

POESIA E TÉCNICA:**Perspectivas e diálogos da criação poética no contexto das tecnologias digitais****POETRY AND *TECHNÉ*:****Perspectives and dialogues about poetic creation in the context of the digital technologies**Rogério Barbosa da SILVA¹¹⁴

RESUMO: O propósito deste trabalho é refletir sobre a poesia produzida por Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Rodrigo Garcia Lopes e Marcos Siscar, considerando suas interfaces com as tecnologias digitais, o diálogo com as técnicas de produção audiovisual e as possibilidades visuais e performáticas nos meios eletrônicos. A partir da escolha de poemas dos últimos livros desses autores, busca-se refletir sobre as reconfigurações do poema que, mesmo preservando sua estrutura verbal, põe-nos em confronto com outras linguagens, movido por sua força de contaminação por outras artes, ou pela experiência cindida do sujeito contemporâneo em face de um mundo em que as imagens viajam em múltiplas escalas e que, portanto, impactam-no e põem em questão a sua própria subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia & Técnica; Poesia digital; Poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to reflect about poetry produced by Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Rodrigo Garcia Lopes and Marcos Siscar considering its interfaces with digital technologies, or its dialogue with the audiovisual production techniques, or its possibilities of meaning from its visuality and performing structures in the electronic interfaces . From the some poems of the last books of these authors, we try to reflect on the reconfigurations of the poem that even preserving its verbal structure, puts us at odds with other languages, moved by his strength of contamination by other arts, or by cleaved experience of the contemporary subject in the face of a world in which images travel in multiple scales and, therefore, impact-in and call into question their own subjectivity.

KEYWORDS: Poetry and Techné; Digital poetry; Contemporary Brazilian poetry.

114 Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET), rogeriobsilvacefet@gmail.com

As relações entre literatura e tecnologia não são propriamente uma novidade e, se as pensarmos tão somente ao aparecimento da escrita, observaremos que a migração das técnicas de transmissão oral para a escrita obrigou tanto os escritores quanto os leitores a se adequarem ao novo médium. Assim, embora não possamos reduzir a poesia aos seus aspectos materiais ou de transmissão, é também impensável discutir poesia moderna e/ou contemporânea sem levar em conta o *design* do texto e de seus prováveis suportes.

De fato, a história da escrita atesta um contínuo esforço para a superação dos meios existentes. Já McLuhan se perguntava em que a máquina de escrever modificava a realidade dos escritores, acostumados a escrever a mão; e arriscava uma opinião: “A máquina funde composição e publicação, o que altera a atitude em relação à palavra escrita e impressa.” (MACLUHAN, 2005, p. 292).

Por seu turno os poetas, acostumados a se interrogarem sobre os materiais e os modos de produção de um texto, têm sempre em seu horizonte essa questão posta por McLuhan. Ela se confunde com o seu fazer. É o que nos mostra Décio Pignatari num artigo dos anos 50, incluído na *Teoria da poesia concreta*, quando diz que, na passagem das tradições orais da poesia para a poesia escrita, o

[...] poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes. (PIGNATARI, 2006, p. 24).

Mais do que o controle do material, essa declaração de Pignatari não só projeta a visão do poeta *designer* que desenha a publicação de um livro no momento mesmo de escrevê-lo, como também sugere que a composição do poema e do livro pressupõe um gesto performático da criação. Se esta reflexão, no entanto, sobre tal aspecto possa parecer recente nalgumas perspectivas da teoria e da crítica literária, essa consciência criativa pode ser recuada a um período muito anterior, aos gregos, resgatando-se as tradições da escrita da poesia visual.

