

A POESIA E A CONDIÇÃO PÓS-MÉDIA: O CASO DE MONODRAMA, DE CARLITO AZEVEDO

OSVALDO MANUEL SILVESTRE*

RESUMO

O ensaio propõe-se ler *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo, como uma ocorrência da condição pós-média na poesia contemporânea, no sentido de que se trata de uma obra na qual toda uma tópica da arqueologia e ontologia da imagem precede e sustenta o confronto com o mundo – o mundo histórico e político, que é, ao mesmo tempo, o mundo da imagem técnica. Por seu turno, o verso perde a consistência da tradição moderna de concentração sobre o meio, à maneira do João Cabral de *A educação pela pedra*, quer por saturação imagética e mediática, quer por contaminação pela prosa, no poema em prosa.

PALAVRAS-CHAVE: Meio; condição pós-média; poesia; imagem; Carlito Azevedo; *Monodrama*.

1.

E se começássemos por aquele tropo cabralino, a “educação pela pedra”, que em 1966 submete a poesia brasileira a uma esmagadora (e duradoura) lição do que seja não exatamente a poesia, mas antes a sua redução fenomenológica a um *meio*, esse meio a que João Cabral chama “pedra”, incitando ao estudo da “sua voz inenfática, impessoal”? Recordemos as várias alíneas da lição, tal como ela surge no poema que dá título ao livro: a “resistência fria” da moral; a “carnadura concreta” da poética; o “adensar-se compacta” da economia. Resumindo, “lições da pedra (de fora para

* Professor da Universidade de Coimbra/UC, Coimbra, Portugal.
E-mail: oms.fluc@gmail.com.

dentro, / cartilha muda), para quem soletrá-la” (NETO, 2006, p. 26).¹ Na perfeição do díptico que é cada poema nesse livro, à primeira estrofe sucede outra, neste caso mais curta, que a espelha em negativo: “Outra educação pela pedra: no Sertão / (de dentro para fora, e pré-didática)” (p. 27). No sertão, resumamos, a pedra nada ensina, uma vez que todo o mundo (coisas e seres) é pedra: “lá a pedra, / uma pedra de nascença, entranha a alma” (p. 27.). O poema, ou melhor, a pedra, progride, digamos, da metonímia da primeira estrofe – aprende-se da pedra frequentando-a – à metáfora da segunda. Mas em que sentido progride? Na primeira estrofe, a lógica da metonímia parece arrastar uma proliferação de alotropos – impessoalidade, resistência, concreção – que tornam mais espesso o meio; mas, ao mesmo tempo, percebemos que esta espessura não promete dobra, desdobramento ou linha de fuga. Promete, sim, mais do mesmo que é a aula de poesia reduzida a uma aula de *moral dos meios*: uma materialidade que é, de facto, por via da lição, alegoria de uma ontologia da pedra como *resistência*. Conviria recordar aqui o comentário crítico de T. J. Clark (1997, p. 225-226) à teoria da arte de Clement Greenberg:

O próprio modo de a arte modernista insistir em seu meio consistiu na negação da consistência comum do mesmo – desagregando-o, esvaziando-o, produzindo lacunas e silêncios, fazendo-o figurar como o oposto do sentido ou da continuidade, tomando a matéria como sinônimo de resistência. (E por que, afinal de contas, a matéria deveria ser ‘resistente’? Isso é uma crença modernista a que se agrega uma ontologia bastante confusa.)

A resistência ou avareza do sentido prometido pela pedra – já que a sua cartilha exige “soletrá-la”, ou seja, desagregá-la em unidades mínimas, mas sem qualquer garantia quanto à possibilidade de, a partir daí, se aceder à “dupla articulação” da linguagem do meio – poderia ser contrabalançada pela face dois do díptico, que, na aparência, suspende a aula de moral

¹ Uso a edição portuguesa de *A educação pela pedra* (2006), que reproduz a disposição tipográfica da edição *princeps*. Passo a indicar apenas o número de página.

do meio, pois, se me permitem que o diga assim, o Sertão dispensa que lhe ensinem o que sempre soube. Mas se aquilo que o sertão sempre soube é a pedra, então, lamento muito, mas o Sertão não nos promete um Portinari, mas antes um Malevich: o do quadrado negro sobre fundo branco. É no “quadro do sertão” (o quadro dois do poema) que percebemos que o sertão é expansão e, mais do que isso, ratificação do quadro da pedra (o quadro um do poema). Ao contrário, pois, das aparências, a pedra é lição inútil no sertão apenas porque este coincide já ponto por ponto com tudo aquilo que o escolar aplicado extrai dela: impessoalidade e ausência de ênfase, resistência, concreção, mas sobretudo silêncio e ausência de linguagem e sentido. O sertão é, em rigor, o “nome dois” desta poesia que se celebra enquanto lição de meios, uma poesia que faz, insaciavelmente, de cada meio um tropo de um outro meio, num processo de tradução imparável.

Vejamos ainda um outro exemplo, o do famoso poema inicial “O mar e o canal”: “O que o mar sim aprende do canal: / a elocução horizontal de ser verso...” (p. 14) Teremos, depois deste primeiro aprendizado, o que o mar não aprende do canal e, por fim, “O que o canal sim aprende do mar” e “O que o canal não aprende do mar”. O leitor, por seu turno, aprende que o meio é, aqui, a mensagem, ou seja, que, como pretendia McLuhan, o conteúdo de um meio é sempre outro meio: o conteúdo do mar é o canal e o conteúdo deste é aquele. Permitam-me que, a propósito deste poema e desta questão, evoque a descrição que Rosalind Krauss faz de John Ruskin em criança, na abertura do seu livro *The Optical Unconscious*, de 1994. Desde muito jovem, Ruskin desenvolvera uma extraordinária atenção a coisas como padrões reconhecíveis em tapetes, cobertas, papel de parede etc. Krauss (1994, p. 2) refere-se à imagem da criança “com a sua passividade física e o seu consumidor fogo visual”, e imagina-o a percorrer os espaços da casa e do jardim, registando detalhes e padrões. E comenta: “Trata-se da relação do olhar com o padrão, e o seu abandono de qualquer propósito. A relação do rapaz com o mar é um outro exemplo daquilo a que podíamos apenas chamar a vocação modernista desse olhar” (KRAUSS, 1994, p. 2, tradução nossa). Nesse momento, Krauss transcreve uma extraordinária passagem de Ruskin sobre a sua relação com o mar:

Mas antes de tudo, nessa época, vinha o meu prazer de meramente olhar o mar. Não me era permitido remar, menos ainda navegar, nem caminhar perto do porto; razão pela qual nada aprendi de navegação ou de outras coisas que valesse a pena aprender, mas passava quatro a cinco horas todos os dias simplesmente a olhar o mar e a devanear – uma ocupação que nunca me falhou até aos quarenta anos. (RUSKIN, 1979 apud KRAUSS).

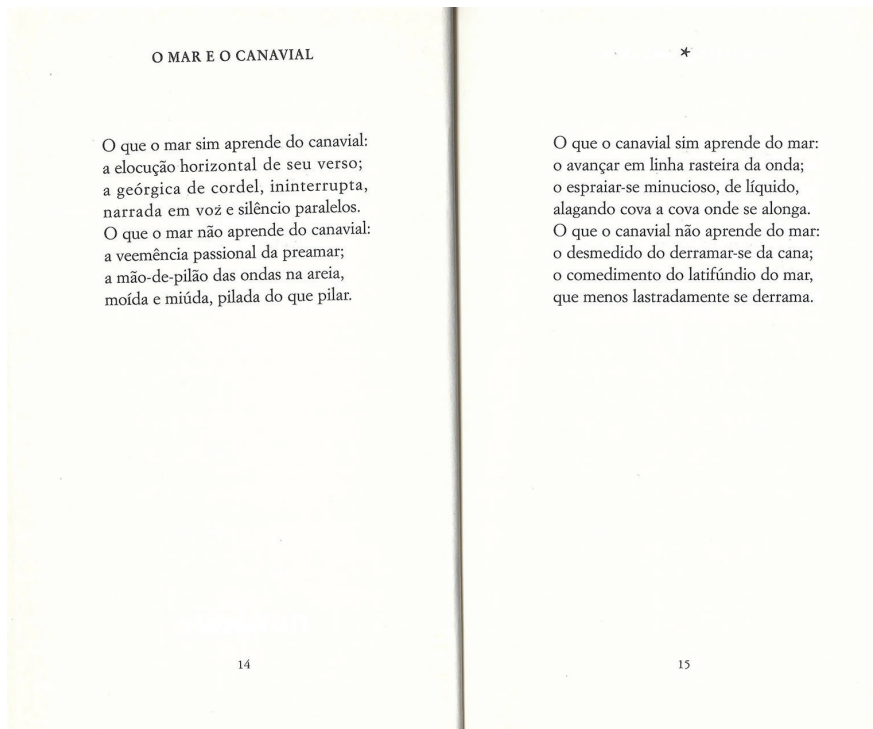
Krauss comenta que Ruskin não deixa de declarar que nada havia de útil ou instrumental no seu olhar, tanto assim que nunca traduziu o seu amor pelo mar em estudos de, por exemplo, história natural. Vejamos então aquilo que Krauss extrai desta cena primitiva do olhar de Ruskin:

O mar é um *meio* especial para o modernismo, por causa do seu perfeito isolamento, o seu afastamento do social, o seu senso de suficiência e, acima de tudo, a sua abertura para uma plenitude visual intensificada e pura, ao mesmo tempo uma expansão sem limites e uma redundância, achatando-a até ao nada, até ao não-espaco da privação sensorial. O ótico e os seus limites. Vejam John a ver o mar.

