

Elisabete Alfeld*

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP

Restos, resíduos e apropriações (quase) não-identificadas: estratégias da criação poética em o *Livro das Postagens*

Resumo: O poeta, no século XXI, transita por sites, navega na internet, perambula pela nuvem e esbarra na provocação de vencer o desafio do novo tempo: ‘fazer poesia com palavras emprestadas’. A partir de tais considerações a proposta do artigo consiste em verificar como a criação do poema *Livro das Postagens*, autoria de Carlito Azevedo (2016) está ancorada na metodologia do “escrever-através” (Perloff 2013). O estudo está organizado em duas etapas: a primeira contextualiza momentos pontuais da poesia brasileira; a segunda, apresenta o estudo sobre o poema *Livro das Postagens*.

Palavras-chave: criação, palavras emprestadas, *Livro das Postagens*, escrever-através

Abstract: The poet, in the 21st century, travels through websites, surfs the internet, wanders through the cloud and comes up against the challenge of overcoming the challenge of the new time: ‘making poetry with pirated words’. Based on such considerations, the proposal of the article consists of verifying how the creation of the poem *Livro das Postagens*, authored by Carlito Azevedo (2016) is anchored in the methodology of “writing-through” (Perloff 2013). The study is organized in two stages: the first contextualizes specific moments in Brazilian poetry; the second presents the study on the poem *Livro das Postagens*.

Keywords: creation, pirated words, *Livro das Postagens*, write-through

Essa reescrita, essa escrita-leitura-reescrita-releitura, etc., permite relançar a imaginação indefinidamente sempre mais longe; cada vez que se escreve, começa-se a transpor novos limites.

Michel Foucault

Apresentação

Na poética do século XXI, restos, resíduos e sobras de textos transformam-se no material utilizado para a construção do poema *Livro das Postagens* (Azevedo 2016) direcionado por um ato específico: a apropriação. Válidas são as considerações de Barthes ao dizer que o “texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (2012: 62) uma vez que ecos e referências de manifestações culturais compõem escrituras múltiplas em diálogo, em paródia, em contestação. Nessa perspectiva, cabe ao escritor “mesclar as escrituras” (cf. Barthes) o que resulta em considerar a escrita como uma reescrita, no sentido empregado por Compagnon (1996: 39), procedimento que, nas palavras do autor, envolve o rearranjo de elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, a reprodução do texto a partir de suas iscas e uma organização constituída de ligações ou transcrições entre os elementos. Nessa perspectiva, “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (*ibidem*). Talvez, por isso, podemos dizer que na obra literária ouvimos o “infinito do murmúrio, o amontoado das falas já proferidas” (Foucault 2016: 99) cuja escrita “forma com todas as outras um entrelace, uma rede, um emaranhado de pontos e de linhas [que] se cruzam, se repetem, se recobrem, se defasam” (*idem*: 106).

É interessante abordar o literário sob essas perspectivas pois nos auxiliam a pensar o ato criativo inscrito no “murmúrio da repetição contínua da literatura”; uma vez que não há obra que não se torne, por isso, “um fragmento de literatura, um pedaço que só existe porque existe ao redor dela, na frente e atrás, algo como a continuidade da literatura” (*idem*: 86). Para o autor, temos nessa ação os gestos de profanação e de renovação de onde derivam duas figuras:

Uma seria a figura da transgressão, a figura da Palavra transgressiva, e a outra, ao contrário, seria a figura de todas essas palavras que apontam e fazem signo para a literatura; de um lado, portanto, a Palavra de transgressão, e do outro o que eu chamaria de a repetição contínua da biblioteca. Uma é a figura do interdito, da linguagem o limite, é a figura do escritor enclausurado; a outra, ao contrário, é o espaço dos livros que se acumulam, que se encostam uns nos outros, cada um não tendo mais que a existência denteada que o recorta e o repete ao infinito no céu de todos os livros possíveis. (Foucault 2016: 86)

A metáfora dos “livros que se encostam uns nos outros” é sugestiva para caracterizar as intertextualidades múltiplas, procedimento cada vez mais presente nas produções contemporâneas; diálogo estabelecido com textos anteriores ou com outras mídias, com “a técnica do ‘escrever-através’ ou écfrases que permitem ao poeta participar de um discurso maior e mais público” (Perloff 2013: 41), por isso, diz “a autora que a *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (*ibidem*). A intertextualidade que expõe o diálogo demanda um risco – “arriscar a linguagem, eis uma das formas desse risco” (Blanchot

2011a: 260) –, “risco essencial” que aponta para a essência da literatura: “escapar a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabiliza ou mesmo a realiza: ela não é nunca algo dado, mas está sempre a ser encontrada e reinventada” (Blanchot 2005: 273). Assim, “escrever não é nada, se escrever não transporta o escritor num movimento cheio de riscos que o transformará de uma maneira ou de outra”, o ato de escrever é “uma experiência aventureira [...] num caminho cujo fim ignora” (*idem*: 236).

