



VILÉM FLUSSER E A POESIA CONCRETA: DO ELOGIO AO NOVO HOMEM À CRÍTICA AO POETA ENGAJADO

RAFAEL MIGUEL ALONSO JÚNIOR¹

RESUMO: Em *Fenomenologia do brasileiro*, Vilém Flusser afirma que o contexto a-histórico nacional poderia favorecer o surgimento do novo homem, mas que este apareceria de modo obrigatório no campo da cultura. No espaço da literatura, ele exalta o movimento da poesia concreta. Posto isso, a proposta central deste ensaio é investigar os caminhos teóricos que permitem aproximar a filosofia da linguagem de Flusser e a prática poética dos concretos, e que fizeram Flusser animar-se com estas produções dos anos 1950 e 1960. Para Flusser, a referida poesia levantou consciência nova sobre o aspecto visual da palavra, passou a combinar letras com não-letas e reformulou problemas gráficos e de paginação. Todavia, quando retorna à Europa e avalia suas interlocuções no Brasil, Flusser muda o tom em relação ao movimento, sobretudo no que compete ao trabalho de Haroldo de Campos, com quem rompe após traduzir fragmentos das *Galáxias*. Sendo assim, a parte final deste ensaio indica algumas das razões desta mudança crítica de perspectiva.

PALAVRAS-CHAVE: Vilém Flusser; Poesia concreta; Língua; Engajamento; Haroldo de Campos.

ABSTRACT: In *Fenomenologia do brasileiro*, Vilém Flusser states that the national a-historical context could favour the emergence of the new man, but that this would appear in an obligatory way in the field of culture. In the field of literature, he exalts the concrete poetry movement. In this sense, the central purpose of this essay is to investigate the theoretical paths that allow Flusser's philosophy of language and the poetic practice of the concretos to be brought closer together, and which made Flusser enthusiastic about these productions of the 1950s and 1960s. For Flusser, this poetry raised new awareness of the visual aspect of the word, began to combine letters with non-letters and reformulated graphic and layout problems. However, when he returned to Europe and evaluated his interlocutions in Brazil, Flusser changed his tune in relation to the movement, especially with regard to the work of Haroldo de Campos, with whom he broke with after translating fragments of *Galáxias*. Therefore, the final part of this essay indicates some of the reasons for this critical change of perspective.

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

Em *Fenomenologia do brasileiro* (1998), publicado em 1994, em alemão, mas escrito muito antes, quando de seu retorno à Europa, no início dos anos 1970, Vilém Flusser (1920-1991) aponta que poderia surgir no Brasil um “novo homem”. Este homem não seria tanto um

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com período sanduíche em Universität der Kunste Berlin (UdK Berlin). E-mail: rafamalonso@gmail.com.

homo faber ou um *homo sapiens*, mas um *homo ludens*, pois encontraria no jogo o seu sistema central de pensamento, o que significa que ele não pensaria mais de acordo com regras historicistas – progresso linear – e não faria grandes esforços para historicizar-se. O novo homem estaria fora da história – o mais apropriado seria dizer à sua margem –, e seria justamente seu aspecto *a-histórico* que conferiria potência ao seu agir no mundo.

O brasileiro, no seu modo de entender, apresentaria as credenciais para candidatar-se ao posto de novo homem, pois tem na *a-historicidade* a sua principal característica, assim como o Brasil mostra-se país com meta de progresso ainda não cumprida. Para o filósofo, ao invés de pregar – em tom ufanisticamente nacionalista – a fuga do subdesenvolvimento em nome de um progresso técnico de conseqüências duvidosas, o Brasil deveria assumir o progresso sem meta progressista, ou seja, não deveria levar o progresso até as últimas instâncias. E isso basicamente por dois motivos: em primeiro lugar, pelo fato de o progresso não constar entre as marcas fundantes da personalidade brasileira; em segundo, em razão de o Brasil, dado o seu afastamento histórico do “centro” do mundo, já ter tido a chance de visualizar como a estratégia de levar o progresso técnico até os seus extremos não resultou em civilização avançada, mas em autoritarismo tecnocrático e em enormes desigualdades sociais e econômicas. Portanto, Flusser não vê a falta de historicidade brasileira como uma falha, mas a enxerga como possibilidade de manejo diferente da história e como oportunidade de construção nova de futuro.

Mas qual caminho levaria ao aparecimento do novo homem? Flusser é direto: ou ele aparecerá por meio da cultura, ou jamais aparecerá. De acordo com Flusser, a cultura brasileira está dividida em três níveis: não-histórico básico, para-histórico intermediário e não-histórico superior. Como se deve imaginar, o primeiro e o último têm aspecto genuíno.

O tipo não-histórico básico é uma espécie de fundamento da cultura brasileira e recebe a influência da presença africana no país (tradição escravocrata). No entanto, é manifestação que se dá no nível do corpo, dos gestos cotidianos, da dança, do jeito de andar, das expressões comunicativas, etc. Em outras palavras, é manifestação de nível ritualístico que profaniza a suposta raiz cristã-católica da cultura e da personalidade brasileiras. Mas não é manifestação que tende, necessariamente, a materializar-se em obras concretas ou em produção artística segundo um ponto de vista formal.

O tipo para-histórico põe em prática tentativas sucessivas de historicização, ou seja, de assimilação passiva da cultura ocidental europeia e norte-americana e tende a produzir obras

insossas. Essa cultura, interposta entre as outras duas, é feita por “burgueses alienados para burgueses alienados e para uma massa alienada” (FLUSSER, 1998, p. 145).

