

OS TRÊS TEMPOS DA POESIA

Luciano Barbosa Justino*

Resumo: Este artigo discute a poesia a partir de uma perspectiva midiológica, em outras palavras, observa o curso histórico da poesia no ocidente, especialmente em língua portuguesa, levando em conta principalmente seus suportes de inscrição simbólica, com o intuito de rastrear as implicações políticas e culturais do papel do poeta nas diferentes rupturas históricas.

Palavras chave: Poesia, poeta, midiologia, sociocrítica, história.resumos

* Professor visitante da Universidade Estadual da Paraíba. Mestre e doutorando em Letras e Linguística pela Universidade Federal do Pernambuco. E-mail: lucianobjustino@uol.com.br.

1 INTRODUÇÃO

O século XX se especializou em decretar a morte da Poesia; os Dadaístas foram poetas, e se engajaram na destruição do que consideravam uma prática verbal “caduca e aburguesada”. Mas, um século de funerais e enterros já permite avaliar melhor estas insistentes tentativas de decretar o fim da Poesia, talvez por que possamos aproveitar a distância do calor da discussão, do espaço “marginal” brasileiro, capaz de gerar um outro olhar sobre os “centros”, e/ou pelas rupturas conceituais no campo da cultura que os modernismos também ajudaram a fundamentar. Ao destruir ou rasurar todas as verdades que herdaram, os modernismos corroeram os alicerces de sua própria destruição. Para além de uma tautologia tragicamente irônica, o momento é o de perceber que os coveiros na verdade atiraram em uma certa Poesia, em uma certa “arte verbal” instituída no longo processo que vai do século XII às primeiras décadas do século XX; longa duração histórica que implica por hipótese na invenção de um novo espaço midiológico, de uma outra ecologia cognitiva: a consolidação da Poesia escrita, posteriormente tipográfica. Os Dadaístas não detonaram, embora o alardeassem, a Poesia, mas o poema escrito-impreso e seus substratos sócio-culturais.

Esta baliza histórica todo-abrangente, inaceitável para o fractado e fractante tempo contemporâneo, está ciente do risco inerente às demarcações temporais longas, mas serve aqui como hipótese para fins de argumentação porque a dominante histórica grafocêntrica instaura um corte na prática do poeta. Numa arena de combate desigual, e talvez desleal, expulsou o antigo vate, o cantor contador, que, contudo, permaneceu cantando suas histórias no exílio, nos porões da “arte baixa”, do “folclore”, do “popular”: do poeta que não “escreve”. Os Dadaístas implodiram justamente o “centro” da dominante midiológica de seu tempo, não contra a Poesia, mas a favor de que esta voltasse à vida e à prática cotidiana; de que levantasse da letra como “quadrúpedes de cedro” no emblemático poema do Dadaísta/publicista Vladimir Maiakovski, prenúncio de uma outra dominante midiológica, o audiovisual.

É possível que um método midiológico lance um enriquecedor olhar sobre a Poesia. O debate talvez ganhe em vê-la a partir de uma história dos meios de transmissão semiótica, das formas de produção, de circulação e de coleta. Assim, a crise da Poesia e do poeta pode ter uma raiz ecológica: na poesia oral,

na poesia escrito-impressa e na poesia do audiovisual, o videopoema e a poesia sonora, o interlocutor muda de relação com o espaço, o horizonte de produção-recepção, e com o tempo, a memória. A semiose da voz, da letra e do audiovisual é simplesmente Poesia independente dos suportes e dos horizontes de produção-recepção que acionem?

Os três tempos aqui sugeridos não derivam de um anacrônico tempo linear, teleológico, de constante superação e amadurecimento; os três tempos se constelam num agora recheado de múltiplas temporalidades, onde a dominante midiológica trava uma luta para manter a hegemonia, sem contudo destruir por completo as outras temporalidades, que, exiladas, correm por fora. O conceito de dominante, tomado de Jakobson, permite propor não apenas a multiplicidade no singular, a diacronia na sincronia, mas o amálgama, a mestiçagens dos meios e das semioses, o imbricamento entre o centro e a periferia. A dominante proclama um lugar que de tempos em tempos precisa ser profanado, eis o convite aos dadaísmos.

Um suporte de transmissão instaura uma semiose específica, o meio não é a mensagem, como queria McLuhan, mas a formata, limita a suas (do meio) regras de combinação e uso. O som, a “página”, a tela instauram processos cognitivos diferentes e estão ligados a lógicas particulares de coleta, de transmissão e de circulação.

2 PRIMEIRO TEMPO: O POETA E A TRIBO; A POESIA E O COTIDIANO

Em uma ecologia cognitiva predominantemente *oral*, som, corpo e contexto são três dimensões indissociáveis de um mesmo fenômeno: a voz. A palavra oralizada nunca existe em um contexto puramente verbal, como ocorre na escrita. As palavras proferidas são sempre atualizadas em circunstâncias existenciais, que envolvem os corpos dos participantes numa situação que poderíamos chamar de verbomotora (ZUMTHOR, 1990, p. 130).

