

POESIA E TELEVISÃO:
UMA REFLEXÃO SOBRE *LARDCAKE*
DO POETA CANADENSE DAVID MCGIMPSEY¹

ROBERTO FERREIRA JUNIOR
UFES

It is often said that television has altered our world. In the same way, people often speak of a new world, a new society, a new phase of history, being created – ‘bought about’ - by this or that new technology: the steam-engine, the automobile, the atomic bomb. Most of us know what is generally implied when such things are said. But this may be the central difficulty: that we have got so used to statements of this general kind, in our most ordinary discussions, that we can fail to realize their specific meanings.

— RAYMOND WILLIAMS, “Television: Technology and Cultural Form”

Resumo

A poesia de David McGimpsey faz um interessante aproveitamento de matéria ficcional veiculada pela programação da TV, abrindo novos territórios líricos. Partindo, pois, das formulações de alguns críticos da cultura, procuraremos pensar a poesia de McGimpsey em relação com os novos mídia, principalmente, a televisão. Ressalta-se, também, a importância de um redimensionamento das teorias culturais sobre a relação tríade: televisão/sujeito/subjetividade.

Palavras-chave: televisão, representação, poesia, subjetividade, narcisismo

Em um análise diacrônica das teorias culturais sobre a televisão, não é de se surpreender que esta mídia alcançou uma posição singular no debate pósmoderno. Segundo o crítico cultural americano Fredric Jameson, a televisão (e, por conseguinte, o vídeo) é o candidato mais “rico dos veículos alegóricos e

hermenêuticos de uma nova descrição²² do presente momento sócio-histórico, concorrendo com a arquitetura e as artes plásticas como o modelo mais exato de expressão do contemporâneo³. De fato, a televisão surpreende a todos, e exige, em contrapartida, uma constante reflexão sobre sua posição, características e interferências; não somente no ambiente real das práticas sociais, mas também sobre sua capacidade de criação de subjetividade.

O livro *Lardcake* do poeta canadense David McGimpsey⁴ interfere na discussão sobre o veículo televisivo e, interessantemente, amplifica o grau de complexidade de entendimento desta mídia. Trata-se de (re)pensar a televisão à partir de seus produtos mais banais e populares, e utilizá-la, não como um nefasto veículo de comunicação em massa, mas sobretudo, como uma prolífica fonte de subjetividade poética. Este o elemento mais inovador em *Lardcake*. Em uma outra perspectiva, percebe-se também a intenção de refletir sobre certas abordagens deterministas relacionadas a produtos de grande apelo popular e, portanto, demonstrar a fragilidade e incapacidade desses conceitos em avaliar a relação sujeito/mídia, à medida que esta demonstra poder ser mais criativa.

A primeira parte do livro estabelece os parâmetros do mundo televisual de *Lardcake*. Trata-se de um ambiente de extrema melancolia, solidão, humor negro, rodovias sujas, cidades esquálidas, impessoalidade, ironia e preocupação com a morte. Um poema intrigante dessa seção é *Roger Clintonesqueria*, cujo tema é a incapacidade de se viver no mundo real após a longa convivência na companhia da televisão:

Na Casa de Aphelia ataco meus amigos da TV
quando eles dizem coisas que me desapontam;
sou menos demonstrativo com pessoas reais,
preferindo evitar suas significativas comparações.⁵ (McGimpsey, 16)

A familiaridade entre eu-lírico e a TV e o uso do verbo na primeira pessoa aproximam o poeta de sua personalidade poética, que se embriaga de televisão. David McGimpsey é na realidade um autor interessado na indústria cultural, principalmente a poderosa e *terrorista* indústria cultural produzida nos Estados Unidos. O fato de ser canadense o aproxima dessa cultura e lhe dá condições de refletir sobre o assunto de uma forma imparcial, uma vez que o poeta será sempre uma voz de fora. Por outro lado, ironicamente, seu estrangeirismo aproxima-o de nós, à medida que compartilhamos das mesmas referências televisivas. Pode-se então, ao ler esta primeira seção de *Lardcake*, construir um elo entre eu-lírico/poeta/telespectador/leitor, pois na verdade, intencionalmente, não é possível separá-los.