Já o terceiro tipo, que Flusser considera “superior”, dá origem a trabalhos cujos autores tomaram (ou estão tomando) consciência da necessidade de lidar com a história de modo diverso e assumem o aspecto *a-histórico* brasileiro como pressuposto para a elaboração de obras originais.

No campo da literatura, a manifestação cultural mais elogiada por Flusser, e que se insere no terceiro tipo acima esboçado, é o movimento da poesia concreta. Ele ainda menciona Euclides da Cunha, Clarice Lispector e, principalmente, João Guimarães Rosa. Segundo o filósofo, é consenso (ou quase) que o poema não é composto de pensamentos, sentimentos ou visões, mas de palavras, e que portanto pode ser interpretado a partir de três níveis: sintático, musical e semântico. Assumir esse fato é um passo inicial, porém outro, mais avançado, é vivenciá-lo na prática. Essa, para Flusser, foi a tentativa aventureira da poesia concreta e por isso é digna de mérito.

Dito isto, o esforço deste ensaio será o de relacionar teoricamente a teoria flusseriana com alguns dos pressupostos dos poetas concretos a fim de justificar a inegável animação de Flusser frente ao movimento poético e cultural que lhe é contemporâneo.

I.

Flusser via no português brasileiro uma língua inacabada, uma “matéria bruta” que exigia, e permitia, ao poeta uma manipulação consciente. Tratava-se de um campo aberto para uma práxis lingüística em múltiplas direções. Assim, o português poderia ser enriquecido com ritmos em princípio incongruentes mas que poderiam culminar em novas e interessantes melodias. Desta forma, o esforço da poesia concreta visava quebrar a linearidade discursiva e romper com o homem unidimensional do historicismo. Tal rompimento, conforme Flusser, foi conseguido graças ao acréscimo de estruturas índias e bantu, a ideogramas japoneses e à tendência árabe a valorizar a letra, estruturas que adquiriram significado original aplicadas a contexto específico. Embora em isolamento – o movimento, é claro, anunciava-se cosmopolita –, Flusser acreditava que a poesia concreta, ao contrário da cultura de tipo para-histórico, conseguia diálogo autêntico com o Ocidente e o Oriente.

Empreender tal esforço em país histórico significava esforço deliberado de superar a crise da história. No caso brasileiro, significava tentativa de descobrir a própria identidade, que

é identidade não-histórica e não-linear. Tendo a língua portuguesa como horizonte, Flusser apontava as três etapas iniciais, e que de certa forma foram levadas à cabo pelos concretos no empenho de alcançar êxito nesta aventura lingüística: romper com a estrutura arcaicamente latina da língua portuguesa, algo que se deu com a introdução de acentos e pelo uso da antiga interpunção de forma nova; encontrar nova grafia e disposição da página impressa; e empregar nova atitude diante de fenômenos unidimensionais como o livro, a revista, o jornal e o filme:

A revolução lingüística brasileira atesta, no seu aspecto mais profundo, o surgir do novo homem, a saber, de um homem não-histórico (multidimensional), para o qual a história (o discurso) não passa de uma das dimensões nas quais pensa e vive – portanto, um homem que sintetiza história e não-história em síntese que não é tese de um processo seguinte (FLUSSER, 1998, p. 161).

A possibilidade de lidar com a história de maneira não-linear aparece com clareza na diferenciação entre diacronia e sincronia realizada por Haroldo de Campos em texto de 1969, “Texto e História”. Segundo Haroldo, há que se colocar de um lado uma história da literatura que classifica obras e autores conforme critérios cronológicos e aproximações totalitárias nem sempre condizentes com o teor das obras, que em conjunto recebe o nome de “escolas” (classicismo, parnasianismo, simbolismo, naturalismo, etc.) e, de outro, uma história literária anacrônica que assume como critério de classificação o texto literário propriamente dito, desprezando, em princípio, períodos históricos e dados biográficos².

O próprio *paideuma* eleito pelos concretos, composto por Mallarmé (grande modelo), Pound, Apollinaire e outros já é mostra do caráter anacrônico e não-historicista do olhar lançado em direção à história literária. Esse princípio apoia-se, entre outras formulações teóricas, no conhecido texto de Jorge Luis Borges “Kafka e seus precursores”, que assevera, tomando Kafka como exemplo, que é o próprio escritor que constrói sua rede de precursores e sucessores, ou seja, a história pode sempre ser remontada desde que se altere o ponto de referência: “Nesse sentido é que 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” (DE CAMPOS, 1976, p. 21).

No mesmo ensaio, em diferenciação teórica análoga, Haroldo separa a história textual e a história literária (os concretos almejavam por em prática a primeira) e diz que a função da vanguarda brasileira girava em torno de dois pólos: atitude produtora no “presente da criação” e visada sincrônica e revisora no “presente da cultura”. Em outros termos, o projeto

² A defesa deste pressuposto é o ponto central de discordância entre Haroldo e o crítico literário e professor Antônio Cândido. O primeiro critica a organização do sistema literário de Cândido, manifestado principalmente na obra clássica, publicada em dois volumes, “Formação da Literatura Brasileira”, sobretudo em seu “O sequestro do Barroco”.

universalizante dos concretos almejava produzir poesia original e encontrar vestígios dessa mesma originalidade em textos anteriores.

Já o primeiro livro de Flusser, *Língua e Realidade*, publicado em 1963, apresenta familiaridade com a proposta linguística dos concretos. A ideia de Flusser é afastar as interpretações transcendentais, ideológicas e metafísicas em relação à língua. Segundo o filósofo, a língua pode ter nível ontológico igualado ao da realidade desde que se assuma o pressuposto de que o homem só entra em contato com essa realidade a partir do momento em que articula a linguagem sob a forma de palavras.