Ao contrário da escrita, a voz não separa a enunciação do enunciado. Saturada de índices operadores de contato, ultrapassa o enunciado pela enunciação, coincidem no tempo comunicação e recepção. Em virtude desta supremacia do contexto e da comunicabilidade, a voz poética tenderá à repetição,

a uma permanência do mesmo que deve ser avaliada tanto de um ponto de visto político-social quanto tecnosemiótico, pois o cérebro, forma de arquivamento nas dominantes orais, necessitará de uma discursividade que se reitere para ser contada às gerações seguintes; na mesma medida o poeta se confundirá com o mago, com o pajé, com o curandeiro: será o chefe da tribo¹.

Se nesta temporalidade o poeta ainda está muito próximo do chefe tribal, enquanto técnica semiótica a voz também não distingue claramente Música e Poesia. Ambas participam da luta dos corpos para tirar som do ruído, para instaurar na natureza algo análogo à ordem rítmica da pulsação:

Para o recitador, a execução na lira envolvendo um movimento das mãos produz um ritmo correspondente numa outra parte do seu corpo, que age em consonância com o movimento dos órgãos vocais. Isso lhe proporcionará uma ajuda mnemônica na conservação do ritmo. Na medida em que o recitador, quando combina os sons da fala com seu acompanhamento, simultaneamente ouve também seu efeito acústico, ou ouve a si mesmo, a melodia produzida pelas cordas reforçará ainda mais o padrão dos seus reflexos físicos e, assim, o comportamento automático numa parte do corpo (os órgãos vocais) é então reforçado pelo comportamento em outras partes do corpo (ouvidos, pernas e braços). O sistema nervoso como um todo, em suma, é atrelado ao trabalho de memorização. (HAVELOCK, 1996, p. 167)

A produção desta sonoridade parece remeter a uma origem sacrificial, à iniciação para reter a morte. Na base dos instrumentos (ou tecnologias) de produção sonora primária, há restos de corpos, presenças ressonantes de ruídos, suspiros: ossos para as flautas, intestinos para as cordas, peles para os tambores, chifres para as cornetas.

O poeta precisará de padrões rítmicos repetíveis, padronizados, aliterativos e assonantes, modelares para apreensão e memorização rápidas, regras fundamentais de uso para a principal forma de arquivamento: o cérebro. Já distante e ainda muito próximo do animal, o humano faz poesia como quase extensão de seu corpo e do corpo de seus ouvintes, que não raro intervêm no diálogo, de onde vozes podem se cruzar e interseccionar.

¹ Em "Para uma poética", Julio Cortázar aproxima o poeta aos chefes tribais, mas não separa o poeta da voz do poeta da letra que, como veremos, estão em lugares semióticos diferentes, senão opostos. *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 251-270.

A condenação platônica do poeta, sistematizada no livro X da *República*, é um indício do alcance social que ainda possuem a Poesia e o poeta nas sociedades orais; nelas a poesia está, além da música, no direito, na ética. A lembrar Walter Benjamin, o poeta identifica-se com o narrador, o detentor da sabedoria e da palavra que passa de pessoa pra pessoa; narrar é intercambiar experiências, experiência comum a todos: *sabedoria*. É o fio sonoro distendido que vai e volta como ensinamento (BENJAMIN, 1994, p. 198). Nas sociedades orais, toda poesia e toda narração, por serem comunitárias, são necessariamente utilitárias. A semiose não se baseia na crítica, na diferença, mas na autoridade presencial do repetível. Associada a indícios corporais sonoros, a formas interligantes e contextuais de transmissão simbólica, o estatuto desta poesia é fortemente indicial. Em vários aspectos, está próxima da semiose audiovisual contemporânea que, embora se alardeie o contrário, baseia-se muito mais na repetição que no fluxo dispersivo; constelativamente, no vídeo tem-se uma sobrevivência no contemporâneo desta temporalidade muito próxima de uma memória frágil.

Alguns postulados da semiótica de Peirce talvez ajudem a pensar esta crise e esta permanência, este exílio e este retorno da semiose da voz, hoje com possibilidades instigantes na Poesia sonora. No entanto, uma semiótica de base materialista, que repense as noções peirceanas de primeiridade e secundidade, parece ser mais útil aqui. A forte influência do pensamento de Kant na semiótica de Peirce talvez seja a matriz do postulado de que o primeiro na percepção dos objetos pelo homem é um quali-signo, uma quase idéia. Uma semiótica de base marxista vai inverter a ordem e ver no quali-signo, no ícone, já uma mimesis, um quase conceito, um postulante à identidade; o índice, ligado aos corpos, aos fenômenos físico-químicos, ao tato e ao paladar, este sim é a base da percepção. O índice é anterior à imagem, e esta poesia associa-se a uma relação efetiva com o objeto: o discurso é um o corpo.

