

O DEMÔNIO DA POSSIBILIDADE *

imagem e incerteza em alguma poesia brasileira recente por

LAURA ERBER

*Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no Seminário LASA, em São Francisco, 2012.

*uma arte imita a outra
dois homens a cavalo
atravessam a face escura da Terra
por toda parte há cheiro de alfarroba
não dá para saber se estamos sós
ou se os ciprestes são pessoas*
Jean-Christophe Bailly

Ao descrever aquilo que é, o poeta se degrada e desce até a categoria do professor; ao contar o possível, permanece fiel a sua função.
Charles Baudelaire

(...) a imagem perdeu a sua carne
Marie-José Mondzain

Em 2007 o poeta e crítico Marcos Siscar^[1] publicou *Poetas à beira de uma crise de versos* onde discutia a lógica organizadora dos argumentos utilizados pelo também poeta e crítico Luis Dolhnikoff^[2] no artigo *Poesia média e grandes questões*, publicado no Portal Cronópios, no ano anterior. Este texto, por sua vez, se armava em torno de um outro texto de Siscar^[3], de 2005, chamado *A cisma da poesia brasileira*. No vaivém entre questões terminológicas, ressurreições luminosas e uma tortuosa tentativa de clamar no brejo do contemporâneo pelas “grandes questões” ausentes, Dolhnikoff oferecia um diagnóstico estrategicamente pessimista da poesia produzida entre nós. Identificava como causa principal da perda de vitalidade poética o abandono da vertente

visualista da poesia brasileira; assim, após a ruptura concretista, o poeta brasileiro teria se defrontado com a obrigação de se alinhar: aderir à poesia visual e progredir ou retornar ao verso e definhar. Lamenta Dolhnikoff que o caminho escolhido tenha sido o da poesia verbalista, infeliz decisão que teria levado a poesia à “frouxidão das relações entre forma e significado”. Está claro que a construção dessa antinomia serve para desvalorizar a maior parte da produção atual, identificando no retorno ao verso um gesto resignado ou oportunista e, em todo caso, de inércia, atitude preguiçosa ou conservadora em relação à alternativa visualista, que alargaria os usos da linguagem verbal, desfazendo o silogismo e a topografia tradicional do poema, aproximando a poesia da música e promovendo a irrupção do visível no legível. Neste caso o poeta se identificava a uma outra tradição, a da poesia tipográfica moderna praticada por Mallarmé, Pound, Apollinaire, pelos futuristas russos, com o Joyce de *Finnegans Wake* e com e.e. cummings, além, é claro, dos poetas concretos aos quais Dolhnikoff se filia. A crítica de Siscar questiona e desarma os pressupostos de Dolhnikoff e, sem desmerecer a contribuição do concretismo, aprofunda o “problema” do verso em relação à noção de crise da (e na) poesia. Desse debate que reverbera diversos sintomas do discurso contemporâneo que envolve a poesia, me interessa retomar um ponto específico: a redução da noção de visualidade no texto de Dolhnikoff, noção que estrutura a antinomia por ele criada, mas que não chega a ser repensada de um ponto de vista propriamente contemporâneo, permanecendo congelada na sua acepção programática concretista. Se os exemplos utilizados pelo autor são suficientemente eloquentes para deduzirmos o que estaria em jogo na ênfase do “visual” como valor poético, é pouco viável pensar hoje a relação entre poesia e visualidade a partir de um modelo único e fortemente comprometido com sua origem vanguardista.

Numa espécie de prolongamento retardatário do debate, eu acrescentaria ao texto de Siscar a impressão de que o que também contribui para tornar artificial, senão forçada, a recuperação da oposição entre verbalistas e visualistas é a obliteração de uma revisão crítica da própria noção de visualidade e da relação que estabelece com o campo textual. O modelo visual concretista, por seu fôlego teórico e pelo abalo produzido no campo mais ou menos pacificado do lirismo modernista, tem uma

