

Do dedo ao dígito: em torno da poesia na era do virtual

Fernando Fábio Fiorense Furtado

Desde 1987, quando iniciei as pesquisas que resultariam na dissertação de mestrado intitulada “Ossário de mitos: a comunicação poética entre o símbolo e o simulacro”, até o texto que aqui se anuncia como esforço de síntese, não fiz senão mapear as marcações fluidas, os acordos incertos e as rubricas tênues que dominam os discursos acerca das relações entre poesia e máquina na cena tecnológica. Mesmo a minha produção poética não esteve infensa à vizinhança das questões relativas à leitura e à escrita de textos literários na era do virtual, de forma que inauguro esta reflexão acolhendo como epígrafe deslocada um breve excerto do poema “Caderneta de campo”, extraído de meu livro *Corpo portátil*:

abrir um livro é ampliar a noite
em que um professor de literatura
persegue pequenas verdades policiais
seqüestra-se ao espelho ao sentido
mesmo porque é ele o assassino
mas não o autor dos falsos indícios

(FURTADO, 2002:95)

E estes “falsos indícios” acionam um ensaio – no sentido teatral do termo – em que a fala treme entre o *eu civil* e o *eu da escrita*. Trata-se de engendrar um texto híbrido, não imune a erratas, emendas, grifos e outros desvios, no qual se realiza a colagem de discursos de vária extração. Trata-se de um monólogo que se pretende diálogo na medida em que opera na zona de fronteira entre o autor e o leitor, na medida em que não se pretende pessoal e intransferível, pois urdido no deslize de muitas vozes, no acolhimento do silêncio, na afirmação de lacunas e margens – como uma apóstrofe, como um apelo que seduza outras mãos leitoras para refazer a trama que no texto se faz e se desfaz. Trata-se, por fim, de uma recolha fragmentária, embora não aleatória, uma vez que os excertos aqui coligidos não apenas derivam da mesma mão indestra, mas também, por tangência ou contaminação, participam do mesmo espanto de quando, diante do espelho, se descobre o que nos ultrapassa.

Escrito para a leitura – e, portanto, pouco afeito à publicidade oral –, este inventário de possíveis abordagens da literatura na cena do vigor planetário da tecnologia poderia ser dito pela tensão entre os enfoques, as épocas e as referências a partir das quais foram elaborados. Sem olvidar o ardor do balanço que enseja a visitação de textos escritos ao longo de mais de 15 anos, pretendo que a manobra da colagem possa preencher lacunas e corrigir falhas, carregando de verticais o sentido horizontal que a linha da prosa traça. Desde a abordagem das relações inamistosas entre a empresa criadora e a sociedade de consumo – marco

inaugural de minhas pesquisas – até as reflexões acerca do não-livro mallarmaico, este texto abrevia um arco temporal feito de muitas mortes e passagens.

As mortes da arte

O assédio da arte pela loquacidade dos *mass media* e pela lógica instrumental das ciências matemáticas nos remete ao processo de transição da utopia de uma cultura artístico-literária para o projeto industrial de uma civilização tecnológica, a partir do qual, de acordo com Gianni Vattimo em *La fine della modernità*, o conceito hegeliano de morte da arte se revelou profético.

Como muitos outros conceitos hegelianos, também aquele da morte da arte se revelou profético no que se refere aos desenvolvimentos efetivamente verificados na sociedade industrial avançada, senão no sentido que tinha em Hegel, mas antes, como constantemente ensinou Adorno, num sentido estranhamente pervertido. Não é porventura verdadeiro que a universalização do domínio da informação pode ser interpretada como uma realização pervertida do triunfo do espírito absoluto? (VATTIMO, 1987 : 59)

Não se trata de considerar a esfera dos meios de comunicação de massa como o espírito absoluto hegeliano, “talvez seja uma caricatura”, mas de situar a morte da arte como um acontecimento que constitui a constelação histórico-ontológica em que nos movemos e, portanto, nos destina e faz questão. “Esta constelação é um entrelaçamento de acontecimentos histórico-culturais e de palavras que lhe pertencem, os descrevem e co-determinam” (VATTIMO, 1987:60). Neste sentido, Vattimo propõe três aspectos para a morte da arte.