Em João Cabral, o mar não parece possuir aquela suficiência e afastamento do social que distingue a sua presença em Ruskin (ou no Ruskin de Rosalind Krauss). Mas ainda assim, o paralelo com Ruskin creio que nos ajuda a perceber como mar, canavial, pedra, feijão e chiclete, são, em João Cabral, nomes para uma *redução* da poesia, cuja especificidade se declina variavelmente, mas obsessivamente, no projeto de uma “educação pelo meio”, seja ele mar, canavial, pedra, feijão ou chiclete. Um projeto que, muito nitidamente, exige como pré-condição (anti-romântica e alto-moderna) que o poema triunfe sobre a própria poesia – desde logo na forma como o texto é colocado na página e esta no todo do livro –, numa sugestão de radical planaridade e plena autonomia do “código bibliográfico” (reporto-me à noção operacionalizada por Jerome McGann). A pedra-poema, definida, como antes vimos, por propriedades como impessoalidade e ausência de ênfase, resistência, concreção e compactação, traduz-se em seguida, ou é *a priori* tradução de, uma pedra-livro, compacta, opaca e desafiante.

A questão criticamente pertinente no livro *A Educação pela Pedra* é aquela que emerge naqueles momentos em que João Cabral deixa claro que a materialidade do livro é também parte desse projeto educativo: percebemos, então, que estamos perante um livro no qual o corte epistémico da página, que define o códex em relação ao rolo, é alargado à dupla página, que coincide com o poema desdobrado em dois segmentos, eliminando assim (ou, pelo menos, minimizando) o problema tipográfico e semiótico clássico da página *má*: a página par.

FIGURA 1 – “O MAR E O CANAVIAL”



Fonte: (NETO, 2006, p. 14-15).

Só que, como tantas vezes sucede, quanto mais o livro dá a ver a sua especificidade, enquanto meio, mais ela se revela impossível ou, se se

preferir, mais o livro se revela um dispositivo intermédia (o que sempre foi, desde os incunábulo aos cancioneiros medievais com iluminuras e outros tipos de ilustração): neste caso, para ler, mas também para ver e contemplar a sucessão de páginas-quadro.

2.

Se estou a abusar da vossa paciência no que toca a João Cabral e a *Educação pela Pedra*, peço que me relevem a insistência, que aliás é a de quem nutre uma particular obsessão por esse livro – infelizmente, um dos responsáveis maiores por uma leitura de João Cabral como “poeta do rigor”. O rigor, como fetiche e troféu de caça da crítica e da poesia pós-cabralinas, não é, em boa verdade, nada que se sustente, do ponto de vista conceptual e crítico, sobretudo quando se confunde com questões de oficina, o que ocorre quase sempre (e não, como talvez se deveria, com a questão prévia da natureza e qualidade da imaginação). Quando se fala de rigor, a propósito de João Cabral, fala-se quase sempre de *outra coisa*, e essa coisa tende a ser, ainda que informuladamente, o tropismo da especificidade do meio, que se confunde com a nitidez do recorte objetual com que Cabral opera sobre mundo e verso, ou com a metapoesia, que é ainda uma versão deslocada, em aceção freudiana, ou débil, desse tropismo do meio.

Mas demorei-me em João Cabral para retardar uma citação estratégica sobre Carlito Azevedo, que tentei adiar ao máximo. Refiro-me à proclamação de Silviano Santiago, aquando da edição de *Sublunar*, em 2001: “Com *Sublunar*, Carlito Azevedo afirma-se como o aguardado poeta pós-cabralino” (SANTIAGO, 2001). Seria caso para dizer, sobre a difícil semântica do prefixo pós, que se alguma coisa o pós não pode significar nesta frase é “anti-cabralino”. Scramin (2010, p. 26, p. 47-50), no seu livro sobre Carlito, faz a certa altura um elenco das ocorrências da pedra na sua poesia, e isso basta para percebermos a intensidade da sua filiação em Cabral (talvez seja essa uma descrição plausível do “poeta pós-cabralino”, uma entidade não rara na cena brasileira: aquele que parte de uma intensa filiação em João Cabral). Como também ocorre em pós-moderno,

pós-colonial, pós-feminista, pós-estruturalista, pós-comunista, pós-rock ou pós-cinema, pós-cabralino, pelo menos em Carlito, não sugere corte, cesura ou, mais hegelianamente, ultrapassagem², mas revisão, ou seja, desvio (“détournement”, para usar a noção situacionista, importante para a leitura de *Monodrama*) e também, por vezes, radicalização. Não sei se a proclamação do advento do “aguardado poeta pós-cabralino” não é também a celebração canônica da “next big thing” - como Jon Landau fez em tempos para Bruce Springsteen: “I’ve seen the future of rock’n’roll and it’s Bruce Springsteen” (mas não era...). A minha proposta consiste em deslocar o debate dos nomes próprios dos poetas e, implicitamente, de questões de cânone, para dois livros que me proponho confrontar: *A Educação pela Pedra* e *Monodrama*. Mas para isso precisamos de abordar antes aquilo a que hoje chamamos a condição pós-média, que a meu ver distingue o livro de Carlito do de João Cabral. Vou fazê-lo por três vias.

3.

A primeira é a que consiste em tentar abordar sinopticamente a questão do pós-média nas artes, o que farei tentando descrever o percurso de Rosalind Krauss, talvez a mais impressionante pensadora da arte contemporânea. Krauss começou muito próxima de Clement Greenberg e da sua interpretação canônica do modernismo como devir teleológico de artes emancipadas da representação e centradas na exploração autossuficiente do seu meio – teses cujos problemas são evidentes logo no herói concetual de Greenberg, o pintor Jackson Pollock, que o crítico tendia a ler como a mais perfeita ilustração do caminho para um meio entendido como enteléquia, mas que, na Nova Iorque dos anos 50, foi sendo progressivamente recebido (por pessoas como Allan Kaprow) como alguém que, pela forma como dispunha a tela no solo e agia sobre ela, permitia conceber uma saída para o formalismo modernista: essa saída que veio a

² Um ponto crítico na noção de pós-digital, tal como a encontraremos adiante, em Florian Cramer.

ser a performance, o happening ou a instalação, nomes oscilantes nos anos 50-60 na cena nova-iorquina. A certa altura, Krauss começa a afastar-se dessas teses, num processo bem descrito por Ana Kiffer e Florencia Garramuño, na introdução ao volume *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas* (2014, p. 7-9), sobretudo quando as autoras apresentam as teses de Krauss sobre a escultura contemporânea como prática que reformula as próprias condições de possibilidade da escultura e que, por isso, exige que a consideremos num “expanded field” (uma noção que, em rigor, põe em causa o fundamento estruturalista da primeira Krauss).

Finalmente, chegamos à Rosalind Krauss, do ensaio sobre Marcel Broodthaers, *A Voyage in the North Sea*, de 1999, cujo subtítulo é “Art in the Age of the Post-Medium Condition”. Vale a pena transcrever o primeiro parágrafo do ensaio:

No início pensei que poderia simplesmente sublinhar a palavra *meio*, enterrá-lo como a tanto lixo tóxico da crítica, e fugir dele para um mundo de liberdade lexical. ‘Meio’ parecia-me demasiado contaminado, demasiado carregado ideologicamente, dogmaticamente, discursivamente. (KRAUSS, 1999, p. 5, tradução nossa)

Tanto assim que Krauss explorará a possibilidade de substituir a noção por uma outra, proposta por Stanley Cavell, no seu clássico livro de filosofia do cinema, *The World Viewed*: “automatismo”. Esta definir-se-ia por envolver a relação entre um suporte técnico e material (um meio) e as convenções que regulam a forma como um certo género opera com esse suporte. O que interessa a Krauss é a forma como a relação entre suporte e convenções abre um espaço para a improvisação e para a expressão, ao mesmo tempo que garante um critério de aferição do sucesso ou falhanço dessa improvisação. Vale a pena ler as palavras com que Krauss (1999, p. 6) encerra este ponto:

O que me atraía no exemplo de Cavell era a sua insistência na pluralidade interna de cada meio, na impossibilidade de pensar num meio estético como nada mais do que um suporte físico não trabalhado.

