



VILÉM FLUSSER E A POESIA CONCRETA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A RETÓRICA E O PROBLEMA DA INTERPRETAÇÃO

CHARLISTON PABLO DO NASCIMENTO¹

RESUMO: A relação entre o pensamento filosófico de Vilém Flusser e a poesia concreta (e, especialmente, com o poeta Haroldo de Campos), é marcada por uma crítica ao mesmo tempo peculiar e complexa. O pensador tcheco-brasileiro se mostra um grande entusiasta da radicalidade daquela poesia no trato da linguagem, mas, ao mesmo tempo, considera-a tímida em seus resultados, pelo fato de ela ainda se sustentar em um caráter semântico tradicional dos termos ou apresentar, como parte de sua narrativa, um conteúdo de engajamento político. Por outro lado, a contundência da crítica flusseriana não recebeu, por parte de Haroldo de Campos e dos demais poetas concretos, reconhecidos por não se furtarem às polêmicas em que se viram envolvidos, uma reação análoga e da qual pudéssemos usufruir um aprofundamento do debate. No presente artigo, retomarei um tema em filosofia da arte que venho desenvolvendo nos últimos anos, inspirado nos conceitos de retórica e interpretação, de Arthur Danto, para defender que a querela e o afastamento entre Flusser e a poesia concreta é resultado de um conflito entre as suas distintas retóricas e pelo caráter ilustrativo da interpretação na crítica flusseriana àquela poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Vilém Flusser; Haroldo de Campos; Poesia concreta; Questão retórica; Problema da interpretação.

ABSTRACT: The relationship between Vilém Flusser's philosophical thought and concrete poetry (especially with the poet Haroldo de Campos), is marked by a criticism that is both peculiar and complex. The Czech-Brazilian thinker is a great enthusiast of the radical nature of that poetry in dealing with language, but at the same time considers it timid in its results, due to the fact that it still relies on a traditional semantic character of terms or demonstrate, as part of its narrative, a political engagement content. On the other hand, the incisiveness of Flusser's criticism did not receive, from Haroldo de Campos and other concrete poets (recognized for not shying away from the controversies in which they found themselves involved), a similar reaction from which we could benefit from a deeper debate. In this paper, I will return to a theme in philosophy of art that I have been developing in recent years, inspired by Arthur Danto's concepts of rhetoric and interpretation, to argue that the quarrel Flusser/concrete poetry is the result of a conflict between its distinct rhetorics and the illustrative character of the interpretation in Flusser's criticism of that poetry.

KEYWORDS: Vilém Flusser; Concrete poetry; Language; Engajament; Haroldo de Campos.

¹ Professor adjunto de filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Doutor em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: cpnascimento@uefs.br.

Em *Bodenlos: Uma autobiografia filosófica*, Vilém Flusser dedica um capítulo de “Diálogo”, intitulado “Haroldo de Campos”, para tratar a respeito das suas relações com a poesia concreta e com o poeta, ensaísta e tradutor homônimo, que junto a seu irmão, Augusto de Campos, e Décio Pignatari, representavam o núcleo e liderança desse importante movimento de vanguarda da poesia brasileira.

Por se tratar de um capítulo inserido em uma obra autobiográfica, e na qual se apresenta a formação e a evolução do pensamento filosófico de Flusser, um judeu tcheco que se viu obrigado a fugir de seu país após a invasão nazista e a se radicar e desenvolver sua inovadora filosofia no Brasil, por si mesmo o capítulo dedicado a Haroldo de Campos (e à poesia concreta) já se revelaria um tema de interesse para diferentes estudos de caráter estético, histórico, em teoria da arte literária, ou sobre a cultura brasileira contemporânea. Houve contribuições entre a filosofia flusseriana e o movimento de vanguarda concretista? Podemos considerar plausível alguma influência das inovações concretistas para a formulação do conceito de era das imagens técnicas, ou do texto flusseriano para o estabelecimento da integração verbal, visual e sonora como ambição e unidade do poema concreto? Em que medida essas formulações teóricas foram objeto de debate entre o filósofo e o poeta? O pensador tcheco-brasileiro chegou a tratar o problema da tradução criativa, ou ‘transcrição’, que constitui uma das contribuições elementares de Haroldo de Campos e dos demais poetas concretos para o tema da comunicação (e da possibilidade de comunicação) da arte poética entre diferentes culturas?

O que o capítulo dedicado a Haroldo de Campos em *Bodenlos* nos revela, contudo, é uma relação ao mesmo tempo muito peculiar, mas também complexa, entre Flusser (e sua interpretação ao mesmo tempo crítica e filosófica), e Haroldo de Campos (bem como a poesia concreta como um todo).

A peculiaridade da interpretação flusseriana da poesia de Haroldo de Campos e dos demais poetas concretos se apresenta no fato de ela destoar das considerações críticas ou de animosidade ou de exaltação com que o movimento concreto, seus poemas e formulações teórico-críticas foram costumeiramente recebidos pela intelectualidade e pela tradição literária brasileira. Isso conduz a crítica de Flusser, ao mesmo tempo entusiástica pelas potencialidades que as rupturas da poesia concreta anunciavam, mas contundentemente insatisfeita com o que considera uma timidez de suas realizações, a um território bastante singular de apreciação e juízo acerca daquela poética: enquanto a maioria das críticas à poesia concreta se sustentam em considera-la excessivamente radical e destituída de um caráter poético justamente por suas experimentações com a forma, por romperem com a lírica do verso, Flusser, por outro lado, ao

mesmo tempo aplaude essas ambições experimentais com a linguagem, mas as considera tímidas em seus resultados.

Por outro lado, a relação de Flusser com Haroldo de Campos e a poesia concreta também se revela entremeada de complexidade, seja no sentido de um desencontro entre os interesses filosóficos do pensador tcheco-brasileiro e a compreensão do fazer artístico e as ambições estéticas daquele(s) poeta(s) de vanguarda, mas também pelo caráter enigmático em que as tentativas de aproximação entre os dois autores, cujos atos demonstravam um inequívoco desejo de estabelecerem algum vínculo entre suas criações (a exemplo da contundente defesa, em artigos de jornal e obras de Flusser, da importância histórico-cultural da poesia concreta, ou, do lado de Haroldo de Campos, do convite para que Flusser traduzisse trechos de sua obra *Galáxias* para o alemão, em 1966), acabaram por resultar antes em um obtuso e silencioso afastamento do poeta em relação ao filósofo do que, propriamente, no estabelecimento de uma afinidade ou intercâmbio entre as suas concepções filosóficas e poéticas.

Cabe ressaltar, nesse sentido, que o poeta e os demais líderes daquele movimento de vanguarda, com a exceção de um depoimento gravado em vídeo por Haroldo de Campos para o *Arquivo Vilém Flusser São Paulo*, em 1999 (Cf. MENDES, 2017), parecem ter ignorado os escritos ao mesmo tempo entusiasmados e críticos de Flusser a respeito da poesia concreta, algo bastante incomum para um movimento que historicamente não se furtou a debater as polêmicas em torno de suas criações, formulações teóricas ou traduções, confinando a abordagem flusseriana da poesia concreta à própria filosofia de Flusser e seus estudiosos². O malogro desse

² A fim de não dispersar o foco temático do presente artigo, procurei concentrar a minha análise em dois textos de Flusser, o artigo “Concreto-abstrato”, de 1964, e o capítulo dedicado a Haroldo de Campos, em *Bodenlos*. Entretanto, ressalto que a importância atribuída pelo pensador tcheco-brasileiro à poesia concreta é também tematizada em outras de suas obras, como *Língua e realidade*, *A história do diabo* e *Fenomenologia do brasileiro*. Martha Schwendener observa, ademais, que o impacto duradouro da poesia concreta sobre Flusser pode ser vislumbrado nos conceitos de sua filosofia, como “na leitura ‘superficial’ de imagens técnicas, no pensamento ‘pós-histórico’ não linear, e na ideia de que a própria filosofia seria praticada em imagens, e não em palavras escritas” (SCHWENDENER, 2020, p.15). Em contrapartida, exceto pela tradução feita por Flusser de dois trechos de *Galáxias* para o periódico alemão *rot*, em 1966, e a entrevista-depoimento de Haroldo de Campos para o *Arquivo Vilém Flusser São Paulo*, em 1999, que servirá para o argumento do segundo tópico deste artigo, não encontrei outras referências a Flusser na produção ensaística de Haroldo de Campos ou dos demais poetas concretos, nem tampouco em obras voltadas ao estudo daquela poesia, a exemplo de *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada* modernista, de Gonzalo Aguilar (Cf. 2005). Digno de atenção, ainda, é que nem mesmo a tradução dos trechos de *Galáxias*, por Flusser, foi tematizada no volume organizado por GUERINI, MELLO e COSTA (Cf. 2019), dedicado exclusivamente ao trabalho de Haroldo de Campos como tradutor e às obras dele traduzidas para outros idiomas, e no qual existem quatro artigos voltados apenas a *Galáxias*. Tampouco, aliás, é citada a tradução feita por Flusser no parágrafo dedicado às traduções de *Galáxias*, na publicação dessa obra pela Editora 34, em 2011 (CAMPOS, 2011, p. 7). Também não há qualquer alusão ao artigo “Concreto-abstrato”, de Flusser, nem ao próprio filósofo, na longa descrição elencada de atividades realizadas pelo movimento de poesia concreta, dos seus contatos com intelectuais nacionais e estrangeiros, ou aos artigos (inclusive críticos) sobre eles escritos entre os anos de 1952 e 1965, na “Sinopse do movimento de poesia concreta”, pertencente ao livro *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (Cf. CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, pp. 259-277).

anseio de estabelecer mútuo vínculo entre Vilém Flusser e Haroldo de Campos cria uma espécie de enigma acerca do que poderia ter motivado uma recepção em certa medida indiferente às postulações críticas do filósofo por tal movimento poético, ao mesmo tempo em que institui uma gama de conjeturas do que pode ter motivado esse afastamento do poeta em relação ao filósofo.

Uma hipótese seria a de ter ocorrido alguma divergência entre Haroldo de Campos e Vilém Flusser que os teria conduzido a romperem suas relações. Esta parece ser, aliás, uma questão importante trazida pela entrevista/depoimento de Haroldo de Campos ao *Arquivo Vilém Flusser São Paulo*, em 1999, mas negada pelo poeta. Campos declara, nesse registro, não ter ocorrido de fato qualquer ruptura, mas apenas um afastamento resultante de suas diferentes perspectivas estéticas (Cf. MENDES, 2017).

Outra hipótese seria resultante do caráter severamente crítico com que Flusser por vezes aborda aquilo que ele concebe como o caráter tímido dos resultados da poesia concreta. Rodrigo Duarte, por exemplo, afirma em uma passagem de *Pós-história de Vilém Flusser: Gênese-anatomia-desdobramentos*, que se Flusser “declara não saber qual teria sido a razão do afastamento do poeta com relação a ele, é porque talvez não lhe tenha ocorrido quão implacável parecia ser sua crítica (mesmo que ela não tenha tido qualquer intenção destrutiva)” (DUARTE, 2012, pp. 262-263). De fato, o esteta brasileiro está correto em afirmar o caráter por vezes implacável da crítica de Flusser à poesia concreta, o que denota o aspecto da peculiaridade entusiástica/insatisfeita da crítica do filósofo, mas creio que essa possibilidade possa também estar equivocada, e não pelo caráter inexorável da argumentação flusseriana em relação aos poetas, mas, como citei anteriormente, pelo costumeiro apreço dos vanguardistas em ativar e prontamente responderem às polêmicas em que se viram envolvidos. Se é verdade que os ataques do filósofo podem ter sido incômodos ao poeta, não creio que tenham sido em maior grau que as reações daquilo o que se chamou a dissidência neoconcreta, iniciada por Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, em *Poesia concreta: experiência intuitiva*, ou que o trato pejorativo com que os poetas concretos foram recebidos por parte significativa da tradição literária e da imprensa do período, ao que prontamente Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos procuraram responder de forma enfática e tanto quanto polêmica, tendo inclusive cultivado esses impasses como momentos relevantes de suas biografias.

Pretendo aqui formular uma outra hipótese a respeito desse movimento de mútua vinculação seguido do afastamento entre o poeta de vanguarda e o filósofo. E meu ponto de

partida se encontra em uma observação também feita pelo texto de Rodrigo Duarte, notadamente no mesmo parágrafo da citação acima, quando o esteta questiona que dentre os diferentes problemas do posicionamento assumido por Flusser em relação a Campos “não é o menor deles a discutível conexão imediata de *Galáxias* com a poesia concreta, por assim dizer, ‘clássica’, sugerida pelo filósofo” (DUARTE, 2012, p. 262).

Acredito que a passagem do texto de Duarte é elementar por dois motivos: primeiro, porque ela nos aponta para a possível existência de um caráter controverso no posicionamento de Flusser em relação à poesia de Haroldo de Campos (bem como à poesia concreta como um todo), e, a seguir, de que dentre os problemas advindos dessa posição flusseriana está a equivocada interpretação de *Galáxias* como um poema concreto, no sentido “clássico” do termo. Embora possa ser uma questão aparentemente menor, qual seja, de que Vilém Flusser não tenha percebido – ou, propositalmente, ignorado – que *Galáxias* já não era um poema concreto, mesmo que tal obra conservasse muitas das contribuições e influências constitutivas daquela poesia, essa observação nos conduz a um outro questionamento, imbricado a este, e que no entanto pode explicar não apenas a razão do afastamento de Haroldo de Campos em relação a Flusser, mas também por que ele – assim como os demais poetas concretos – não parecem ter dado muita importância a um pensamento filosófico que ao mesmo tempo lhes idealizava um papel tão elevado e, no entanto, austeramente lhes cobrava maior radicalidade justamente naquilo a que outras considerações críticas exortavam algum comedimento.