Em primeiro lugar, a morte da arte “como profecia-utopia de uma sociedade em que a arte já não existe como fenômeno específico, abolida e hegelianamente superada numa estetização geral da existência” (VATTIMO, 1987 : 60). Trata-se não apenas de uma utopia teórica, mas da prática artístico-literária que, a partir das vanguardas históricas dos primórdios do século XX, propugna pela explosão da estética para fora das fronteiras institucionais fixadas pela tradição. No entanto, poderíamos objetar que o signo crítico e revolucionário que norteou a negação da arte e da linguagem verbal pelas vanguardas históricas acabou se transformando, em suas manifestações epigônicas, na doutrina do funcionalismo e no postulado estilístico da forma racional.

A morte da arte como anúncio do advento de uma outra dimensão, capaz de fundar uma ordem baseada na racionalidade técnico-científica, na democracia e na libertação do homem das tarefas mais árduas da sobrevivência, resultou não apenas na glorificação das funções demiúrgicas e messiânicas da máquina e na elevação do objeto técnico à condição de objeto artístico. As formas epigônicas das vanguardas anunciam o advento de um modelo organizativo baseado em princípios formais, abstratos, mecanicistas e matemáticos, ao qual devem-se adaptar tanto o corpo humano e a imaginação quanto o pensamento e as relações sociais.

Por outro lado, como a assinalar a perversão do projeto utópico de explosão do estético proposto pelas vanguardas, devemos considerar o impacto da tecnologia, o segundo aspecto da morte da arte:

A saída da arte dos seus limites institucionais não aparece, exclusivamente, nem sequer principalmente, ligada, nesta perspectiva, à utopia da reintegração, metafísica ou revolucionária, da existência; mas ao advento de novas tecnologias que, de fato, permitem e determinam uma forma de generalização da esteticidade. (VATTIMO, 1987:62)

Neste sentido, na tentativa de construir uma teoria crítica das vanguardas históricas e atuais, Eduardo SUBIRATS (1986) refere-se à subordinação de todas as manifestações da existência humana ao modelo funcional da economia racionalizada. Trata-se de constituir uma linguagem estilística congruente com a racionalidade técnico-científica e integrada às exigências da produção, ou seja, privilegiar aquelas formas de conhecimento de base lógica que encontram validade e justificativa na autonomia e no absoluto. Ao ser transformado em doutrina, o funcionalismo tende a abolir as diferenças entre objeto estético e objeto técnico através da sujeição do primeiro ao postulado estilístico de uma forma racional.

As mudanças que a experiência estética sofre diante da reprodutibilidade técnica da obra de arte representam “a passagem do significado utópico-revolucionário da morte da arte ao seu significado tecnológico, que se converte numa teoria da cultura de massa” (VATTIMO, 1987 : 63). Assim, a morte da arte não deve ser entendida apenas como a possibilidade de reintegração revolucionária da existência, mas também os *mass media*, em consonância com o processo de estetização geral da vida, participam da constelação histórico-ontológica em que nos movemos na medida em que assumiram na vida de cada um uma relevância que não encontra parâmetros em qualquer período histórico. Neste ponto, conforme adverte Vattimo, “identificar a esfera dos *media* com o estético pode suscitar algumas objeções” (VATTIMO, 1987 : 63), mas se considerarmos que, além de distribuir informações, cultura e entretenimento (sempre de acordo com critérios gerais de “beleza”, atração formal dos produtos), os meios de comunicação “produzem consenso, instauração e intensificação de uma linguagem social comum” (VATTIMO, 1987 : 63), a identificação entre os *media* e o estético não se torna tão difícil.

Em resumo, podemos afirmar que os dois primeiros significados da morte da arte – utópico-revolucionário e tecnológico – encerram dois sentidos. No primeiro caso, o fim da arte representa a reconciliação entre a esfera estética e o resto da experiência, preservando-se o sentido forte e utópico de uma existência resgatada e reintegrada. Por outro lado, ao considerarmos a distribuição de produtos estéticos pelos *mass media* como estratégia de organização do consenso, a noção de morte da arte revela o seu sentido débil e real: a generalização da esteticidade como extensão do domínio dos meios de comunicação de massa.

