

Filipe Manzonii

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Marcelo Montenegro, o analogista *ou* Na mnemotécnica do afeto

Resumo: Este trabalho se propõe a uma investigação a respeito da poesia de Marcelo Montenegro a partir de um paradigma central da analogia. Após uma primeira esquematização de um conceito operacional de analogia a partir da linguística estrutural, essa investigação se voltará para um mapeamento de algumas estruturas possíveis para pensar a analogia e o analógico dentro da poesia de Marcelo Montenegro. Por fim, o percurso concluirá a partir de dois desdobramentos possíveis para a analogia, um dentro de uma perspectiva dos sistemas tecnológicos de inscrição da memória, e um segundo enquanto categoria epistemológica dentro de um cenário pautado pela psicanálise.

Palavras-chave: Marcelo Montenegro, analogia

Abstract: This article aims to investigate the poetry of Marcelo Montenegro through the central paradigm of the analogy. First, it will sketch a heuristic concept of analogy based on the structuralism, then extend it to three recurrent structures/themes in Montenegro's poems, connecting them through the central kernel of the analogic and the analogy. Furthermore, this paper will unravel a link between analogy/analogic and memory in two scenarios: one centered on the technological means of inscription/registration of data, and other on a psychological/linguistic notion of memory.

Keywords: Marcelo Montenegro, analogy

1. O cabeçote sujo da memória

Gostaria de partir de um verso de Marcelo Montenegro. Mais a frente, vou abordar o o poema inteiro, mas antes quero situar este verso em específico como uma imagem central para todas as investigações que buscarei desdobrar aqui. Para além de uma “chave de leitura”, e sendo metodologicamente mais preciso, diria que meu objetivo é tomar esse verso como um *paradigma* da poesia de Marcelo, no sentido que a palavra tem em Agamben quando situa o método filosófico de Foucault como paradigmático, isto é: tomá-lo como um “caso individual que é isolado do contexto do qual faz parte apenas na medida em que ele, exibindo a própria singularidade, torna inteligível um novo conjunto, cuja homogeneidade é constituída por ele mesmo” (Agamben 2019: 22).

O verso em questão é o segundo do último poema do primeiro livro de Marcelo Montenegro, *Orfanato portátil* (Montenegro 2013 [2018]: 106), onde lemos: “O cabeçote sujo da memória”. Nele, duas linhas de força que penso serem especialmente importantes na poesia de Marcelo como que se cruzam: primeiramente, uma atenção muito detida para a plasticidade dos rastros, ou ainda, uma microscopia dos detalhes e rugosidades inscritos na superfície das coisas; em segundo lugar, o apelo marcadamente afetivo desses rastros e inscrições efêmeras e precárias. Meu interesse é situar, no entrecruzamento dessas duas linhas, o papel da analogia e do analógico, núcleo que buscarei mapear a partir de diferentes campos de investigação (nomeadamente: a partir da linguística, de uma teoria das materialidades dos suportes de inscrição/arquivamento de informação e da psicanálise).

Mas tomemos o verso em escrutínio, “o cabeçote sujo da memória”. Trata-se de um sintagma inteiramente nominal, formado pela aproximação de dois núcleos substantivos. A natureza exata da relação entre “a memória” e o “cabeçote sujo” não é, porém, inequívoca, e se projeta em uma miríade de funções que o genitivo pode desempenhar em português: uma relação de posse (a memória possui um cabeçote sujo), de fonte (o cabeçote sujo provém da memória), de substância (a memória é, substancialmente, um cabeçote sujo), entre outras. O que interessa, porém, é que a associação entre os dois elementos nos coloca em diferentes possibilidades que mantêm sempre uma noção de aproximação ou identificação entre os dois termos, isto é: em alguma medida, a memória é/parece/funciona como um cabeçote sujo.

Outra forma de situarmos essa aproximação equívoca seria a partir da estrutura básica de uma analogia. Ainda que formalmente falte um elemento, poderíamos, de maneira bastante esquemática, situar o verso à maneira de um comparativo analógico: X – o elemento que falta, presumivelmente os ruídos, falhas e imprecisões – está para a memória assim como o efeito da sujeira está para o cabeçote.

Porém, mais do que se comportar formalmente como uma analogia, trata-se de uma associação que flagra a memória como *um sistema analógico*, isto é, como um sistema de gravação de informações, seja de áudio ou vídeo, em uma fita magnética, tipo de tecnologia que está por trás das fitas cassete e VHS e que dominou o mercado audiovisual e fonográfico até sua substituição pelos suportes digitais a partir dos anos 90. Tanto as fitas cassete quanto VHS funcionavam a partir da inscrição de um pigmento metálico em uma fita magnética que, ao passar por um transdutor, vulgo “cabeçote”, convertia essa disposição magnética em um sinal elétrico, que em seguida era amplificado e transmitido para um sistema de áudio ou áudio e vídeo.

No que toca, ainda, especificamente à sujeira do cabeçote, trata-se de um problema diretamente ligado ao caráter analógico do sistema magnético de gravação, isto é, sua suscetibilidade ao acúmulo de sujeira pelo efeito do uso; sujeiras essas que afetam diretamente tanto a gravação quanto a reprodução da mídia. De fato, trata-se de um efeito que diz diretamente da própria definição de um sistema analógico quando oposto

a um digital. Gostaria de tomar espaço aqui para me deter nessa questão, retomando a explicação de Florian Cramer a respeito, em seu “What is post digital?” (Cramer 2015).

Cramer parte de uma definição estritamente técnica do que significa ser “digital” ou “analógico”, o que não tem nada a ver com estar mais ou menos relacionado a sistemas eletrônicos, códigos binários ou computadores. De fato, a oposição entre o analógico e o digital se dá nos termos de uma oposição entre sistemas de informação contínuos e sistemas que passaram por uma decomposição em unidades discretas. Tomemos a definição de Cramer:

‘Digital’ apenas significa que algo está dividido em unidades discretas e contáveis – contáveis usando qualquer sistema que se escolha, sejam zeros e uns, números decimais, riscos em um pedaço de papel ou dedos (dígitos) de uma mão – de onde a palavra ‘digital’ provém originalmente [...] Dessa maneira, o alfabeto romano é um sistema digital; os tipos móveis na prensa de Guttemberg constituem um sistema digital, as teclas de um piano são um sistema digital, a notação na música ocidental é predominantemente digital, com a exceção de instruções de valores não-discretos como adagio, pianoforte, legato, portamento, tremolo e glissando (2015: 15, tradução nossa)¹

Do outro lado desse espectro, os sistemas analógicos se definem como os que funcionam a partir da inscrição e transcrição de faixas contínuas de informação (sendo a fita magnética um dos exemplos abordados por Cramer):

Por outro lado, ‘analógico’ significa que a informação não foi fragmentada em unidades discretas e contáveis, mas sim que consiste em um ou mais sinais que variam em uma escala contínua, como uma onda sonora, uma onda de luz, um campo magnético (por exemplo em uma fita de áudio, mas também no HD de um computador), a corrente elétrica em qualquer circuito que contenha um chip de computador, ou a transição gradual entre as cores, por exemplo, em uma pintura em degrade. [...] A estrutura de um sinal analógico é determinada inteiramente por sua correspondência (analogia) com o fenômeno físico original que ele replica. (2015: 16, tradução nossa)²

Retomemos agora o verso de Marcelo Montenegro. O cabeçote sujo da memória nos diz da memória pensada como um sistema sujeito a imprecisões, ruídos e sujeiras porque opera por um sistema contínuo de informações não compartimentalizadas, cujas inscrições/leituras/re-inscrições estão sujeitas às mais diversas contingências e efeitos do uso, incorporando falhas de gravação e/ou transdução.