Até o Barroco², hipoteticamente marco inicial do amadurecimento da nova dominante midiológica e sócio-histórica em curso desde o século XII, as vozes permeavam, como discursividade hegemônica, todo o espaço social com sua presença ao mesmo tempo simbólica e pulsional. O Barroco parece já

² Exagero conscientemente os marcos históricos.

pressupor uma autonomia do significante, uma “materialidade autônoma do signo” maior que a da situação de enunciação. É curioso, no entanto, que as histórias da poesia no ocidente sempre tenham como marco inicial os primeiros documentos escritos. Tudo o que antes se produziu ou se produz sem a dominante gráfica torna-se menor ou não mencionável. Todos os pressupostos da teoria e da crítica literária são, nesse sentido, grafocêntricos. Só conseguem “ler” a dominante histórica anterior com os olhos da dominante imediata, a letra.

Na Poesia em língua portuguesa se pode rastrear com facilidade o balbucio da voz durante toda a longa duração da dominante grafocêntrica. Grande parte da permanência no imaginário popular da *Canção do exílio* de Gonçalves Dias deve-se a essa permanência da voz num tempo e espaço que já lhe é em larga medida hostil como semiose politicamente válida. *Iracema*, seu floreio mítico-sintático, suas adjetivações, é exemplar de uma semiose “arcaica” em um gênero oposto a ela, o romance, daí ser sempre chamada de “prosa poética”.

Na *Cantiga da ribeirinha* há a ressonância de uma situação ao mesmo tempo lírica e satírica, a ironia mumificada de um jogo discursivo performático de despeito e desrespeito. Na *Cantiga da ribeirinha*, no longínquo século XII, talvez esteja, mais do que em qualquer outro texto da literatura de língua portuguesa, uma mortalha textual, o excesso fantasma de uma presença muda, mas ruidosa, exemplar de uma luta que continua na poesia sonora, já bem próxima de voltar a um espaço central, de dominante discursiva.

Tudo isto sugere a necessidade de rever a inclusão da Poesia no âmbito da Literatura, pois podemos aventurar a hipótese de que não se possa falar de Literatura sem que uma cultura da escrita subordine todos os espaços de troca simbólica à sua lógica de coleta e transmissão, sem que uma nova dominante discursiva marginalize seus opositores, as outras semioses sincrônicas. Falar de Literatura, no sentido próprio do termo, antes da invenção da imprensa, soa curioso e anacrônico, pois estas práticas poéticas mencionadas aqui como 1º tempo se prestam muito pouco ao âmbito do literário. Claro está que os documentos poéticos escritos pertencem hoje ao domínio da Literatura, mas esta só existe a partir do momento em que a difusão da cultura escrita cria um ambiente específico para sua produção-recepção. Antes disso, esses textos escritos devem ser vistos apenas como semioses transicionais, intersticiais, que mal se situam no âmbito da voz ao mesmo tempo em que pulsam para aquém da textualidade escrita,

Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípedes sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito: fazem parte de nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que a literatura grega ou latina não existem. Em outras palavras, se a relação da obra de Eurípedes com nossa linguagem é efetivamente literatura, sua relação com a linguagem grega certamente não o era (FOUCAULT, 2001, p. 139).

Pertencer ou não pertencer à literatura não é um valor em si. É apenas a marca de uma outra dominante histórica. A rubrica *Literatura oral* torna-se inoperante e grafocêntrica. Para o que aqui se propõe, *Literatura* e *oral* situam-se em ecologias simbólicas diferentes e específicas. *Literatura oral* é um nome cheio de ressonâncias ideológicas, cooptativas e, não raro, demagógicas. O *oral*, ou melhor, a voz, é portadora de outras semioses, que a *Literatura* vem modificar e, em casos de alta densidade, destruir.

3 SEGUNDO TEMPO: O POETA E O ESCRITÓRIO; A POESIA E O QUARTO DE LEITURA

O *homo sapiens* está no planeta há certa de 50 mil anos, e só tardiamente, por volta do ano 3500 a. C., foi inventada pelos sumérios o que muitos consideram a mais importante das tecnologias humanas: a escrita. Claro está que as marcações gráficas remontam à própria gênese da espécie, mas estas não podem ser chamadas de escrita no sentido contemporâneo do termo. Uma escrita não é feita por desenhos ou representações de coisas; ela é a representação de uma elocução, de cujas marcas táteis e gustativas, em suma, contextuais, deve o sujeito se afastar. Numa escrita, o sentido deixa de estar numa situação real e existencial, para situar-se no âmbito da própria linguagem: a escrita depõe os contextos e os interlocutores em prol da autonomia do discurso e de um modelo de estocagem exterior ao corpo:

A partir de então, a memória separa-se do sujeito e da comunidade tomada como um todo. O saber está lá disponível, estocado, consultável, comparável. Este tipo de memória objetiva, morta, impessoal, favorece uma preocupação que, decerto, não é totalmente nova, mas que a partir de agora irá tomar os especialistas do saber com uma acuidade peculiar: a de uma verdade independente dos sujeitos que a comunicam. (LÉVY, 1993, p. 95)

