

# Um prólogo, uma estranha forma coral e o depois

Natalie Lima<sup>1</sup>

## Autorias

122

Um cão fala. Não parece nada à vontade. Sozinho e ferido, dentro de um cubo que está dentro de muitos outros cubos, sangra e clama por um autor ausente, que nunca chega. O cubo dentro de muitos outros cubos é também um palco cujas cortinas estão cerradas. O cão pode ouvir alguns sons atrás delas – “um arrastar de cadeiras, uma tosse”, e isso é tudo (AZEVEDO, 2016, p. 15). Trata-se de um prólogo, o “Prólogo canino operístico”, monólogo que abre o *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo. Nele, um cão exposto ao ridículo, dentro de um palco-cubo de onde não consegue escapar, fala sem parar, de improviso, mesmo sem saber o que dizer, imprensado entre a cortina e uma plateia apática, que o observa sem esboçar qualquer reação.

Se o autor está ausente e quem ocupa o lugar por ele deixado – sem, no entanto, substituí-lo de fato – é um cão, caberia reverberar a pergunta feita por Marcos Siscar em breve resenha crítica sobre o poema: “por que

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda no Instituto de Letras da UFF com bolsa FAPERJ-PDR-10, sob a supervisão da Profª. Dra. Diana Klinger. É doutora pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com período sanduíche na Universidade Paris-Diderot (Paris VII). Sua pesquisa atual investiga as relações da arte e da literatura latino-americana dos últimos vinte anos com as ideias de utopia e futuro.

um poeta reconhecido vestiria uma máscara de cão”? (SISCAR, 2017, s/p.). A resposta, sustenta Siscar, pode estar num justificado desconforto: “Todos sabem que há algo de podre no reino, embora a podridão não tenha apenas um sentido e mude constantemente de lugar” (s/p). Como se a partir da figura de um cão ferido, jogado dentro de um cubo e obrigado a falar para uma plateia apática, fosse possível encenar um mal-estar que envolve as mutações dos dispositivos de circulação e legitimação dos discursos artísticos, o encolhimento do espaço público, o tema do “fim das vanguardas”<sup>2</sup> e, junto a tudo isso, a discussão em torno das ideias de autonomia e de pós-autonomia.

É bem verdade que não se pode ler um prólogo – a parte que marca o início de um livro e que, ao menos em tese, está ali para apresentá-lo – sem considerar aquilo que o sucede.<sup>3</sup> O “Livro das postagens”, poema longo que vem após o “Prólogo canino operístico”, possui forte viés citacional e é operado por um procedimento de montagem que produz, com os versos dispostos nas páginas, um “efeito *time-line*” desnaturalizado: numa espécie de linha do tempo, muitas vezes, ou muitos *posts* (vários trechos foram retirados de postagens no *Facebook*, de Carlito e de outras pessoas, mas também de mensagens *inbox* e e-mails, entre outras fontes), parecem prescindir da figura de um autor que lhes dê vida, mas não de um gesto que as selecione e as combine.

A questão da autoria, e de sua crise, talvez seja a via régia entre os diferentes vasos comunicantes que circulam entre o “Livro das postagens” e

123

---

<sup>2</sup> É Marcos Siscar quem vem realizando algumas considerações sobre o tema do “fim das vanguardas” em relação à crítica e à produção poética brasileira das últimas décadas. Em *De volta ao fim*, de 2016, ele pontua que atualmente há um desejo de “‘virar a página’ da história” no que diz respeito a algumas discussões que marcaram as vanguardas do século XX (como a necessidade de formular um projeto de ação transformadora). Esse desejo “transparece na impaciência de alguns poetas e críticos com as tentativas de reconstituição de vínculos com o passado”, mas não só. Revelaria ele mesmo um impulso não confessado em direção à ruptura tipicamente vanguardista (SISCAR, 2016, p. 68-69). No “Prólogo canino operístico” há uma espécie de retorno de alguns expoentes das vanguardas, bem como de suas pautas. Essa volta acontece pela dramatização da condição do poeta e sua relação com o público, por exemplo, e é matizada pela alusão a figuras pré-modernas.

<sup>3</sup> Lembremos do caso Macedonio Fernández e seu *Museo de la novela de la Eterna*, onde uma sucessão de prólogos adia a escrita da narrativa propriamente dita. O resultado é um efeito de abertura que aponta para a recusa em aderir à ideia de narrativa como sucessão cronológica de acontecimentos: um romance que não *anda*, sempre por começar; um romance que enfraquece seu gênero literário.

seu prólogo, chamado também de “Livro do cão”. As diferenças, porém, estão marcadas. Na parte principal, o gesto de originalidade que se espera de um autor desde o Romantismo passa por um deliberado processo de apagamento, tornando o poeta um montador e um curador de fragmentos. Na primeira, em que foca este artigo, a ausência deixa sua marca: o fim de uma era em que certas categorias (como a de autor) estavam inteiramente de pé.<sup>4</sup> Embora ausente no poema e, enquanto parâmetro fundado por certa tradição, já não esteja tão “de pé”, o autor deixa sua marca, sua inscrição. O flagrante dessa ausência é aquilo que, no “Prólogo canino operístico”, põe em cena o seu retorno. Daí a pergunta “quem se encena quando um autor se encena?”, feita também por Marcos Siscar, parecer-me pertinente. Pois tudo o que sobra da figura do autor surge como fracasso no cão: a imagem precária, de um saltimbanco que fala de improviso, é sempre tensionada pela não-comunicação com o público, que se mostra indiferente à ausência e imerso na paralisia.

124

O autor deveria estar aqui  
e dizer ele mesmo as palavras  
que estão aguardando todas essas  
orelhas caninas espetadas  
banhadas em doce expectativa  
se é que já não se foram  
[...]  
Já não espero que apareça alguém  
aqui são feitos todos de papelão  
aqui dois fenômenos coabitam  
a organização progressiva da vida  
e uma absoluta gangrena  
[...]  
Façamos assim:  
Cada um anote em um papel

---

<sup>4</sup> Ao longo do século XX, enfraquecida não apenas por projetos literários diversos, como também pela teoria crítica – do formalismo russo ao pós-estruturalismo francês –, a ideia de sujeito, alicerce do estatuto de autor, vem sendo retomada (na prosa, na poesia e na crítica) em diferença. Não mais como categoria universal, e sim como um estatuto a partir do qual se questiona a ideia de identidade. Sobre essa questão e alguns de seus desdobramentos no cenário latino-americano, no âmbito da crítica, da narrativa e da poesia, ver respectivamente: Ricardo Piglia (1994), Diana Klinger (2012) e Florencia Garramuño (2012). Piglia encontrará na atividade crítica uma das formas atuais de autobiografia; Klinger partirá de romances de Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Washington Cucurto e Fernando Vallejo a fim de apontar o “retorno do autor” na correlação entre a escrita autoficcional e a escrita etnográfica; Garramuño tomará Ana Cristina César como um nome paradigmático para propor que a volta do eu lírico na poesia implica uma visão transformada do sujeito: não mais “o sujeito da verdade – cogito cartesiano – mas o sujeito do desejo”. (GARRAMUÑO, 2012, p.167)