Tal propósito é o que ancora a criação e torna possível enveredar pelas muitas paisagens e atalhos de experiências criativas. O poeta, no século XXI, transita por sites, navega na internet, perambula pela nuvem e esbarra na provocação de vencer o desafio do novo tempo: fazer poesia com palavras emprestadas. A partir de tais considerações organizamos nosso estudo com a intenção de verificar como a criação poética está ancorada na metodologia do ‘escrever-através’ no poema *Livro das Postagens*, autoria de Carlito Azevedo (2016). Nosso estudo está organizado em duas etapas: a primeira contextualiza momentos pontuais da poesia brasileira trazendo a voz de alguns de nossos poetas; a segunda o estudo sobre o poema *Livro das Postagens*.

O vozerio em burburinho: ressonâncias da leitura na escrita

O negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras

Paulo Leminski

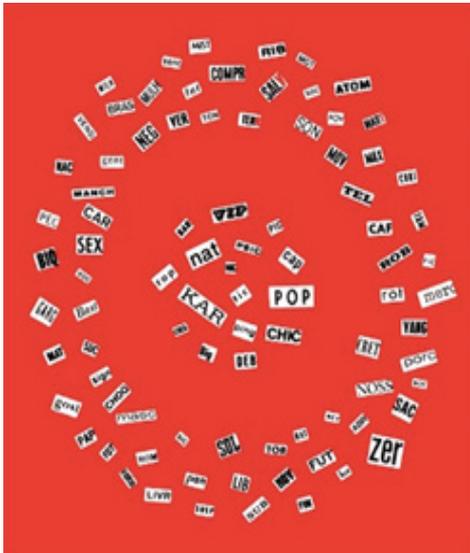


Fig. 1: o anti-ruído, Augusto de Campos (1964)



Fig. 2: psiu!, Augusto de Campos (1966)

Sugestivo desafio para o poeta que depara-se com o espaço da criação situado em uma pluralidade e multiplicidade de linguagens e suportes, a ideia de ‘brincar’ e não de ultrapassar as fronteiras coloca o ato da criação numa zona limiar, uma área de transição e, principalmente, de movimento. Daí poder-se arriscar e buscar formas de composição resultantes de cruzamentos e apropriações alojando a escrita em interfaces sonoras, visuais, gráficas e midiáticas; são as criações híbridas, por exemplo, no poema que emprega a palavra como imagem (*vide* figs 1 e 2).

Nos poemas acima, a estratégia de criação é a da colagem, recurso utilizado para informar sobre a intencionalidade do conteúdo poético; a ‘disposição em versos’ ou mesmo o ‘tipo de estrofe’ são substituídos pela escolha do formato dos poemas-objetos-imagéticos organizados em uma sintaxe não-linear e não-discursiva. A apropriação do material é proveniente do universo midiático e o procedimento para a criação dos ‘versos’ é o do recorta-e-cola, assim, explicado, por Compagnon:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto. (Compagnon 1996: 13)

Essa relação estabelecida com a leitura é de fundamental importância. Explica o autor que a “leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação” (Compagnon 1996: 14). Completa dizendo que a citação busca reproduzir na escrita uma paixão da leitura, daí as ressonâncias da leitura na escrita presentificadas no procedimento intertextual direcionado pelo recorta-e-cola; uma operação lúdica e prazerosa – “Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho” (*idem*: 11). Assim, “esse segundo tempo da escrita”, que incorpora os elementos de diversas manifestações culturais, artísticas, midiáticas, produto da recombinação e da montagem, define e caracteriza as singularidades do literário nas diferentes manifestações de linguagem.

Nos poemas, figuras 1 e 2, o rearranjo dos elementos combinam-se para ressignificar o objeto estético: o poema sem versos e em uma formatação figurativa. A composição com os elementos recortados (palavras de jornais e revistas) traz a ‘memória’ e/ou vestígios do local de origem que realocados promovem o trânsito entre contextos espaciais

e temporais além de provocar potenciais sentidos pela justaposição e combinação dos elementos citados ao acionar várias lembranças. Para Compagnon o sentido e o fenômeno são inseparáveis, a citação constitui um polo estratégico, o lugar onde se cruzam, ou o seu ponto de tangência: “exatamente o lugar em que é impossível ignorar a estreita correlação entre o sentido e o fenômeno, e em que, todavia, eles não se confundem” (1996: 58). No texto escrito, a “caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola, gesto arcaico de recortar e colar [...] uma manipulação que é em si mesma uma força e um deslocamento, é o espaço privilegiado do trabalho do texto; ela lança, ela relança a dinâmica do sentido e do fenômeno” (1996: 58).