No entanto, não se pode olvidar a intenção de determinadas correntes da arte contemporânea de, consoante os princípios das vanguardas históricas, renunciar ao esteticismo que as formas epigônicas freqüentemente determinaram como meta da atividade artística. Neste sentido, enquanto reação à extensão do domínio dos *media* através da generalização da esteticidade, Vattimo esclarece o terceiro aspecto da morte da arte:

À morte da arte por obra dos *mass media*, os artistas responderam freqüentemente com um comportamento que se coloca sob a categoria da morte enquanto aparece como uma espécie de suicídio de protesto: contra o *Kitsch* e a cultura de massa manipulada, a estetização a nível baixo, débil, da existência, a arte autêntica freqüentemente se refugiou em posições programaticamente aporéticas, renegando qualquer elemento de fruição imediata das obras – o seu aspecto “gastronômico” –, recusando a comunicação, escolhendo o puro e simples silêncio. (VATTIMO, 1987:64)

No ensaio “A estética do silêncio”, Susan Sontag assinala que a morte da arte como silêncio, já presente em diversas correntes das vanguardas históricas, revela o profundo e frustrante conflito que se instala na empresa criadora, determinando o questionamento dos procedimentos e do próprio direito de existir da arte. Na medida em que as vanguardas propugnaram pelo “mito do caráter absoluto da atividade do artista”, cada obra tornou-se um paradigma, suporte de um modelo racionalizável, para o qual confluíam valores estranhos aos estéticos. A atividade artística tornou-se, então, o *locus* adequado à “representação dos dramas formais que assediam a consciência” (SONTAG, 1987:11).

A literatura no inferno das imagens

No âmbito da literatura, a crise da representação se exacerba com o efeito nivelador do meio técnico, por meio do qual as obras tendem à indiferença, a estereótipos formais ou temáticos. A substituição do suporte simbólico pelo suporte técnico, operada pela comunicação de massa, subentende a afirmação de um princípio de reprodutibilidade radical, dissuasiva e subliminar, de forma que a obra literária converte-se em objeto de consumo. E, como qualquer objeto inserido no ciclo inelutável de produção e consumo, sujeita-se ao movimento da cultura contemporânea, cujo desenvolvimento se dá em torno da reciclagem, incluindo a obsolescência programada e as oscilações da moda, o retorno do mesmo ao mesmo – Narciso condenado ao consumo de espelhos.

Convertida em combinatória lúdico-técnica por força da lógica do modelo simulado, a obra literária não escapa ao que Baudrillard denomina “semiurgia da arte contemporânea” (BAUDRILLARD, 1981a:109-21), ou seja, o advento do valor-signo como mais-valia que se acrescenta à obra como garantia de autenticidade: a assinatura. Quando a sofisticação das técnicas de reprodução dessacraliza e ameaça a obra singular com o fantasma de seu duplo – a falsificação –, a assinatura assume o valor mítico de “legenda” (BAUDRILLARD, 1981a:112).

Assim, ao escritor se impõe o modelo da produção em série, da qual o termo final já não é a representação de um mundo, mas o próprio sujeito criador que, por estar sempre ausente, deve “produzir, infatigavelmente, a prova de si próprio” (BAUDRILLARD, 1981a:1 13). A produção de tal prova implica condenar o escritor ao estilo e à assinatura, elementos que atestam a autenticidade do autor consigo mesmo e a obra como objeto deste sujeito. “Atualmente, só o artista se pode copiar a si próprio. Em certo sentido, *ele está condenado a fazê-lo* e a assumir, se for lógico, o caráter serial da criação” (BAUDRILLARD, 1981a : 115).

Seja através da tautologia formal do *rom an-feuilleton* novecentista nos *best-sellers* ou da reciclagem dos elementos experimentais das vanguardas históricas com a supressão do signo crítico, a tendência à serialidade na produção literária contemporânea encontra sua gênese nos primórdios das técnicas de reprodução, conforme podemos inferir das palavras de Paul Virilio em *Guerra e cinema*:

Desde a Renascença, quando a invenção da imprensa desencadeia na Europa a revolução da leitura silenciosa, a paramnésia da narrativa onírica, freqüentemente religiosa..., não mais passa pela reunião e pela troca da palavra, mas pela produção industrial, pela standardização. Depois de algumas décadas, milhões de livros seriam editados, prefaciando a futura difusão da fotografia, do cinema e, hoje em dia, da eletrônica. (...) Existem numerosas afinidades entre o instante da escrita e o instantâneo fotográfico, cada um se inscreve menos no tempo que passa do que no tempo de exposição. Com a impressão, já se estabelece uma nova interface técnica em que o meio de comunicação retém o imediato e desacelera-o para fixá-lo em um tempo de exposição que escapa à duração diária e ao calendário social, aprofundando a separação entre o instrumento de transmissão e nossa capacidade de assumir a existência presente. (VIRILIO, 1993a : 66-7)

A possibilidade de conversão da obra literária em meio de massa anuncia a sua submissão ao código e à obrigação de significar, à dimensão serial e à redundância, à substituição da fruição pelo fascínio e do estético pelo extático. Consoante o pensamento de Virilio, a crise da representação guarda profundas relações com a produção industrial de velocidade. Neste sentido, já em *Velocidade e política*, o autor francês recorre a uma assertiva de Joseph Paul Goebbels – “A propaganda deve ser feita diretamente pela palavra e pela imagem, não pelo escrito” – para analisar o papel desempenhado pela velocidade na instauração da “ditadura do movimento” pelas revoluções modernas. E a conversão das massas em produtoras de velocidade exige métodos que privilegiam estímulos grosseiros e repertório sígnico reduzido, com preponderância dos meios icônicos em detrimento dos simbólicos, pois “o tempo de leitura implica o de reflexão, uma desaceleração que destrói a eficiência dinâmica da massa” (VIRILIO, 1996:21).

Mesmo considerando que “toda sociedade é fundada numa relação de velocidade” (VIRILIO, 1984 : 49), não se pode olvidar que a “lógica da corrida”

das revoluções modernas, ainda empenhadas no assalto do espaço territorial, será transfigurada pelo evolucionismo tecnológico ocidental, pelo progresso dromológico, de forma que a velocidade começa a se desterritorializar, afirmando-se como idéia pura e sem conteúdo. Substituindo a velocidade metabólica, a velocidade tecnológica se converte em valor supremo, tornando necessário o investimento contínuo nas próteses de deslocamento e nas máquinas de visão. A energia cinética de corpos automotivos cada vez mais sofisticados e, principalmente, a transferência do olhar por meio dos dispositivos eletrônicos anunciam o abandono da terra e seus obstáculos em nome de uma contração do mundo que suprime todas as distâncias.

A proximidade do mundo será tal que a “automobilidade” não será mais necessária. (...) Quando a mobilidade física igualar as performances da mobilidade eletrônica, estaremos diante de uma inaudita situação de permutabilidade de lugares. Com efeito, este é o projeto atual. (...) Tecnologia é o que permite essa ubiqüidade, e agora podemos começar a pensar nisso. Proximidade, interface única entre todos os corpos, todos os lugares, todos os pontos do mundo – essa é a tendência. E eu levo essa tendência aos extremos. Não se trata de ficção científica. (VIRILIO, 1984 : 64)

A ficção científica anuncia-se como princípio de realidade. Somos, a um só tempo, os objetos e os donatários do olho ubiqüitário do Big Brother de 1984 (George Orwell, 1949). A tecnologia é um enigma que nos desafia e, como o computador HAL 9000 de *2001: uma odisséia no espaço* (2001: a space odyssey, 1968), de Stanley Kubrick, parece ocultar o plano de vôo do Ocidente. E, se ainda não realizamos as viagens imaginadas por H. G. Wells em *The time machine* (1895), a instantaneidade da ação à distância, o *continuum* de imagens em tempo real, já nos permitem suprimir a geografia e as distâncias de tempo. “O espaço não está mais na geografia – mas na eletrônica. A unidade está nos terminais” (VIRILIO, 1984 : 109). A produção industrial da velocidade acaba por determinar o desaparecimento da localização estratégica, constituindo-se o não-lugar, o inferno das imagens que estão presentes apenas porque desaparecem rapidamente.

