I - Intermidialidade/semiótica/tradução

Alter e egos da memória e do esquecimento: “Fernando em Pessoa” de Laerte

Luciano Barbosa Justino

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

JUSTINO, LB. Alter e egos da memória e do esquecimento: “Fernando em Pessoa” de Laerte. In: *Literatura de multidão e intermidialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015, pp. 61-80. Literatura & Interculturalidade series. ISBN 978-85-7879-240-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

ALTER E EGOS DA MEMÓRIA E DO ESQUECIMENTO: “FERNANDO EM PESSOA” DE LAERTE¹

O poeta (1994, p.41-53) é uma HQ de Laerte cujo enredo é o périplo do poeta “Fernando em Pessoa” declamando seus versos pelas ruas e pelos mares de São Paulo. No caminho, os “Piratas do Tietê” tentam, sem sucesso, com garrucha e canhão e arcos, destruí-lo. As muitas salvas pelo mar do Tietê fazem dele uma celebridade. Na TV, Fernando em Pessoa lidera, à revelia dele mesmo, uma pulsão poética coletiva, libertária, que arrisca invadir toda a cidade.

Dado o *locus* fronteiro de um tal “objeto”, que envolve poesia, do poeta maior da literatura de língua portuguesa internacional, HQ, TV, requer metodologias, diria rítmicas, capazes de apreender sua troca de lugares e sua inevitável conectividade, da literatura com outros “sistemas modelizantes”.

Em *O poeta*, a poesia carrega uma densa bagagem, um saber de outra temporalidade que insiste em permanecer vivo na lógica simbólica do audiovisual e da cidade contemporânea. Fernando em Pessoa, metonímia do poeta por excelência, cuja vasta história é de outro tempo, como veremos, contrasta com o pragmatismo da vida contemporânea e de seus automóveis. Seus versos flutuam, “atemporais”, acima dos insultos que vêm de piratas, pedestres e motoristas.

Os versos do poeta, assim como seu carro velho, estruturam-se numa sintaxe singular, um tanto anacrônica, mas que atravessa os

---

1 Escrito em co-autoria com Manuela Aguiar Araújo.

espaços urbanos da metrópole, parece que pela força mesma de sua não contemporaneidade.

Todas as tentativas de assassinato empreendidas pelos piratas, corroboradas pela intenção do próprio poeta em dar cabo da vida, são ineficazes.

O poeta não esquece e não se deixa esquecer. Ironicamente, é de sua ancestralidade que tira a seiva que a mantém viva para o homem de hoje, a despeito da ameaça de todas as mortes, a do suicídio do poeta, tema caro da modernidade e do modernismo, da TV e de suas celebridades sem densidade. Contudo, a poesia não se salva sem a contaminação de seus... digamos, “algozes”, que a alimentam com todas as máquinas, inclusive a máquina-TV.

Uma semiosfera sociossemiótica

Parte da hipótese de que toda relação humana é mediada por processos semióticos de vários sistemas concorrentes e parceiros. Por isso, a HQ de Laerte não pode ser lida propriamente como signo, mas como devir, pois nela não existem os signos isoladamente, existem redes de produção discursivas, cuja inter-relação não raro constitui um sistema novo, um gênero novo, quando não uma outra distribuição dos estratos dentro do sistema maior da cultura.

Portanto, uma indústria, de frangos, de brinquedos ou de “cultura”, uma indústria cultural, nunca é um objeto isolado. Uma indústria implica sempre alteridades, zonas simbólicas e assignificantes, máquinas desejanças. Nas palavras de Landowski (2002, p.IX), “nunca estamos presentes na insignificância”. Na semiótica, toda presença é relação, “é o princípio do primado epistemológico da *relação* sobre os termos que está na base do procedimento semiótico” (LANDOWSKI, 2002, p.3).

Embora pensando nas novas questões abertas pelos acordos que construíram a chamada “Zona do Euro”, a sociossemiótica de Eric Landowski nos diz muito sobre a literatura brasileira contemporânea,

sobretudo sobre aquelas obras que problematizam as relações de proximidade entre sujeitos e grupos sociais cujas diferenças de diversa ordem, culturais, afetivas, de classe, acabam por gerar relações de tensão e de luta, as quais chamo de literatura de multidão.