A escrita nasce na revolução neolítica e tem na agricultura e na atividade de semear seus correlatos. O escriba cava sinais em sua tábua, assim como o semeador abre sulcos na terra; a enxada e o cálamo diferem apenas no tamanho; página vem de *pagus*, campo do agricultor:

O escritor antigo possuía um equipamento tecnológico mais rebelde. Como superfícies para a escrita, ele possuía blocos de barro molhado, peles de animais (pergaminho, velino) desbastadas de gordura e pêlos, muitas vezes amaciadas com pedras-pome e branqueadas com giz, freqüentemente reprocessadas pela raspagem de um texto anterior (palimpsestos). Ou então cascas de árvores, papiros (melhor do que a maioria das superfícies, mas ainda áspero para os padrões de alta tecnologia), folhas secas ou outros vegetais, cera derramada sobre mesas de madeira, muitas vezes dobradas para formar um dítulo usado em um cinto, bastões de madeira e de pedra de vários tipos. (ONG, 1998, p. 110)

Mesmo na rusticidade do suporte, o tempo da escrita não é o aqui e agora da enunciação, mas o tempo da espera, da maturação, do enunciado, da colheita. Nasce a diferença entre o texto e o contexto. A escrita é a autonomia da linguagem. Estranha a toda contextualização que não esteja pressuposta no enunciado, abre a possibilidade à invenção do universal, da lei e da ciência. A letra é uma abstração da presença, é um controle dos sentidos mais corporais, é a supremacia do mais abstratizante dos sentidos, a visão; toda presença é transformada em traços, pontos, cabeçalhos, nomes próprios maiúsculos, códigos e códigos, sistemas.

Se nas semioses orais o enunciador adaptava sua enunciação ao contexto e ao ouvinte, nas semioses escritas o discurso é um corte na comunidade, uma separação entre o conhecido e o vivido. A linguagem ganha autonomia e não mais provém de uma boca que fala em situação; sua autoridade vem de seu corte, de sua diferença, de sua convenção, de sua não redundância. Se a oralidade é vitalista e orgânica, a escrita é fria: a linguagem ganha em circulação o que perde em calor. A escrita, e de maneira ainda mais eficiente, a impressão, substituem a ação pelo foco. O olhar da oralidade é contextual, o da escrita-impressão é especializado e visa o detalhamento, daí a relação indissociável entre escrita e ciência. O olho fechado do cientista no laboratório é o mesmo que diseca a letra, a linha e o parágrafo. A fóvea, área mais especializada da retina e acionada nas práticas de escrita e de leituras dominantes no ocidente, é o que possibilita a nitidez e a verdade do saber especializado³.

³ Julio Plaza analisa detalhadamente as três áreas retinianas (periférica, central, fóvea) e quais as suas relações com as técnicas de produção simbólica. PLAZA, Julio. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986.

Não há diálogo na letra, por mais refutado que seja um texto, ele continuará dizendo a mesma coisa. O texto escrito, desligado da referência a um existente, assume ar de verdade irrefutável; a escritura toma para si o novo estatuto do sagrado, que se universaliza. Parafraseando Roland Barthes, a letra é *um círculo abstrato de verdades*. Para sempre fixada em suporte durável e exterior ao corpo, a semiose da letra permite, como forma de arquivamento, a comparação entre textos e a invenção, importante no imaginário ocidental, do *autor*. O autor nasce da solidão que é a prática da escrita e da leitura, solidão esta que terá no romance seu habitat, seu gênero de discurso mais influente. A supremacia da letra sobre a voz a partir do século XVII e consolidada nos finais do século XVIII na Europa exige a criação de um gênero do discurso novo, já que é em tudo oposta à Poesia, gênero central nas mídiasferas orais.

Narrativa do único, da diferença, o romance representa o sujeito destituído de qualquer laço com uma linguagem comunitária, um sujeito destituído de qualquer comunhão experiencial com o outro. O romance não é apenas a narrativa do sujeito solitário, mas a metonímia de uma semiose individualizada, sem ressonância nas palavras da tribo; é um idioleto distendido, ramificado, duplamente crítico: o romance não narra o mundo, mas a perda da imagem deste:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Como hipótese, situo no barroco e, em língua portuguesa na figura do padre Antonio Vieira, o limiar de uma nova ecologia simbólica, de continuidade apenas tardia. Sua escrita é ao mesmo tempo performática e arborizada, espacializante, e está no interstício entre a dominante da voz e a dominante da letra. A escrita de Vieira esteve sempre à margem da tônica da literatura portuguesa até os fins do século XIX, pelo que mantinha do pragmatismo oral dos sermões, ao mesmo tempo em que inventava um estilo, uma língua já consciente da especificidade do suporte de inscrição a que estava submetido. A literatura em língua portuguesa tenderá até os fins do século XIX a evocar o sentimento travestido

de oralidade em textos escritos, será geralmente estranha ao novo, representado sincronicamente pela *escritura*.