Se, por fim, Krauss opta por ficar com o termo e noção de “meio”, isso deve-se à própria evolução da arte contemporânea num sentido – o da prática da instalação e outras formas de arte inter ou multimídia – que exige enfrentar a questão histórica e teórica da “especificidade do meio”. Um dos momentos mais impressionantes do ensaio de Krauss é aquele em que a autora aborda o impacto da Portapak, uma câmara de vídeo portátil e barata inventada no final dos anos 60 e responsável pelo advento da vídeo-arte. São os anos – finais de 60 e os de 70 – da intensa teorização do “dispositivo” (por exemplo, nos *Cahiers du Cinéma*), que complexifica a noção de meio no cinema, descrevendo-o como o efeito metonímico de película, câmara de filmar, projetor que anima as imagens fixas, o foco de luz que as leva até à tela, a própria tela – sem esquecer o público, situado entre projetor e tela, e ainda a “infra-estrutura” económica que sustenta todo esse aparato. O problema é que se o vídeo tem a sua própria especificidade técnica, e o seu próprio dispositivo, ele, contudo, ocupa “uma espécie de caos discursivo, uma heterogeneidade de atividades que não podiam ser teorizadas como coerentes ou concebidas como tendo um núcleo unificador”. (KRAUSS, 1999, p. 31). Resumindo, o vídeo anuncia o fim da especificidade do meio: “Na era da televisão [...] habitamos uma condição pós-mídia” (p. 32).

Para concluir esta primeira via de acesso à condição pós-mídia nas artes, gostaria de regressar a Ana Kiffer e Florencia Garramuño, naquele ponto da sua introdução em que abordam o livro que Marcel Broodthaers produz a partir de um poema de Baudelaire (um projeto de 1973 intitulado *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui dépasse les lignes*). De acordo com as autoras, Broodthaers torna-se

um dos precursores – segundo Krauss – numa genealogia da condição *post-medial*, da arte contemporânea. É relevante que tenha sido Baudelaire quem inspirou essa genealogia, já que foi um dos nomes fundacionais em um movimento de expansão dos limites da lírica. Com tal expansão da lírica, Baudelaire vem consagrar a ideia de uma poesia moderna – e de uma arte moderna –, para a qual a saída para fora de si seria o seu dispositivo mais contundente. (KIFFER; GARRAMUÑO, 2014, p. 9).

Gostava apenas de chamar a atenção para que, de modo surpreendente, mas revelador, Krauss em nenhum momento insere o livro de Broodthaers na sua genealogia mais óbvia: a do Livro de Artista, um dos dispositivos intermídia mais persistentes da arte contemporânea, mas remontável às vanguardas históricas – e não antes, já que se trata de um meio típico do século XX. Nas palavras de Drucker (2004, p. 2), o Livro de Artista “é um livro que integra os meios formais da sua realização e produção na suas questões temáticas ou estéticas”. O facto de, num ensaio sobre a condição pós-mídia, Krauss descrever um livro de artista (entre outros do mesmo autor que também refere), sem nunca reconhecer a precedência de uma tradição que é, em si mesma, uma crítica da própria ideia da especificidade do meio, mostra bem a que ponto a autora, mesmo quando se deseja afastar dessa conceção, continua refém dela.

4.

A segunda via de acesso à condição pós-mídia é a do devir atual da teoria dos média. Convinha lembrar que, em *Understanding Media* (1964), o bom exemplo que Marshall McLuhan dá do meio é a eletricidade, que ele mesmo descreve como um meio que é pura informação e, por isso mesmo, desprovido de qualquer mensagem. Logo a seguir, porém, McLuhan dirá que a mensagem do meio é o ritmo de transformação humana e social que ele induz – e nenhum exemplo disso seria tão poderoso quanto a eletricidade. No meu caso, gosto de dar sempre o exemplo de Jimi Hendrix, um músico que não tocava exatamente guitarra mas sim eletricidade, fazendo dela, nos termos ainda de McLuhan, uma “extensão do homem”, e dando a ver que a música rock depende desse *a priori* (que eu diria transcendental, em aceção kantiana) que é a eletricidade.

Num texto recente, “Postmedial Aesthetics” (2014), Lev Manovich veio chamar a atenção para o colapso do sistema clássico das artes no nosso tempo. Esse sistema, e passo a resumir a argumentação de Manovich, repousava numa cuidada diferenciação de meios, a qual classificava e distinguia museus, escolas de arte, entidades patrocinadoras e agências

de financiamento etc. Na primeira ocorrência histórica dos novos meios (a fotografia e o cinema, os heróis de Walter Benjamin no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, de facto um ensaio sobre novos meios), as bases do sistema das artes não foram afetadas, pois cada um dos meios usava um suporte tecnológico específico – o papel fotográfico e a película – e cada um deles se integrava numa das classificações com que tradicionalmente a teoria estética organizava a tipologia dos média: as artes do espaço (pintura, escultura, arquitetura) e as artes do tempo (música e dança). A fotografia lida com imagens fixas, enquanto o cinema trata de imagens animadas cuja percepção exige tempo; como, ainda por cima, usavam materiais diversos – papel fotográfico e película fílmica –, o seu acrescento às artes não punha em causa substancialmente o sistema destas, na leitura de Manovich.

O mesmo não ocorreu já com a televisão e o vídeo. Manovich (2014, p. 35, tradução nossa)³ nota que ambos,

o meio de massas que é a TV e o meio de *arte* que é o vídeo, usavam a mesma base material (o sinal eletrónico, que pode ser transmitido ao vivo ou gravado em fita) e também envolviam as mesmas condições de percepção (o monitor de televisão). As únicas justificações para tratá-los como meios separados eram sociológicas e económicas: diferenças no tamanho da audiência, nos mecanismos de distribuição (rede de televisão vs museus e galerias de exposição).

O que sucede, neste plano, é que o conceito de meio sofre o impacto de uma polarização que define o século XX, entre arte e cultura de massas. Os seus efeitos são reconhecíveis quando artistas que usam tecnologias concebidas para reprodução em massa – a fotografia, por exemplo, mas também o filme, o rádio, o vídeo – recorrem a elas para o efeito inverso, criando “edições limitadas”. Manovich (2014) ironiza, a respeito, com aquela situação em que o visitante de um museu ou galeria contemporânea encontra objetos conceptualmente contraditórios como “vídeo,

³ Texto original em inglês.

edição de 6 exemplares”, “dvd, edição de 3 exemplares” (em Portugal é frequente a edição de livros de poesia, em papel, em tiragem única, o que é uma curiosa variante deste fenómeno num meio “velho”).

Com o digital, enfim, e continuo a seguir de perto Manovich (2014), chega-se à crise final do edifício dos meios sobre o qual repousava o sistema das artes. Por um lado, as ferramentas de edição (das quais a mais popular é o copy/paste, a que se juntam outras como filtros, morphing etc.), na medida em que se aplicam a todos os meios, permitem tornar imperitante a distinção entre fotografia e pintura, no domínio da imagem fixa, ou entre filme e animação, no domínio da imagem animada. Por outro lado, a net estandardizou o documento multimédia, que combina diversos meios de imagem, texto, som, imagem gráfica etc., como novo padrão comunicacional. Finalmente, a possibilidade de se produzirem diferentes versões do mesmo projeto para diversos meios (versões interativas ou não interativas, por exemplo, ou analógicas e digitais) faz com que a ligação tradicional entre uma obra e o seu meio seja quebrada.

Para Manovich (2014), o que isto significa é que as condições de existência da cultura pós-digital e pós-net não são conciliáveis com a noção de meio – pelo que seria urgente substituí-la por uma outra, que respondesse à nova ecologia tecno-cultural. Como isso não se tem revelado possível (diga-se que as propostas de Manovich nesse domínio, e neste texto, não são particularmente convincentes), resta-nos continuar a acrescentar novos géneros de práticas artísticas: net art, instalação interativa etc. O problema de base, contudo, permanece, pois, como nota Manovich, a cada nova prática parece subjazer um novo suporte – que nos nossos dias tende a coincidir com uma nova tecnologia. Em resultado disto, a paisagem atual dos meios é tão heterogénea nas suas possibilidades quanto insatisfatória, do ponto de vista conceptual.

5.