Assim, o cosmos humano é formado por “dados brutos” e palavras, mas como os dados brutos (a “realidade”) só chega até o homem através de palavras articuladas, o cosmos humano é formado por palavras e por palavras em *statu nascendi* (quase palavras). O dado bruto tem estatuto de poder-ser – pura virtualidade. Flusser não nega o aspecto simbólico da língua, mas entende que a partir do instante em que a língua aponta para algo além dela (“mundo material”) e que esse algo não pode ser conhecido, mais conveniente é apegar-se à materialidade da própria língua. Sendo assim, Flusser sugere que se imagine as categorias do pensamento como as categorias da própria língua, definindo pensamento, em consequência, como possibilidade de articulação de palavras. Pensar, para Flusser, é jogar com a linguagem, sendo o poeta quem cria a língua, já que toma como meta alargar os seus limites lançando palavras novas à conversação.

Na parte final do livro, Flusser analisa comparativamente as línguas flexionais (como o português) e as línguas isolantes (como o chinês) – Ocidente e Oriente. A diferença entre as línguas pressupõe vivências dessemelhantes. Assim, a sisudez das línguas flexionais – sujeito, predicado, objeto – exige formas de raciocínio claras, não à toa a ciência, que demanda progressos sucessivos, tenha nascido no Ocidente. Já as línguas isolantes, com sua escrita ideográfica e que valoriza a caligrafia, aponta para formas de pensamento de tipo estético. Como a qualidade poética é também caligráfica, não há uma delimitação específica entre poesia e caligrafia, ou entre filosofia e caligrafia ou ciência e caligrafia. Nas chamadas línguas isolantes, o que pode ser considerado “conteúdo” de um determinado texto ou poema está completamente acoplado à sua forma de expressão.

Na esteira do que foi exposto, Flusser acrescenta que as línguas flexionais tendem para a música, enquanto as línguas isolantes tendem para a plástica. No caso das primeiras, isso se deve ao fato da pouca diferença entre a língua escrita e a falada. De acordo com o filósofo, a língua flexional é uma língua que visa a ser falada, mesmo quando escrita, sendo o alfabeto uma quase transposição de elementos sonoros. No caso das línguas isolantes, o sistema

alfanumérico é bastante diferente da forma de expressão oral. A qualidade poética do ideograma não reside apenas em seu desenho, mas na forma como é desenhado, sendo a plástica a vivência das línguas isolantes. Grosso modo, o argumento de Flusser pode ser resumido assim: a poesia em língua flexional é feita para ser falada, enquanto a poesia em língua isolante é feita para ser lida e, principalmente, vista.

II.

É para balançar essa divisão aparentemente estanque que se insere a proposta da poesia concreta. Segundo Flusser, trata-se de processo revolucionário no âmbito de nossa língua, pois sugere a criação de “língua pictórica flexional independente da língua falada” (FLUSSER, 2007a, p. 222). O quadro é este: na poesia flexional *sensu stricto* os elementos musicais da língua são realçados em detrimento dos elementos estruturais, que embora sejam mantidos, permanecem em segundo plano. O que faz a poesia concreta é deixar de lado, pouco a pouco, os elementos musicais enquanto realça, gradativamente, os elementos estruturais. Segundo Flusser, essa estratégia visa utilizar o alfabeto para fins aos quais ele não estava destinado originalmente, na tentativa de ser uma expressão imediata de pensamentos, e não transposição de pensamentos falados. Isso significaria usar o alfabeto “quase pictoricamente, para não dizer ideograficamente” (FLUSSER, 2007a, p. 223).

O *o*, por exemplo, não é mais usado como representando um som que é elemento de uma palavra que, por sua vez, é um conceito. Mas o *o* passa a exprimir diretamente um conceito, a ser traduzido posteriormente para a língua falada, por *circularidade*, ou *todo*, ou *fechado*, ou *segurança*. Este *o* torna-se, portanto, um elemento quase ideográfico de uma língua nova no território de nossas línguas, da língua escrita flexional independente. A poesia concreta quer ser vista, não fala (FLUSSER, 2007a, p. 223).

Em inúmeros dos textos reunidos em *Teoria da Poesia Concreta* (2006) está exposta essa mudança de ponto de vista em relação à linguagem que o livro inaugural de Vilém Flusser não deixa de reforçar. Haroldo de Campos diz que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Mas não se trata de “comunicação-signo”, ou seja, da transmissão de mensagens, mas da comunicação de formas. O esforço é por presentificar o objeto verbal, de forma direta, “sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial” (DE CAMPOS, 2006a, p. 79). A proposta é afastar as figuras dos poetas malditos, inspirados e místicos em favor de um poeta factivo, que, nas palavras de Haroldo, trabalha rigorosamente como um operário a construir um muro.

Uma das pretensões da poesia concreta era a de manter-se em sintonia direta com o próprio tempo. Como o tempo que se apresentava era o do predomínio das imagens técnicas,

da comunicação de massa, da publicidade e das mídias eletrônicas, caberia à poesia concreta retrabalhar os materiais que a sociedade lhe oferecia, neste caso os cartazes, os *slogans*, as manchetes, as dicções contidas no anedotário popular. Neste sentido, os concretos não temiam julgamentos pejorativos ao pregar que o poema concreto deveria traduzir-se em objeto útil, de rápido e fácil consumo, como um objeto plástico, pressuposto compatível com o que sugere Flusser: uma poesia que se dispõe a transmitir vivências concretas e imediatas e que apela ao aspecto plástico da língua.

O que fica nítida, especialmente na primeira fase do movimento concretista, é a quebra com a linearidade discursivo-semântica da língua (e da poesia). A poesia concreta não quer transmitir conteúdos – principalmente os de nível “subjetivo”, derivados da experiência imediato do seu autor –, mas “criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema” (DE CAMPOS, 2006b, p. 108).