Estendamos, agora, a analogia. Se a memória funcionasse como as informações codificadas em um formato digital, mp3, por exemplo; as informações, após a sua digitalização, estariam seguras e não seriam afetadas pelos efeitos de sua cópia e reprodução. No entanto, por funcionar como uma fita magnética lida por um cabeçote

sujo, a memória está sujeita aos efeitos da sujeira acumulada, assim como incorpora também as marcas de todos os sistemas pelos quais passou – talvez ela contenha o chiado de um disco de vinil a partir do qual tenha sido gravada, por exemplo. Trata-se de uma consequência intrínseca ao caráter *analógico* da inscrição da informação: na medida em que não está segmentada e codificada em um sistema de unidades discretas, a memória incorpora e exhibe o histórico de todos os ruídos de uma cadeia de inscrições/ usos/ reinscrições. O que é dizer, em outras palavras, que os sistemas analógicos são aqueles que guardam memória (em sentido lato) de seu uso e circulação. E é nesse sentido que “o cabeçote sujo da memória” se coloca como um paradigma: trata-se de uma analogia que incorpora o próprio caráter do que é o “ser analógico” – em oposição ao digital – quanto à sua relação com a incorporação de rastros, sinais de uso, sujeiras e demais ruídos de sinal. Em outras palavras, é no analógico que se inscreve uma tessitura singular de memórias diversas e não programadas, assim como, em última instância, é no analógico (o que pretendo desdobrar mais a frente) que se inscreve o caráter afetivo.

É preciso, porém, fazer uma ressalva quanto a essa polarização, de modo a não essencializarmos os sistemas de memória digitais e analógicos. Dificilmente flagramos um suporte *puramente* digital ou *puramente* analógico. De fato, o que me interessa é pensar a analogia e a digitalização não como tecnologias específicas de inscrição/reprodução, mas como gestos mnemotécnicos: quando falamos em migração por contato e contiguidade, falamos do analógico e quando falamos de um processo de compartimentalização e codificação em um sistema de diferenças discretas, falamos do digital.

Tomemos alguns exemplos: a escrita fonética é um processo de digitalização de um discurso; a tipografia, um processo digital de impressão e reprodução. Porém um livro que seja fotografado ou microfilmado passa por um processo analógico de migração de suporte. Da mesma maneira, quando gravamos o áudio de um vinil, estamos digitalizando um sinal sonoro que foi produzido analogicamente a partir da conversão em um sinal elétrico de um som produzido (também analogamente) pelo atrito de uma agulha em um sulco de vinil. Porém, quando ouvimos o arquivo mp3 resultante, o sinal elétrico é convertido em som por um alto-falante novamente de maneira analógica, ainda que tenha sido digitalmente processado. Vou voltar a essa questão mais a frente.

Por ora, gostaria de esboçar o itinerário a partir daqui. Primeiramente, vou tentar delimitar um conceito formal de “analogia”, derivado de uma perspectiva linguística. Se a analogia em diversos contextos – em um percurso que vai de Aristóteles a Derrida – aparece como uma modalidade da metáfora, caberia tentar distinguir melhor os termos em questão para esboçar uma fórmula teórica específica para ela. Em seguida, abordarei a poesia de Marcelo Montenegro, buscando mapear exemplos mais paradigmáticos da analogia (enquanto operação epistêmica) e, progressivamente, de dois desdobramentos: um em direção ao analógico (enquanto característica dos suportes de inscrição mnemônica), e outro a partir de uma estrutura que associarei a uma “analogia do exemplo” e aos infraleves duchampianos.

Em seguida, buscarei desdobrar duas consequências dessa centralidade da analogia, mudando duas vezes de campo de investigação. Em primeiro lugar, a partir da filosofia de Bernard Stiegler, de maneira que o analógico possa ser tomado não apenas como um sistema de inscrição de memória, mas sim como uma operação anamnésica por excelência. Finalmente, arriscarei uma hipótese especulativa a respeito de um caráter analógico da memória, a partir de um fragmento de Freud e de dois de seus mais célebres leitores.

2. Da analogia ao analógico

Primeiramente, vou abordar brevemente algumas considerações a respeito da analogia. Meu objetivo é delimitar ou direcionar, de um espectro vasto e polivalente de conceitualizações e figurações do conceito de analogia, aquele em específico que parece ressoar de maneira mais próxima da poesia de Marcelo Montenegro. O que significa: arriscar uma definição heurística para o conceito de analogia, uma que permita estabelecer uma ponte entre sua figuração enquanto “operação cognitiva” e enquanto a derivação de sentido que faz um suporte de inscrição de memória ser “analógico”.

De fato, é preciso não menosprezar a polivalência da noção de analogia.³ Tomemos dois exemplos preliminares. Em “A mitologia branca” (Derrida 1991 [1971]: 249-315), Jacques Derrida sublinha a centralidade da metáfora no discurso filosófico desde Aristóteles, ao mesmo tempo em que ressalta, também desde a obra aristotélica, a analogia como “a metáfora por excelência” (*idem*: 283), na medida em que ambas, analogia e metáfora, operariam por um “transporte para uma coisa de um nome que designa uma outra” (*idem*: 271).

Se enquanto meio de conhecimento ou como uma operação cognitiva, a analogia se projeta retrospectivamente de maneira quase a-histórica dentro da tradição do pensamento ocidental; Foucault, nosso segundo exemplo preliminar, vai a um só tempo historicizar a analogia e alçá-la a verdadeiro eixo epistemológico ocidental até o fim do séc. XVI.⁴ Não mais como uma operação entre outras, a analogia vai se tornar, em seu clássico *As palavras e as coisas* (1967), uma das quatro formas essenciais do pensamento por similitude: uma operação de descontinuidade dentro de uma cadeia de similaridades. A analogia seria, nesse contexto, extremamente importante por sua polivalência – Foucault nos fala de um “campo universal de aplicação” (1967: 40) – e reversibilidade, na medida em que um elemento retroage sobre o outro, iluminando aspectos diferentes conforme migramos de um termo para o outro dentro de um quadro analógico.

De minha parte, gostaria de propor um conceito de analogia que não fosse tão diacronicamente incontornável e filosoficamente estruturante quanto o proposto por Derrida, e tampouco historicamente tão situado quanto o de Foucault (e ao mesmo tempo escapar de todas as implicações possíveis mapeadas nas novecentas páginas de Enzo Melandri). Gostaria, para tanto, de partir de uma definição tão sistemática quanto possível, tal qual a formulação tradicional da lógica formal que flagra a analogia como

uma relação entre duas particularidades, que tem sua forma retórica na migração de uma relação de sentido de um assunto para o outro, e que se traduz na fórmula matemática “A está para B assim como C está para D”. Nesse sentido, enquanto formulação sintética inicial, diríamos que a analogia se desenharia como um jogo entre quatro termos que esboçam uma similaridade entre duas relações de sentido descontínuas entre si.

Mas gostaria de dar um passo além, tentando equacionar essa definição a partir dos termos da linguística estruturalista, de maneira a refinar nossa definição. Tomarei aqui o célebre *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* (2007) de Roman Jakobson. O texto é bastante conhecido, mas cabe um esboço em linhas gerais. Buscando dar conta de uma diferenciação entre duas modalidades de afasia, Jakobson retoma o equacionamento da linguagem, via Saussure, a partir de um duplo eixo, isto é, de um entrecruzamento entre dois modos de arranjo e relação entre os signos. De um lado, a combinação; do outro, a seleção/substituição. Ou ainda: de um lado a construção de sentido a partir da relação de contiguidade contextual; e, de outro, a seleção entre termos alternativos e excludentes. Tomemos um trecho de Jakobson:

A fim de delimitar os dois modos de arranjo, que descrevemos como sendo a combinação e a seleção, F. de Saussure estabeleceu que o primeiro ‘aparece in praesentia: baseia-se em dois ou vários termos igualmente presentes dentro de uma série efetiva’, enquanto o segundo ‘une os termos in absentia como membros de uma série mnemônica virtual’. Isto quer dizer: a seleção (e, correlativamente, a substituição) concerne às entidades associadas no código mas não na mensagem dada, ao passo que, no caso de combinação, as entidades estão associadas em ambos ou somente na mensagem efetiva. (Jakobson 2007: 39)

Essas duas operações (cujas perdas distinguiríamos, alternativamente, os dois tipos de afasia diferenciados pelo autor) são associadas a dois núcleos essenciais da linguagem, duas figuras retóricas clássicas. A capacidade de operação por combinações e pela contiguidade corresponderia à operação metonímica: uma relação de sentido construída por associação e contextualidade. Já a habilidade de substituição por similaridades alternativas (em diferentes graus) direcionaria à noção de metáfora, uma operação por concorrências alternativas excludentes.

