

Poesia, técnica e tecnologia

Fabício Marques*

RESUMO

O presente ensaio constitui uma tentativa de entender a técnica e a tecnologia em um panorama histórico-cultural. Técnica e tecnologia são conceitos que nos permitem pensar o campo da poesia como problema estrutural da arte contemporânea.

Palavras-chave: Poesia. Técnica. Tecnologia.

Quem se ocupa com todo o processo criativo que envolve a poesia, neste começo do século 21, precisa considerar dois elementos que interferem de modo direto no processo de constituição dessa poesia: a tecnologia e a técnica. Para tanto, o primeiro passo é delimitar o que se entende por técnica e por tecnologia. Walter Benjamin (1991), por exemplo, deixa claro o papel da técnica como elemento definidor de uma localização dentro da estrutura social, mas que se posiciona também como agente transformador da realidade, porque nela inclui novos progressos materiais. Em *Tecnologia, guerra e fascismo*, Marcuse define a tecnologia como um processo social no qual a técnica propriamente dita (isto é, o aparato técnico da indústria, da comunicação etc) não passa de um fator parcial. A tecnologia, como modo de produção, como a totalidade dos instrumentos, dispositivos e invenções que caracterizam a era da máquina é assim, ao mesmo tempo, uma forma de organizar e perpetuar (ou modificar) as relações sociais, uma manifestação do pensamento e dos padrões de comportamento dominantes, um instrumento de controle e dominação (MARCUSE, 1999, p. 73).

Em sua tese *Da Função Moderna da Poesia*, apresentada em 1954, João Cabral de Melo Neto aponta a necessidade de pesquisa e exploração da tecnologia como suporte à veiculação poética (MELO NETO, 1998, p. 100). O poeta destacaria o rádio como um veículo ainda inexplorado pelos poetas brasileiros, inteiramente indiferentes a esse poderoso meio de difusão. Com raras exceções, as relações da poesia moderna com o rádio se limitam à leitura episódica de obras escritas originariamente para serem lidas em livro. O uso de um suporte como o rádio é só um exemplo para que se possa afirmar que a técnica e a tecnologia mudam a poesia e a mudança cada vez mais. Não podia ser de outro modo: suas intervenções afetam tanto a transmissão e a recepção de poemas como os métodos para compô-los.

Basta pensar, também, que a própria técnica usada para compor um poema afeta a inscrição, seja ela [técnica] qual for: papel-e-lápis, pincel e tinta, espátula e argila, cálamo, palheta e papiro, máquina datilográfica, processador de texto, texto a laser. Isso porque, como anota Antonio Risério (1998), não só a escrita não é em si mesma neutra, como a própria fisionomia da inscrição, a própria “forma” da marca no suporte, também possui um “conteúdo”. Ou, em outras palavras, o próprio design do signo inscrito também é, a sua maneira, uma mensagem. E, consciente ou inconscientemente, é percebido como tal.

Levando isso em conta, reafirma-se o propósito deste trabalho: discutir aspectos da questão da linguagem da criação poética no contexto histórico-cultural contemporâneo. De que técnica se fala? De que poesia? De que tecnologia? As novas tecnologias condicionam ou determinam o fazer poético? Em caso afirmativo, de que forma o ambiente tecnológico afeta este fazer? Deve-se acreditar

que os meios ou suportes da prática poética não se anulam, mas se multiplicam? De que maneira a analogia entre poesia e técnica permite ler um poeta contemporâneo?

Todo fato cultural está apoiado em uma técnica. A cultura (produção simbólica) precisa de suportes e linguagens que permitam socializar pensamento e sensibilidade, para estabelecer uma ação no ambiente humano. Os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da cultura e da própria obra de arte. É o que observam Julio Plaza e Mônica Tavares (1998, p. 15-16).

“Na época atual”, escreve Pierre Lévy, “a técnica é uma das dimensões fundamentais onde está em jogo a transformação do mundo humano por ele mesmo” (LEVY, 1993, p. 7). Para Lévy, a incidência do que ele chama de “realidades tecnoeconômicas” sobre todos os aspectos da vida social, e também os deslocamentos menos visíveis que ocorrem na esfera intelectual obrigam-nos a reconhecer a técnica como um dos mais importantes temas filosóficos, políticos e estéticos de nosso tempo. Sob esse ponto de vista, pode-se afirmar que a técnica afeta o mundo da linguagem, no mais amplo sentido deste termo.

Somos criaturas da técnica e, com nossa predileção e capacidade de criar técnicas, atingimos níveis mais altos de clareza e eficiência. A linguagem é considerada a tecnologia das tecnologias: o próprio idioma é um tipo de técnica – uma tecnologia invisível – e com ela obtém-se mais clareza e eficiência. A questão com o idioma e com qualquer outra técnica é a mesma de sempre: vamos controlar a técnica ou seremos controlados por ela? Em linhas gerais, essa é a argumentação de Neil Postman (1994, p. 147) para defender a idéia do Tecnopólio, mostrando que a oposição entre arte (poesia) e técnica na verdade não é assim tão evidente. Postman vai na mesma direção de Pierre Francastel que, em seu *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, publicado em 1956, recusava como hipótese de partida a antinomia fundamental entre arte e técnica. A oposição entre ambas se resolveria desde que se verificasse que a própria arte é, em certa medida, uma técnica no duplo plano das atividades operatórias e figurativas.