Nos poemas, figuras 1 e 2, a forma espiralada e o círculo, as frases, palavras e fragmentos de frases e/ou de palavras denotam tensão e, principalmente, colocam-se como vozes dissonantes em relação ao contexto político-cultural-social da época (final dos anos 60). A voz da contra-palavra é ‘pronunciada’ pelos formatos – espiralado e circular – e pelo procedimento da colagem: “uma sintaxe de síntese que relaciona coisas fragmentadas e conflitantes simultaneamente” (Pignatari 2004: 251)

Em o *anti-ruído* (1964) a composição do poema é realizada por meio de fragmentos de palavras de revistas e jornais; poucas são as palavras recortadas na íntegra e mesmo quando fragmentadas é possível inferir o seu significado. No entanto, não interessa buscar o significado isolado de cada palavra, isto porque a própria forma espiralada da disposição das palavras recortadas já indicia o excesso de informação que a espiral desvela; na proliferação de notícias veiculadas pela mídia, a desinformação. Assim, nesse burburinho de vozes midiáticas, o poema é mais para ser visto, a proposta é ir na contramão da espetacularizada redundância midiática.

O poema *psiu!* (1966) é para ser visto, ouvido e, principalmente, calar as vozes do autoritarismo – “Saber viver, saber ser preso, saber ser solto” – e do consumo – “TUDO MAIS BARATO”. Palavra e imagem combinam-se, a boca feminina com os lábios entreabertos e o quase-gesto do psiu, para silenciar a proliferação de vozes, advindas das manchetes, notícias e fragmentos de notícias jornalísticas. Mas, é, também, a boca feminina com os lábios entreabertos e o quase-gesto do psiu que pede para fazer silêncio e ouvir as vozes transgressoras “vamos falar”.

Os poemas dialogam com o contexto midiático, ambos presentificam a invasão do vazerio em burburinho, ora conclamam pelo silêncio, ora deflagram as vozes mal-ditas. A saturação da informação midiática iniciada nas formas espiralada e circular dos poemas é resultante do procedimento intertextual que revela as ressonâncias da leitura realizada na escrita poética anunciadas nos formatos, cujo propósito é ressaltar a linguagem em transgressão, aspecto esse, deflagrado nos formatos que expõem a palavra inquietante.

A dimensão imagética resultante do projeto gráfico – cor, tamanho das palavras recortadas, profusão de fontes – coloca em cena a voz-procedimento-composição que tem como material o mosaico de vozes-palavras-imagens que, justapostas e combinadas, sugerem a sensação de simultaneidade e tensão por meio da montagem espacial e do

dinamismo da sintaxe; ao mesmo tempo, deflagra esse ‘eu’ do poeta fora do poema e inscrito no processo criativo, isto porque o

poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele a linguagem é ser vivo. O poeta [...] trabalha as raízes da linguagem. Com isso o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. E é por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. (Pignatari 1977: 6)

São os modelos de sensibilidade o vetor da criação poética orientada pela experimentação, daí Pignatari dizer que “a única coisa que importa, hoje, são projetos de invenções para invenções futuras” (2004:31); nesta direção, o projeto estético apresenta um viés metacrítico:



Fig. 3: poema *PÓSTUDO*, Augusto de Campos

Fundo preto, palavras-versos, aliteração, reiteração, cor da fonte, tamanho e volume etc.; no poema *PÓSTUDO* importa ler-vendo-ouvindo as palavras. A disposição gráfica dos versos desautomatiza a leitura linear e desautoriza as especulações conteudísticas; a condensação da informação possibilita a comunicação mais rápida, característica dos produtos midiáticos do século XX – jornais, revistas, cartazes, publicidade, televisão – ao mesmo tempo encena um sujeito em crise resultante da ambivalência da linguagem poética que revela os impasses do fazer poético: “a poesia carrega, assim, uma capacidade

de formalização do mal-estar, ou seja, uma peculiaridade crítica” (Siscar 2010:12). “MUDAR/MUDEI/PÓSTUDO/ EXTUDO/MUDO”, difícil atribuir uma significação unívoca ao poema decorrente da disposição gráfica dos versos-palavras que abre para várias leituras. Mas uma delas está muito presente, é a ambivalência relativa ao poeta (?) ou à poesia (?). Os versos de Leminski dizem sobre essa situação:

[...]
talvez não haja mais tempo
para grandes e claros GESTOS INAUGURAIIS
como a poesia concreta foi
a antropofagia foi
a tropicália foi

agora é tudo assim
ninguém sabe
as certeza evaporaram
[...] (Leminski 1999: 50)

“As certezas evaporaram” diz o poeta; “é preciso que a linguagem tenha feito essa experiência do seu nada, que a linguagem tenha tremido nas profundezas e tudo que era fixo e estável tenha vacilado”, diz Blanchot (2011b: 333). A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza: “eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada” (*ibidem*). Também é importante destacar que a linguagem, nas palavras de Blanchot, “percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação nela própria e de fazer do nada tudo” (*ibidem*).