importância que ultrapassa a história das vanguardas, mas afirmar tal modelo como valor indiscutível significa sustentar uma concepção de visualidade sígnica, herdeira da semiótica peirciana. Como se sabe, os procedimentos concretistas de ocupação visual do espaço gráfico incluíam diversos jogos tipográficos, experimentação com vazios/brancos, cromatismo, incorporação do método ideogrâmico de composição elaborado por Pound a partir dos estudos de Fenollosa sobre o ideograma chinês [4], uso da tridimensionalidade e, a partir dos anos setenta, também de suportes tecnológicos, como o vídeo, laser, holografias e mais recentemente a palavra em movimento no âmbito digital, *e-poetry*, infopoemas e hipertextos [5]. Todos esses recursos se acordam ao plano concretista de colocar em crise referencialidade e comunicabilidade sígnica para afirmar a linguagem como uma realidade fundante - uma outra realidade dentro do mundo dos objetos e não mais uma ferramenta que evoca ou representa esse mesmo mundo *in absentia*. O concretismo opôs à transitividade do signo comunicacional um signo que se autoexplicitava como elemento de um sistema concreto, composto por matéria gráfico-visual. Augusto e Haroldo de Campos souberam tirar (refiro-me à difícil porém profunda penetração do ideal construtivista no Brasil) inúmeras consequências da “crise de versos” deflagrada por Mallarmé. Entenderam, como poucos e no momento certo, que o poeta francês havia liberado o poema da tradição retórica e psicológica, mas também de uma condição linear chamando atenção para a fulgurância de cada palavra e sua reverberação sobre as zonas vazias da página. Além da introdução de teorias então bastante novas e da reelaboração teórica de vários conceitos até então quase ou totalmente desconhecidos entre nós, um dos grandes méritos do movimento da Poesia Concreta no Brasil foi a ampliação da noção de poesia que até os anos 1950 transmitia ainda a ideia de expressão confessional do “eu lírico”. O poema deixava de ser fruto da expressão de seu autor para torna-se o lugar privilegiado de uma série de operações na linguagem. Tal concepção de poesia ia além das questões tradicionais de versificação – a escolha entre verso branco ou livre que havia ocupado o modernismo tardio. Nesse sentido, os concretos conseguiram romper com uma longa tradição da poesia entendida como forma exclusivamente lírica. Tudo isso não é pouco, porém, retrospectivamente falando, a visualidade com que operavam os concretos era de natureza muito mais sígnica (e gráfica) do que propriamente visual. E talvez por

isso sua absorção no campo do design e da publicidade _porém esse aspecto, infelizmente, fica de fora do ensaio de Dolhnikoff. A trajetória literária de Haroldo de Campos bastaria para mostrar que a experiência da poesia concreta criou outras saídas para o problema do verso e que reduzir o legado concretista à poesia visual em sua fase heróica também pode soar simplificador. Por outro lado, é interessante pensar que a geração seguinte à dos concretos travou relação bastante intensa com o campo visual, Leminski levou adiante algumas pesquisas concretistas, mas já numa clave de “desutopização” e de perda de privilégios numa relação distinta e que consistia mais na produção de imagens e da poética editorial. Poderíamos pensar em como a poética editorial, com livros que frequentemente incluíam imagens, foram importantes para esses poetas. Ana Cristina César incorporou o registro do roteiro cinematográfico e Zuca Sardan deu início a uma (infinita?) série de escritos-desenhados, movidos por doses intensas de humor e mau humor, flertando com a caricatura, com a charge e com as histórias em quadrinhos e, por que não?, também com o ideograma. Um estudo mais sistemático da dimensão visual na poesia dos anos setenta certamente teria muito a revelar, porém aqui me restrinjo a alguns poetas contemporâneos em que chama a atenção o interesse pela visualidade e, de modo particular, pela imagem fotográfica, o que não significa que essa poesia queira ela mesma se converter em imagem, mas que a lógica de sua construção é afetada pelo “problema” da imagem, contradizendo algumas de suas acepções hegemônicas.

Não estou questionando aqui a contribuição da aventura concreta para a poesia brasileira, porém a fixação nesse paradigma visual e sua generalização, como exemplo heróico e vitalizante, reduz as possibilidades de reflexão sobre a relação entre poesia contemporânea e visualidade, e isso justamente no momento em que o debate sobre a imagem se afastou das querelas semióticas tradicionais e não se centra mais tanto na questão dos regimes sígnicos, mas sim na distinção entre visibilidade e visualidade levando em consideração a nossa impotência interpretativa, a nossa incapacidade de olhar imagens, o embaraço experimentado diante de imagens que nos rodeiam, que nos interpelam, diante daquelas que mais solicitam e mereceriam o nosso olhar. Entre a facilidade técnica de criar imagens e a dificuldade de abordá-las têm

surgido algumas das mais interessantes formas de contato entre textualidade e visualidade.