Retomemos agora a questão da analogia, para tentar situá-la dentro desse quadro conceitual. Sua estrutura formal clássica em quatro elementos “A está para B assim como C está para D” nada mais é do que uma operação por similaridades alternativas, construída a partir de duas relações de contiguidade contextual. Quando, retomando um dos exemplos analisados por Foucault, pensamos uma analogia entre a planta e o animal segundo a qual “o vegetal é um animal que tem a cabeça embaixo, a boca – ou as raízes – enterradas na terra” (Foucault 1967: 40), estamos falando de uma aproximação alternativa (uma substituição) entre duas relações de contiguidade: uma entre a boca e cabeça na fisiologia animal, e outra entre as raízes da planta e sua função de alimentação.

Giorgio Agamben, por sua vez, formula a questão da analogia⁵ como uma alternativa tanto ao sistema indutivo quanto ao dedutivo na medida em que não procede nem do universal para o particular nem do particular para o universal, mas sim “uma terceira e paradoxal espécie de movimento, que vai do particular para o particular” (Agamben 2019: 24). Porém mais do que isso, trata-se, ainda seguindo o filósofo italiano, de uma relação entre dois sistemas específicos de continuidades, o que significa dizer, uma operação de substituição entre duas combinações, ou, se retomarmos o sentido que os termos têm em Jakobson, uma metáfora entre duas metonímias.

E aqui temos uma definição que nos permite dar um salto da questão linguística-estrutural e re-situarmos os termos dos quais partimos para situar o analógico. Se Florian Cramer nos dizia que os sistemas analógicos se caracterizam na medida em que a informação se dispõe em um contínuo ininterrupto, trata-se da mesma continuidade *in praesentia* que caracteriza o metonímico em Jakobson. Ao mesmo tempo, na medida em que o processo de inscrição/reprodução/leitura de tais mídias opera por uma migração de um sistema de contiguidade para outro – tomemos novamente a imagem do cabeçote de uma fita cassete, que converte uma informação inscrita em uma fita magnética em um sinal elétrico que, por sua vez, será convertido em som por um alto-falante – trata-se de uma migração *in absentia*: uma relação que se dá no lugar da outra. Em outras palavras, diríamos que o que caracteriza os sistemas analógicos é uma migração que se dá *entre sistemas descontínuos*, das relações de sentido (ou de proporcionalidade) que estão no interior de sistemas de contiguidade.

O que significa, finalmente, dizer – o que talvez seja menos uma analogia do que poderia parecer a princípio – que os sistemas analógicos se inscrevem/reproduzem por saltos metafóricos entre sistemas metonímicos de inscrição. Gostaria de sugerir, para esse “salto analógico”, o termo transdução, tomado por empréstimo da analogia da qual partimos, o cabeçote de gravação, cujo nome técnico é transdutor.

Quanto à oposição entre o analógico e o digital, deixemos, por ora, em suspenso, apenas ressaltando que a própria caracterização do digital – a operação por decomposição/codificação em um sistema de unidades discretas – é uma negativa da transdução enquanto migração trans-medial da memória de sistemas distintos de contiguidade. O digital opera por um código fechado de unidades discretas que reproduzem um sistema de diferenças sem qualquer relação intrínseca de contiguidade entre seus termos. Os mesmos “0” e “1” que codificam uma imagem em JPEG codificam um arquivo em MP3, por exemplo.

3. Marcelo Montenegro, o analogista

Gostaria, agora, de retornar à poesia de Marcelo Montenegro. O percurso que pretendo seguir poderia ser definido de duas maneiras. A primeira, na forma de uma hipótese tão direta quanto pretenciosa, a de que a analogia habita o centro pulsátil da poética de Montenegro. A segunda, mais criticamente cuidadosa, seria dizer que estou interessado em armar um cenário de leitura da poesia de Marcelo Montenegro, como que

a reorganizá-la ou dispô-la a partir da analogia tomada como paradigma central. Para tanto, vou passar por três eixos, ou três formas de desdobramento da analogia/analógico, para tentar dar conta de alguns pontos que me parecem mais marcantes na sua produção.

Para começar, tomemos “Exile on main street”, poema do qual retirei o verso que serviu de disparador dessa investigação:

Exile on main street

O balde azul-claro. O velho quintal.
O cabeçote sujo da memória.
Um filme que se soletra, a tacape, desde o fim.
Forte apache. Benflogin. A lisura do serviço.
Que ser moderno, meu bem, dá nisso.
Poemas sóbrios, beges, concisos.
E evitar no poema palavras como: bugiganga.
220 volts. Rick Wakeman é o Olavo Bilac do rock.
Nem todo perna de pau tem seu dia de craque.
Estelionato. Western Spaghetti. Birra de criança.
Charme incerto de forasteiro, baby.
Que o cachê cobre a fiança. (Montenegro 2018: 106)

Montado como uma espécie de colagem – à mesma maneira que a colagem de fotografias constitui a capa de *Exile on main street*, único disco duplo dos Rolling Stones, cujo processo caótico de gravação em uma mansão no sul da França é famoso por ter dado origem a uma série de histórias quase folclóricas da banda –, o poema de Marcelo justapõe fragmentos diversos: objetos, comentários, sub-gêneros cinematográficos, obras específicas, etc. Mais do que apenas uma disposição caótica, lemos uma espécie de “panorama de época”, na medida em que alguns dos elementos deixam especialmente legíveis as suas marcas de inscrição geracional. Temos, por exemplo, o próprio exile on main street, lançado em 1972; os Western Spaghetti, gênero cinematográfico de grande sucesso nas décadas de 60 e 70; o célebre “Forte apache” (que dará nome ao último volume de poemas de Montenegro), lançado pela Gulliver em 1952, mas popularizado no Brasil nos anos 70; ou o Benflogin, medicamento anti-inflamatório usado como droga recreativa no Brasil, em especial nos anos 90. Todas essas, referências que apontam para uma geração que teve provavelmente sua infância na virada para os anos 80 e juventude no início dos 90.

Tudo se passa, nesse sentido, como se esse pequeno “filme” autobiográfico se desenrolasse de maneira fragmentada, poluída, incorporando ruídos que não conseguiríamos dar significação (como o balde azul-claro). Mais do que a exatidão da inscrição de um código mnemônico, parece interessar o movimento de dar a ler essa oscilação ambivalente entre sinal e ruído, como que se aproveitando do que é

caracteristicamente um traço da gravação analógica.

Porém, nesse poema em específico, a analogia ainda aparece em um formato bastante formal, no oitavo verso. Quando nos diz que “Rick Wakeman é o Olavo Bilac do Rock”, mais do que um comparativo ou uma metáfora, trata-se de um mecanismo que opera pelo viés da analogia, apenas com um dos seus termos omitidos. Segundo a fórmula matemática da analogia, a expressão se converteria em algo como Rick Wakeman está para o rock assim como Olavo Bilac está para, presumivelmente, a poesia. Não se trata de um deslocamento metafórico, Rick Wakeman não é Olavo Bilac, mas sim uma transdução de similaridades: Rick Wakeman é, para o Rock, o que Bilac é (para a poesia).

Essa “fórmula-analogia” não é, porém, um caso isolado dentro da poesia de Montenegro. Encontramos o mesmo mecanismo em “Literatura Comparada” – “Marcus Rey / foi meu Chuck Berry da literatura” (2018: 39) – ou no primeiro fragmento de “Ensaíos”,⁶ onde a fórmula é levada à exaustão: “Nelson Cavaquinho é o Ingmar Bergman do samba”, “AC/DC, os James Brown do metal”, “Marcelo Nova foi o Toquinho do Raul” ou “O seu Francisco (a duas quadras daqui de casa) / É o Shakespeare dos pastéis” (*idem*: 36).