Por isso, talvez, para situar a poética do século XXI, podemos considerar o escrever como sendo “eco apenas da mudez” (*idem*: 34), e “fazer poesia por outros meios”, como diz Perloff, uma vez que é a “poética citacional ou intertextual” (cf. Perloff 2013) o procedimento característico das novas poéticas em interface com as mídias sociais e a internet: navega-se por uma pluralidade de linguagens e de cenários característicos dos processos computacionais e das redes, o que resulta em considerar todos como autores provocando uma (pro) fusão de identidades autorais.

‘Fazer poesia por outros meios’, amplia o procedimento criativo, e um dos meios é que o poeta pode fazer poesia com “as palavras dos outros – palavras e frases já existentes podem ser enquadradas, recicladas, apropriadas, citadas, submetidas a regras, visualizadas ou sonorizadas” (Perloff 2013: 12). O objeto artístico traz as marcas da hibridização de formatos e de paisagens narrativas, também, híbridas, que, como destaca a autora, no universo do discurso digital, da internet, e-mail, celulares e *Facebook*, a comunicação

foi transformada radicalmente nos sentidos tanto temporal quanto espacial. A transformação, também, incide sobre a linguagem, trata-se, agora, de “escrever-através”. Perloff explica essa transformação: de uma competência linguística chomskyna, em que o sujeito é capaz de produzir um número infinito de frases originais a partir da estrutura profunda das regras linguísticas, para o discurso pragmático que apropria e renova o que lhe é dado no discurso que constitui um mundo social e cultural. (Burns *apud* Perloff 2013: 41)

Acrescenta-se a essa mudança o gesto apropriativo de: “material de arquivo, documentários, manuais de informação e, recentemente, de discursos da internet, do hipertexto ao blog ao banco de dados” (Perloff 2013: 48); a “citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21” (*ibidem*). Nesse cenário lembra que

a récriture, como chama Antoine Compagnon, é a forma lógica da ‘escrita’ numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os tipos de propósitos. Não se trata do ‘Renovar!’ de Pound, mas do ‘Pegue um objeto. Faça alguma coisa com ele. Faça alguma outra coisa ainda com ele’ de Jasper Jonhs. (Perloff 2013: 48, destaques da autora)

Outra peculiaridade da poética do século XXI diz sobre a voz poética que realiza a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem – “o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra sujeito a ela e a tudo o que o inspira” (Collot 2004: 165-166). Esse aspecto é de significativa relevância para situarmos esse perfil de um sujeito que desviando-se de si, se descobre, “se inventa sujeito” (*idem*: 169) “projetando-se sobre a cena lírica através das palavras e imagens do poema” (*ibidem*), da diversidade alheia de materiais, fontes e formatos disponíveis para a criação do poema. Nesse sentido, a voz do poeta é apenas uma das vozes no emaranhado de vozes ressoantes dada as múltiplas intertextualidades possíveis e dos diálogos inusitados que podem ser estabelecidos.

Livro das Postagens: (quase)poética do resto

Alcançar essa zona impessoal de indiferença, na qual desaparecem cada nome próprio, cada direito autoral e cada pretensão de originalidade é algo que me enche de alegria.

Giorgio Agamben

Agamben discute o processo de criação como ato poético aproximando-o de um ato de resistência. Para justificar essa relação fundamenta-se em Deleuze e, explica que para