Entre a arte e a técnica não há, pois, uma oposição nem uma identificação global. O conflito surge quando se pretende subtrair ao real a ordem do imaginário. É na técnica que a arte e as outras atividades específicas do homem se encontram. O domínio da arte não é o absoluto, mas o possível (FRANCASTEL, 2000, p. 23).

A verdadeira oposição, assinala Francastel, não está entre a arte, considerada como uma das formas imaginativas do homem, e as técnicas, mas entre certos objetivos momentâneos que se concretizam pela arte e outras formas imaginárias que se concretizam por meio das técnicas da indústria mecanizada. Não é, portanto, a técnica que está em causa, mas o discernimento dos técnicos. O que separa o artista do técnico não é a técnica, mas a finalidade de seu fazer. O artista e o engenheiro escolhem, mas escolhem de maneiras diferentes (FRANCASTEL, 2000, p. 325).

Aliás, quando se fala das relações da arte com a técnica, cria-se um equívoco, porque não se distingue entre a técnica, forma geral da atividade dum época, e as técnicas de *per se*. Na avaliação de Francastel, existe um problema das técnicas próprias da arte. Falar da técnica de Matisse ou de Picasso é legítimo e suscita problemas distintos daqueles a que conduz o estudo das técnicas industriais. Quando hoje se emprega a palavra técnica, quer-se com ela designar o conjunto das atividades mecânicas do homem. Cada espécie de atividade implica uma técnica; a arte, em particular, é sempre técnica. Quando se diz Técnica, trata-se não de uma forma específica das nossas atividades, mas de um aspecto particular de todas as atividades humanas. Há uma técnica do violino como há uma técnica da pintura, uma técnica da física ou da contabilidade.

Uma outra forma de pensar a relação entre arte, técnica e tecnologia é analisar as aproximações e separações que elas sofreram e sofrem através dos tempos. A palavra arte vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *technè*, técnica (de onde deriva “tecnologia”), significando o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Essa palavra, *technè*, se refere a toda e qualquer prática produtiva e abrange inclusive a produção artística. Em sentido mais amplo, significa habilidade, agilidade. Em sentido estrito, instrumento, ofício, ciência. Seu campo semântico se define por oposição ao acaso, ao espontâneo e ao natural. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer (CHAUÍ, 1996, p. 317-319).

Na definição de Julio Plaza (1998, p. 20), se a Técnica é a parte material ou conjunto de processos de uma arte, caracterizada como conhecimentos e formas de operar, de saber-fazer, incluindo, por isso mesmo, o princípio do inteligível, a Tecnologia, como saber-fazer somado a um saber-teórico-científico, pressupõe uma qualidade, que atua tanto sobre o fazer quanto sobre o saber científico, isto é, uma síntese entre a técnica e a linguagem. Assim, no momento pós-industrial, a preocupação com a *Technè* (arte e técnica) e com o *Logos* (palavra, discurso, conhecimento) é articulada na palavra “tecnologia”.

A palavra *técnica* é bastante ambígua, já que pode designar tanto *uma* técnica, isto é, certo modo operatório de realizar determinada ação, quanto *a* técnica, ou seja, a esfera da atividade prática em geral (quer necessite ou não de instrumentos especializados). Nas discussões entre pesquisadores de língua francesa e os de língua inglesa, essa ambigüidade costuma causar confusão; a palavra ‘técnica’ em inglês tem o primeiro desses dois valores e, além disso, a língua inglesa faz distinção entre *technique* e *technology*. Esta última é definida como o conjunto dos instrumentos materiais e do *know-how* de que se dispõe para determinada ação, e a primeira, como o emprego desses instrumentos e *know-how* na prática. O francês não possui na verdade essa distinção (ainda que, sob a influência do inglês, a palavra *technologie* tenda a assumir o sentido de *technology* – do inglês – e a perder seu sentido primeiro de ‘discurso sobre a técnica’). Não é, pois, de admirar que haja tanta conversa de surdos sobre este ponto (AUMONT, 2001, p. 179).

Deixando um pouco de lado as questões etimológicas, ao navegar pela História, pode-se considerar a relação da arte, não só com a técnica, mas também com a tecnologia, como um “casamento marcado por períodos de harmonia e de crises conjugais”, na expressão de Arlindo Machado (1996, p. 24). Segundo ele, os gregos não faziam qualquer distinção de princípio entre arte e técnica e esse pressuposto atravessou boa parte da história da cultura ocidental até pelo menos o Renascimento. Para um homem como Leonardo da Vinci, pintar uma tela, estudar a anatomia humana ou a geometria euclidiana e projetar o esquema técnico de uma máquina constituíam uma única atividade intelectual.

