

TVGRAMAS: DA POESIA E DE SUAS MÁQUINAS NÔMADES

Luciano Barbosa Justino (UEPB)¹

A poesia concreta pode ser colocada no mesmo plano da Bomba de Hiroshima.

Nelly Novaes Coelho, 1974

Houve até propaganda de desinfetante, no recital, ontem, de poesia concreta.

Anônimo, 1962

RESUMO:

Meu objetivo neste ensaio é fazer uma leitura de “Tvgrama I (Tombeau de Mallarmé)” de Augusto de Campos a partir de seu diálogo intersemiótico e intercultural com a tradição Poe/Mallarmé e com sua tradução para o vídeo, feita por Cristina Fonseca em 1996. É um ensaio sobre tumbas e renascimentos; tradução, hibridização e antropofagia. Tvgrama I põe Mallarmé e Poe num espaço mediado pela televisão e pelo vídeo. Tento mostrar como entre a tradução de Cristina Fonseca e o poema de Augusto de Campos muito se ganha, muito se perde, sobressaem irreduzíveis e instigantes diferenças, na medida em que cada médium “estende” (McLuhan) um aspecto e atrofia outro: poesia, escrita, tv, vídeo. É a consciência da especificidade dos tempos e de seus suportes de inscrição como diálogo ininterrupto com as tradições e potências de futuro, dinâmicas de pertencimento e diferenciação, que quero compreender as duas pontas suscitadas pelo poema, concreto em muitos aspectos, de Augusto de Campos.

Palavras-chave: Semiótica. Poesia. Augusto de Campos.

ABSTRACT:

My objective with this paper is to make a reading of Augusto de Campos’ “Tvgrama I (tombeau de Mallarmé)”, based on his intersemiotic and intercultural dialogue with the Poe/Mallarmé tradition, as well as with this work’s translation to video by Cristina Fonseca, in 1996. This is an essay about tombs and rebirths, translation, hybridization, and anthropophagi. “Tvgrama I” inserts Mallarmé and Poe in a space mediated by television and video. I try to show, then, the great gains and losses in between Cristina Fonseca’s translation and Augusto de Campos’ poem, and also how those irreducible differences stand out as each medium “expands” (McLuhan) certain aspects and atrophies others: poetry, writing, TV, video. I want to Understand both points that are risen by Campos’s poem, which is concrete under many aspects by the conscience of the ages’ specificity and theirs inscription supports as an uninterrupted dialogue with the tradition and potentialities of future, as well as belonging and differentiation dynamics.

Keywords: Semiotics. Poetry. Augusto de Campos.

¹ Doutor em Letras. Docente e pesquisador na Universidade Estadual da Paraíba.

Todo processo semiótico é uma relação entre um discurso e outros discursos, entre o texto e suas bordas, entre uma emissão e o ruído mudo das práticas sociais. Um texto nunca está na sua superfície legível, mas num processo de atualização de outros textos, com implicações além de semióticas, culturais, ideológicas, de afeto e subjetividade, gênero e geração, classe e etnia. Por entre os textos não há apenas humanos produzindo sentido, mas relações de produção e políticas discursivas tantas.

“Tvgrama I (tombeau de Mallarmé), de 1988 (2004), é o poema antropofágico pelo seu inerente dialogismo e por sua intersemiose constitutiva. Um tal dialogismo intersemiótico não é contudo uma problemática “literária” ou poética. São os processos de produção de linguagem em sua relação com as muitas máquinas de produção de sentido que estão implicadas nele: Mallarmé/escrita/Tv/vídeo.

A potência televisiva do poema de Augusto de Campos encontrou um instigante interlocutor na tradução pro vídeo que Cristina Fonseca fez para o especial da Tv Cultura de São Paulo em 1998² sobre a poesia concreta. O vídeo, híbrido, mestiço e potencialmente crioulo, médium por excelência da deglutição antropofágica de outras mídias e gêneros, é potencialmente instigante à presentificação de fantasmas e de mortos-vivos, sejam eles sons, imagens, escritas.

“Se não existe uma história da literatura que possa ser explicada exclusivamente por meio de uma lógica interna ou imanente, à margem das modificações históricas e sociais” (SANTAELLA, 1996, p. 225), do poema escrito de Mallarmé ao videopoema de Cristina Fonseca existe um processo que não pode ser pensado apenas pelas determinações internas da literatura. O entre lugar desse interregno é o poema de Augusto, por si só pós-autônomo, sempre em face dos muitos e tagarelando com eles, “*ah mallarmé...*”.

a h t t t m a l l a r m é
t t t t t t t t t t t t
a c a r n e é t r i s t e
t t t t t t t t t t t t
e n i n g u é m t t e l ê
t t t t t t t t t t t t
t u d o t t t e x i s t e
t t t t t t t t t t t t
p r a a c a b a r e m t v

² “Poetas de campos e espaços”, disponível em: www.tvcultura.com.br e em <https://www.youtube.com/watch?v=omecBkn9UB0>

Ao falar sobre seu próprio processo de constituição de sentido, o poema moderno foi sempre uma reflexão sobre a escrita como sujeito do poema. Sujeito porque potencializava um processo que se não podia passar sem ela, sem sua mediação, se dava como diferença do lugar comum, do uso comum e cotidiano da escrita na modernidade, do jornal, do anúncio publicitário, do livro didático, dos formulários de aquisição de trabalho e emprego e alistamento militar... Ao contrário, o sentido mais puro à palavra da tribo, no famoso verso de Mallarmé, é sua radical diferença do lugar comum. O paradoxo está na instituição desta diferença na escrita literária e em sua crítica no momento em que o letramento se transforma numa “conquista” e num dos fundamentos da modernidade ocidental.