Contudo, esse elo não significa que a intenção seja celebrar essa união. Na realidade, a estrofe citada acima nos revela algo bem diferente. O eu-lírico é uma pessoa solitária e melancólica que prefere viver na presença de seus “amigos da TV”

à convivência com pessoas reais. Na presença deles, é capaz de ser mais real ou mais natural, porém, há de ser “menos demonstrativo” com pessoas reais, preferindo agir de forma mais reservada. A tensão entre vida privada e convívio social é pautada pela relação entre sujeito e televisão. O mundo, como se apresenta na telinha, parece-lhe mais real e, acima de tudo, seguro. O convívio com pessoas de carne e osso lhe amedronta, mas também o faz refletir sobre a natureza e o processo de convivência social. Há a sugestão de que esta se estrutura de maneira artificial, pois seus atores estão sempre na condição de representação, o que diminui a divisão entre real e ficcional; drama televisivo e fato real.

Porém, contrariamente à dramaturgia da televisão, a experiência social não pode ser predestinada. Esta a diferença principal. Portanto, por mais que o convívio social possa ser determinado por convenções e representações artificiais, não se pode confundir um com outro. Para o filósofo cultural Theodor Adorno, este tipo de proteção proveniente da relação entre televisão e espectador possui características bastante expressivas. Em um artigo chamado *Como Assistir Televisão*⁶, o crítico revela o seguinte sobre a “cultura mosaica”⁷:

Cada espectador de um programa de mistério de televisão sabe com absoluta certeza como ele vai terminar. A tensão nada mais é que superficial e provavelmente não terá nenhum efeito sério. O espectador se sente em um lugar seguro todo o tempo. Este desejo de se sentir em um lugar seguro – refletindo uma necessidade infantil por proteção ao invés de um desejo por suspense – é suprido pelo veículo...Tais atitudes se harmonizam com a mudança potencial de uma sociedade livremente competitiva para uma sociedade virtualmente fechada na qual se deseja ser admitido e da qual se teme ser rejeitado. Tudo parece de alguma forma estar ‘predestinado’. (Adorno, p. 138)

O convívio social requer de fato a prática de certas convenções e mesmo assim, não há meios de se predestinar como uma situação real de comunicação irá se desenrolar e terminar. Adorno defende a idéia de que a televisão, em demasia, pode ser prejudicial pois nos tornará criaturas incapacitadas do convívio social. Em uma outra vertente, para o poeta, a televisão se tornou um refúgio do real pois parece-lhe mais verdadeira do que a própria realidade. Além disso, a televisão lhe fornece material cognitivo para refletir sobre sua experiência social e sua condição de viciado em cultura de massa.

Na estrofe que se segue vê-se uma pequena mudança de tom: a solidão se transforma em uma melancólica ironia. As linhas “*Não há mais tragédia no Burgermundo esta noite o mundo já completou seu trabalho em esquecer! Jennifer Plath, T.P. Eliot e Dave Joyce*”⁸ (McGimpsey, p.17), reafirmam a idéia de que o mundo real se tornou uma cópia daquele inventado pela mídia. Não há mais tragédias, somente entretenimento fácil para consumidores ávidos, como é evidenciado no trocadilho das palavras *hamburger* e *mundo*. O mundo real, comportando-se como a televisão, já se esqueceu igualmente de seus mais preciosos talentos: Silvia Plath,

T.S. Eliot e James Joyce. Mesmo que estas sejam figuras do universo literário, o poeta nos revela que já não existe mais espaço para profundidades ou referências na sociedade da representação e do entretenimento. Pois, afinal, não há uma grande diferença entre os autores que de fato existiram, e foram importantes em suas vidas, para àqueles que são criados regularmente pela mídia. Na sociedade da imagem, os nomes são rapidamente separados de seus conteúdos e confundidos com outros textos em uma realidade com excesso de textos.