Todavia, pensando sobre o processo de conversão tecnológica dos meios de comunicação a partir dos anos 90, num texto intitulado “A vanguarda como *software*”, Lev Manovich observa:

Poderíamos ser levados a pensar que as técnicas de vanguarda dos anos 20 deixariam finalmente de ser suficientes e que técnicas totalmente novas começariam a aparecer. Mas, paradoxalmente, ‘a revolução do computador’ não parece ser acompanhada de inovações tecnológicas significativas ao nível das técnicas de comunicação. Se por um lado hoje confiamos nos computadores para criar, armazenar, distribuir e aceder à cultura, por outro continuamos a usar as mesmas técnicas desenvolvidas na década de 20. (MANOVICH, 2000, p. 423).

Noutra passagem de seu texto, Manovich nos leva a questionar sobre as formas culturais emergentes dessa completa conversão tecnológica, já que hoje ainda as técnicas incorporadas pelo computador replicam aquelas elaboradas pela vanguarda (artística, do *designer*, da literatura, da fotografia, do cinema, etc.) do princípio do século XX:

Quando chegarem as novas formas culturais adequadas à idade da comunicação sem fios, dos sistemas operativos multitarefas e dos aparelhos de informação, a que se assemelharão? Como conseguiremos perceber que elas já aí estão? Os filmes futuros assemelhar-se-ão ao ‘*data shower*’ do filme *Matrix*? (MANOVICH, 2000, p. 423).

Para se falar em tecnologia, nem tudo é computador, lembra-nos a letra de uma música de Arnaldo Antunes:

antes de existir computador existia tevê
 antes de existir tevê existia luz elétrica
 antes de existir luz elétrica existia bicicleta
 antes de existir bicicleta existia enciclopédia
 antes de existir enciclopédia existia alfabeto
 antes de existir alfabeto existia a voz
 antes de existir a voz existia o silêncio
 o silêncio

(ANTUNES, 1996)

Ainda que o contexto contemporâneo nos remeta imediatamente aos efeitos que as tecnologias digitais e a Internet exercam sobre a cultura da escrita e, portanto, à criação e ao consumo da arte literária, não podemos prescindir de toda uma transformação que as evoluções tecnológicas impõem sobre as técnicas da escrita. Como nos mostra a letra de Arnaldo Antunes, romper o silêncio com a voz já implica um progresso tecnológico, na medida em que o homem não só desenvolve e potencializa seu aparelho fonador, como cria e sistematiza uma linguagem; e a escrita é outro índice da evolução das técnicas. Todas essas questões são profundamente

implicadas no processo de criação poética. Escrever é ainda testar as possibilidades do alfabeto, quando não é um meio para ressignificar o ruído, incidir na zona sombria entre o simbólico e a impossibilidade de significar. A escrita, pensada em sua dimensão gráfica, não só nos projeta para questões técnicas ou teóricas na área de criação do *designer*, como também nos obriga a pensar as velhas tensões entre fala e escrita.

Por outro lado, no campo da literatura, observa-se uma forte incorporação do discurso e de um fazer próprio das tecnologias industriais desde o fim do século XIX, tornando-se um tema recorrente das poéticas modernistas ou de vanguarda. O encanto pela máquina, a sua incorporação também como uma escrita nova, e mesmo a reflexão sobre as relações homem-máquina estiveram presentes no modernismo brasileiro de um Oswald e de um Mário de Andrade. As vanguardas dos anos 50/60 retomaram o tema, especialmente os poetas ligados ao concretismo. Por exemplo, Décio Pignatari, no poema “Escova”, de 1955, publicado em *Noigandres* 5, aborda o problema social através do conflito entre inovação e acesso ao produto da tecnologia industrial, cujas maravilhas elogiam-se através da escova como produto que testemunha o poder de invenção humano:

(teus espelhos
por dentro), em linha-d’água liquefazes
as dúvidas, e enquanto o mundo passa, tu
és e bela, mas se mais de um bilhão não
apreciam sequer os objetos concretos (pão) da
metáfora para te usar lindamente, só o
eterno te assegura a vida, ó
volúpia ótico –
manual, comestível epidérmico de
luxos módicos de alcovas-leoas de
invencível dentição, os teus cabelos
têm o brilho perfeito das
calvícies do gênio, mas se o rigor conduz à
qualidade, ½ mundo está aquém de
tua água organizada e dura, lastro de
cristal de muitas fomes – ignorantes do
apetite verbal.
(PIGNATARI, 2004, p. 79).

