

A EXPANSÃO DA POESIA EM *LIVRO DAS POSTAGENS**

Paulo Alberto da Silva SALES^v

RESUMO

As noções de campo expandido, apresentada por Rosalind Krauss (2007), Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), bem como a de inespecificidade da arte contemporânea proposta por Florencia Garramuño (2014) são verificáveis nas composições de obras da literatura brasileira contemporânea. Escritores e poetas das últimas décadas têm publicado textos que contestam categorias fundamentais do campo literário. São experimentos que abrem o texto a uma multiplicidade de conexões e constroem sequências que recuperam signos ínfimos e despercebidos. Neste estudo, leremos a poesia do poeta brasileiro Carlito Azevedo como uma “representação sem reprodução” (AGUILAR; CÁMARA, 2017) tendo em vista que seus escritos em campo experimental se valem de performances diversas que possibilitam leituras plurais. Em sua obra **Livro das postagens**, publicada em 2016, o poeta apresenta dois longos poemas nos quais a experimentação da escrita poética é marcada pela utilização de signos, formas, discursos e meios diversos. Por fim, concluímos que o poeta em questão, ao se apropriar de estratégias da arte dramática, da arte cinematográfica e de outros gêneros, bem como da imitação de estilos literários por meio de pastiches, sobretudo ao fazer alusão à escrita da poeta portuguesa Adília Lopes, apresenta uma poesia em campo experimental, híbrida e inespecífica.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Carlito Azevedo. Livro das postagens. Campo expandido. Inespecificidade.

* Artigo recebido em 27/09/2020 e aprovado em 27/11/2020.

^v Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor de Linguagens (Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas) no Instituto Federal Goiano (IFGoiano) Campus Avançado Hidrolândia. Integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Cora Coralina. E-mail: <paulo.alberto@ifgoiano.edu.br>

1. “AQUI SÃO FEITOS TODOS DE PAPELÃO¹”

Embaixada Argentina
 uma vez
 (Poseidon, tende piedade de nós)
 lançado ao mar.

*O construtivismo é um grande ferro de engomar
 sobre as rugosidades do humano.*
 V. Khlébnikov

Você acha absurdo associar a ideia de pátria com a ideia de prazer e gosta de pensar que sua pátria é na verdade a feliz coincidência entre uma parte sua e um ponto instantâneo no mundo. Você gostaria de anotar no seu passaporte, no espaço reservado à nacionalidade, o nome de todos os cafés e confeitarias onde, por um instante, se sentiu coincidindo consigo mesmo. Uma de suas imagens da felicidade é uma tarde na Pastelaria Suíça, na Praça da Figueira, em Portugal. Vocês eram dois adolescentes em sua primeira viagem ao exterior e tinham gasto todo o seu dinheiro em livros de poesia (AZEVEDO, 2016, p. 53).

As três passagens acima compõem a página 53 do **Livro das postagens**, do poeta Carlito Azevedo, publicado em 2016. A primeira delas traz uma referência a um momento ditatorial na América Latina ao qual o leitor de seu livro se deparará, em vários momentos, com versos que remetem a imagens de perseguições políticas, bem como a de cenas de tortura e de morte. No verso da primeira passagem, evoca-se a presença do deus grego Poseidon, para que ele receba em suas águas o possível corpo da vítima executada. A segunda é uma espécie de citação, que o poeta se apropriou do escritor russo Velimír Khébnikov (1885 – 1922), um dos mais conhecidos poetas das vanguardas russas modernistas. Nessa citação, nota-se a criação de uma metáfora que critica a teoria construtivista teorizada por Jean Piaget, segundo a qual a criança passaria por vários estágios para aquisição do conhecimento. Em via oposta à linha piagetiana, as criações literárias de Khébnikov burlam a distinção de etapas e se firmam por meio da mescla e, também, pela fusão de gêneros literários e não-literários, tornando-os híbridos. Já a terceira passagem apresenta uma espécie de monólogo interior no qual há uma reflexão

¹AZEVEDO, 2016, p. 33.

sobre o estar no mundo e sobre as vivências adquiridas pelo possível sujeito lírico em vários lugares conhecidos e, também, anônimos.

Aparentemente desconexas, as três passagens elucidam o panorama de como o livro do poeta carioca está configurado em sua completude, partindo da variedade de material utilizado para a criação do experimento poético. Em seu texto, Carlito nos faz perceber que a máquina performática de sua poesia funciona como um “dispositivo de aplanamento” (AGUILAR; CÁMARA, 2017), na qual tais dispositivos aos quais ele se vale estão encaixados de um modo complexo, fazendo com que, então, os enxertos se articulem entre si e possam se expandir, o que possibilita ilimitada atribuição de sentidos pelos leitores. Leremos, então, os dois poemas que integram o **Livro das postagens** a partir “[d]a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante do que o outro” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 11). Uma vez deslocados de seus discursos originais, os diversos signos utilizados na montagem dos poemas são aplanados em uma mesma teia discursiva. Logo, ao examinarmos a proposta de criação poética azevediana – que incorpora passos de prosa, signos do texto dramático e de vários outros gêneros –, destacamos a fricção de discursos diversos e de outros gestos linguísticos que redimensionam a sua poesia. Será exatamente nesta perspectiva que, a nosso ver, o poeta propõe a montagem de seu último livro, no sentido de reunir, poeticamente, fragmentos de textos literários, citações de filósofos e registros de falas oriundas de contextos digitais para que seus leitores possam

atribuir-lhes significações, sempre tateantes: cercar esse vazio que constitui o que ocorreu uma vez e não voltará a ocorrer. [...] A ideia é convocar a performance para mostrar que sua presença transforma as leituras possíveis de uma obra. Não é algo acessório ou ornamental, são as atualizações, as singularidades espaço-temporais que toda publicação evoca, mesmo que seja como ausência ou vazio. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 13)