No que diz respeito à Poesia propriamente, Camões poderia bem representar o dilema vivido pelo poeta numa época histórica em tudo hostil à tradicional prática da Poesia. *Os Lusíadas*, pelo seu imperialismo colonialista, que nos toca bem de perto, se aproxima da nova dinâmica histórica dos descobrimentos, mas sua poética é claramente regressiva, arcaica, retrógrada. Se Cervantes responde com a sistematização de um novo gênero textual, o poeta português canta em mote arcaico, com um olhar para o passado. Seu gesto é nitidamente o catar os restos da dominante anterior, representada pela textualidade anacrônica da epopéia: a poesia torna-se regressiva. Incapaz de pensar no futuro, como Cervantes, no presente, como o poeta da voz, *Os Lusíadas* são uma recitação de um certo passado mítico.

Assim, regressivo, sem o alcance social do romancista, parceiro inseparável da letra, o poeta tenderá a fechar-se em si mesmo, pois só tardiamente, como veremos, ele vai usar uma prática inerente à lógica da escrita, a contestação. A partir do Renascimento, a Poesia torna-se a queixa de um eu especular cuja única imagem do mundo é seu próprio umbigo. O acentuado caráter de exceção que a crítica tem notado na poesia pós-medieval, como discurso de ruptura, nada mais é que uma postura regressiva, agonizante, ainda incapaz de utilizar a semiose escrita em suas mais radicais potencialidades; o poeta ora lamenta-se, representa um corte, no mundo, no amor, na morte, ora situa uma topografia em ruínas, na qual toda projeção pro futuro é uma imagem do passado, da infância, como lugar prototípico. A tão propalada diferença do discurso poético em relação aos outros gêneros textuais não pode ser tomada como crítica, mas apenas como mal-estar de um gênero textual assombrado pela nova dominante midiológica. A linguagem do poeta é ainda passiva, tudo nele descende de um “livro” prévio, incontestável, a natureza, a verdade universal, Deus.

A ruptura midiológica da letra na Poesia só se faria sentir nos finais do século XIX, quando, com o surgimento de um imaginário verdadeiramente letrado, a Poesia pós-romântica começa a colocar sob suspeita todos os valores herdados do passado. Cria-se uma linguagem ativa, que explode o próprio eunarcísico romântico e questiona seus pressupostos. Agora, a ausência, o vazio, a diferença da letra passam a ser usadas em todas as suas potencialidades críticas

e iconoclastas. A letra faz nascer no mundo ocidental um corte semiótico que precisará de três séculos para ser usado verdadeiramente pelos poetas, terá que esperar pelo vertiginoso processo de urbanização, que vai colocar em cena o choque da escrita em relação à dominante midiológica anterior e expor as diferenças de ordem ideológicas e políticas dos agentes sociais. É interessante notar como desde o *Dom Quixote*, o romance acumula uma série de obras críticas e não regressivas que atestam a relação necessária entre a escrita romanesca e o livro, nova forma de arquivamento dominante, como em Sterne, Swift, Sade, Vieira, um não romancista que poderia ter escrito romances.

João Cabral de Melo Neto é o poeta que levou ao extremo a antinomia entre a atividade poética e a escrita. Sua poesia despoetizada, objetiva, tem no espaço da página uma topografia basilar: “verso inscrito no verso como as manhãs no tempo”. 1947-1949 são datas limites de um projeto poético que teve em conta sempre tirar todo afeto, toda subjetividade da Poesia, toda presença da voz⁴. Seus textos se assemelham a uma máquina de linguagem que tem no deserto sua metáfora matriz: “cultivar o deserto como um pomar às avessas”. A Poesia de João Cabral não apenas rompe com o sujeito romântico e sua apologia sentimental; sua poética é sem precedentes, sem tradição, pois não tem na poesia da voz nenhum correlato. Pode-se dizer que a nova lógica aberta por João Cabral é também crítica em relação à presença absorvente da Poesia oral⁵. Sua poética leva ao extremo a Poesia enquanto escrita, enquanto técnica de inscrição autônoma. O conceito de poesia implícito em sua poética já não pode filiar-se em nada ao que estava implícito na mídiassfera anterior, a Poesia oral, nem ao dilema transicional da Poesia até o romantismo. João Cabral de Melo Neto é o poeta máximo da Poesia escrita e leva ao extremo todas as suas potencialidades críticas, transforma o vazio, a ausência, em desconstrução do passado, especialmente do Nordeste representado pelo romance de 30. Tem-se no poeta pernambucano uma linguagem ativa, corrosiva, mais próxima da frieza da pedra que da quentura do passado. Sua poesia é a culminância da lógica da letra e do pensamento moderno, no qual a racionalidade substitui a música e a voz, bem como seus

⁴ Modesto Carone estabelece uma fecunda discussão sobre a poesia de João Cabral e às vezes toca na questão da oralidade como algo presente na poética cabralina, o que não invalida o argumento aqui defendido. Uma presença da voz em João Cabral pode estar ligada a fatores de ordem social correlacionados ao Nordeste, espaço preferencial de seus poemas. Cf.: *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁵ Pode-se ver em Mallarmé um iniciador, mas o poeta francês ainda está em vários aspectos no século XIX e no imaginário pós-romântico.

correlatos, o passado e a tradição. Em vez do tato e do paladar, só a visão é pertinente à poética cabralina, pois atesta, nos termos de Peirce, o caráter conceitual, de signo formal e formalizante, do *símbolo*. Mais que a materialidade das coisas e a gestualidade dos corpos no ato de interlocução, seus poemas tematizam a própria Poesia e questionam seus pressupostos ideológicos e suas convenções simbólicas: “flor é fezes em disfarçados urinóis”.