Na contramão da ideia da imagem fotográfica como processo de entesouramento do real – o inseto preso no âmbar tal como queria André Bazin[6] – por via da fixação da memória, evitando portanto uma noção essencialmente indexical do fotográfico, surgem compreensões da fotografia como imagem em incessante transformação, tão duvidosa quanto a memória do olhar de quem a contempla. Não se trata no entanto de contrapor a antinomia verbal x visual à variedade ou à “biodiversidade” (cf. Siscar) da poesia atual, todavia atentar para a existência de poéticas (ou ao menos de poemas) que provocam a irrupção de visualidade no interior do próprio texto, uma visualidade marcadamente autorreflexiva e consciente das incertezas que gera, nem puramente imaginativa nem pretensamente “poética”. Mais do que produzir imagens mentais por meio de descrições minuciosas ou pitorescas, a poesia torna-se um modo de pensar imagens, de pensar nossa relação com elas, o olhar que nos devolvem, num jogo de interação que é promessa e recusa de sentido. Não se trata, no entanto, de adotar, no interior da poesia, uma linguagem eminentemente teórica, mas de retomar uma antiga vocação da literatura para construir dispositivos visuais, tornar-se também “máquina de visão”. Nesse sentido a poesia apresenta-se como um campo privilegiado para se pensar a imagem e seus efeitos fora dos modelos visuais hegemônicos. Sobretudo é na poesia recente que os dispositivos visuais ganham maior relevância e introduzem questões que hoje levantamos acerca da relação da imagem com o seu referente, numa leitura que se afasta das teorias (ou prototeorias) calcadas na natureza indexical da fotografia, seu modo de aderência ao referente, entendimento que prevaleceria nas abordagens de Cartier-Bresson (*O instante decisivo*), André Bazin (*A ontologia da imagem fotográfica*), Roland Barthes[7] (*A câmara clara*), Susan Sontag[8] (*Na caverna de Platão*) e de certo modo também em Cristian Metz, embora neste último a “indicialidade” seja deslocada de uma ontologização do fotográfico. Trata-se talvez de perseguir uma noção mais frágil mas também mais elástica, próxima àquela oferecida por Geoffrey Batchen[9] em “Snapshots” (*Photographies*, Routledge, 2008), um modo dinâmico de apreensão ao invés de uma série de figuras

estáticas[10].

ALGUMA POESIA BRASILEIRA RECENTE

A leitura de alguns livros recentes, de poetas como Paulo Henriques Britto, Carlito Azevedo e Lu Menezes, mostra que a visualidade com que a poesia opera se expandiu e se diversificou, sendo a poesia visual apenas uma das várias possíveis formas de adesão do poema à experiência visual. E não se trata apenas de uma poesia sensível à questão da imagem. Nesses poetas a poesia adentra o próprio espaço discursivo da imagem e mostra que tanto o poema quanto a imagem são refratários à cristalização de significados. Em torno das imagens que esses poetas oferecem, e mais ainda, em torno da relação que esses poetas travam com a noção de imagem, o eu do poema se tensiona, tende a escapar; o vivido, a experiência e a memória são miríades de possibilidades, e apontam para o surgimento do sujeito na sua relação escópica com o outro e na proliferação da imagem que ele escolheu para rodeá-lo. Impossível não evocar a condição contemporânea que nos toca bem de perto, a da sensação insidiosa de que o real converteu-se em imagem e de que todo o visível pode não ser real, mas apenas fantasmagoria, reflexo e simulacro. Nos discursos normativos, a incerteza em relação à validade documental da imagem ganha o sentido de malogro da imagem e, ao mesmo tempo em que se condena a imagem por crimes que ela, enquanto objeto, não pode cometer, cada vez mais ela é questionada em sua fidelidade aos fatos. A filósofa francesa Marie-José Mondzain[11] traça uma genealogia desse imaginário conflituoso que remeteria aos séculos VIII e IX, ao momento da crise decorrente do iconoclasmo bizantino, gerador de intensos debates intelectuais em torno da representação sacra, e sobretudo nas consequências desse debate para o lugar da imagem na teologia cristã, que enfrentava o desafio de representar a dupla natureza de Cristo (simultaneamente humano e divino) evitando levantar a suspeita de idolatria. No entanto, essa atitude de desconfiança e de incerteza em relação à imagem nem sempre foi determinante, a teoria da fotografia durante muito tempo foi balizada por uma confiança no caráter indexical da imagem fotográfica. É o que leva Bazin a excluir a fotografia do campo artístico (alegando sua incapacidade de “eternizar” seus objetos), afirmando que:

A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépia, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica (transformação química) impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.^[12]

A essa noção de fotografia corresponderia, por exemplo, o poema de Drummond “Confidência do Itabirano”, incluído em *Sentimento do mundo* (1940), em que a foto da terra natal figura entre uma série de outros índices da identidade itabirana (um couro de anta estendido no sofá, a cabeça baixa do poeta, o orgulho), e a foto da cidade retém algo que se perdeu no fluxo do real.

*Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!*^[13]

Se, para Drummond, ainda era possível manter a dicotomia entre o real e o visível, conferindo à fotografia o poder de entesourar a memória e o tempo dentro de uma imagem, essa dicotomia é abandonada e até mesmo invertida em um poema como “Papéis de Prata”, do livro mais recente de Lu Menezes, *Onde o céu descasca*, que sublinha o caráter processual e instável da imagem fotográfica, já que os processos fotoquímicos não param de alterar a imagem, no caso, a de uma rua que acaba por ser invadida (ou desbotada) por grãos claros, “migração da prata para a superfície do papel”, permitindo que se veja nela a praia que outrora havia naquele lugar. Em Lu Menezes é esse processo infinito de composição-decomposição da natureza fotoquímica da imagem que forja “cópia ainda mais fiel do esplendor local”. A promessa de uma redescoberta infinita na imagem fotográfica também aparece no poema “Newton e o Natal”, em que a fotografia da casa onde Newton nasceu, coberta por um arco-íris, desencadeia uma imagem não fotografada, mas contida ali como possibilidade por associação poética, a imagem do

próprio Newton na escuridão do interior da casa brincando com o prisma do arco-íris; o poema se fecha com os seguinte versos:

*A foto é bonita como um presente de Natal
Que se pudesse, vida afora, ganhar e desembrulhar.*[14]

Essa ideia de que toda imagem demanda ou exige ou provoca um gesto - precisa ser “desembrulhada” - nos leva a pensar que o que ela mostra não é o que ela revela; para entrar em contato com uma imagem é preciso mais do que a visão, é preciso “desejar ver”, como vem insistindo com razão Marie-José Mondzain. Para Mondzain é importante insistir na dimensão da invisibilidade da imagem para incluir o desejo de na “armadilha do olhar”, de modo que esse desejo permaneça para sempre irrealizado. Essa é a lógica que rege a relação cristã com a imagem divina “(...) Deus nunca se mostraria ao seu servo enquanto tal, pois esta visão esgotaria o desejo daquele que vê” e se a relação com Deus é uma relação de fé, é preciso que “aquele que erga os olhos para ele jamais deixa de desejá-lo”. [15]

Em *Onde o céu descasca* o Rio de Janeiro que os poemas nos mostram é uma paisagem de camadas sobre camadas, impregnada pela consciência de já ter sido mil vezes vista, pintada, fotografada, filmada, comentada, descrita, romanceada. Mas Menezes não se contenta com um céu de simulacros - uma imagem que esconde outra e mais outra -, a sua escrita afiada e extremamente sensível à questão da cor desarma os clichês que impedem uma aproximação sensível à paisagem vista, fazendo dela algo novamente “experimentável” e não apenas consumível. O modo como Menezes associa o rigor cabralino à força desestabilizadora do “DJ do acaso” permite pensar nas estratégias criativas de alguns fotógrafos contemporâneos, como por exemplo o alemão Wolfgang Tilmans, para quem o acaso também é uma espécie de aliado substancial. A ideia de Lu Menezes sobre a condição criativa da época em que vivemos, expressa na afirmação “a imperfeição é o nosso paraíso”, se justapõe à obra de Tilmans (normalmente criticado pela falta de cuidado técnico e negligência em relação aos padrões estéticos da fotografia considerada artística [16]). Assim cabe ao poeta, tanto quanto ao fotógrafo, desentranhar desse mundo sublunar, banal, vulgar e imperfeito o

instante que carrega a potência plástica das coisas maculadas. Além de um interesse comum pelas relações entre o microcosmo cotidiano e as imagens captadas pelo homem-astronauta (penso aqui na série de imagens de Tilmans feitas com pó de maquiagem, que lembram fluxos cósmicos captados pelos robôs da NASA, e no poema de Menezes “De volta à terra”, em que o astronauta que retorna só pensa em deitar no sofá, tirar o sapato do pé e ver), a ideia de amorismo abre caminho para pensarmos afinidades entre a poesia de Menezes e a obra de Tilmans, pois ambos abolem a distância entre a matéria vivida e o momento de emergência do objeto estético, ou seja, não há um ritual de produção de imagens e de poesia apartado do ritual de viver a vida, pegar um táxi, comer uma pizza num restaurante qualquer, mas também não se trata de simplesmente transpor o dia-a-dia das historinhas pessoais, num impulso adolescente de registro do vivido. Seja nas imagens da poesia de Lu Menezes seja nas fotografias de Tilmans, há sempre um trabalho consciente de elaboração – o uso da luz indireta em Tilmans que mais parece ausência total de iluminação artificial, e as inversões sintáticas, os jogos de ecos, assonâncias e a terminologia refinada e arcaizante na poesia de Lu, que tende a “desaparecer” na trama das cenas cotidianas descritas.