Trata-se, a meu ver, de considerarmos em que medida a interpretação flusseriana de *Galáxias*, bem como da poesia concreta, dizia respeito de fato às retóricas constitutivas de *Galáxias* ou da poesia concreta, e não ao emprego ilustrativo e com fins filosóficos alheios à natureza daquelas obras, o que, porventura, pode ter implicado uma reação de alheamento e desinteresse de Haroldo de Campos e dos demais poetas concretos por aquela crítica.

A minha hipótese neste artigo, portanto, é a de que o mútuo interesse inicial de Flusser e Haroldo de Campos para a construção de algum vínculo de suas criações, seguido do afastamento e aparente indiferença deste último para com as críticas do filósofo à sua poesia, resultaram da impossibilidade de alcance do diálogo crítico decorrente das diferentes retóricas daquela poesia e da interpretação do filósofo, o que, veremos, se dá especialmente no emprego e função do conceito flusseriano de concretude da palavra como desígnio daquela forma poética. Se, para Flusser, o que está em jogo – ou deveria estar em jogo – na poesia concreta é a concretude da palavra, e a abertura que essa concreção conduz para o mistério da própria linguagem, na poesia concreta o significado de concreto não se refere propriamente à

concretude da palavra, mas à concretude do poema, seja em sua estrutura composicional, seja em seu caráter de unidade integrada entre o verbal, o sonoro e o visual (ao que os concretistas intitulavam, inspirados no *Finnegans Wake*, de James Joyce, de “verbivocovisualidade” (CAMPOS, A., 2009, p. 36-37)), mas também pelo fato de que em nenhum momento esse caráter estrutural-compositivo do poema concreto parece ter significado, para os seus poetas, um desligamento da semântica ou da presença participante ou crítica do poeta, muito menos em nome de uma pretensa tomada radical pela concretude da palavra rumo às origens da linguagem.

Defenderei, deste modo, que o problema do impasse, desligamento e seguido silenciamento dos poetas concretos em relação à peculiar crítica de Flusser à poesia concreta é o resultado daquilo o que compreendo serem as suas distintas retóricas entre seus usos do termo concreto. Para cumprir esse objetivo, dividirei o texto em três etapas: no primeiro tópico, abordarei o modo como Flusser apresenta o tema da aproximação e afastamento de Haroldo de Campos, concentrando-me nos elementos que caracterizam a sua crítica peculiar e complexa ao poema *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e à poesia concreta em geral; no segundo tópico, tratarei acerca da resposta de Haroldo de Campos ao afastamento e desacordo com a compreensão flusseriana da poesia concreta, concentrando-me em apresentar os elementos constitutivos dessa poesia, seus desdobramentos e a dialética da poética de vanguarda em que ela se insere; por fim, no terceiro e último tópico, apresentarei o problema das diferentes retóricas em que o texto de Flusser e a criação poética da vanguarda concretista e haroldiana se encontram, quando defendo que a interpretação flusseriana da poesia concreta é, embora muito contundente, de caráter ilustrativo e alheio aos problemas e horizontes estéticos ambicionados por seus poetas.

1. Flusser e o mistério da palavra como potencialidade da poesia concreta

No capítulo dedicado a Haroldo de Campos, em *Bodenlos*, a condição de Flusser como um eterno migrante “sem firmamento”, no sentido de “sem chão”, “sem fundamento”, e que dá título à sua autobiografia filosófica, revela-se no texto sob a forma dialética de seu pensamento, ao confluir encontro e desencontro, passagem, memória, desejo de reencontro e o papel desse processo para a formação crítica desse sujeito desenraizado, revelando assim o caráter preponderante do desenvolvimento filosófico do autor como cerne e objeto de suas recordações. Numa analogia para com o termo “pé na estrada”, da obra homônima *On the Road*, de Jack Kerouac, o texto de Flusser é o do trânsito de um viajante, mas pelas estradas do pensamento.

A presença de Haroldo de Campos, nesse sentido, se revela ao mesmo tempo sob a perspectiva da procura pelo enlace afetivo, seguida por um desenlace do qual pouco se sabe, mas cuja afetividade ainda se revela presente. Mas não é, contudo, uma afetividade de quem procura construir uma relação de amizade em matéria de convívio pessoal e sim do reconhecimento, pelo autor da obra, da importância daquela personalidade para a sua formação intelectual, do papel que aquele encontro e desencontro intelectual representa para a sua própria formação e trânsito pelas “estradas” do pensamento.

O capítulo é iniciado com o anúncio de qual será a perspectiva pela qual o filósofo pretende abordar Haroldo de Campos, seguida pela afirmação de sua tese a respeito dessa abordagem: “A dialética entre o racional e o irracional... assume, em Haroldo de Campos, a forma deliberação-espontaneidade” (FLUSSER, 2007, p. 191). Trata-se, notadamente, de uma formulação veemente de demarcação do território do que se almeja na autobiografia, no sentido de informar, já na primeira frase do capítulo, que aquilo que está em jogo na presença do poeta de vanguarda, nas recordações de Flusser (assim como acontece com todas as outras personalidades de *Bodenlos*), consiste e fulgura a sua importância não em matéria de convivência, mas enquanto problema filosófico. Haroldo de Campos, desta forma, é um problema filosófico, e o processo de aproximação e afastamento dos personagens, assim como o desejo de Flusser pela retomada de diálogo, proferida pelo filósofo ao fim do capítulo, respondem ao anseio do pensador por novos passos no processo de desenvolvimento dessa dialética, isto é, de que o trânsito flusseriano pela estrada dos conflitos entre deliberação e espontaneidade, que ele identifica na obra do poeta, permitam-lhe percorrer novos caminhos filosóficos.

A relação entre Flusser e o problema filosófico Haroldo de Campos, no entanto, parece encontrar-se demarcada e condicionada, no referido texto do pensador tcheco-brasileiro, a um recorte histórico um pouco obtuso, e que dificulta a análise de seu juízo. Embora seja um capítulo escrito a partir das recordações do pensador em relação aos contatos que ele e Haroldo de Campos estabeleceram nos anos 1960 (especialmente entre 1964 e 1966), e, notadamente, do encontro de Flusser com a criação poética de Campos e dos demais poetas concretos naquele período (o que, por sua vez, não impede que o filósofo conhecesse a produção anterior desses poetas, especialmente aquela do período mais radical da vanguarda concretista, isto é, 1956-1960), por outro lado o texto autobiográfico *Bodenlos* é uma obra publicada logo após a morte de Flusser, em 1992, e, segundo nota Gustavo Bernardo, “sugere que ele o vinha escrevendo e teria sido surpreendido pelo acidente [que o matou], ou [que] o teria terminado pouco antes”

(Cf. FLUSSER, 2007, p.9). Se a perspectiva de Bernardo estiver correta, portanto, trata-se de um texto escrito entre o final dos anos 1980 e início da década posterior.

Temos aqui, nesse sentido, um longo hiato de tempo entre os contatos efetivos de Flusser com Haroldo de Campos e a poesia concreta, entre 1964 e 1966, e o período em que o capítulo de *Bodenlos* provavelmente foi escrito. Essa lacuna, e o condicionamento da avaliação flusseriana ao período de diálogo com Haroldo de Campos, representa um problema para a constituição do próprio “objeto filosófico Haroldo de Campos”, caso o interpretemos em conformidade com o anseio de Flusser a esse respeito. Observemos a questão com mais minúcia.

Embora o filósofo lamente o afastamento de Haroldo de Campos em uma passagem do seu texto, o que provavelmente ocorreu a partir do ano de 1966, ao afirmar que “seu afastamento da gente, coisa que a gente mesma sempre lamentava, tanto por egoísmo, quanto por causa da obra de Campos” (FLUSSER, 2007, p. 197), e, ao fim do capítulo, o pensador se queixe de que “a posição assumida por Campos é rígida (dogmática), coisa sempre perigosa para a produtividade”, e que “o diálogo entre Campos e a gente continua unilateralmente [apenas da parte de Flusser]”, não fica claro se o pensador está abordando o poeta Haroldo de Campos a partir de uma referência às suas produções poéticas correntes até o período em que o filósofo redigiu sua autobiografia ou enquanto objeto construído e delimitado ao contato que tiveram no passado, e para os quais seus lamentos e esperanças estão condicionados apenas ao exercício do pensamento. Essa questão, aliás, se torna ainda mais obtusa se considerarmos as passagens seguintes do texto, quando o filósofo afirma que “o movimento concretista continua fascinando a gente” e que “talvez haja em tal movimento duas alas, uma representada por Décio Pignatari [rumo à informática], a outra por Pedro Xisto [rumo a uma fenomenologia orientalizante da palavra], com os irmãos Campos ocupando o centro”, e, por fim, que “talvez, pois, haja uma contradição interna no movimento” (FLUSSER, 2007, p. 200), quando se sabe que a produção dos chamados poetas concretos já não estava delimitada àquele movimento desde os anos 1960 e que Haroldo de Campos já não se identificava com aquela poética desde 1963, antes mesmo de conhecer Vilém Flusser³.

³ Essas passagens do texto de Flusser são, ainda, problemáticas em um outro sentido. Elas parecem ignorar fatores históricos da carreira de Haroldo de Campos e dos demais poetas concretos, bem como de suas influências comuns, entrando em contradição, por sinal, com algumas passagens do próprio texto flusseriano (por exemplo: FLUSSER, 2007, p. 198). Flusser afirma encontrar em Haroldo de Campos uma posição dogmática, mas, como já asseverado pela citação de Duarte, mas também no histórico da criação poética de Haroldo de Campos, o que temos na obra desse poeta é a trilha de um caminho diverso àquele que o filósofo lhe reduz com o termo “poesia concreta”. *Galáxias*, que começou a ser escrita em 1963, ou seja, antes do estabelecimento do contato entre o poeta de vanguarda e o filósofo, não é uma obra de poesia concreta, mas um ponto de demarcação do distanciamento de

Haroldo de Campos daquela poesia para um caminho por ele intitulado “barroquizante” e “pós-utópico”, ou, como observou seu irmão Augusto de Campos, “neobarroco”; e que retoma os interesses da fase inicial da carreira do poeta. Esse distanciamento, por sinal, é iniciado ainda antes de 1963, em *Servidão de Passagem*, de 1961, no qual o autor retoma a prática do verso. Ademais, tornou-se recorrente, nas entrevistas e artigos de Haroldo de Campos, especialmente a partir dos anos 1980, a queixa de seguir sendo tratado como um poeta concreto, apesar de ter se desligado do movimento e de sua forma compositiva desde a década de 1960 (Cf. CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1996; CAMPOS, A. et. al., 2015, p. 32). Flusser teria acompanhado ou tomado consciência dessa mudança na criação poética de Haroldo de Campos, já que o contato entre o filósofo e o poeta se deu justamente nesse período de transformações em sua poética? Problema idêntico se encontra no fato de Flusser ponderar, nas passagens acima, a possibilidade de que existia alguma contradição interna no movimento concreto, no sentido de uma ala representada por um caminho rumo à informática, com Décio Pignatari, outra rumo a uma fenomenologia orientalizante da palavra, com Pedro Xisto como líder, e, no centro, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Ora, que de fato se possa constatar o interesse teórico de Pignatari pela informática (ou, mais precisamente, pela teoria da informação e seu emprego na semiótica), é algo que se pode observar no trabalho ensaístico do poeta, bem como por sua tradução de autores como Marshall McLuhan, desde os anos 1960. Igualmente, não se pode ignorar o interesse de Pedro Xisto, em sua produção poética, por um diálogo entre a poesia concreta (e a poesia visual, em sentido mais amplo) com a poesia japonesa, a exemplo de seus *Haikais & Concretos*, de 1960, ou seus chamados *logogramas*, como *Zen*, de 1966. Entretanto, subtrair desses dados uma constatação de que poderia haver alguma contradição interna no movimento, e subdividir alas desse juízo, revela-se um contrassenso: 1) a despeito de que se possa reconhecer uma maior inclinação teórica de Pignatari pelo trato da teoria da informação, ela está presente de forma constante desde os primeiros textos e manifestos do próprio movimento como um todo, seja pelo apreço de seus poetas pelas possibilidades criativas advindas das revoluções tecnológicas (a exemplo da imbricada relação entre a tipografia e a forma em *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le hasard*, de Mallarmé, uma das principais influências da poesia concreta e de seus autores), e, de forma mais objetiva, na recorrência a Norbert Wiener, em *Contexto de uma vanguarda*, de Haroldo de Campos, e em trabalhos redigidos em conjunto pelo núcleo de liderança do movimento, a exemplo do *Plano-piloto para a poesia concreta*, também de 1960, no qual a cibernética é apresentada como influência constitutiva daquela poesia (Cf. CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, pp. 209, 217). Ademais, não foi com Décio Pignatari, cujo interesse pela teoria da informação se restringia ao plano teórico (tendo em vista que o poeta delegava a realização de seus trabalhos mais “técnicos” a profissionais do ramo da tecnologia), mas com Augusto de Campos, cujo estudo da programação informática lhe serviu para diversos novos empregos da criação poética inventiva, que o interesse por essa tecnologia alcançou dimensão factualmente prática, especialmente a partir dos anos 1980 e 1990; 2) igualmente ao que acontece com a maior inclinação de Pignatari pela teoria da informação, a propensão de Pedro Xisto para a poética oriental de forma alguma foi particularidade sua, pois tratava-se de uma influência comum e de alicerce para a própria criação do movimento de poesia concreta como um todo, e de claro interesse aos demais autores do grupo (inclusive Décio Pignatari), antes mesmo do ingresso de Xisto na criação daquela forma poética. Tal como no que concerne ao recurso da tipografia por Mallarmé, a constitutividade poética da poesia concreta encontra na teoria do ideograma aplicado à poesia, por Ezra Pound, um dos fundamentos daquilo que os seus poetas afirmavam ser o *paideuma* do grupo (termo poundiano para designar “formação ordenada”) e, antes mesmo da fundação oficial do movimento de poesia concreta, quando ainda se reuniam sob o termo *Noigandres* (notadamente, mais um termo tomado de Pound, em referência a Arnaut Daniel), essa influência da ideografia oriental já se manifestava, e de forma bastante objetiva, no próprio Pignatari. Por exemplo, no seu “Depoimento” prestado ao Jornal de São Paulo, em 1950, ou na entrevista do mesmo poeta ao periódico Graal, em 1956, intitulada *Poesia concreta ou ideogrâmica*, e, ainda, na conferência realizada pelo mesmo autor, em 1957, intitulada *Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal*, na qual ele destaca a influência do ideograma chinês para a poesia concreta. Mas também nos manifestos redigidos coletivamente pelo grupo, a exemplo do supracitado *Plano-piloto para a poesia concreta*, de 1960 (Cf. CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, pp. 20, 95, 216, 261). Cabe observar, ainda, que oito anos antes da realização dos hologramas por Pedro Xisto, isto é, em 1958, Décio Pignatari havia publicado o seu cinempoema *Life*, dialogando com as letras constitutivas da palavra inglesa o ideograma japonês para “sol”. O mesmo poeta, posteriormente, retomou esse diálogo com a poética oriental em outras de suas obras, a exemplo de seus *Ideogramas verbais* (1968) e *Paracores (Sorte Homem – Ideograma CHEN)*, ao traduzir Bashô (anos 1980) e ao redigir ensaios como *Sobre o Haikai* (Cf. PIGNATARI, 2004). Cabe observar, ainda, que em 1957 Haroldo de Campos estabeleceu contatos e ingressou na poesia concreta brasileira o poeta de vanguarda japonês Kitasono Katsue, estabelecendo contribuições entre as publicações de *Noigandres* e a revista *VOU*, de Tóquio (Cf. CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 263). Deste modo, parece um tanto incongruente com o histórico do próprio movimento da poesia concreta, e da produção de seus autores, o apontamento de Flusser acerca de uma contradição interna entre Pignatari e Xisto (algo que, reitero, contrasta com os próprios elogios feitos pelo filósofo ao movimento, em *Bodenlos* (Cf. FLUSSER, 2007, p. 198). Que ele subtraia de meras inclinações dos dois poetas (quando sequer são inclinações exclusivas) uma propensa cisão no grupo, ignorando o