Mas é justamente esta consciência midiológica sem precedentes que aproxima a Poesia de João de Cabral de uma outra dominante histórica; enquanto ápice da letra e da escrita, necessita de um domínio técnico cada vez maior na construção do poema. Sua Poesia é o ápice e o ocaso da dominante escrita, ela será a matriarca dos novos poetas, os poetas do audiovisual: confluência instigante de uma constelação de tempos e de práticas discursivas, justapostas em temporalidades que dialogam constantemente numa luta para ocupar a arena sempre almejada do “discurso fundador”.

4 TERCEIRO TEMPO: O POETA E O LABORATÓRIO; A POESIA E A RUA

A experiência limite da poética cabralina, sua objetividade altamente “tecnicizada”, sua constante reflexividade e suspensão crítica, é o marco zero da experiência poética contemporânea em língua portuguesa⁶. Como Vieira e Cervantes na outra ponta, Cabral está no entre dois: no cume da escrita e na raiz da *espacialização visual*.

As metáforas da engenharia, da construção, do trabalho, serão mais do que simples metáforas. Dificilmente se faz poesia em vídeo ou holografia sem domínio técnico, sem *trabalho* nos *mecanismos maquínicos*. A inspiração, mãe do individualismo sentimental, não tem aplicabilidade diante destes novos suportes que exigem mais uma produção coletiva, envolvendo profissionais de diversas áreas, que a atitude solitária de um demiurgo. A nova dominante histórica coloca questões inteiramente atuais, questões que dizem respeito à produção, à recepção, à própria institucionalização da Poesia escrita e, talvez a mais

⁶ Ver nota 3.

importante, abre um novo tempo para as práticas de Poesia marginalizadas podendo inclusive remeter a uma confluência tensa, nas experiências mais fecundas e radicais, entre Poesia, Música e Arte Plástica; em suma, as poéticas contemporâneas potencialmente confluem todas as temporalidades anteriores.

Nascida no seio da comunidade como palavra cantada, faculdade inerente ao ser humano (primeiro tempo), a Poesia acompanha, no exílio, a lógica subordinativa da escrita até alcançar sua utilização radical como gesto crítico-criador (segundo tempo). Agora, aporta à cena constelando as outras temporalidades, num complexo e fecundo amálgama semio-estético. A nova dominante midiológica, representada principalmente pelo vídeo, conflui diferentes mídiasferas: a oralidade (a poesia sonora), a escritura (o videotexto) e a imagem estática e/ou móvel.

A Poesia de João Cabral contesta o dado periférico que a Poesia ocupa desde o início da época da letra; crítica em sua consciência do *afazer* da poesia na mídiasfera da escrita, a poética cabralina jamais poderia ser revolucionária em um país minoritariamente alfabetizado. No que possui de domínio da linguagem escrita, dela ainda não se pôde tirar nenhum proveito sócio-político imediato, já que ressoa no vazio, texto para poucos, ou ninguém. Cinquenta anos depois, a preocupação dos professores com a prática de leitura e escrita dos jovens, bem como as campanhas oficiais de incentivo, são atuais e anacrônicas. Se surtirem efeito, terão numa escrita análoga a de João Cabral seu ponto de chegada.

A não ressonância social da Poesia de João Cabral atesta a “inutilidade” da Poesia desde o início da época da letra, acentuada até o impasse nas economias capitalistas periféricas. A experimentação mais radical se dá na periferia⁷; por sofrer menor pressão ideológica, pôde se expandir e radicalizar⁸. Talvez aí esteja a razão, ou uma das razões, para a Poesia do audiovisual em língua portuguesa ser das mais fecundas e influentes, embora pouco conhecida inclusive do público letrado.

Para além de João Cabral, há na América Latina uma confluência midiológica complexa: a lógica do audiovisual no Brasil e nos países vizinhos tem resíduos fecundos de oralidade e de ritos corporais e políticos em muitos aspectos “arcaicos”, anteriores à “civilidade” propalada pelos países hegemônicos⁹.

⁷ Vem logo à mente a análise das Memórias *póstumas de Brás Cubas* feita por Roberto Schwarz e intitulada justamente *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

⁸ Esta mesma razão, a falta de um mercado amadurecido de leitores, levará ao provincianismo e ao sentimentalismo retrógrado.

¹⁰ Civilidade esta já suficientemente refutada pelo seu autoritarismo e pelo seu etnocentrismo (eurocentrismo).