O último livro de Paulo Henriques Britto parece se confrontar com um campo de questões semelhante. “Biographia Literaria” fala do acesso negado à própria imagem subjetiva, que retorna precariamente, em “Lembranças pouco nítidas, provável - / mente falsas. Imagens que se ordenam / segundo uma lógica indecifrável, / talvez inexistente. (...)” A quinta parte do mesmo poema retorna a essa mesma questão, mas agora a imagem não é residual, não é mais um processo mnemônico nublando a infância e sim uma fotografia terrivelmente nítida:

V

Céu azul. Cores vivas. Você rindo
de alguma coisa ou de alguém que está à esquerda
do fotógrafo. É talvez domingo.
É claro que essa sensação de perda

Não está na foto, não – não está na imagem

extremamente, absurdamente nítida.

E se fosse menor a claridade,
ou se estivesse sem foco, ou tremida,

Ou se fosse em sépia, ou preto e branco,
Talvez a foto não doesse tanto?
Você, às gargalhadas. O motivo

you não lembra. A foto é muito boa.
Naquele tempo you ria à toa,
you lembra. You ainda era vivo.[17]

A rigorosa estruturação dos versos intensifica a sensação claustrofóbica que o livro de um modo geral cria no leitor e ajuda na insaturação desse lugar possível-impossível, do morto-vivo, de uma escrita poética desprovida de “poesia”, de tensão entre a fixidez da forma – a opção pelo soneto rimado – e o sujeito fugidio, de uma subjetividade escangalhada que se mostra e se esquiva, que não quer ser nunca espetáculo para o gozo do outro, e finalmente o curto-circuito entre sensibilidade contemporânea e forma tradicional[18]. O pronome “you” aí mantém incógnita a pessoa representada na foto, podendo remeter tanto ao eu que escreve e comenta a imagem quanto a um terceiro sujeito, que estaria talvez adoentado, em condição sedentária, nem inteiramente vivo nem biologicamente morto), mas interessa aqui a experiência estranha que a fotografia promove, o encontro do morto com o vivo, invertendo a ontologia baziniana, o vivo sendo aquilo que não cessa de gargalhar dentro da foto e o morto estando alojado do lado do olhar de quem contempla a foto.

O fascínio que essa poesia exerce no leitor vem justamente da sua extrema aspereza: apesar de lidar insistentemente com o malogro, com a impotência, com a “sensação de perda”, não há aí lugar para o luto, nem o poeta permite ao leitor o gozo da identificação com a sua dor, não há sequer a mais remota chance de fazermos dessa impossibilidade uma nova forma de lamento ou uma busca vertiginosa que possa discernir entre o real e o visível, pois “Até onde a vista alcança / é real todo o visível. / Como dançarina e dança / formam um todo indistinguível (...)”.

A precariedade da percepção e a dificuldade de sustentar o sentido (“aquele vôo cego rumo ao que nunca esteve lá”) perpassam todo o livro e parecem indicar um caminho para o poema, caminho certamente paradoxal e sob a ameaça constante de fechar-se numa aporia paralisante, mas daí, desse risco de não ser nada, é que emerge também a forma tensa desses poemas – o título do livro não poderia ser mais adequado – cujo mérito maior seja talvez o de deixar o leitor no mato sem cachorro, nocauteado pela nitidez e pela precisão de uma linguagem sem autocomiseração, sem esperança, mas também sem histeria.

Mas é talvez na poesia de Carlito Azevedo que a relação com a fotografia ganha um espaço cada vez mais evidente. Já em seus primeiros livros Carlito dialoga intensamente com a pintura – seu segundo livro chama-se *As banhistas* –, evocando frequentemente obras de Vieira da Silva, Cézanne, Rothko, Mira Schendel, Oswaldo Goeldi, Jean Tanguely, para citar apenas alguns. Em entrevista Carlito chegou a dizer que gostaria de ter sido pintor. Em *Sublunar* (7 Letras, 2001), que traz uma seleção de poemas publicados em seus 3 livros anteriores (*Collapsus Linguae*, 1991, *As banhistas*, 1993, *Sob a noite física*, 1996), Carlito já apresentava a ideia do poema como “mobilidade fixa” (expressão que aparece no poema *Ao rés do chão*), um modo de captar a vida ali no “centro nervoso do delírio”, não ceder à tentação do “círculo congelado / sem vasos comunicantes, fechado em si, em sua pose, em sua espera”. Em *Sublunar* vai se explicitando o percurso de Carlito, de uma inspiração inicialmente marcadamente pictórica e literária que vai aos poucos flertando cada vez mais de perto com o fotográfico. Em “São fotos, serão mentiras?” os versos se armam em torno de uma foto que estaria diante do poeta; nessa foto, para o leitor sempre ausente, há também um homem a quem falta uma casquette ou “algo bem mais cortante”, o poema é elíptico e prossegue descrevendo a fotografia em que aparece um tal Carlito de mãos dadas com um tal Rajeev de modo que o homem da primeira estrofe poderia também ser Carlito, que agora já não precisa de objetos cortantes pois sorri ao lado de Martine. “Não sei por que bati esta do café / grego: confundo a luz? A dispersão das partículas / supera a da memória?” O poema joga com esse paradoxo: fotografias amadoras geralmente são um suplemento artificial de memória que ajuda a preservar situações que de outro modo se dispersariam e sumiriam do