A escrita se transformava assim em metonímia da própria modernidade, porque ao passar pela literatura, que precisará ser inventada nesta mesma época, ela será sempre pensada como diferença, como lugar especial, “verso inscrito no verso como as manhãs no tempo”. Ela não poderá abrir mão do sistema modelizante da escrita mas criará seu próprio espaço “disciplinar”, seu fora.

A instigante distinção entre “palavra bruta” e “palavra essencial”, na qual os “seres ordinários” se calam, e tudo que decorre daí em Maurício Blanchot (2011), a solidão essencial de que fala não pode ser separada de uma maneira, uma máquina mesmo, de produção de sentido própria da escrita na modernidade ocidental e de seu uso na leitura literária.

O grupo Noigandres ocupa neste processo um lugar ambivalente. É a culminância, no alto modernismo, do “sonho de Mallarmé”, mas ao mesmo tempo a virada para outra temporalidade, outros pesadelos, outros devires. A relação paradoxal e paradigmática com a tradição modernista, o poema de Augusto de Campos a revelará sob a forma da deglutição auto-fágica e auto-irônica, Mallarmé/Tv.

Para o que aqui se propõe, Mallarmé é o poeta moderno que concentrou em sua escritura a *semiose objetiva* de seu tempo. Transformou em problema de seus escritos, tanto poéticos quanto críticos, uma reflexão sobre a prática da literatura associada a uma logística de produção de textos, que incluía aspectos tanto tipográficos quanto “teológicos”.

O diálogo de *Tvgrama I* com a poética de Mallarmé, e indiretamente com a poesia de Edgar Poe, como se verá, remete a uma tradição de pesquisa que tem a literatura em geral e a poesia em particular como objeto de pesquisa em relação nada simples com a escrita na modernidade ocidental.

O componente tecnosemiótico e maquínico surge da necessidade que passa a ter o poeta, principalmente a partir da 2ª metade do século XIX, de profissionalizar seu *métier* ao lidar cotidianamente com mídias novas e com uma nova dinâmica de diálogo com as antigas, seus hábitos e suas tradições, com seus lugares de produção e circulação, pontos de encontro e gabinetes de institucionalização, em uma palavra, um contexto novo de distribuição do trabalho intelectual cada vez mais intersemiótico e intercultural. A partir deste momento, o poema pensa sua dimensão mais vulgar, menos poética, colocando o lugar de uma diferença, uma certa diferença, que constitui a literatura e dentro dela a poesia modernista, como contínua politização do ato: “posso, sem armas, revoltar-me?”.

O poeta aguça seu sentido para além da estesia tomando consciência das lutas literárias enquanto prática social num contexto de contínua materialização da cultura e do saber. Nas palavras de Dominique Maingueneau, o poema “passa a só poder dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que o torna possível” (2001, p. 30).

1. Aproximação: um poema e um clip

Tvgrama I (tombeau de Mallarmé) foi publicado em *Despoesia* (1994, p. 109), possui 5 versos, alternados por 4 linhas compostas pela letra T, totalizando 9 “vigas”. A simetria das letras umas abaixo das outras formam 13 linhas verticais bem definidas, não sendo, portanto, difícil observar diversas cruces maiores formadas pelo/no cruzamento das vigas.

A imagem geral é de um retângulo centralizado na página. Cada um de seus componentes possui relativa autonomia, em função do significativo espaço branco entre eles. A imagem sugere um diagrama, pela simplicidade e total falta de adorno dos tipos. Ao todo, possui 16 palavras, incluindo artigos e conjunções. Tudo é reduzido à medula, sem dúvida um princípio da *poiesis* de Campos.

A pequena quantidade de versos e de palavras reforça o efeito visual das letras T e do fundo branco. Sem serifa e destituída de qualquer detalhe, esta letra configura-se como uma imagem reiterante, é o mais visual dos caracteres tanto em quantidade quanto em qualidade.

No T, a desproporção da barra vertical lembra uma forma humana, levemente maior na lateral direita, indicando a direção da leitura. Assimétrica, ela reforça tanto o movimento vertical para baixo quanto horizontal para a direita.

Fechada, onde o fundo branco não consegue criar nenhum “furo” ou volume novo, favorece ao mesmo tempo um encerramento estático na superfície e o movimento de queda, sobretudo na companhia de caracteres que assumem efeitos análogos como l, h, n e m.

Muito espessa, predominando por toda a superfície escura, comanda o movimento interno dos demais caracteres, culminando com o instigante efeito visual do TV final. Imagem da fixidez e da morte, e do adensamento na matéria a ser perfurada: V. A última linha prepara o efeito ativo do V final por ser quase toda formada por letras cujo espaço interno possui peso e volume – p, a, a, a, b, a, e – e se coadunam dialeticamente com a superfície espessa e fechada do T e o ângulo agudo para baixo da última letra da direita.