Landowski parte do “primado epistemológico da relação”. Ele vai buscar em Saussure o princípio segundo o qual “só se podem identificar unidades pela observação das diferenças que as inter-definem” (LANDOWSKI, 2002, p.1). Para ele, identidade e alteridade são “diferenças posicionais” (p.12) e não podem ser definidas “substancialmente”. Em outras palavras, não devemos pensá-las numa perspectiva *ontológica*, mas *eco-lógica*: o outro é uma questão de espaço e de posicionamento.

O que dá forma à minha própria identidade não é o que me defino para mim mesmo, num ato a um só tempo narcísico e ensimesmado, mas transitivamente a partir do conteúdo que atribuo à alteridade do outro e à diferença que o separa de mim: “a emergência do sentido de ‘identidade’ parece passar necessariamente pela intermediação de uma ‘alteridade’ a ser construída” (LANDOWSKI, p.4).

O outro é o que falta, o *suplemento* indispensável, aquele cuja invocação cria em nós uma incompletude ou um impulso semiótico, “porque sua *não-presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, na espera de nós mesmos” (p. XII).

Se a única coisa que “realmente” pode estar *presente* é o sentido, não há objetos que não afetem, pois nunca há presença na insignificância, nenhuma diferença é suportável ou insuportável por si mesma, mas pelo que significa. Ou, dito de outro modo, pelo que o grupo de referência a faz significar. Para que o mundo faça sentido, ele precisa aparecer para nós como um universo articulado, como um sistema de relações. Ou seja, o eu e outro só podem estar presentes num quadro de nós.

O que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também

a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a ‘alteridade do outro’ atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou da consciência coletiva, a emergência do sentimento de ‘identidade’ parece passar necessariamente pela intermediação de uma ‘alteridade’ a ser construída (LANDOWSKI, 2002, p. 4).

Um método: 1) colocar em primeiro lugar o regime do não ser, da alteridade; 2) só a partir de onde se pode ir ao encontro do *si*, aquele que se diz eu, inclusive para *si* mesmo; 3) para em seguida fazer surgir um terceiro, que não poderá ser um “ele” pensado à distância, mas aquele que envia ao sujeito sua própria imagem.

Para se pensar a Hq de Laerte, 2 problemas: 1) quais as configurações intelectuais e afetivas a partir das quais o *si* constrói sua identidade? 2) quais as opções do outro rotulado quanto aos modos de gestão de *si*?

Convém diferenciar um princípio que parte do outro como constitutivo e uma metodologia na qual o outro possui um estatuto de fundamento do *si mesmo*, como propõe a sociossemiótica. Ter o outro como constitutivo do *si* não implica dizer que este outro seja apreendido em sua densidade diferencial não estereotipada, mas que ele pode, enquanto constitutivo mesmo, estar presente a *si* como diferença subalternizada, assimilada pelo narcisismo do eu. O estereótipo é a ausência de profundidade do outro para o *si*, nele a profundidade do outro não interessa à construção do eu-mesmo.

O caráter de fundamento do outro implica que a formação do eu enquanto referência nasce de um processo de significação deste outro que antecede a minha própria constituição. A alteridade não só me constitui, ela me antecede e é dela a língua que falo. O que quer dizer que não existe presença surgida de um nada para um nada, um acontecer fora de tempo e espaço, na raça, na tradição, na nação, na família. Ela participa de uma relação cujo campo do acontecer está carregado de outras propriedades que tornam possível seu existir no sentido.

Na perspectiva de um nós de referência hipostasiado, de uma identidade concebida como homogênea e legítima, a alteridade só pode aparecer como uma ameaça vinda de fora, mesmo quando o outro habita o espaço ao lado, por vezes mesmo quando frequenta o espaço do um, como o “empregado”, o “limpador”, o “catador”, ele não partilha a mesa.

Sua diferença se dá em 3 grandes dimensões: no modo de vida (viés econômico), na diferença étnica (viés racial), no saber (viés cultural). Neste caso, a diferença posicional, não essencial, transforma-se em oposição substancial (LANDOWSKI, 2002, p.12), em diferença “pertinente”, no sentido linguístico do termo.