A inexistência de conteúdo, ou em outros termos, referentes, torna-se o tema principal do poema que fecha a primeira parte de *Lardcake*. Em *Dave Jurássico*, o poeta expande este problema e adiciona uma provável explicação:

Dave Jurássico

Eu sou a mosca em âmbar
o inseto que ainda tem um pouco de sangue,
Escute só isso aqui,

a mosca,
a coisa,
sempre acaba que sou eu;

Eu era ótimo aluno em aulas de oficina literária.
mas agora me tornei um tipo Barbra Streisand,
cantando meu nome

e como é difícil cantar meu nome
com um orçamento assim e assado
Neste mundo esnobado pelo Oscar

Nada fossilizou
exceto minhas pernas de beisebol
e minha preferência por Coca Diet.

Caso não atraia ao narcisismo,
será sequer atraente?
Refeições de valor-extra e repetições do seriado Cheers

são as poças que me atiro para me afogar.
Milhões de milhas à baixo, escuto por pura educação,
minha voz não é assim, é? ⁹ (McGimpsey, 22)

À partir do título até a última estrofe, nota-se o uso excessivo de elementos da cultura mosaica. Estes elementos na verdade são incorporados pelo eu-lírico que se vê em cada um deles. A proposta inicial de se fundir eu-lírico e poeta aqui se solidifica e também se problematiza à medida que é empregado, no título do poema, o diminutivo *Dave*, alusão clara ao próprio escritor. A procura por referentes

se dá através da alusão a nomes de filmes, celebridades, produtos de consumo e programas de televisão; nota-se a necessidade de se buscar, entre os elementos míticos¹⁰ da mídia, uma espécie de relação íntima que possa explicar as contingências da própria existência.

A primeira e a segunda estrofes contém elementos que relacionam o eu-lírico à escatologia. O poeta se vê como o inseto do filme *A Mosca* e assim sugere que sua relação com a mídia possui uma certa enfermidade. O conforto da sala de estar tornou-se um ambiente pútrido e próximo da morte. Possivelmente, alude-se aqui a uma enfermidade ainda maior, qual seja, a relação doentia entre sociedade e à cultura mosaica que a representa. Persistem os temas de solidão e melancolia, porém, em *Dave Jurássico*, o grau de desesperança, que parece chegar a seu limite máximo, eleva a intensidade desses dois elementos. Á partir da terceira estrofe surge a figura de uma Barbra Streisand que, solitariamente, se queixa de ter que provar seu talento em um “mundo esnobado pelo Oscar”. Nos últimos três versos fica claro que a sociedade contemporânea, movida pelos valores agregados à imagem e à superficialidade estética, como ditada pela mídia, transformou-se em um ambiente espetacular, cuja força motriz é o narcisismo. Assiste-se televisão pois há o desejo de se parecer com as celebridades que perfilam na tela. Porém, a perspectiva do poeta é bastante crítica à medida que ele transforma esta relação narcisística em um flerte com a morte. Os verbos “fossilizou” e “afogar” afirmam esse encontro com o nada. O valor da imagem não consegue, por si só, suprir a necessidade de um envolvimento mais intenso. Se o mundo exterior, que se pauta pela realidade, já não mais se estrutura à parte da mídia, pois esta interfere na prática do real, o convívio com a pura representação apenas acentua esta percepção do vazio existencial contemporâneo.

A segunda parte do livro, que se inicia com um desenho de uma televisão, desfaz a união entre eu-lírico/poeta/telespectador. Aqui, McGimpsey se apropria de personagens de antigos (clássicos?) programas e os torna porta-vozes de seus poemas. Dessa forma, distancia-se de uma prévia posição de envolvimento e mantém-se assim até o final do livro. Se os sentimentos que pautavam a primeira seção eram a melancolia, decepção e a angústia da morte, nesta parte vemos figuras famosas como Kelly (a pantera de *As Panterinhas*), Darrin (marido de Samanta em *Samanta, A Feiticeira*) e a Noviça Voadora, todos eles, desejando uma mudança em suas vidas banais. Em *O Caso de Darrin* (McGimpsey, p.30), por exemplo, assistimos a angústia da personagem em viver ao lado de sua esposa bruxa, que consegue fazer tudo com apenas um movimento do nariz, quando, na verdade, o que mais quer é um pouco de vida suburbana e possibilidades de sexo com as secretárias de sua firma. Em *Kelly Abandona a Agência de Detetives de Charlie* (McGimpsey, p.33), Kelly se pergunta se já é o momento exato de abandonar a agência, pois não quer terminar sua *vida “tão velha quanto Mick Jagger”*, a quem descreve como “*uma meretriz do Olimpo*”.