Augusto de Campos evoca um Mallarmé da problematização da escrita fonética, pesquisador do signo simbólico e do artefato *Livro*. A alta simetria estabelecida pelo V final o faz funcionar como letra, ferramenta e sinal de trânsito.

A questão tanto ultrapassa a poesia escrita, representada por Mallarmé, que esta letra nada sutil assume uma transitividade signica que a faz passar pela função-símbolo (letra V), pela função-ícone (ícone de direção: - *desça*) e pela função-índice (ferramenta: - *cave*).

Cavada e “infiltrada”, a *poiesis* na escrita fonética, antes de sair, quebra a fossilização e o sedentarismo do meio. Enquanto imagem-total, os limitados recursos visuais do poema fazem a escrita fonética assumir uma função de contra-ataque que sai do simbólico. Cada letra em particular passa pelo icônico, a imagem-cemitério que é o efeito visual em sua totalidade, e atinge o indicial, a última letra. O signo é a escrita fonética, que Mallarmé tanto amou e contra quem tanto lutou; é a escrita pictográfica; e o ideograma chinês: o V é o radical de homem invertido, caído (morto) ou com a cabeça na terra, na escrita chinesa.

Os efeitos plástico-visuais do clipepoema de Cristina Fonseca dão ótimas pistas sobre o poema de Augusto ao mesmo tempo em que coloca temas novos, apenas indiretamente evocados ou transversais no original.

Abre-se com uma tomada à meia distância do subúrbio de uma grande cidade. A tela é dividida ao meio por casas e prédios de pequena altura, de onde antenas de televisão – das velhas antenas em forma de T – ocupam já a parte inferior de um céu límpido e azul. As antenas ficam a meio caminho entre as alvenarias caóticas de baixo, “enterradas”, e a conquista do espaço superior: antena-cruz e antena-pássaro.

A imagem filmada – “fotoquímica” – surge em paralelo à voz do próprio Augusto na versão sonora do poema, pronunciando, quase sem intervalo *T, T, T, T, T, T, T, T, T*.

O efeito da imagem analógica e do som não pode ser produzido pela textualidade impressa o que o faz perder muito em “pregnância” e ser desde já uma das vantagens do clip. A natureza caótica e pesada da alvenaria se coaduna com o som explosivo e monótono da oclusiva; ambos reforçam a entrada matérica e indicial do fantasma de Mallarmé.

O clip é por demais explícito em relação às sutilezas potenciais do poema de Augusto. Todos os efeitos do índice na fotografia e na voz (continguidade física, singularidade, relação diádica referente-suporte do signo, “realismo semiótico”, “poder de atestação”, densidade sêmica etc.), dão aos 8 segundos iniciais do clip um resultado diverso, senão oposto, ao do poema original, mas que, mesmo em ausência, já está pressuposto nele.

Após os 8 segundos iniciais, os versos são declamados, humanizando o aspecto maquínico do som e terroso da foto. O processo de sincronização e sobreposição se acentua quando a voz que declama faz aparecer na tela os caracteres declamados, da esquerda para a direita, de cima para baixo, “escrevendo-se”, em escrita tradicional, digase, à medida que é declamado até o fim do último verso: *Ah Mallarmé! a carne é triste! e ninguém te lê! tudo existe! pra acabarem tv.*

Voz maquínica, imagens fotográficas superpostas, declamação, caracteres escritos na tela. O clip dura 48 segundos, culminando com a granulação total de um chiado cinza.

A “sobreposição” de linguagens no clip cria uma dialética relação entre escrita fonética e imagem-vídeo. Uma relação que expõe, de uma maneira quase didática, todos os pressupostos do dispositivo audiovisual. Da foto pro chiado cinza se mostra uma operação semiótica que explora os potenciais do meio-vídeo: recorte fechado e reduzida profundidade de campo, heterogeneidade formal, simultaneidade tempo-espacial, fluxo contínuo, recursos de outras mídias como fotos e letras etc.

Contudo, por isso mesmo a expressividade minimalista das letras se perde no clip. Não apenas pelo tamanho do caractere, também pela rapidez e pela própria sobreposição de linguagens (verbais, visuais e sonoras), pela “hiperinformação” que “embota” a lógica e o ritmo de leitura da escrita, pouca apropriada, neste caso, para o cinetismo do vídeo.

O ritmo de masiadamente lento na versão sonora e ainda mais na leitura do texto impresso, dado o grau de dificuldade de encontrar as letras a serem lidas, se torna bastante rápido no estado-vídeo, sugerindo a escrita antes como um efeito que como dimensão plástica e material dos caracteres por si mesmos, forte no poema de Augusto.

No clip, a sincronização, que vai do “gesto de emissão” proto e pós-humano da voz à granulação como efeito-escrita, cria uma metáfora genuína, quase um teorema, da televisão e do vídeo.

Em termos de Peirce, embora geralmente usado como dispositivo de forte pendor analógico e matérico, o vídeo aparece como um “terceiro”, um dispositivo mnemotécnico pós-escritural, consequência imediata da “galáxia de Gutenberg”. Em sentido oposto, o poema de Augusto de Campos remete o elemento simbolóide da escrita à sua filiação analógica, a um segundo e a um primeiro.