Em nossa leitura, evidenciaremos que a obra de Carlito em questão se trata de um texto em devir cuja dimensão performática – as descrições de gestos, a inserção de mensagens de contextos diversificados, de vozes capturadas em situações cotidianas, de informações e de mensagens trocadas via **Whatsapp** e/ou **inbox** no **Facebook** – esmaece os compartimentos separatistas que distinguem as

disciplinas e os discursos. Daremos ênfase aos mecanismos de criação poética desse autor por meio do uso combinatório de inúmeros signos e, sobretudo, por meio de novas sensibilidades que os entrecruzamentos desses elementos provocam a cada ato de leitura.

À primeira vista, as três passagens transcritas anteriormente, desapropriadas de seus discursos fundadores e utilizadas no universo poético de Carlito geram estranhamento no leitor de poesia. Ao se valer de estratégias não-convencionais e desagregadoras do estilo lírico clássico, os poemas procuram criar raridades, ou melhor, singularidades poéticas, em contraste com a ideia de universalidade. Essa incompreensibilidade na forma de criação poética associada a conteúdos estranhos – tomados emprestados de outros meios que não eram, até então, poéticos – chama-nos a atenção para aquilo que parecia ser suplementar e/ou efêmero e que acabou se tornando medular no texto poético. As passagens transcritas a seguir integram o longo poema “Livro das postagens” – segundo poema do livro e que tem o título homônimo ao da obra – que são arquitetadas por meio do sujeito lírico que está trancando em um quarto. Nesse ambiente, o eu lírico passa dias a traduzir poemas a espera de uma mulher – não identificada – e seu contato com o mundo exterior acontece somente por meio do seu acesso às redes sociais pelas telas do computador e do seu **smartphone**:

No café da manhã, antes do seu embarque de volta para o Rio de Janeiro, ela lhe narrou a mais estranha sensação de que foi acometida durante todos estes meses em que viveu no Leste: sempre que saía de algum avião, carro, barco ou ônibus, sentia o corpo se inclinando de modo acentuado para o chão, e então lembrava-se, invariavelmente, de Bruno Schulz dizendo que por aquelas regiões o céu parece mesmo ter sido atirado sobre as costas dos homens como um edredom infinito, de sob o qual é preciso sair engatinhando, “como escaravelhos na umidade quente, farejando como os cornichos sensíveis o barro doce do chão”. Mais adiante, ela acrescentou: “Por lá fiz também uma descoberta assustadora. Estava realmente mau, mas sentei para trabalhar e de repente tudo foi melhor do que nunca. Será que todas essas bobagens sobre o sofrimento e criação são verdade? Isso seria realmente nojento.” Você perguntou a ela se nessa espécie de exílio a que se viu forçada experimentou a sensação de estar perdendo tempo. Ela engoliu o que ainda havia de café na xícara antes de dizer que não, mas que era nítida e cotidiana a sensação de estar perdendo espaço. Que outros não se expressem da mesma maneira, você me disse,

é uma prova a mais de que o espaço foi devorado pelo tempo. E como vai ser viver de novo aqui em São Paulo? Ela ignorou essa pergunta e prosseguiu “Será que escrever é um tipo de doença, um tipo de afasia com delírio? Só sei que é patético. Há dois dias estou olhando para um quadro de Cézanne para um ensaio, nem sei como ele ainda não ficou furado (prova de que ainda não virei Cíclope, mas amanhã, quem sabe?). E mais eu olho, mais palavras se vão embora.” Já no aeroporto de Congonhas, despedindo-se, o seu sorriso tinha alguma nuance que você que você não conhecia em você, e o dela só agora, de volta ao Rio de Janeiro, diante do computador, você conseguiu definir como a flor de todas as reações químicas desse universo.

é sério isso?
impressionante
por que você escolhe esse caminho da miséria?
por que você escolhe não conversar?
por que por que por que?

O que os poetas dizem sobre o amor é tão enganador como quando num antiquário se lê num letreiro: “Passa-se a ferro”. Não leve sua camisa para ser passada ali, o letreiro está à venda.