Não se trata, para os poetas concretos, como também para Flusser, de aproveitar-se da língua utilitariamente, a fim de informar o leitor de algo que se passa no mundo. Não há, de um lado, o mundo em si, e, de outro, as palavras. O que há é a materialidade concreta da palavra nas suas várias dimensões possíveis: visual, estrutural, auditiva e, também, semântica. A questão não é eliminar o nível semântico das palavras, mas tomá-lo como uma das variações de sentido possíveis. Da mesma forma, Flusser explica, em *Fenomenologia do brasileiro*, que não cabe ao brasileiro desprezar o discurso histórico, mas encará-lo como uma forma, entre outras, de se lidar com a história.

Neste sentido, Haroldo de Campos acrescenta que o conteúdo da poesia concreta será, no melhor dos casos, o conteúdo-estrutura da “fisiognomia de nossa época” (DE CAMPOS, 2006b, p. 109), presente nas técnicas do jornalismo, no *modus operandi* da publicidade, na revolução industrial, na cibernética e nas revoluções do pensamento científico e filosófico. O que querem os poetas concretos é que a sua poesia seja lida como um palimpsesto do mundo contemporâneo e não como um reflexo deste ou daquele objeto, desta ou daquela sensação subjetiva, retirados do mundo exterior ou interior do poeta. Segundo Haroldo, tais rastros semânticos, que o poema inevitavelmente deixa, acabam por funcionar como tábua de salvação para leitores desprevenidos e críticos preguiçosos.

Assim, o que a poesia concreta visa transmitir é a originalidade de uma estrutura que esteja alinhada às diversas forças que compõe o mundo contemporâneo. Esta premissa altera a própria definição de originalidade, pois ela não será descrita em termos de temática de conteúdos, mas em “temática de estruturas” (DE CAMPOS, 2006c, p. 204). No próprio “plano-

piloto”, já está postulado que o poema concreto é um fenômeno de *metacomunicação*, no qual coincidem a comunicação verbal e não-verbal. Um trabalho poético metalinguístico tem por horizonte fugir da ideia de representação. Nas palavras de Décio Pignatari, a coisa em si é substituída pela relação entre as coisas, somente a relação permitindo a inteligibilidade da situação. É isto que Décio nomeia como “poesia-onça”, “poesia-invenção” ou “poesia-descoberta” (PIGNATARI, 1961, p. 374), que traz no próprio poema as marcas do processo heurístico e fenomenológico que lhe deu origem – expõe a descoberta no momento em que a faz. Tendo em vista essa “poesia-onça”, Augusto de Campos diz que a poesia concreta está fora da literatura, podendo ser batizada como “antiliteração” (DE CAMPOS, 1978, p. 84).

III.

Em outra de suas primeiras obras, *A História do Diabo*, Flusser conta que o caminho natural da poesia é ser lançada em direção à conversação. O verso tende a virar converso. O poeta, criador da língua, lança palavras novas à conversação. Essas palavras passam a ser conversadas (criticadas) até o seu quase esgotamento. A fim de manter a vitalidade da conversação, cabe ao fazer poético (literário, filosófico, científico) emitir novas palavras – que em muitos de seus ensaios Flusser também chama de “nomes próprios”.

Mas o que planeja a poesia concreta é interromper esse fluxo natural. Pretende apanhar o discurso no momento de sua erupção e represá-lo no plano da poesia. Para ilustrar o processo, Flusser se utiliza da metáfora nietzscheana do cume da montanha (Zaratustra). O poeta lança palavras novas do alto, mas não quer que essas palavras cheguem à planície da conversação. Quer que elas permaneçam no planalto da poesia. É neste sentido que a poesia concreta evita (principalmente na parte inicial do movimento) até mesmo que o discurso se cristalize em verso. Há um desejo de que o discurso não seja lido como discurso, daí a insistência no *aistheton*, na vivência imediata e pura da palavra. Não se trata de suprimir o significado das palavras, mas, represando-o no planalto da poesia, alterar-lhe a direção:

A poesia concreta exige portanto do intelecto um esforço violento. Com efeito, exige um esforço de vontade. Exige que o intelecto se recuse a ser arrastado pelo discurso e que procure manter-se no planalto da poesia. Toda teia da língua puxa o intelecto pelo flanco da montanha da poesia para baixo. A poesia concreta procura oferecer ao intelecto um apoio para que se agarre ao cume. É portanto a poesia concreta uma arma da vontade contra a ilusão, que procura evitar a abstração e manter a concreticidade (FLUSSER, 2008, p. 165).

Naturalmente que a transmissão de uma estrutura, e não de uma mensagem-conteúdo, demanda rígida elaboração por parte de seu confeccionista. Há um desejo admitido dos poetas

concretos de controlar a estrutura que é destinada ao leitor. O poema concreto deve ser consumido rapidamente como um objeto útil, mas deve funcionar segundo as regras impostas pelo seu criador. É por isso que os protagonistas do movimento falam da passagem de uma literatura de cunho artesanal para uma literatura de cunho industrial, que trabalhe com produtos de tipo, e não típicos, a partir de uma linguagem simplificada e objetiva, rapidamente comunicável, que se enquadra no sentido progressivamente técnico da civilização. Para tanto, as reações semânticas do auditório devem estar “corretamente condicionadas” (DE CAMPOS, 2006c, p. 193).