Algumas conclusões

É evidente que a proposta do poeta não é apenas repetir que a televisão, através de seus programas e noticiários, e devido a sua presença nos lares da maioria dos indivíduos, contribuiu decisivamente para a transformação de nossa sociedade em um ambiente espetacular e banal. Afinal, tudo isso nós, e o poeta, já sabemos. A idéia então é colocar em xeque conclusões apressadas, simplistas e repetitivas que normalmente circulam ao redor desse veículo pósmoderno. O que está em discussão é a possibilidade de se pensar a sociedade através de seu instrumento mais odiado. Segundo o crítico social inglês Stuart Hall, que em seu artigo *Codificando/Descodificando*¹ investiga a fundo o processo de produção e recepção da televisão, não há como se pensar em analisar a mensagem televisiva como se esta fosse de fato linear; ou seja, seguindo o modelo clássico de emissor/mensagem/receptor. Na verdade, deve-se compreender que a produção e disseminação de qualquer programa de televisão são determinados por estágios distintos, cada um relativamente autônomo um do outro. Entre o estágio inicial de produção até o produto final, que é a circulação da mensagem, existem possibilidades de outras leituras e nem sempre o que foi proposto no início será de fato descodificado de maneira exata como fôra previsto. McGimpsey no entanto expande a leitura de Hall á medida que se apropria da televisão para livremente criar poemas que discutem nosso momento histórico.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J.M.Berstein. Londres: Routledge, 1996
- BARTHES, Roland, *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- HALL, Stuart. *Encoding/Decoding*. In: DURING, Simon, ed. *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- McGIMPSEY, David. *Lardcake*. Ontário: ECW Press, 1996.
- MOLES, Abraham. *Rumos de Uma Cultura Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython. *Arnaldo Antunes: O Sujeito Só Entre Nomes e Bits*. In: *Contexto*, 8. Vitória: UFES, 2001.

Notas

¹ JAMESON, Fredric. "Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio" 2a ed. Tr. Maria Elisa Cevalco. SP: Ática, 1997, p.93.

³ Antes mesmo de Jameson, o músico/poeta/performer brasileiro Arnaldo Antunes já havia pensado sobre a complexa linguagem do vídeo. Um excelente artigo sobre Arnaldo Antunes encontra-se em SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. "Arnaldo Antunes: O Sujeito Só Entre Nomes e Bits". In *Contexto*, 8. Vitória:UFES, 2001, p.209-219.

⁴ McGIMPSEY, David. *Lardcake*. Ontario: ECW Press, 1996.

⁵ No original:

*In Aphelia House I lunge at my TV-friends
when they say things that let me down;
I'm less demonstrative with real people,
preferring to avoid their meaningful comparisons.*

⁶ ADORNO, Theodor. *The Culture Industry: Selected Essays On Mass Culture*. Ed. J.M. Bernstein.

⁷ MOLES, Abraham. "Rumos de Uma Cultura Tecnológica", São Paulo: Perspectiva, 1973, p.69-84

⁸ No original:

*There's no tragedy in Burgerworld tonight
the world has done its work in forgetting
Jennifer Plath, T.P. Eliot and Dave Joyce.*

⁹ No original:

*Jurassic Dave
I am the fly in amber
The bug with some blood left
Listen to this,

The fly,
The thing,
It always turns out to be me;

I was a good kid in creative writing classes

But now I've become a Barbra Streisand type,
Singing my name

And of how hard it is to sing my name
On such and such a budget
In this Oscar-snubbing world.

Nothing has fossilized
Except my basetball legs
And my preference for Diet Coke.

If it doesn't appeal to narcissism
Is it appealing at all?
Extra-value meals and Cheers re-runs

Are the puddles I jump to drown in.
A million miles down, I listen out of politeness,
My voice doesn't sound like that, does it?*

¹⁰ Sobre a mitologia da imagem ver: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro; Difel, 2003

¹¹ HALL, Stuart. *Encoding/Decoding*. In: DURING, Simon, ed. *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 1995, 90-103.