(AZEVEDO, 2016, p. 60 – 62, grifos no original)

Em tais passagens, nota-se como a poesia é feita de conversações, de memórias e de citações de pensamentos diversos que remetem os leitores à escrita de outra importante poeta brasileira contemporânea: Ana Cristina Cesar. Nos três trechos/poemas, os sujeitos líricos saem de si para encontrar com o outro e com o mundo por meio de uma linguagem descritiva e objetiva. Não se nota uma aparente relação entre as três passagens, uma vez que a primeira apresenta elementos memorialísticos, a segunda um provável diálogo feito via **WhatsApp** e a terceira, um comentário de fundo poético. Como o leitor, diante de tantas referências entrecruzadas, poderia nortear sua leitura? Um possível caminho estaria no exame da arquitetura poética desse texto experimental.

A montagem dos dois poemas do **Livro das postagens** desconstrói a ideia enraizada no formalismo russo que consolidava a linguagem poética como intransitiva e estava alicerçada na separação de diferentes esferas sociais. Para Luciana di Leone (2014, P. 19), em **Poesia e escolhas afetivas**, a presença da

afetividade e do afeto, embora não sejam prerrogativas da poesia contemporânea, são norteadores da poesia brasileira recente. Percebemos, no experimento de Carlito, que elas “se constr[oem] a partir de uma cena de leitura que alimenta as escolhas afetivas e alimenta a continuidade dos afetos produzidos e, ainda, explicitam essas escolhas como as que guiam os projetos”. A linguagem poética estava, sob o prisma do primeiro estruturalismo, separada tanto do prosaísmo quando da “vida”. Visto sob esse prisma, o texto de Carlito é um exemplo de poesia cuja linguagem poética se torna transitiva e exige, constantemente dos leitores, o desdobramento das significações. Nas passagens das páginas 50 e 51, leem-se:

Acordo fulminado por uma vibração
A enfermeira leva alguns segundos para me convencer

que não vinha de fora
e sim de dentro

mas não me espantaria tampouco se aparecessem
gravadas a fogo na parede

do banheiro
as palavras

contado pesado dividido –
em vez disso

segue lisa e brilhante
a parede de ladrilhos

branca como o jorro de leite
que criou a via láctea

Sobre a mesa do café – chama-se Moviola – conseguimos equilibrar milagrosamente os três volumes do Genji, muitos cadernos, canetas – chama-se Papelaria União –, meia dúzia de xícaras de café, duas garrafas de água mineral (uma com, outra sem gás), dois volumes da poesia reunida de Antonio Cisneros – chama-se: os corpos de dois viventes espalhados no charco, parecidos como duas gotas à beira-pálpebra -, um dicionário, um cinzeiro cheio de tocos de cigarro, e o trabalho sobressaltava habitual e circular - chama-se brisa fresquinha só ali, ao redor do ramo enfeixado de violetas africanas na vitrine – mas quem é que mandou um silêncio meter o nariz na conversa e parece então que agora sopra um vento frio de alguma passagem invisível no dia quente e um dos dois – chama-se: qual? - suspira um pouco e se lembra de um longo poema do romantismo polonês que termina com soldados berrando barbárie enquanto erguem no ar e atiram pela janela o piano de Chopin, e quase-quase o outro pode ouvir o

estrondo disso e por isso põe as mãos na cabeça e não por outra coisa quando os versos finais anunciam que “o Ideal atingiu o Chão” – chama-se granito, chama-se gole abismado de café - ! e quem soprou do outro grupo de flores, agora brancas, da mercearia Fuji, um último poema, cósmico, sobre um meteorito que viaja pelo espaço tanto tempo para vir cair justamente sobre o túmulo de Julieta – a menina Capuleto –, quem mandou? Porque coisas assim não acontecem sem arrastar junto tantas outras coisas que inevitavelmente cortarão, por alguns segundos, 100 milhões de vezes por segundo, dentro ou fora do coração, o espaço interestelar ou apenas aquele que separa pianisticamente o terceiro andar do calçamento. E já agora se chamava táxi e cortava, voando, o espaço entre Laranjeiras e Castelo e a ele, “inda tonto do que houvera, a cabeça em maresia”, o recolheram, do outro lado do espanto, do outro lado desse desastre em curso, figos ramy e o abraço mais amorosamente português da muy leal cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. (AZEVEDO, 2016, p. 50-51, grifos no original)

Em sua obra **Monodrama**, publicada em 2009, o poeta consagrou o estilo inconfundível de sua poesia ao questionar os gêneros literários e ao embaralhá-los, o que ressignificou a percepção e a recepção de sua poesia. À ocasião da publicação do **Livro das postagens**, o poeta afirmou, nos paratextos, que foi questionado se ele sofreria algum risco com esse novo livro. Categórico, respondeu que corria mais riscos do que ele imaginava.

Os riscos aos quais o poeta se referiria – ao infringir as inúmeras fronteiras e ao criar uma espécie de “fusão” entre os gêneros na composição de sua poesia a exemplo de seu mentor Khébnikov – podem ser explicados a partir das discussões sobre a noção de inespecificidade da arte contemporânea e, também, pela noção pós-moderna de campo expandido. Florencia Garramuño (2014), por exemplo, parte do pressuposto de que os artefatos artísticos da contemporaneidade são feitos por meio de formas dissonantes. Reordenados e reagrupados, as partes desconexas e provenientes de meios difusos tornam-se “frutos estranhos” que, também, são questionadores das especificidades ou de seu pertencimento a uma categoria/área. Nessa inadequação às formas tradicionais e aos meios específicos, a arte contemporânea revela, então, segundo Garramuño (2014: 12), “um modo de estar sempre fora de si”. No caso específico de Carlito, seu **Livro das postagens** pode ser lido, também, como uma “instalação²” – para usarmos a metáfora empregada em

²Essa obra, pelo seu caráter multifacetado, possibilita interpretações variadas a cada novo ato de leitura.