o autor, “resistir significa sempre liberar uma potência de vida” (Agamben 2018: 60). No entanto, diz que em Deleuze “falta uma verdadeira definição do ato de criação como ato de resistência” (*ibidem*); a sua proposta, para melhor apresentar essa definição é encaminhada no sentido de desenvolver “algo que ficou sem ser dito, ou foi intencionalmente assim deixado, e que se trata de saber encontrar e colher” (*ibidem*). Agamben sente-se fascinado pela busca desse elemento passível de ser desenvolvido e explica que “seguindo-se a fundo esse princípio metodológico, chega-se fatalmente a um ponto em que não é possível distinguir o que é nosso e o que pertence ao autor que estamos lendo” (*ibidem*). E aqui retomamos a epígrafe que inicia esta parte final de nosso estudo: “Alcançar essa zona impessoal de indiferença, na qual desaparecem cada nome próprio, cada direito autoral e cada pretensão de originalidade é algo que me enche de alegria”. Essa singular constatação que indicia sua metodologia de estudo é também singular para caracterizar o princípio norteador da poética do século XXI, fazer poema com as palavras alheias. Concluímos das considerações de Agamben que o uso da citação, quando enredada no tecido da escrita, minimiza o ato de fraudar o discurso do outro, um modo de trapacear a escrita com a escrita.

Agamben caracteriza o ato poético no sentido de *poien*, produzir, e explica que o ato de criação tem relação com a liberação de uma potência. A potência que o ato de criação libera deve ser uma potência interna ao próprio ato, como também deve ser interno o ato de resistência, pois só assim a relação entre resistência e criação e entre criação e potência tornam-se compreensíveis:

Há em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão. Resistir, do latim sisto, significa etimologicamente “deter, manter parado”, ou “deter-se”. Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. A potência é, portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irreduzível. (*idem*: 66, os são destaques são do autor)

Agamben considera o ato de criação como um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não agir e resistir; a resistência “age como uma instância crítica que freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato” (*idem*: 67); a potência-de-não “não é outra potência ao lado da potência-de-: é sua inoperosidade, o que resulta da desativação do esquema potência/ato” (*idem*: 72). Afirma que a “poesia não diz apenas aquilo que diz, mas também o fato de que está dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo. [...] a poesia é a suspensão e exposição da língua [...] a poesia da poesia significa que a língua é exposta e suspensa no poema (*idem*: 73, 75).

Em o *Livro das Postagens* é possível encontrar esse princípio na composição do poema, por exemplo, o procedimento de corte, colagem e remontagem de textos originários de postagens em redes sociais, as citações e outros elementos que migram para o poema

perdem a sua função original e transformam-se em matéria de poesia, isto evidência que a linguagem abre-se para um novo uso: ‘deixa de ser postagem’ para transformar-se em material para a construção do verso:

Andrea R. postou esta foto (Facebook)
com a legenda

*Eu na Embaixada da Argentina
quando os exilados brasileiros
esperavam por notícias sobre
qual país iriam depois
do golpe no Chile
em 1973*



E então só consegui pensar em Z.:
esta menina está parada como a flecha de Zenão.

Fig. 4: Abertura do poema, p. 41¹

Com essas informações e em um formato de quase-versos é realizada a abertura do (quase)poema *Livro das Postagens* (Azevedo 2016): a apropriação de uma foto acompanhada de um pequeno texto retirado de uma postagem feita por alguém (Andrea R.) no Facebook. O procedimento – Ctrl+C/Ctrl+V – promove o encontro entre os discursos no espaço literário; o poético instala-se entre a postagem e o comentário que expressa a subjetividade do sujeito ‘lírico’ do século XXI. Importante ressaltar que a função dessa abertura vai além de apresentar o procedimento do recorta-e-cola, os últimos versos “E então só consegui pensar em Z.:/esta menina está parada como a flecha de Zenão” (Azevedo 2016: 41), a comparação (lembra as discussões provocadas pelo paradoxo que envolve a flecha de Zenão que não nos cabe aqui desenvolver) trazida para o contexto do poema nos faz observar um dos traços da poética do século XXI que é estar alicerçada numa série de paradoxos, o que suscita, também, inúmeras discussões. A comparação estabelecida no poema funciona como uma metáfora para a leitura do poético: a discussão sobre a matéria do poema (que será) feita de restos com a palavra do outro (a variedade de discursos recortados e colados é apresentada nas demais

partes do poema). Essas reflexões trazem à tona aspectos relativos ao modo de escrever e à arte. Escrever, diz Blanchot, “é engajar-se, mas escrever é também libertar-se, engajar-se no modo da irresponsabilidade. Escrever é questionar sua existência, o mundo dos valores” (Blanchot 2011b: 34); a arte “é o mundo subvertido” (Blanchot 2011a: 235). Tais considerações sobre o ato da escrita e a definição de arte podem ser empregadas para justificar a poética da prática do Ctrl+C/Ctrl+V.