No entanto, ambos se encontram, para além de suas singularidades e diferenças, naquilo que aqui se quer chamar de efeito-Mallarmé: a pesquisa dos condicionantes, dos dispositivos e de seus alhures.

O efeito-Mallarmé é aquilo que um marxista chamaria de efeito-produção. Por que Mallarmé? Porque o “poeta do símbolo” foi tão longe na busca de uma midiologia da poesia que achou como nenhum outro a dimensão de coisa inerente ao poema escrito

O efeito-Mallarmé pressupõe o “poema pré-informático” no que se transformou *Le livre*, do qual Haroldo de Campos traduziu uma parte a que chamou de “Um lance de dados”. O efeito-Mallarmé é a leitura radical que Augusto de Campos fez dele, que resulta numa pesquisa não mais dos potenciais da linguagem poética, como bem o fez a grande poesia moderna, mas de algo muito mais amplo que implica a logística dos processos de produção semiótica inerentes à poesia, aquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de “agenciamentos maquínicos de subjetivação”.

O efeito-Mallarmé é também à articulação da escrita fonética a um dos meios semióticos dominantes, senão o mais determinante hoje: o vídeo e seus muitos usos.

2. O fantasma de Mallarmé/Poe

Para se entender melhor essa remissão em abismo que são os objetos em questão de Augusto de Campos e de Cristina Fonseca, convém se demorar um pouco no poeta de *Um lance de dados* e especialmente num poema dedicado a um outro poeta, cujo título Augusto de Campos evoca, *Le tombeau d'Edgar Poe*³.

No famoso verso *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*, como entender esse “sentido mais puro”? Purificado do quê? Que relação pode haver entre a purificação e a morte, a tumba de Edgar Poe?

Por hipótese, o “sentido mais puro” alude tanto a uma leitura da poesia de Poe à luz do misticismo implícito no simbolismo francês, quanto à busca de uma *poiesis* que

³*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,/Le Poète suscite avec un glaive nu/ Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu/ Que la mort triomphait dans cette voix étrange! // Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange/ Donner un sens plus pur aux mots de la tribu/ Proclamèrent très Aut. Le sortilège bu/ Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange, // Du sol et de la nue hostiles, ô grief!/ Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief/ Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne, // Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,/ Que ce granit du moins montre à jamais sa borne/ Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur. Na Tradução de Augusto de Campos: Talque a Si-mesmo enfim a Eternidade o guia,/ O poeta suscita com o gládio erguido/ Seuséculo espantado pornãotersabido/ Que nessa estranhavoz a morte se insurgia!// Vilsobressalto de hidraante o anjoque urgia/ Umsentidomaispuro às palavras da tribo,/ Proclamaram bernalto o sortilégio atribu-/ Ido à ondasemhonra de uma negraorgia.// Do Solo e céu hostis, ó dor! Se o descrevo -/ A idéiasob – nãoesculpirbaixo-relevo/ Que ao túmulo de Poe luminescente indique, // Calmoblococaído de umdesastreobscuro,/ Queestegranito ao menos seja eternodique/ Aos vôos da Blasfêmiaesparsos no futuro.*

não se contentasse com o estado da pesquisa na poesia moderna excessivamente “simbolística”, como sugerirá o poeta no prefácio do *Lance de Dados* (2002, p. 151).

A relação entre pesquisa, morte e túmulo se deve à analogia entre pesquisa e ruptura com uma certa tradição dominante, que Mallarmé colocará em prática tanto nos seus poemas herméticos, “a-significantes” e ilegíveis, quanto na semiotização do espaço branco da página no poema de 1897.

A morte, outro nome para a ruptura e a profanação do uso corriqueiro de um meio, de um modelo ou de um gênero, é a conseqüência imediata para um outro estágio que representa um verdadeiro nascimento, da semiose do vídeo e, por extensão, da informática. Mallarmé tinha a seu lado, a foto, o filme, a música simbolista, a pintura pós-impressionista.

Na leitura que o poema de Mallarmé faz de Edgar Poe, convém lembrar, porém, que a morte no poeta norte-americano tem ressonância clássica e é excessivamente romântica no tom. “A melancolia é o mais legítimo de todos os tons poéticos”, dirá Poe n’*“A filosofia da composição”* (2001, p. 410).

O que interessa em Poe a Mallarmé, e posteriormente a Noigandres, é menos a melancolia e mais a matemática das formas.

Como leitor impertinente de Poe, Mallarmé incumbe-o de um problema midiológico, traz para o primeiro plano o que na poética de Poe é engenharia: a necessária brevidade do poema para alcançar seu efeito, princípio da “Filosofia da composição”.

Poe surge como referência indireta, como ponto-matriz para o poema de Mallarmé postular algo que aponta para uma poética do século XX e para seus novos meios, cujas possibilidades inclusivas exigem pesquisas que o vídeo potencializa como nenhum outro.

Em *Tvgrama I*, Mallarmé deixa de ser uma referência indireta, como foi Poe para o poeta francês, para se transformar numa presença ativa. Assim, a purificação deve receber uma resposta dupla: 1) com o intuito de poder abrir os olhos para o material e usar mais eficazmente suas potencialidades; e 2) com o intuito de poder abrir o material para um cotejo com outras produções de linguagem e outros sistemas de signos, com seus interlocutores e espaços de circulação e consumo.