“fruto estranho” – ou melhor, ser lido como uma obra questionadora do seu pertencimento a certas categorias estanques. Trata-se uma obra inespecífica que, no entendimento de Garramuño apresenta

um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de “arte inespecífica” (2014, p. 16).

A inespecificidade típica de obras artísticas contemporâneas cria práticas e formas de impertinência que põem em xeque quaisquer tentativas de categorização de uma arte formal. Nessa linha de raciocínio, Rosalind Krauss (2007), em seu texto **Sculpture in the Expanded Field**, originalmente publicado em 1979, traz a ideia de expansão da arte, em específico, relacionada à reformulação da noção de escultura. Sua reflexão sobre o campo expandido está associada às propostas do cenário pós-modernista que se opõem às do modernismo, principalmente aquelas relacionadas às tendências da antiforma (seja ela aberta ou disjuntiva), da espontaneidade, do acaso, da performance, da descrição, da desconstrução, da desterritorialização e da indeterminação³. A noção de campo expandido de Krauss marca a perda do lugar do monumento como uma estrutura unívoca e constituída com uma identidade reconhecível. Se relacionarmos essa noção ao campo da literatura, podemos entender que se perde a fixidez de um gênero literário que passa a compartilhar, então, de estratégias de outros gêneros. Essa noção de espacialidade ampliada faz com que o campo das artes e da literatura desestabilizem categorias universais e impossibilitem a demarcação de lugares fixos. Em outras palavras, Krauss explica que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar em uma categoria resultante da soma da “não-paisagem” e da “não-arquitetura”. Por essa razão,

³Tais apontamentos aparecem em **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo, de Steven Connor (2004). Nesse ponto em específico, a partir dos estudos de Hassan, o teórico criou um quadro no qual se verifica tais marcas distintivas entre algumas perspectivas modernas e pós-modernas.

o campo expandido é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*. [...] Pois, como vemos, a escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, “permissão” para pensar essas outras formas (KRAUSS, 2007, p. 135).

Nessa não possibilidade de demarcação do poético e da não especificidade da arte contemporânea, o **Livro das postagens** apresenta alguns hibridismos sintomáticos da arte contemporânea. Em primeiro lugar, o texto é repleto de citações, que vão desde a menção a nomes de poetas, de cineastas e de artistas diversos às apropriações de trechos literais de obras, de conversas e de pensamentos, além de o experimento se valer de pastiches de autores modernistas e contemporâneos. Em segundo lugar, por não se constituírem como poemas autônomos, os leitores têm a sensação de não estarem compreendendo a lógica da justaposição de textos de naturezas tão distintas e, por isso, não conseguem fazer “análises” do texto. A recepção, frente a textos inespecíficos e em campo expandido tais como o de Carlito, deve ser repensada e, por sua vez, expandida para além da perspectiva tradicional da crítica. O texto em si obriga o leitor a se desvencilhar das noções pré-estabelecidas e os sentidos não são direcionados a um determinante comum. A atitude do leitor passa, dessa forma, a ser mais ativa e interativa com as construções poéticas. Logo, as “impressões” sobre as passagens do texto poético vão aparecendo (embora não se firmem) a cada nova leitura, haja vista que a ideia presente no próprio título – “as postagens” – sugere algo efêmero e sempre passível de mudança, uma vez que

[...] uma estrutura constelar ou inacabada que tentamos capturar nos corpos, nas vozes, nos espaços, nas máscaras e nas poses. Com sua consistência fantasmática, são convocados e ensamblados na máquina performática para funcionar no campo experimental da literatura. (AGUILAR; CÂMARA, 2017, p. 24-25)

Na epígrafe que abre o experimento de Carlito – pertencente ao importante cineasta e poeta italiano Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975) – há pistas ao leitor de como funcionará a montagem do texto poético: “Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço, mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo”. O que se

seguirá em todo o livro é uma poesia arquitetada por meio de “desequilíbrios”, no sentido empregado por Rosa Maria Martelo (2010). Para a crítica portuguesa, o texto poético possui a tendência orgânica ao equilíbrio, muito embora seja possível desequilibrar e desestabilizar o poema sem que essa prática leve à perda da poeticidade. Faz parte dos movimentos constitutivos da poesia formas de desencontro do poema com ele mesmo, uma vez que

a poesia sempre evoluiu sobre o desequilibrar de equilíbrios anteriores, que, assim que se fixam, ou assim que atingem um ponto de repouso reconhecível (uma situação epigonal, digamos), correm o risco de deixar de ser produtivos, devendo ser desequilibrados para que se gerem novas formas de equilíbrio. Como disse Jean-Luc Nancy, “[a] poesia não coincide consigo mesma”, sendo precisamente nessa “não-coincidência”, nessa “impropriedade substancial”, que Nancy procura a condição da poesia (MARTELO, 2010, p. 9).