Também uma permanência de espaços agonizantes de memórias não cooptadas, de rituais de libertação e de vontades populares pré-revolucionárias, que permeiam todo o aparato tecnológico.

O audiovisual é lugar da simultaneidade e da instantaneidade: espaço do sem fronteira, do *ao vivo*, da proximidade do distante; tempo da constelação, das diacronias sincronizadas, dos passados presentificados. O retorno (no Brasil, a permanência) das práticas do primeiro tempo no terceiro tempo é midiaticizado, o passado, arquivado, vira signo. O que estava antes da linguagem e, neste sentido, antes de uma “mídia”, a pulsação psicossomática, agora é suporte de experimentos semióticos; o corpo tornou-se um suporte que pode receber uma escrita, uma simbologia, se mistura e se hibridiza em próteses tecnomidiáticas. O povo vira público, o narrador torna-se *VJ*, por trás da voz e do corpo há toda a herança do imaginário abstrato da escrita.

No vídeo, os dois tempos anteriores estão presentes: da voz e da imagem, pois a letra, eis o momento de afirmar, é uma “imagem do vazio”¹⁰. O vídeo é um dispositivo barroco e é uma metáfora da cidade fragmentária. A videopoesia e o videoclip são potencialmente sua utilização mais crítica.

Os discursos condenatórios do vídeo, feitos principalmente por profissionais *da letra*, não levam em conta que o vídeo “[...] não opera pelo seu próprio poder, mas catalisa e radicaliza movimentos que estavam na sociedade previamente, como as novas condições de vida e de trabalho, que minaram a estrutura patriarcal da família” (MARTÍN-BARBERO & REY, 2001). As condições históricas criam e condicionam as semioses. Assim, se a voz une-se à caça e a letra à agricultura, o vídeo está associado à “lógica cultural do capitalismo tardio” (JAMESON, 1996) e não necessariamente pressupõe apenas a idéia de fluxo dispersivo, predominância da área periférica da retina, que percebe preferencialmente o movimento e gera o sujeito dispersivo e a-crítico de que tanto se tem falado. O vídeo aciona as duas outras áreas retinianas, de contexto e fóvea: a primeira na imagem, a segunda na letra.

¹⁰ As emissoras de televisão cada dia mais misturam as imagens, as letras e as vozes. Emissoras como Bloomberg, CNN, Bandnews, entre outras dividem o espaço da tela entre as imagens e as palavras, fixas ou móveis, oralizadas e/ou “escritas”. O Bloomberg chega a usar 60% do espaço da tela com “letras”: movimento das bolsas, cotação do dólar, notícias políticas de última hora etc.

A videopoesia, ainda mais que o videoclip, potencializa o uso consciente do vídeo porque a permanência da letra obriga a um fechamento reticular, a uma focalização, a uma quebra do fluxo. Daí a sensação estranha que alguns espectadores sentem diante de *Pessoa*, videopoema de Arnaldo Antunes, no qual o fundo da tela (folhas continuamente rabiscadas) possui uma relação conflitiva com as palavras que vão passando à medida que uma voz em *off* faz uma inusitada análise sintática das frases: o espectador não sabe se lê, se vê ou se ouve; sua clausura, fortemente estabelecida pela leitura solitária do livro, é colocada sob suspensão ao confluir problemáticamente as três áreas retinianas sem que uma delas tenha supremacia sobre as demais; é como se as temporalidades, e suas práticas correlatas, fossem potencialmente refundidas.

O videopoema pode trazer de volta uma poética vivencial, arrombar o fechamento da significação petrificante, ser mimesis energética, rizomática (DELEUZE & GUATARRI, 1995), e, num gesto de radical consciência crítica (que o terceiro mundo potencializa como nunca antes, dado seu potencial de hibridização sócio-semiótica), des-hierarquizar a tendência hermenêutico-identitária ocidental. Claro está que aqui não se trata de uma apologia infantil das novas mídias, que em última análise só apreenderia seu uso mais ocidentalesco e estetizante. Para uma utilização potencialmente crítica do vídeo (como vídeo-poética), só uma politização do ato criador poderia sair da mesmice fetichista da televisão, e do próprio texto literário.

A politização do vídeo enquanto suporte para a Poesia começa no atentar para a sua potencialidade pública, para a sua qualidade de recepção “grupala” e não necessariamente individualizante, como na escrita-impressão. Trata-se de relembrar a máxima benjaminiana – contra a estetização da política, a politização da estética -, pois uma arte tecnológica obriga a uma consciência radical do saber fazer, dado o suporte altamente especializado e codificado que utiliza.

O poeta aqui servirá para subverter, des-instalar, ironicamente, a “utilização utilitária” do médium, pois, como sugere Arlindo Machado (1996), os “técnicos”, mais diretamente ligados à máquina, são incapazes de preencher de novos conteúdos os meios avançados de que dispõem, veiculando mensagens cristalizadas e antigas. Será o poeta o propulsor de uma nova informação, capaz de subverter a própria utilidade da máquina, capaz de perceber a contradição existente entre a atividade potencialmente subversiva dos novos meios? Ao contrário do seu lugar no tempo da escrita, no exílio como poeta da voz ou no

ensimesmamento magoado como poeta da letra, estará o poeta caminhando junto com o seu tempo? É ele hoje verdadeiramente de sua época?