Nesse sentido, a absorção das tecnologias e dos artefatos tecnológicos pela criação artística exige que o poeta coloque-se num limite, ao mesmo tempo endossando o seu projeto industrial e subvertendo a função da máquina, como nos lembra Arlindo Machado (2001). Quer dizer, o poeta deve manejá-la na contramão de sua produtividade programada. Há que se verificar também o jogo próprio da arte e as exigências da

linguagem criativa em sua estrutura dinâmica de jogo e de recusa, antes mesmo que a pura adesão dos poetas à versatilidade dos meios. É essa capacidade lúdica da linguagem criativa que impede a fixação ou a estabilização dos sentidos, tornando instáveis os discursos pragmáticos. A poesia, portanto, não pode furtar-se às questões de seu tempo, pois também não existe uma separação entre o real e o imaginário. É o que nos ensina Wolfgang Iser (1979), quando descreve os intrincados processos de funcionamento da estrutura de jogo de que participa tanto o imaginário quanto o fictício. Quer dizer, o imaginário é fluido, móvel e se exprime também pelo jogo. E o jogo torna manifesta tanto a potência transformadora ou transgressora do imaginário quanto o sentido canalizador das instituições imaginárias. Com isso, o imaginário não possui forma própria; ele necessita de uma instância ativadora. O fictício é uma dessas instâncias e co-existe com o imaginário através da esfera do jogo. Por isso, assim como o fictício, o imaginário também não pode ser determinado, embora possamos perceber sua manifestação. Encenado, o jogo no texto literário não é idêntico ao jogo cumprido na vida comum, mas é um jogo que se encena para o leitor.

Neste texto, porém, imaginamos indicar, numa breve nota, poéticas que buscam inequivocamente estabelecer interfaces com as tecnologias e com os processos de conversão digital em voga na sociedade atual, demonstrando que há uma profunda imbricação entre os conhecimentos e os processos das tecnologias *high tech* com os processos de expressão artística, especialmente na poesia de autores dessa era pós-moderna. Suas produções dialogam não somente com as tradições literárias. Dialogam também com as técnicas de produção audiovisual e com as possibilidades visuais e performáticas da linguagem postas em voga pelo computador.

Iniciamos, portanto, com um poema de Augusto de Campos, autor bastante conhecido por sua habilidade de transitar entre a criação poética, o *design*, a música experimental, as poéticas digitais e a crítica de música e poesia. “Sem saída” (Cf. Fig. 1) é o último poema do livro *Não*, poemas, publicado pelo poeta paulista em 2003. Esse livro se faz acompanhar de um CD-ROM para PC e Mac, com clip de vários poemas animados ou em *flash* produzidos ao longo da década de 90, alguns desses poemas publicados pela primeira vez em *Não*.

Defensor desde sempre de uma poesia do “desplacebo” – isto é, de uma poesia que não se deixa aprisionar pelo *logos*, por uma lógica apriorística de tudo, mercadológica –, Augusto de Campos nos oferece nesse livro uma poesia que comporta múltiplas interfaces e dialoga livremente com áreas da pintura, da música, da

comunicação de massa, entre outras. Estabelece, assim, o duplo jogo de afirmação e recusa como forma de depuração e ampliação do campo da produção poética contemporânea. Nesse sentido, prolonga aspectos essenciais da poesia concreta, como a ideia de que o discurso poético é atravessado por várias camadas expressivas (a verbivocovisualidade) e deve ser construído com rigor e apuro da linguagem.