Uma das referências de Marjorie Perloff para caracterizar a poética citacional do século XXI está em Walter Benjamin na obra *Passagens*. Diz a autora: “Benjamin montou suas observações e reflexões, junto de citações retiradas de uma variedade estarrecedora de fontes” (2013: 59). Sobre a metodologia empregada na construção da obra cita o seguinte trecho retirado de *Passagens*: “Método deste projeto: montagem literária. Não preciso *dizer* nada. Só mostrar. Não me apropriarei das informações engenhosas, nem roubarei nada de valor. Apenas os trapos, o refugio – isso eu não descreverei, mas hei de pô-los em exibição” (2013: 63, destaque da autora). A conclusão a que a autora chega sobre a obra *Passagens* é expressiva: “um texto poético que é paradigmático para a nossa própria poética” (2013: 85); ressalta, ainda, o aspecto antecipador do “caminho que a literatura tomaria no século 21, agora que a internet fez com que todos nós nos tornássemos copistas, recicladores, transcritores, colagistas e recontextualizadores” (2013: 92-95):

As *Passagens* de Benjamin tornaram-se as *passagens* digitais que fazemos através de vídeos do Youtube, navegando de um link do Google para o outro e pelas pontes fornecidas por nossos sites de buscas e páginas favoritas da web. Nesse novo mundo-arcada, escrever poesia não ficou mais fácil do que era antigamente. Apenas diferente. (Perloff 2013:93)

Diferente porque tudo passa pela (re)leitura que indicia o caminho das apropriações, das montagens e dos formatos imprevisíveis. O que é apropriado é reciclado, reeditado e ressignificado; a recontextualização desencadeia novos atributos. A recontextualização também provoca o efeito de estranhamento decorrente dos novos arranjos do material apropriado ou do que é apropriado. No poema *Livro das Postagens* o efeito de estranhamento, por exemplo, é resultado de dois aspectos destacados na “estrofe” abaixo, é imprevisível encontrar como matéria de “verso” a comparação entre fotos (a citada na abertura do poema e do filme), a referência fílmica e o endereço de uma conta do Twitter:

8 anos separam
 essa foto
 da embaixada argentina
 de uma foto
 de j-l godard
 pendurado em uma parede
 com belmondo
 talvez para expor melhor
 o que quer
 que ele e anna karina façam
 (ensaiam para uma tomada
 de *pierrrot le fou*)
 pois na foto seguinte
 (encontrada no twitter de shaun cola
<https://twitter.com/shauncola/status/689811801098342400>)
 já vemos anna karina
 no mesmo local
 na mesma posição
 mas onde godard parecia
 ter as pernas trêmulas
 e medo de cair
 anna karina paira
 como uma garça
 a menina na embaixada
 não parece tremer
 nem ter medo de cair
 ainda não tem
 onde cair

Fig. 5: Retomada do conteúdo da abertura; endereço do twitter, p. 46

O conteúdo apresentado é uma retomada da foto da “estrofe” inicial com a descrição da semelhança entre poses da foto da menina na embaixada com uma foto de Godard e Jean Paul Belmondo ensaiando uma tomada do filme *Pierrot le fou* para em seguida, descrever uma foto dos atores principais do filme, na mesma pose, durante a filmagem. Para ir além da descrição e da comparação entre as poses forneceu o endereço da conta do twitter onde as referidas fotos relativas ao ensaio e à tomada do filme podem ser vistas:



Fig. 6: Jean-Luc #Godard Anna Karina & Jean-Paul Belmondo durante o *making of* de *Pierrot Le Fou*

<https://twitter.com/shauncola/status/68981180108342400> (acesso em 04/03/2020)

Nas fotos temos semelhanças entre poses em contextos e temporalidades díspares, a foto postada no Facebook representando um momento ‘real’ (fig. 4) e as foto-ensaio do diretor e a foto dos atores na cena do filme (fig. 6). A foto apropriada do Facebook, a descrição da foto da filmagem e a indicação do endereço do twitter entram na composição do poema ressaltando os materiais de diversas procedências e a combinação de mídias sociais. Em síntese, temos um atravessamento de situações e cruzamentos de intenções em migração para o espaço da página: apropriação, mixagem, montagem, sampleamento e formatação em versos ou pelo menos o que segue um modelo de verso com a disposição das palavras e os espaços em branco. A proposta: fazer poesia rastreando as mídias sociais, ruptura e transgressão. Em outro momento da composição poética a cena da foto recortada da mensagem do Facebook é, mais de uma vez, lembrada:

Para Empédocles, os relâmpagos nascem do acúmulo
de raios de sol que ficam presos nas nuvens mais densas
mas para o grande barco parado da Embaixada
Argentina aquela tarde
relâmpagos eram o menor dos problemas
e a menina pôde ir até o pátio
escalar alguns degraus da escada lá fora
virar o rosto um pouco para a direita
sem lágrimas nem esperança
e posar para a foto
como quem sobe para o convés de sua primeira
viagem de navio ao redor do mundo.