Temos, pois, as seguintes possibilidades: a) o trato de Haroldo de Campos, pelo pensador tcheco-brasileiro, devotou-se a analisar a obra do poeta de vanguarda ignorando toda a sua produção dos anos 1970 e 1980, e condicionando a totalidade de seu “objeto filosófico” ao contato que tiveram nos anos 1960; b) Vilém Flusser reconhece, no conjunto da obra de Haroldo de Campos, e a despeito de suas variações para além da poesia concreta, os mesmos problemas que o pensador encontra naquela poesia, identificando no poeta, portanto, o problema da dialética deliberação-espontaneidade para além de sua produção em poesia concreta; ou, por fim, em um sentido que problematiza a própria forma de *Bodenlos*; c) a crítica de Flusser a Haroldo de Campos e à poesia concreta consiste em um exercício de pensamento localizado apenas e tão-somente no período de encontro entre o poeta e o filósofo, isto é, localizado em suas recordações do passado, e toda a sua avaliação crítica no capítulo é resultado do exercício de pensamento repassado por Flusser, a partir da memória daquele período, não havendo qualquer compromisso ou necessidade de o autor em acompanhar aquelas mudanças ocorridas na produção de Haroldo de Campos após o desencontro de seus mundos (pois, afinal, trata-se de um escrito autobiográfico sustentado na formação de seu pensamento filosófico, de modo que a realidade de seu livro é a do tempo recordado e esperançado, e não a do tempo em vivência na realidade do tempo em que redige o texto). Dada essa observação necessária, consideremos, pois, a crítica de Flusser ao seu objeto filosófico.

Ao considerar a forma deliberação-espontaneidade como o traço característico da dialética entre o racional e o irracional em Haroldo de Campos, Flusser observa ter identificado esse problema ao se debruçar na tradução de dois trechos de *Galáxias*, para o alemão, em 1966, o que o compeliu ao desafio de mergulhar, agir e manipular aquela obra, de tal forma que a imersão no trabalho de Campos fez com que aquela contradição que antes operava no autor também operasse nele, enquanto tradutor, o que por sua vez teria lhe revelado o problema daquela dialética.

Flusser compreende, acertadamente, que *Galáxias* tem na experiência matriz da poética moderna *Un Coup de Dés Jamais n’Abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), de Mallarmé, o seu ponto de partida, no sentido de que o poeta brasileiro encontra na contradição entre o proposital e o casual, entre o dado e o acaso (mas também na circularidade de sua estrutura), inerentes ao poema mallarmeano, o movimento constitutivo de sua obra. Igualmente, embora o pensador tcheco-brasileiro não empregue o termo verbivocovisualidade

conteúdo não apenas de seus manifestos e artigos, mas também as suas próprias obras, ou pareça tampouco reconhecer o afastamento iniciado pelo próprio Haroldo de Campos da poesia concreta em 1963, tudo isso revela um problema que muitas vezes dificulta a análise do texto flusseriano acerca do tema.

nessa passagem, ele também destaca que na obra de Campos se presentifica a busca pelas variações nos níveis da forma fonética, da forma visual e da forma semântica nos temas projetados por palavras escolhidas com essa finalidade, a exemplo de “livro” e “viagem”, em suas subseqüentes associações e fluxo discursivo. Cito Flusser:

Nas *Galáxias*, trata-se de variações de uns poucos temas projetados por palavras *ad hoc* escolhidas, por exemplo, pela palavra *livro* e pela palavra *viagem*. Tais variações se dão em pelo menos três níveis: no nível da *Gestalt* fonética da palavra, o seu tema vai sendo variado para fazer soá-la de todas as maneiras possíveis; no nível da *Gestalt* visual da palavra, as letras vão sendo variadas dentro da sua estrutura; e no nível da carga semântica da palavra, as suas mais variadas conotações vão sendo evocadas e provocadas. Desta forma surge um discurso sintaticamente desestruturado, um fluxo ininterrupto de palavras de várias línguas e de neologismos, remanescentes das “associações” e do “fluxo da consciência”, mas, ao contrário destes, um fluxo bem estruturado pelos temas verbais propostos. As *Galáxias* são compostas de discursos-fluxos circulares, no sentido de retorno de cada discurso individual sobre o tema inicial, de modo que a obra toda é um sistema circular no qual circulam sistemas-satélites, e o foco do sistema são as palavras a serem variadas. Daí o título *Galáxias*. De alguma forma tais galáxias giram dentro do universo da língua portuguesa que lhes serve de infra-estrutura, mas rompem constantemente tal infra-estrutura e expandem-se nos seus horizontes para dentro de universos de outras línguas e não-línguas. Trata-se nelas também de um pulsar, graças ao qual, em certos trechos, a língua se condensa para formar novas “estrelas-palavras”, e, em outros trechos, a língua se rarefaz em poeira cósmica nebulosa (FLUSSER, 2007, p. 192; grifos do autor).

A passagem acima é relevante por dois fatores. Primeiro, porque ela demonstra que para Flusser a palavra é o elemento constitutivo e central das *Galáxias*. A escolha das palavras, suas variações de caráter fonético, visual e semântico, as alterações da ordem das letras nas palavras, os neologismos, o fluxo ininterrupto de palavras por meio de associações e fluxo de consciência, o foco do sistema discursivo circular nas palavras como fundamento do título *Galáxias*, a condensação para formar novas “estrelas-palavras” ou, em outros trechos, a rarefação da palavra em “poeira cósmica nebulosa”, tudo isso demonstra que é na manipulação da palavra, e por meio da palavra em suas diferentes possibilidades de variações, que se dá o fio condutor e a razão de ser da obra. Em segundo lugar, a citação de Flusser também é relevante no sentido de destacar que em *Galáxias* o fluxo discursivo é ininterrupto, as associações e desestruturações sintáticas, a escolha das palavras e suas variações etc. não são feitas de forma aleatória, ao acaso, mas escolhidas, em conotações que vão sendo evocadas e provocadas a partir de um fluxo bem estruturado em razão dos temas verbais propostos. Trata-se, nesse sentido, de compreender que as experimentações com a linguagem operadas ao longo do texto, bem como o fluxo representado pela sua discursividade ininterrupta, e que traduzem seu caráter de epifania, não advêm do puro acaso, de um fluxo niilista ou inconsciente do autor, tal como

ocorre na poesia latente de Tristan Tzara ou na escrita automática de André Breton, mas de uma perspectiva dialética, ao mesmo tempo experimental e consciente, espontânea e deliberativa, assumida pelo poeta brasileiro.

Flusser não vê qualquer problema na escolha dos temas por Haroldo de Campos, isto é, no fato de o poeta assumir conscientemente na contradição entre o proposital e o casual, inspirado por Mallarmé como o ponto de partida de seu livro-viagem-galáctico. Por se tratar de um processo dialético, o jogo entre deliberação e espontaneidade implica um movimento, e, para Flusser, a escolha do tema e o método de experimentações formais empregados por Campos conduzem desse ponto de partida, que é deliberado, para uma “corrente espontânea de variações que jorra em direção e com intensidade incontroláveis”, nos níveis fonético, visual e verbal, residindo aí a sua potencialidade para a qual, pensa o filósofo, o poeta deveria se render (FLUSSER, 2007, pp. 192-193).

Contudo, para Flusser, o problema de *Galáxias*, e, portanto, de Haroldo de Campos e sua dialética da deliberação-espontaneidade, está em que o poeta, ao invés de se permitir ingressar de vez na corrente espontânea de variações que seu próprio poema conduz, acaba por interromper esse fluxo para “diverti-la em direção ao seu engajamento político”. Trata-se, notadamente, de uma referência ao fato de que em diferentes momentos de *Galáxias*, e este parece ser também o caso dos trechos traduzidos por Flusser para o alemão, o poeta de vanguarda entremeia à sua narrativa eventos históricos e personagens factuais, bem como pensamentos do poeta em torno dessas questões (numa espécie de recorte crônico), como parte do fluxo discursivo do poema. Porém, pensa o filósofo tcheco-brasileiro, ou Haroldo de Campos pretende comunicar determinada mensagem (por exemplo, de caráter político), e “neste caso a corrente espontânea de variações não é o método indicado”, ou, por outro lado, pretende “fazer experiência concreta com a língua portuguesa”, o que implica, neste caso, abandonar o anseio de comunicar uma mensagem, já que “neste caso as manipulações deliberadas do fluxo falsificam o resultado” (FLUSSER, 2007, p. 193).

Poderíamos questionar, aqui, se ao se referir a “fazer experiência concreta com a língua portuguesa”, Vilém Flusser almeja interpretar *Galáxias* como uma obra de poesia concreta, ou se com a expressão “experiência concreta”, para o filósofo e o poeta, designariam um mesmo objeto ou significado. Em ambos os casos, a expressão e o juízo dela subtraído são problemáticos, e pretendo abordar essas questões nos próximos dois tópicos deste artigo. Por enquanto, vamos nos ater à exposição do argumento de Flusser.

O incômodo do pensador tcheco-brasileiro com *Galáxias* não advém das diferentes posições políticas dos autores, ou, caso exista, essa indisposição não transparece em seu texto. O problema, em sua concepção, está em que ao procurar assumir em uma mesma obra uma posição concreta e política, Haroldo de Campos não consegue ser nem uma coisa e nem outra, criando um texto de meta-engajamento em ambos os aspectos, político e artístico. Isto porque, para Flusser, a dialética deliberação-espontaneidade é negativa: a deliberação é um modo de impor a vontade sobre o fluxo corrente do texto, desvirtuando-o, e ao mesmo tempo faz a mensagem ideológica soar artificial, falsa, pois “os empurrões que Campos dava ao fluxo não provocavam a sensação da força do fluxo, mas da sua fraqueza”. Essa dialética negativa, resultante do manifesto engajamento político de Haroldo de Campos em *Galáxias*, contudo, não é para Flusser uma particularidade do poeta de vanguarda. O filósofo assume uma posição crítica contrária à arte engajada como um todo, ao afirmar que tal dialética diz respeito a todo engajamento em não importa qual campo da arte, pois a deliberação (do engajamento político) e a espontaneidade (da criação artística) exigem uma tomada de posição clara, não se podendo assumir as duas posições porque uma haveria de minar a outra (FLUSSER, 2007, p. 194).