Em *A memória na mídia, a evolução dos memes de afeto*, Mônica Rebecca Ferrari Nunes (2001, p.56) discute a problemática da memória articulando processo genético, princípio elementar dos “corpos biológicos”, e meme, unidade mínima da transmissão cultural. Todo processo semiótico, assim como todo fenômeno compreendido semioticamente, é “biossimbólico”:

O semioticista da cultura Ivan Brystina descreve o funcionamento da cultura a partir da intersecção de três níveis de codificação: códigos hipolinguais ou primários (código genético, informação bioquímica, etc.), linguais ou secundários (produzindo textos cujos objetivos é atingir fins instrumentais, técnicos e cotidianos, e texto racionais, como os textos lógicos e matemáticos) e hiperlinguais ou terciários (códigos culturais organizando textos criativo-imaginativos). Ainda que a teoria de Bystrina expresse uma aparente separação entre natureza/cultura/técnica, em nenhum momento estes campos sobrevivem isoladamente. Códigos primários, secundários e terciários se entretecem (NUNES, 2001, p.60).

Os três níveis de codificação a que se refere Bystrina e retomados por Mônica Nunes possuem analogia com as três categorias cognitivas

básicas de Charles Sanders Peirce e que constituem os três fundamentos do signo: suas propriedades (primeiridade), a relação que o signo estabelece com o seu objeto (secundidade) e os horizontes de expectativa que condiciona a interpretação, a entidade lógica que Peirce chamou de interpretante.

Para melhor compreender os movimentos de sentido que a HQ de Laerte faz circular, as três matrizes biossimbólicas serão aqui tomadas como engendramentos sonoros, visuais e verbais, a saber:

1. Trato o sonoro como o grau zero da semiose, pura substância aquém e além de qualquer configuração linguageira. Para pensar os Piratas do Tietê como sonoros, pressuponho o som como associal, pelo menos no estágio que me interessa como primeiridade;
2. Toda visualidade aponta para um fora, é este fora que lhe fundamenta; “indica” algo que o antecede por princípio lógico como secundidade;
3. A verbalidade não é uma linguagem, mas uma metalinguagem, um sistema modelizante que *comenta e disserta*, com o máximo que possamos tirar destes termos, todos os outros sistemas e linguagens como terceiridade.

Na HQ de Laerte, o espaço da memória se dá no cruzamento entre uma temporalidade da escrita, representada por “Fernando em Pessoa”, e a dominante cultural contemporânea da televisão, da cultura das telas em geral, personificada na televisão, com sua constelação de vozes, textos e imagens, suas outras tantas ritmias.

Um tal cruzamento, intermidial por princípio, ajuda-nos a compreender que o espaço da memória é necessariamente dialógico, diálogo sempre arriscado e necessariamente político, entre a duração que é imagem situada num tempo e num espaço outro, o instante de sua construção cognitiva no *hic et nunc*, o ritmo videal do esquecimento inerente a todo *ao vivo*. Tentaremos aprofundar esta questão mais adiante, inclusive colocando-a de cabeça para baixo.

A pertinência da noção de intersemiose para o estudo da memória entendida como codificação provisória de uma multiplicidade em processo pode ser lida, ainda, nestas palavras de Lotman e Uspenskii:

O gênero humano começou a ligar a sua própria existência à existência de uma memória não-hereditária que se alargava constantemente. E isso exigia a contínua atualização do sistema codificante, que tem sempre que estar presente, quer na consciência do destinatário quer na do remetente, como um sistema desautomatizado. A exigência duma constante auto-renovação, de conversão em outro, conservando-se, embora, ele próprio, constitui um dos mecanismos fundamentais de funcionamento da cultura (LOTMAN; USPENSKI, 2003, p.38).

Se Walter Benjamin (1994, p.222-232) pensou a história como um “objeto cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”, o conceito benjaminiano de história aponta para um conflito entre uma história hegemônica, o historicismo dos vencedores, e uma história soterrada, mas ainda potencialmente atualizável, inserida numa multiplicidade viva passível de reminiscência.

Em oposição à uniformização posta em marcha pela modernidade e por seu contraexemplo hediondo, o nazismo, uma história da multiplicidade e da diferença, da função política da voz enquanto espaço de reminiscência e luta por uma outra memória, por uma temporalidade não contemporânea viva.

Retornaremos à questão da voz mais adiante para tratar da relação literatura/cidade/TV na HQ de Laerte. Por ora nos interessa, para unir a semiótica, que supõe sempre relações triádicas, a uma leitura da memória à luz de uma concepção de história plural capaz de assegurar permanências e conflitos (PINTO, 1998, p.292).

Enquanto espaço de leitura crítica das muitas temporalidades do agora, ela deve estar em constante tensão e diálogo com os modos de

vida contemporâneos e os gêneros do discurso que lhe codifica, em *O poeta*, poesia, literatura, televisão.