“Sem saída” se mostra desde um primeiro olhar como relevante nessa produção mais recente do autor, porque parece negar em sua realização aquilo que o poeta afirma, ou seja, a exaustão – do sujeito e da própria linguagem – num mundo espetacularizado. Além disso, incide numa poética do obstáculo à fácil leitura, ao manuseio do seu leitor-interator. Impresso na quarta capa, o poema como que se coloca fora do livro. Colorido, multidirecional, impõe ao seu leitor que faça o seu próprio caminho, multiplicando, assim, as possibilidades combinatórias dos versos e desestabilizando o rotineiro hábito de leitura – os versos se iniciam em pontos de versos da página, seja da esquerda para direita, e vice-versa, de cima para baixo, e vice-versa. Também o *design* se torna fundamental para estabelecer certo nível de ilegibilidade, pelo menos num primeiro momento, o que força a atenção e a reflexão do leitor sobre o que seja poesia, sobre o seu papel enquanto linguagem, etc.

No CD-ROM criam-se novas possibilidades de interação e leitura, uma vez que o texto ganha movimento e depende também das habilidades manuais e cognitivas, de certo modo, do leitor para fazer com que o poema ganhe visibilidade na tela. Em primeiro lugar, conquanto a tipografia e o *design* gráfico do poema sejam semelhantes aos da página impressa, o que constitui o poema eletrônico em si é o seu código desenvolvido para *flash* e/ou HTML. O poema dura enquanto código que pode também ser desenvolvido conforme se sucedem os dispositivos eletrônicos ou suas interfaces gráficas.

Além da animação, “Sem saída” exige que o seu leitor-interator tenha vontade de clicar com o *mouse*, escolha pontos aleatórios na página, direcione o verso e busque esgotar as possibilidades de interação. Só assim poderá descobrir o que mais o poema eletrônico lhe reserva. Nesse momento, descobre-se o som, com a voz do poeta a ler os versos.

A inserção da voz ou de outros ruídos é também uma grande contribuição das mídias digitais para a criação poética. Possibilita a realização de um dos princípios da poesia concreta em seus primórdios, que era aproximar novamente a poesia escrita e a poesia oral, desenvolvendo-se a sua dimensão também de poesia sonora. E isso é

diferente da ideia de que toda poesia verbal traga intrinsecamente a sonoridade oral através de suas rimas, aliterações, assonâncias, etc. Para essas poéticas sonoras o ruído é significativo, assim como o silêncio significa. No caso ainda das poéticas desenvolvidas para mídia eletrônica o que se ouve é uma gravação, não uma sonorização da leitura. No ensaio “*Making Audio Visible: Poetry’s coming digital presence*”, Charles Bernstein discute essa questão, argumentando que nesse caso não lemos uma gravação sonora, mas tocámo-la. Considera que a semelhança mecânica da voz pode se tornar um sinal numa mídia cuja base material é sônica, não vocal. Refletindo sobre o gramofone, a partir da célebre pintura *His Master’s voice*, de Mark Barraud, 1898, entende que o gramofone reverte a concepção de Tsur sobre a percepção cognitiva do modo poético, seguindo Jakobson, como algo que incita “a percepção da fala como se fosse som”. Para ele, o gramofone seria “uma máquina poética de ordem reversa” (BERSTEIN, p.110).

Enfim, retomando o poema de Augusto de Campos, a articulação livro impresso e poema digital é uma afirmação do livro, como afirma ele próprio em seu “NãOfácio”. O autor afirma que não tinha muita ideia de como arranjar os poemas coligidos no volume ao longo da década de 90. Segundo ele, os computadores desarrumaram os seus livros, e que muitos deles se prestariam muito mais a uma exposição. No mesmo prefácio, declarando ser, talvez, “menospoeta que músico, e menosmúsico que artista gráfico”, Augusto de Campos afirma: “Mas o livro, mesmo bombardeado pelos novos meios tecnológicos, é uma embalagem inelutável, ainda mais para os guetos e guerrilhas da poesia e suas surdas investidas catacumbicas” (CAMPOS, 2003, p. 11).