O divórcio [entre arte e tecnologia], se é que se trata de divórcio, nasce com o romantismo e seus conceitos apaixonados sobre a genialidade individual e sobre o papel do imaginário na arte. Um pensador como Lewis Mumford (1952) resume bem, embora tardiamente, essa concepção romântica segundo a qual a arte diz respeito à vida interior, à subjetividade do homem, enquanto a técnica é mecânica e objetiva, estando em geral a serviço do poder; e porque a máquina desumaniza o homem, a arte se opõe a ela, proclamando a autonomia do espírito. Uma vez instaurado o conflito, a arte tende portanto a progredir de forma acentuadamente autônoma e institucionalizada, enquanto o artista adquire um estatuto social distinto, dando conseqüência ao processo de cisão das esferas de especialidades, iniciado no século 18 com o Iluminismo Europeu. Mas se, de um lado, o artista romântico reivindica para si o monopólio do Belo, de outro lado, a sua intervenção autônoma e

espontânea deverá revelar-se fundamental para definir o novo contrato matrimonial entre a arte e a tecnologia que se dará em nosso tempo: uma adesão tensa, em que cada parte não se deixa mais dissolver na outra, nem se tornam ambas homogêneas ou idênticas. A partir de então, a produtividade tecnológica deverá conviver com a gratuidade anárquica da arte. Talvez esteja aí, nessa recusa de um casamento de submissão e de papéis fixados, a principal contribuição do romantismo a uma interpretação da arte sob o impacto das tecnologias de ponta (MACHADO, 1996, p. 24).

Platão não distinguia a arte das ciências nem da Filosofia, uma vez que estas, como a arte, são atividades humanas ordenadas e regradas. A distinção platônica era feita entre dois tipos de artes ou técnicas: as judicativas, isto é, dedicadas apenas ao conhecimento, e as dispositivas ou imperativas, voltadas para a direção de uma atividade, com base no conhecimento de suas regras.

Depois de Platão, Aristóteles estabeleceu duas distinções que perduraram por séculos na cultura ocidental, conforme Marilena Chauí (1996, p. 317-319)¹. Numa delas distingue Ciência e Filosofia de arte ou técnica: a primeira refere-se ao necessário, isto é, ao que não pode ser diferente do que é, enquanto a segunda se refere ao contingente ou possível, portanto, ao que pode ser diferente do que é. Outra distinção é feita pela diferença entre ação e fabricação, isto é, entre práxis e *poiesis*. A política e a ética são ciências da ação. As artes ou técnicas são atividade de fabricação.

Do século 2 d.C. ao século 15 predominou a visão esquemática que divide as artes em liberais (ou dignas do homem livre) – como a gramática e a música – e servis ou mecânicas (própria do trabalhador manual) – como a arquitetura, olaria e tecelagem. Essa classificação diferenciada será justificada por Santo Tomás de Aquino, durante a Idade Média, como diferença entre as artes que dirigem o trabalho da razão e as que dirigem o trabalho das mãos. Ora, somente a alma é livre e o corpo é para ela uma prisão, de sorte que as artes liberais são superiores às artes mecânicas.

Um momento importante é alcançado no final do século 17 e a partir do século 18, quando se distinguiram as finalidades das várias artes mecânicas, isto é, as que têm como fim o que é útil aos homens – medicina, agricultura, culinária, artesanato – e aquelas cujo fim é o belo – pintura, escultura, arquitetura, poesia, música, teatro, dança. Com a idéia de beleza surgem as sete artes ou as belas-artes, modo pelo qual nos acostumamos a entender a arte.

A distinção entre artes da utilidade e artes da beleza acarretou uma separação entre técnica (o útil) e arte (o belo), e levou à imagem da arte como ação individual espontânea, vinda da sensibilidade e da fantasia do artista como gênio criador. Enquanto o técnico é visto como aplicador de regras e receitas vindas da tradição ou da ciência, o artista é visto como alguém dotado de inspiração, uma espécie de iluminação interior e espiritual misteriosa, que leva o gênio a criar a obra.

Contudo, a partir do final do século 19, modificou-se a relação entre arte e técnica. Por um lado, o estatuto da técnica modificou-se quando ela se tornou tecnologia: forma de conhecimento e não simples ação fabricadora de acordo com regras e receitas. Por outro lado, as artes passaram a ser concebidas menos como criação genial misteriosa e mais como expressão criadora, isto é, como transfiguração do visível, do sonoro, do movimento, da linguagem, dos gestos em obras artísticas. As artes tornam-se trabalho da expressão e mostram que, desde que surgiram, pela primeira vez, foram inseparáveis da ciência e da técnica.

As fronteiras entre arte e técnica tornam-se cada vez mais tênues: é preciso uma película tecnicamente perfeita para a foto artística e para o cinema de arte; é preciso um material tecnicamente perfeito para que um disco possa reproduzir um concerto; é preciso equipamentos técnicos de alta qualidade e precisão para produzir fotos, filmes, discos, vídeos, cenários e iluminações teatrais.

A técnica de fabricação dos instrumentos musicais e a invenção de aparelhos eletrônicos para música, as possibilidades técnicas de novas tintas e cores, graças aos materiais sintéticos, que modificam a pintura, as possibilidades técnicas de novos materiais de construção, modificando

a arquitetura, o surgimento de novos materiais sintéticos, modificando a escultura, são alguns exemplos da relação interna entre atividade artística e invenção tecnológica.