Esse mecanismo analógico parece, porém, ir ainda além, e marcar uma espécie de mecanismo de leitura bastante abrangente em Marcelo Montenegro, inclusive do ponto de vista crítico. Quando, em “Movimento dos barcos”, um pequeno relato presente em seu último volume, *Vídeos caseiros* (2021), Marcelo retoma um texto de apresentação que escreveu para um projeto do Sesc de audição do álbum *Jards Macalé*, de 1972, Marcelo diz que apresentou Macalé e Wally como sendo “o Tom e Vinícius do desbunde” (2021: 41).

Tudo se passa, nesse sentido, como se esse mecanismo analógico marcasse uma espécie de funcionamento mais amplo no qual as obras, eventos ou experiências aparecessem situadas menos desde um espaço simbólico previamente significado e mais como um repertório associativo de um vocabulário esquivo de referências e afetos. O que é dizer: lidamos como uma operação que se aproveita de um duplo deslizamento metonímico e metafórico. Não cabe situar o que é ser “o Olavo Bilac do rock” ou “Tom e Vinícius do desbunde”, mas sim perceber que a *relação de contiguidade* entre o rock e Rick Wakeman, ou entre Jards Macalé e Wally Salomão e o desbunde, é o que ressoa entre Olavo Bilac e (presumivelmente) a poesia ou Tom e Vinícius e (presumivelmente) a música popular brasileira dos anos 50 (e insiro aqui os paralelos presumidos apenas por conveniência, a rigor o campo associativo poderia ser montado com outros elementos completando o quadro analógico).

Como diria Foucault sobre o campo epistemológico pautado pela semelhança, o que está em jogo é uma grande rede de remetimentos sem um ponto central de definição auto-idêntico. Cada experiência remete a outra e apenas a partir dessas é que devém, analogamente, seu valor relacional. Ou ainda: cada salto metafórico apenas interessa na medida em que substitui não um termo por outro, mas uma relação metonímica de contiguidade por outra, sem que nenhuma das duas seja essencializável ou definível em termos absolutos.

Gostaria agora de me deter num segundo sentido que me interessa da analogia na poesia de Marcelo Montenegro. Para além do sentido formal-linguístico, interessa observar uma atenção especial aos ruídos e rastros inscritos na materialidade dos suportes midiáticos analógicos. Parece haver algo como uma valorização afetiva desses ruídos em diversos de seus poemas, buscando traços de imperfeições e detalhes analógicos, mesmo quando tratamos de midialidades que, em sentido lato, são digitalmente codificadas.

Salvo engano, trata-se de algo que chama a atenção de qualquer leitor na obra de Marcelo Montenegro. Em um rápido levantamento por *Forte Apache*, encontramos uma série de detalhes típicos do analógico tais como “o chiado no disco entre uma música e outra” (Montenegro 2018: 84), “o Bombрил na antena do radinho / portátil do pipoqueiro gente fina” (*idem*: 47), “um videocassete com rodela meladas de copo por cima” (*idem*: 90) além de gestos como o de “brincar de parar / o cronometro com tudo zerado” (*idem*: 46) ou de “adiantar a fita / calculando o tempo para apertar o play exatamente / no silencia que precede a próxima música” (*ibidem*).

Em todos esses casos, parece haver uma relação íntima entre a carga afetiva investida nos objetos e as marcas de seus usos, seja de imperfeições da transdução que se inscrevem como ruído, seja em rastros dos efeitos indesejados do uso repetido de uma tecnologia que se sustenta desde um suporte físico. Quero abordar essa questão a partir de um poema específico, “Eu costumava grifar meus livros”:

Eu costumava grifar meus livros

Um medo danado de nunca mais me deparar
com aquela frase. Depois passei a achar que
os grifos direcionavam muito as releituras.
E os substituí por microdobradinhas nas
páginas. (Cocteau: ‘Uma única frase, e o
poema todo é levado as céus!’.) Mas se
este método tem a provável vantagem de
atenuar a arbitrariedade e a feira dos grifos,
algumas vezes, no entanto, ao reler essas
páginas, não encontrava o motivo delas
terem sido condecoradas com a dobradinha,
ou achava mais de um motivo para tanto.
Coisas de louco com as quais, bem ou mal,
‘abastecemos nossa obsessão’ (Philip Roth).
Penso até que a literatura se alimenta desse
medo. (Waly Salomão: ‘Escrever é se vingar
da perda.’) Afinal, de onde vêm os versos
senão dos grifos e dobradinhas que aplicamos
na existência, momentos que roubamos do mundo,

instantes que nossas solidões recrutam para
(T.S. Elliot) o ‘imundo ferro-velho do coração?’ (Montenegro 2018: 27)

Aqui a discussão sobre a inscrição e retenção de rastros é direta: o dilema do registro das marcas de leitura no próprio suporte material de um livro, em choque com o excessivo direcionamento de uma releitura. O que, em outras palavras, é um problema da inscrição/ retenção de rastros e marcas de uma experiência que se reinscrevem, como novas camadas de informação, sobre o próprio suporte textual.

Caberia ressaltar – o que é bastante significativo para retomarmos a importância de não tomar a oposição analógico vs. digital como um antagonismo essencializado – que se retomarmos a definição da qual partimos de distinção entre o digital e o analógico, o livro é um produto muito menos analógico do que inicialmente pareceria. Caberia retomar, nesse sentido, as proposições de Osvaldo Manuel Silvestre em “Back to the future – o livro de poesia como crítica do livro em papel e do e-book” (2016), ressaltando que Silvestre usa o termo “digital” em seu sentido lato:

Convirá esclarecer previamente que entre *livro em papel* e *mundo digital* não existe hoje de fato uma clivagem que fizesse de um a antítese do outro: todo o processo de produção de um livro é hoje digital, da paginação (editoração) à tipografia – resumindo: da pré- à pós-produção –, e é por assim ser que a passagem do analógico ao digital não oferece problemas técnicos significativos (2016: 111, grifos do autor)

Caberia ainda expandir, na caracterização de Silvestre, que, mesmo em um contexto situado no séc. XIX, o livro é, também, essencialmente digital (agora em sentido estrito): em primeiro lugar, o sistema de escrita alfabética e a prensa de tipos móveis são digitais (de fato, são o que Sylvain Aroux situará como as duas grandes revoluções da gramatização, mas tratarei disso mais a frente). Em segundo lugar, o método de disposição do texto em um livro em cadernos e páginas (assim como a disposição dos livros em uma biblioteca) é, também, digital.

Se Osvaldo Silvestre nos diz que a passagem do analógico para o digital não apresenta problemas, a questão de Marcelo Montenegro com os grifos nos livros abre brechas para pensarmos o movimento contrário, isto é: uma passagem do digital para o analógico. A partir do momento em que toda essa carga de operações digitais, tanto pré quanto pós-industriais, inscrevem-se em um suporte material específico, o livro, materialmente falando, trata-se de um objeto que se oferece, enquanto superfície, para a retenção de marcas, rastros e ruídos de leitura. Se, por não guardar memória de suas relações de contiguidades, a tipografia consegue reproduzir um texto indefinidamente sem perder informação, no momento em que ele é colocado sobre um suporte físico, as marcas do uso se impõem e são incorporadas enquanto ruído.

Grifar um livro é, nesse sentido, inscrever as marcas de uso de volta no suporte, singularizando-o frente a qualquer outro exemplar. Não deixa de ser curioso, diga-se de passagem, que a origem etimológica do termo “grifar” deriva do antropônimo de Francesco Griffo, precursor da tipografia em itálico como forma de dar destaque a um trecho de um texto. Ou seja: o nome do “grifo” diz respeito, originalmente, não a uma inscrição posterior em um texto, mas sim um código universalizado de destaque, já previsto na sua prensagem, um direcionador de leituras independentemente do leitor. O grifo que interessa a Marcelo, porém, é o que diz da série de experiências de leitura e da sua potencialidade sempre aberta de reinvenção (adiantando os termos que retornarei à questão mais a frente, trata-se de um impasse entre a capacidade de retenção de rastros e a preservação da abertura a novos estímulos). Se o “cabeçote sujo da memória” serviu como um paradigma (no sentido agambeniano) até aqui, gostaria de pensar que “Eu costumava grifar meus livros” pode funcionar como um segundo paradigma, um que diz respeito a uma capacidade dos sistemas analógicos de se singularizarem e serem investidos de afeto.