De uma linhagem mais próxima de Augusto de Campos, é de se destacar a poesia também multi-artística de Arnaldo Antunes, performático, músico, poeta e dublê de *designer*, que assim se declara no poema “Psia”, do livro homônimo: “Eu berro as palavras/ no microfone/ da mesma maneira com que/ as desenho, com cuidado,/ na página./ Para transformá-las em coisas,/ em vez de substituírem/ as coisas” (ANTUNES, 2001, orelha do livro). Em 2010, o autor publicou *n.d.a*, volume que reúne poemas verbais, poemas visuais produzidos com técnicas diversas, como grafismos, imagens e desenhos, além de uma seção intitulada “Cartões-postais”, formada por fotos de placas, escritos urbanos deslocados do contexto, os quais se revestem de poeticidade. Composto em três seções, o livro começa pela inédita que lhe dá o título, “n.d.a”, perpassa pela seção “Cartões-postais” e conclui-se com a seção “nada de dna”, publicada inicialmente em 2006, como parte da antologia *Como é que se chama o nome disso*. Ao se ler os poemas que dão título à primeira e à última seção, fica evidente o

jogo previsto no trocadilho dos títulos, em que se reforça uma poética da negação e da postura irônica do poeta seja em relação à sociedade midiática do espetáculo (“n.d.a”), seja ao culto das ciências que manipulam livremente o código genético humano (“nada de dna”). No caso de “n.d.a.”, brinca-se com a referência ao universo escolar, em cujas provas trazia-se a alternativa “nenhuma das alternativas anteriores”. No poema, a expressão “nenhuma das alternativas” abre caminho para se assinalar a desilusão do poeta, como em:

[...]
 nenhuma das alternativas
 me dá medo –
 nem olhar a mulher
 nem saber o segredo
 nem a bruxa de Blair
 nem o bispo Macedo [...]
 (ANTUNES, 2010, p. 14).

Ao final do poema, a renúncia do poeta se confirma pela alternativa que o levaria “à porta/ (certa, in/certa, não/ importa)/da saída” (ANTUNES, 2010, p. 17). Como no caso de Augusto de Campos, assinala-se a impossibilidade. Já o poema “nada de dna” (Cf. Fig. 2), que se espacializa na página e dialoga com imagens de uma pata de inseto. No texto, a pata de inseto é lida como objeto estranho, como uma peça escultórica (“vareta de arame de palito de antena de graveto de prata”) que, no entanto, em seu despojo, não ajuda a recompor a vida que se perdeu, já que não passa de “um/ estranho pedaço/ de nada de/ dna” (ANTUNES, 2010, p. 169). De qualquer maneira, trata-se de uma reafirmação dessa poética negativa, átona, que caracteriza uma parcela considerável da poesia brasileira contemporânea. No poema “nada de dna”, mesmo a ciência contém algo de impossibilidade, uma vez que ela, ao perscrutar os códigos invisíveis do corpo, não pode nos devolver a subjetividade.

Algo se dá assim na cena urbana apropriada pela poesia de Arnaldo Antunes. A título de exemplo, uma das imagens que compõem os seus “cartões postais”, na qual a fotografia, clicada por trás de um vidro, deixa-nos ler na transparência a advertência “proteje tus ojos” (Cf. Fig. 3). Como se pode observar, o poeta capta por trás das aparências uma contradição cultural da sociedade contemporânea, pois o signo verbal e a coisa, no caso o próprio poema, criam um espaço de incongruência. Do ponto de vista da construção da cena poética, o embaçamento se torna um aspecto relevante na cena composta pelas imagens, uma vez que o ruído se torna elemento significativo. Nesse

sentido, a técnica fotográfica se torna um procedimento consciente do poeta para singularizar a cena e produzir sua mensagem crítica em relação ao espaço urbano. Tais aspectos revelam a coesão e a densidade da poética de Arnaldo Antunes, afeito a variedade de formas e possibilidades expressivas.