No salão central
Ulisses enredado em mil sereias-telefones
falava ao mesmo tempo com todos os países do mundo
cera em todos os ouvidos
(do país de Calíope chega a notícia de que é impossível
recebê-la
mas graças a uma supersafra desse ano da graça de 73
forneceriam uma quantidade de linho suficiente
para a fabricação de velas no caso de se ter que partir
numa jangada pelo ar)

Outro países não foram mais animadores.

Ulisses trancado no banheiro chora pensando
no lugar do homem no universo
e no da menina
para que lado dirigir o grande barco parado da

Fig. 7: página 52

“As estrelas surgiram da Terra,
ao destacar-se desta a umidade ascendente;
com a rarefação da umidade, surgiu o fogo;
e do fogo, que se elevava, constituíram-se as estrelas”

Quem teve a ideia de bater uma foto da menina
naquele exato degrau da escada
frente àquela parede da Embaixada Argentina?
Urgia não deixar aquela fração de segundo
de um entardecer qualquer de 1973
seguir seu plano de voo
ascendente
que com a rarefação
da umidade
em dado momento
pegaria
fogo?

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

Fig. 8: página 55

O ato poético desarticula os modelos da métrica, desativa o gesto convencional da leitura de poemas; também desarticula qualquer noção dos tratados poéticos e, por fim, transgride a escolha de motivos poéticos – o material do poema é composto por citações, paráfrases, postagens, fotos, partitura, frases ouvidas, recebidas por carta, e-mail, inbox, etc. No entanto, a apresentação gráfica sugere a composição do poema com arranjo da página com os espaços vazios, os espaços em branco, que interrompem a sintaxe da escrita e suspendem a discursividade, blocos/estrofes deslizam entre fragmentos de discursos alheios. A composição da página com a diversidade de materiais desenhados na página:

"Vem, minha querida, há que cruzar a fronteira
esta noite mesmo!"
Lulu, Alban Berg



ai ai quero morrer
vou pro cantinho da cama q não tem wifi
de tanta vergonha
(vc tava num date?)
(bebendo hoegaarden com minha mãe?)
quero morrer nada faz sentido dentro desse romance
feito de
restos
é mi ruim jesus
me perdoa
por ter
te mandado
tamanha
sandice
adeus

Fig. 9: página 49

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. Khlebnikov

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 do 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

Fig. 10: página 53

Na composição do poema, o poeta “brinca nas fronteiras”, poema e prosa; gesto de apropriação e exibição da linguagem, operação simultânea de “uma experiência da escrita e da leitura que põe em questão a representação que costumamos ter dessas duas práticas tão estritamente ligadas” (Agamben 2018: 109). Brinca com fontes e com os fragmentos recortados; brinca com o espaço da página para sugerir ‘estrofes’. A experiência estética é a da linguagem desprovida de finalidades utilitárias, pois uma vez que o ‘novo material’ migra para o poema o poeta transforma-o em “obra de pura linguagem [...] Ele cria um objeto de linguagem” (Blanchot 2011a:35). O estado poético encontra-se em uma zona limiar porque borra as fronteiras de gêneros – poema e prosa –, o prosaísmo das postagens rarefaz a poeticidade e, também, das citações e/ou das paródias porque não são movidas originalmente pela intencionalidade poética.

A intencionalidade poética está no gesto criativo para fazer sobressair em meio ao que é desprovido de intenção poética a composição do poema: operação linguística que consiste em tornar a língua inoperante, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso (Agamben 2007); a poesia como uma contemplação da língua. O “sujeito poético não é o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperante, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível” (*idem*: 48). Agamben diz que “talvez o modelo por excelência dessa operação que consiste em deixar inoperantes todas as obras humanas seja a própria poesia” (2018: 80); ressalta que o único critério que permite distinguir a

poesia da prosa é o *enjambement*, a “oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica” (Agamben 2014: 179); esta situação define o poema.

O *enjambement*, “traço distintivo do discurso poético” (Agamben 2012: 30), quando ocorre na prosa revela o hibridismo da linguagem – nem poético, nem prosaico – favorecendo a experiência com a linguagem, o que nos leva a considerar a “versura [...] que constitui o cerne do verso [...] um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa) (*idem*: 31-32). É esta ambivalência que nos autoriza a considerar o *Livro das Postagens* nessa zona limiar entre prosa e poesia ou ainda nem prosa, nem poesia, mas o meio termos entre as duas, limiares poéticos. Nesse sentido, o poema como lugar intermediário desse encontro ambivalente situa-se nas interfaces ainda mais por ser uma forma inacabada, ou seja, pode ser escrito *ad infinitum* com o Ctrl+C/Ctrl+V de novas postagens, citações e navegação no ambiente da internet.