O que deseja e coloque sobre a cena.  
Ou ainda, subam aqui.  
Falem à vontade.  
(AZEVEDO, 2016, p. 17-18; 32-33)

Referindo-se à plateia sobretudo na terceira pessoa (eles), mas também passando à segunda e interpelando-a (vocês), o cão manifesta sua irritação diante de um público tão apático, nos aproximando do problema do endereçamento na poesia, ou seja, da transitividade de sua fala. A quem se refere quando usa os pronomes “eles” e “vocês”? Trata-se da mesma plateia? E como definir esse eu lírico se, nas partições epistemológicas que ainda nos governam (cultura x natureza, sujeito x objeto, humano x animal, por exemplo) não se pode atribuir a faculdade da linguagem verbal a um bicho?

125

Partindo das colocações de Celia Pedrosa em artigo recente (PEDROSA, 2014) e dos desdobramentos de suas reflexões no *Indicionário do contemporâneo* (CÂMARA, KLINGER et.al., 2018), me parece difícil saber se a relação eu lírico/leitor, no “Prólogo canino operístico”, é simplesmente moderna e corrosiva, à la Baudelaire de “O leitor” e “O cão e o frasco”, ou se estou diante de um “empenho performático, em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia” (p. 103). Por um lado, o monólogo é realizado por um não-humano e para não-humanos, eles também de “orelhas tão caninas”. Essa escolha já apontaria, mesmo que não do ponto de vista formal, para uma crítica ao sujeito, bem como ao humanismo, e o curioso é que cão e plateia, embora partilhando certa condição não-humana, parecem experimentar uma incomunicabilidade radical. O cão e o público ali encenados (um público, embora canino, humanista e burguês) não apenas estão suficientemente afastados uns dos outros pelo espaço autônomo do palco, como por seus anseios. Diz o cão:

agora estou aqui  
vendo as orelhas tão caninas  
espetadas em doce expectativa  
diz-se que querem o passado  
o gozo  
a infância  
o tombo da bicicleta

o menino no trem  
que suspiram por isso  
pelo suspirável  
o suspirável  
o respirável  
não tem mais suspirável  
(AZEVEDO, 2016, p. 29)

126

O público deseja conforto, quer *reconhecer* as palavras, sentir-se à vontade na linguagem – justamente aquilo que é vedado ao cão que monologa. Nesse sentido, trata-se de uma transitividade moderna e autônoma, com o eu lírico encenado em um cão que frustra o gosto do público e que está espacialmente separado dele graças ao palco. Para além dessa alteridade inaugural, digamos, há ainda os devires do cão: os outros cães evocados como um eu-mesmo-outro ao longo do poema e dos quais falaremos adiante. Eles são e não são esse cão saltimbanco que fala sem parar e sem querer falar, fazem e não fazem parte de seu corpo. Como se o estranhamento entre cão e plateia – um estranhamento político e estético – corresse em paralelo ao processo de subjetivação do cão com relação ao que ele já foi e aos lugares em que já esteve (o cão teria visto Marina Tsvetaeva mendigar, habitado as cartas de amor de Maiakóvski, farejado os ossos com Hécuba...); nessas vidas, é como se o poeta, equiparado a um mero (mas não de todo inofensivo) animal doméstico, valesse e não valesse alguma coisa (ou: como se valesse uma coisa qualquer; *qualquer coisa*).

Ao final do poema, porém, uma outra volta no parafuso: cão e plateia, sempre separados apesar de serem da mesma espécie, compartilham um estado de apatia e se confundem numa espera paralisante, coral, interrompida apenas por tiros e bombas que invadem o cubo:

É como se não fosse asfixia  
[...]  
e não se precisasse fazer nada  
a não ser  
esperar  
para chorar  
na sala escura  
durante a peça  
o filme  
sentir automaticamente  
em coro  
com todos os outros  
gotas de suor

rolando da testa  
batidas mais rápidas  
no peito  
quando a bala  
vara o cubo  
quando as bombas explodem  
explodem  
(p. 35-36)

Perto do desfecho, que será o da explosão do falante, bem como do espaço em que se encontra com a plateia, difícil deixar de admitir que não há algo de podre: uma surdez coletiva embora se fale bastante, uma passividade que em muito ultrapassa o público ou o espectador, a superexposição de qualquer um que se disponha a tomar o lugar do autor (que já não vale como antes e que vale qualquer coisa).

Foi isso o que, já no início dos anos 2000, o franco-atirador Roberto Bolaño atacou com ênfase em “Los mitos de Cthulhu”. Para o autor de *Os detetives selvagens*, os escritores já não são

127

senhores dispostos a fulminar a respeitabilidade social, muito menos um bando de inadaptados, mas gente saída da classe média e do proletariado disposta a escalar o Everest da respeitabilidade, desejosa de respeitabilidade [...] Para alcançá-la precisam suar muito. Autografar livros, sorrir, viajar a lugares desconhecidos, sorrir, *fazer papel de palhaço*, sorrir muito, *sobretudo não morder a mão de quem lhes dá de comer*, ir a feiras literárias e responder de bom grado às perguntas mais cretinas, sorrir nas piores situações, fazer tipo de inteligente, controlar o crescimento demográfico, agradecer sempre.  
(BOLAÑO, 2003, p. 172, grifos meus; trad. minha)

Ressaca de um neovanguardista periférico cujo projeto poético naufragou, vingança de um dos nomes mais importantes da prosa contemporânea contra o sistema literário que o ovacionava, desilusão anacrônica de um leitor de malditos como Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire e Mallarmé. Talvez essa fala de Bolaño, tão antiburguesa, tão anti *establishment*, seja tudo isso junto (sendo feita, no entanto, de dentro do *establishment*). Ou talvez ela esteja relacionada à percepção acerca de um intenso regime de produção e circulação de discursos críticos e culturais

sobre a literatura que parece se consolidar desde os anos 1990.<sup>5</sup> Regime do qual o autor chileno não conseguiu escapar, sobretudo depois de morto, e cujas regras, enquanto esteve vivo, mesmo antes do *boom* da internet e da superexposição dos autores nas redes sociais, há muito não coincidiam com aquelas dos modernismos protagonizados por poetas-heróis (bem como pelos anti-heróis). Na era do capitalismo global, consolidado nos anos 1990 com o fim da União Soviética e do bloco comunista na Europa, a vida cultural (e por conseguinte literária) estaria inteiramente contaminada por uma atmosfera em que os discursos sobre o fim (da história, das vanguardas, da arte) eram atravessados por diferentes demandas de mercado, ou melhor, pela penetração de uma “episteme” mercadológica e neoliberal em todas as atividades que lhe seriam concernentes— algo que, alguns anos depois, a argentina Josefina Ludmer tomaria como fato consumado e consideraria um dos postulados do que chamou de “literaturas pós-autônomas”: “todo o cultural (e literário) é econômico, e todo o econômico é cultural (e literário)” (LUDMER, 2013, p. 129).