A terceira via que proponho é a reflexão sobre o pós-digital, sobretudo a que tem vindo a ser produzida por Florian Cramer. Num ensaio de

2013, intitulado “What is ‘Post-digital?’”, o autor começa por se referir a uma foto de um homem sentado num parque enquanto escreve numa máquina de escrever. A foto tornou-se viral e foi produzida como um meme com a seguinte inscrição: “You’re not a real hipster – until you take your typewriter to the park”. A análise de Cramer é, como sempre, brilhante, na maneira como desconstrói as oposições que a foto, enquanto meme, implicitamente traça entre a cultura pré-digital da máquina de escrever e a cultura digital dos computadores. É certo que a máquina de escrever é um dispositivo pré-digital, na medida em que não integra componentes computacionais. Mas, como Cramer argumentará em seguida, ela é também um dispositivo digital. Para percebermos a confusão reinante sobre esta matéria, nada como acompanhar Cramer na sua digressão sobre a distinção entre o analógico e o digital:

“Digital” significa simplesmente que algo está dividido em unidades discretas e contáveis – contáveis de acordo com qualquer que seja o sistema que escolhamos, seja ele de zeros e uns, números decimais, marcas comparáveis num pedaço de papel, ou os dedos (dígitos) da nossa mão – que é de onde provém, em primeira instância, a palavra “digital”; em francês, por exemplo, a palavra é “numérique”. Por consequência, o alfabeto romano é um sistema digital; os tipos móveis da imprensa de Gutenberg constituem um sistema digital; as teclas de um piano são um sistema digital; a notação musical ocidental é, na sua maioria, digital, com exceção das instruções para valores não-discretos como adagio, piano, forte, legato, portamento, tremolo e glissando. Os mosaicos no chão constituídos por azulejos monocromáticos são imagens digitalmente compostas. Como todos estes exemplos demonstram, a informação “digital” nunca existiu numa forma perfeita, mas é, em vez disso, uma abstração idealizada de matéria física que, pela sua natureza material e pelas leis da física, tem propriedades caóticas e, com frequência, estados ambíguos.

Isto significa, então, que analógica é a informação que não se pode dividir em unidades discretas, funcionando antes em contínuo. Mas, para o que nos interessa, e regressando à foto do homem da máquina de

escrever, significa também que o seu teclado é um sistema digital, embora, no sentido coloquial, a máquina de escrever seja um dispositivo analógico. Como Cramer afirma, de forma inteiramente pertinente,

Usar, em 2013, uma máquina de escrever mecânica em vez de um computador portátil já não é, como o meme sugere, um sinal de estar ultrapassado. É, sim, uma opção deliberada pela renúncia à tecnologia eletrónica, pondo em causa o senso comum segundo o qual os computadores, como meta-máquinas, representam um progresso tecnológico óbvio e constituem, por isso, um avanço lógico em relação a qualquer outra tecnologia dos meios [...]

Ou seja, a máquina de escrever pode ser hoje um meio “pós-digital”, e é, aliás, assim que artistas e curadores hoje a veem, o que significa que vivemos uma fase da revolução digital em que o *cutting edge* do digital deixa de funcionar, pois a revolução *já teve lugar*, pelo que qualquer hegelianismo – aquele muito patente, desde logo, na expressão “novos meios”, como nota Cramer – se torna hoje impertinente. Vejamos, então, para concluir, duas das aceções do pós-digital em Cramer:

- 1) Usa-se “pós-digital” para descrever quer um desencantamento contemporâneo com os sistemas de informação digitais e os gadgets mediáticos, quer um período em que o nosso fascínio por esses sistemas e gadgets se tornou histórico.
- 2) Usa-se “pós-digital” para referir uma prática de regresso a e de recuperação dos velhos média, um tanto como se assistíssemos a uma nova fase do movimento *Arts and Crafts* do século XIX, na sua resistência à industrialização. Na prática artística atual, isto manifesta-se no regresso a formas de impresso supostamente extintas (a tipografia a chumbo, notoriamente), a litografia e a serigrafia, filmes revelados em laboratórios artesanais, edições limitadas de discos em vinil, o renascimento da casete audio, da câmara analógica e dos sintetizadores analógicos dos anos 70. Um exemplo revelador: um inquérito às escolas de arte na Holanda mostra que os jovens artistas e designers

contemporâneos preferem trabalhar com meios não electrónicos. Se lhes for dado a escolher, cerca de 70% preferirão fazer um poster a desenhar um website.

6.

E o que tem *Monodrama*, o livro publicado por Carlito Azevedo em 2009, a ver com o contexto multi-estratificado que tentei descrever acima? Muita coisa, e, para começar, a estranheza de um título que propõe *um* drama (mas também um drama em *mono*, para me referir a uma antiga tecnologia de gravação e reprodução sonora que atingiu o seu auge nos anos 60 com Phil Spector e a sua *Wall of Sound*: guitarras gravadas em unísono, uma densa textura sónica, gravação com câmara de eco), mas que propõe esse monodrama numa forma poemática e numa sintaxe de poemas dominada por um princípio serial e por uma série de efeitos de ressonância *estereofónica*, digamos.

Assim, num primeiro momento podemos reconhecer no livro cinco *serial poems* estruturantes: “Emblemas”, “O tubo”, “Monodrama”, “Margens” e “H.”. Num segundo momento, porém, é difícil não reconhecer um papel também estruturante no livro ao poema em prosa, esse género moderno que é, em si, uma crítica da própria ideia de coincidência da lírica com o seu *meio natural*, o verso, e que tem nele 10 ocorrências, uma delas “H.”, o poema que fecha portanto as duas séries que acabo de elencar: a dos *serial poems* e a dos poemas em prosa. Acrescentemos ainda uma personagem à primeira vista tópica, mas em rigor atópica: “o anjo boxeador”, que me evoca sempre o “anjo batalhador” com que se encerra o percurso existencial no “Poema da purificação” de Drummond em *Alguma poesia*. A personagem aparece em quatro poemas em prosa, mas também no poema em verso “O anjo boxeador tenta descrever uma cena”: ou seja, a personagem migra do poema em prosa, ao qual parece vocacionado para nele produzir uma série de minuciosas alegorias epistémicas (em rigor, tentativas de descrição de cenas), para o poema em verso, perturbando assim a pureza

sintáctica com que se desenvolveriam essas duas sequências, a da prosa e a do verso. Notemos ainda que no poema em que “O anjo boxeador tenta descrever uma cena”⁴, a cena em causa é, em rigor, uma instalação. Vejamos o segmento 3 do poema:

Acrescentemos agora que
a sala onde se passa
essa cena é toda negra
do negrume espesso e betuminoso
do alcatrão
o que dá aos círculos de fumaça
produzidos pelos dois jovens
deitados
um aspecto luminoso
não tão luminoso
contudo
quanto o rosto
dela
enquanto
tomada de frenético
entusiasmo
pedala e
fala
sem parar
pedala
parada
e sem parar⁵ (p. 117)

Se tivesse de descrever o mono-drama deste livro, diria que ele está patente nos seis últimos versos deste segmento do poema: a “menina de 8

⁴ Uma ideia que não desenvolverei, mas que é sistémica com tudo o que se passa em *Monodrama*, na minha leitura: o anjo boxeador que tenta descrever uma cena é o poeta lutando com os meios (novos e velhos) e *pelos seus meios*.

⁵ Uso a edição brasileira de *Monodrama* (AZEVEDO, 2009), da qual passarei a indicar apenas o número de página após cada citação.

anos” que “pedala e / fala / sem parar / pedala / parada / e sem parar”. Proponho lê-los, pois alegoricamente, ou, para retomar o título do primeiro poema, como “emblema” de uma disposição geral do livro (um “dispositivo”, no sentido antes referido na teoria fílmica dos anos 70). O dispositivo é inscrito na própria ontologia da imagem em meia dúzia de momentos decisivos do livro. Por exemplo, no poema inicial, “Emblemas”, e no segmento “Agora o empresário”:

Agora o empresário
agora o demitido
agora
o secretário-geral
agora
o guarda-florestal
explicando
o cogumelo
vermelho com pintas brancas
a casa de J. M. Simmel
mas um dos monitores
transmite continuamente
a imagem parada de um deserto (p. 15)

Começo pelo fim, quero dizer, pela transmissão contínua da “imagem parada de um deserto”. Ou seja, uma ocorrência do *freeze frame*, que em *Monodrama* se articula com outros dispositivos técnicos da tradição do filme, mas sobretudo do vídeo e do digital, como o *slow motion* (ou melhor, o *super slow motion*) ou ainda o *fast motion*. Notemos que num *freeze frame* de facto o que sucede é que um plano é impresso num número X de fotogramas repetidos, criando a ilusão animada de que estamos perante uma imagem fixa. A ontologia da imagem fílmica e videográfica, contudo, não é alterada, uma vez que em cada segundo continuamos a ter os mesmos 24 fotogramas, que são animados pela máquina de projecção, tal e qual como sucede quando a projecção nos dá a ilusão de movimento na passagem do fotograma 1 ao 24 (faço notar que no vídeo e no digital, o *frame rate*, ou seja, a frequência de fotogramas, se situa em geral entre os 24 e

os 30 fotogramas por segundo – mas nada obsta a que chegue até aos 300, sobretudo em emissões de desporto). Ou seja, “a imagem parada de um deserto”, numa transmissão vídeo, não é uma imagem só e nem é, em rigor, parada, já que é a própria paragem que é repetida entre 24 a 30 vezes por segundo na projeção. Acrescentemos a isto que o olho humano consegue processar individualmente entre 10 a 12 imagens por segundo. Estamos agora, creio, mais aptos a perceber porque é que a cena em que a criança “pedala / parada / e sem parar” é o emblema de um dispositivo que nos dá a ver algo como a ontologia da técnica que atravessa o livro de Carlito e que, na sua consequência mais perturbadora, nos sugere que a própria ontologia é, hoje, um efeito da técnica. Falo da ontologia da imagem técnica (um tanto no sentido de Vilém Flusser: a imagem produzida pela caixa negra), que em *Monodrama* subjuga toda a fenomenologia da imagem – e Carlito é, em toda a extensão, um poeta da imagem – mas também, mais radicalmente, toda a fenomenologia do Ser, que se torna um efeito (uma aparição) da técnica.