Agora gostaria de me voltar para um último caráter da analogia na poesia de Marcelo Montenegro. De fato, trata-se de uma relação menos direta, ou, pelo menos, não tão formal. Para tanto, gostaria de me voltar para uma espécie de apelo, na poesia de Montenegro, para uma microscopia dos detalhes táteis, ou a uma plasticidade de imagens sensoriais muito cotidianas (que arriscaria dizer que figurariam como um segundo aspecto que mais salta aos olhos de qualquer leitor de sua produção).

Primeiro, cabe situar alguns exemplos das imagens às quais me refiro. Imagens como “aquela única gora / gelada do chuveiro quente” (Montenegro 2018: 15) “um olhar constrangido – lindo – da mulher que ajeitava os cabelos na porta de vidro do metrô” (*idem*: 24), um garoto que “disse ter / aprendido a tocar violão por causa de ‘Resposta’, do / Skank” (*idem*: 33), funcionários do açougue que disputam “para ver quem se aproxima mais / do peso pedido pelo cliente” (*idem*: 46), “a ponta do pão Pullman” o “baque da privada gelada” e se pegar lendo os “ingredientes do Toddy” (*idem*: 51), para nos mantermos apenas na primeira metade de *Forte apache*.

Frequentemente poemas inteiros são constituídos por uma espécie de parataxe dessas imagens, não raro agrupadas pela designação, em coletivo, através de termos que marcam um duplo aspecto de precariedade e de afeto, como o já citado “ferro velho do coração”, “Sanatórios de ternura” (Montenegro 2018: 60), “abismos que eu carrego comigo / como um tesouro afundado” (*idem*: 69), ou “tranqueiras líricas” (*idem*: 75). Por vezes, ainda, encontramos essas longas parataxes puxadas por uma mesma estrutura paralelística repetida como o “Penso em...” em “Três pensatos” (*idem*: 17-19); ou o “Quando você [percebe, se sente, se pega, rouba um olhar, imagina]” de “Sanatório Montenegro” (*idem*: 24); ou ainda de “Falo de...”, em “Joseph Mitchell” (*idem*: 32). Outras vezes, encontramos apenas a sobreposição direta, como no já citado “Exile on Main Street”, em “Quitutes de Crânio” (*idem*: 45), ou em “coxia” (*idem*: 30):

Um pai identificando no filho
um traço abominável de si mesmo
Alguém que entra
na padaria e é recebido
com um sonoro
'Não morre mais'
O jeito encantador
com que ela anda
pela loja de roupas
com um sacola da concorrente
Duas pessoas que quase se reconhecem
mas seguem adiante
sem olhar para trás

Dois pontos me interessam nesse tipo de estrutura, e que gostaria de associar como dois aspectos de uma mesma noção de analogia. Em primeiro lugar, na medida em que abre mão de um encadeamento em direção a um sentido – ao preferir a sintaxe em favor da parataxe, para tomarmos uma distinção proposta por Adorno (1991) – Marcelo Montenegro investe no que Agamben, em suas reflexões sobre o paradigma e a analogia, identifica como uma “analógica do exemplo”. Mais do que definir, identificar, ou predicar os elementos, o que interessa é sobrepor imagens e fragmentos, novamente à maneira de uma rede de remetimentos cujo centro ou “sentido” se mantém em suspenso. Algo como uma contrapartida imagética do que propus ler como o primeiro sentido da analogia em sua obra, isto é, como um repertório associativo de referências e afetos.

O segundo ponto que gostaria de me deter é que essa estrutura se aproxima bastante do funcionamento do que Marcel Duchamp associava, em suas notas, à noção de infraleve. O termo é, por definição, esquivo: Duchamp nos diz ser mais um qualificador do que uma qualidade substantivável, de maneira que o termo não poderia ser *definido*, mas apenas *exemplificado*. Alguns dos exemplos mais clássicos são “o calor de um assento / (que acabamos de deixar) é infraleve” (Duchamp 2009: 21) ou “quando a fumaça do tabaco tem também o cheiro/ da boca que o exala, os dois cheiros / se casam por infraleve” (*idem*: 23).

A conjunção, em Montenegro, entre o efêmero e o tátil parece se aproximar, nesse sentido, diretamente do sentido que os infraleves têm em Duchamp. De fato, alguns exemplos da poesia de Montenegro parecem ter uma linguagem tão próxima dos infraleves que, creio, poderiam ser inseridos diretamente na sequência de seus exemplos sem causar estranhamento: “deixando ao meu lado / seu cheiro quente/ no travesseiro amassado.” (2018: 58), “pisar de meia no / quintal molhado pela chuva de ontem” (*idem*: 63), “garoa / que a luz de um poste revela” (*idem*: 45) ou o “cheiro de perfume / no elevador vazio” (*idem*: 59).

Para além do funcionamento pela “analogia do exemplo” – que fica claro no “poder ser exemplificado, mas não definido” –, os infraveles ainda são associados pelo próprio Duchamp, já em sua segunda nota, à analogia – de maneira, evidentemente, não identificatória, mas sim como um qualificador: “analogia infravele” (Duchamp 2009: 21). Ou ainda, em outra nota, Duchamp situa o infravele em um funcionamento que lembra bastante a estrutura da analogia enquanto salto entre contiguidades ou metáfora entre metonímias, “indica / intervalo (tomado em um sentido) e / barreira (tomado em outro sentido)” (*idem*: 23).

Um ponto que parece especialmente importante, tanto para os infraveles quanto para as imagens de Montenegro, é apelo sensorial. De fato, em seu texto sobre o paradigma/analogia como forma de pensamento, Giorgio Agamben chega a um ponto interessante de relação entre o sensível e a analogia. Retomando o comentário de Victor Goldschmidt a respeito da dialética platônica, Agamben nos diz que o paradigma é algo como um fenômeno sensível “posto numa relação não sensível consigo mesmo, e, dessa forma, reconhecido no outro” (2019: 30), de maneira que a questão com o paradigma – e com a analogia – nunca é seu estado prévio, mas sim a operação de sua disposição mediante um “‘pôr ao lado’ um ‘juntar’, e, sobretudo, um ‘mostrar’ e um ‘expor’” (*ibidem*).

Na mesma medida em que o infravele não pode ser definido, apenas exemplificado, as “tranqueiras líricas” de Marcelo Montenegro, parecem apontar para uma grande parataxe entre sistemas de contiguidade, ou ainda, de sistemas sensíveis colocados em relação não sensível consigo mesmos. Uma rede, portanto, de fragmentos que não se articulam em direção a um sentido, mas funcionam como um sistema de remetimentos e referências relacionais. E, nesse sentido, infraveles e tranqueiras líricas funcionam como uma grande constelação de analogias, uma noção bastante abstrata se tentássemos totalizá-la, precisamente porque o que interessa é uma operação com relações que não são da ordem da totalização, mas sim que vão do particular para o particular, em saltos de uma contiguidade à outra sem apontar para um universal.

4. A mnemotécnica do afeto

Retomemos, rapidamente, nosso percurso até aqui, antes de dar um passo à frente. A partir de uma formulação inicial, tomada desde a linguística estruturalista, da analogia pensada como uma metáfora entre duas metonímias, busquei mapear como que três formas da analogia e do analógico na poesia de Marcelo Montenegro. O primeiro, desde uma estrutura mais formal, como estruturadora de uma rede de referências de obras e experiências a partir de migração de relações de contiguidade. Em seguida, abordei a forte presença de marcas de mídias e equipamentos analógicos e as particularidades de seu funcionamento por meio da transdução, isto é, suma incorporação de rastros. Finalmente, aludi a uma estrutura de disposição de imagens sensíveis, uma grande “analogia do exemplo” – que associei aos infraveles duchampianos – como forma de oposição a um encadeamento linear predicativo, uma forma que constrói algo como um

grande sistema de saltos descontínuos entre imagens cotidianas que interessam por seu caráter de contiguidade e contato.