A questão do engajamento político de Haroldo de Campos, contudo, não é o problema central da crítica de Flusser ao poeta, mas apenas um dos aspectos de sua abordagem da poesia concreta como um todo. Como bem observa Rodrigo Duarte, apesar de ser uma crítica contundente, e por vezes reticente ou ambígua, o balanço final que Flusser faz desse estilo poético é positivo (DUARTE, 2012, p. 263). De acordo com o filósofo tcheco-brasileiro, não há para ele qualquer dúvida de que a visão que Haroldo de Campos tem do problema de escrever (e, mais especificamente, de se escrever em português), na atualidade, é fundamentalmente correta. Isso, para Flusser, se verifica no fato de Campos e os demais poetas “chamados concretistas” assumirem que “escrever é tanto desenhar em plano quanto transcrever um fluxo auditivo, fluxo este que é um código significativo”, mas também de tomarem para si a tarefa de que escrever em português é agir sobre uma língua sintaticamente rígida e semanticamente aberta, o que os leva a alcançarem resultados impressionantes e dos quais *Galáxias* é um exemplo. Prossegue Flusser, em uma clara defesa do valor da poesia de Campos e da poesia concreta:

Entre os resultados mais importantes, os seguintes devem ser mencionados: as experiências “concretistas” levantaram uma consciência nova da *Gestalt* visual da escrita, isto é, do caráter visual da letra, da possibilidade de combinar letras com não-letas, dos problemas da paginação, e dos problemas de inserir páginas em novos contextos, e tal consciência penetrou não apenas a imprensa e a manipulação de livros, mas, talvez, ainda mais significativamente, o cartaz, e com isto o ambiente urbano [...]. As experiências concretistas estão provocando ruptura do pensamento

discursivo, e estão lhe conferindo uma segunda dimensão (a do plano) que permite a captação de toda uma série de “ideias” para as quais o pensamento discursivo não é competente. Neste sentido, os concretistas aproveitam sabiamente os modelos fornecidos pela escrita ideográfica orientação, e pelas combinações de tal escrita [...]. As experiências concretistas aproveitam amplamente a teoria da informação, no sentido de jogar criativamente com redundâncias e ruídos no nível da letra, da palavra e do significado. Há portanto carga informativa nos textos quase inteiramente nova na literatura brasileira. As experiências concretistas permitem técnicas de tradução de textos estrangeiros (por exemplo, os de Joyce e dos formalistas russos) até então intraduzíveis. E permitem análises de textos brasileiros (por exemplo, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa) que os métodos da interpretação tradicional não permitem [...]. De modo que não pode restar dúvida de que se trata de um movimento muito importante para a literatura (e com isto para a cultura) brasileira (FLUSSER, 2007, pp. 197-198).

Entretanto, para o pensador tcheco-brasileiro, a dialética negativa entre deliberação e espontaneidade, que ele observa nas ingerências do manifesto engajamento político de Haroldo de Campos sobre *Galáxias*, se estende ao movimento da poesia concreta como um todo. Mas não se trata, propriamente, de um problema referente apenas à arte engajada, mas do trato dos poetas concretos com o sentido concreto da palavra.

Segundo Flusser, em um primeiro ponto, um poema ou qualquer outro texto não é composto de sentimentos ou ideias, mas de palavras, e no sentido em que o termo *palavra* é concebido em seu sentido concreto, qual seja, como *Gestalt* visual, auditiva e símbolo significativo (FLUSSER, 2007, pp. 198-199). Assim, o pensador tcheco-brasileiro comunga com a verbivocovisualidade da poesia concreta a interpretação, ao menos no trato da palavra, da sua unidade semântica (*verbi*), sonora (*voco*) e imagética (*visual*). Todavia, em um segundo aspecto, para Flusser a palavra é um fenômeno misterioso, *logos e mythos*, no sentido em que (heideggerianamente) ela revela e encobre o Ser. A palavra implica o reconhecimento de sua carga misteriosa, no sentido fenomenológico do termo, de tal forma que “os concretistas não podem assumir a dialética entre a práxis do fazer textos e o mistério da palavra, que é o objeto de tal práxis”. Em contrariedade a essa perspectiva, para Flusser, Haroldo de Campos e os demais poetas concretos perfazem um movimento na contramão ao de algumas de suas influências, como Guimarães Rosa e a última fase de Vladimir Maiakovski e Serguei Iessienin, já que “o dilema dos concretistas faz com que a palavra seja ‘manipulada’, isto é, tratada apenas como mediação, mas não ‘assumida’ fenomenologicamente com toda a sua carga misteriosa” em razão de “os poetas concretistas não se permitirem o ‘luxo’ de serem arrebatados pelo mistério da palavra” (FLUSSER, 2007, p. 199).

O que o pensador tcheco-brasileiro almeja de Haroldo de Campos, e da poesia concreta como um todo, ao lhes indicar, na sua crítica aos limites da verbivocovisualidade, a necessidade

de abertura para um horizonte fenomenológico do mistério da palavra? Seria a adoção de uma perspectiva heideggeriana do problema da linguagem pela poesia concreta? Um mergulho da poesia concreta na dialética entre *logos* e *mythos* na origem poética da linguagem a partir do abandono da textualidade? A sentença é, em grande medida, enigmática. E, como veremos no próximo tópico, foi encarada por Haroldo de Campos como um tipo de abordagem evasiva dos reais problemas de interesse da poesia concreta.

Se, por um lado, a passagem do texto de Flusser, acima, apresenta um fio condutor para uma interpretação plausível daquilo que de fato o pensador almejava em sua crítica, isto é, de que para ele a poesia concreta deveria ter por norte a) a compreensão da palavra concreta como objeto da poesia concreta; e b) a eliminação de todo conteúdo semântico que não pertença à concretude da palavra-tema nas criações em poesia concreta; diferentemente, por outro lado, ela revela um caráter de abertura que é antes obtusa do que esclarece o seu real intento. Essa compreensão, por sinal, me parece bastante expressiva em seu artigo “Concreto-abstrato”, de 1964, publicado em *O Estado de São Paulo* dois anos antes da tradução de Flusser dos trechos de *Galáxias*, e quase três décadas antes da publicação póstuma de sua autobiografia filosófica *Bodenlos*.

Em “Concreto-abstrato”, Flusser vislumbra um papel épico para a poesia concreta. Em uma espécie de reminiscência ao conceito de eterna criança no mundo, de Nietzsche, o pensador tcheco-brasileiro estabelece uma analogia entre a criação poética e os jogos infantis, e afirma compreender nessa “brincadeira” dos poetas a vanguarda da civilização humana (entendida, igualmente, como uma atividade lúdica). Flusser afirma que os seus contatos com os poetas concretos, e, especialmente, com Haroldo de Campos, apesar de fugazes, o fizeram compreender que tais poetas estavam quase conscientes do elevado papel que lhes caberia de criarem a civilização do futuro imediato a partir de sua poética de vanguarda.

Trata-se de uma proposição heroica, ambiciosa, e que indubitavelmente demonstra a peculiaridade do trato crítico de Flusser aos poetas concretos assinalada no início deste artigo. Mas, cabe observar, não se revela como uma tarefa alcançada, mas uma potencialidade vislumbrada pelo filósofo em relação àqueles poetas: “se o presente artigo contribuir para a consciencialização desse papel, terá alcançado a sua meta” (FLUSSER, 1964).

O pensador tcheco-brasileiro compreende que a poesia concreta estabelece uma espécie de abertura ao apontar para a base inconsciente da poesia, dado o fato de ela postular – e trazer à tona – a distinção entre o sentido concreto e o sentido abstrato da palavra. No entendimento flusseriano, concreto e abstrato são qualidades lógicas de conceitos, sendo o conceito concreto

uma classe de um único membro, por exemplo, “Haroldo de Campos”, que é o poeta cujo nome próprio lhe serve de identificação, ao passo que o conceito abstrato tem vários membros que podem ser, por sua vez, classes. Por exemplo, “poeta concreto”, que serve para identificar todos os poetas praticantes dessa poética de vanguarda chamada poesia concreta (Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos etc.), ou o termo ainda mais genérico “poeta”, cuja referência se aplica a todos os praticantes dessa arte, independentemente de seus estilos, épocas, culturas (Haroldo de Campos, Cecília Meireles, Fernando Pessoa, John Donne, Dante Alighieri). Consequentemente, para Flusser, o termo abstrato é gradativo em relação ao conceito concreto presente em nomes próprios ou em afirmativas como “esta caneta” (FLUSSER, 1964).

O filósofo tcheco-brasileiro compreende, ademais, que sendo os conceitos significativos, isto é, apontam para algo, quanto mais abstratos eles forem mais eles apontam para fora de si mesmos, enquanto os conceitos concretos apontam para dentro, para si. Por consequência, a poesia só é concreta “porque e quando aponta para dentro de si mesma, porque e quando significa a si mesma”. Deste modo, Flusser compreende haver um caráter dialético na poesia, no sentido de ela se mover entre a concretude e a abstração dos conceitos, sendo, portanto, a tarefa de uma poesia que se intitula concreta a tomada de consciência desse caráter prescritivo: “um poema concreto é concreto porque e quando é, em sua totalidade, um único nome próprio, significando-se a si mesmo” (FLUSSER, 1964).

A perspectiva postulada por Flusser, acima, está em consonância com o argumento de que a sua crítica à poesia concreta almeja a) a compreensão da palavra concreta como objeto da poesia concreta; e b) a eliminação de todo conteúdo semântico que não pertença à concretude da palavra-tema. Tratar-se-ia, aparentemente, de o pensador tcheco-brasileiro considerar que em obras como *Galáxias* o poeta Haroldo de Campos necessitaria subtrair do texto a presença de seu engajamento político, a fim de permitir de maneira mais intensa a corrente do fluxo epifânico dos seus jogos de linguagem, ou, em outra medida, de se valorizar na poesia concreta as criações em que um único termo é empregado como motor do processo verbivocovisual, a exemplo de *Velocidade*, de Ronaldo Azeredo, no qual a semântica do termo “velocidade” é somada à sonoridade da repetição da letra “v” e ao movimento da própria palavra “velocidade” a ocupar o espaço visual do poema, compondo assim a sua unidade verbal, sonora e visual. Mas não é este, propriamente, o caso da crítica de Flusser, cujo entendimento da distinção entre concreto e abstrato que denota o fundamento de sua crítica vai além dos tópicos “a” e “b”

postulados acima, firmando-se em uma compreensão tanto mais superlativa do que ele pensa ser a tarefa da poesia concreta. Cito-o:

Esta definição da poesia concreta é de tremenda radicalidade, e não sei se os poetas concretos se dão conta do quanto é radical e do quanto é tremenda a sua tarefa. É radical a sua tarefa, porque consiste na proclamação de nomes próprios, portanto, na criação das raízes da realidade. E é tremenda, porque essas raízes brotam do chão do nada, daquele chão que faz tremer o poeta que o pisa. O poeta concreto, se abandonar o chão firme repisado das abstrações, o chão sólido tradicional do significado externo, mergulha na região misteriosa do vir-a-ser, para de lá voltar, tremendo, com novos nomes próprios, reféns do nada. Cada um desses nomes próprios novos, cada um desses “poemas concretos” novos, é uma conquista de intelecto criador ao caos do nada, e enriquece o território da realidade. Assim, é o poeta concreto a um tempo a abertura da realidade para o nada, e a defesa da realidade ante o nada que o cerca. Criar realidade é uma atividade linguística, já que consiste na criação do concreto, que é o nome próprio novo. A poesia concreta, que se sabe atividade linguística, é portanto uma criação autoconsciente. Sabe que criando língua está criando realidade, o “concreto”. As pesquisas linguísticas dos poetas concretos são sintomas de consciência despertada. Mas ao ler os poemas concretos temos a sensação de uma força refreada, de uma aventura limitada, de um avanço cheio de reservas [...]. Seja por concessões que fazem aos que continuam presos aos conceitos abstratos, seja por receio de um mergulho definitivo no caos do nada, não queimam os poetas concretos as pontes que os ligam à terra firme do significado externo. O resultado é, a meu ver, uma poesia híbrida que deixa apenas entrever a esperança daquilo que seria uma autêntica poesia concreta (FLUSSER, 1964; grifos do autor).

A passagem acima é reveladora da complexidade da crítica de Flusser à poesia concreta, no sentido de demonstrar que para o pensador tcheco-brasileiro a questão daquela poética (e, igualmente, de Haroldo de Campos) não se dá na prescrição de uma maior radicalidade nas ambições de caráter verbivocovisuais de seus poemas, rumo a uma procura pelo destaque da palavra isolada de conteúdos textuais nas composições, tal como algumas passagens de seu texto – e, especialmente, em *Bodenlos* – podem nos fazer crer. Flusser compreende a questão experimental subjacente à poética concreta, seus jogos de linguagem etc., mas os entende como mera manipulação. Tais jogos, para o pensador, revelam uma abertura, mas também um refreio, o que demonstra que se por um lado a peculiaridade da crítica de Flusser à poesia concreta é a de um filósofo que antevê naquela poética de vanguarda a ambiciosa potencialidade de criar a civilização do futuro imediato, a exigência que o pensador faz para que ela alcance esse estatuto parece igualmente ambiciosa, e caracteriza o caráter complexo de sua crítica: Flusser solicita a essa poesia abandonar o chão firme do significado dos termos, mergulhar no mistério da palavra, no “caos do nada”, e a partir dele criar novos nomes próprios, uma realidade ela própria concreta, sendo apenas esse tipo de realização, para o filósofo, uma autêntica poesia concreta. A crítica de Flusser, deste modo, não é propriamente uma crítica à arte feita por essa poesia (embora as constantes adjetivações do filósofo nos façam tender a essa interpretação), mas um

anseio do pensador de que a forma poética da poesia concreta potencialmente inaugure uma nova realidade, amparada na identificação entre uma linguagem nova e concreta, e um mundo dela reflexivo (ou, propriamente, por ela inaugurado em sua linguagem).