Daí também a repetição anafórica do “agora”, que funciona como um mantra das situações que esta poesia elege para operar com o seu bisturi pós-debordiano. O “agora” não é exatamente, em *Monodrama*, a fenomenologia do instante enquanto temporalidade do irrepitível. Não é dessa condição de possibilidade de toda a literatura, ou seja, o facto de toda ela ser um apelo, feito em desespero, à “realidade do momento”, àquilo que fica para cá da representação e da linguagem (vale dizer: da literatura, enquanto suplemento dessa experiência da perda), que trata o “agora” de *Monodrama*, já que, um tanto ao invés, este “agora” é uma experiência do não-tempo: uma experiência, induzida por uma série de efeitos técnicos, da suspensão, retardamento ou aceleração de um momento espaçado e esvaziado, um momento em rigor imobilizado e descontinuado na sucessão de *frames congelados*.

Os versos que acabei de ler têm, em *Monodrama*, uma rima interna muito óbvia num segmento da “Parte 2: Purgatório”, do poema “O tubo”.
Transcrevo:

abra os olhos e veja:
num zeptossegundo
não há mais lagartos
agora, nem rochedo
agora, ou queda
d'água tão fria
agora, ou mulheres
gritando agora
as coisas mais
singulares
e irrepresentáveis,
e tudo se passa
em uma espécie
de *videostream*...(p. 36)

A cena é uma espécie de *rerun* de uma cena anterior que, num abrir e fechar de olhos (em sentido literal), passa a ser, “agora”, uma espécie de sonho em *videostream*. Mas vale a pena regressar à cena inicial, para percebermos o processo que nos leva a esse “agora” sem tempo:

eu entendi bem
o que você disse
mas depois acabei
me distraíndo, me
distraí com alguma
coisa, não sei bem
o quê, talvez
a coragem daquelas
mulheres sob a
queda da água
tão fria que explodia
rochedo abaixo
ou o que gritavam
aquelas mulheres sob
a queda da água
tão fria que explodia
rochedo abaixo,

talvez os lagartos
que, assustados,
disparavam espavoridos
rochedo acima,
espessura a dentro. (p. 34-35)

A cena recupera o motivo das banhistas, caro a Carlito, mas agora o mais impressionante é a estrutura recursiva, em *loop*, que repete versos inteiros e cria um movimento circular, acompanhando a queda da água e regressando, com os lagartos “espavoridos”, ao ponto cimeiro em que ela cai. A circularidade, a espessura sónica da cena - o barulho da água, mulheres que gritam -, parecem contribuir para uma real experiência do momento, que se impõe à atenção distraída do sujeito (gostaria de lembrar que a “atenção distraída” é um tropo de Walter Benjamin para traduzir a experiência, radicalmente moderna, do espetador de cinema). Se regressarmos agora à cena que propus como entrada no poema, e que em verdade vem depois desta, percebemos toda a diferença: num zeptossegundo o “agora” torna-se um traço de puro esvaziamento.

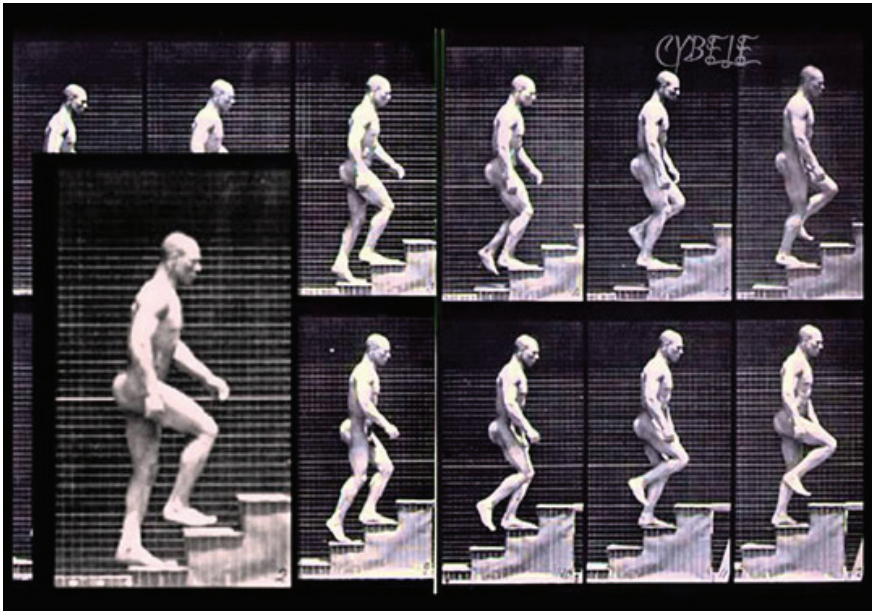
O oposto destas cenas de suspensão do movimento e do agora seria aquilo que ocorre em “As metamorfoses”, que exigem uma transcrição longa:

Como um filme que necessita de 24 quadros por segundo para que a imagem apresentada se mantenha íntegra na tela e à nossa vista, talvez o ser humano seja uma aceleradíssima repetição de si mesmo que se sustenta em seu espetáculo e visibilidade numa proporção de 100 quadros por bilionésimo de segundo. De modo que, por exemplo, aquele jovem que está entrando pelas portas da discoteca com um colete de explosivos sob o pulôver negro continue pacificamente a ser aquele jovem que está entrando pelas portas da discoteca com um colete de explosivos sob o pulôver negro... (p. 53)

O *frame rate* proposto – 100 quadros por bilionésimo de segundo em vez de 24 por segundo – reduz a questão da “integridade” do humano ao absurdo. Ou melhor, transporta-a para o domínio do sublime

matemático, o que faria do sujeito uma sucessão infinitamente fragmentada de imagens de si mesmo.⁶ Seria preciso recorrer a analogias como as imagens de decomposição do movimento em Eadweard Muybridge (1830-1904),

FIGURA 2- ESTUDO DE LOCOMOÇÃO HUMANA, POR DECOMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA. EADWEARD MUYBRIDGE (1830-1904)

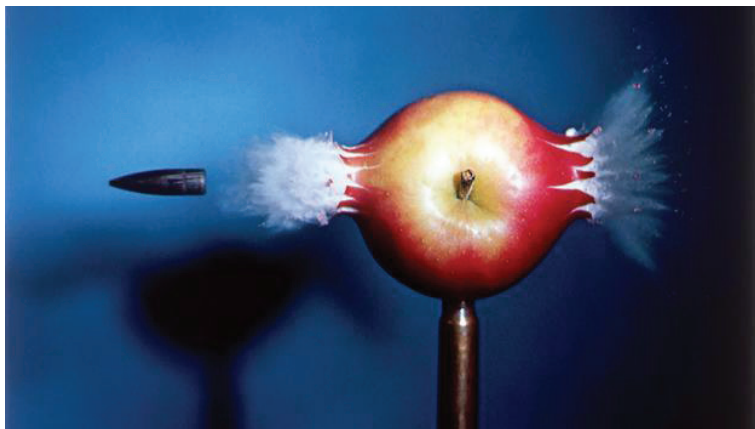


Fonte:

⁶ Eduardo Guerreiro B. Losso aborda este texto num ensaio sobre *Monodrama*, defendendo que o poema demonstraria que “somos constituídos do mesmo princípio da película”. Na sua leitura, “A natureza da operação mimética do cinema se inverte, de modo que a existência humana se torna uma imitação da consistência material do filme. Cada homem é nada mais que um espetáculo visual” (LOSSO, 2010, p. 40). Não subscrevo esta descrição, já que não me parece que seja isso que *Monodrama* nos faz ver – ou seja, que “Cada homem é nada mais que um espetáculo visual” –, tanto mais que aquilo que Carlito produz é uma rigorosa desmontagem da própria noção de espetáculo, dando a ver quer a arqueologia quer a ontologia da técnica responsável pela produção das condições de possibilidade do próprio “espetáculo”.

em resultado de uma utilização de múltiplas câmaras que lhe permitiam capturar o movimento em *stop motion*, ou, melhor ainda, imagens como as de Harold Edgerton (1903-1990),

FIGURA 3 -MAÇÃ ATRAVESSADA POR UMA BALA.