128

No seu ensaio-manifesto, Ludmer formula uma hipótese: certos trabalhos produzidos na América Latina atravessariam a fronteira da literatura, deixando de admitir leituras literárias (uma vez reconhecida a insuficiência de categorias como obra, autor, estilo, escrita, texto, sentido). Esses trabalhos também borrariam os limites entre realidade e ficção. Mediada pelas tecnologias e pelas ciências, a “realidade cotidiana” na pós-autonomia se afastaria daquela histórica, referencial, que desejava se ver representada no romance realista, e já seria, ela mesma, “pura representação”.

---

<sup>5</sup> É nos anos 1990 que Italo Moriconi vai identificar o surgimento dos seus “circuitos contemporâneos do literário”, operadores conceituais que lhe permitem mapear os diferentes “*frames* discursivos a partir dos quais se pode analisar mais de perto cada obra ou trajetória autoral em particular” no cenário cultural e literário brasileiros (MORICONI, 2006, p. 152). Esses *frames*, os circuitos, seriam três: o crítico (acadêmico e especializado); o da vida literária (de caráter boêmio-vanguardista) e o midiático (mercadológico). Em cada um deles, a ideia do literário seria um efeito, uma consequência da maneira como os discursos circulam e se afirmam. (Bolaño parece figurar, a meu ver, numa espécie de encruzilhada entre os três circuitos: estudado pela crítica especializada em diferentes países; traduzido igualmente para diversas línguas e publicado por grandes casas editoriais; preocupado em forjar, tanto nos romances quanto nos textos críticos, a figura de escritor boêmio e aventureiro e ao mesmo tempo, letrado – aproximando-se, por exemplo, tanto de Roberto Arlt quanto de Jorge Luis Borges).

Fazendo as contas, a era da pós-autonomia seria aquela em que os campos estariam diluídos uns nos outros e onde esferas anteriormente distintas – como a do político, do econômico e do cultural – já não poderiam ser lidas separadamente. O que restaria delas seria abarcado e misturado pelo que Ludmer chama de “realidadeficção da imaginação pública”, um dispositivo discursivo e imagético de fabricação do tempo presente performado por certos trabalhos (p. 127 e 131).

129

Bastante polêmica, sobretudo no que diz respeito ao (des)valor da literatura e as implicações desse processo, a constatação de Ludmer se aplica muito mais à necessidade de um novo modo de ler – ou seja, a uma nova maneira de se fazer crítica (literária?) – do que, como seu texto quer apontar, a uma produção (literária?) mais recente. Essa, porém, não me parece ser a ressalva mais importante a fazer, uma vez que partir da premissa de que todo literário é agora econômico e que todo literário já não é mais propriamente literário significa atualizar de forma um tanto perversa o ideal vanguardista de fundir arte e vida. Recolocada nos anos 2000, essa não separação teria perdido seu teor utópico e, por conseguinte, sua ambição emancipadora, com a diluição dos campos ocorrendo sob os auspícios do capital; com a vida amplamente gerida por ele. Restaria aos escritores, então, produzir um presente. Por outro lado (e essa talvez seja a boa notícia), uma das consequências da proposta de Ludmer é a de que já não caberia à crítica literária e cultural, bem como aos produtores de literatura, olhar o mundo desde fora, ou seja, partindo da ideia de que a literatura e as artes seriam capazes de vê-lo sob um ponto de vista especial ou privilegiado.

O fato é que vivemos num estado de abertura e fechamento de horizontes muito peculiar, como bem definem Ieda Magri, Saulo Lemos e Paulo Moreira em livro sobre literatura e crítica latino-americana contemporâneas (LEMOS, MAGRI e MOREIRA, 2018, p. 5): de um lado, as plataformas digitais e a internet possibilitam encontros entre novos escritores, alianças e iniciativas editoriais independentes – todos, de algum modo, mais ou menos desvinculados dos canais tradicionais; de outro, “o desprestígio da literatura como forma de compreensão do mundo”, sua



ausência quase que total do espaço público, parece subtrair dessas iniciativas sua devida força, ou ao menos seu alcance.

Nessa conjuntura, o cão do poema de Carlito Azevedo, escritor consagrado por uma parte considerável da crítica acadêmica brasileira, o cão não só aponta para um mal-estar ao desempenhar o papel do autor ausente como também parece fazer uma provocação: no lugar de salvaguardar o espaço autônomo do cubo (e do palco), parece remeter para fora dele sem, no entanto, decretar seu fim, graças ao bordão “o autor deveria estar aqui”.

Mas uma coisa eu garanto  
 – já que por outro lado não me calo –  
 o autor deveria estar aqui  
 Escreverá cartas ao rabino?  
 Falará ao celular com a modelo  
 enquanto coça o braço da poltrona?  
 Escutará o astrônomo decifrar  
 céu-acima a vertigem das estrelas?  
 (Tudo suposições.) Ou terá o rosto  
 desfigurado, ensanguentado, vivo,  
 da surra que tomou de uns suspeitos  
 na insuspeita colina?  
 (AZEVEDO, 2016, p.17).

130

Quão importa, afinal, a literatura? Quanto ela vale? Há uma face dupla naquilo de que Bolaño se queixa no início dos anos 2000: diante de um projeto neoliberal global que parecia não ter limites tanto ao Norte quanto ao Sul, um autor de literatura seria um sem-lugar (um cão, um palhaço) que, por isso mesmo, estaria disposto a jamais morder a mão de quem lhe desse de comer e tentaria se fazer sempre presente, autocomercializando-se. Hoje, com o alcance da internet e a adesão quase irrestrita aos *smartphones*, talvez a ausência que o cão do prólogo denuncia de forma constrangida, porém contundente, seja a dos clichês (do autor-covarde; do autor-aventureiro, vitalista ou *beat*, apanhando na colina), mas talvez seja – com sua fala desimportante e ininterrupta – a ausência de um corpo que não tenha aderido à lógica da produtividade nem tenha decidido se autoempresariar; que não encene, nas redes sociais, o próprio sucesso a cada mínimo convite, publicação ou recompensa; de alguém disposto a correr alguns riscos num espaço público devastado e num regime desconfortavelmente autônomo:

Corro de um canto a outro do palco  
 Ainda que ele não passe do menor cubo  
 Entre os cem que se encaixam uns nos outros  
 [...]
   