A poesia está solta

Parto da hipótese de que se a literatura, como nós a entendemos nos últimos dois séculos, não é anterior à modernidade, a poesia ao certo é mais antiga, ela é do tempo em que o logo antecedia a luz e em cuja força esta bebia sua existência, para lembrar a metáfora do Gênesis judaico-cristão. Logo, poesia e literatura não se confundem enquanto formações discursivas.

Não obstante terem caminhado juntas na modernidade, devido à funcionalidade do livro e da escrita fonética, vêm de tempos e lugares diferentes, usam, se pensarmos em largos períodos históricos, suportes diferentes e formas diversas de interação sociodiscursivas. Se aqui se parte do pressuposto de que memória é processo semiótico, poesia e literatura diferem, sobretudo, enquanto formas da memória.

A cultura do livro uniu de tal modo as duas que hoje é quase impossível separá-las. *O poeta* faz cruzar estas duas temporalidades da poesia, enquanto literatura, que é para nós a poesia na modernidade, e enquanto gênero ligado às funções fáticas da voz. Ou seja, trata-se de duas *poiesis*: da poesia e da literatura; *poiesis* da voz e *poiesis* do livro.

Sobre a relação da literatura com a modernidade, Michel Foucault (2001, p.139) afirmou que o que entendemos por literatura, um certo modo de tratar os clássicos e todos os outros livros de ficção, é um modo de tratar os textos que só a nós diz respeito. Homero, Eurípedes e Dante só são literatura para nós, não para eles mesmos.

Portanto, a literatura tem uma logística que lhe é própria e que não poderia funcionar, nem mesmo existir, sem uma série de novos aparatos industriais e científicos, urbanos e políticos, escolares e individualizantes, e que não são atemporais ou a-históricos, além e acima dos utensílios e de seus humanos.

Tal distinção é fundamental para entendermos a passagem que vai da poesia literária de “Fernando em Pessoa” à poesia urbana dos poetas contemporâneos que invadem a cidade a partir da televisão na HQ de Laerte.

Senão vejamos:

IMAGEM 1

FONTE – Laerte, 1994, p.41-53

A sequência protagonizada por “Fernando em Pessoa” é feita de quadros sobriamente subjetivos. Sóbrios porque o enquadramento do personagem no centro dá regularidade e diminui o dinamismo. Subjetivos porque o tédio e a melancolia dos versos “rimam” com os planos próximos inicialmente atraídos pela personalidade da persona.

Contudo, a cena se abre. No sexto quadro, paradigmático da primeira sequência, um interlocutor-intruso, um motorista apressado, grita: - “Ô viaaado!”; enquanto isso, o poeta fala para a imensidão do “mar do Tietê”: “Sinto uma alegria enorme ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma”.

Duas modalidades de fala, a solene e mais antiga, guardada de toda contaminação, flutuando no espaço prosaico da cidade e de seus automóveis. A segunda, do cotidiano vulgar pós-moderno. Duas falas remetem a duas velocidades e dois posicionamentos dos homens e dos objetos no meio ambiente, dois modos de vida e duas mídiasferas.

O quadro pode ser dividido em duas partes que formam duas lógicas simbólicas: de um lado, “Fernando em Pessoa”, seu automóvel antigo, sua postura sobre um púlpito ou um palco, de costas para o movimento da “cidade real”, sua roupa, sua própria presença; do outro, os ruídos, a rapidez dos traços, o automóvel de design contemporâneo, as onomatopeias, a fala sem persona.

Os sons que saem da boca do personagem são enormemente discursivos. A fala pessoana ressoa uma memória cuja unidade descarta a cidade contemporânea e seu ritmo. Fala escritural, literária, no sentido forte do termo.

Noutra direção, os sons da aceleração e da linguagem da fala comum cotidiana trazem todas as características daquilo que constitui a primeiridade como acaso, liberdade e imediaticidade, anterior, podemos dizer, avesso, a toda reminiscência.

Se Fernando em Pessoa é fortemente marcado pela discursividade; as onomatopeias e os traços rápidos são sonoros e assignificantes, metonímias do esquecimento. Sobre este aspecto, os versos do poeta carregam a tradição, enquanto o ritmo das onomatopeias representa a fragilidade da memória poética diante da caoticidade da metrópole.