Mas é com a Revolução Industrial que começa, no século 19, a transformação radical das artes, pela influência dos novos códigos, linguagens e meios de produção, que “alteram maravilhosamente a noção de arte” (VALÉRY, 1960, p. 1283). Assiste-se, assim, à transformação operada na formação do artista e nos modelos de ensino. Valéry, no ensaio *A Conquista da Ubiquidade*, escrito em 1928, assinala como as artes se transformaram radicalmente pela influência dos meios técnicos de produção social. O poeta considera que há em todas as artes uma parte física, que não pode mais ser tratada como o era antes, “que não pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são – há cerca de vinte anos – o que eles sempre foram” (VALÉRY, 1960, p. 1283).

Também Walter Benjamin percebeu como os meios e as relações de produção artísticas são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. Assim, os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que possibilitam. No ensaio “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica”, de 1936, Benjamin observou, no pensamento de André Breton, como toda arte está situada no cruzamento de “três linhas evolutivas”, a elaboração das formas da tradição, do presente e da recepção, que anunciam assim vários vetores, “1. A arte na sua forma tecnológica está elaborando as técnicas de produção que lhe convém; 2. ela reelabora, descobre e conserva as formas de arte tradicionais; 3. prepara, de maneira invisível, as modificações na recepção e os métodos de acolhida” (BENJAMIN, 1989, p. 23). Assim, fica evidente que a tecnologia dilata as fronteiras do passado, abre perspectivas para o futuro e coloca em crise o presente, abrindo novos potenciais para a invenção.

Novas perguntas podem ser feitas, nesse momento – como fez Julio Plaza (1998, p. 14): o que estas tecnologias fazem com a arte? Ou como os produtores “artísticos” se colocam diante deste fenômeno? Para estar mais perto do pensamento de Walter Benjamin (1985, p. 120-36): como é que a obra de arte se coloca dentro das relações de produção de seu tempo? Depara-se, sem dúvida, com um novo fenômeno, para o qual os repertórios antigos não servem como meio de abordagem. O conceito de saber, criação, “arte”, nas sociedades “gutenbergianas”, não é o mesmo na era da telemática na sociedade pós-industrial, como avalia Risério (1998).

Nossa época, observa Arlindo Machado (1996), caracteriza-se por gigantescos progressos no plano técnico, mas, ao mesmo tempo, por uma estagnação no plano cultural. Não haverá nessa afirmação um paradoxo? Acaso a técnica não se insere também no universo da cultura? Postulados dessa natureza deixam bastante evidente a maneira dicotômica com que se costuma, novamente em certos círculos intelectuais, tratar as questões da cultura e da tecnologia. Na realização dos fatos culturais, as técnicas de produção jogam um papel fundamental, embora não ainda inteiramente estudado e conhecido; sem elas, pelo menos a história inteira da arte seria impensável.

A arquitetura, por exemplo, sempre operou na intersecção perfeita da arte com a técnica, desde as pirâmides egípcias, passando pelos templos gregos, pelas basílicas românicas e catedrais góticas da Idade Média, até os modernos edifícios de Le Corbusier e Mies Van der Rohe. Mesmo nas artes artesanais clássicas, os materiais, os instrumentos, as ferramentas, os procedimentos, as técnicas de produção são fatores condicionantes que interferem substancialmente na forma, no estilo – e por que não dizer – na própria concepção das obras? Nenhuma leitura dos objetos culturais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a ‘lógica’ intrínseca do material

e os procedimentos técnicos que lhe dão forma. A história da arte não é apenas a história das idéias estéticas, como se costuma ler nos manuais, mas também e sobretudo a história dos meios que nos permitem dar expressão a essas idéias (MACHADO, 1996, p.11).

No entanto, a ênfase exagerada no papel dos “meios que permitem dar expressão” às idéias pode levar à constituição daquilo que Neil Postman definiu como tecnopólio, ou seja a tecnocracia totalitária; ou mesmo, como “a submissão de todas as formas de vida cultural à soberania da técnica e da tecnologia” (POSTMAN, 1994, p. 61).

Para chegar a essa conclusão, o autor considera que toda ferramenta está impregnada de um viés ideológico, de uma predisposição a construir o mundo como uma coisa e não como outra, a valorizar uma coisa mais que outra, a amplificar um sentido ou habilidade com mais intensidade do que outros.

Foi isso que Marshall McLuhan quis dizer com seu famoso aforismo ‘O meio é a mensagem’. Foi o que Marx quis dizer quando afirmou: ‘A tecnologia revela a maneira como o homem lida com a natureza’ e cria as ‘condições de intercurso’ com as quais nos relacionamos uns com os outros. Foi o que Wittgenstein quis dizer quando afirmou, ao se referir à nossa tecnologia mais fundamental, que a linguagem não é apenas um veículo do pensamento, mas também o motorista (POSTMAN, 1994, p. 17).

Também há que se considerar um princípio da mudança tecnológica: as novas tecnologias competem com as antigas – por tempo, por atenção, por dinheiro, por prestígio, mas, sobretudo, pela predominância de sua visão de mundo. Ainda segundo Postman, não é mera questão de ferramenta contra ferramenta – o alfabeto atacando a escrita ideográfica, a prensa tipográfica atacando o manuscrito iluminado, a fotografia atacando a arte da pintura, a televisão atacando a palavra impressa. Quando a mídia faz guerra entre si, é um caso de visões de mundo em colisão.