Fonte: Harold Edgerton Archive, MIT.

produzidas por um flash de luz estroboscópica com a duração de um microsegundo, para chegarmos perto da sugestão do texto. Notemos que o poema não sugere que se trate de *fast motion*, ilusão alcançada filmando a cena a uma velocidade mais baixa do que o normal e projetando-a depois à velocidade normal. Tudo se passa, na aparência, à velocidade normal e por isso, do que se trata, de novo, é da produção técnica de uma ontologia na qual a coalescência do sujeito (do cogito, digamos) é uma pura ilusão. Ou, nos termos do texto de Carlito, fazendo com que “aquele jovem que está entrando pelas portas da discoteca com um colete de explosivos sob o pulôver negro *continue pacificamente a ser* aquele jovem que está entrando pelas portas da discoteca”: a paz do ser, o contínuo com que religamos o nosso ser sujeito em momentos mais ou menos afastados do nosso percurso, um percurso aqui alegorizado em regime infinitesimal, é resultado da imposição de uma perspectiva (narrativa), uma técnica, que recalca ou adia a explosão que define também esse nosso ser sujeito.

7.

O que está em causa, obviamente, agora e sempre em Carlito é a fenomenologia da imagem, sua aparição e coalescência na mente do sujeito. Nenhum poema de *Monodrama* o faz de modo tão fulgurante quanto “O tubo”, logo no início, na abertura da Parte I: *Paraíso*:

Foi quando a luz
voltou e vimos
o rosto da jovem
que se picava junto
à mureta do Aterro,
a camiseta salpicada,
a seringa suja. (p. 33)

O rosto que emerge para a luz, nesta fenomenologia da aparição, é o de uma jovem que se pica com uma seringa. Notemos, em função dos propósitos deste texto, que rosto e corpo emergem das trevas em função do regresso da luz⁷, esse meio sem mensagem mas, dir-se-ia, com excesso de mundo. Segue-se, após a irrupção da imagem, o comentário ao ouvido:

‘Nenhum poema
é mais difícil
do que sua época’,
você disse
em meu ouvido
sem que eu soubesse
se era a ela que se
referia ou se ao livro
que passava das mãos
para o bolso
da jaqueta. (p. 33)

⁷ Uma notória paródia do *Fiat lux*, que aqui ganha os contornos de um acidente da técnica.

Uma leitura apressada destes versos poderia ler neles, com algum alívio, o colapso da membrana formalista, quase sempre categorizada como pós-cabralina, e mais ou menos concreta, em favor de um reinvestimento na referência, que aqui se poderia chamar, com um novo suspiro de alívio, agora de teor marxista, “o histórico”, e não apenas o epocal. A poesia, contudo, e como sabemos, manifesta uma certa dificuldade em devir, sem mais, uma sintomatologia do histórico. Que é como quem diz, *sem aspas*. Notemos, a propósito, que estas palavras, esta fala, surgem aspidas no poema, que convém ler antes e depois dessa citação. As aspas restringem o alcance da declaração, que não consegue atingir o estatuto de uma afirmação categórica sobre o mundo, uma vez que a (irrupção da) fala parece embater na (irrupção da) imagem, não conseguindo colar-se a ela, assim como as palavras, e também as da poesia, se colariam supostamente às coisas do mundo. O comentário, ironicamente, dir-se-ia, apesar do seu teor de máxima filosófica, gera indecisão, flutuando num espaço fenomenalmente ambíguo, o de um sussurro, entre o rosto que emerge das trevas e o livro que, em rigor, é a quarta personagem da cena. Restaria decidir de que lado nos colocamos, na hermenêutica da cena: se do lado do espetáculo da jovem que se injeta, se do do livro, que encerra a cena entre as suas páginas. Registemoso percurso dessa cena, que vai do real de uma seringa abruptamente iluminada às aspas de um sussurro que parece reproduzir uma citação de um livro que forneceria a melhor descrição (a mais verdadeira, porque mais teórica) desse real.

A questão da imagem – do estatuto tecno-político da imagem, dir-se-ia – surge logo a abrir o livro no poema “Emblemas”, a que agora regresso. A sugestão benjaminiana é evidente, mas gostaria de não correr para os braços dela sem antes abordar o género que o próprio Benjamin pressupõe na sua análise, sobretudo no *Livro das Passagens*, mas não apenas. O emblema é um género muito produtivo entre os séculos XV e XVIII, consistindo numa imagem enigmática à qual se apõe uma frase que visa esclarecer o seu sentido oculto, quase sempre de tipo moral.

FIGURA 4 -NEC VERBO NEC FACTO, ALCIATO, 1531.



Fonte: “Emblematum liber”, Augsburg 1531. Disponível em: < <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00028608&pimage=00076&lv=1&l=en> >

Ou seja, trata-se de um gênero tipicamente intermedial, que combina imagem e texto e cujas convenções iconográficas e gráficas funcionam dentro de uma ideia forte de *frame*, que neste caso devemos traduzir por “moldura”, e de restrição compositiva. Antes, porém, de tratar da questão do emblema, em aceção mais ou menos técnica, gostaria de falar de um aspeto fundamental de *Monodrama*, e sobretudo do *serial poem* “Emblemas”: refiro-me à própria forma do texto e do verso no livro. Retomando o paralelo com *A Educação pela pedra*, um livro organizado em blocos textuais coesos e densos dispostos em páginas que são quadros, legíveis horizontalmente em díptico que abarca a página par e a ímpar, no poema que

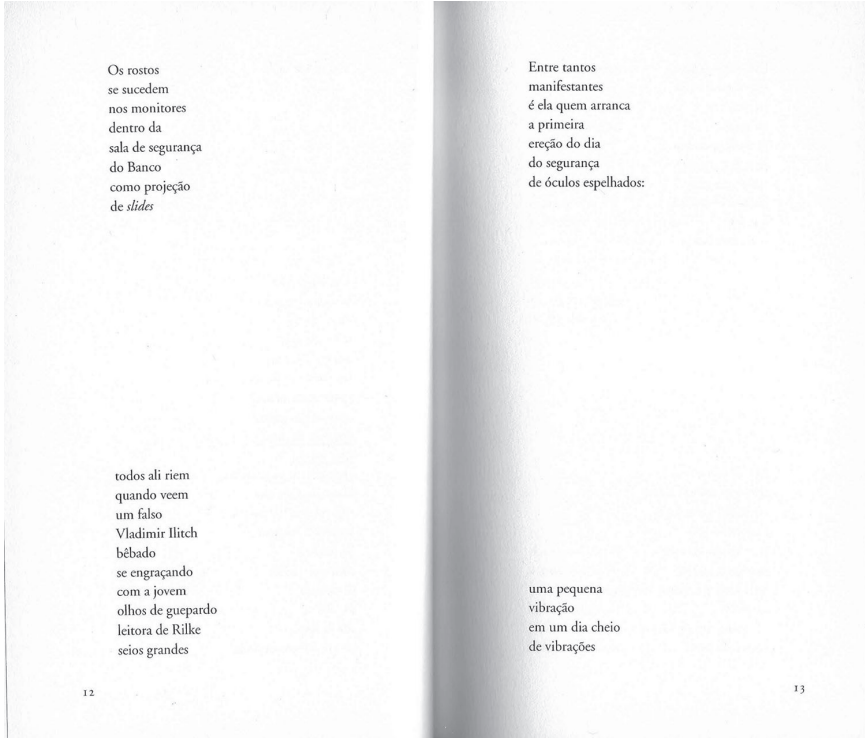
abre o livro de Carlito Azevedo e que se estrutura em partes ou segmentos que coincidem cada um, quase sempre, com uma página, a leitura é claramente verticalizada. Em dois sentidos: o primeiro é aquele que tem a ver com um verso de métrica curta e ritmo intenso. Se atentarmos no início do poema, percebemos o que está em causa nesta opção:

Um imigrante
bate fotos trepado
no toldo de
um quiosque
a multidão grita
em frente ao Banco
aparece um malabar
aparece um pastor
imagens da pura
desconexão (p. 11)

A cada verso ou a cada dois versos o poema acrescenta uma imagem ou uma personagem, ainda segundo uma fenomenologia da aparição – “aparece um malabar / aparece um pastor” -, se bem que agora não seja a luz que regressa ao Aterro que vem resgatar das trevas uma imagem dolorosa, como ocorria em “O tubo”. Em rigor é o meio fotográfico quem faz aparecer pessoas: é porque há foto, é porque há aparelho e dispositivo, que há pose, insistia Barthes. Desde o século XIX, ou seja, desde a sua invenção, é porque há fotografia que há mundo, e que este se reconfigura em espetáculo, diria Debord. Mas não gostaria de ir por aí, pois no caso de “Emblemas” o espetáculo não chega verdadeiramente a coalescer: regredimos, de novo, àquele plano em que se pedala sem sair do mesmo lugar ou, o que é o mesmo, em que as imagens não acedem a um princípio de montagem. São “pura desconexão”, o que poderia ser um justíssimo tropo para o trabalho do sonho - ou para um devir sonâmbulo do mundo. A desconexão, ou o efeito de montagem do tipo “montagem de atrações” (Eisenstein), por choque e fulguração eventual, define a forma versificatória (breve e brevíssima) e poemática de “Emblemas”.