A poesia que Fernando em Pessoa traz como representante máximo e exemplar é esta poesia tratada como unicidade e autonomia em oposição às formas híbridas e supostamente vulgarizadoras da cultura de massa. Voltaremos a isto mais adiante.

Abrindo o foco para apreender o imagético da imagem, ainda no sexto quadro, de um lado, tem-se um espaço estático e sóbrio, onde predominam as linhas retas e a simetria estabelecida pela figura humana no primeiro plano. No extremo oposto, tem-se o predomínio de linhas curvas e quebradas.

Cada espaço do quadro configura uma *imago* particular. A abordagem detida do desenho mostra uma imagem dividida entre as características da terceiridade, as formas em toda parte do quadro onde predomina a figura do poeta, e a primeiridade, onde sobressai o automóvel em alta velocidade.

A imagem se verbaliza e se vocaliza, torna-se sonora e discursiva. A *imago* incorpora 2 outros regimes. Inseridas numa modernidade babélica e enormemente languageira, as matrizes se contaminam.

2 visualidades: de memória e de esquecimento. Se a poesia, como personificada em Fernando em Pessoa, reforça a “unicidade da memória”, os automóveis e o espaço da cidade contemporânea a colocam em perigo no mesmo ato em que revelam uma potência de expansão e sobrevivência.

Para seguirmos este caminho, embora tenhamos que sair dele mais adiante, é útil lembrar que o espaço da cidade para o poeta moderno, Baudelaire e Sousândrade foram dos primeiros a sabê-lo, era problemático na medida em que o meio ambiente do poeta é agora totalmente outro, habitado de novos utensílios e por novas veredas da verdade, por novos sujeitos e subjetivações, novas máquinas de produção de linguagem.

O mergulho de Fernando em Pessoa no rio-mar do Tietê é um mergulho suicida nesta nova temporalidade. “Alien e alienado”, o poeta da literatura morre para ressocializar-se?

Aqui a HQ assume uma ambivalência, a memória o obriga à socialização e à permanência, a despeito da força da metáfora do suicídio

do poeta no modernismo. Por outro lado, essa permanência socializadora da memória se dá exatamente pela hibridização, pelo mergulho mesmo no espaço fragmentário da cidade, a começar por suas formas simbólicas predominantes, o *kitsch* e a televisão. Ou seja, é no intermédium do esquecimento que ela pulsa.

A seriedade dessa “antiguidade antiga”, a poesia, personificada no seu poeta maior, torna-se *kitsch* no instante em que a HQ desfaz a fronteira entre a arte e a vida, inscreve a poesia e seu poeta na vida cotidiana da cidade, numa queda prosaica.

IMAGEM 2

FONTE – Laerte, 1994, p.41-53

De pernas para o ar, num barco que em nada indica a potência retórica da sequência anterior, o poeta muda de ideia. Ao contrário do peso não dispersivo da tradição literária e da memória poética, agora o poeta vacila: a pancada na cabeça lhe dá um átimo de lucidez?

O terceiro quadro reforça a postura anterior que ensaiava desconstruir-se; a densidade do discurso poético se reafirma pelo gesto solitário e sobre-humano: “vou existir! E-XIS-TIR!!”.

Nos quinto e sexto quadros, o poeta, e seus versos, avançam num misto de fantasma e super-herói. A imponência obtida pela contra-*plongée* contrasta com a pequenez e a fragilidade no plano aberto do quadro seguinte diante da grandiosidade do barco dos piratas. A ironia, já anunciada no *kitsch*, assume ares de paródia, mas de uma paródia pasticheira, um pastiche cheio de ambiguidades e uma paródia eivada de “memes de afeto”.

Fredric Jameson (1993, p.28) observou que uma das características do pós-modernismo é que na cidade contemporânea o pastiche supera a paródia, visto a incorporação de outros discursos e saberes não ter mais o tom risível e crítico que caracterizava o modernismo.

Aceitando parcialmente a observação de Jameson, penso que aqui o riso é tão presente na narrativa de Laerte que a diferença pastiche/paródia; pós-modernismo/modernismo precisa ser reconfigurada.

O poeta faz da migração da poesia para o espaço pós-moderno um pastiche paródico, que mantém a “mímica verbal” de outro tempo e lugar, no mesmo ato em que a ridiculariza. Afirma e nega, preserva a poesia como temporalidade do descontínuo e a incorpora no atual.