2. Haroldo de Campos e o engajamento como salto participativo

Em 1999, Haroldo de Campos concedeu uma entrevista ao *Arquivo Vilém Flusser São Paulo*, sob a coordenação de Ricardo Mendes, registrada em forma de depoimento audiovisual, na qual o poeta esclarece, dentre outros fatores, sobre o seu encontro e afastamento em relação a Flusser, sobre a tradução realizada pelo filósofo de dois trechos de *Galáxias* para o alemão, e, principalmente, sobre a compreensão de Haroldo de Campos da crítica flusseriana à poesia concreta.

Campos observa, no início da entrevista, ter tomado contato com Flusser a partir da leitura dos textos sobre crítica literária escritos pelo filósofo tcheco-brasileiro, especialmente sobre Guimarães Rosa (que para o poeta de vanguarda foram as melhores contribuições de Flusser no campo da ensaística literária), e em razão do vínculo comum que ele e o filósofo possuíam com o crítico e teórico de teatro alemão, tal como Flusser radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld. O início desse contato, observa Campos, ocorreu mais ou menos à mesma época em que o movimento de poesia concreta havia assumido, de maneira objetiva, os problemas do engajamento político sem abdicar das preocupações de ordem formal de sua poética vanguardista, exemplificado pela participação de Décio Pignatari como relator da seção “Poesia” do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, da FFCL de Assis, São Paulo, ao apresentar a tese “A situação atual da poesia no Brasil”, na qual defende e problematiza o engajamento participante em termos de uma poesia de vanguarda (Cf. PIGNATARI, 2004, pp. 99-120).

Haroldo de Campos afirma ter frequentado algumas reuniões dos círculos de intelectuais promovidas na casa de Vilém Flusser, especialmente em razão do manifesto interesse do filósofo pela poesia concreta e pela radicalidade com que ela assumia o problema da linguagem, mas confessa ter encontrado ali uma espécie de resistência para o diálogo. O primeiro problema, para o poeta, era decorrente do modo como ele e Flusser tratavam de forma diversa os problemas da poesia e da filosofia, sendo a sua formação de um matiz mais ligado ao pensamento benjaminiano, ao passo que a de Flusser encontrava no pensamento de Heidegger as suas bases. Em seguida, para Campos, havia também o fato de que o convívio naquele círculo

não lhe parecia muito produtivo, ao menos em razão da pouca abertura para uma problematização mais dialógica das questões que ansiava tratar, tendo em vista que em tais encontros as falas se centravam em torno da figura de Flusser. Todavia, para o poeta, deve-se ressaltar que jamais houve, entre eles, ruptura ou polêmicas pessoais, mas apenas um afastamento natural, decorrente dos desencontros de interesses, e pela maior afinidade que Haroldo de Campos sentia por Anatol Rosenfeld, que também se afastara daquele círculo (MENDES, 2017, 7'34"; 9'42"; 17'53").

Campos ainda observa ter gostado das traduções feitas por Flusser (e Rosenfeld) dos trechos de *Galáxias* para o periódico alemão *rot*, reconhecendo o problema em se verter um texto de caráter complexo como aquele para outro idioma. O poeta destaca, entretanto, que enquanto Rosenfeld fez a sua versão e lhe apresentou para considerações e mudanças, sendo mais rigoroso e preocupado com uma certa fidelidade para com o texto original, mas também recriando as palavras e mantendo o seu jogo sonoro, Flusser, por sua vez, optou por fazer a sua tradução ao seu modo, a sós, resultando em um trabalho para ele muitas vezes fascinante, em razão de certa liberdade e soltura que não tem como parâmetro o rigor para com o texto original. Todavia, reitera o poeta, ele aprecia ambas as traduções (MENDES, 2017, 14'35").

Embora Haroldo de Campos insista em afirmar que o afastamento dele em relação ao pensador tcheco-brasileiro decorreu de um processo natural, derivado de seus diferentes campos de afinidade e abordagem dos problemas da linguagem, o poeta se mostra incisivo na argumentação ao responder às críticas de Flusser à sua poesia. De acordo com Campos, o interesse do filósofo pela poesia concreta se deu pela ideia da radicalidade da linguagem, mas a partir de uma visão que o poeta de vanguarda chamaria de “idealizadora da prática poética”. Campos demonstra ter consciência da crítica flusseriana, especialmente do fato de o pensador tcheco-brasileiro considerar a poesia concreta muito ambiciosa em seu projeto, mas tímida nas suas realizações. Na interpretação do poeta, Flusser ansiava que a poesia mergulhasse no nada, heideggerianamente falando, o que significaria um anseio por poemas que “fossem puros significantes destituídos de qualquer significado, sem quaisquer referências, como se a semântica fosse amputada do poema, ou, como se o poema fosse despojado de sua semântica e valesse como uma espécie de canto do nada”. Prossegue Campos:

Filosoficamente, pode até ser um problema fascinante, mas acontece que isso demonstra um desconhecimento da história das práticas de vanguarda na poesia. A experiência da poesia desligada da sua semântica já tinha ocorrido na era heroica das vanguardas, seja através do futurismo russo, da tendência chamada linguagem transmental, com *Zaum* [experimentos poéticos linguísticos sonoros, feitos especialmente por Velimir Khlebnikov], pela vanguarda alemã [...], por Raoul Hausmann [...], por Kurt Schwitters [...]. Houve também depois, mais recentemente,

nas tendências fônicas da poesia de vanguarda de língua francesa e língua inglesa, e em algumas experiências na Alemanha [...]. À exceção de algumas experiências especiais, como o *Ursonate*, de Kurt Schwitters, que é uma partitura de sons que não tem nenhuma relação com o significado, e que é executada pelo autor através de uma gama de articulações [...], o que acontece com a poesia é que ela se distingue da música. A poesia não é música, embora ela possa aspirar à música, como pensavam os simbolistas. Mas ela não é música justamente por ter uma dimensão semântica. A dimensão semântica é fundamental na poesia, de Homero a Dante, a Goethe, ou na poesia moderna, ou mesmo num poema fragmentário, a semântica está sempre presente. Se você eliminar a semântica, você não ouvirá mais o canto de Paul Celan [por exemplo, em *Tübigen*, e seus versos mutilados, palavras interrompidas, balbucios] falando sobre Auschwitz, ou melhor, falando da impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz, como formulou Adorno a partir desse canto fragmentário. Ora, Flusser insistia nessa visão, que é a visão de um filósofo erradicado da prática da poesia, que não está vivenciando o problema prático do poema, e que por outro lado está praticando uma espécie de absenteísmo, que eu chamaria de Talmude, isto é, [da busca] de um poema que tem uma função mágica, quase como uma glossolalia ou um canto xamânico-religioso, e de onde partiriam todos os elos [dessa poesia] com o real. (MENDES, 2017, 19'03"; grifos meus)⁴.

A passagem do depoimento de Haroldo de Campos é relevante em diferentes aspectos. Em um primeiro sentido, ela demonstra que o poeta compreende, no anseio de Flusser por um mergulho da poesia concreta no mistério da palavra, a adoção de um tipo de texto poemático destituído de semântica que implicaria numa aproximação ou analogia entre a forma da poesia e a glossolalia ou os cantos xamânicos. Não se trata, notadamente, de uma adoção dos ritos daquelas práticas, mas da compreensão exercida pela palavra naqueles cantos. Todavia, se podemos por um lado compreender do texto de Flusser uma perspectiva relacional com essa interpretação dada por Campos, o texto do filósofo não aponta, de forma objetiva, para tais práticas como exemplos.

O segundo e o terceiro aspectos das considerações críticas do poeta, contudo, merecem uma observação mais atenta de nossa parte, pois revelam não apenas o problema do impasse entre a poesia de Campos e a crítica de Flusser, como também a razão do afastamento do poeta em relação ao filósofo (especialmente, neste caso, à inexistência de rebate ou polêmica para

⁴ Devemos observar que essa dimensão do conhecimento das práticas históricas das vanguardas é bastante cara a Haroldo de Campos e aos demais poetas concretos, cuja criação em poesia sempre esteve interseccionada com a ensaística teórica. A respeito de Schwitters e sua experimentação por uma poesia sonora, Campos explorou essa temática em seu artigo “Kurt Schwitters e o Júbilo do objeto”, de 1956, publicado no *Jornal do Brasil*, e posteriormente retomou essa reflexão em 1977, no livro *A arte no horizonte do provável*, afirmando que naquele primeiro artigo procurou “demonstrar a significação pioneira do contributo do criador da arte *merz* para a poesia nova, em termos de correlação com as pesquisas na música mais recente, sobretudo no campo da experimentação vocal, cujo ponto culminante está na peça *Gesang der Jünglinge* (Canto dos Adolescentes), de Karlheinz Stockhausen, escrita entre 1955-1956”. Segue o autor: “Schwitters compôs, entre 1921-1923, uma *Sonata primordial* ou *Sonata pré-silábica* (*Ursonate*), a mais radical e consequente de quantas experimentações se fizeram até hoje no campo da poesia fonética (sonorista), diante da qual empalidece tudo o que posteriormente intentaram os *letristas* franceses, comandados por Isidore Isou” (CAMPOS, 1977, p. 167; grifo do autor).

com as suas críticas). Segundo Haroldo de Campos, a visão de Flusser da poesia, em sua crítica à poesia concreta, é ao mesmo tempo idealista e absenteísta. Idealista no sentido de que ela almeja um papel para o poeta (e para a poesia) que não diz respeito apenas ao âmbito de sua prática (do que podemos deduzir, em Flusser, a função elevada do poeta e de sua poesia para a civilização, qual seja, de responder pelos problemas da própria linguagem em relação ao mundo, apontada no texto flusseriano). E absenteísta, por outro lado, em razão de essa visão ideal da poesia revelar-se apartada dos problemas do próprio fazer poético e das questões enfrentadas pelos poetas nessa atuação.

O que está em jogo, aqui, não é uma crítica de Haroldo de Campos ao fato de Flusser não ser um poeta, de o filósofo não fazer poesia e, contudo, pretender prescrições aos poetas. Somos tentados a essa interpretação devido a uma passagem posterior da entrevista, na qual Campos afirma desconhecer o trabalho teórico de Flusser sobre a tradução pelo fato de compreender o problema sob um ponto de vista teórico-prático, isto é, em que o caráter especulativo da teoria esteja conjugado ao enfrentamento prático da questão, o que resultaria na apresentação de soluções exemplificadas no próprio trabalho de tradução. Nesse sentido, lembra Campos, ele próprio, enquanto alguém que se dedica ao trabalho da tradução desde o início dos anos 1960, desenvolve a sua formulação teórica do problema da tradução pelo fato de vivenciar a sua prática, procurar e encontrar soluções, e desconhecer no trabalho de Flusser nesse campo especulativo-prático qualquer contribuição (MENDES, 2017, 33'48").

A questão, no entanto, é mais profunda no que diz respeito ao absenteísmo de Flusser no campo da poesia e diz respeito à compreensão, pelo poeta de vanguarda, de que o trato da poesia implica a necessidade de consciência dos problemas que ela enfrenta, seja no sentido do entendimento do que é – e do que caracteriza – a poesia, mas também da forma como o processo histórico e cultural dos problemas enfrentados por essa arte acaba conduzindo à consciência de sua natureza, função e desafios.

Para Campos, a perspectiva de Flusser é apartada de uma relação de conhecimento real da prática da poesia no sentido de ignorar que as soluções por ele apresentadas em seus textos de caráter crítico-filosófico, a exemplo de propor uma poética apartada da semântica e de forte cunho sonoro, já haviam sido problematizadas ao longo da própria história das vanguardas, em determinados tipos de experiências, como o *Zaum*, de Khlebnikov, ou *Ursonate*, de Kurt Schwitters, e que a poesia concreta, inserida nessa dialética histórica das artes de vanguarda, tinha consciência desse dado histórico enquanto problema poético, e o tomava como uma questão pontual, porém já superada (em matéria poética), pelo fato de terem compreendido a

semântica como elemento constitutivo e característico da poesia. Trata-se, nesse sentido, de um tema que para Campos até pode ser visto como fascinante em matéria de especulação filosófica, e que o poeta reconhece como algo presente nas afinidades eletivas de autores como Mira Schendel e Guimarães Rosa em relação a Flusser (Cf. MENDES, 2017, 32'39"), mas que no campo do fazer poético de vanguarda em que ele estava inserido, isto é, na dialética em que poetas como os concretistas dialogavam, esse já não era um problema estético a ser explorado. Daí a observação do poeta da consciência de que aquilo que difere um poema de uma música é a presença de sua carga semântica, conclusão essa tomada não apenas do histórico da poesia desde Homero, mas também (e justamente) em razão das reflexões oriundas de experimentos como *Zaum* ou *Ursonate*. Desta forma, segundo Campos, aquilo que para Flusser seria uma potência da qual a poesia concreta deveria tomar consciência, para os poetas concretos era apenas um retrocesso das potencialidades da poesia, no sentido de que adotarem uma perspectiva como a flusseriana, em nome de um problema filosófico (ou, melhor, de um determinado tipo de filosofia), e para o qual a prática poética já havia tomado como problema em outras experimentações do passado, não lhes fazia sentido desvirtuarem-se da dialética em que estavam inseridos e para as quais pretendiam apresentar soluções inovadoras, a fim de responderem a um dilema absente às suas práticas.

