um texto construído." (AZEVEDO apud FREITAS, 2010)

"H." divide-se em quatro partes, que se subdividem em outras quatro. As divisões possuem os seguintes títulos: "H.", "Beijo", "Motores" e "Ritual". Já as subdivisões seguem a numeração sequencial em algarismos romanos. A primeira parte, que intitula o poema, insere no texto a letra "H", em caixa-alta, e um ponto, caracterizando um indivíduo anônimo ou abreviatura de um nome amplamente conhecido, que só sabemos se referir ao de sua mãe na parte IV de "Beijo". Ainda "H.", a primeira divisão, acompanhamos o sujeito poético inquieto, aguardando a notícia terrível, deslocando-se dentro de sua própria casa, como se buscasse sair de si, mas permanecendo no mesmo lugar: "Passeio agora pela mesma casa de minha infância, adolescência e vida adulta, consolado pela ideia do descanso que ela terá de agora em diante." (AZEVEDO, 2009, p. 138). Durante três partes, o sujeito poético percorre espaços e tempos, revisitando instantes de sua formação humana e intelectual, num processo de expansão e contração que, assim como na anotação do *Diário de luto*, de 5 de novembro de 1977, com suas três séries de evocação proustiana, remete ao parto, a fronteira entre o indivíduo e o mundo, o momento em que ele vai se desligando do ventre materno.

Na última parte, a voz de Hilda alterna-se à do sujeito lírico, mas não se confunde com este na enunciação final do poema. A distinção se dá graficamente pelo travessão após os dois pontos seguintes ao nome de Hilda, único momento do poema em que sua voz, através do discurso poético, se apresenta a partir de uma sucessão de imagens, de modo a evitar as figurações homogêneas ou totalizantes:

> *Hilda*:
> – 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 por Pasolini nesse louco planeta que agora, para você, gira também sem mim. (AZEVEDO, 2009, p. 152)

É como se o parto se convertesse, por meio de paronomásia, de substantivo em verbo conjugado na primeira pessoa do singular, presente do indicativo, tempo do discurso poético. A mãe parte, eis o verbo, depois de uma vida dedicada ao filho que ela trouxe ao mundo pelo parto, o substantivo, no entanto, no poema, o princípio, assim como no famoso versículo bíblico, é o verbo. Embora não seja e nem esteja com divindade alguma, pois é plena expressão da atividade humana, o poema tem, entre suas definições, a capacidade de nomear as coisas (*onomas poiésis*). Na aula de Roland Barthes do dia 19 de janeiro de 1980, poucos meses antes de morrer, ele esboça uma "tipologia dos papéis varridos pela escrita de vida": *persona*, *scriptor*, *auctor* e *scribens*. Para Barthes,

> esses *eus* são tecidos, cintilações na escrita, tal como a lemos, segundo diversas preponderâncias – Mas a *escrita de vida* implica, evidentemente, que certo valor criativo é atribuído à *persona*; a escrita surge na parte não escrita da vida, ela esbarra continuamente naquilo que está fora da escrita, e mantém, com essa parte não escrita, uma relação de analogia deformada, ou de *alegoria*; é absolutamente o caso de Proust, que realiza perfeitamente a frase de Keats: "A vida de um homem de certo valor é uma constante alegoria". (2005, p. 174)

A *persona*, donde vem, além de "pessoa", também "personagem" e "personalidade", é criação tanto do que escapa quanto do que contém a vida a ser escrita, o literário e o extraliterário. Neste caso, é a partir de uma vida, que nunca é circunscrita às condições de um único sujeito, mas atravessada por outras vidas. Contudo, desde o título do livro, o poeta nos convoca não para assistirmos ou participarmos de sua dor, e sim, para a construção do discurso poético e as tensões da linguagem contra a aniquilação a partir das ruínas do seu instante, seus dias, seu monodrama.

Um monodrama é centrado "na figura de uma pessoa da qual se exploram as motivações íntimas, a subjetividade ou o lirismo" (PAVIS, 2008, p. 246). O dramaturgo russo Nicolas Evreïnoff, em seu tratado sobre o gênero, ressalta que este deve representar, em cena, o mundo visto pela perspectiva da personagem, de modo que o espectador estabeleça com ela a cumplicidade de quem faz a distinção da realidade apresentada, tendo em vista que este não fazer parte do mundo representado em cena (apud PAVIS, 2008, p. 247). Essa tensão entre o drama e a representação da realidade interior que produz uma imagem, ou imagens, a partir da prospecção do íntimo da personagem é bastante presente na encenação contemporânea, "sejam suas ações visíveis [...] ou situadas em sua imaginação" (PAVIS, 2008, p. 247).

"H." se compõe de "imagens-em-sucessão", tão presentes em outros poemas do livro. Elas funcionam como "múltiplas formas de adiamento ou de indefinição da imagem", em face da impossibilidade de ver e descrever ou representar aquilo que é visto (SÜSSEKIND, 2008, p. 64). Embora, assim como o gênero teatral, a construção monodramática do poema gire em torno do universo interior do sujeito lírico, a sua figuração busca se amparar também nas imagens que não estão dentro dele e que estabelecem uma relação analógica com as frestas daquilo que escapa e que não é mais possível resgatar, como quem salva um diário perdido no incêndio e ainda tenta reconhecer o rosto no espelho partido de uma manhã tomada pela névoa.

Barthes e Carlito, através de gêneros literários distintos, o diário e o poema, buscam algum consolo depois de vivenciarem a dor terrível da perda daquelas que os trouxeram a este "louco planeta", mas também realizam um obstinado trabalho com a linguagem e seus limites, de maneira que o espaço discursivo em que se movem não seja mero repositório do substrato do vivido, mas também reconfiguração da experiência da escrita em face da pungência do instante e do que se intenta nomear.

Recebido em 10/02/2022

Aprovado em 10/11/2022

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. "*Diário de luto*, de Roland Barthes, ou a estética do fragmento". In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, 14, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Línguísticos, 2010. V. 14, n. 4, tomo 3, p. 2564-2576. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_3/2564-2576.pdf>. Acesso em 10 setembro 2020.

AUDEN, W.H. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes, João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, 2011.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance: a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, 2005. V.2.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indoeuropeias: poder, direito, religião*. Trad. Denise Bottmann. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. V.2.

BLANCHOT, Maurice. "O diário íntimo e a narrativa". In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-278.

CARVALHO, Bernardo. "A partir do banal, o mais terrível e o mais belo". *Brasil econômico*, Rio de Janeiro, 12 dez. 2009. Disponível em: <https://www.7letras.com.br/monodrama.html>. Acesso em: 30 agosto 2020.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FREITAS, Guilherme. "Entrevista com Carlito Azevedo, autor de *Monodrama*". "Prosa", *O Globo*, 2 jan. 2010. Disponível em: https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/entrevista-com-carlito-azevedo-autor-de-monodrama-254124.html>. Acesso em: 30 agosto 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda da Poesia).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

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

Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.