Não se pode, portanto, atribuir a Poe “a purificação das palavras da tribo”; a purificação... é o projeto da poesia do próprio Mallarmé, que dirá em entrevista de 1891: “A atitude do poeta numa época como esta aqui, em que ele está em greve perante a sociedade, é de pôr de lado todos os meios viciados que podem se oferecer a ele” (2003, p. 98).

Para usar a terminologia de Luiz Costa Lima (1980), Poe ainda está na *mímesis da representação*. Mallarmé e sua “estética pura” objetivam uma autonomia forte do significante, que em breve, no projeto inacabado do *Livre*, se transformará em uma reflexão sobre as possibilidades expressivas do médium literatura.

Lutando contra toda carga simbólica virada mercadoria e contra os condicionamentos do campo literário altamente subjetivista da poesia advinda do romantismo, o poeta francês profetiza uma prática intersemiótica moderna e contemporânea, de “compromisso total perante a linguagem”, daí a referência direta de *Tvgrama I* a ele.

Os três retomam a temática da poesia e da morte, sendo a tumba ao mesmo tempo a morte da prática poética herdada, que passa a ser uma contínua pesquisa da linguagem,

e a desconstrução do uso tradicional do alfabeto greco-romano enquanto sistema semiótico dominante.

A escritura se torna escritura de sangue e de silêncio, como em o *Retrato oval* de Poe. Trata-se, contudo, de três tumbas diferentes, quatro se colocarmos a morte em Poe. Mas é só com Mallarmé que a tumba enquanto espaço de metaforização insere a problemática na ordem do significante e do seu médium.

Mallarmé queria um objeto-livro que transcendesse suas limitações exclusivamente fonéticas. Pretendia uma máquina permutável de produção incessante de poemas.

O poeta não está mais só, agora a prática poética assume-se uma maneira ativa de trabalho social em sociedades maquínicas. Ciente da dominante escrito-impressa do poema literário, objeto para caber no “livro-de-poemas”, propõe-se uma certa poética, que é também uma outra *episteme*, iniciada pelo novo uso da ferramenta de Gutemberg feito por Mallarmé a partir de sua leitura de Edgar Poe.

A poesia reencarna-se *poiesis*, ao problematizar seu relacionamento com a semiose dominante na escrita de poemas, funcionando assim Mallarmé tanto como a metonímia dos poetas da literatura quanto como o proto-poeta do vídeo e da informática. Mallarmé aponta para uma poesia que se quer além da própria escrita, sem no entanto nunca se descuidar desta, explorando todas as suas potencialidades.

Poe e Mallarmé são contemporâneos da fotografia e do cinema, e, cada um a sua maneira, começam a pensar numa poética maquínica. A autonomia sempre almejada do significante, a purificação da excrescência caduca no poema, aproxima a reflexão de ambos de uma filosofia da técnica.

Poe, segundo Décio Pignatari, é o primeiro *homo semioticus* e o descobridor da natureza de código da linguagem escrita (1987, p. 101). Em Mallarmé, a máquina poética precisa negar a imagem do mundo, precisa *abolir a paisagem* (PAZ, 2003), para assim refletir sobre o funcionamento do médium, que se interpõe entre o poeta e o mundo.

Referindo-se a *Um lance de dados*, Octávio Paz afirma:

A escritura poética alcança neste texto sua máxima condensação e sua extrema dispersão. Ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço. O poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa assim da tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços (2003, p. 108).

Le tombeau d'Edgar Poe, lido por *Tvgrama I*, é o espaço de uma profecia e de um assassinato, templo de iniciação e autofagia. Profecia porque termos como *glaiive*, *esculpte*, *granit*, mostram a dimensão ecológica que a *poiesis* de Campos vai assumir e aprofundar.

A profecia mallarmeana implica a preservação de uma faculdade que precisava não apenas depor a “blasfêmia” do significado, como a crítica vem enfatizar, mas

principalmente depor um significado que passa ao largo do significante e da significação. A estética pura mallarmeana é aqui uma ética da escrita enquanto processo.

Contudo, a tumba erguida por Mallarmé a Poe é diferente da que *Tvgrama I* ergue a Mallarmé. É a momento em que as tumbas se separam e deixam entrever suas ervas de outros tempos e lugares.

A defesa de Mallarmé é a defesa do poeta-artesão, defesa feita por pedra e dique, mas que mantém um imaginário fortemente romântico. Na *poiesis* de Campos, Mallarmé e Poe são postos numa dimensão histórica diferencial iniludível, a televisão: *T, T, T, T, T, T, T*.

A tv aparece como signo de morte da poesia, de uma certa prática, dominante, de poesia, que Mallarmé em suas muitas ambivalências e ambiguidades, ajudou a fundamentar e destruir.

A novatumba, que descende em quase todos os aspectos da anterior, tem com ela a diferença de não “proteger” a poesia, e sim de querer problematizá-la para fora de si mesma (da escrita silogística ocidental).