O mesmo problema da visão idealizadora e do absenteísmo se apresenta, para Haroldo de Campos, na crítica de Flusser ao engajamento político na poesia concreta (e, por consequência, no fluxo discursivo de *Galáxias*). Campos observa que uma das acusações correntes à poesia concreta era a de que seria excessivamente formalista, algo que, questiona o poeta, foi ignorado por Flusser, já que a poética por eles feita nunca ignorou a presença – e a existência – do poeta na criação. Sendo a semântica (o *verbi* de “verbivocovisual”) uma questão inerente ao trabalho que faziam desde antes e nos primórdios do movimento concretista, a exemplo do caráter lírico no poema *Lygia Fingers*, de Augusto de Campos, que versava sobre o amor, ou *Silêncio*, do próprio Haroldo de Campos, de cunho erótico-metafísico, não parece incoerente ao poeta que também tenham decidido, de forma objetiva, problematizar na poesia a questão do engajamento político, tema sartreano corrente no debate poético do período, e tematizado por Décio Pignatari em sua tese-relatório *A situação atual da poesia no Brasil*, quando esse tema se mostrou a eles como fundamental para a poesia da época.

Assim como a questão semântica, o engajamento não se apresenta, na poesia concreta – e na obra posterior de seus poetas – como uma questão fortuita ou dogmática. Trata-se de uma autoconsciência crítica – e a manifestação dessa necessidade – dentro do contexto histórico da

prática da poesia que vivenciavam. Segundo o texto supracitado de Pignatari, a chamada crise da poesia, representada pela crise do verso radicalizada pela poesia concreta, é uma parcela menor de uma crise mais vasta, que é a da crise do artesanato frente à revolução industrial. Nessa situação, “a percepção e o conhecimento da coisa em si cedem lugar à relação de coisas, e se consuma, no artista a atitude reflexiva, crítico-analítica, não só diante da própria obra, como face à vida, em busca de novas formas-conteúdos” (PIGNATARI, 2004, pp. 100-101). Desta maneira, compreende o poeta, o salto revolucionário da poesia rumo às vanguardas, iniciado por Mallarmé, não advém de um lance de dados para circunstâncias eternas, tal como se poderia pressupor em razão do caráter cosmológico de *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*, mas de circunstâncias históricas concretas da época em que o poeta francês vivia (PIGNATARI, 2004, p. 103).

Pignatari compreende que na prática da poesia no Brasil o problema do engajamento foi iniciado, em um primeiro salto participante, por Carlos Drummond de Andrade, em *Sentimento do Mundo* e *José*, e adquirido, com João Cabral de Melo Neto uma nova etapa, ligada ao rigor formal de sua poesia, ao compreender que “a consciência de homem nasce no poema, homem em situação que projeta o poema, projetando-se” (PIGNATARI, 2004, p.112). Ora, reconhece Pignatari, assim como Cabral soube encontrar uma nova solução para tal dilema entre engajamento e forma, e efetivar um salto participante em relação a Drummond, o problema também se apresenta para a poesia concreta, que não é apenas palavra concreta, mas também relações semânticas concretas, que podem constituir unidades blocais complexas (em seus poemas), dotadas de significado. Apresenta-se para eles, desta forma, a questão do salto participante como um desafio, de atingirem um novo salto, de caráter conteudístico-semântico-participante, sem, contudo, darem qualquer passo atrás nas conquistas formais alcançadas pela poesia de vanguarda que praticavam (PIGNATARI, 2004, pp. 117).

Para Haroldo de Campos, que comungava a mesma perspectiva de seu colega no movimento de vanguarda em relação à condição histórica do poeta e de sua poesia⁵, o problema

⁵ Exemplo dessa perspectiva de caráter dialético é explorada por Haroldo de Campos em “Tempo e história”, primeiro capítulo de *A ReOperação do texto*, em que o poeta observa que um escritor não responde apenas a si, mas, igualmente, cria a partir de sua obra um diálogo com os seus precursores: “a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. Cada época nos dá o seu ‘quadro sincrônico’, graças ao qual podemos ler todo o espaço literário – um espaço literário onde Homero é contemporâneo de Pound e Joyce, Dante de Eliot, Leopardi de Ungaretti, Hölderlin de Trakl e Rilke, Púschkin de Maiakovski, Sá de Miranda de Fernando Pessoa [...]. O certo não é ler Joyce pelo crivo de Balzac, mas reler Balzac pelo de Joyce (ou pelo de Mallarmé). Entre o ‘presente de criação’ e o ‘presente de cultura’ há uma correlação dialética: o primeiro é alimentado pelo segundo, o segundo é redimensionado pelo primeiro. Vanguarda como atitude produtora no ‘presente de criação’ e visada sincrônica como atitude revisora no ‘presente de cultura’ (CAMPOS, 2013, pp. 24-25).

do salto participante da poesia concreta não resulta de alguma arbitrariedade contra a poesia que faziam, mas justamente de um salto (de uma potencialização) das conquistas já alcançadas pelos experimentos radicais com a linguagem, e que já vinham realizando desde a revista *Noigandres*. Sendo os poetas concretos de matiz socialista, e reconhecendo o período de crise que estavam vivenciando no início dos anos 1960, cujo resultado foi o Golpe de 1964, a questão do engajamento se tornou, para eles, um tema profundo de nossa realidade brasileira, e que poderia ser abordado – enquanto objeto do texto poemático – em casos determinados de suas criações (MENDES, 2017, 31’52”). Trata-se, deste modo, de reconhecer o papel do poeta em uma realidade concreta, e cuja criação, ela igualmente resultante de uma realidade e de uma dialética do fazer poético, postula ao poeta a necessidade de que ele responda às questões “sem abdicar das conquistas técnicas, do seu arsenal de possibilidades criativas, e tentando enfrentar os seus problemas semânticos”. Campos observa, nesse sentido, que os poetas concretos evocavam na sentença de Maiakovski de que “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”, presente como *post-scriptum* no *Plano-piloto para poesia concreta* (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p. 218), mas também em Bertolt Brecht e João Cabral de Melo Neto, que “abordava a miséria no nordeste mantendo o rigor do texto poemático”, a possibilidade de também eles, de forma coerente com as suas proposições, procurarem resolver esse problema de caráter poético na semântica de suas criações (MENDES, 2017, 35’20”).

Campos adverte que esse seu interesse pelo salto participante deixou Flusser incomodado, mas questiona os fundamentos da crítica do filósofo a esse respeito. O poeta de vanguarda lê uma passagem do artigo “Concreto-abstrato”, em que o pensador tcheco-brasileiro apresenta um exemplo do que deveria ser um poema concreto. Diz Flusser: “Dou como exemplo o nome próprio ‘homemmoendahomemmoagem’ criado por Haroldo de Campos. O sussurrar musical desse nome quando lido em voz alta, a vivência angustiante dos ‘m’ quando contemplado visualmente, e o significado conceitual dos nomes ‘homem’, ‘moenda’ e ‘moagem’ criam uma unidade concreta que é um elemento da nossa realidade” (FLUSSER, 1964). Ora, reflete Haroldo de Campos, o nome destacado por Flusser, e que para o filósofo representaria o sussurrar musical por ele ansiado para a poesia concreta, é apenas uma linha de um poema mais extenso, intitulado *Servidão de Passagem*, de 1961, e no qual já está em curso o emprego do salto participante da poesia concreta. Ademais, observa o poeta, “justamente nessa frase apontada por Flusser, temos um homem esmagado por outro homem, um homem oprimindo outro homem”, pois “o que o meu poema, e também esse verso, fazem, é tematizar esse

problema da realidade rural brasileira, através da concretude da palavra” (MENDES, 2017, 36’08”). Deste modo, para Campos, a crítica de Flusser contra a abstração, e contra o engajamento político manifesto em sua poesia, encontra um empecilho na própria formulação de um exemplo contrário pelo filósofo⁶.

O depoimento de Haroldo de Campos ao *Arquivo Vilém Flusser São Paulo* é relevante por demonstrar uma argumentação que problematiza as questões levantadas pelo texto de Flusser sobre a poesia concreta, especialmente no que concerne àquilo que, para o filósofo, representaria o paradoxo da ambição do projeto e a timidez das realizações daquela poesia, tanto quanto do caráter abstrato, e de irresolução dialética, do engajamento político de Haroldo de Campos presente em *Galáxias*. Na réplica do poeta, observamos que as ambições da poesia concreta assinaladas por Flusser não eram, propriamente, uma ambição de seus poetas, antes ocupados com as questões poéticas de cunho formal de vanguarda do que pela procura de criarem uma realidade concreta, tanto quanto pelo fato de que a presença da semântica em seus poemas, ao incorporarem elementos de engajamento político, não eram fruto de algum tipo de deliberação acidental de Haroldo de Campos, mas, igualmente, resultante dos debates que a realidade histórica colocava para a prática poética do tempo em que estavam inseridos. Mas há, ainda, um outro problema no trato de Flusser à poesia de Haroldo de Campos, e que se dá pelo fato de o filósofo ter interpretado *Galáxias* sob a perspectiva de que o poeta estivesse fazendo poesia concreta.

Um poema concreto busca superar o verso, isto é, a narrativa discursiva, em nome de uma unidade rítmico-formal analógica. Tem no espaço do papel o seu suporte, e na disposição das palavras e letras a configuração pictórica do poema e o norteamento para a sua leitura e compreensão semântica. Embora também encontre nas experiências precedentes das vanguardas uma influência, procuram superá-la (ou resolver os seus dilemas) ao apresentar uma proposição própria, em que o espaço gráfico é o agente estrutural e não linear do texto poemático. O poema concreto, nesse sentido, é um objeto-em-si-mesmo, uma composição que representa a si, em que é a unidade do poema que revela a sua concretude (Cf. CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006). Não se trata, deste modo, da procura pela palavra concreta, já que a palavra, no poema concreto, é um meio para um poema-objeto-em-si (e é desse conceito que seus autores denotam o termo concreto). Observa Aguilar: “[na poesia concreta], o poema

⁶ Vale ressaltar, ainda, que o exemplo empregado por Flusser é ainda questionável em outro sentido: a passagem citada pertence a um poema, de *Servidão de Passagem* (de 1961), que já não pode ser caracterizado propriamente como um poema concreto clássico, tendo em vista ter sido escrito e estruturado em uma narrativa versificada, tal como viria a acontecer, em 1963, com *Galáxias* (Cf. CAMPOS, H, 2000, pp. 59-63). Problematizarei essa questão, de maneira mais precisa, na próxima página deste artigo.

deixa de ser um discurso que admite qualquer versão tipográfica ou reprodutiva, e passa a ser um objeto que ocupa um lugar no espaço e que visualiza uma série de relações estruturais”, de forma que “a noção de *design* permite pensar seu processo de composição e sua inserção social” (AGUILAR, 2005, p. 77).

Galáxias é uma obra de difícil classificação, ou, porventura, intencionalmente inclassificável, e talvez represente o trabalho poético mais ambicioso de Haroldo de Campos. Mas não pode, de maneira apropriada, ser interpretada como uma obra de poesia concreta. Escrita entre 1963 e 1973, e publicada de forma integral apenas em 1984, em conformidade com a forma gráfica de edição requerida por Haroldo de Campos, consiste em cinquenta fragmentos textuais, ou, segundo o próprio poeta, “cantos galácticos”, escritos de forma corrida e direta, o que nos remete a um texto em prosa, ao mesmo tempo em uma formatação de margem e espacialidade visual do texto na página que nos remete à poesia. Trata-se, nesse sentido, de um experimento limítrofe entre verso e prosa, ou, como bem observa o neologismo criado por Caetano Veloso para defini-la, “proesia” (Cf. CAMPOS, 2021). O discurso em *Galáxias* é ininterrupto, sem enumeração de páginas, sem divisões claras entre as partes ou títulos, sem parágrafos, sinais de pontuação ou distinção entre letras maiúsculas ou minúsculas, e cada fragmento é composto de uma média de quarenta versos/linhas por página. Porém, cada fragmento é também uma constelação, ou um fragmento-galáctico da obra, permitindo o deslocamento e leitura esparsa de cada canto, ou a sua leitura cursiva do início ao fim da obra.

Ademais, embora *Galáxias* não abandone a preocupação de caráter visual proeminentemente acentuada na poesia concreta, nessa obra a visualidade, ainda presente na formatação dos fragmentos e suas disposições ao longo do livro, na margem justificada à esquerda, e na distribuição dos fragmentos ao longo das páginas, cede o caráter de proeminência para o verbal e para a sonoridade. Como observa Aguilar, “a escolha da ‘prosa’ com que Haroldo de Campos decide resolver a dificuldade do poema longo retira sua escritura da tensão entre verso e ideograma, que havia sido central durante o concretismo” (AGUILAR, 2005, p. 320). A obra apresenta um constante emprego de recursos musicais em sua composição, no sentido de que sua estrutura rítmica se firma em um recorrente emprego de paronomásias por entre a narrativa neológica e permutacional, garantindo-lhe um compasso. De forma análoga ao anseio flusseriano, segundo o próprio Haroldo de Campos “a oralização sempre esteve implícita no projeto”, pois “trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas ‘obscuras’ se transparentam à leitura e cujas palavras, oralizadas, podem ganhar força xamânica, aliciar e seduzir como um mantra” (CAMPOS, 2021, p. 119).