Neste sentido, as imagens fáticas dos meios audiovisuais ilustram as considerações de Baudrillard acerca da simulação como “segundo batismo das coisas”, como produção de realidade, como fim da cena da representação para que se instaure um estado de semiurgia generalizada. Se “simular é fingir ter aquilo que não se tem” (BAUDRILLARD, 1981b : 12), resta-nos questionar o papel das máquinas de visão na elisão do real, pois que, por meio da decomposição e da fragmentação deste, as imagens técnicas empenham-se na geração de um real sem origem nem realidade. Num contexto de visibilidade e transparência absoluta, a especularidade da representação ameaça dissolver-se, uma vez que, como simulacro de simulação, a imagem de alta definição absorve o real e o assume, fazendo coincidir em si a realidade e a sua representação.

A produção industrial de velocidade encontra nas telecomunicações à distância os materiais de transferência adequados à constituição de uma nova lógica da imagem, que remete a uma visão resultante da própria velocidade. A profusão de imagens de alta resolução instaura um não-lugar. Na verdade, como fenômenos da velocidade, as tecnologias de transporte e de comunicação realizam a “cine-sensação do mundo” propugnada pelo cineasta soviético Dziga Vertov, mas num sentido pervertido que determina o domínio do atual pelo virtual, da cena pela obscenidade, da coisa pela imagem, da representação pela apresentação instantânea, do espaço real pelo tempo real. Por meio dos vetores da velocidade cinematográfica, instaura-se a visibilidade total e a transparência absoluta, subvertendo a própria noção de realidade, principalmente no que concerne ao espaço, enfim convertido em circuito fechado.

Se o espaço é aquilo que impede que tudo esteja no mesmo lugar, este confinamento brusco faz com que tudo, absolutamente tudo retorne a este “lugar”, a esta localização sem localização... o esgotamento do relevo natural e das distâncias de tempo achata toda localização e posição. Assim como os acontecimentos retransmitidos ao vivo, os locais tornam-se intercambiáveis à vontade.

A instantaneidade da ubiqüidade resulta na atopia de uma interface única. Depois das distâncias de espaço e de tempo, a *distância-velocidade* abole a noção de dimensão física. (VIRILIO, 1993b : 13).

Tal atopia implica no esquecimento do mundo “exterior”, na aniquilação dos lugares e da aparência, de modo a engendrar um universo audiovisual e tele-topológico, uma realidade sensível co-produzida com base na excessiva exatidão na definição da forma-imagem. Para se tornar representação da velocidade, o mundo é investido de imagens instáveis, fulgurações ininterruptas, cujas referências estão em vias de desaparecimento. O olho ubiqüitário das telasteias não mais participa do sentido de redução característico de toda representação: “... aqui a redução é recusada, a recepção coletiva simultânea é a de um olho ubiqüitário capaz de ver tudo ao mesmo tempo” (VIRILIO, 1993b : 55).

A desrealização das formas de representação, o excesso de visibilidade e de transparência, a inelutável conversão da imaginação em imagens, a crise das dimensões e das referências participam de uma constelação de fenômenos histórico-ontológicos que questionam e destinam a literatura no inferno das imagens numéricas. Uma vez mais o número assombra a palavra com as perspectivas de um efeito de real que suplanta a realidade, da mesma forma que privilegia a informação mediatizada em detrimento da informação dos sentidos. Por que a literatura onde a velocidade ilumina até mesmo o nãovisto do universo? Onde a literatura quando o fenômeno de aceleração abole nosso conhecimento das distâncias e das referências? Quando a literatura na imediatez do tempo real das transmissões diretas à distância?

Os transtornos que afetam os modos habituais de representação se tornam ainda mais agudos quando a velocidade, a instantaneidade e a simultaneidade de um tempo real desvelam uma transferência desconhecida do olhar, cujo foco converte o próprio real em território ex-ótico. Caberá à literatura empenhar-se na preservação incerta da nossa capacidade de dizer, descrever e inscrever o real? A consciência de seu ser-linguagem será suficiente para resistir à voracidade do virtual? Do autoquestionamento que a crise da linguagem implica poderão advir as forças necessárias para enfrentar o enigma das novas tecnologias e o desaparecimento do real?