Segue na mesma linha a recorrente necessidade que tem os poetas concretos em distinguir radicalmente a sua atividade da do surrealismo. A poesia concreta visa superar a linearidade discursiva através do cálculo, utilizando-se da língua de maneira matemática e impondo um número temático que funciona como instrumento de controle diante das contradições que possam derrubar a estrutura previamente elaborada. O cálculo concretista rejeita a escrita de tipo automática ou inconsciente – o projeto é racional. Nas palavras de Haroldo, a poesia concreta trabalha com o programa de “mínimo múltiplo comum” e com “vocabulário artisticamente escolhido” (DE CAMPOS, 2006c, p. 193). Trata-se de limitar a *entropia* (outro conceito caro a Flusser), que pode ser entendida como a tendência à dispersão e à não-ordem, em nome de um mínimo informacional que atenda às necessidades estéticas do poema.

Em Flusser, esse processo de escritura encontra ressonância na imagem recorrentemente empregada da *navalha de Occam*: o máximo de informação com o mínimo de palavras. Neste sentido, a escritura de Flusser parece se aproximar das intenções pregadas pelos concretos: as brechas (falhas) que o texto apresenta parecem ter sido deixadas pelo caminho propositadamente.

Tendo em vista o aspecto calculado, rígido, quase matemático da elaboração da poesia concreta é que Décio Pignatari – tradutor de Marshall McLuhan e o concreto mais ligado às teorias da comunicação – se refere ao poeta concreto como *designer* da linguagem. Já em manifesto de 1956, que mais tarde seria incluído ao “plano-piloto”, Décio fala em renúncia à “disputa do absoluto”, “cronomicrometragem do acaso”, “controle” e “cibernética” (PIGNATARI, 2006, p. 70). Haroldo de Campos se dirige ao poeta, ainda, como “configurador de mensagens” e “diagramador da linguagem” (DE CAMPOS, 2010, p. 142), esta última acepção aludindo aos estudos de Roman Jakobson e aos aspectos gráficos e icônicos da linguagem.

A palavra *design* e a figura do *designer* mereceram a atenção de Flusser em diversos ensaios. A começar pela etimologia da palavra, Flusser afirma que ela se insere em contexto de astúcias e fraudes. “O designer é, portanto, um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas” (FLUSSER, 2007b, p. 182). Mais do que isso: o designer vem a ocupar um lugar específico no mundo contemporâneo. O filósofo recorda que durante séculos o inter-relacionamento entre o mundo das artes e o mundo das técnicas e das máquinas mostrou-se impossível, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos: de um lado, a ciência, dura e quantificável, de outro, o ramo estético, aprazível e qualificador. O fato é que tal separação tornou-se insustentável a partir do século XIX. O próprio movimento concreto entra nessa brecha de uma impossível separabilidade. Segundo Flusser, a palavra *design* entra por esse vão como uma espécie de ponte, já que a palavra exprime uma conexão interna entre arte e técnica. “E por isso *design* significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo e científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura” (FLUSSER, 2007b, p. 184).

Em seu conhecido estudo, *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger reconhece o caráter de *artifício* (o engendramento de armadilhas do designer) como uma das marcas fundantes da obra de arte vanguardista. Aliás, esse é o aspecto principal que diferencia este tipo de obra da obra que o teórico alemão chama de “orgânica”. Segundo Bürger, enquanto a obra de arte orgânica visa a todo custo esconder seu caráter de objeto produzido, a obra de arte de vanguarda “se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato” (BÜRGER, 2012, p. 132). Bürger acrescenta que esse pressuposto interfere na própria recepção das obras, já que o leitor/espectador não se volta mais a um conteúdo/sentido a ser apreendido pela leitura das partes, mas para o seu “princípio de construção” (BÜRGER, 2012, p. 146).

O interessante é perceber como o alto grau de elaboração do poema concreto exige o controle do acaso. Definição superficial de acaso: possibilidades de leitura não previstas pelo operador da estrutura. “Salvo engano, a produção do acaso pela utilização de um princípio de construção surge, na literatura, mais tarde do que na música, a saber, surge com a poesia concreta” (BÜRGER, 2012, p. 125).

Segundo Haroldo de Campos, no próprio Mallarmé já está claro que não se trata de abolir o acaso, mas de incorporá-lo ao processo criativo como “termo ativo”. Assim, o “racionalismo da composição”, como defendiam, entre outros, o próprio Mallarmé e Edgar Allan Poe, traduz-se não pela elisão, mas pelo “disciplinamento” do acaso. “[...] o feixe de possibilidades é engendrado pelas próprias necessidades da estrutura poética pensada: a

opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica” (DE CAMPOS, 2006d, p. 136). A definição dada por Flusser de *programa* é totalmente condizente com a proposta concreta de disciplinamento do acaso: “O que caracteriza programas é o fato que são sistemas nos quais o acaso vira necessidade. São jogos nos quais todas as virtualidades, até as menos prováveis, se realizarão necessariamente, se o jogo for jogado por tempo suficientemente longo” (FLUSSER, 2011a, p. 40).

Mas o fato do acaso converter-se em necessidade não é o elemento essencial ressaltado por Flusser na definição de programa. O exemplo da fotografia, exposto no seu livro mais conhecido, *Filosofia da caixa preta*, pode servir de modelo para o estudo de todos os demais aparelhos. As superfícies simbólicas (fotografias) que o aparelho fotográfico é capaz de produzir foram previamente inscritas (programadas) por quem produziu o aparelho. O número de potencialidades do aparelho é grande, mas não infinito: a soma das fotografias tiráveis pelo aparelho. O esforço do fotógrafo é por esgotar as possibilidades do aparelho, e é por isso que ele age contra o aparelho, e não com o aparelho. A atividade do fotógrafo é semelhante a do enxadrista, que também procura por lances novos dentro de sistema de códigos previamente definido. O enxadrista procura por novos lances, mas os lances estão virtualmente ocultos no programa. Se a língua for pensada como programa, algo que Flusser propõe de forma breve, fazer poesia significa permutar símbolos programados. O que deseja o poeta concreto é permutar deliberadamente os símbolos a fim de sugerir ao leitor um número limitado de virtualidades.