 É como se me fosse agradável  
 Ser assim exposto  
 À desonra  
 E ao ridículo  
 E à exaustão  
 Como se os cupins já não roessem a cortina  
 Como se os ratos já não estivessem roendo o teatro  
 [...]
   
 como se aqui  
 as bordas não dessem sempre  
 para mais dentro  
 do cubo  
 de luz arroxeadada  
 e mosquitos  
 e vez ou outra  
 um pouco de ar e água  
 mas nada de afago na cabeça  
 nem de me tocarem  
 daqui a pontapés  
 (p. 27)

131

No “Prólogo canino operístico”, como a ópera não começa de fato (as cortinas jamais se abrem), tem-se a impressão de que a fala do cão possui um início, um meio e um fim; de que é unívoca, embora tantas vezes mude de tom e inclua citações diretas, marcadas por aspas, bem como indiretas; de que o cubo dentro de tantos outros cubos onde se encontra esse animal é um espaço do qual não se pode sair; de que por isso mesmo a quarta parede está mais viva do que nunca; de que o autor ausente é evocado até aparecer como fantasma; de que um regime de arte do passado convive com novos modos de agenciamento do literário e do artístico. Já no “Livro das postagens”, a montagem de fragmentos trazidos do real, ou da “realidadeficção da imaginação pública”, como quer Ludmer, aponta para um procedimento em que não faz sentido isolar uma ou outra parte a fim de lhe dar o estatuto do ouriço romântico. Cada voz que aparece não pertence a um indivíduo bem delineado (nada está entre aspas, nada tem assinatura): na montagem, o gesto de apagamento da autoria se efetua num murmúrio anônimo, ou talvez ao contrário, em alto e bom som, com as falas parecendo abertas umas às outras, embora não complementares.

Ironicamente, porém, tanto no primeiro quanto no segundo poema, a utopia vanguardista de transformar a arte em práxis vital, conforme o diagnóstico feito por Peter Bürger (BÜRGER, 1993, p. 90), não se cumpre: quando o espaço autônomo do cubo finalmente se rompe e o cão, esse arremedo de autor, morre, não é nem a emancipação do público o que encontramos no “Livro das postagens”, nem um espaço para a imaginação pública— como Ludmer quer, performativamente, instaurar. Tampouco estamos apenas diante dos fragmentos retirados da vida real, em que todos, ou muitos, podem falar. Em outras palavras, não é o *readymade* feito da escrita digital dos outros que invade a instituição livro. É o gesto poético de aproximar e cortar que tem o poder instituinte, portanto performático, de apontar para aquilo que sobrou da fala improvisada e sem valor do cão depois que ele é despedaçado: cada palavra que escrevemos nas redes, nos e-mails, nas mensagens *inbox*, cada uma delas *vale* algum trocado calculado por algoritmos, e não somos nós, seus emissores, a lucrar com isso. Num duplo contra-ataque, o poema coletiviza tal experiência ao expor nossa submissão a esse tipo de mais-valia e altera o valor das nossas escritas ao deter os meios de produção com os quais as reagrupa.

É assim que regimes de visibilidade e escuta diferentes são encenados e sua interdependência vem à tona. De saída, o termo “prólogo” força uma relação de antes e depois. Aquilo que tem início quando acaba o “Prólogo canino operístico” – cujo desfecho coincide com a morte do cão e a pulverização de sua “fala sem fala”— é a realização formal da dimensão coral insinuada e ensaiada na primeira parte, como se verá adiante. E é também uma resposta ao fim: do poema anterior, da figura do poeta ou do artista herói, dos projetos vanguardistas, de um estatuto próprio para se produzir e consumir arte que, embora enfraquecido, se mantém. Tem-se a impressão, porém, de que todas essas “respostas” já foram dadas no espaço fracamente autônomo do “Prólogo canino operístico”. Nele, o autor está ausente e os heróis modernistas são evocados de maneira distanciada; os projetos das vanguardas, com sua majoritária fé no futuro, são criticados, enquanto que o palco se revela, a cada momento, o pior lugar para se estar à

medida que nele se atesta, ao mesmo tempo, convívio e incomunicabilidade entre cão e público.

Retomando Michel Foucault e suas proposições sobre a ideia de função autor, pode ser interessante pensar como as “ausências de autor” encenadas no prólogo e no poema seguinte permitem caracterizar os modos de valorização, distribuição e apropriação de certos discursos literários no contemporâneo (FOUCAULT, 2006, p. 47; 69). Como se sabe, Foucault complexificou uma questão levantada por Roland Barthes ao propor “retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso” (p. 70). Não se tratava de fazer como Barthes: decretar a morte do autor com vistas a golpear de vez a crítica biográfica e o estudo de fonte, e até mesmo o imaginário popular do autor como origem do texto, legando ao leitor toda a tarefa de produção de sentido (sem, no entanto, questionar o estatuto da subjetividade desse leitor). A aposta de Foucault investe no enfraquecimento da figura do autor (e da noção de sujeito) a fim de verificar como os modos de funcionamento e apropriação dos discursos variam com cada cultura e se modificam conforme mudam também as condições espaço-temporais.

133

Se no “Prólogo canino operístico” a função autor traria à tona, com o desejo frustrado de assinatura e presença, uma expectativa essencialmente moderna com relação à autoria e seu *lugar*, a força da segunda parte do livro de Carlito Azevedo é a de performar nossa atual condição de escuta e leitura: estando a palavra escrita ao alcance de muitos e de qualquer um, e valendo ela tão pouco, como discernir, entre tantas falas simultâneas e num regime de produção discursiva repetitiva, ininterrupta e governada, aquelas que nos importam, com as quais de fato poderemos fazer agência e das quais podemos nos apropriar? Como fazer isso num gesto de continuidade relacional sem a ilusão de uma comunicabilidade capaz de nos trazer algum entendimento, continuidade ou conforto duradouros, ou seja, sem abrir mão do corte?

### Coralidades e subtrações

No ensaio *O gênio não original*, Marjorie Perloff (2013) identifica em certos poemas modernistas fundamentais não uma subjetividade autoral bem definida de onde jorraria um estilo próprio e inconfundível – percepção que depende da ideia iluminista de sujeito para ser sustentada –, mas uma prática de deslocamento, apropriação e colagem. O principal exemplo com que trabalha é *The Waste Land*, de T.S. Eliot, onde fragmentos e citações de todas as épocas – de Virgílio a Shakespeare, dos *Upanishads* a Nerval – dão forma a um poema mal recebido pela crítica quando de sua publicação, em 1922, por não revelar de forma direta o que sentia o poeta e por se assemelhar a um amontoado de notas (p. 24). Curiosamente, nos lembra Perloff, a prática de citação, apropriação, cópia e reprodução é uma questão central nas artes visuais desde o gesto inaugural de Marcel Duchamp com *A fonte*. Porém só agora, afirma a ensaísta, esse procedimento vem sendo valorizado e praticado sistematicamente no mundo da poesia com aquilo que ela chama de “poesia conceitual” e que tem no poeta e performer americano Kenneth Goldsmith, com sua proposta de “escrita não criativa”, um de seus principais expoentes. Mesmo com o sucesso de iniciativas como a de Goldsmith, porém, “a demanda pela expressão original resiste” graças à caduca ideia de gênio: “esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes. Não palavras, mas A Minha Palavra” (p. 56).