O cantor já não tem mais a necessidade de conter, delimitação necessária para alcançar a potência da matéria poética em Mallarmé; visa agora apontar para sua mais nova diáspora que a faz voltar a ser “a cápsula condensada das matrizes sonora, visual e verbal” (SANTAELLA, 2001, p. 384).

Na época da tumba-Poe, Mallarmé ainda estava muito ligado ao território, mas é daí mesmo, e da tradução da poesia do poeta norte-americano, que ele vai rachar o próprio monumento que ergueu ao poeta morto.

A morte, que em Poe é espaço de beleza significante e em Mallarmé é o grito de purificação contra o significado-mercadoria, em Augusto de Campos passa a ser a continuidade, em certo sentido um verdadeiro início, da ruptura da *poiesis* para fora da poesia e da literatura sem abdicar, porém, da pesquisa em torno destas e da sua longa duração. Mallarmé está em outra paratopia (MAINGUENEAU, 2006). A última fase de sua poesia culmina num rompimento com a bidimensionalidade da página papel.

A tão decantada morte da literatura (e de sua enteada, a poesia) desde as vanguardas modernistas é o problema de um certo uso da escrita fonética que começa a deixar de ser dominante, crise aberta pela tradição de ruptura de Poe e Mallarmé durante o curto século XIX. É o ciclo histórico da dominante fonética que começa a dar sinais de ápice e degenerescência.

Mallarmé concebeu uma relação qualitativa de significação quando se muda o tamanho de uma letra, de uma palavra, do espaço branco da página. Mais do que um problema de “poeta em crise”, o que existe é uma consciência de que algo estava mudando.

3. “Ah, Mallarmé, tudo existe pra acabar em tv”

Situado Mallarmé na *poiesis* da pesquisa, agora se pode falar de dois Mallarmés, quando confrontados o poema de Augusto de Campos e sua tradução por Cristina Fonseca.

No clip de Cristina Fonseca, os 48 segundos são uma interpretação, tanto do original de Augusto de Campos, quanto da tradição mallarmeana, e seria no mínimo perigoso supor que são um mesmo “poema” em duas versões, não obstante a “coincidência” de título e da transposição dos versos para a tela.

Como já foi dito, no clip, a tumba perde bastante sua expressividade, inclusive sua força temática associada à morte, porque, transposta tal qual do objeto de Augusto de Campos para a tela, não se presta muito bem à leitura dinâmica do vídeo. Há outras coisas a ver no vídeo, logo, a leitura de palavras se perde se não tiver a objetividade requerida, tanto pela dimensão da tela quanto por uma série de limitações, inclusive técnicas, da imagem televisiva, como hábitos de recepção pouco afeitos à escrita na TV e baixa definição do sinal.

Mais do que a tumba, no clip há um ataque da escrita fonética sobre as imagens fotográficas; o simbólico se sobrepõe ao analógico. A realidade por demais angulosa, retilínea e terrosa dos tetos das casas, aliada à ambiguidade das antenas, é submersa nos caracteres que surgem fazendo uma varredura literal, e quase inexorável, apontando necessariamente para a frente, como uma avalanche.

Claro está que a voz cheia de silêncio e melancolia do declamador reitera o componente indicial das fotos, mas também não consegue durar por muito tempo, pois o que dura é a sobreposição do azul e branco do fundo celeste que acompanha os caracteres sobre as marcas mundanas que são empurradas para o fundo.

Da tumba, central no objeto-signo de Augusto, o que fica? Nada. A questão passa a ser outra. Já não se trata de tumba propriamente, mas de uma migração que termina num límpido azul e branco, radicalmente televisivo. O chiado cinza inverte tudo: se em Augusto de Campos a questão tem um componente técnico, político e estético, no clip se trata de dissolução, que em princípio não se pode chamar de crítica.

Em Augusto de Campos, os objetos são sempre muito sólidos, o que o clip sugere no início, para “borrar” em seguida. Talvez esteja aí a sensação pacificadora que fica ao final do clip, ao contrário de um certo amargor por trás da ironia na versão impressa.

A mudança no preenchimento das letras de escuras para claras diz muito e reforça o que foi colocado anteriormente, o percurso inverso no clip do índice pro símbolo, para continuarmos com termos peirceanos. A mudança cromática dos caracteres no vídeo ao certo não foi por nenhum motivo de legibilidade. Não é demais supor, contudo, sendo o resultado final surpreendentemente instigante, que foi uma bela saída para transpor para a televisão a problemática laborativa que é patente na *poiesis* de Campos.

Surgem assim dois Mallarmés que ao fim convergirão a um único ponto, a pesquisa da produção: o do símbolo e da sugestão (para o clip) e o implosivo, depurador da linguagem poética (para a versão impressa de Augusto de Campos). Um sobe aos lugares longínquo do acaso; o outro se insere na pesquisa e na exploração do meio. O Mallarmé que se forma no clip é simbólico e “simbolista”, o do poema de Campos é indicial.

O sugestivo V final do objeto-signo de Augusto de Campos, posto numa linha cheia de “letras grávidas”, cria um efeito de adensamento – *a carne é triste* -, ponto de encontro das linhas verticais e horizontais formando a palavra TV nas duas direções (de cima para baixo, da esquerda para direita), simetria triangular única em todo o “texto”.