Passemos então, neste segundo momento, à forma poemática e detenhamo-nos nos segmentos 2 e 3 do poema, “Os rostos” e “Entre tantos”.

FIGURA 5 - POEMA “EMBLEMAS”



Fonte: (AZEVEDO, 2009, p. 12-13).

Basta olhar para as páginas para perceber que estamos perante uma semiótica muito diversa da de *A Educação pela pedra*. Há também duas partes de cada poema, mas enquanto em João Cabral a dobra do livro articula espacialmente o díptico, em Carlito o espaço em branco suspende a articulação e propõe um intervalo na progressão da leitura. Digamos que em João Cabral a articulação por meio da dobra do livro cria uma semiótica espacial e faz do poema quadro, coisa, pedra. Em “Emblemas” o espaço em branco sugere que a conexão se perdeu (*caiu*, literalmente) e que o regime

de leitura, precisamente por efeito do intervalo em branco, se temporaliza: é preciso esperar, percorrer o vazio, e tentar restabelecer a conexão mais à frente (ou abaixo). A conexão pode ser mais ou menos evidente, mas a verdade é que o intervalo, ou a provocação do intervalo, é parte integrante da própria lógica do poema. Note-se como a parte superior dos poemas termina, em quatro exemplos (os dos segmentos 2, 3, 4 e 5):

“projeção / de slides”
“segurança / de óculos espelhados:”
“o rubro / o incandescente”
“a imagem parada / de um deserto”

Ou seja, o poema parte-se por efeito de saturação imagética e o intervalo, a que será melhor chamar interrupção, é o momento em que a imagem labora (eco) na mente do leitor, procurando superar a “pura desconexão” antes anunciada, esse momento de uma proliferação de sintomas *sem quadro de leitura*, superação a que a segunda parte ajuda ou não.

A temporalização da leitura provocada pela interrupção do poema, ou pelo adiamento da conclusão – como no caso do segmento 3, em que o verso final da primeira parte, “de óculos espelhados:”, termina com dois pontos que só vão ver o seu conteúdo epistémico esclarecido após esse longo espaço em branco – é, contudo, posta em causa pela circularidade dos média que produzem, saturam e, afinal, põem em causa a viabilidade da cena. O primeiro emblema proposto pelo poema é o de “Um imigrante / [que] bate fotos trepado / no toldo de / um quiosque”. No segundo emblema, passamos da rua onde tem lugar uma manifestação em frente a um banco, para o interior do próprio banco. Os manifestantes ou, como se diria em tempos menos céticos, os agentes do processo histórico, tornam-se atores de um filme projetado no interior do banco: “Os rostos / se sucedem / nos monitores / dentro da / sala de segurança / do Banco / como projeção / de *slides*”. O fotógrafo do primeiro emblema é agora capturado pelo vídeo projetado no interior do banco em múltiplos monitores (imaginemos uma *videowall*). E, da projeção dos rostos dos manifestantes em sequência, diz-se que é como “de *slides*”, uma primeira ocorrência da

arqueologia dos média que percorre *Monodrama*, e que faz com que da imagem fixa da fotografia se passe, após a imagem infixa do vídeo, e em imperfeita simetria, à imagem fixa do *slide*. A simetria é imperfeita porque o *slide* é aqui uma comparação – “como projeção de” –, que de novo introduz o monodrama deste livro: regredir sem parar da naturalização da imagem animada às imagens fixas que a sustentam tecnicamente e que funcionariam como regime ontológico da sua verdade.

O emblema seguinte é o de um segurança do banco em cujos óculos espelhados reconhecemos, *en abyme*, a imagem, que nos é apresentada, imediatamente antes, de uma jovem “olhos de guepardo / leitora de Rilke / seios grandes”. Vejamos então o segmento do segurança:

Entre tantos
manifestantes
é ela quem arranca
a primeira
ereção do dia
do segurança
de óculos espelhados: (p. 13)

Os óculos espelhados são emblema do princípio mimético, mas são também a vertigem e alucinação da mimese (e, ao mesmo tempo, a vertigem e alucinação do desejo): porque são prótese do olhar, tal como uma câmara, e, ao mesmo tempo, são monitor para projeção de fantasias e fantasmagorias.

Mais à frente teremos aquele emblema, já analisado, do monitor que “transmite continuamente / a imagem parada / de um deserto”. E, no fim do poema, regressará a fotografia e regressarão as “lentes espelhadas” do segurança. Mas há mais emblemas, e o problema é mesmo o de como parar o seu recenseamento. Por exemplo,

a tabuleta em frente
ao prédio:
“Os preceitos de Lênin
são verdadeiros” (p. 14)

que introduz explicitamente a meta-questão da tradução (chamemos-lhe assim por agora), uma vez que a tabuleta foi traduzida do russo. Ou os “cartões-postais” que o novo inquilino “envia todo o tempo”; ou as tapeçarias que cobrem as paredes do saguão do banco “representando / bardos célebres / da Ásia central” (o bardo, o bardo célebre, ou seja, o poeta que fala pela sua comunidade, parece ter-se tornado uma questão *asiática...*); ou a tatuagem gravada numa personagem de Dumas, e que nos surge num segmento entre aspas, forma duplicada de inscrição do emblema no poema:

“O lírio gravado no
ombro de Milady
permitiu a D’Artagnan
reconhecer nela
uma envenenadora
já punida no passado
pelos seus crimes” (p. 19)

Ou ainda, e paro aqui, a palavra escrita na vitrine poeirenta do Banco:

Qual a palavra
que escrevemos
no vidro do Banco
com as pontas dos dedos
sobre a poeira branca
das bombas
e da espuma
no vidro do Banco? (p. 25)

O que se passa nesta sucessão de emblemas no poema com esse mesmo título são, sobretudo, duas coisas: uma insaciável fenomenologia histórica dos meios (tabuletas, cartões-postais, tapeçarias, inscrições em vitrines ou em corpos, óculos espelhados, câmaras fotográficas e de vídeo); um processo infundável de *remediação*, pelo qual um meio, por exemplo a fotografia, é reformulado por um outro meio, por exemplo o

vídeo, e este por uns óculos espelhados⁸; ou uma tabuleta sobre a verdade dos preceitos revolucionários de Lenine é remediada por uma tapeçaria que representa bardos célebres da Ásia (será Lenine um deles?); ou tudo isto, emblemas pré-mecânicos e emblemas mecânicos, é remediado por emblemas que nos dizem que tudo (tatuagens, frases escritas num vidro poeirento) é inscrição, e que a poesia é inscrição no corpo *e no corpo da História* (que aqui ganha a forma mais pregnante do Leviatã contemporâneo: um Banco). O problema, contudo, como disse antes, reside no facto de este imparável processo de remediação bloquear a temporalização induzida pela forma como no poema “Emblemas” se interrompe a progressão da leitura. O que a forma do texto interrompe é, ao mesmo tempo, suturado pela remediação. Não saímos da remediação, o que significa que essa é a nossa específica maneira de viver e nos inscrevermos na História. O que talvez explique a impressionante *política do diacrítico* reconhecível em “Emblemas”, sobretudo no que toca às aspas e ao itálico, num percurso que vai da reificação da linguagem e da ideologia (cristalizada no emblema) à desnaturalização e crítica do mesmo emblema.

8.

Por fim, no sentido de que lhe cabe fechar *Monodrama*, “H.”, longa série poemática em prosa, dedicada à morte da mãe, dividida em quatro partes. A primeira, “H.”, abre e termina com um telefonema. Vejamos o começo:

Um telefonema comum me avisa que o estado de minha mãe no hospital é gravíssimo, pelo choro da mulher do outro lado da linha posso acrescentar mentalmente: irreversível. (p. 137)

⁸ Reporto-me à noção já clássica de Bolter e Grusin no seu livro de referência de 1999, *Remediation. Understanding New Media*. Uma boa descrição do fenómeno da ‘remediação’ pode ser esta: “O que é novo nos novos meios decorre das modalidades particulares pelas quais eles reformulam meios mais antigos e das modalidades pelas quais esses meios mais antigos se reformulam de modo a responder aos desafios dos novos meios” (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 15).

O *pathos* é aqui inteiramente função do “telefonema comum”, que é a melhor ilustração possível de uma condição pós-média: uma coisa tão banalizada que não produz já diferença (em aceção saussureana). Tal como a morte? Sim, mas com uma diferença: a de que a banalidade desta não impede que cada morte *faça* sempre diferença, para nós. Do lado de lá, porém, do lado da morte, o banal seria o devir inumano do humano, esse devir que aqui se manifesta no “telefonema comum”, que proponho que se leia enquanto “prosopopeia da morte”: aquilo que não fala, que não é, que anuncia a anulação da diferença ou, se se preferir, do humano. Esse humano que, do lado de cá, reage como pode: chorando.