Tende-se a concordar com Risério (1998), quando ele diz que uma tecnologia nova não acrescenta nem subtrai, mas *muda* todo o panorama da civilização. No ano 1500, cinquenta anos depois da invenção da prensa tipográfica, o que passou a existir não era a velha Europa mais a imprensa: havia uma Europa diferente. Isso vale, em maior ou menor grau, para as invenções que começam a se suceder, com cada vez mais rapidez, principalmente a partir do século 19: a fotografia e o telégrafo (na década de 1830); a prensa rotativa à energia (nos anos de 1840); a máquina de escrever (na década de 1860); o telefone (em 1876); o cinema e a telegrafia sem fio (em 1895); o rádio (em 1920); a televisão (em 1936).

Outra questão importante levantada por Postman (1994, p. 69) diz respeito ao excesso de informação. Como ocorre com muitos dos traços de tudo o que é moderno, as origens do excesso de informação podem ser localizadas muitos séculos atrás. Nada pode ser mais enganador do que a afirmação de que a tecnologia do computador introduziu a Era da Informação. A prensa tipográfica começou essa era no início do século 16. Quarenta anos depois que Gutenberg converteu uma antiga prensa de lagar em máquina impressora, com tipos móveis, havia imprensa em 110 cidades de seis países diferentes. Cinquenta anos depois que a imprensa foi inventada, mais de oito milhões de livros haviam sido impressos, quase todos eles cheios de informação que antes era inacessível à média das pessoas.

Assim, tanta informação nova – de tipos mais diversos – foi gerada que os impressores já não podiam mais usar o manuscrito do copista como modelo de livro. Em meados do século 16, os impressores começaram a experimentar novos formatos, e entre as inovações mais importantes estava o uso dos algarismos arábicos

para numerar as páginas. (O primeiro exemplo de tal paginação é a primeira edição do Novo Testamento de Erasmo, feita por Johann Froben, impressa em 1516). A paginação levou, de modo inevitável, a uma indexação, anotação e remissão recíproca mais apuradas, que foram, por sua vez, acompanhadas por inovações nos sinais de pontuação, títulos de seção, parágrafos, página de rosto e títulos corridos. No final do século 16, o livro feito à máquina tinha uma forma tipográfica e uma aparência comparáveis às dos livros de hoje (POSTMAN, 1994, p. 69).

No começo do século 17, um ambiente de informação inteiramente novo foi criado pela imprensa. A astronomia, a anatomia e a física tornaram-se acessíveis a qualquer um que soubesse ler. Novas formas de literatura, como os romances e os ensaios pessoais, ficaram disponíveis. Vitalizada por essa explosão de informação, a cultura ocidental instalou-se em um curso que possibilitava as tecnocracias. Contudo, do início do século 17, quando a cultura ocidental passou a se reorganizar para ajustar-se à prensa tipográfica, até meados do século 19, não foi introduzida nenhuma tecnologia importante que alterasse a forma, o volume ou a velocidade da informação. Dessa forma, a cultura ocidental teve mais de duzentos anos para se acostumar com as novas condições de informação criadas pela imprensa.

Postman também arrisca em prospecções. Para ele, como a tipografia criou novas formas de literatura quando substituiu o manuscrito, é possível que a escrita eletrônica faça o mesmo. Mas por enquanto a tecnologia do computador funciona mais como um novo modo de transporte do que como um novo meio de comunicação substantiva. Ele move a informação – grandes quantidades dela, com rapidez e em geral de maneira calculada (POSTMAN, 1994).

*

A partir de agora, este estudo se concentrará especificamente nas relações entre poesia e tecnologia, que se impõem como uma das mais instigantes da modernidade, e, como não poderia deixar de ser, ocuparam e ocupam o espaço de reflexão de importantes intelectuais, como Octavio Paz. Em *A Nova Analogia: Poesia e Tecnologia*, o ensaísta mexicano entende que a técnica tem a função de completar a empresa da crítica.

Segundo Paz, todas as sociedades possuem o que comumente se chama “uma imagem do mundo”. Essa imagem mergulha suas raízes na estrutura inconsciente da sociedade e é nutrida por uma concepção particular do tempo. Em outras palavras, a imagem do mundo se desdobra na idéia de tempo e esta se desdobra no poema. O poeta diz o que diz o tempo, até quando o contradiz: nomeia o transcorrer, torna a palavra sucessão. “Pois agora a poesia se defronta com a perda da imagem do mundo. Por isso aparece como uma configuração de signos em dispersão: imagem de um mundo sem imagem” (PAZ, 1991, p. 99).