134

O que Marjorie Perloff está dizendo é que: 1) desde o alto modernismo é possível identificar experimentos poéticos que se afastam da ideia de gênio original; 2) na atualidade, uma gama de poetas pode renovar a poesia (e sua recepção crítica) sem que se parta da ideia de originalidade – ao que poderíamos acrescentar, com relação aos dois poemas de Carlito, sem a ideia de exclusividade ou unidade. No “Livro das postagens”, essa sugestão é fácil de compreender: ali não há um eu exclusivo (se é que há de fato um eu), tampouco assinatura, mas sim uma multiplicidade de vozes, um regime de coralidade conforme definido por Martin Mégevand:

evocar a coralidade de um dispositivo é inicialmente considerá-lo pelo ângulo da difração das palavras e das

vozes, num conjunto refratário a toda e qualquer totalização estilística, estética ou simbólica. Nesse sentido, a coralidade é o inverso do coro. Postula a discordância, quando o coro – pelo menos como o entendiam os gregos – sempre carrega, mais ou menos explicitamente em seu horizonte, o traço de um idealismo do uníssono. (MÉGEVAND, 2013, p. 38)

Embora se preocupe em definir e desdobrar a expressão coralidade relativamente às práticas dramáticas (onde inclusive ela nasceu, com a formulação inicial feita por Jean-Pierre Sarrazac em *L'Avenir du drame*, de 1981), Mégevand tem em conta o fato de ela ser um operador conceitual com o qual é possível diagnosticar “a dispersão das estéticas e a supressão das fronteiras entre as artes”, bem como problematizar “a dissolução da comunidade e das comunidades”, uma vez constatado que falar junto não significa falar a mesma coisa, não significa pertencer (p. 37-38).

É assim que Flora Sussekind, aliás, trabalha o termo em “Objetos verbais não identificados”. A partir de uma perspectiva expandida do campo literário, o ensaio articula as irredutíveis produções discursivas que emergem nas Jornadas de Junho de 2013 com manifestações artísticas diversas. Sussekind aborda trabalhos do campo teatral, como os do Grupo Oficina e do Teatro da Vertigem, mas também as apresentações do coletivo Chelpa Ferro, o cinema de Kleber Mendonça Filho, a prosa de nomes como Veronica Stigger, André Sant’Anna e Beatriz Bracher, a poesia de Francisco Alvim, Marília Garcia e Carlito Azevedo, bem como os vários trabalhos verbais-plásticos-sonoros de Nuno Ramos (e os exemplos não param por aí).

A crítica dirá que os diferentes tipos de procedimentos (ou lógicas) corais que identifica em trabalhos desses e outros nomes estariam relacionados com o fato de serem, eles mesmos, experimentos literários cujos aspectos formais são de difícil classificação. Não mais se conformando a seus respectivos gêneros, os “objetos verbais não identificados” (expressão formulada por Christopher Hanna, do grupo Questions Théoriques) seriam aqueles que operariam deslocamentos,

promovendo a instabilidade das formas (e, em âmbito local, do campo cultural brasileiro).<sup>6</sup>

Longe de associar unicamente o princípio da coralidade à voz plural e anônima, Sussekind vê coralidade em certos procedimentos, como os de André Sant’Anna, pela via da “decalagem”, da “repetição quase igual, mas submetida a pequenas variações internas” (SUSSEKIND, 2013, s/p); de Veronica Stigger, com a “transferência material” e a criação de *readymades* textuais; de Marília Garcia, nas muitas inflexões vocais presentes em *Engano geográfico* e na produção de “vozes múltiplas numa única voz” em *20 poemas para o seu walkman*.

Nessa operação de criar o múltiplo no/do um e de produzir inflexões vocais ao longo de um percurso poético é que se pode, também, encontrar um princípio de coralidade no “Prólogo canino operístico”. Como bem define Flora Sussekind em outro texto, “Ações políticas, ações artísticas”, trata-se de um cão que monologa, mas que é “habitado por outros” (SUSSEKIND, 2016, s/p), ou seja, de uma única voz que não obtém resposta da plateia e que, no entanto, não está sozinha: à medida que o cão evoca outros de sua espécie para conseguir falar, uma constelação se forma e vai de Marina Tsvetaeva a Hécuba, Ofélia e Eurídice, de Maiakóvski e Anna Akhmátova aos Dadás e ao Godard de *Adeus à linguagem*, entre outros nomes. A “máscara de cão” é aqui um operador que não só esconde o rosto do poeta como revela um *ethos* poético em que uma legião de iguais-diferentes vai encenar os limites políticos e estéticos de certos projetos e de certas vidas.

136

---

<sup>6</sup> É preciso, aqui, marcar uma diferença entre Sussekind e Ludmer quanto ao deslocamento que certas produções literárias e artísticas recentes são capazes de promover. No pensamento da crítica brasileira, o fato de haver um campo ampliado para a literatura não significa que não haja campo algum, ou seja, que a literatura e as artes tenham entrado numa era pós-autônoma. Como afirma Jorge Wolff em “Josefina e Flora: pós-autonomia e crítica ficcional”, se ambas entendem que o estatuto da literatura se modificou, as tomadas de posição a partir desse diagnóstico serão bem distintas. Veja-se, por exemplo, a maneira como Sussekind sempre combateu a tendência “naturalista” e documental na literatura brasileira, e a proposta de Ludmer de não mais aceitar a separação entre realidade e ficção como ponto de partida de qualquer leitura. “Para Sussekind, ainda que sem nenhuma ingenuidade, a distância entre o documental e o ficcional é ainda relevante. Poder-se-ia encarar essa posição como autonomista e também coerente com a sua própria trajetória, marcada pelo combate aos dogmas modernos e liberais em favor dos novos e radicais valores que caracterizaram as vanguardas históricas, os mesmos que Ludmer propõe que sejam abandonados completamente.”. (WOLFF, 2016, p. 49)