Outro caminho para essa reflexão sobre a articulação poesia e técnica, pode ser visto através de *Polivox*, terceiro livro de poesia de Rodrigo Garcia Lopes, publicado em 2001, quando o poeta lançou também um CD homônimo de músicas e poemas. *Polivox* pode ser visto como uma poética que, para além de uma intersecção e mixagem de vozes, propõe a poesia como uma arte da escuta do poema homônimo:

[...] E outro sopro de silêncio nos reanima. Línguas
colidem na toxina das ilhas
no exílio de todos os caminhos

(que no entanto não se bifurcam. Escondem-
se – no ontem onde deságuam –
num tumulto de ecos, reflexos numa gruta).

Será a poesia a arte da escuta?
(LOPES, 2001, p. 149).

Vozes e sons diversos mixam-se, implicando uma busca que atravessa discursos e revela uma impossibilidade de representar. Sons de máquinas, pássaros, ventos e músicas provocam esse desconcerto no poema “Polivox”, ou, como se demonstrará no poema “c:/polivox.doc”, a realidade e seus signos tornaram-se tão intangíveis que o homem vive o vácuo das coisas: “Vox, Vak, vácuo. Vai ver o homem,/ não é contemporâneo de sua origem./A miragem não é contemporânea de sua imagem.” (LOPES, 2001, p. 14). O poema conjuga o discurso publicitário, o cinema, a pintura, a internet e a própria noção do que seja o poema para descortinar a quimera que nos move, por trás de “céus de cristal líquido”. Não há como escapar, afirma o último verso do poema. No entanto, o trabalho da linguagem aparece sempre como uma possibilidade:

Restos de conversas são nossas profecias.
Um beijo é a conquista do Egito.
A cada manhã é preciso remexer o cascalho para alcançar,
debaixo dele, de repente,
a semente viva e quente.
(LOPES, 2001, p. 14).

O livro é dividido em seções, como Polivox, Thoth, Satori uso, Paisagens, Latrinália e Coda. Dentre os poemas, o poema “Lyra Digital (eufuísmo)”, da primeira seção, traz um aspecto interessante na medida em que uma lírica digital se contrapõe à velha tradição das analogias líricas em torno do tema da lua.

Em “Lyra Digital” (Cf. Fig. 4), o poeta põe em diálogo o velho e o novo, homenageando John Lily – escritor que concebeu, em seu romance *Eupheus ou A anatomia do espírito*, em 1579, a poética do eufuísmo, isto é, um trabalho de linguagem que envolvia a combinação exata das palavras, com cadências, aliterações, antíteses e, eventualmente, como se vê também no barroco ibérico.

Neste poema de Lopes, que contém duas partes, embora sem uma indicação gráfica precisa, observa-se na primeira um diálogo tenso entre uma pitonisa, a deusa Ísis e o vídeo. A questão que se põe é a falência da mimesis, o que implicaria o surgimento de uma nova lírica.

Sob a epígrafe de Lily, em que afirma a relação entre o instrumento e a habilidade do artista (instrumentos soam mais doce quando tocados suavemente), deixam-se marcar no texto de Rodrigo Garcia Lopes pelo uso expressivo das aliterações, assonâncias, jogos de palavras. A crise que se anuncia ao verso é também uma crise entre a deusa, amiga dos artesãos, e sua pitonisa, que continuam a repetir seus velhos mitos, enquanto percebe passivamente a rápida mudança. Por seu turno, o vídeo é o que frisa, risca, enfatiza a nova paisagem.

Na segunda parte, que se inicia com a epígrafe de Carl Sagan, o tema é a lua, símbolo da contemplação poética, deslocado pela epígrafe de seu sentido simbólico do velho mito, e realinhado à nova perspectiva contemplativa representada pela TV. Graficamente, é feita a analogia entre o elemento natural e a sideração artificial do vídeo. Mas o movimento, lento do astro, veloz da TV, é também a indicação do efêmero. Evoca-se, certamente, a impossibilidade de se reter os sentidos e a necessidade de se viver o movimento, o que confirma a previsão da pitonisa, por um lado, e justifica a necessidade de uma nova gramática prevista pela lírica videopoética.