Nesse contexto, Paz questiona o que “dizem” os hangares, estações ferroviárias, edifícios de escritórios, fábricas e monumentos públicos. “Não dizem: são funções, não significações. Signos que irradiam poder, não sentido”, responde o próprio autor. Para ele, as obras antigas eram uma representação da realidade, a real e a imaginária; as da técnica são uma operação sobre a realidade. No raciocínio de Octavio Paz, o mundo para a técnica não é nem uma imagem sensível da idéia nem um modelo cósmico: é um obstáculo que devemos vencer e modificar. O mundo como imagem desaparece e em seu lugar se erguem as realidades da técnica, frágeis apesar de sua solidez, já que estão condenadas a ser negadas por novas realidades. Nessa perspectiva, a técnica acarreta duas conseqüências:

A primeira delas é a destruição da imagem do mundo. Em segundo lugar, ocorre uma aceleração do tempo histórico, que culmina numa negação da mudança, se entendemos por mudança um processo evolutivo que implica progresso e renovação contínua. O tempo da técnica acelera a entropia: a civilização da era industrial produziu num século mais refugos e matéria morta do que todas as outras civilizações juntas, desde a revolução do neolítico. A técnica não é somente uma crítica radical à idéia de mudança como progresso; também põe um limite, um ‘até aqui’, à idéia correlata do tempo sem fim. O tempo da história era praticamente infinito, ao menos para a medida humana (PAZ, 1991, 103).

O texto de Paz é de 1967. À época o autor está preocupado com a existência da arma atômica, que constitui por si mesma um argumento que literalmente volatiliza a idéia de progresso. Por isso, conclui: “a técnica começa como negação da imagem do mundo e acaba sendo uma imagem da destruição do mundo”.

As relações entre técnica e poesia são de ordem especial: por uma parte, a poesia tende a utilizar, como todas as outras artes, os recursos da técnica, especialmente na esfera dos meios de comunicação: rádio, televisão, discos, cinema etc – e, ainda, na relação que ela [a poesia] estabelece com as outras artes; por outra, deve enfrentar a negação da imagem do mundo a que se refere Octavio Paz. No primeiro caso, a poesia se apóia na técnica, no segundo, se opõe a ela. Essa oposição é, contudo, complementar. Este paradoxo é complementar e é constitutivo do poético, inclusive como marca da consciência agônica da modernidade. A poesia moderna expressa a consciência agônica de reduto contra a mecanização e mercadorização, ao mesmo tempo afirmando-se como mercadoria.

Dentro desse jogo que se estabelece entre poesia e técnica pode-se abordar a utilização poética dos novos meios técnicos, mas é preciso distinguir dois momentos no processo poético: a elaboração do poema e sua recepção por um leitor ou ouvinte. São momentos de um processo porque o poema jamais se apresenta como realidade independente; nenhum texto poético tem existência *per se*. Da mesma forma, os novos meios técnicos não prescindem do poeta, do criador:

Nada impede que o poeta se sirva de um computador para escolher e combinar as palavras que hão de compor os seus poemas. O computador não suprime o poeta, como não o suprimem os dicionários de rima nem os tratados de retórica. O computador não é um fim, mas um meio, um suporte (mais um, como o são o livro e o vídeo). O poema do computador é o resultado de um procedimento mecânico não sem analogia com as operações mentais e verbais que um cortesão do século 17 precisava realizar para escrever um soneto, ou as de um japonês do mesmo século para compor, com um grupo de amigos, esses poemas coletivos chamados haikai no renga. E que poderiam ser associados a essa experiência atual de internautas que se utilizam do computador para compor poemas com outras pessoas. Há 300 anos, renga; hoje, à falta de um nome melhor, ‘ciberpoesia coletiva’ (PAZ, 1991, p. 110).

Contudo, precisa-se destacar nesse jogo a poesia. Quando é que ela se faz presente? Seguindo as picadas abertas por Octavio Paz, a poesia “intervém no momento em que a memória impessoal – o vocabulário do computador ou do dicionário – se cruza com nossa memória pessoal: suspensão das regras e irrupção do inesperado e do imprevisível”. A poesia é a quebra do procedimento. A poesia, ressalta o poeta mexicano, é *sempre* uma alteração, um desvio lingüístico. Um desvio criador, que produz uma ordem nova e diferente.

A analogia entre poesia e tecnologia chama a atenção para a “temporalização da página”: o signo escrito não repousa sobre um espaço fixo, como no caso da pintura, mas sobre uma superfície que, por

ser imagem do tempo, transcorre. Por isso Mallarmé vê na disposição tipográfica de *Un coup de dés* uma partitura, isto é, uma configuração de signos que, ao ler, ouvimos. E Paz, também, observa: “Toda leitura de um poema, sejam quais forem os signos em que estiver escrito, consiste em falar e ouvir com os olhos. Uma recitação silenciosa que é por igual uma visão: ao ler, ouvimos e, ao ouvir, vemos” (PAZ, 1991, p. 110).

Mallarmé sempre concebeu a poesia como uma arte verbal e temporal. Daí também a função capital que atribuiu à tipografia nesse espaço em movimento que é a página: por um lado a escritura é (como) uma partitura; por outro, ao reatar as relações entre os valores visuais e os verbais que a imprensa abolira quase por completo, a nova tipografia inaugurou outro tipo de livro. A mutação do livro num objeto que, além de conter poemas, os emite, é um aspecto da transformação geral e se inscreve na corporificação da palavra que caracteriza a poesia contemporânea.