O autor deveria estar aqui  
eu apenas farejo o que me atiram.  
Não dou nem testemunho, nem ouvidos,  
me disseram que viesse e anunciasse.  
(O quê?)  
Não sou de crer em esperança.  
Godard me conhece.  
Me dessem um pincel  
Um pote de tinta azul-turquesa  
E viam as maravilhas que posso produzir  
Com o aceno feliz ou furioso do rabo.  
Maiakóvski me conhece.  
O desesperançado cantor  
Que me incorporava  
À sua assinatura nas cartas de amor.  
[...]  
Para que não se note meu desamparo  
Às vezes executo a dança macabra  
dentro deste cubo vibracional  
terra incógnita  
paralelepípedo de luz.  
Parece sempre  
enquanto nela me contorço  
que ao final  
farei o grande anúncio  
Não existe grande anúncio.  
Só minha vontade  
de estabelecer distância  
será nova e digna de consideração.  
Dada me conhece.  
(AZEVEDO, 2016, p. 15; 22-23)

No um que é vários (portanto, no gênero da ópera enfraquecido, em autodiferenciação, passível de ser atravessado por outros), seria possível ver no cão-solista o performer de um corifeu? Aquela figura do coro que dele se destaca não para falar por si mesma ou em nome dos demais membros, não como uma parte extraída do todo (sua amostra), não para nos remeter à ideia de consenso a partir da igualação do diferente – não, enfim, para reificar a ideologia liberal da representatividade e da democracia. O que se produz como efeito de múltiplas vozes numa única voz (por variação de intensidades, e não por acúmulo, como propõem Deleuze e Guattari na formulação do conceito n-1) traria consigo a potência dionisiaca do informe



que desde sempre *habitou* o coro, caso queiramos nos lembrar do argumento nietzscheano.<sup>7</sup>

O discurso do cão – que apesar de improvisado, saltimbanco, parece inteiro se comparado às falas pulverizadas e ao mesmo tempo documentais do “Livro das postagens” – é dilacerado e múltiplo, pois entre a crítica ao presente gangrenado e ao passado em que, cada um à sua maneira, público burguês e artistas de vanguarda desejavam nada menos do que o futuro, há um curioso processo de voragem: não é o autor ausente, ou o cão que monologa, quem se apropria de outras poéticas, personagens e artistas, num simples processo de acúmulo e combinação de partes diferentes entre si. São eles que permanecem no horizonte poético como agenciadores de uma história aberta, que “habitam” aquele que fala. São eles que, em procedimento coral com o cão, fazem retornar ao nosso presente questões aparentemente superadas (como conjugar poesia e política sem usar palavras de ordem? como enfrentar a retórica realista? como olhar para as utopias do século XX sem fazermos uso dos mesmos dispositivos de ruptura disfarçados em eufemismos semânticos? como resgatar, dali, algo que nos sirva? o que fazer com as ideias de futuro, de depois e de fim?). E mesmo sabendo que o ato de dizer é tantas vezes subsumido, mesmo com o risco do ridículo que há em insistir na fala e se expor por qualquer valor (ou por um valor qualquer), mesmo assim afirma-se o que de incontornável há na hora presente:

138

como se não fosse urgente  
tocar todo mundo a pontapés  
chocar ovos no despenhadeiro  
como se não víssemos  
a um palmo do olho  
a pinça do escorpião  
como se as palavras pudessem se dizer sozinhas  
[...]  
É como se fosse suportável  
resistir às forças antagônicas  
dentro do cubo:

---

<sup>7</sup> Nietzsche resiste a um pensamento, então corrente em sua época, de que o coro dionísio nas tragédias áticas representava o povo, sendo este uma espécie de espectador ideal, “como se a imutável lei moral fosse representada pelos democráticos atenienses no coro popular, ao qual sempre assistiria a razão por sobre os apaixonados excessos e desregramentos dos reis [...]”. (NIETZSCHE, 2010, p. 49)

a pressão  
que te empurra para frente  
e o vazio de palavras  
diante da boca  
(onde elas costumam ficar  
entrando e saindo  
aprendi  
mais com o olho  
do que com os ouvidos)  
que te empurra para trás  
e as forças se equivalem  
e se fica no mesmo lugar  
(p. 24; 30)

139

Há uma variação pronominal – “como se não víssemos (nós); “a pressão/que te empurra para frente” (tu); “aprendi mais com o olho/do que com os ouvidos” (eu) – e um jogo de forças entre avanços e recuos, presenças e ausências, impasses e possibilidades para os quais já aponta Pasolini na epígrafe do livro: “Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço, mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo”. Nós, tu e eu imprensados pela hora histórica, à primeira vista incapazes de reagir à altura, com o vazio das palavras diante da boca. Nesse sentido, pode valer a pena ter em nós mesmos (nos espaços e interrupções que existem tanto mais alguém quanto mais além de nossos contornos) o conflito, a discordância, porque nossa relação com o mundo deveria ser marcada não pelo limite entre o dentro e o fora, mas pelo limiar difuso entre o que nos atinge e o que não é capaz de fazê-lo –limiar poroso, sempre passível de ser transformado e de transformar. Seria esse um pensamento em que a voragem (que aqui eu gostaria de associar às práticas de colagem, montagem e coralidade por causa do gesto intensivo de vizinhança que todas essas ações envolvem) é um exercício de aproximação não cumulativo, produtor de história porque de abertura, não de completude.

A ideia de uma voragem não cumulativa faz da expressão “um cão habitado por outros” algo surpreendente: evocar tantos poetas (da escrita e da imagem) como faz o cão por meio de um estribilho repetido ao longo do poema (“Godard me conhece”, “Anna me conhece”, “Dada me conhece”, “Marina Tsvetaeva me conhece”...) poderia ser uma solução formal sem grandes consequências, mas o sintagma “me conhece” parece ser, ele mesmo, outra citação. Dessa vez, da “Canção noturna da baleia”, poema em

que Augusto de Campos evoca dois importantes expoentes da vanguarda russa, Rodchenko e Maliévitch, bem como o profeta Jonas e o capitão Ahab – todos pela voz do cachalote que Melville immortalizou em seu romance: “A brancura do branco / A negrura do negro / Rodchenko Maliévitch / O mar esquece / Jonas me conhece/ Só Ahab não soube / A noite que me coube alvorece / Call me Moby”.<sup>8</sup>

Moby Dick, a baleia branca cuja boca, quando aberta, exhibe “duas longas e arqueadas fileiras de dentes brancos, brilhantes, emersas do fundo imenso, à sombra” (MELVILLE, 2008, p. 569); a alteridade radical que arrasta Ahab e uma tripulação inteira para a morte porque ele, Ahab, sente uma incontrolável obsessão pelo monstro que, tempos antes, lhe arrancou uma perna – obsessão que significa, inclusive, num jogo perspectivista, se aproximar o máximo possível daquilo que de mais estranho há.<sup>9</sup>

140

“Me conhece” aponta para a aliança com Jonas, profeta que habita o corpo da baleia (como o cão, também ela um mesmo-outro, de trajetória trans-histórica) sem se tornar sua carne. “Me conhece”, portanto, não é necessariamente sinônimo de compreender, assemelhar-se ou fundir-se, pois os poetas que conhecem o cão não se irmanam pacificamente a ele nem estão, simplesmente, contidos nele. O que fazem é compor com ele, de forma coral e conflituosa, o corpo provisório do poema; corpo onde falta um sujeito, o autor, o que a meu ver lhes priva de estatuto ontológico: como se as alianças fossem contingentes e trouxessem consigo boa dose de historicidade.