Gostaria agora de, nos dois últimos núcleos de minha reflexão, desdobrar duas consequências desse investimento na analogia e no analógico. Primeiramente, quero tirar a analogia de um registro individual, e conferir a ela uma potência política. Para tanto, vou precisar retomar o que adiantei sobre a analogia em seu sentido de sistema técnico de inscrição de memória, o que é dizer: do analógico em sua oposição para com o digital. Retomemos a estrutura polarizada pelos dois termos.

O analógico, de um lado, diria da operação de migração de uma informação inscrita em um contínuo não compartimentalizado para outro contínuo não compartimentalizado, uma operação que incorpora, a cada salto de transdução, todos os ruídos, marcas de uso e demais contingências do funcionamento de todos os suportes prévios de inscrição. Do outro lado, o digital operaria pela segmentação da informação em um sistema opositivo de unidades mínimas, ou seja, a tradução de um texto em um código de diferenças incorporável, e, portanto, insensível ao desgaste de sua reprodução.

Tomada em termos técnicos, portanto, o que chamamos “digitalização” é a transcrição em um código abstrato de diferenças, de tal maneira que as relações entre essas unidades se preservem inalteradas. Aqui o exemplo mais palpável é, novamente, a escrita alfabética-tipográfica: podemos transcrever uma palavra em diferentes fontes, escrita sobre diferentes papéis, em cores ou alto relevo; a relação entre *as letras* enquanto entidades abstratas discretas e a constituição da palavra seguirá sendo sempre a mesma.

Conforme já adiantei, digital e analógico não estão, porém, opostos quando buscamos lê-los desde seu produto final. Relembremos o exemplo do livro. Na medida em que é um objeto físico cuja materialidade comporta a incorporação de inscrições, marcas e registros de leitura (que migrarão para novos suportes, se tirarmos uma foto da página, por exemplo), é analógico. Mas na medida em que o seu texto foi estabilizado em um conjunto de artes gráficas, vetorização de elementos, diagramação, seleção de tipografia; ele se constitui como uma entidade abstrata, que pode ser reproduzida indefinidamente sem perder ou incorporar novas informações no processo.

Nesse sentido que gostaria de situar o analógico e o digital não como um eixo axiológico de distinção entre os suportes materiais ou tecnologias de registro, mas sim como duas “operações mnemotécnicas” que estão misturadas em diferentes proporções em cada suporte. Por “operações mnemotécnicas” quero dizer precisamente essa oposição entre uma operação por transdução em contraposição à operação por abstração em um código de diferenças opositivas, o que gostaria, agora, de aproximar do que Bernard Stiegler situa a partir do termo “gramatização”. Tomarei um espaço para situar melhor os pontos da discussão, antes de retornar ao analógico/analogia.

O conceito de “gramatização” é retomado, por Stiegler, de Sylvain Auroux. Em Auroux, o termo está ligado diretamente a uma noção linguística de “sistematização” da linguagem em sistemas diferenciais, cujos dois maiores exemplos (de fato, as duas

“revoluções da gramatização”) são o advento da escrita fonética – a codificação de um contínuo sonoro em unidades mínimas passíveis de recombinação – e a tipografia. O termo é bastante restrito em Auroux, de maneira que a leitura que mais vai me interessar é a ampliação do conceito proposta por Stiegler, mas cabe ressaltar que já em Auroux, a questão nos direciona a um quiasma no qual o analógico está para a inscrição de memórias indistintas de seus rastros indesejáveis, assim como a gramatização está para a um processo amnésico desses mesmos rastros pela abstração.

O exemplo privilegiado por Auroux é o da oposição entre a atividade do copista e a do tipógrafo, nos quais lemos – ainda que não apareçam os termos analógico ou digital – o mesmo tipo de relação que vínhamos lendo na poesia de Marcelo Montenegro:

Com a imprensa, o fenômeno da escrita da língua muda de dimensão. Um livro assim não é o mesmo tipo de objeto cultural que um rolo de pergaminho antigo ou um manuscrito medieval. [...] A escrita manuscrita tende a polarizar a atenção na operação de cópia. O modo privilegiado de historicização do saber é a permanência do texto, ao qual se juntam, em camadas sucessivas, glosas e comentários, sendo a inovação agregada em um processo indefinido de acréscimo. (Aroux 1992: 51-52)

Em contrapartida, o impressor, que trabalha por uma matriz de tipos móveis, separa “a produção intelectual do texto de sua produção material” (*idem*: 52). Ou seja: abstrai a materialidade contínua do texto manuscrito em um arranjo específico dessa matriz de elementos mínimos, previamente “gramatizados” como um sistema de unidades discretas.

Dois pontos me interessam na releitura de Stiegler do conceito de “gramatização”. O primeiro é que, em sua formulação mais concisa, ele corresponde *ipsis litteris* com a definição de Florian Cramer do “digital”. Para Stiegler a gramatização seria uma “análise como uma ‘discretização’ do contínuo” (Stiegler 2014: 49, tradução nossa).⁷ O segundo é o quanto o conceito, a partir dessa formulação mínima, vai ser expandido e ampliado para diferentes contextos de análise, ganhando uma abrangência que permite desdobrar algumas implicações interessantes.

Stiegler flagra a “gramatização” como um processo extremamente polivalente na civilização ocidental, que precede toda a formação da lógica, toda ciência da linguagem e de toda ciência em geral, na medida em que é “a condição tecnológica (no sentido que já é sempre tanto técnica quanto lógica) de todo processo de conhecimento” (Stiegler 2014: 54, tradução nossa).⁸ É também a gramatização que está por trás, na teoria de Stiegler, de todo um processo de alienação da força de trabalho a partir da mecanização de gestos isolados em subunidades discretas (algo que nos levaria a Benjamin), o que Stiegler coloca nos termos de uma “digitalização de máquinas mnemo-tecnológicas” (Stiegler 2011: 78-79), um processo que se conecta, ainda, a toda uma série de fenômenos abordados por Foucault nos termos de tecnologias disciplinares.

Ainda que associe a gramatização à digitalização – um tanto na esteira do que Auroux propõe –, Stiegler não se detém na especificidade do analógico quando contraposto ao digital, e é nesse ponto que gostaria de me deter. De fato, minha hipótese é a de que, se restituímos ao conceito de gramatização a oposição de sistemas de memória que líamos no analógico vs. digital, o investimento no analógico se coloca na contracorrente de uma marcha de abstrações e compartimentalizações da memória. Ou ainda: faz da restituição dos ruídos e marcas de uso, um movimento interessado de anamnese.

É nesse sentido que gostaria de ler a presença do analógico na poesia de Marcelo Montenegro. Muito além de um saudosismo datado por chiados de disco ou acidentes de sistema de gravação, interessa pensar o gesto de investimento no analógico como uma mnemotécnica impura, que incorpora as marcas do uso/circulação/reprodução como parte essencial de uma textualidade, na medida em que estas particularizam e individualizam cada objeto porque inscrevem nele sua história específica. O que me leva a dois desdobramentos mais imediatos.

Em primeiro lugar, trata-se de uma estratégia que se coloca no contrafluxo do que Stiegler flagra como uma tendência à “hiper-sincronização” industrializada por parte da mnemotécnica industrial. O que Stiegler coloca na conta da gramatização, tomada como um processo que vai indistintamente das tecnologias analógicas às digitais, na realidade está mais ligado ao conceito de “digitalização” – tomado no sentido específico de compartimentalização em um sistema abstrato de unidades discretas. É o processo de digitalização que permite a abstração das inscrições de camadas sucessivas de memória e constituição de um sistema de diferenças cuja reprodução não influencia na informação. O analógico, no sentido que vim tratando, estaria no outro lado desse espectro, na medida em que retém e transporta as marcas e rastros, os ruídos no sinal.

Onde o filósofo francês flagra, portanto, um contínuo no qual as mnemotécnicas analógicas rapidamente são convertidas pela gramatização em uma reprodutibilidade digital ao longo do século XX,⁹ interessa-me pensar o analógico como uma falha ou brecha nesse sistema. Na medida em que a gramatização gera – seguindo sua teoria – um panorama de objetos planejados, des-hierarquizados em um presente destemporalizado, o reinvestimento no analógico se coloca como um aproveitamento de fissuras e inscrições residuais que permitem ler os rastros de situacionalidade que reinscrevem historicidades heterogêneas nos objetos culturais.