Ao partilhar dessa “não-coincidência” consigo mesma, o texto em campo expandido de Carlito apresenta questionamento da natureza poética e do lugar da subjetividade lírica ao se imbricar a uma infinitude de vozes e de saberes. O trecho a seguir ilustra essa multiplicidade de discursos:

*– Amigaso, ¿no siente
en ocasiones
que’ el alma
se le quiere volar
de la tapera’ el cuerpo?...
(...)
como un cuete
dentrando
en la inmensidá*

posso identificar o ano de uma foto
só de olhar a boca da calça da criança da foto
esta me diz que também estou ali
é uma foto minha também

“A terra flutua sobre a água. Mover-se-ia como um navio;
e quando se diz que ela treme,
em verdade
flutuaria em consequência do movimento da água.”
(AZEVEDO, 2016, p. 55-56)

Nesta página do livro, as três construções se baseiam em citações de textos poéticos, comentários feitos por mensagens de texto de celulares e por conversas informais. Nas apropriações e arranjos, nota-se de forma sutil a presença de uma subjetividade que é construída por meio de discursos diversos. Seria uma espécie de memória discursiva na qual o sujeito lírico expressa marcas de seu sentir entre a escolha de um fragmento e outro. A construção poética hipermediada por discursos e fontes diversas desestabiliza as estruturas formais dos gêneros literários, mais precisamente aquelas basilares para a constituição da poesia lírica. O poema, lugar privilegiado para a exploração das máscaras adotadas por um sujeito lírico, na poética azevediana, transmuta-se em uma arena de experimentações de gêneros literários articulados aos mais diferentes discursos, saberes e hiper-realidades da contemporaneidade. A desterritorialização e o não pertencimento a lugares e a tempos específicos passam a compartilhar, no espaço poético desse poeta, espaços comuns nos quais se constata indícios de momentos de autoritarismo, repressão e mesmo genocídio associados às referências literárias e artísticas que vão desde fins do século XIX ao início do século XXI.

A expansão dos terrenos da escrita poética aparece nos dois poemas que compõem o **Livro das postagens**, também, pelas remissões a nomes de poetas, de escritores, de pintores, de diretores de cinema, de fotógrafos, de jornalistas e de músicos. Essas referências a essas personalidades aparecem ligadas por meio de trechos de óperas e de filmes cujas passagens possibilitam os leitores visualizarem elementos da arte cinematográfica e musical. Mediadas a essas junções, os poemas mencionam personalidades históricas de vários momentos da história política e social relacionados ao autoritarismo, à ditadura, à repressão e mesmo a momentos que lembram a primeira e a segunda guerras mundiais. O primeiro poema intitulado “O livro do Cão”, que seria a primeira parte do livro, articula elementos formais de, pelo menos, três campos artísticos diferentes, que pertenceriam ao teatro, à ópera e à poesia propriamente dita. Eis o trecho inicial:

Prólogo canino-operístico

O cão:

Eu não devia nem estar aqui.
Outro deveria estar em meu lugar.
Eu não fui treinado para isso.
É como se estivesse no menor daqueles cubos

Que se encaixam vinte vezes uns dentro dos outros.
 O autor deveria estar aqui.
 Assuma o que tem ou não tem a dizer.
 O que posso enunciar além disso?
 Mas ele não se move
 nem no espaço no qual se encontra,
 Nem naquele no qual não se encontra.
 Me obrigaram a improvisar.
 Marina Tsvetaeva me conhece.
 Certa vez, em plena fome
 Dos primeiros anos da revolução
 Que em breve completará 100 anos,
 Ela estava sentada numa calçada
 Sem ter o que comer ou dar de comer
 Às suas filhas (uma morreria de fome)
 Quando me aproximei magro
 Acreditando que um coração de poeta
 Sentiria pena de mim
 E me livraria da cartolina
 Que me tinham pendurado no pescoço
 Com os dizeres escritos a lápis:
Matem Lênin e Trotsky ou eu serei comido.
 Cartolina cujo peso nenhum
 Eu mal aguentava com minha força nenhuma.
 Creio que já são palavras suficientes.
 Dentro do último cubo é essa luz arroxeadada
 Mais lamparina que crepúsculo.
 Eu nem deveria estar aqui.
 Outro deveria estar em meu lugar.
 Se vim parar aqui
 foi por curiosidade
 foi porque me chamaram.
 foi abanando o rabo para o futuro.
 foi arreganhando os dentes para o futuro.
 E ansiava por futuro.
 Foi sem ninguém me chamar.
 Vim cair aqui
 Dentro desse cubo
 Que sendo um lugar
 É onde eu estou
 E sendo uma coisa
 Deve estar em algum lugar.
 A minha poeta falava-me de Ofélia.
 A minha poeta falava-me de Eurídice.
 A minha poeta deu de comer à corda
 o próprio pescoço
 Eu vim farejar ossos com Hécuba
 É horrível a vergonha e a humilhação
 (AZEVEDO, 2016, p. 13 – 14)