Outro aspecto que aproxima a definição flusseriana de programa à operação da poesia concreta é o desprezo pelo chamado “mundo objetivo”. A única “realidade” que passa a importar é a materialidade virtual das imagens técnicas. “Seu interesse (o do fotógrafo) está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades” (FLUSSER, 2011b, p. 42). Neste sentido, Flusser volta a evocar a figura do *homo ludens*, já que o fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. O que quer o fotógrafo é esgotar as possibilidades do programa. Segundo Flusser, trata-se de fenômeno novo. O jogador (fotógrafo) não está rodeado de instrumentos como o artesão pré-industrial nem submisso à máquina como o proletário industrial, mas se encontra dentro do aparelho. “[...] o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho. Em toda função aparelhística, funcionário e aparelho se confundem” (FLUSSER, 2011b, p. 43).

Se o jogador trabalha para esgotar as possibilidades do aparelho, este deve ser rico em virtualidades. Caso o programa do aparelho fosse simples, o jogo seria vencido pelo jogador com facilidade. Sendo assim, a competência do aparelho deve ser superior à competência do jogador. As virtualidades contidas no programa devem exceder a capacidade do jogador em realizá-las. A este sistema complexo e incapaz de ser penetrado em sua inteireza Flusser dá o nome de “caixa preta”.

Mas o fato de o fotográfico não poder dominar inteiramente o aparelho não significa que ele participe do jogo de forma passiva, mas apenas impede que o jogo se torne monótono. “A *pretidão* da caixa é seu desafio, porque, embora o fotógrafo se perca em sua barriga preta, consegue, curiosamente, dominá-la” (FLUSSER, 2011b, p. 44). Domina-a na medida em que, mesmo desconhecendo o processo técnico que faz com que as fotografias sejam produzidas (*input*), ele sabe como extrair fotografias do aparelho, pois domina o *output*. Por sinal, essa é uma das características dos aparelhos modernos: seu modo de funcionamento é complexo, mas seu manuseio é simples. Assim, em parte o fotógrafo é dominado pelo aparelho, pois desconhece o interior da caixa preta e não é capaz de extrair todas as fotografias possíveis, mas, sob outro ponto de vista, ele domina o aparelho, já que sabe como direcioná-lo segundo as suas intenções para que este extraia as fotografias que lhe convém. “[...] funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes” (FLUSSER, 2011b, p. 44).

O mesmo se dá com o poeta que faz uso de determinada língua. Por mais que ele domine o código alfanumérico, ele jamais esgotará o conjunto de textos possíveis de serem escritos, a literatura. Da mesma forma, o poeta não manipula experiências vividas por ele ou por outrem, o “mundo lá fora”, mas organiza palavras. Pode-se dizer, portanto, que o termo estrutura utilizado pelos concretos pode ser comparado ao conceito de programa de Vilém Flusser. Por aí se percebe um pouco da pretensão do movimento paulista: oferecer ao leitor um programa (estrutura) elaborado dentro de outro programa (a língua). Metaprograma, metalinguagem. E como todo programa, deseja controlar os passos do jogador que o manipula. O desafio do leitor da poesia concreta é encontrar alguma virtualidade não programada pelo operador. É conseguir uma via de acesso consistente para criticá-la, o que exige domínio dos dois programas: o do poema e o da língua.

IV.

Até aqui, a proposta deste trabalho foi esboçar afinidades teóricas entre a filosofia de Vilém Flusser e o projeto da poesia concreta. Tendo vivido no Brasil entre as décadas de 1940 e 1970, Flusser pode acompanhar o emergir da poesia concreta em sua plenitude, como também o seu apaziguamento com a instauração definitiva do regime autoritário. Ele não só se engajava nos mesmos debates que se travavam nas páginas d'*O Estado de São Paulo* como se relacionou pessoalmente com os poetas concretos. Não é exagero afirmar que Haroldo e Vilém foram amigos pessoais durante alguns anos.

Há um artigo publicado no fim da década de 1960, “Concreto-abstrato”, no qual Flusser aponta definitivamente o mérito que vislumbrava na atitude concreta, ou seja, localiza o ponto central no qual visualizava pioneirismo (a palavra vanguardismo agradaria mais aos concretos) na articulação da língua. Em resumo, o grande mérito da poesia concreta, na opinião de Flusser, foi perceber que o caminho adequado para o pensamento intelectual e literário brasileiro teria de atravessar a linguagem. “A poesia concreta aponta para um novo campo de realização: a língua. É na língua que ela procura restabelecer o senso de realidade perdido” (FLUSSER, 2002, p. 152).

Novamente, aqui, aparece a definição de poeta enquanto aquele que lança palavras novas à conversação – nomes próprios. Como o próprio título do artigo pressupõe, Flusser apoia-se na diferença entre abstrato e concreto para qualificar a empreitada do movimento de poesia brasileiro. Segundo o filósofo, conceitos são significativos na medida em que apontam para algo. Os conceitos abstratos apontam para fora de si mesmos, enquanto os conceitos concretos apontam para dentro:

O poeta concreto, ao 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 do 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 a cerca (FLUSSER, 2002, p. 149).