Desse gesto de abertura é possível fazer alguns apontamentos sobre o contemporâneo. Por contemporâneo entenda-se não apenas um sinônimo

---

<sup>8</sup> Até onde pude pesquisar na fortuna crítica do poema de Carlito Azevedo, a única e breve alusão à “Canção noturna da baleia” foi feita por Flora Sussekind. (SUSSEKIND, 2016, s/p)

<sup>9</sup> Em “O perjúrio absoluto”, Alexandre Nodari aponta as relações entre a concepção cronológica da história e a articulação entre objeto e propriedade. Para tanto, revisita a noção de antropofagia a partir de uma visada perspectivista, que segundo ele já teria sido anunciada em Oswald de Andrade. A proposta de Nodari é que deixemos de ver as estratégias antropófagas como práticas em que o gesto canibal leva à incorporação das qualidades daquele que é devorado. No lugar dessa visão ocidental, acumuladora, o pesquisador sugere que uma série de provocações verbais ritualísticas entre devorador e devorado institui uma “historicidade aberta da vingança” (NODARI, 2009, p. 120) à medida que o passado de ambos, via ancestralidade, pode ser atualizado/refeito no instante ritual.

do tempo presente, mas uma concepção temporal impura e não diacrônica: embora o cão, de um ponto de vista espacial, se encontre num agora parado no tempo e no espaço, uma vez que fala ininterruptamente de um palco-cubo de onde não consegue sair, é a maneira como evoca seus pares, como se repete e como muda de tom em seu monólogo multivocal que sua fala aponta para uma concepção heterodoxa das temporalidades.<sup>10</sup> O cão está à espera de que algo ocorra, de que o autor finalmente apareça, de que a plateia desperte de seu torpor ou de que as cortinas se abram. Em resposta, é o passado que irrompe, que salta sobre o poema, obrigando o presente a se refazer, a produzir um agora saturado de outras temporalidades (uma *agoridade*, como propunha Walter Benjamin). No entanto, estamos num prólogo (cujo estatuto deveria ser o de apontar para aquilo que, no livro, lhe sucede, que tem início após o seu fim) onde não parece ser possível, modernamente, gestar um futuro porque, afinal, tudo permanece parado.<sup>11</sup> Não à toa, o primeiro nome a comparecer é o de uma contrarrevolucionária, a poeta russa Marina Tsvetaeva, de quem o cão deu testemunho na hora zero da Revolução Russa. *Persona non grata* na nova ordem social que matou seu marido militar e que indiretamente a condenou, por falta de trabalho, a passar fome e se suicidar durante a Segunda Guerra Mundial, Tsvetaeva se ausenta radicalmente, pela morte, bem como o fizera, anos antes, mas na própria Rússia, Maiakóvski, o poeta revolucionário por excelência. Já o cão não tem outra escolha que permanecer num aqui e agora sem saída. Não lhe é dada a opção de ir embora ou de se matar. Como se não bastasse, o

---

<sup>10</sup> Seguindo o pesquisador Lionel Ruffel em *Brouhaha – Les mondes du contemporain*: o contemporâneo é um operador conceitual que ajudaria a abandonar uma representação sequencial da história e das demarcações claras entre presente e passado, ambos parâmetros do pensamento moderno. O contemporâneo, para Ruffel, poderia ser caracterizado, também, como uma crítica a periodizações (e, assim, a toda ideia de pós-modernidade, essa era que veio *depois*). Também assinalaria como nossas atenções se voltam para uma consciência histórica do presente em que este é impuro, ou seja, em que várias temporalidades convivem nele; o tempo como que tornado espaço (2015, p. 23). O contemporâneo faria do convívio sua condição determinante (o que significa, então, estar junto, fazer coro?) e nos ajudaria a suspender a “representação do tempo como flecha” (p. 29). Não mais uma linha reta, mas uma condição espaço-temporal para onde uma série turbulências históricas confluem. (p. 30)

<sup>11</sup> Não podemos desconsiderar, porém, Walter Benjamin e a valiosa formulação sobre o valor do presente como instante paralisado nas teses *Sobre o conceito de História*: “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história”. (BENJAMIN, 2010, p. 230)

presente queo asfixia é o lugar para o qual as promessas feitas pela modernidade (e não apenas pelo modernismo) o levaram. Ele diz:

Eu nem deveria estar aqui.  
Outro deveria estar no 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.  
(AZEVEDO, 2016, p. 13)

A alusão ao futuro – da sociedade, da arte, da revolução, do poema – é também um atestado do fracasso que se materializa a partir do presente e que nos remete imediatamente a um passado que se reencena: no chão que “já bebeu o sangue dos outros” (p. 18) e onde agora sangra o cão há uma dimensão sacrificial que se confirma de diferentes modos: com a alusão a Tsvetaeva, Maiakóvski, Anna Akhmátova, Rosa Luxemburgo, entre outros nomes, bem como na passagem-citação em que Isaac quase é imolado por Abraão, e ainda no final do poema, com a morte do cão.

142

Pouco a pouco, enquanto uma estranha forma coral vai se formando e o cão ora se resigna, ora se revolta, ora se encolhe, ora enfrenta a plateia e as forças invisíveis que o mantêm ali, vamos descobrindo que do cubo-palco é possível ouvir, lá fora, nunca se sabe exatamente a que distância, o mundo – o som de explosões e tiros. Há uma guerra da qual nem num cubo dentro de muitas outras dezenas de cubos, um espaço supostamente autônomo, se está protegido. Ao final, uma bala o perfura, e ele é imediatamente invadido pelo gás, sendo então reduzido a pó.

e ainda assim  
no palco  
na tela  
em 3-D  
saltando para  
dentro dos seus  
olhos e ouvidos  
lambendo seus  
olhos e ouvidos  
minha língua  
um pedaço dela  
mil pedaços dela  
falando

falando  
falando  
sem voz  
sem palavras  
sem fala  
(p. 37)

Nos últimos versos do poema é isso o que a plateia recebe: uma fala sem voz, sem palavras; uma fala sem fala, finalmente: uma poesia que de fato agride enquanto lambe, que é uma ameaça mínima e fugaz de contágio embora não mostre os dentes; que é um adeus à quarta parede e à linguagem como expressão do original e do humano, ruído na figura do cão. Esse adeus se concretiza com a destruição do falante, bem como do espaço, já tão inapropriado e precário, para a sua fala. Aponta, simultaneamente, para uma certa capacidade de rearticulação, mas não de redenção, no espaço das páginas seguintes: terminado o prólogo começa, então, o “Livro das postagens”.