Em segundo lugar, e na medida que situa em cada suporte as marcas de sua historicidade específica, o analógico ainda é o que permite individualizar um objeto em relação a outro, ainda que partam de uma mesma matriz digitalizada. E, nesse sentido, o analógico se torna o lugar de inscrição do afeto. Dito de maneira mais detida: se o digital se coloca como o “não-situado” ou como o que não guarda memórias ou registros de sua circulação individual (frente a outras individualidades), vale o contrário para o analógico: é nele que, tal qual os grifos num livro, se inscreve a particularidade de cada leitura e de cada leitor. Os grifos em um exemplar de um livro não seriam nunca os mesmos de

outro exemplar, assim como os riscos em um disco de vinil, após anos e anos de sua execução, nunca são idênticos aos riscos de outro da mesma prensagem. O afeto se inscreve, portanto, enquanto memória, na sujeira do cabeçote, no que diz respeito às particularidades, e não em referência a um código abstrato transcendental estabilizado.

Essa mnemotécnica do afeto ainda nos permite extrapolar o investimento no analógico, não apenas enquanto caracterizador de um suporte de inscrição, mas também em relação às cadeias de analogia enquanto rede de remetimentos pela “analógica do exemplo”, na medida em que também nelas cada termo particular apenas adquire valor em relação a outras particularidades. Para retomarmos o mesmo exemplo, Rick Wakeman apenas é o “Olavo Bilac do rock” na medida em que cada um desses termos diz de uma experiência afetiva específica e particular. Outras cadeias e outras redes de relação entre Rick Wakeman e Olavo Bilac seriam possíveis, mas nenhuma delas se esgotaria – dentro de um paradigma analógico –, em uma circunscrição a uma significação última. Se Agamben nos diz que a questão com a analogia “nunca é seu estado prévio, mas sim a operação de sua disposição” (Agamben 2019: 30), diríamos que essa *disposição* é a justa medida da recusa da essencialização do que seja Rick Wakeman ou Olavo Bilac. Ambos interessam apenas enquanto arranjos possíveis dentro de uma grande mnemotécnica do afeto.

5. A analogia não teria muito valor se não pudesse ser levada adiante

Os últimos desdobramentos nos quais gostaria de me deter são de caráter marcadamente mais teórico-especulativo. Meu objetivo é retomar uma linha de imagens proposta por Freud e dois de seus leitores, Jacques Derrida e Jacques Lacan, buscando re-esquematizar algumas de suas proposições a partir dos termos que vimos tratando até aqui. Começemos por Derrida.

Em 1968, Derrida publica em livro uma conferência, originalmente pronunciada no *Instituto de psicanálise*, “Freud e a cena da escritura”. O foco de sua análise é mapear uma “estranha progressão” no interior da obra freudiana, no que toca ao mapeamento dos sistemas de inscrição neuro-fisiológica da memória. A memória, conforme apontado por Freud e retomado por Derrida, não seria “uma propriedade do psiquismo entre outras”, mas sim “a própria essência do psiquismo” (Derrida 1971: 185), e se projetaria, dentro da obra freudiana em uma continuidade de imagens e analogias que vão do *Projeto para uma psicanálise científica*, de 1895, até a “Nota sobre o bloco mágico”, de 1925, de maneira a “se conformar cada vez mais a uma metafórica do traço escrito” (*idem*: 183).

Dito em poucas palavras, o problema central com relação à memória é, para Freud, uma tensão entre a conservação de traços mnemônicos duradouros e a disponibilidade inesgotável para receber novos estímulos. Esse duplo caráter vai se desdobrar, no percurso retomado por Derrida, em diversos modelos: desde o primeiro (relatado apenas na correspondência entre Freud e Fliess), a partir de uma distinção funcional entre dois tipos de neurônios envolvidos no processo de recepção-retenção de impressões duráveis, passando por modelos pautados pela diatrópica, pela análise dos sonhos ou pela escrita hieroglífica.

Alguns paralelos interessantes poderiam ser mapeados nesse percurso de leitura de Derrida das analogias de Freud, mas gostaria de me voltar diretamente para o último modelo, o proposto por Freud em sua “Nota sobre o ‘bloco mágico’” (Freud [1925] 2011). Nele – e sigo aqui *pari passu* a leitura feita por Derrida –, Freud apresentaria três analogias fundamentais para a memória em seu desenvolvimento. Na primeira, ilustraria o problema da oposição entre a “conservação indefinida e o poder de recepção ilimitado” a partir de dois sistemas materiais de inscrição textual: a folha de papel, que retém traços duradouros, mas rapidamente esgota o seu espaço de inscrição; e a lousa, que “mantém a capacidade receptora por tempo ilimitado” (Freud 2011: 268), mas que, para tanto, precisa ser regularmente apagada, perdendo todas as informações registradas.

Nesse ponto é que Freud apresenta esse “pequeno dispositivo que promete fazer mais do que a lousa e a folha de papel” (*idem*: 270), isto é, o *Wunderblock* ou bloco mágico. Formado por uma tabuinha de cera, um papel translúcido encerado e uma película protetora, o bloco mágico possuiria uma “superfície receptora que sempre pode ser usada novamente” (*idem*: 272), na medida em que a escrita se apaga quando o papel é afastado da tabuinha, *ao mesmo tempo em* que seria uma instância de retenção de traços duradouros, já que “o que foi escrito permanece na tabuinha de cera e pode ser lido com uma iluminação adequada” (*ibidem*). O diferencial do bloco mágico, em termos de sistema de notação, é, nesse sentido, que ele “resolve o problema de juntar as duas operações ao distribuí-las por *dois componentes – sistemas – separados, mas inter-relacionados*” (*ibidem*, grifos do autor). Trata-se do que Derrida situa como a “segunda analogia”.

Aqui, gostaria de arriscar minha primeira hipótese a respeito: o que o *Wunderblock* oferece a Freud não é se não uma analogia para o funcionamento do próprio caráter analógico. Na medida em que o que interessa é um modelo pautado por dois sistemas de continuidade (duas superfícies planas de inscrição) descontínuos entre si, e que os traços duráveis são lidos apenas “sob uma iluminação adequada” – ou seja, são rastros –; o “bloco mágico” ilustra o funcionamento característico do analógico e sua re-inscrição dos sinais de uso na materialidade do suporte. Ele apresenta uma superfície sempre disponível de inscrição, mas também uma segunda, por trás desta, que dá testemunho “sob uma iluminação adequada” do histórico dos rastros e ruídos de sua operação.

Porém, como diz Freud, “a analogia não teria muito valor se não pudesse ser levada adiante” (2011: 272), de maneira que se introduz, no movimento final de seu texto, um último elemento (constituindo, segundo Derrida, a terceira analogia): a intermitência do contato entre os sistemas como a própria “origem da ideia de tempo” (*idem*: 274). Freud encerra seu texto sem dar muitos detalhes, Derrida se detém um pouco mais, flagrando aí um conceito de tempo enquanto espaçamento, isto é, do tempo enquanto “economia de uma escrita” (Derrida 1971: 220).

De minha parte, o que me interessa é o quanto o *Wunderblock* tomado enquanto “analogia para o analógico” – tal qual era também o “cabeçote sujo da memória” – assume aqui uma nova radicalidade. Na medida em que funda a própria percepção do tempo

(tomado como um espaçamento da intermitência da inscrição mnemônica), o “bloco mágico” não serve apenas para *ilustrar* a memória. De fato, é o que se pretende ilustrar – o caráter analógico da memória – que funda a temporalização, ou seja: o analógico é estruturante, e não apenas estruturado pela memória.