O Agón de Mársias

Quando a morte faz questão, a vida esplende acima de premissas políticas, econômicas e tecnológicas, readquire sua dimensão poética, dialoga com os acontecimentos do mundo, emite símbolos e, até mesmo, ressuscita um outro morto de Apolo, a luz e o metro da mídia. Refiro-me a Mársias. Entre a tagarelice dos *mass media* e a hipertrofia sintática da linguagem lógica, Mársias acolhe o silêncio como procura da palavra, como vizinhança das coisas, como abertura da realidade. Face à linguagem tornada ossário de falas, signo de nenhum, Babel sitiada por monoglotas, o silêncio de Mársias implica a decisão empenhativa de desafiar as potências de Apolo e penetrar o abismo entre o verbo e o número. O seu assassinio começa a ser engendrado, com a cumplicidade das Musas, a partir do repúdio à palavra, do afastamento de diversos campos da realidade e da ação do espaço de manifestação verbal.

A decisão de Mársias de existir na ponte entre o silêncio e a fala desvela os modos como, na lírica contemporânea, se dá o enfrentamento da linguagem sem pausas ou interstícios, submetida pelas províncias do número à inércia e à dissipação do sentido. Pois quando a linguagem emerge do vigor do silêncio, emerge para nos abrir a realidade, nos destinar à procura e nos propor a convivência. O silêncio de Mársias nega a poesia como *fim*, ainda que para tanto o poeta seja tentado a romper o diálogo com o público, instaurando uma fala enigmática e obscura que, ao mesmo tempo, dificulta o acesso e fascina o leitor. Porque mesmo quando o silêncio exista como suicídio ou renúncia, como loucura ou penalidade imposta pela sociedade, a obra continua a emitir símbolos que acionam o leitor e exigem uma resposta, pois a sua própria existência é a negação de toda e qualquer neutralidade da palavra.

Ao predomínio do cheio, do excesso, do obscuro, Mársias contrapõe o vazio, a escassez, o obscuro. *Abyssus abyssum invocat*. Diante da exaustão dos recursos verbais, da sujeição dos signos a um código comum e do colapso da palavra dialógica, o poeta é acossado pela possibilidade de criar sua própria linguagem, uma linguagem na desmedida do real. Neste contexto de brutalização e desvalorização da linguagem verbal definido pela inflação sígnica dos *mass media* e demais discursos do *cogito* cartesiano, o poeta participa do embate entre a lira de Apolo e a flauta de Mársias, metáfora que inaugura e

determina a disponibilidade da lírica contemporânea de encarnar o perigo, a singularidade e a solidão de quem fala e ouve.

O canto de Mársias representa o empenho do homem em fazer sentido, descobrindo na linguagem o espaço de jogo e festa onde seja possível restaurar a relação recíproca e originária entre o falar e o ouvir. Apenas neste sentido podemos compreender a intenção de Mársias ao aceitar o desafio e o risco do jogo com Apolo, ao se entregar à festa das Musas. Pois assim, neste *agón* afirma o sentido do *communicare* como diálogo, como troca simbólica, como operação de dádiva e contra-dádiva. A dispersão do corpo e do canto de Mársias implica não apenas as possibilidades de, no vigor da ausência e do silêncio, reconduzir a linguagem à sua originalidade simbólica, mas de acolher os *dijecta membra* como signos em devir, a arder como presença absoluta na obra que criamos e que nos cria, como afirmação absoluta do poeta tomado Babel pela liberdade que constitui o sentido do homem.

Sob o signo de Mallarmé

Pensar os encontros e desencontros entre poesia e máquina está a exigir algo mais que a reedição da mecanolatria entre utópica e escatológica da lírica moderna, algo mais que os nobres e nostálgicos caprichos bibliográficos de Adorno, algo mais que o fascínio infantil pela multiplicidade dos recursos eletrônicos de pós-produção poética, algo mais que a simulação do *spleen* baudelaireano diante das potencialidades da infografia, muitas vezes indiciado pelo olhar *blasé* dirigido às tecnologias digitais. Pensar a poesia no trânsito entre as cenas finisseculares da modernidade e do contemporâneo enseja, antes de tudo, a desconstrução dos discursos teóricos e das práticas líricas ora fundados no apelo apocalíptico do verbo acossado pelas potências da *imagerie* desenfreada, ora seduzidos pela profusão de trucagens e efeitos especiais que mudam a palavra em mera e transitiva atração midiática, em curiosidade verbivocovisual.