nosso HD cerebral, porém Carlito coloca essa vocação fotográfica sob suspeita, porque as fotos tiradas não são objetos autônomos ou estáveis, são afetadas e alteradas pelas incertezas da memória daquele que se coloca diante delas – o bar grego talvez fosse outro bar, a fotografia não é o âmbar transparente e infalível onde vislumbramos o inseto petrificado, pelo contrário, ela se tensiona com a memória humana e gera dúvidas tanto quanto ficções. Além disso, Carlito confronta a degradação da imagem física com a degradação da imagem mental, já que a fotografia, (impressa sobre papel) com o tempo, também sofre alterações materiais que interferem na imagem, especialmente no que diz respeito à coloração do papel. Então, quem se deteriora mais rápido, os pigmentos coloridos que compõem a imagem da foto ou as partículas misteriosas de que é feito nosso acervo mnemônico de imagens? O título do poema induz a mais uma pergunta: serão mentiras? Será que tudo isso não passa de uma falácia visual? Será que nada disso aconteceu, será que nunca houve bar grego ou Carlito de mãos dadas com Rajeev num bairro judeu? Porque a poesia de Carlito também é cada vez mais um modo oblíquo de ficção, e é nesse ponto que a fotografia parece lhe servir como modelo, ou seja, não a fotografia como punctum barthesiano – a evidência de algo ocorrido em determinado momento em determinado lugar –, e sim como algo que desestabiliza a cognoscibilidade e convida a entender os processos de rememoração sob outro ângulo. Em certo sentido o “inconsciente fotográfico” presente na poesia de Carlito se afina com a noção de imagem como dialética em suspensão, desenvolvida por Walter Benjamin, sobretudo no livro das Passagens. A imagem dialética tal como Benjamin a entende é uma imagem fulgurante, um fenômeno originário que desmonta a cronologia histórica habitual, incide sobre a relação entre o passado e o presente, ou entre o outrora e o agora. Segundo a leitura que faz Georges Didi-Huberman^[19] desse conceito, não se trata, para Benjamin, de dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado, precisamente porque uma imagem é o ponto em que o outrora encontra o agora num clarão, e assim cria uma constelação.

O que essa poesia recente parece afirmar, em sintonia com as reflexões de Benjamin, é que a imagem não é um dispositivo que mantém intacto o passado – como se este pudesse ser transportado para o presente sem

sobressaltos e perdas –, a imagem também não comparece nos poemas aqui citados como mero resultado de um processo de objetivação do visível, um pedaço de realidade capturado e ampliado por meio de processos tecnológicos, físico-químicos, a constituição da imagem é um processo mais enigmático e mais estranho, que inclui o desejo de ver, a recusa, as zonas de invisibilidade. Em Carlito, nunca sabemos bem ao certo se as imagens de que fala são coisas vistas no mundo empírico ou se são uma “visão só na mente originada”, como a bela imagem de “A morte do mandarim”. A sensação predominante é de que as imagens surgem na mente do poeta pelo contato furioso com a realidade, espécie de curto-circuito entre o que ele pensa, sente, escuta, lê e vê. Talvez seja até mesmo possível falar de uma “virada fotográfica” nessa poesia; seus livros, antes marcados por um fascínio pictórico afirmado tanto nas insistentes e abundantes referências a pintores (Vieira da Silva, Cézanne, Manet, Goya, Mira Schendel...), quanto na aparição do espaço museológico e da experiência de fruição estética de algumas obras dentro do poema, mas sobretudo na elaboração de uma linguagem que rivaliza com a sensibilidade do pintor, explicitada na obsessão cromática dos poemas de Sob a noite física e nas novas versões de Sublunar (“luz febril”, “densa luz que se evapora”, “nadas-brancura”, “noite gris”, “fogueira de sangue”, “azuis de genciana”, “o vermelho do rapto”, “a flor alvacenta do damasqueiro”).