Ainda neste pequeno artigo, Flusser tece um breve panorama crítico a respeito do projeto da poesia concreta. Esse panorama reafirma os elogios anteriores, mas lamenta que os participantes não tenham levado seu projeto até o limite. Segundo Flusser, os poetas pareciam inibidos na tentativa de cumprir sua tarefa, e a leitura de poemas concretos transmitia a “sensação de uma força refreada, de uma aventura tímida, de um avanço cheio de reservas” (FLUSSER, 2002, p. 150). Para o filósofo, os concretos ainda permanecem presos a certos

conceitos abstratos e não derrubam definitivamente as pontes que os ligam à terra do significado externo. “O resultado é, a meu ver, uma poesia híbrida que deixa apenas entrever daquilo que seria uma autêntica poesia concreta” (FLUSSER, 2002, p. 150).

Flusser diz ainda que a leitura da antologia de *Noigandres 5* e do “Plano-piloto para a poesia concreta” expunha a timidez da teoria e da práxis de seus autores. A falta de radicalidade está presente na manutenção de empenhos já superados e na não-assunção convicta de que a língua é a fonte da realidade. “Sem dúvida, descobriram eles um continente novo, mas parece faltar-lhes a coragem de colonizá-lo” (FLUSSER, 2002, p. 150).

V.

Uma leitura atenta das antologias dos poetas concretos poderia mostrar até que ponto, tendo as teorias flusserianas no horizonte, eles levaram seu projeto lingüístico até as últimas conseqüências. Isso pode servir de argumento para a escritura de outro trabalho. De qualquer forma, no capítulo dedicado à Haroldo de Campos em sua autobiografia Flusser sugere a razão para o contentamento apenas parcial com o empreendimento. A autobiografia de Flusser não poderia ter título mais fidedigno: *Bodenlos*, que pode ser traduzido como “sem chão” e “sem fundamento”. O livro é publicado em 1992 (*post mortem*) pela editora Bollmann Verlag, em alemão. A edição em português, elaborada a partir dos manuscritos redigidos no mesmo idioma, data de 2007.

A autobiografia de Flusser não segue o padrão comum das biografias. A começar pelo adjetivo que acompanha a palavra: autobiografia *filosófica*. A primeira parte se dedica à cidade natal, Praga, e à experiência avassaladora de abandonar a Europa e seguir para o Brasil. Na parte final, ele aborda a experiência que teve como escritor no Brasil e explica detalhadamente quais foram as suas intenções – teóricas e epistemológicas – durante o período em que lecionou em universidades paulistanas. Mas é a parte intermediária que chama a atenção. São onze capítulos dedicados a pessoas com as quais Flusser manteve relações intelectuais e afetivas. Compõe essa parte intermediária, entre outros, Alex Bloch, Milton Vargas, Miguel Reale, Vicente Ferreira da Silva, Dora Ferreira da Silva, Guimarães Rosa e, como se adiantou linhas acima, Haroldo de Campos.

Segundo o prefácio assinado por Gustavo Bernardo, a autobiografia foi escrita no retorno de Flusser à Europa, no começo da década de 1970, o que confere à obra um caráter de balanço de sua passagem pelo Brasil. Em relação ao capítulo que trata de Haroldo de Campos,

isso se reflete no aspecto de avaliação crítica e geral a respeito do movimento da poesia concreta e permite entrever o desapontamento de Flusser. É neste sentido que ele assevera que o movimento concretista o fascinou nem tanto como realização, mas enquanto potencialidade. Tal frustração tem raiz, segundo subentende Flusser, na questão do *engajamento*.

Flusser explica que Haroldo não recebeu com bons olhos as suas críticas a *Galáxias*, quando, na companhia de Anatol Rosenfeld, traduziu alguns de seus fragmentos para a Revista *Rot*, de Max Bense, braço de comunicação alemão dos poetas concretas brasileiros. A tradução foi publicada no número 25 do periódico, em março de 1966, sob o título “Versuchsbuch-Galaxien”. O livro só foi integralmente publicado em 1984, mas Haroldo o redigiu entre 1963 e 1976.

Flusser acredita que Haroldo, em *Galáxias*, permanece preso à dialética entre deliberação e espontaneidade e não consegue se entregar à corrente espontânea de variações jorradadas do seu próprio texto. Para Flusser, Haroldo contém essa corrente espontânea, que se lança em direções e intensidades incontroláveis, com doses de engajamento político provenientes de empurrões deliberados. Segundo Flusser, essa indecisão provoca mal-estar no leitor: se o objetivo de Haroldo é transmitir uma mensagem, então o método da corrente espontânea não se mostra adequado; por outro lado, se o objetivo é realizar experiência concreta com a língua, então as manipulações deliberadas falsificam o resultado. “A mensagem ‘ideológica’ que assim surgia soava artificial e, neste sentido, falsa. E os empurrões que Campos dava ao fluxo provocavam a sensação de força do fluxo, mas da sua fraqueza” (FLUSSER, 2007c, p. 143).

Em termos práticos, Flusser avalia que a escritura de Haroldo paira entre dois pólos: o político e o artístico. Traduzir teorias em práxis significa ser político, enquanto engajar-se contra o próprio material – neste caso, a língua, e no caso de “caixa preta”, o aparelho fotográfico – significa ser artista. A língua não é o instrumento (a ferramenta) para a realização de determinado objetivo que lhe é exterior. A língua é o instrumento e, ao mesmo tempo, o resultado da operação. Segundo Flusser, por mais que em dado momento uma atitude implique a outra, querer manter ambas as posições em equilíbrio tem por consequência não ser nem político nem concreto.