Em contraposição a um tempo abstrato, tomado como realidade em si e desvinculado de suas relações de inscrição – isto é, um tempo como textualidade pura, como código transcendental –, o que está em jogo é a temporalização como atividade relativa às inscrições por contatos intermitentes entre sistemas de continuidade. Para retomar os “dois aspectos da linguagem” de Jakobson/Saussure com os quais busquei mapear um conceito de analogia, diríamos que a “ideia de tempo” se coloca como um diferimento de relações *in absentia* entre sistemas *in praesentia* (sem com isso incorrer em qualquer precedência de um sistema sobre outro, já que é da sua inter-relação que se deriva a própria temporalização). A memória, nesse sentido, não possui se não a mesma estrutura de uma cadeia de relações sem um centro presente a si, uma “analógica de exemplos” ou uma sintaxe de transduções ruidosas sem uma origem situável.

Retomemos Marcelo Montenegro. O que me interessava como valorização dos rastros e ruídos analógicos – e que via Stiegler se colocou como um gesto de resistência anamnésica a uma “hiper-sincronização” des-hierarquizada dos objetos culturais – levaram a uma menmotécnica do afeto na medida em que eram uma forma de particularização de um arranjo possível de afetos dentro de uma grande rede de referências relacionais. Digo particularização, porque esses ruídos e rastros de contato dão testemunho de uma historicidade específica que se reinscreve no próprio código não-compartimentalizado.

Derrida nos diz, por sua vez, que “o sujeito da escritura é um *sistema* de relações entre as camadas” (1971: 222), ou seja: é ele mesmo um arranjo dessa mesma natureza. As marcas e resíduos dos saltos de descontinuidade entre sistemas contínuos se projeta, portanto, para a própria constituição de um “sujeito da escritura” enquanto temporalização da memória. Não seria tanto o caso de que é no analógico que se inscrevem os rastros e a historicidade (como eu havia dito), mas sim que o tempo enquanto espacialização da memória apenas se inscreve enquanto analogia, enquanto sintaxe de descontinuidades.

Gostaria, finalmente, de dar uma última elaboração a essa questão, aproveitando uma fórmula lacaniana. Em um célebre texto de 1957, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1978), Lacan se volta para os mesmos dois princípios operacionais dos quais parti para uma tentativa de definição da analogia: a metáfora e a metonímia. Onde líamos, porém, dois aspectos estruturantes da linguagem, Lacan lê duas categorias do inconsciente, e de maneira tão direta que chega à formulação que me interessa: “o sintoma é uma metáfora, [e] não é uma metáfora dizê-lo, não mais do que dizer que o desejo do homem é uma metonímia” (Lacan 1978: 259).

E aqui chegamos à hipótese especulativa com a qual gostaria de encerrar. Se assumirmos que a analogia – enquanto sintaxe composicional de sistemas de contiguidade

descontínuos entre si – é estruturante da ideia de tempo tomado como espacialização da memória; e aproveitando a fórmula de Lacan, poderíamos dizer que a memória é analogia (e talvez não seja uma analogia dizê-lo).

NOTAS

* Filipe Manzoni fez seu doutorado (2018) em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina /UFSC, sob orientação da Prof. Dra. Susana Scramim e coorientação da Prof. Dra. Luciana Maria Di Leone, com período sanduíche na Universidade de Yale, nos Estados Unidos, sob orientação do Prof. PhD, Kenneth David Jackson. Atualmente realiza Pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, onde atua com projeto “Comunidades estéticas na poesia brasileira contemporânea: materialidades e políticas da literatura”, financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/019557/2022.

¹ No original, em inglês

‘Digital’ simply means that something is divided into discrete, countable units — countable using whatever system one chooses, whether zeroes and ones, decimal numbers, tally marks on a scrap of paper, or the fingers (digits) of one’s hand — which is where the word ‘digital’ comes from in the first place [...].Consequently, the Roman alphabet is a digital system; the movable types of Gutenberg’s printing press constitute a digital system; the keys of a piano are a digital system; Western musical notation is mostly digital, with the exception of instructions with non-discrete values such as *adagio*, *pianoforte*, *legato*, *portamento*, *tremolo* and *glissando*.

² No original, em inglês

Conversely, ‘analog’ means that the information has not been chopped up into discrete, countable units, but instead consists of one or more signals which vary on a continuous scale, such as a sound wave, a light wave, a magnetic field (for example on an audio tape, but also on a computer hard disk), the flow of electricity in any circuit including a computer chip, or a gradual transition between colors, for example in blended paint. [...] The structure of an analog signal is determined entirely by its correspondence (analogy) with the original physical phenomenon which it mimics.

³ Caberia aqui fazer menção à obra talvez mais robusta dedicada a um mapeamento minucioso a respeito do conceito, *La linea e il circolo – Studio logico-filosofico sull’analogia* (2004 [1968]), de Enzo Melandri.

⁴ Foucault ainda nos diz que, após o séc. XVI, a talvez literatura seja o único campo de conhecimento que dê testemunho desse eixo epistemológico centrado na analogia e nos sistemas de similitude (1967: 68)

- ⁵ De fato, Agamben toma a questão nos termos de um pensamento sobre o paradigma, mas aproxima de tal forma os dois termos e definições que, creio, nos autoriza a associá-los sem maiores problemas – nos dizendo, por exemplo que “o paradigma é uma forma de conhecimento [...] analógico, que se move da singularidade para a singularidade” (Agamben 2019: 41).
- ⁶ Já me detive nesse poema em outra ocasião (Cf. Manzoni, 2021) ressaltando o quanto o poema investe em uma “zona associativa” de experiências de fruição atravessadas pelo afeto: o que cada artista é, apenas o é em relação com outras experiências individuais do que outros artistas o são. Caberia acrescentar, para o que interessa para essa reflexão, que essa “zona associativa” é imprecisa na justa medida em que opera por uma migração de diferentes sistemas de contiguidade, e não por uma identificação predicativa.
- ⁷ “analysis as a discretization of the continuous”, no original em inglês.
- ⁸ “is the techno-logical condition (in the sense that it is always already both technical and logical) of all knowledge” - no original, em inglês.
- ⁹ “Mechanization as a process of grammatization was very quickly extended to the new mnemo-technics constituted by analogical reproduction technologies in the nineteenth century, and by digital reproduction at the end of the twentieth century.”(Stiegler 2011: 150)

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor (1991), “Parataxe”, in *Notas de literatura*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- Agamben, Giorgio (2019), “O que é um paradigma?”, in *Signatura rerum: sobre o método*, São Paulo, Boitempo, 9-44.
- Aroux, Sylvain (1992), *A revolução tecnológica da gramatização*, Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP.
- Cramer, Florian (2015), “What is post-digital?”, in *Postdigital aesthetics*, Palgrave Macmillan, London, 12-26.
- Derrida, Jacques (1991), “A mitologia branca: a metáfora no texto filosófico”, in *Margens da filosofia*, Campinas, São Paulo, Papirus, 249- 314.
- (1971) “Freud e a cena da escritura”, in *A escritura e a diferença*, São Paulo, Perspectiva, 179-226.
- Duchamp, Marcel (2009), *Notas*, Madrid, Editorial Tecnos.
- Foucault, Michel (1967), *As palavras e as coisas*, São Paulo, Martins Fontes.

- Freud, Sigmund (2011), “Nota sobre o ‘bloco mágico’”, in *Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*, São Paulo, Companhia das Letras, 267-273.
- Jakobson, Roman (2007), “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, in *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix, 34-62.
- Lacan, Jacques (1978), “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, in *Escritos*, São Paulo, Editora Perspectiva, 223-260.
- Manzoni, Filipe (2021), “O almoxarifado de afetos”, *Elyra: Revista da rede internacional Lyracompoetics* (18), 227-245. <https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely18a13>
- Melandri, Enzo (2004), *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sull’analogia*, Macerata, Quodlibet.
- Montenegro, Marcelo (2021), *Vídeos caseiros*, São Paulo, Corsário-Satã.
- (2018), *Forte apache*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2016), “Back to the future: O livro de poesia como crítica do livro em papel e do e-book”, in Pedrosa, Celia/ Ida Alves, *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidade*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 107- 162.
- Stiegler, Bernard (2014), *Symbolic misery: Volume 1 The hiper-industrial epoch*, Cambridge, Polity Press.
- (2011), *The decadence of industrial democracies: Disbelief and discredit*, Volume 1, Cambridge, Polity Press.