O efeito aqui não é de pura e simples incorporação, como é comum nas formas da cultura de massa contemporânea, objetos de análise de Jameson, mas de uma incorporação crítica, que conflui diferentes processos discursivos e diferentes modos de sociabilidade.

Enquanto pastiche, reafirma a força e a pertinência da memória poética; enquanto paródia, critica seu anacronismo até o risível. Sob este aspecto, o encontro com os piratas é representativo:

IMAGEM 3

FONTE – Laerte, 1994, p.41-53

Os piratas, longe do discurso solene, destituídos de “civilidade” e de qualquer sentido de autoridade autointituída, são a alteridade do contemporâneo com a qual o poeta tem que esbarrar no espaço da cidade. Desdentados, violentos, sujos, críticos, caóticos, para-lógicos, abrem um riso satírico contra o anacronismo e a inutilidade da poesia em “tempos de vale tudo”.

Na sequência acima, “Fernando em Pessoa” aparece duas vezes: no belo e de sugestivo simbolismo português do segundo quadro e no sexto, em plena “Ode triunfal”. Os piratas trazem o nonsense, a

desconexão, a profunda perda da transcendência; estão atolados no aqui e agora, que se transforma para eles num presente eterno eternamente novo.

No mundo dos piratas, toda lembrança é vã e inútil. O pirata até esquece que tem um canhão “pra estrear”. Mergulhado na indiciabilidade primária do agora, não sabe (faria alguma diferença saber?) que o poeta carrega o largo arquivo. O poeta está para ele aquém de qualquer simbolismo; está surdo para o rumor. Os piratas estão nos níveis da primeiridade, no sentimento do imediato sem reflexão, na extrema liberdade. Mas também estão nas formas da secundidade, pela atitude de reconhecimento da experiência do tempo e do espaço. Possuem uma compulsão pela ocorrência e pela ação sobre ela.

O que os difere e os coloca como adversários de “Fernando em Pessoa” é seu “não reconhecimento” dos níveis da terceiridade, matriz de todos os contratos sociais, dos hábitos e, sobretudo, da memória.

Quero crer que essa “des-memória assimbólica” é a matriz do riso. O pastiche aqui é em nada neutro, pelo contrário, ele apresenta-se em certo sentido mais radical que a paródia, porque ri dela mesma: os piratas quase afundam numa penúltima tentativa de eliminar o poeta.

Tudo: o vocabulário, a oralização, o figurino, a natureza dos cortes, o dinamismo interno dos quadros, difere do *cenário* que acompanha “Fernando em Pessoa”. Os cortes entre um quadro e outro eliminam as ações inúteis, dando rapidez e instantaneidade à sequência e ajudam a construir uma realidade de impacto e vibração.

O dinamismo da cidade agora aparece com nitidez. Os automóveis da primeira sequência funcionam como antecipação do que o poeta vai encontrar. Lá, a aceleração envolve o poeta, que permanece imune a ela. Com os piratas, ela avança sobre ele e intenta destruí-lo sem meias palavras ou metáforas metafóricas. Mas “Fernando em Pessoa”, e seus versos, resiste. E sobrevivem.

“Poetas de todo o mundo: uni-vos”

IMAGEM 4

FONTE - - Laerte, 1994, p.41-53

Saído ileso dos contínuos ataques e de todas as mortes que os piratas lançam sobre ele e seus versos, “Fernando em Pessoa” ressurge numa triunfal saída do mar do Tietê, envolto no aparato-maquínico-vidéal da televisão.

É vítima de um novo ataque? Sim e não, pois é ele que agora avança sobre a TV. A natureza invasiva do vídeo é assaltada por ele que se

transforma no mediador que reagrupa o laço social partido entre ele, poeta da literatura, e os outros, que agora podem ouvir de novo. Daí a voltarem a falar será um passo. Agora o poeta se encontra com a multidão. Ou melhor, disseminante e centrífuga, a poesia se transforma, de novo, em legião.

Ao contrário do Fernando em Pessoa na primeira sequência, todos os poetas aparecem mediados pela TV e por outro dispositivo: TV e máquina de datilografia no terceiro quadro; TV e manuscrito no quarto e TV e telefone nos quinto e sexto, além dos suportes e agentes da própria TV nos dois primeiros.

Fernando em Pessoa (será ele ainda?) convida: - “Pagãos inocentes da decadência! ... Vinde aqui!” (LAERTE, 1994, p.51).