E isto é grande pena, tanto do ponto de vista dos que esperam dele ação eficiente no campo da realidade “política”, quanto do ponto de vista dos que dele esperam ação eficiente no campo da língua. Porque, para os primeiros, parece ser óbvio que o método da subversão da sintaxe não é um método muito eficiente para subverter as infra-estruturas da realidade. E, para os segundos, é penosamente óbvio que a deliberada introdução de modelos teóricos e ideológicos na práxis lingüística destrói a sua concreticidade (FLUSSER, 2007c, p. 144).

Considerações finais

O fato é que tal discordância levou ao afastamento de ambos, o que é lamentado por Flusser em razão da admiração que mantinha pela obra de Haroldo. Flusser afirma que não foram poucos os avanços da poesia concreta: levantou consciência nova sobre o aspecto visual da palavra, passou a combinar letras com não-letas e reformulou problemas gráficos e de paginação. Flusser reconhece que essa experiência penetrou a imprensa, a manipulação de livros e o cartaz e, em consequência, alterou o ambiente urbano. A quebra do pensamento discursivo permitia a abertura de uma segunda dimensão, a plana, que possibilitava a captação de toda uma série de ideias para as quais o pensamento discursivo era incompetente. O trabalho concreto também é elogiado no que se refere à tradução de escritores estrangeiros e à releitura crítica de autores nacionais, como Oswald de Andrade.

Depois de ressaltar os méritos da poesia concreta, Flusser adverte que faltou aos poetas do movimento uma aproximação mais reverente à língua. Ao mesmo tempo em que a palavra “revela” e deve ser experimentada em sua materialidade, ela também encobre. A palavra é, ao mesmo tempo, *logos* e *mythos*. Segundo Flusser, a excessiva manipulação da palavra pelos concretos os levou, em alguns momentos, a experimentar apenas o caráter de mediação da língua, ignorando seu aspecto fenomenológico e misterioso. “É como se os concretistas (e Haroldo de Campos principalmente) não se permitissem o ‘luxo’ de serem arrebatados pelo mistério da palavra” (FLUSSER, 2007c, p. 146-147).

Da parte de Haroldo, a entrevista concedida a Ricardo Mendes, na FAAP, em 2 de fevereiro de 1999, acessível no canal do *youtube* do Arquivo Vilém Flusser São Paulo, permite estabelecer contrapontos pertinentes à narrativa flusseriana. Haroldo reforça que a tradução dos fragmentos de *Galáxias* foi o mote principal da desavença, já que, segundo ele, Flusser mantinha tendência de se entregar à “volúpia das palavras” sem se preocupar com o texto de partida. Em sua visão, Flusser era um “filósofo erradicado da prática poética” e que, ao idealizar a poesia, não tinha o rigor como parâmetro necessário. Para ele, Flusser gostaria que a poesia mergulhasse no nada e que poemas soassem como “cantos xamânicos”, tendo por agravante a amputação da perspectiva semântica do poema, fundamental, em sua opinião, de Homero a Goethe. Em suma, Haroldo via na filosofia da linguagem de Flusser uma “glossolalia religiosa”.

Em sentido ainda mais crítico, chega a dizer que Flusser tomou parte em uma “direita ilustrada” e que preservou “tendência absenteísta diante da ditadura”. Apesar dos apontamentos críticos, Haroldo admite que Flusser captou bem os elementos do mundo roseano e que, em

termos de crítica literária, os textos sobre Guimarães reúnem sua melhor contribuição a este campo – argumento este corroborado por este trabalho.

As avaliações de Flusser em relação à poesia concreta são, em geral, genéricas. Como já se falou, caberia um estudo mais detido a fim de contextualizar melhor, dentro do texto concretista, tanto as teorizações de Flusser quanto os desdobramentos teóricos e práticos do movimento poético. A pista deixada por Flusser no capítulo que dedica a Haroldo em sua autobiografia sugere que a releitura de *Galáxias* pode ser um caminho adequado.

De momento, o objetivo deste trabalho foi traçar as linhas teóricas que possibilitaram a aproximação, posto que a poesia concreta despertou o vivo interesse de Flusser. Numa terra onde tudo parecia fingido e imitativo aos olhos do tcheco-brasileiro, a ponto de ele negar, por exemplo, a existência de uma filosofia brasileira autêntica, Flusser enxergou na poesia concreta um possível lançamento de bases novas para a cultura brasileira, ancoradas no trato original com a língua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

DE CAMPOS, Augusto. Sem palavras. In: ____ *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 83-90. O texto foi publicado originalmente em 1967.

DE CAMPOS, Haroldo. Comunicação na poesia de vanguarda. In: ____ *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 131-154.

DE CAMPOS, Haroldo. evolução de formas: poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1962*. DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006a, p. 77-87. Texto publicado originalmente em 13/1/1957.

DE CAMPOS, Haroldo. poesia concreta-linguagem-comunicação. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1962*. DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006b, p. 105-124. Texto publicado originalmente em 28/04/1957 e 5/05/1957.

DE CAMPOS, Haroldo. a temperatura informacional do texto. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1962*. DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006c, p. 189-204. Texto publicado originalmente em julho de 1960.

DE CAMPOS, Haroldo. da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1962*. DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006d, p. 133-136. Texto publicado originalmente em 23/06/1957.

DE CAMPOS, Haroldo. Texto e história. In: ____ *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 13-22.

FLUSSER, Vilém. Concreto-abstrato. In: ____ *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 147-153.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007a.

FLUSSER, Vilém. Sobre a palavra design. In: ____ *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naif, 2007b, p. 180-186.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007c.

FLUSSER, Vilém. Nosso programa. In: ____ *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011a, p. 37-45.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011b.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Org. Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.

PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1961, p. 371-406.

PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta (manifesto). In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1962*. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 67-70. Texto publicado originalmente em novembro/dezembro de 1956.