Em *Monodrama*, fotografias são fetiches e são amuletos, e podem revelar algo sobre aquele que as possui. É o caso da foto do santuário de Delfos, imagem retirada do filme *Édipo* de Pasolini, que uma certa pessoa não nomeada escolheu para rodeá-la, colando-a por toda parte – no painel do carro, no espelho do banheiro e numa caixa de remédios –, a foto parece dizer que ela “não é menos triste / do que qualquer pessoa / que eu conheça / nesta cidade / de imigrantes / fantasmas / a sombra do / obsessor”. Outro poema fala de alguém que tem

ao lado da cama
a foto daquele
escritor que disse
na entrevista ter
tido um irmão gêmeo

E quando bebês
Chegaram a ser tão idênticos
Que para diferencia-los
Os pais amarravam
Fitas coloridas em
Seus punhos
Um dia foram
Esquecidos na água
Do banho, da banheira
Um deles se afogou
E como as fitas
Se tinham desatado
Na água ensaboada
Nunca se soube qual
Dos dois tinha morrido

“se ele
ou eu”^[20]

Em *Monodrama* o foco não é a imagem como forma de representação, mas a relação que o olhar trava com ela, daí fazendo cintilar as cicatrizes de uma ferida emocional. Assim as fotos são a dimensão visível de algo não totalmente interpretável, algo que a fotografia mostra mas não revela. A fotografia é assumida e escancarada como “dispositivo pulsional”^[21] (Lyotard), o que interessa ao poeta já não é o processo maquínico que evacuaría o sujeito da fabricação visual, mas, pelo contrário, a reintrodução do olhar e das compulsões na constituição da imagem. Como bem notou Florencia Garramuño^[22], há na poesia contemporânea “uma sensibilidade exacerbada que, em alguns casos, conjuga-se também com uma intensa sentimentalidade”, e essa antropologia poética da imagem, conduzida pelas vias tortuosas do poema, alarga o espaço de compreensão da fotografia, sem o pudor ou o temor de assumir a carga afetiva e sentimental que a imagem faz circular, para além do âmbito privilegiado (e protegido) do que se entende por “arte”. Em alguns casos, é como se a imagem devolvesse ao sujeito – à maneira de um oráculo contemporâneo – uma mensagem que revelaria alguma verdade sobre ele, mas de forma invertida. Assim, a fotografia

catalisa pequenas ficções, algumas delas bastante incríveis – precisamente, pois desafiam nosso ceticismo e o controle exercido pelo modelo da verossimilhança. Por exemplo, no longo poema “Emblema” há um trecho sobre as possibilidades de encontro/desencontro entre duas figuras: de um lado, o segurança que observa pelo monitor uma garota que participa de uma manifestação e, ao vê-la na tela do monitor, ele tem vontade de espancá-la; e do outro lado está a garota, que não vê o segurança _entretanto, diz o poema, “se ela o visse / já sonharia com o bebê / que os dois empurrariam / num carrinho pela orla”. O que o poema persegue é esse encontro desencontrado que, por seu caráter falho e incerto, produz as fantasias que logo irão se alojar no invisível da imagem. A imagem também comparece nesses poemas como modo de desafiar o paradigma de verossimilhança, este parece dar lugar ao improvável (a estória do irmão gêmeo afogado na banheira), ao pitoresco (uma revoadada de flores incrivelmente fantásticas), ao falso, ao exagero (o menor lápis de cor do mundo). O poema frustra a demanda de testemunho e de verdade autobiográfica, nega ao leitor o conforto das formas tradicionais de representação e de expressão do vivido sem no entanto evacuar as estórias de vida do poema. No pequeno ensaio de 2007 sobre a ficção de César *Aira*, Carlito escreve:

A questão é contar o que aconteceu, mas não exatamente como aconteceu. Se você hoje encontrou, em um café, um amigo que não via há tempos, se vocês sentaram juntos para uns goles e depois se foram, conte isso. Mas que tal, se na hora de contar, incluir na conversa uma garota eslovena que sentou-se com vocês pedindo socorro e dizendo-se perseguida por um ex-piloto guatemalteco de Fórmula 3? [23]