Na passagem da tipografia à infografia, na metamorfose do dedo em dígito, o espectro de Mallarmé assombra os debates acerca das relações entre poesia e tecnologia, na medida em que as experiências de *Un coup des dés* e de *Le livre* transtornam a substância-livro e mobilizam o desvio de suas formas e funções

desvio este que, apenas ao habitarmos o coração desta máquina, se desvela. Trata-se, pois, de compreender o **não-livro** mallarmaico como prenúncio dos funcionamentos e modos livrescos obliterados por restrições de várias ordens. Eis as operações de Mallarmé “para alimentar o forno da Grande Obra” (MALLARMÉ, 1991 : 14): trabalhar dentro da própria máquina-livro, questionar o enigma da técnica tipográfica, deslocar-se para tarefas não-realizáveis pelos dispositivos maquínicos, desvelar a dimensão imaginária e a margem de indeterminação que toda máquina dissimula, utilizar o princípio gerador da técnica em relação ao real, principalmente na objetualização de tempos e espaços capazes de inaugurar novas modalidades de percepção e conhecimento. Como a característica da máquina é a repetição do mesmo gesto, na contracena informacional e cibernética cumpre ao poeta também repeti-lo até a diferença.

Em Mallarmé, mudar o *Album* “uma coleção de trapos de tecidos

seculares ou preciosos” em *Livre* “arquitetural e premeditado, e não uma recolha de inspirações casuais”; “impessoal e vivo, até na sua paginação”; “anônimo, o Texto ali falando dele mesmo e sem voz de autor” (MALLARMÉ, 1991 : 14-17) desvela o trânsito do livro-máquina à máquina-livro. *Un coup de dés* e *Le livre* sonham e antecipam o hipertexto pela “recíproca contaminação da obra e dos meios” (MALLARMÉ, 2001 : 8) e pelo multilingüismo mallarmaico. Trata-se de, realizando a profecia benjaminiana, experimentar os funcionamentos e formas apurados tão-somente no fenômeno mental que gerou o livro. Trata-se de fazer a máquina semiótica absorver e operar o campo de múltiplas linguagens (música, artes plásticas, teatro, jornal, publicidade, cinema etc.). Trata-se de rasurar a idéia do livro como simples suporte material para instaurá-lo como máquina na qual “o sentido oculto se move e dispõe as folhas em coro” (MALLARMÉ, 2001 : 10).

Ao estabelecer uma **distância amorosa** em relação à forma tradicional do livro, Mallarmé reconquista a liberdade necessária à criação de uma nova técnica para explorar a técnica tipográfica: “O livro, expansão total da letra, deve dela retirar, diretamente, uma dinâmica e espacialidade, por correspondências, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção” (MALLARMÉ, 2001 : 20). A composição tipográfica torna-se um rito e, como nos diz o poeta, “a fabricação do livro, no conjunto que desabrochará, começa a partir de uma frase” (MALLARMÉ, 2001 : 21).

Eis onde Mallarmé surpreende o motor da máquina-livro: “... no Verso, distribuidor, ordenador do jogo das páginas, mestre do livro” (MALLARMÉ, 2001 : 14). Por meio da manipulação sensível dos mecanismos livrescos acrescenta à máquina delicadeza de percepção, precisão de movimentos e abertura de espírito. Intérprete do livro-máquina, Mallarmé antecipa, com os recursos técnicos que a cena finissecular dos oitocentos lhe oferecia, a máquina-livro que se pode gerar a partir das tecnologias digitais, desde que sejamos capazes de mudar o idioleto, a logotécnica informática em linguagem e de compreender que o poético está no acidente, no desvio que se processa nos dentro da máquina.

Acoplagens, contaminação das obras e dos meios, desaparecimento do autor, deslocalização, expansão total da letra, fragmentação, ideografia dinâmica, intertextualidade, multilingüismo, a palavra como motor, poética da deriva e da alusão, suporte instrumental. Quais destes termos e expressões, extraídos ou inferidos da obra teórica e lírica de Mallarmé, não participam dos debates em torno da poesia na era do virtual? Quais questões ou aporias desdobradas pelas poéticas tecnológicas e pelo hipertexto literário não foram antecipadas por *Un coup de dés* e *Le livre*?