Porém, em contrariedade ao anseio do filósofo, *Galáxias* possui no conceito de viagem a sua “vértebra semântica”, as possibilidades do canto xamânico do seu texto cursivo não são a finalidade do poema. Trata-se da viagem como tema recorrente e cursivo de todo o texto, sendo a viagem como livro e o livro como viagem, em que o ponto de partida “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo...”, e o canto final da obra “fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto... me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o fundo o fim do livro não fica traço nem sequela jogo de dama ou de amarela cobra-cega jogo da velha o livro acaba o mundo fina”, estabelecem entre os cantos galácticos e o todo uma dialética em que “cada fragmento isolado introduz sua ‘diferença’, mas contém, em si mesmo, como em linha d’água, a imagem do livro inteiro” (CAMPOS, 2021, p. 119). Igualmente ao que acontece nos cantos galácticos, o texto como um todo funciona como uma espécie de “*perpetuum mobile*, caleidoscópico”, como observa Guimarães Rosa, em que os jogos de linguagem, e o recurso ao emprego de palavras e sentenças em outros idiomas (a exemplo do inglês, francês, alemão, espanhol ou italiano) somam-se e revelam-se imbricados à condição humana do poeta, em sua terra “latinoamarga”, no “idiomaterno” e no encontro com a regionalidade (paraibana) de “circuladô de fulô”, no movimento do caráter epifânico do poeta que vislumbra o cosmos galáctico e antiepifanicamente se reconhece a vivenciar a cotidianidade da existência, refletida no “jornalário”, no barroco mestiço de Salvador e na capoeira no mercado das Sete Portas, nas alusões à Espanha franquista, García Lorca, Che Guevara e o movimento Black Power, “instituinto uma espécie de diário de um escritor” no qual, segundo João Alexandre Barbosa, “registros de revelações, alucinações, dia a dia, epifanias, onde a distância entre linguagem e objeto, entre um *ego* e um *ego scriptor* é suspensa ininterruptamente pelo discurso de suturas semânticas e fônicas”, em que “a biografia do escritor é tudo aquilo que, acoplado ao sufixo, revele a sua natureza de aglutinações sígnicas. Geografia e lexicografia, viagem e linguagem” (Cf. CAMPOS, 2021). Segue Inês Oseki-Dépré:

Os cinquenta textos que compõem [*Galáxias*] formam o jornal de bordo, não do poeta, mas da poesia, de um percurso épico-epifânico cujos limites são o universo. As *Galáxias* constituem, sem dúvida, o texto mais explicitamente barroco de Haroldo de Campos, não só do ponto de vista do ‘engendramento’ poético (paronomástico, neologístico, permutacional), mas também do ponto de vista de uma visão caleidoscópica do mundo, onde o velho dialoga com o novo, a luz com as sombras, o passado com o presente, o belo com o feio, a vida com a morte. O futuro talvez se torne incerto, mas resta o presente do poema (Cf. CAMPOS, 2012, pp. 12-13).

Embora não ignore toda a influência e experiência adquiridas com a poesia concreta, *Galáxias* é uma obra na qual Haroldo de Campos demarca justamente um novo passo em suas criações, no sentido de retomar o caráter mais explicitamente barroco de sua primeira fase poética, a exemplo de *Ciropédia ou a educação do príncipe*, de 1952, na qual já se encontravam, segundo Augusto de Campos, a realização de um “concreto barroco, na medida em que as metáforas aí são trabalhadas como verdadeiros blocos sonoros, como uma cadeia de ideogramas verbais de som”, em que “ser concreto, é optar por um tipo de poesia não antinômico à visão barroca, onde as figuras de tema, isomorfas às figuras de signo, são também figuras de vida” (*apud.* OSEKI-DÉPRÉ, In. CAMPOS, 2012, p.12) mas, agora, somada ao arcabouço conquistado e desenvolvido pelo trabalho com a poesia concreta entre 1956 e 1962, bem como pelas diferentes influências perceptíveis do *paideuma* de Haroldo de Campos em seus fragmentos galácticos: o múltiplo emprego de idiomas, de neologismos, o fluxo de consciência e o “riocorrente” de James Joyce (*Ulysses* e *Finnegans Wake*); a partitura musical e a dialética entre o cosmos e a condição humana, em Stéphane Mallarmé (*Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*); a busca pela visão e vocação para o epifânico e a referência a fatos históricos particulares, em Ezra Pound (*The Cantos*); a presença da razão antropofágica como método criativo em Oswald de Andrade; e, notadamente, a exigência de conseguir dialogar o salto participante com todas essas conquistas das vanguardas.

Temos, desta forma, que apesar de *Galáxias* recorrer a muitas das influências formadoras da poesia concreta, e, igualmente, empregar muitas das conquistas adquiridas pelo autor com aquela poesia, não se trata de um poema que possa ser confundido com o caráter marcadamente visual do poema concreto como um objeto-em-si-mesmo. Contudo, cabe observar, a interpretação de Flusser acerca de *Galáxias* não parece estar fundada em uma confusão do autor, no sentido de tê-la compreendido da mesma forma que um poema concreto. Antes, parece ser resultado da forma com a qual o pensador tcheco-brasileiro pensava a própria poesia concreta, que era, notadamente, não a partir de uma reflexão em torno da concretude do poema, mas sob a perspectiva da concretude da palavra, recortando-a e subtraindo-a do poema para refletir nela o problema da concretude. Neste caso, o que temos na crítica de Flusser à poesia concreta, assim como em relação a *Galáxias*, não advém de uma crítica de suas estruturas, mas do papel que a palavra (no sentido da palavra concreta enquanto objeto reflexivo do filósofo) exerce naquelas criações de vanguarda.

3. Interpretação ilustrativa e o problema da retórica

Não duvido que o afastamento entre Haroldo de Campos e Vilém Flusser adveio de um processo natural, ou, como Campos aponta em sua entrevista, como resultado de suas diferentes afinidades eletivas, para empregar um termo nietzscheano adotado pelo poeta. Entretanto, o que podemos observar ao considerar as duas perspectivas desse impasse, e, principalmente, as diferenças de suas postulações sobre os mesmos temas, é que esse afastamento, e, principalmente, a indiferença dos poetas do movimento concreto às críticas de Flusser, resultaram do fato de tratarem de temas (e mundos) distintos, em razão das distintas retóricas que enfrentam em suas respectivas obras, apesar de em ambos casos empregarem o termo “concreto”.

Em alguns de meus artigos mais recentes, tenho me dedicado ao que chamo a questão retórica e o problema da interpretação das obras de arte⁷. Trata-se, notadamente, de refletir a existência de uma dialética subjacente e na qual se inserem as criações artísticas, e de que a interpretação de uma obra de arte, para não incorrer numa interpretação puramente ilustrativa, necessita reconhecer em que retórica ela se insere e a quais problemas ela procura responder. A questão retórica, assim como o problema da interpretação, não constituem, contudo, conceitos de minha autoria, mas uma reformulação e extensão dos problemas apontados pela filosofia da arte de Arthur Danto para o trato da indiscernibilidade entre obras de arte e objetos comuns, bem como para o problema da crítica de arte.

⁷ Refiro-me, aqui, aos artigos “O problema da interpretação das obras de arte no pensamento de Arthur Danto”, (Cf. NASCIMENTO, 2018); “Os veículos poéticos de Jean Cocteau: exercício de ‘nado’ e ‘mergulho’ em um vasto e profundo oceano artístico” (NASCIMENTO, 2022); e “Autoria e identidade: uma nova leitura da querela *One Plus One/Sympathy for the Devil* e o problema dos indiscerníveis de Arthur Danto”, este último recém submetido para publicação. Em tais artigos, assim como neste, que compõem uma série, tenho defendido que o problema da interpretação das obras de arte não diz respeito apenas ao debate entre a autoridade do autor (primeira pessoa) ou do crítico (terceira pessoa), nem à mera compreensão do significado da obra (mas também de seus aspectos formais). Penso que a interpretação deve considerar o contexto dialético da arte, no sentido histórico, mas também cultural e estilístico em que essa obra se encontra inserida (sua retórica), e distinguir o que seria uma interpretação de caráter imersivo (quando a crítica procura mergulhar na compreensão relacional da obra *em* sua retórica) ou ilustrativo (quando a crítica dissocia a obra de sua retórica para refleti-la em um outro contexto). Essa tomada de consciência da questão retórica e do problema da interpretação, a meu ver, nos permite uma análise mais adequada não apenas de uma obra, mas também de algumas querelas críticas e interpretativas em que algumas vezes obras de arte passam a ser obtusamente envolvidas. Em referência aos artigos mencionados acima, este me parece ser o caso da interpretação de Jean Cocteau como um artista surrealista (quando a retórica de sua obra seria a de uma realidade profunda da condição do poeta); a da compreensão de que a querela entre Jean-Luc Godard e os produtores de seu filme *One Plus One*, ao modificarem algumas cenas e o renomearem para *Sympathy for the Devil*, seriam duas versões de um filme (quando as suas retóricas demonstram serem duas obras distintas, apesar de quase indiscerníveis), e, como temos aqui em questão, neste artigo, do problema da interpretação flusseriana da poesia concreta, quando defendo que o afastamento de seus autores, e, especialmente, de suas formulações críticas, é resultante de suas diferentes retóricas e do caráter ilustrativo da crítica de Flusser àquela poesia.

Na compreensão de Danto, a diferença entre um objeto comum e uma obra de arte é que esta última é um objeto sobre o qual se institui um significado, de caráter simbólico, inserido em uma condição histórica. Nesse sentido, mesmo que se tenha dois objetos perceptualmente indiscerníveis, é plausível considerar que possam pertencer a classes distintas de objetos. Por exemplo, um deles ser relegado a um mero uso cotidiano e funcional, ao passo que o outro passa a receber o estatuto de obra de arte, em razão de este último adquirir, em um processo de significação incorporada, esse estatuto para a sua interpretação. A esse caráter constitutivo de significação não referencial incorporada, Danto compreende a existência de uma atividade retórica, no sentido de uma obra de arte manifestar um ponto de vista sobre alguma coisa, e, por conseguinte, ser esse ponto de vista incorporado uma forma de diálogo entre aquela obra específica em relação a outros objetos pertencentes à mesma classe de significados incorporados. Não se trata, contudo, de uma mera implementação de um tema sobre um objeto, por exemplo, batizarmos um galho de árvore colhido ao acaso de “jovem faminto”, em razão de termos, ludicamente, representado naquele pedaço de madeira a imagética de um rapaz desnutrido pela fome. Pois a significação não diz respeito a aspectos da forma do objeto, mas ao próprio contexto dialógico entre as obras de arte enquanto classe de objetos historicamente ordenadas. O que está em jogo para Danto, portanto, é que essa implementação de um significado responde a um processo histórico, de caráter dialético, com o qual a significação de toda obra de arte dialoga⁸.

Danto emprega, para abordar essa questão, a obra de Andy Warhol intitulada *Brillo Boxes*. O trabalho do artista consiste em um conjunto de caixas de compensado, fac-símiles de caixas de papelão das esponjas de aço da marca Brillo, utilizadas por mercados atacadistas para embalar as esponjas dessa marca. Sendo fac-símiles, a proposta das *Brillo Boxes* é a de serem perceptualmente indiscerníveis das caixas de papelão, e um dos papéis da obra é, justamente, de ao nos depararmos com ela questionarmos a diferença que a torna obra de arte em relação às caixas de papelão Brillo confinadas ao uso e descarte nos depósitos de supermercados. Para Danto, o significado que as difere não se dá pelo fato de a obra de Warhol encontrar-se em uma

⁸ Em minha tese de doutorado, intitulada *O papel da crítica na arte pós-histórica: um problema filosófico*, abordo esses temas de forma mais detalhada. No capítulo 3.1, intitulado “Arte e cognição: incorporação de significado e representação”, explico o papel da retórica na formulação dantiana do problema dos indiscerníveis, conceito-chave para a sua teoria da definição da arte. No quarto capítulo, intitulado “Por uma adequação essencialista histórica do conceito dantiano de crítica”, por sua vez, questiono o caráter delimitadamente intensional da teoria da crítica de arte em Danto, propondo-lhe uma reformulação que a adeque ao caráter essencialista e histórico de sua teoria da arte, de modo que a crítica passe a reconhecer a legitimidade de uma interpretação profunda (*deep interpretation*), desde que ancorada na interpretação de superfície (*surface interpretation*) como seu ponto de partida e território. A essa formulação, em minha tese, denomino crítica de nado-mergulho (Cf. NASCIMENTO, 2021, pp. 223-251; 381-430).

galeria, ou de serem uma imitação do *design* das caixas de papelão Brillo, mas de as caixas de Warhol responderem a uma retórica específica à sua classe de objetos (DANTO, 2000, pp. 136-137).

Enquanto as caixas de papelão Brillo respondem a uma retórica da arte comercial, qual seja, apresentar a logomarca do produto, em cores e forma que destaquem a marca, e ao mesmo tempo ser uma imagem familiar à de outras marcas de esponjas de aço, a obra de Warhol, apesar de lhe ser idêntica em matéria perceptual, não possui por objetivo similar ou complementar. Sua retórica é outra, qual seja, a de dialogar com outras obras de arte com as quais o trabalho de Warhol se insere (no sentido histórico-cultural) e responder aos problemas que são correntes a essa classe de objetos, por exemplo, a relação entre arte e produção/cultura de massa, comum à *pop art*; o advento dos *ready-mades* de Duchamp, e sua influência no problema da definição da arte; a busca pela superação das relações subjetivas com obras de arte etc. (DANTO, 2000, pp. 138-139; NASCIMENTO, 2021, pp. 246-250).