As imagens – tanto a fotográfica quanto a imagem mental, a imagerie subjetiva – não são encaradas nesses poemas como uma irrefutável demonstração visual de um evento ou de uma presença. A fotografia deixa de ser a prova confiável e é reabsorvida pelas forças desestabilizadoras de sua recepção; se nossos sentidos não são confiáveis, a memória torna-os ainda mais obtusos. O olhar nunca é puro, está sempre envolvido numa nuvem de sensações que pode nublar a vista. Talvez por isso Riobaldo em *Grande Sertão*: veredas insistisse no refrão: “Diadorim era minha neblina”. De um modo geral, esses poetas

fazem dos poemas (ou de alguns poemas) dispositivos de visualização de algo que não pode ser dito, aquilo que não se deixa dizer, mas que pode ser mostrado. Em torno dessas imagens o sujeito se desestabiliza, a própria experiência contemporânea surge como uma miríade de possibilidades que apontam para o surgimento do sujeito na proliferação da imagem que ele escolheu para rodeá-lo, para interpelá-lo. Desse modo, a relação entre poesia e imagem surge não mais para criar uma visualidade gráfica em que resplandecia a visibilidade da matéria gráfica do signo, mas para acessar uma dimensão opaca, esquiva, onde o sujeito só se reconhece em sua perda, assumindo, como queria Nietzsche, que “a arte baseia-se na *inexatidão do olhar*” [24].

* Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no Seminário LASA, em São Francisco, 2012.

[1] SISCAR, Marcos. “Poetas à beira de uma crise de versos”. Texto apresentado originalmente no *Seminário Internacional de Poesia Contemporânea: identidades em devir*, realizado na Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2007. Disponível em: <http://marcossiscar.blogspot.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2013.

[2] DOLHNIKOFF, Luís. “Poesia média e grandes questões”. In: *Portal Cronópios*, 2006. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236> (<http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236>). Acesso em: 20 nov. 2013.

[3] SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. In: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

[4] Em *The Word as Object: Concrete Poetry, Ideogram, and the Materialization of Language*, Pedro Erber analisa a posição de Fenollosa em relação aos sinólogos tradicionais e às teorias de Jacques Derrida. O autor também aborda as experiências com poesia visual no âmbito da vanguarda japonesa (enfocando sobretudo os trabalhos de Kitasono Katsue) e relaciona tais experiências com a tendência à desmaterialização dos objetos artísticos (teoria elaborada pelos críticos norte-americanos Lucy Lippard e John Chandler) no âmbito das artes visuais dos anos 1960, o que resultou frequentemente numa materialização/visualização da linguagem conceitual (Sol Lewitt, Kosuth). Cf. ERBER, Pedro. “The Word as Object: Concrete Poetry, Ideogram, and the Materialization of Language”. In: *Luso-Brazilian Review*, Volume 49 N.2, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2012.

[5] Caberia ainda mencionar “Olho por olho” (1964) de Augusto de Campos, um dos raros exemplos de poema composto por imagens recortadas.

[6] BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.

[7] BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

[8] SONTAG, Susan. “Na caverna de Platão”. Tradução de Joaquim Paiva. In: _____. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

[9] BATCHEN, Geoffrey. “Snapshots”. In: *Revista Photographies*. New York / London: Routledge, 2008.

[10] Isso não significa que a fotografia tenha deixado de funcionar como

ferramenta eficaz dos instrumentos de poder e de controle.

[11] MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

[12] BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. Em: XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.

[13] ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

[14] MENEZES, Lu. *Onde o céu descasca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

[15] MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

[16] Numa entrevista a Gill Blank, Tilmans comenta: I realized that I needed to strip all the pictorial devices away, so that the subjects wouldn't have to apologize for who they were, and the picture wouldn't have to justify its observation. (...) I got rid of everything that's artistic in portraiture: interesting lighting, recognizably "special" techniques, and all the different styles that divide us from the subject and are usually considered to be enhancements of the subject or the picture. I found a way of indirect lighting that looks like the absence of artificial light. That's often been misunderstood as a lack of formality, and dismissed as the dreaded "snapshot aesthetic." I know what people are referring to when they say that—the immediacy they feel from my pictures—but what's mistaken about the term is the lack of composition and consideration that it implies. (*Influence*, Issue 2, 2004)

[17] BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

[18] Vale mencionar que na orelha do livro *Trovar claro* (1997), Augusto Massi analisava as tensões mobilizadoras da poesia de Britto em termos de "motivações românticas" e "razões modernas". Cf. BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[19] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.

[20] AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

[21] LYOTARD, Jean-François. *Dispositivos Pulsionales*. Tradução de José Martín Arancibia. Caracas/Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

[22] GARRAMUÑO, Florencia. "Os restos do real". Tradução de Paloma Vidal. In: _____. *A experiência opaca*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

[23] AZEVEDO, Carlito. *13 variações sobre César Aira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Flip, 2007.

[24] NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

LAURA ERBER é professora do departamento de Teoria do Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), artista visual e escritora. Lançou recentemente o romance *Esquilos de Pavlov* (Alfaguara).