Vinde para a poesia? Para o mar? Para a TV? Três vezes sim. Para o passado? Em que tempo se situa o poeta? Quais? A poesia é um espectro, ou desencadeia um, na audiência do dispositivo-TV?

Claro está que um dispositivo genérico quando entra em contato com outro não abandona suas “origens”, carrega-as, em alguns casos, com mais intensidade do que antes do contato. Como sugeriu Valentin Voloshinov, “não somente o conteúdo semântico mas também a estrutura da enunciação citada permanecem relativamente estáveis, de tal forma que a substância do discurso do outro permanece palpável, como um todo auto-suficiente” (1995, p.145).

Mas na troca, todos trocam de lugar e se reconfiguram. O meio mais novo e mais potente tende a agenciar o mais antigo e dar-lhe uma outra dinâmica. Porém, o mais antigo se vinga influenciando as dinâmicas de uso do novo médium, já que na esfera da cultura os ritmos são mais pausados e ponderantes do que na esfera dos utensílios. As propriedades diferenciais do novo meio só vão ser exploradas depois que a memória for uma conquista da nova ferramenta. Assim, uns e outros acabam sendo simplesmente outros.

A montagem dos quadros nesta sequência é menos “simbolóide”, menos mediada pela discursividade e pelo intelecto, como nos quadros da primeira sequência, centralizados na “gramática” e na persona de Fernando em Pessoa.

Também não é dominantemente indicial, como nas sequências protagonizadas pelos piratas. À exceção do último quadro, nos demais os outros poetas e o próprio Fernando em Pessoa ficam no limiar, a TV os divide. O balão que indica o som que sai da TV curto-circuita o “tempo lógico” dos poetas das duas extremidades.

O último quadro forma um silogismo: a memória, fragmentada pela aceleração da cidade e de suas máquinas de esquecimento, mantém-se viva ao ser capaz de continuar sendo sempre outra no espaço desta mesma cidade e de suas máquinas de produção de linguagem. Pois fora do diálogo, do contínuo atravessamento, ela é folclore ou “patrimônio” ou, quando muito, lembrança individual. Lá, incapaz de manter viva a socialidade e a pertinência dos mortos, cá, solipsismo.

Em *O poeta*, a memória não é só reviver, é, sobretudo, refazer. A poesia se liberta da literatura através de um meio fortemente sonoro. Ela faz assim uma espiral, toca e traz o passado, mas o expande a partir de sua contaminação pelo presente.

Se, como afirmei anteriormente, a memória do uso é sempre maior que a da produção, os que pensam numa suposta passividade da recepção, que o sentido último do meio de massa se esgota na intenção produtora, esquecem que o uso ultrapassa a intencionalidade na medida em que não separa os instrumentos e os modos de vida.

Ainda, se o vídeo é a “dominante cultural” e “imprime a verdade secreta do nosso tempo”, nas palavras de Fredric Jameson (1996, p.91), se o seu cinetismo exclui a memória e a submete ao consumo, em *O poeta*, ela potencializa o despertar do passado.

Walter Benjamin talvez tivesse gostado do pastiche paródico de Laerte, no qual o passado vivo é potência de futuro, representado aqui por um uso diferenciador da própria TV, que se vê obrigada a encarar a alteridade, a outridade dos ex-cêntricos.

Através dela, não só a memória poética sai da sombra, quanto sua própria historicidade, da televisão, se liberta do consumo acrítico e clichêrizado. Ela tira o escritor-poeta do espaço fechado e da clausula,

a clausula que lá atrás imunizou “Fernando em Pessoa”, e tira a própria TV do imobilismo.

“Poetas de todo o mundo, zuni-vos”, multiplicai-vos em muitos.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.137-174.

IVANOV, V. V. et al. Teses para uma análise semiótica da cultura. In: MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.99-132.

JAMESON, Fredric. Vídeo: surrealismo sem inconsciente. In: **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996, 350 p.

JAMESON, Frederic. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). **O mal estar no pós-moderno: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993, p.25-44.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, 215 p.

LAERTE. O poeta. In: **Os piratas do Tietê e outras barbaridades**. São Paulo: Ensaio, 1994, p.41-53.

LOTMAN, Iuri et al. **Ensaio de semiótica russa**. Lisboa: Horizonte, 1981 *apud* MACHADO, Irene. Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 99-132.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **A memória na mídia**: a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume, 2001, 166 p.

PINTO, Júlio Pimentel. A poética da memória. In: **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 283-322.