Embora numa perspectiva diferente dos poetas adeptos das vanguardas experimentais, como Augusto de Campos e Arnaldo Antunes, a poética de Rodrigo Garcia Lopes mobiliza os conhecimentos das tecnologias de comunicação por satélite para pontuar também as impossibilidades enfrentadas pelo sujeito na contemporaneidade. A ideia da contemplação que animou a arte clássica é posta em xeque na contemporaneidade.

Algo semelhante se observa no caso de Marcos Siscar, poeta paulista, com uma produção já bastante relevante. Trazemos à discussão dois poemas de *Interior via satélite*, publicado em 2010: “Telescopia 1” e “Telescopia 2”.

Com uma poesia com cadência prosaica, mas de versos entrecortados, secos, com uma opção pela grafia em minúsculo, os poemas desse livro impressionam, acreditamos, por retomar uma discussão sobre a subjetividade, justamente quando parece quase impossível caracterizarmos o sujeito nessa cultura de fluxo intenso e que leva à dispersão do sujeito, à implosão das subjetividades.

Com alguma influência, talvez, da fenomenologia, os poemas parecem perscrutar o que seja existir na era dos satélites e das próteses que põem diante dos olhos as diferentes escalas do invisível. A ideia de perscrutar o interior – que tanto pode ser a consciência e o corpo do indivíduo quanto o espaço geográfico, existencial – quando se toma distância em macro ou micro-escalas; o satélite, o telescópio e o microscópio são então instrumentos tão relevantes para a escrita quanto o lápis e o papel. É como diz Armando Freitas Filho na quarta capa do livro:

A mão, que escreve e colore os sentidos e a sensação semovente da poesia recolhida em *Interior Via Satélite* [...] dá a impressão de que opera com um lápis elástico: ora comprido, pois vem do alto, de fora, ora curto, um toco, surpreendentemente achado no bolso mais íntimo. (SISCAR, 2010, quarta capa).

A busca do que é o invisível hoje depende da tecnologia, como declara o poema: “a tecnologia transforma em visível todo o/ campo do invisível. mas aquilo que enfoca subverte. vê na coisa outra/ coisa. No visível seu invisível. Aproximar é mostrar a sombra da coisa.” (SISCAR, 2010, p.21).

Nisso, há uma aproximação com a perspectiva do poema de Rodrigo Garcia Lopes, pois se verifica, na falência da mimesis, já que é praticamente impossível representar, uma transformação acelerada das coisas, a qual impulsiona o sujeito a buscar sempre, descobrindo e redescobrando. Ver é reinventar, viver na iminência de algo, como se diz em “Telescopia 2”: “no visível está em jogo está em jogo o que sei o que sinto o que me concerne, eis que me afetam me traem me empenham”. (SISCAR, 2010, p. 26).

Ao que nos parece, na proposta poética de *Interior via satélite*, a relação entre interior e exterior é uma questão de escala, de ajuste das lentes que o progresso tecnológico nos legou como próteses do olhar e do sentir. Assim, por exemplo, em

“Medula”, depois de negar os céus estrelados no alto e a lei moral no íntimo, evocando Kant, o poeta, à maneira drummondiana, propõe que a possibilidade de virar do avesso interior depende do contato pedestre do sujeito na estrada de pedra e areia, onde tropeça na “máxima concentração da tecnologia”. Não há a recusa do eu-poético de “A máquina do mundo”, mas a suprema indagação que leva o sujeito ao “infinito incondicional dos extremos” à la Kant – isto é, é impossível pensar uma coisa real, sem que ela esteja no espaço.