Penso que a questão da retórica da arte exerce um papel constitutivo mais extenso do que aquele apontado por Danto em sua teoria, não podendo ser um conceito delimitado apenas ao significado e sua incorporação, mas, também, refletindo a relação entre a significação e os elementos formais constitutivos de uma obra. Todavia, penso ser a consciência desse caráter retórico o elemento crucial para que a interpretação de obras de arte seja de fato efetiva. Interpretar uma obra em sua retórica consiste em um caráter imersivo da interpretação, isto é, um mergulho reflexivo nos elementos constitutivos de sua criação (significado, contexto dialético e forma). É distinto de um processo ilustrativo da interpretação, quando a orientação do pensamento se mostra mais comprometida em fazer uso de uma obra de arte para fins que não necessariamente dizem respeito à sua retórica, mas a questões alheias e para as quais aquela obra serve apenas como um tipo de representação referencial ou exemplo inter-relacional. Este me parece ser o dilema – e, por sua vez, a dialética – em que se apresenta o encontro e o desencontro, o entusiasmo e a crítica, o impasse e o afastamento entre Vilém Flusser e Haroldo de Campos.

Ao tratarem a respeito da concretude, Vilém Flusser e Haroldo de Campos (e os demais poetas concretos) estão a tratar de duas coisas distintas: o filósofo está interessado na concretude da palavra, sob a perspectiva de sua definição filosófica da palavra concreta. Campos e seus colegas de movimento, por outro lado, tratam do poema como uma unidade concreta, de caráter verbivocovisual, e inserido em um contexto do fazer poético de vanguarda. São duas retóricas distintas, sendo a primeira de caráter ilustrativo, ao se apropriar do recorte da palavra em relação

ao poema para pensar a sua concretude, e a segunda, imersiva, por exigir que a interpretação da concretude do poema se encontre em um processo de criação igualmente experimental em um dado contexto histórico-cultural da poesia.

A interpretação ilustrativa é dissociada do conteúdo retórico da obra, e serve a uma função representacional alheia, isto é, a uma outra retórica que não é, propriamente, a das obras de arte. Não se trata do emprego da palavra ilustração como sinônimo de sapiência ou esclarecimento (como *Aufklärung*), mas como “imagem com o fim de ilustrar” um pensamento que não necessariamente esteja pautado na compreensão do significado, forma e conceito da obra, e, especialmente, não necessariamente estabelece qualquer diálogo com o contexto dialético em que a retórica de uma obra de arte se encontra.

O problema da interpretação ilustrativa não está em ela fazer uso de obras de arte para outros fins, a exemplo de permitir uma maior interação com as diferentes relações e contextos que o observador (e a sua imaginação) possam fazer a partir dela, ou de se pretender ignorar que obras de arte, muitas vezes, são ótimos pontos de partida para refletirmos diferentes problemas de ordem social, da condição humana etc. Fazemos uso ilustrativo de “imagens” para diferentes objetivos, alguns com maior eficiência e outros com menos acerto, e nada há de errado nisso. O problema acontece quando esse modo de interpretação anseia um papel de juízo crítico de arte sem levar em conta a retórica em que aquela criação se insere, tendo em vista que na interpretação ilustrativa o *a partir da obra* muitas vezes é ignorado, de tal modo que o anseio crítico acaba por criticar uma obra por questões que muitas vezes sequer lhe dizem respeito. Por ser um emprego puramente ilustrativo, o juízo sustentado na interpretação ilustrativa se ampara naquilo que o intérprete deseja que aquela obra seja, quando essa interpretação, em verdade, é uma retórica do próprio intérprete, a partir do que ele próprio vê/ouve/entende diante daquela representação, e não um conteúdo *da obra*. Sob a perspectiva da interpretação ilustrativa, para usar um exemplo extremo (que não diz respeito, obviamente, ao caso de Flusser), arriscamo-nos a emitir sentenças contra uma obra como *Roda de Bicicleta*, de Duchamp, pelo fato de a considerarmos uma representação ruim e de pouca expressividade de um show circense, pura e simplesmente porque nela “vimos” uma analogia com um banco e uma roda empregados por um malabarista num circo.

A interpretação imersiva, por outro lado, pretende mergulhar no significado e na retórica da própria obra e pautar os seus juízos sobre aquela obra a partir *dela*. Não é, notadamente, uma interpretação delimitada à autoridade de quem é autor da obra, tal como se para poder interpretar algo tivéssemos de antes escutar uma palestra do autor a respeito do que ele pretende

em seu trabalho. Cabe observar, aliás, que boa parte das obras de arte não possuem esse tipo de “texto explicativo”, e não poucos artistas recusam iniciativas desta ordem para as suas obras. Mas, observe-se: a) este não é o caso de obras de arte em cuja constitutividade temos uma simbologia pautada na busca de soluções teórico-práticas do fazer artístico, a exemplo das artes de vanguarda, quando muitos de seus autores se tornam eles próprios teóricos, em razão de terem consciência – e ansiarem manifestar essa consciência – subjacente ao objeto artístico que apresentam para apreciação; e b) mesmo para as obras em que seus autores não se propõem a uma abordagem mais intelectual de seu trabalho, asseverando que anseiam de seus intérpretes a liberdade do processo de interpretação, nelas também se apresentam elementos de sua retórica, a exemplo de seus títulos, temas, texturas, conteúdo semântico, estilo, forma, contexto sociocultural e artístico em que se inserem etc., revelando que por detrás daquele exercício criativo também se faz presente um conteúdo retórico. A interpretação imersiva, nesse sentido, implica um cuidado exegético a fim de garantir que a interpretação seja *a partir* da obra e *dentro* do território da obra.

Não é que Flusser ignore a poesia concreta no que ela é, ou que desconheça o universo de sua retórica. Seu texto, especialmente *Bodenlos*, revela ter o filósofo conhecimento do âmbito de interesses daquela poesia, assim como das influências que a formaram. Igualmente, o pensador demonstra, em “Concreto-abstrato”, saber do que se trata um poema concreto. Que, entretanto, Flusser oriente a sua reflexão crítica para o tema da palavra concreta (e, por vezes, acuse ser essa uma ambição daquela poesia e da qual ela plantou a semente, ou em *Bodenlos*, de que é o fluxo das palavras rumo à sua fragmentação o horizonte ansiado por Campos em *Galáxias*), isso me parece ser um recurso do filósofo para forçar uma espécie de ponte entre a criação dos poetas concretos e o papel ilustrativo que ela representa para o trato filosófico do problema da linguagem no próprio trabalho de Flusser. Cabe a pergunta: por que, afinal, haveriam os poetas concretos de ingressar em um debate no qual as questões levantadas pouco diziam respeito e nem mergulhavam nos problemas que de fato enfrentavam na prática de sua poesia? É essa, me parece, a questão subjacente à fala de Campos, em seu depoimento ao *Arquivo Vilém Flusser São Paulo*, ao dizer que o afastamento entre tais autores não decorreu de polêmicas pessoais, mas em razão de suas diferentes afinidades eletivas.

Não compete aos poetas fazerem filosofia, nem tampouco abandonarem as preocupações de sua prática poética (isto é, da retórica em que estão imersos), para se aventurarem em um tipo de proposição filosófica que apesar de elogiá-los pouco se aventurou a refletir, de modo imersivo, as suas questões. Houvesse ao menos alguma afinidade eletiva entre a retórica de suas

obras e a retórica em que a filosofia de Flusser se insere, e o diálogo se faria mais produtivo, mas não foi este o caso. Campos, assim como os demais poetas concretos, são poetas de vanguarda, anseiam romper com as estruturas tradicionais do emprego da linguagem, mas em matéria de poesia, no fazer poético, e diante de um dado contexto dialético (sua retórica). Não anseiam fundar uma nova civilização a partir de um mergulho nas origens misteriosas da linguagem.

E isso nada tem a ver com delimitação ou refreio, a exemplo de se pensar que estariam apenas manipulando a linguagem em jogos compositivos, quando poderiam ir ao mais profundo nada em que a palavra se revela, mas com o reconhecimento de que esse tema de fascínio filosófico, no trato do fazer poético de vanguarda da poesia concreta (isto é, na retórica em que estão inseridos) já foi experimentado, e antes revelou-lhes a importância da semântica para que a poesia seja poesia do que, propriamente, um encantamento para que deslocassem a sua poética para uma outra retórica. Que o texto de Flusser tenha encontrado em Guimarães Rosa uma maior identificação, isso resulta da maior convergência justamente de suas retóricas, o que implica um caráter mais imersivo da interpretação e uma maior adequação daquele trato poético com a linguagem e sua filosofia. Diferentemente, com a filosofia concreta, o filósofo incorreu, a meu ver, em um problema curiosamente análogo ao que ele próprio acusa no concretismo: sua crítica não é concreta, mas abstrata, em relação ao conteúdo do que ele aborda.

Entretanto, não me parece ser esse o problema maior do impasse entre a interpretação ilustrativa e a interpretação imersiva das retóricas de Flusser e de Haroldo de Campos. As questões aqui abordadas tendem a nos conduzir a uma tomada de posição crítica, obviamente, mas creio que haja uma questão filosófica mais profunda nessa dialética entre as duas retóricas, e é nisso que tal contenda (se é que podemos, de forma adequada, caracterizar as diferentes retóricas de Flusser e Campos sob esse termo) apresenta a sua maior potencialidade para o debate: ela nos revela o problema da dialética entre a natureza e a definição da arte.

Parece óbvio que não se trata, nessa querela, apenas de duas diferentes perspectivas – ou matizes – do problema da poesia. A interpretação de Flusser trata do problema da natureza da arte ao procurar na poesia concreta a sua potência para o mergulho no mistério da palavra. E é justamente em razão de não terem incorrido nessa imersão que encontramos a razão da contundente crítica de Flusser à timidez da poesia concreta. Haroldo de Campos, por outro lado, trata da *práxis* poética, de sua dialética interna, e do papel do poeta dentro dessa retórica. Neste caso, ele não está preocupado com a questão originária da poesia, mas com a dialética em que ela já se encontra instituída. É nessa perspectiva, notadamente, que o poeta compreende que os

experimentos de vanguarda que incorreram em proposições de uma poética destituída de semântica revelaram, para os poetas concretos, aquilo que define uma poesia. Trata-se, deste modo, de uma perspectiva em que é a definição de poesia, e não a sua natureza originária, que pauta o horizonte retórico da criação poética.

Essa distinção que caracteriza as diferentes retóricas de Flusser e Campos, nesse sentido, revela um problema maior para a abordagem filosófica da arte. Muitas vezes, abordamos o problema da natureza e definição da arte como questões imbricadas, inerentes, como se fossem apenas dois aspectos sinonímicos de uma mesma questão filosófica, a saber, reconhecermos o que é arte e o seu fundamento originário. Entretanto, e esse é o problema revelado pela querela Vilém Flusser-Haroldo de Campos, natureza e definição da arte são conceitos que necessitam uma reflexão que problematize seus respectivos territórios e encontros, exigindo-nos um mergulho imersivo na compreensão dessa dialética. Pretendo retomar esse problema em um próximo artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EdUSP, 2005.

CAMPOS, Augusto de. Entrevista. In. OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 2*. Tradução de Diogo Henriques et. al. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009, pp.11-42.

CAMPOS, Augusto de (et. al.). Signatari: do verbal ao não-verbal (Mesa de Debates). In. PONTES, Maria Adelaide (Org.) *Arquivo Décio Pignatari: Um lance de dados* (Catálogo de Exposição). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015, pp.22-43.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. Concretismo – A certeza da influência: Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos avaliam os 40 anos do movimento. In. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 08 de dezembro de 1996. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/har08.html>. Acesso em 13 de agosto de 2023.

CAMPOS, Haroldo de. Texto e história. In. *A ReOperação do texto*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp.15-26.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 3ª edição (2ª reimpressão). São Paulo: Editora 34, 2021.

CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas*. Seleção de Inês Oseki-Dépré. 3ª edição. São Paulo: Global, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia de vanguarda brasileira e alemã. In. *A arte no horizonte do provável*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp.155-184.

DANTO, Arthur. Art and Meaning. In. CARROLL, Noël (Ed.). *Theories of Art Today*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000, pp.130-140.

DUARTE, Rodrigo. Arte e cultura. In. *Pós-história de Vilém Flusser: Gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012, pp.249-271.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: Uma autobiografia filosófica*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. Concreto-Abstrato. In. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário 386, 06 de junho de 1964. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art204.pdf>. Acesso em 08 de agosto de 2023.

GUERINI, Andréia; MELLO, Simone H. de; COSTA, Walter C. (Orgs.). *Haroldo de Campos, tradutor e traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MENDES, Ricardo (Coord.). *Entrevista com Haroldo de Campos*. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 05 de fevereiro de 1999. YouTube – 18 de setembro de 2017. Duração: 49':13". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n7RgOVP1SRA>. Acesso em 21 de junho de 2023.

NASCIMENTO, Charliston Pablo do. Os veículos poéticos de Jean Cocteau: exercício de 'nado' e 'mergulho' em um vasto e profundo oceano artístico. In. *Revista UFG*, Goiânia, 2022, v.22, pp.2-72. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/73406>. Acesso em 01 de outubro de 2023.

NASCIMENTO, Charliston Pablo do. *O papel da crítica na arte pós-histórica: um problema filosófico*. Tese de Doutorado – Filosofia, UFMG, Belo Horizonte, 2021, pp.223-251. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/38521>. Acesso em 25 de agosto de 2023.

NASCIMENTO, Charliston Pablo do. O problema da interpretação das obras de arte no pensamento de Arthur Danto. In. *Dois Pontos*, v.15, n.2, 2018, pp.145-160. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62711/36798>. Acesso em 20 de setembro de 2023.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.

PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In. *Contracomunicação*. 3ª edição. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, pp.99-120.

SCHWENDENER, Martha. Art and Language in Vilém Flusser's Brazil: Concrete Art and Poetry. In. *Flusser Studies*, 30, Nov. 2020. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/schwendener-flusser-languages.pdf>. Acesso em 04 de abril de 2023.