O Mallarmé que se tem é o Mallarmé preocupado com a dimensão midiológica da página e com a expressividade do espaço em branco, vazio-murmúrio. É o Mallarmé do

Lance de Dados, imersivo, “produtivista”, para usar a expressão das vanguardas russas. Imersão na historicidade-meio: Mallarmé/TV, como o poeta francês o teria feito a seu modo: Poe/livro. A tumba é o lugar pesado de uma ausência; firme, como o retângulo e a cruz.

O clip “clarifica” e “ilumina” a natureza diagramática do original de Augusto de Campos. Não é apenas o espaço branco em torno das letras e o esquematismo destas que o faz funcionar como tal, mas o “barroquismo” por sobreposição de linguagens, que é o clip, torna a versão impressa um “ícone de relações potenciais” (PEIRCE, 1995, p. 65).

A presença da tumba, de natureza icônica, se perde justamente no transcurso para o simbólico que é o clip. Mas o transcurso para o simbólico é a maneira que o clip consegue de adentrar na logística do vídeo.

Se em Augusto de Campos é a presença de um novo meio que leva à problematização de um anterior, assumindo aí a figura de Mallarmé a função de inventor de uma nova práxis poética, no vídeo é a incorporação da semiose anterior que surge como função problematizante do meio-vídeo.

Em ambos os casos, o signo quer vazar o seu meio ambiente de origem: a escrita pela TV no impresso, a TV pela escrita, no clip. No primeiro caso, a TV é convidada para colocar a questão da escrita fonética, da produção de poesia e de literatura na modernidade, representada pelo seu cultor máximo, Mallarmé, e seus novos estatutos contemporâneos. No segundo caso, trata-se de fazer funcionar no vídeo, por demais figurativizante em seus usos rotineiros, a semiose escrita que surge como uma motosserra sobre as figuras da cidade.

O olho-narrador do clip é limitado por um círculo, que é um olho mágico, olho de quem espia, e uma lente. Em ambos os casos, reforça-se o “efeito-telha” que, posto num círculo, se enche de significação, já que esta figura geométrica não comparece no poema de Augusto de Campos. O círculo serve para duas coisas distintas, mas coetâneas: a materialização da produtividade-TV (aprofunda ainda mais a dimensão reduzida da superfície-tela) e uma pouco concretista emotividade (ao limitar o espaço da tela, cria uma ambiência íntima).

É aí que a ironia autofágica e produtiva da *poiesis* de Campos se perde. O branco, o azul, o círculo, a sobreposição das letras às imagens “esfriam” a pregnância original. O clip lembra palavras como belo, sublime, poético, simbólico. O objeto-signo de Augusto de Campos é mais ecológico, pois está mais próximo da quentura dos vestígios e das ruínas: tumba.

O clip é portador de uma alegria televisiva que subjaz à sua riqueza semiótica, pouco propícia às ausências, que a versão impressa faz aparecer por entre as palavras. O ritmo do texto de Augusto de Campos aponta para baixo, o do vídeo de Cristina Fonseca para a lateral direita; um conduz à parataxe, ao paradigma, à sincronia; o outro à hipotaxe, ao sintagma, à diacronia. Um diz (o vídeo): siga em frente; o outro: fique um pouco mais.

Signo brotando sobre signo saindo da matéria à abstração é a grande diferença, diferença talvez de opostos, entre os dois. Mais rico, mais belo, mais “fácil”, o clip sugere pouco, ou quase nada, a *ecopoiesis* de Campos.

A parataxe diagramática da versão escrita parece já ter se depurado dos reflexos e das luzes do efeito-vídeo; como todo diagrama já é um segundo, já não se deixa seduzir pela aparência, mas pela relação.

A *ecopoiesis* faz cada signo envolvido no processo trocar de lugar sem nunca deixar de ser ele mesmo. Do analógico ao simbólico não em uma ordem hierárquica, um sobre outro (efeito-colonialismo?), como no clip, mas na montagem por relações, onde cada componente individual é ao mesmo tempo signo de contato, signo de semelhança, signo de convenção: *T e V*.

Falta ao clip a relação de passagem, constante e ininterrupta na versão impressa de Augusto de Campos, do primeiro ao terceiro: Mallarmé, tumba, TV, não necessariamente nesta ordem.

Ambos encenam diferentes ontologias semióticas, que aqui se quer chamar de duas formas diversas de diáspora: do uso fossilizado, “não estranhado” (Jakobson) da poesia e dos meios que lhe dão sustentação nos dias atuais em Augusto de Campos; da escrita fonética para uma quase ode ao vídeo, em Cristina Fonseca. São sem dúvida duas ótimas realizações, mas diferem nas suas formas de pertença e de ação, diria, ético-política.

Ambos colocam a problemática do lugar de forma iniludível, a diferença “ontológica” (palavra cheia de ambigüidades) se dá na forma de conceber os espaços e de agir sobre eles, são formas diferentes de *homo faber*.

O clip se aproxima em certos aspectos de um “pós-modernismo”, no que ele tem de estilização e “democratização” de algumas experiências do modernismo. Reitera os hábitos de utilização do TV, pois nele pouco se pode entrever de uma problematização do meio-vídeo.