A luta do poeta, então, parece ser a de quem busca tornar esse mundo menos chapado, ajustando as suas objetivas para encontrar um ângulo menos gasto, mesmo que toda a comunicação já esteja em si saturada. É o que se vê em “Digitais”, quando de novo Drummond é evocado na epígrafe extraída de “Morte no avião”, de *A rosa do povo*, mas indiretamente também por seu *As impurezas do branco* em toda a seção “A Vênus da Mensagem”. Vejamos o poema:

quando cai de 12 mil metros o corpo
 gruda na terra se infiltra na terra perscruta seus minérios se confunde
[com ela
 desintegra-se telúrico.
 só as mãos dão sinais de despregarem-se dessa profunda união.
 só as mãos esperam identificação
 manuseando no ar os sinais de sua antiga graça. só as mãos
 estas que agora dão afago.
 só estas mãos
 a afagariam como agora

Em “Digitais”, há uma espécie de descolamento entre o saber tecnológico e o vivencial: as mãos se apresentam como o aspecto mais singular do indivíduo, é o que lhe confere individualidade e humanidade, já que são elas o que lhe permite afagar; são elas que esperam a identificação. Nesse sentido, o poema de Siscar difere bastante do poema “nada de dna”, de Arnaldo Antunes. Aqui, há a possibilidade da identificação seja por via das digitais (nome do poema) ou do código genético aí implicado. As mãos deixam fresta para a possível humanização. Aí talvez o texto de Siscar se diferencie da poética átona, negativa de Arnaldo e Augusto. Mas como eles, não nos deixa esquecer que não é possível mais pensar a arte sem conectá-la aos dispositivos, aos conhecimentos tecnológicos, aos processos de comunicação vigentes neste mundo caótico, que é o nosso.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. **O silêncio**. Barueri, SP: BMG, 1997. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha livreto.

_____. **n.d.a.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. **Psia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

BERNSTEIN, C. Making Audio Visible: Poetry's coming digital presence. In: _____. **Attack of The Difficult Poems**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011. p. 107-119.

CAMPOS, A. de. **Não**, poemas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACHADO, A. Máquina e imaginário. In: _____. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 21-44.

MACLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 292.

MANOVICH, L. A vanguarda como software: da 'nova visão' aos 'novos média'. **Revista de Comunicação e Linguagens** (Tendências da Cultura Contemporânea), Lisboa: Relógio d'Água, n. 28, p. 421-439, out. 2000.

PIGNATARI, D. Sobre poesia oral e poesia escrita. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. & CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta**. Cotia, SP: Ateliê, 2006. p. 23-28.

LOPES, R. G. **Polivox**. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SISCAR, M. **O interior via satélite**. Cotia, SP: Ateliê, 2010.

Artigo recebido em 01/09/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

ANEXOS

Fig. 1 – Sem-saída (CAMPOS, 2003, 4^a capa).



Fig. 2 – “Nada de dna” (ANTUNES, 2010, p. 169).

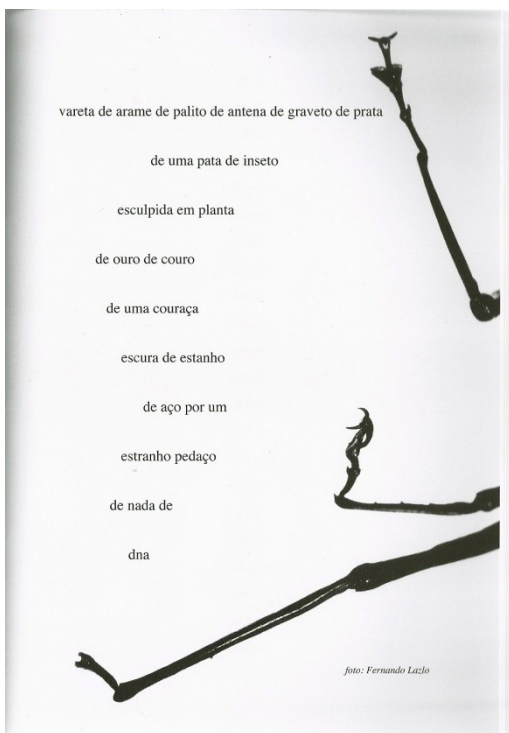


Fig. 3 – Cartão Postal (ANTUNES, 2010, p. 117).



Fig. 4 – Lyra Digital (LOPES, 2001, p. 30-1).