Embora os novos meios de comunicação não tenham acabado – e certamente não hão de acabar – com a tipografia, mudaram-na radicalmente. Para comprovar tal mudança basta recordar as composições dos futuristas russos ou a utilização de ideogramas e pictogramas por Ezra Pound. Essa tendência também encontra eco na poesia concreta e, como no caso da poesia falada, se resolve “num desligamento: o poema abandona o livro. Texto visual ou texto falado, o poema se separa do livro e se transforma num objeto sonoro e/ou plástico independente” (PAZ, 1991, p. 104).

É preciso lembrar que Octavio Paz escreveu *A Nova Analogia: Poesia e Tecnologia* em 1967, época em que nem se vislumbrava a chamada terceira revolução industrial, a da informática. Isso explica, talvez, o prognóstico do poeta, vislumbrando a possibilidade de combinar a leitura e a audição, o signo escrito e o som, “no dia em que alguém afinal se decidir a utilizar plenamente os recursos do cinema”. A tela, diz Paz, “é uma página múltipla e que engendra outras páginas: muro ou coluna, é uma vasta superfície branca sobre a qual se poderia inscrever um texto num movimento análogo, embora inverso, ao de um rolo chinês que se desenrola” (PAZ, 1991, p. 103).

Paz, inclusive, pensava em fazer um filme com um de seus poemas, *Blanco*, que seria, conforme as palavras do poeta, uma experiência visual e tipográfica. Ele imaginava, sobre a tela, as letras aparecendo como personagens de um filme. Às vezes o espectador veria o texto sobre a tela, às vezes não haveria nada a não ser a voz humana. As letras mudariam de tamanho e de cor. A tela seria branca ou preta ou azul ou verde. O telespectador veria o ato de ler o poema “Blanco”.

Quatro anos depois da publicação de *A Nova Analogia – Poesia e Tecnologia*, Octavio Paz se reuniu com Julián Ríos em Londres. Do encontro resultou o livro *Solo a Duas Vozes*. E um dos temas das conversas era justamente a relação entre poesia e tecnologia.

Julián Ríos quis saber o que pensava Paz a respeito das profecias sobre a desaparecimento do livro. Uma preocupação atual, como se constata nessa passagem do ensaio “Que fim levou a crítica literária?”, de Leyla Perrone-Moisés:

A crise da literatura é também uma crise do livro. A palavra impressa em livro tornou-se algo arcaico perante os novos meios de comunicação. Entretanto, não é o livro que está ameaçado. Mais do que as mutações tecnológicas elas mesmas, que não excluem a arte de escrever e editar livros, podendo até renová-la, foram as mudanças de visão de mundo, de motivações e de comportamento trazidas por essas novas técnicas que tornaram obsoleta a prática da literatura (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 6).

Quando Apollinaire publicou *Calligrammes*, alguns dos seus velhos amigos lhe recriminaram a incursão pela poesia visual. Mas em sua resposta disse que os *calligrammes* eram uma homenagem à poesia escrita no momento em que a tipografia terminava sua carreira e se iniciavam novas formas de

comunicação como o fonógrafo e o cinema. Apollinaire dizia isto em 1917. Não afirma a desapareição do livro, mas diz que a tipografia termina sua carreira. A tipografia – que é escritura unida à arte visual – é o equivalente moderno da antiga caligrafia.

Em uma série de textos atuais, como *Compact*, de Maurice Roche, *A Year from Monday*, de John Cage, ou *Blanco*, de Octavio Paz, a tipografia desempenha um papel importante; não é de nenhuma maneira acessória.

Considerando esses exemplos, Octavio Paz vai assinalar que é o monopólio do livro que está em crise: ainda antes que aparecessem os novos meios de comunicação, os livros começaram a mudar. Paz evidencia a experiência dos poetas simbolistas que, inspirados pela idéia de sinestesia universal, buscaram uma certa sinestesia tipográfica: páginas e letras de cores diferentes, combinações insólitas entre os tipos diferentes de letras etc. A página escrita deveria ser simultaneamente cor, som, sentido, e até cheiro. O livro se torna um objeto sensível e semântico ao mesmo tempo: significa, diz, canta, cheira. A experiência mais ousada e rigorosa é a de Mallarmé. “Mallarmé inventa um novo livro e o inventa mentalmente, pois nunca o realizou, que não é jornal nem livro. Com Mallarmé, nasce a combinatória poética” (PAZ, 1987, p. 62).

Na década de 1920, Walter Benjamin ensaia uma interpretação da nova realidade da escrita na sociedade urbano-industrial:

A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma. Se ao longo dos séculos, pouco a pouco, ela se foi deixando deitar ao chão, da ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivaninha, até finalmente acamar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical – em posição de sentido – e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalidade. E antes que um contemporâneo chegue a ler um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adestramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo. Nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos (BENJAMIN *apud* CAMPOS, 1991, p. 193).

Toda essa discussão sobre a crise do livro, afinal, serve, entre outros motivos, para assinalar aquilo que Neil Postman resume muito bem: “as novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: as coisas sobre as quais pensamos. Alteram o caráter de nossos símbolos: as coisas com que pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena na qual os pensamentos se desenvolvem” (POSTMAN *apud* RISÉRIO, 1998, p. 11).