143

Em “Poesia, documento, autoria”, Diana Klinger mostra que o uso dos *posts*, das mensagens *inbox* e dos demais materiais usados por Carlito Azevedo na mesa de montagem desse poema tem a ver com tomá-los como documentos que servem “não para *atestar* um certo real e sim para produzir um *desajuste* na percepção do real” (KLINGER, 2018, p. 30). Isso ocorre porque a mistura de vozes e a não assinatura dos fragmentos combinam-se com uma disposição precisa, página a página, proposta pelo montador. O que importa não são os fragmentos simplesmente, mas a maneira com que se configuram quando aproximados e a relação dessa aproximação com a página em branco e com o objeto que os abriga: os poemas se organizam de tal forma a evidenciar o livro como aquilo que ele é – uma tecnologia do impresso, tecnologia cujas características materiais se chocam com aquelas usadas no meio digital (a rolagem da página, a atualização permanente) (p. 22). Tais procedimentos levam a um efeito de estranhamento da *time line*, não de sua reificação.

Nesse sentido, me parece que o resultado da fala sem fala após a destruição do cão não aponta para qualquer otimismo perante o espaço “democrático” do universo digital. Se agora é o montador quem detém os meios de produção a fim de fazer os textos circularem (e serem lidos) de

outra maneira, seu livro-documentário se afasta de um enfoque naturalista e tem algo de intervenção histórica – mas uma intervenção melancólica. Não à toa, o título do poema, aponta Klinger com lucidez, remete para o *Livro das Passagens*, de Walter Benjamin. Foi ali que, como se sabe, o filósofo e crítico alemão performou um dispositivo arquivístico a partir de milhares de fragmentos pesquisados na Biblioteca Nacional da França – notícias de jornais de época, anúncios publicitários, cartas, textos literários. Por saltos, Benjamin operou e recombina os restos, os farrapos da história. O que desejava era recriar a Paris do século XIX não como ela havia sido naturalizada (dada como fato) pela historiografia tradicional, mas como ela poderia se mostrar a cada ida dos leitores ao arquivo portador de tantas vozes por ele inventado. Nas imagens dialéticas ali produzidas, vemos a transformação do limite em limiar, do atual em virtual: da história fechada, já contada, em história aberta.

144

Retirado de sua origem, o documento, no procedimento de Carlito Azevedo, é o índice de uma perda de valor que será “compensada” pelo gesto de deslocamento e apropriação do montador-arquivista do “Livro das postagens”. Opera-se, portanto, por subtração e redistribuição. Também como gesto de subtração, e não de adição, podemos ler a estranha formação coral do “Prólogo canino operístico”: não há sincronia entre a ausência do autor, a presença do cão e o retorno espectral de personagens, poetas e poéticas. Por sua vez, a experiência coletiva tão precariamente vivida, mas real, nos dois poemas, aponta para um contexto de desencontro temporal, processo anacrônico que hipertemporaliza um agora onde, contraditoriamente, melhor do que dar testemunho talvez seja fazer um tipo *sui generis* de luto, construindo alguma mínima intervenção sobre as ruínas do passado e o desvalor do presente. É assim que encontramos, nesse arquivo e nessa estranha formação coral – ela mesma um arquivo aberto de poetas habitando o corpo do cão –, uma fenda desde dentro, um repositório de tempos não vividos, disponíveis em repetições e retornos que redistribuem poéticas, discursos, conflitos, referencialidade e ficção.

## REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica. Arte e política, obras escolhidas I*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010 (1985), p. 222-232.

BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CÂMARA, Mario; KLINGER, Diana et. al. (Org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Mar/Contraponto, 2013.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2019 (1967).

KLINGER, Diana. “Poesia, documento, autoria”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 55, p. 17-33, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n55/2316-4018-elbc-55-17.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021.

145

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2006 (1969).

LEMONS, Saulo; MAGRI, Ieda; MOREIRA, Paulo. “Apresentação”. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e crítica contemporânea na América Latina*. Rio de Janeiro: Abralic, 2018.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina – Uma especulação*. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MÉGEVAND, Martin. “Coralidade”. *Urdimento*, n. 20, p. 37-39, set. 2013.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução Irene Irsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MORICONI, Italo. “Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)”, *Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-169, 1. sem, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (1992).

NODARI, Alexandre. “O perjúrio absoluto (sobre a universalidade de Antropofagia)”, *Confluenze*, Bolonha, v.1, n.1, p.114-135, 2009.

PEDROSA, Celia. “Poesia, crítica, endereçamento”. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). *Expansões contemporâneas – Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.



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

RUFFEL, Lionel. *Brouhaha: le mondes du contemporain*. Paris: Verdier, 2015.

SISCAR, Marcos. “Escrita de Carlito Azevedo continua reconhecível em ‘Livro das postagens’”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 abr. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-escrita-de-carlito-azevedo-continua-reconhecivel-em-livro-das-postagens-21010218#:~:text=A%20escrita%20de%20Carlito%20continua,mundo%20pop%2C%20pol%C3%ADtico%20e%20liter%C3%A1rio.em>. Acesso em: 02 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. *De volta ao fim – O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SUSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não-identificados”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 set. 2013, Prosa & Verso, p. 4-5.

\_\_\_\_\_. “Ações políticas/Ações artísticas”, *Suplemento Pernambuco*, Recife, 2016. Disponível em: [http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/93-especial/1742-a-%C3%A7%C3%B5es-pol%C3%ADticas,-a-%C3%A7%C3%B5es-art%C3%ADsticas.html?fb\\_comment\\_id=1079121462199140\\_1185687681542517](http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/93-especial/1742-a-%C3%A7%C3%B5es-pol%C3%ADticas,-a-%C3%A7%C3%B5es-art%C3%ADsticas.html?fb_comment_id=1079121462199140_1185687681542517). Acesso em: 30 abr. 2021.

WOLFF, Jorge. “Josefina e Flora: pós-autonomia e crítica ficcional”, *Revista Letras*, Curitiba, n. 93, p. 33-51, jan/jun.2016.

**Resumo:** O presente texto volta sua atenção para o *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo, especialmente para o poema “Prólogo canino operístico”, a fim de discutir questões ali encenadas, tais como autoria e sua crise, coralidade, procedimentos de escrita não criativos, anacronia e hipertemporalização do presente.

**Palavras-chave:** poesia contemporânea; Carlito Azevedo; coralidade; história.

**Abstract:** This text turns its attention to the *Livro das postagens*, by Carlito Azevedo, especially to the poem “Prólogo canino operístico”, in order to discuss issues tagged there, such as authorship and its crisis, chorality, non-creative writing procedures, anachorony and hyper-temporalization of the present time.

**Keywords:** contemporary poetry; Carlito Azevedo; chorality; history.

Recebido em: 07/05/2021

Aceito em: 24/05/2021