Nesta primeira parte do livro, aparece a designação de um “prólogo canino-operístico”. Há a junção de elementos da arte dramática, da ópera propriamente dita com os elementos da poesia. No que se refere ao teatro clássico, o prólogo seria a primeira parte da tragédia. No teatro em geral, o prólogo trata-se de uma cena ou monólogo em que se apresentam elementos precedentes da trama que irá se

desenrolar. Já na ópera, que é uma espécie de teatro musicado composta por recitativos, árias, coro, etc., o prólogo funciona como uma espécie de preâmbulo das peripécias que serão cantadas, muito embora há prólogos de óperas que geralmente são estranhas ao enredo. Nesse livro de poesia, a utilização do prólogo em si funciona como uma espécie de mote à glosa poética que será desenrolada na segunda parte do livro, também intitulada “livro das postagens”.

Neste trecho transcrito, o poeta utiliza a máscara de um cão. A configuração deste ser – um cubo com uma cabeça de um animal – causa estranhamento e simpatia, simultaneamente, no leitor/espectador. A ação presente no poema é voltada toda para o animal que, por sua vez, é forçado a realizar um solilóquio e a improvisar mesmo contra a sua vontade. A voz canina cria imagens surrealistas que remetem a pensamentos oníricos e que desestabilizaram as correspondências com a realidade empírica. Ele também cria imagens que remetem a elementos desconexos e habitados no inconsciente típicos de filmes surrealistas, tais como **Un chien andalou** (1928), de Louis Buñuel e Salvador Dalí. Uma das cenas iniciais deste filme é a de um homem que utiliza uma navalha para cortar o olho de uma mulher, sem qualquer explicação plausível antes ou depois dessa cena. Nesta película, há, também, cenas de outros elementos irracionais que não apresentam relação de causa e consequência lógica. A passagem abaixo do “Livro do Cão” remete a essas construções imagéticas:

como se os cupins já não roessem a cortina
 como se os ratos já não estivessem roendo o teatro
 como se não fosse urgente
 tocar todo mundo a pontapés
 chocar ovos no despenhadeiro
 como se não vivêssemos
 a um palmo do olho
 a pinça do escorpião
 como se as palavras pudessem se dizer sozinhas
 mane thecel phares
 cortadas pesadas dividas
 e pronto
 (AZEVEDO, 2016, p. 24)

Além de criar imagens desconcertantes em suas falas, a voz canina afirma incisivamente seu descontentamento em estar ali: “Eu não deveria estar aqui./ Outro deveria estar aqui em meu lugar”. Essa ladainha, como o próprio cão diz, ecoa por

vários momentos do texto e a frase paradigmática – “O autor deveria estar aqui” – é repetida oito vezes no “poema/monólogo/solilóquio(?)”. A escolha do poeta em dar voz a um animal pode ser interpretada de várias maneiras. Aqui, o cão não tem medo de falar e as palavras vem livremente. Mas não só nesse aspecto: várias são as temporalidades que essa máscara utilizada por Carlito consegue representar em cena. Esse mesmo cão surreal afirma ter conhecido e travado contatos com várias personalidades históricas e literárias. Primeiramente, ele cita o nome da poeta russa Marina Ivanóvna Tsvetáeva (1892 – 1941), autora de poemas conhecidos pela sua tonalidade musical e pela concisão e aspereza de sua dicção poética. No momento em que há a menção à poeta, o cão faz alusão aos 100 anos da revolução russa, cujos expoentes também são convocados à arquitetura do poema: cita-se o nome de Leon Trotsky (1879 – 1940), ex-revolucionário, intelectual e líder do partido comunista em 1924. Com a vitória de Joseph Stalin (1878 – 1953), mesmo sendo comunista e uma ala não concordando com seus preceitos, Stalin persegue Trotsky que foi se refugiar no México e, por lá, conheceu Frida Kalo, com a qual teve uma relação íntima.

Feita a ressalva histórica, a voz canina continua a manifestar sua incapacidade em atuar: “Vim cair aqui/ Dentro desse cubo/ Que sendo um lugar/ É o lugar onde estou/ E sendo uma coisa/ Deve estar em algum lugar” (AZEVEDO, 2016, p. 14). O cão continua a fazer outras referências, agora, de cunho literário. Lembra as personagens mitológicas Eurídice, a amada de Orfeu, e Hécuba, mãe de dezenove filhos, sendo alguns bem conhecidos, tais como Heitor, Paris e Cassandra. Mais adiante, o cão evoca um nome de cineasta que irá aparecer em outros momentos do **Livro das postagens**: é o de Jean-Luc Godard (1930 -), pioneiro no movimento de filmes franceses da *nouvelle vague*. Na segunda parte do livro, o sujeito lírico – anteriormente expresso pela voz canina – novamente retoma menções e comentários sobre Godard relacionados a contextos de repressão. Ao longo do primeiro e, também, do segundo poema que integram a obra de Carlito, vários gestos e signos são revisitados pelo poeta que, por sua vez, articula-os a novos campos performáticos, fazendo os signos se expandirem e se resignificarem.