Se a poesia chegou antes da linguagem no primeiro tempo, se chegou depois da língua no segundo tempo, agora parece ressuscitar dos mortos, corrosiva, construtora não mais de enigmas, mas de desvelamentos, e de novo no presente. Reencarna sua potencialidade pública e volta a aproximar-se da política, da ética, do direito. Como em um vídeo-poema de Augusto de Campos – *Tour* – a tumba está em festa.

Paul Zumthor parece ter razão, hoje, como talvez sempre, a Poesia está mais próxima dos meios de transmissão de massa do que da Literatura em sentido estrito, e parece já preparar as malas para deixar os porões do exílio.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual-vídeo poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 178 p.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 03-82.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

_____. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BOUGNOUX, Daniel. As ferramentas da razão. In: _____. **Introdução às ciências da comunicação e da informação**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 93-132.

CASANOVA, Pascale. **A invenção da Literatura**. In: **A república das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 65-108.

DELEUZE, Giles & GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 91 p.

- EISENSTEIN, Elizabeth L.. **A revolução da cultura impressa**. São Paulo: Ática, 1998. 320 p.
- FOUCAULT, Michel. **Literatura e linguagem**. In: MACHADO, Roberto (org.). **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 137-174.
- HAVELOCK, Eric. **A psicologia da declamação poética**. In: _____. **Prefácio a Platão**. Campinas: Papirus, 1996. p. 163-182.
- JAMESON, Fredric. **Vídeo: surrealismo sem inconsciente**. In: _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996. p. 91-118.
- _____. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995. 262 p.
- LÉVY, Pierre. **Os três tempos do espírito: a oralidade primária, a escrita e a informática**. In: _____. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 76-134.
- MACHADO, Arlindo. **A poesia na tela**. In: _____. **A televisão levada a sério**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 207-224.
- _____. **Máquina e imaginário**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1996. 313 p.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. **Oralidade cultural e imagística popular**. In: _____. **Os exercícios do ver**. São Paulo: SENAC, 2001. p. 48-53.
- MELO E CASTRO, E. M. **O fim visual do século XX**. São Paulo: Edusp, 1993. 315 p.
- ONG, Walter. **Cultura oral e cultura escrita**. Campinas: Papirus, 1998. 223 p.
- OLINTO, Heidrun Krieger. **Processos midiáticos e comunicação literária**. In: OLINTO, H. Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl E.. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 54-75.
- PLAZA, Julio & TAVARES, Monica. **Processos criativos com meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998. 248 p.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001. 430 p.

_____. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. 222 p.

_____. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995. 199 p.

VILLAÇA, Nízia. **Impresso ou eletrônico: um trajeto de leitura**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. 143 p.

WISNIK, José Miguel. **Som, ruído e silêncio**. In: _____. **O som e o sentido**. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002. p. 15-67.

ZUMTHOR, Paul. **O espaço oral**. In: _____. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das letras, 1993. p. 35-54.

_____. **La poésie et le corps**. In: _____. **Écriture e nomadisme**. Montreal: L'hexagone, 1990. p. 123-132.

Recebido em 30/08/02. Aprovado em 08/05/03.

TITLE: The three times of poetry

AUTHOR: Luciano Barbosa Justino

ABSTRACT:

This article discusses poetry from a mediatic perspective. In other words, it follows the historical course of poetry in the West, especially in Portuguese language, taking into account mainly its means of symbolic registration. The aim of this work is to pursue the political and cultural implications of the poet's role in different historical ruptures.

KEYWORDS: Poetry, poet, mediology, socio-criticism, history.

TITRE: Les trois temps de la poésie

AUTEUR: Luciano Barbosa Justino

RÉSUMÉ:

Cet article propose une discussion sur la poésie sous une perspective médiologique, c'est-à-dire l'auteur fait un parcours historique de la poésie en Occident, surtout en langue portugaise, prenant en compte principalement les supports d'inscription symbolique, ayant le but de remonter aux implications politiques et culturelles concernant le rôle du poète pendant les nombreuses ruptures historiques.

MOTS-CLÉS: Poésie, poete, médiologie, sociocritique, histoire.

TÍTULO: Los tres tiempos de la poesía

AUTOR: Luciano Barbosa Justino

RESUMEN:

Este trabajo debate la poesía desde una perspectiva midiológica, o sea, observa el curso histórico de la poesía en el occidente, especialmente de la lengua portuguesa, teniendo en cuenta principalmente sus bases de inscripción simbólica, con el objetivo de investigar las implicaciones políticas y culturales del papel del poeta en los distintos momentos de ruptura histórica.

PALABRAS-CLAVE: Poesía, poeta, midiología, sociocrítica, historia.