•

Em sendo apenas aquele que perscruta os falsos indícios, aqui procurei tão-somente apurar o áporo, acolher o *locus* flutuante onde a reflexão encontra analogia com a *flânerie* e o cálculo, com a fábulação e a geometria. Diante dos paradoxos e

do paroxismo da poesia face ao virtual, cumpre acionar as questões, provocar as forças centrífugas do *devenir fou* do real e apreender em cada poema um fragmento realizado do Livro futuro, único e plural. “*Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat*” (BAUDELAIRE, 1988 : 12) trata-se da obra à espera de suas operações.

Livro só existe no plural.
de modo que não há como abrir
um único, sem com isso outro,
e assim acionar a espiral
que, par em par, outros abrirá;
o mesmo que a mão dentro do bolso
surpreendesse outro e, nesse um, outros
bolsos em seqüências infinitas,
à semelhança de uma dízima;
e em cada qual houvesse chaves
de cofres há muito saqueados,
de gavetas que nenhuma abre,
da cidade depois dos bárbaros,
porque chegamos sempre tarde.

.....
Como dissera versos antes,
para o livro chegamos tarde,
cedo demais para o não-livro;
esse olhar só possível quando
o silêncio entre amantes queda,
e o mínimo rumor é tanto
que, no corpo, o corpo analfabeta.
Livro é como, em outros, a morte
se abre para ensaio ou trégua;
livro é mapa, mesmo conforme,
onde o território desconcerta;
é quando não há enigma algum
nem termo, início ou promessa.

(FURTADO, 2002 : 32/3 8)

Envoi

Os muitos desvios e as numerosas passagens da lírica moderna à contemporânea ainda estão para ser mapeados por uma crítica que, apenas muito recente e lentamente, faz-se disponível ao apelo da palavra poética do seu tempo. Urge traçar o horizonte desta travessia, quando o signo utópico da modernidade parece esmorecer e declinar. Sem descuidar das forças acionadas pelas estratégias utópicas da arte moderna, a poesia contemporânea elege outro

horizonte, qual seja, aquele da ambivalência agônica da própria Utopia (*ou-topos*) em sua fatura por Thomas Morus (“o bom lugar”) e em sua rubrica etimológica (“nenhum lugar”). Eis o horizonte em que o poeta de hoje realiza

a crítica da modernidade; eis o horizonte em que inscrever este texto.

E quisera descarnar as máscaras
do mistério que, mesmo sob esporas,
resiste, e me desafia a existir
quando o desamparo me desposa.

Mas tudo que desvelo são desertos.
Não há fuga, habito as distâncias. O
silêncio urge e me desperta
para o inventário de suas lanças.

Eis o cacto, a serpente e a pedra.
Toda brutalidade se avizinha,
em meus lábios nenhum deus vocifera.

Aqui, tudo que digo é diferente, a
palavra circula sob o turvo
e, como antes da queda, esplende.
(FURTADO, 2002 : 169)

Referências bibliográficas:

- BAUDELAIRE, Charles. Au lecteur. In: ———. *Les fleurs du mal; Petits poèmes en prose*. Paris : Edition Monvallon, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean ———. *Para um a crítica da economia política do signo*. Trad. Aníbal Alves. Lisboa : Ed. 70, 1981a.
- . *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981b.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Corpo portátil (1986-2000)*. São Paulo : Escrituras, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Autobiographie: lettre à Verlaine*. Paris : L'Échoppe, 1991.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Quant au livre*. [s.l.] : Mozambook, 2001.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: ———. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo : Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Trad. Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo : Nobel, 1986.
- VATTIMO, Gianni. La verità dell'arte. In: ———. *La fine della modernità: nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*. Milano : Garzanti : 1987, p. 57-117.
- VIRILIO, Paul. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. Trad. Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- . *Guerra e cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo : Scritta, 1993a. —
- . *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1993b.

———. *Velocidade e política*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo : Estação Liberdade, 1996.

Fernando Fábio Fiorense Furtado é poeta e ensaísta. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras/Teoria da Literatura e da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Autor de Corpo portátil: reunião poética (1986-2000), dentre outros.