2. Citações e pastiches: acontecimentos

Tanto no “Livro do Cão” quanto no “Livro das postagens”, que são os dois poemas que integram o **Livro das postagens**, o processo de citação e de paráfrase é o elemento motriz que proporciona a atribuição de sentidos diversos aos elementos desconcertantes presentes nos textos. Essas inserções de “corpos estranhos” revelam um vasto arcabouço de leituras que se materializam na poesia por meio de suas memórias discursivas. Para isso, o poeta parte do processo de citação para criar poemas que podem ser entendidos, também, como pós-líricos ou despoetizados. Compagnon (1996) entende que a citação é um trabalho de leitura, de recorte e colagem, de grifo, de ablação, de solicitação e de solicitação, dentre outras tantas atribuições que lhe são dadas. Partindo do princípio da acomodação, a citação marca um lugar de reconhecimento e de leitura. Ela pode subverter e deslocar as competências do texto ou discurso que foi retirada, mas não suprime a privação de toda a leitura. Uma definição do problema da citação que pode ser aplicada ao **Livro das postagens** é a seguinte:

é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. Nesse sentido, seu papel é fático, de acordo com a definição de Jakobson: “Estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação, [...] verificar se o circuito funciona”. Ela marca o encontro, convida o leitor para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela. (COMPAGNON, 1996, p. 22 – 23)

Sendo por meio da interrupção, da quebra ou do prolongamento dos sentidos do texto primeiro, as citações utilizadas por Carlito provem no leitor momentos de encontros com universos díspares. Cada elemento, por mais evidente que possa ser, gera um obscurecimento pelo fato de ter sido deslocado de um contexto ao qual o leitor, muitas das vezes, não tem conhecimento. Nesse trabalho de estabelecer conexões, típico da intertextualidade, presente em conversas informais, trechos de textos teóricos, imagens e até mesmo partituras podem ser vistas como formas de questionar os limites do sentir lírico.

Na página 49, há a inserção de uma partitura que faz referência à ópera Lulu, de Alban Berg (1885 – 1935), que já havia aparecido anteriormente na fala do cão em seu monólogo: “lulu vamos cruzar a fronteira” (AZEVEDO, 2016, p. 27). Desta vez, o trecho desta ópera austríaca precede à fala de uma pessoa que teve contato com uma narrativa romanesca e se deparou com certas passagens desconexas. Contudo, a leitura do texto literário parece não ser tão atrativa e, por essa razão, o indivíduo deixa o livro de lado e parte para um lugar do qual não seja possível se conectar à rede **wifi**, isolando-se. Ao passo que ele retoma a leitura, incomoda-o o fato de que o romance é todo feito de restos. A ironia, nesta passagem, revela a própria condição do texto poético em si que, por sua vez, também é construído de restos ou de partes de discursos de outrem. A ressignificação por meio da colagem e união de um gênero a outro promoveu novos sentidos. Esses enxertos e ajuntes presentes no livro de Carlito podem ser lidos sob a óptica dos acontecimentos, tais como um puro devir e que criam singularidades, no sentido empregado por Gilles Deleuze em sua obra **Lógica do sentido**:

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporel, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já sempre *os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa. [...] O ativo e o passivo: pois o acontecimento, sendo impassível, troca-os tanto melhor quanto não é *nem um nem outro*, mas seu resultado comum (cortar-ser cortado). A causa e o efeito: pois os acontecimentos, *não sendo nunca nada mais do que efeitos*, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz). (DELEUZE, 2011, p. 9, grifos do autor).

Pelo seu caráter em forma de colagens de textos e pela mescla de discursos, a composição do livro do autor remete, em muitos aspectos, ao estilo da poeta portuguesa Adília Lopes (1960 -), no que diz respeito, especificamente, à relação intertextual – tanto presente na poesia dele quanto na dela – com inúmeras fontes discursivas de conhecimentos diversos que são apropriadas para o campo da lírica. Na orelha final do **Livro das postagens**, o poeta assume ter feito a segunda parte de seu experimento a partir de paráfrases e citações de Adília Lopes, bem como de outros meios de arte que não são propriamente da lírica, mas do cinema, da pintura, da música e das redes sociais. Na página 63, já quase no fim da segunda parte do

“Livro das postagens”, o leitor se depara com uma passagem na qual se constata um pastiche, ou seja, uma imitação de um estilo de outro autor. No caso em específico, Carlito faz pastiche de aspectos típicos da escrita poética de Adília Lopes que se referem, sobretudo, à aproximação entre vida e experiência e, também, na articulação de memórias discursivas na construção da subjetividade. Uma das principais características da poética adiliana pauta-se na sua relação com universos de leitura e com as inúmeras memórias discursivas que a cercam. Além disso, são poemas que, na sua grande maioria, contam pequenas histórias, sejam elas de foro íntimo – principalmente ligados ao universo familiar – que são entrelaçadas às várias leituras que a poeta fez ao longo de sua formação. O trecho a seguir traz algumas aproximações do estilo e que funcionam como uma espécie de hipertexto (GENETTE, 1982) da poesia de Adília Lopes:

Lá pelos meus dezenove anos	fui morar nos
	Estados Unidos
Descobri na época que lá	teria a
	possibilidade
de estudar toooooodas as	línguas do mundo
falei com meu pai ao telefone:	pai, vou aprender
	húngaro
e vou dar uma volta na Hungria	Minha filha,
	esquece esse negócio de Hungria
e de húngaro! aperfeiçoa seu inglês	e assim meus
	planos ficaram
por isso mesmo.	Meu pai é húngaro,
família traumatizada com aquela	experiência...
	(está um lindo dia de sol)
É muito estranha a sensação de	intimidade com
	uma cultura
com a qual não tenho a menor intimidade.	Juro
	que é muito estranho.
Toda essa história da minha família	que
	chegou ao
Brasil só depois da guerra e portanto	viveu na
	Hungria a perseguição toda
É cercada de mistério! Pouco me	falaram sobre
	tudo aquilo.
Só sei que daria um filme onde o	piano negro de
	Drummond se enquadraria
perfeitamente visto que minha	bisavó era exímia
	pianista.
E é por isso que eu fico lendo	os filósofos.
(AZEVEDO, 2016, p. 63)	

Carlito imita o estilo de Adília, sobretudo no que diz respeito à reconstituição de memórias afetivas da infância da poeta portuguesa presentes, principalmente, nos livros **Manhã** (2015), **Bandolim** (2016) e **Estar em Casa** (2018). O resultado é um livro de poesia que alarga o campo poético e mina as fronteiras entre os gêneros literários e não literários. Para Gérard Genette (1982), a prática imitativa do pastiche faz enaltecer semelhanças do hipotexto no hipertexto. Contudo, percebe-se uma diferença no coração da semelhança: não se trata de um plágio ou de uma cópia. Há uma reelaboração discursiva que embaralha os referentes que não são os mesmos de Adília. Na passagem retirada do poema de Carlito, notam-se comentários que evidenciam a predileção pelo estudo de línguas – sobretudo da língua inglesa – e pela paixão pela leitura em geral. Há uma identificação na utilização de alguns códigos e temas – família, presença dos avós e a veemente presença da leitura nos poemas de Adília. Essa tripla face se encontra, principalmente na trilogia **Manhã**, **Bandolim** e **Estar em casa**, publicados em 2015, 2016 e 2018, respectivamente.

Na última página do segundo poema, antes mesmo dos “agradecimentos” e ao que Carlito chamou de “coro”, há um trecho que apresenta uma espécie de metapoesia na qual o sujeito lírico, rodeado de citações e paráfrases, se manifesta:

De repente penso em alemães
 fugindo pelo esgoto
 da cidade
 ocupada
 penso no homem vendo o sexo
 de outro homem através
 do filó sujo
 do véu do mosqueteiro.
 Estou vivendo mais os poemas
 que traduzo
 do que a vida que não faço
 outra coisa além de anotar
 esses falsos cálculos
 de distância
 de afastamento.
 (AZEVEDO, 2016, p. 73)

Seja no emprego de citações ou no uso de alusões, de comentários digressivos e/ou metapoéticos, bem como de elementos externos à literatura, a máquina performática presente na poesia de Carlito nivela os discursos, o que torna

o campo poético do autor híbrido e inespecífico. Logo, seus escritos podem ser configurados, também, como poemas feitos “por outros meios”, “citacionais” e/ou “não originais” (PERLOFF, 2013), que são característicos da poesia do século 21.

THE EXPASION OF POETRY IN *LIVRO DAS POSTAGENS*

ABSTRACT

The notions of expanded field created by Rolalind Krauss (2007), Gonzalo Aguilar and Mario Cámara (2017) and nonspecificity of contemporary art thought by Florencia Garramuño (2014) are verified in many literary Brazilian works. Writers and poets of the last decades have been published books that contest the major categories of literary field. Those works are experiments that open the text's structure to many connections and they build sequencies that appears tiny and unnoticed signs. In this study we are going to read the poetry of the Brazilian poet Carlito Azevedo as a “representation without reproduction” (AGUILAR & CÁMARA, 2017) with the propose that in poet's experimental writings are made by several performances that induces the readers to infinite possibilities of comprehension. In his book **Livro das postagens** published in 2016 the poet presents shows two long poems which the poetic experience writing is made by the mixture of many forms, discourses and fields. At the end, we concluded that the poet creates a poetry in expanded field, hybrid and nonspecific by using the appropriation of many discursive strategies

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Carlito Azevedo. Livro das postagens. Expanded Field.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática**: a literatura em campo experimental. Tradução Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AZEVEDO, Carlito. **Livro das postagens**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

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

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. France: Éditions du Seuil, 1982.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. In: **Caminhos da escultura moderna**. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEONI, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOPES, Adília. **Bandolim**. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

LOPES, Adília. **Estar em casa**. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

LOPES, Adília. **Manhã**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

MARTELO, Rosa Maria. Poesia e des-equilíbrios. In: **A forma informe**. Leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 9 – 18.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.