No entanto, esse ambiente de transformações não diz respeito apenas a novas tecnologias, mas, sobretudo, ao surgimento da “tecnologia das tecnologias”, a linguagem. Em seu “Ensaio sobre o texto poético em contexto digital”, Antonio Risério propõe que, desde o momento em que o desenvolvimento do cérebro atingiu uma configuração organizacional que o capacitou a construir mensagens verbais (e a capacidade de simbolização é detectável já no período da cultura neandertalense), é possível pensar em criação textual, em jogos de linguagem. Risério ressalta a tese, dominante entre os paleontólogos, de que existe possibilidade real de linguagem a partir do momento em que a pré-história exhibe utensílios, já que há uma conexão neurológica entre uma coisa e outra. Linguagem e motricidade técnica implicam as mesmas vias cerebrais. Desde que o ser humano fabrica utensílios, fabrica signos e joga com eles.

Ocorre que, como também observa o antropólogo-poeta, da sociedade cinagética à sociedade informática, o fazer poético tem experimentado toda uma série de poderosos impactos e influxos tecnológicos, digam eles respeito ao ambiente envolvente ou, em termos mais específicos, a técnicas relacionadas de modo direto com a produção de textos, como a inscrição do signo num suporte material. E as reações às inovações tecnológicas variam de poeta a poeta, às vezes levando-os inclusive a se agrupar em “escolas” e “movimentos”. Para dar um exemplo historicamente próximo, basta pensar na repercussão da Revolução Industrial na esfera da poesia ocidental moderna.

Finalmente, avançando para os dias de hoje, é preciso destacar um último ponto: vivemos o espaço-tempo da multiplicidade. Pluralidade de utopias, programas, práticas. Esta é a época das minorias de massa, das identidades múltiplas, da ênfase nas diferenças. Haroldo de Campos situou bem esse contexto, no ensaio “Poesia e modernidade: o Poema Pós-Utópico”, ao dizer que a poesia de nosso presente é “uma poesia de pós-vanguarda”, com o “projeto totalizador da vanguarda” cedendo lugar a uma “pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1991, p. 260). No caso da poesia brasileira, as novas gerações pós-concretas e pós-tropicalistas deixam-se caracterizar pela variedade e pela indeterminação. A mescla de estilos comparece por vezes até na obra de um único poeta.

Em sua defesa da pluralidade de suportes, Risério vê a criação poética mergulhada na técnica para encará-la em seu “funcionamento social ordinário”. Vale a pena escutar o que o antropólogo e poeta tem a dizer:

E é também assim que ela pode disparar as suas mensagens, perturbando/iluminando sentidos e conexões no tecido labiríntico do grande Hipertexto Planetário – e em hipertextos antropologicamente mais específicos. Neste caso, seu próprio entrelaçamento com a técnica, seu próprio agenciamento íntimo das novas tecnologias da inscrição signica, já contribui para a realização da possibilidade prática de uma “tecnodemocracia”, na medida em que não situa a Coisa, arbitrariamente, do lado de fora dos assuntos humanos. Pelo contrário, ao atuar em sistema informático, a poesia não só desautomatiza nossa visão desses fenômenos contemporâneos, como promove uma aproximação desmistificadora, mostrando que, no campo das novas tecnologias, as cartas não estão definitivamente marcadas – nem o jogo foi já decidido. A Técnica não é o Leviatã extra-humano, extra-histórico, extra-social. Mas algo que, do machado de sílex ao microcomputador, nos define perante nós mesmos e nosso ambiente. Algo conflituoso e negociável, a cada esquina e a cada lance de dados. Algo que criamos e através do qual criamos – poesia inclusive (RISÉRIO, 1998, p. 202).

A técnica está, portanto, no centro desse palco em que a poesia se faz presente, como alteração, desvio lingüístico. Um desvio criador – como entendem Octavio Paz e tantos outros –, que produz uma ordem nova e diferente.

ABSTRACT

The present essay constitutes an attempt to understand technique and technology in a historical and cultural panorama. Technique and technology are concepts that allow us to think the poetic field as a structural matter in contemporary art.

Keywords: Poetry. Technique. Technology.

Notas explicativas

* Professor do Centro Universitário de Belo Horizonte - Uni-BH.

1 Os seis próximos parágrafos são baseados em Chauí (1996, p. 317-319).

Referências

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 5. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 5ª edição, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (obras escolhidas 3).
- _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Walter Benjamin*. Org. e trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991. (Grandes Cientistas sociais).
- CAMPOS, Haroldo. *Uma profecia de Walter Benjamin*. In: _____. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Humberto Ávila e Adriano de Gusmão (Trad.). Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. Trad. Maria Cristina V. Barbosa. São Paulo: Ed. da Unesp, 1999.
- MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro, 1998.
- PAZ, Octavio. A nova analogia: poesia e tecnologia. In: _____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 97-115.
- _____. e RÍOS, Julián. *Solo a duas vozes*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Roswita Kempf, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PLAZA, Julio, TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Faep/Unicamp/Hucitec, 1998.
- POSTMAN, Neil. *Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia*. Trad. Reinaldo Guarany. São Paulo: Nobel, 1994.
- RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.
- VALÉRY, Paul. La conquête de l'ubiquité. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1960.