A composição do poema situado na interface, ressonância de muitas vozes originárias da variedade de textos-fontes de quaisquer gênero, também autoriza a liberdade das formas poéticas que não dependem da versificação e sim da justaposição dos textos recontextualizados, remixados e reciclados. Escrever poesia no século XXI implica em procedimentos de montagem, de associações fragmentárias de textos de diversos gêneros, para a composição de um espaço de encenação da linguagem e da subjetividade para a construção do poema. Na “escrita-atraves”, a composição poética é “desprovida de originalidade” (Perloff 2013: 42, destaque da autora); isto porque “o texto citacional ou apropriativo, por mais que falte originalidade em suas palavras e expressões, de fato, é sempre o produto de escolhas – e, portanto, do gosto do indivíduo” (*idem*: 276). Portanto, a intenção autoral será produto de escolhas e do modo de combinar e justapor o material selecionado, denotativo da intenção autoral, conseqüentemente, importa mais o processo do que o que é recortado. Esse fazer desviante dos modelos convencionais caracteriza o mundo subvertido do processo inventivo, situa-se no “vazio movente, lugar onde a tarefa criadora começa” (Blanchot 2005: 350). Assim, “as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural” (Bourriaud 2009: 8):

uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros [...] A pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “que fazer com isso?”. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas. (*idem*: 13)

A ideia de “programar formas” empregada na construção do poema *Livro das Postagens* por meio de citações diversas, “restos” de produtos culturais, enredados no tecido da escrita, minimiza o ato de fraudar o discurso do outro, um modo de trapacear a escrita com a escrita. Embaralhar graficamente fragmentos de textos para ler/ver o poema como uma imagem desenhada na página retoma o princípio da poesia como lugar de contemplação da linguagem; o poeta não mais “esbarra em livros”, navega na internet. Basta um clic para iniciar o diálogo com as muitas vozes autorais, uma vez que “uma só voz nada termina e nada resolve” (Bakhtin 2015: 293); e para a experimentação poética: fazer poema remixando postagens das mídias sociais.

NOTAS

* Elisabete Alfeld é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPG-LCL), e nos Cursos de Graduação em Letras-Português e em Comunicação e Mídias. Brasil.

¹ As imagens das figuras 1, 2, 4, 5, 6 e 7 foram, gentilmente, cedidas pela Editora 7Letras para serem incluídas neste artigo.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2018), *O fogo e o relato: ensaios sobre a criação, escrita, arte e livros*, trad. Andrea Santurbano, Patrícia Peterle, São Paulo, Boitempo.
- (2014), *Categoria italianas: estudos de poética e literatura*, trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinícius Nicastro Honesko, Fernando Coelho, Florianópolis, Editora UFSC.
- (2012), *A ideia da prosa*, trad. João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica.
- Azevedo, Carlito (2016), *Livro das Postagens*, Rio de Janeiro, 7Letras.
- Blanchot, Maurice (2011a), *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco.
- (2011b), *A parte do fogo*, trad. Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro, Rocco.
- (2005), *O livro por vir*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail (2015), *Problemas da poética de Dostoevski*, 5ª ed., trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Barthes, Roland (2012), *O rumor da língua*, 3ª ed., trad. Andréa Stahel M. Silva, São Paulo, W/MF Martins Fontes.
- Bourriaud, Nicolas (2009), *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, trad. Denise Bottmann, São Paulo, Martins Fontes.
- Campos, Augusto (1994), *Despoesia*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Campos, Augusto de/ Campos Haroldo de/ Pignatari, Décio (1975), *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- Collot, Michel (2004), "O sujeito lírico fora de si", in *Poesia Brasileira e Seus Encontros Interventivos, Terceira Margem*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, no 11, p. 165-177.
- Compagnon, Antoine (1996), *O trabalho da citação*, tradução de Cleonice P. B.Mourão. - Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Leminski, Paulo (2013), *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras.
- (1999), *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, Paulo Leminski e Régis Bonvicino, org. de Régis Bonvicino com a colaboração de Tarso M. de Melo, São Paulo, Editora 34.
- Foucault, Michel (2016), *A grande estrangeira*, trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- Perloff, Marjorie (2013), *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, trad. de Adriano Scandolaro, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Pignatari, Décio (2004), *Contracomunicação*, 3ª ed.rev., Cotia, Ateliê Editorial.
- (1977), *Comunicação poética*, São Paulo, Cortez & Moraes.
- Siscar, Marcos (2010), *Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade*, Campinas, SP, Editora da Unicamp.