A secção IV de “H” termina assim:

Coloco *Quatuor pour la fin du temps*, de Olivier Messiaen, e passo a esperar o toque do telefone*. (p. 140)

O texto termina, pois, antes do telefonema. O asterisco, porém, abre uma nota de rodapé com o seguinte texto:

*O telefone tocou às 11h30. (p. 140.)

O “telefonema comum” decisivo chegou mas foi, em rigor, expulso do texto para a zona liminal do rodapé. A expulsão, como é fácil de perceber, releva mais da histeria do que do pudor: uma recusa de contaminação pelo comum da morte, e, sobretudo, pelo comum da “morte da mãe”.

O primeiro poema da secção 2, “Beijo”, abre com uma cena de endereçamento:

Depois de encaminhar “H.” por e-mail para alguns amigos, no intuito de avisá-los da morte de minha mãe e consciente de que não conseguiria escrever outra coisa qualquer sobre o assunto... (p. 141)

Escrever para endereçar ou endereçar para escrever, no exato momento em que o endereçamento à mãe se revela impossível? Significante-mãe, endereçamento-mãe, tudo desaparece e o que desaparece é a própria possibilidade de escrever. Porque a questão não é não conseguir escrever

outra coisa qualquer sobre o assunto; a questão é que sem mãe não há assunto nem escrita: não há Razão, diz-nos o autor, que confessa “escrever para não enlouquecer”⁹. O e-mail é aqui a marca ou traço dessa determinação prévia do endereçamento enquanto condição de possibilidade da escrita, tanto mais que com o e-mail o endereçamento é (demasiado) fácil, podendo alcançar rapidamente multidões. O problema é que esse fácil endereçamento se institui sobre a rasura do endereçamento-mãe, o único que garantia significação e comunicação, a um só tempo.

O problema também é que nós sabemos, exatamente por estarmos a ler um texto da secção 2 do poema, que o texto continua e que não se reduz já a “H.”, sua secção inicial. “H.”, que seria tudo o que o filho conseguiria ou desejaria dizer sobre a mãe, é afinal apenas a primeira parte de um texto em expansão. Ou seja, é escrita póstuma, não em relação à mãe, mas em relação ao autor que a produz e assim conquista a sua condição de sobrevivente.

⁹ O pânico da perda da Razão está já no poema III da primeira secção, onde se declara que “A ideia apavorante da morte da [...] mãe” conduz o autor a “escrever por medo de perder a razão”. O autor decide então, como profilaxia à loucura, queimar todos os seus cadernos “no quintal da casa, numa grande fogueira, um rito de passagem”, de modo a não prejudicar terceiros mencionados neles. Vejamos a conclusão desse fragmento: “Rio dessa ideia e começo a ver nisso um sinal de melhora. De todo modo, apago do computador muitos arquivos antes de começar a escrever” (p. 139). O rito de passagem concretiza-se, ainda que na versão digital do auto-de-fé: apagar arquivos antes de começar a escrever. A implicação ética do gesto parece empurrar para segundo plano aquela que é, na verdade, a sua implicação mais necessária: apaga-se arquivos não exatamente para proteger terceiros, mas porque a morte iminente da mãe arrasta escritor e escrita para uma situação, em rigor, póstuma, situação essa que faz com que toda a obra passada perca o vínculo com a necessidade que a alimentou intimamente (chamemos-lhe “Mãe”). “Apagar antes de começar a escrever” não é, pois, um gesto que esteja por “trabalho poético” ou algo dessa ordem; mais radicalmente, trata-se de um trabalho de luto ou, tecnicamente, de perda de relação com o objeto, que coloca a escrita, ou a iminência desta, sob o signo do apagamento, que é como quem diz, da morte. Não se trata, porém, de colocar a escrita e a obra *contra* a morte, mas antes de praticar, por intermédio de ambas, a inscrição da própria morte na palavra escrita: aquela que nos sobrevive mas garante, a todo o instante, e por isso mesmo, a nossa morte.

Vejamos, então, por fim, este “H.”, imagem da letra não foneticamente realizada do nome materno (Hilda), letra muda mas não silenciosa, emblema e cenotáfio de um corpo sumido naquele ponto final que acompanha a letra (mas que, ao contrário da convenção abreviadora, não resume um ser). Para isso, temos de ler o poema IV de “Beijo”, que vem acompanhado da indicação de que é “(imitado de um velho chanceler florentino)”:

Mesmo que a alma não morra – o que não desejo nem creio – e o corpo ressuscite em outras mil formas - o que desprezo –, o composto harmonioso que fazia de H. minha mãe ficou destruído para sempre. (p. 144)

O “que fazia de H. minha mãe” é o ser enquanto nome pleno e nomeação sonora e redonda: fenomenalidade da linguagem enquanto coisa que faz corpo com o mundo, não enquanto pura representação mas sim desejo de uma presença *além da representação*. O puro significante – H. – que é a mãe morta representa, pelo contrário, o esvaziamento de toda a fenomenalidade do nome, que se vê reduzido a um funcionamento meramente déitico, do tipo: “Aqui houve alguém”. O H de Haver, esvaziado do que houve: **Hilda**.

9.

Concluo. Autocrítica da coincidência entre poesia e verso, na eleição do poema em prosa ou na de um verso que progride por vezes por parataxe e quebra, renunciando a uma forma estabilizada; toda uma teoria das relações entre poesia e práticas intermédia; a saturação mediática do poema; a imagem poética sobredeterminada pela questão da imagem técnica e das suas condições de possibilidade (o mesmo é dizer, por meio de uma vasta arqueologia dos média); enfim, o discurso poético como um discurso menos preocupado com a sua autoidentidade do que com a sua autodiferença, pouco angustiado com a purificação das palavras da tribo, e bem mais com aquilo a que, com John Cage, chamaríamos “a ecologia sonora do mundo” (e da História, de que nos chegam fragmentos, sussurros,

ecos, refrações, enfim, *remediações*). Eis alguns caminhos de acesso à condição pós-média de *Monodrama*.

.....

POETRY AND THE POST-MEDIUM CONDITION: CARLITO AZEVEDO'S
MONODRAMA

ABSTRACT

This essay tries to read *Monodrama* (2009), by Carlito Azevedo, as a manifestation of the post-medium condition in contemporary poetry, in the sense that it is a kind of work in which an archaeology and ontology of the image precedes and sustains a relationship with the world – a historical and political world that is, at the same time, a world of the technical image. Verse, on its turn, loses all consistency emphasized by the modern tradition of focus on the medium, such as it occurs in *A educação pela pedra* de João Cabral, that being achieved either by driving image and media to a saturation point, either by turning to the alternative tradition of the prose poem.

KEYWORDS: Medium; post-medium condition; poetry, image; Carlito Azevedo; *Monodrama*.

LA POESÍA Y LA CONDICIÓN POST-MEDIA: EL CASO DE *MONODRAMA*, DE
CARLITO AZEVEDO.

RESUMEN

El ensayo se propone leer *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo, como un encuentro de la condición *post-media* en la poesía contemporánea, en la medida en que se trata de una obra en la que una tónica de la arqueología y de la ontología de la imagen precede y sustenta el enfrentamiento con el mundo – el mundo histórico y político, que es, al mismo tiempo, el mundo de la imagen técnica. A su vez, el verso pierde, en el poema en prosa, la consistencia de la tradición moderna de concentración sobre el medio, como en *A educação pela pedra* de João Cabral, bien por la saturación de imágenes, bien por la contaminación por la prosa.

PALABRAS CLAVE: Medio; condición *post-media*; poesía; imagen; Carlito Azevedo; *Monodrama*.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2009.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- CLARK, T. J. A teoria da arte de Clement Greenberg. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- CRAMER, Florian. What Is 'Post-Digital'? *A Peer-Reviewed Journal About*, 2013. Disponível em: <<http://www.aprja.net/what-is-post-digital/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.
- KIFFER, Ana Paula; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. In: _____. *Expansões Contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KRAUSS, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- _____. *'A Voyage on the North Sea': Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro B. Luz extática por entre nuvens niilistas: *Monodrama* de Carlito Azevedo. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos; NUÑEZ, Carlindo Fragale Pate (Org.). *Espaço e literatura: inscrições da cultura na paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2010. (Prismas, n. 9).
- MANOVICH, Lev. Postmedial Aesthetics. In: KINDER, Marsha; McPHERSON, Tara (Ed.). *Transmedial Frictions: The Digital, the Arts, and the Humanities*. Oakland, CA: University of California Press, 2014.
- NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*. Posfácio de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. As ilusões perdidas da poesia. *Jornal do Brasil*, 15 dez. 2001. Caderno Idéias.
- SCRAMIN, Susana. *Carlito Azevedo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

Submetido em 30 de março de 2017

Aceito em 15 de maio de 2017

Publicado em 25 de agosto de 2017