A diáspora de Mallarmé (do que ele representa) e do próprio objeto-signo de Augusto de Campos para o clip não redimensiona o lugar de chegada. O clip se torna uma tradução que como tal antes “estiliza” seu eco-sistema. Publicitários e jornalistas o teriam aprovado porque didaticamente ele mais mostra que explora a antropofagia inerente ao meio.

Para não cometer uma injustiça com o ótimo clip de Cristina Fonseca, deve ficar claro que o movimento de “amplificação” dos modelos usuais do vídeo não leva de imediato a uma opção estética tradicionalista ou a uma postura política reacionária e auto-complacente.

O que deve ser observado, contudo, é que a proposta do objeto-signo de Augusto de Campos é totalmente outra. Este possui um espaço não homogêneo, espaço qualitativo. Por quê? Porque a escrita fonética se transforma num lugar relacional do obsedante (o código alfabético tornado corpo duro no espaço, código-tumba) e do “virtual” (o fantasma Mallarmé e a semiose-vídeo). A persona que fala já traz a marca de um outro – *la chair est triste, Hélas*, de *Brise Marine* -, e assume seu espaço de subjetivação cheio de outros dizeres e outros lugares.

Os lugares – Mallarmé, o corpo emissor, TV – são deslocados de seu território e de suas dimensões. Nele a escrita fonética se transforma em imagem, a representação vira apresentação, a imagem se transforma em índice de um fantasma constitutivo.

O poema de Augusto assume o espaço da produção como espaço de relações de lugar: poesia, escrita fonética, televisão. Todos os espaços se tornam qualitativos e pregnantes, porque em cada um há sempre a possibilidade de uma co-presença: na similaridade a codificação, na codificação o indício. Ontologia a cada instante intensa e irreduzível, e em movimento dispersivo, não ontológico.

Nem TV nem escrita estão livres do nomadismo, que já o é sem sair do lugar. Aqui, não há geografia sem história. Meios de transmissão, espaços institucionais e memórias são indissociáveis na *poiesis* de Campos. É justamente o peso, o rastro, não de uma história, mas de várias historicidades em trânsito, choque e diálogo que o clip não problematiza.

Tvgrama I (tombeau de Mallarmé) infere uma prática onde a crítica pode vislumbrar a metáfora de sua própria ação no presente como crítica histórica. Crítica política dos meios, dos lugares, das tradições.

Sob este aspecto, o poema de Augusto de Campos pode ser associado a uma *poiesis* da imersão. Não do sujeito em si mesmo, mas deste nos meios. Nele, a diáspora implica um adensamento profundo do lugar e em outras tantas direções. O *homo-faber-bárbaro-canibal*, cavando, roendo, ao porão, ao porão, ao porão: V; todo símbolo, mas adentrando até o indício, ao signo-ruína.

O clip é uma expansão, potencialmente instigante, de uma razão semiótica, e sócio-política, “inevitável” porque “simbólica”, mortífera, porém bela, límpida, azul. Parece dizer: - escrita fonética, código-natureza. É portador de uma agressividade simbólica.

Não que o objeto-signo de Augusto de Campos seja destituído de agressividade. Nele a postura do agressor é de problematização do lugar. A do clip é de acolhida e de hospitalidade. O primeiro não está seguro em parte alguma, o segundo está sempre em casa.

Enfim, os dois são fundamentalmente diversos, diferença entre uma vanguarda e um modernismo, entre uma antropofagia e um pós-modernismo, mas nos dois casos, o *homo faber* é ainda *homo poeticus*. As diferenças de produção entre os dois são diferenças nas atribuições às tradições e às potencialidades de um dispositivo ou modelo. São diferenças de natureza política, cujas práticas não são comuns porque seus produtos são frutos de diferentes ações políticas, mais que propriamente semióticas, e formas diversas de habitar o espaço herdado, conquistado ou imposto, e de se movimentar nele.

Para se compreender melhor a política da *poiesis* de Campos, faço minhas as palavras François Albera (2002, p. 65) sobre o Construtivismo russo:

Uma arte que desvela seus procedimentos e dispositivos, que supera, em diversos níveis, a transcendência da forma e da visão contemplativa, em prol de uma noção de forma imanente, descontínua e processual, como coisa abertamente fabricada; do recurso à construção em série e simultânea de várias peças, nas quais a diferença específica resulta de deslocamentos, permutações e combinações e não de uma composição prévia e tradicionalmente planejada; da elaboração de uma analítica inteiramente nova da figura; da inter-relação estrutural entre elementos e materiais da obra etc.

A *poiesis* de Campos, ao problematizar o signo e seus lugares, ao concebê-lo como “limite sensibilizado” o transforma numa busca constante por um devir poeta para além de toda clausula e identidade solipsista. O devir poeta está sempre em face de muitos e dos muitos.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obraliterária: enunciação, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Mallarmé**. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MALLARMÉ, Stéphane. Sobre a evolução literária. In: **Cacto**. São Paulo, ano I, v. 2., 2003.
- PAZ, Octávio. **Os signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PIGNATARI, Décio. O retrato oval. In: **Semiótica e literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: **Poesias completas**. São Paulo: Ediouro, s/d.
- SANTAELLA, Lúcia. A qualidade como acontecimento singular: a marca do gesto. In: **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 216-220.
- SANTAELLA, Lúcia. História e literatura. In: **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.