

Dossiê

VILÉM FLUSSER UM FILÓSOFO DO

25

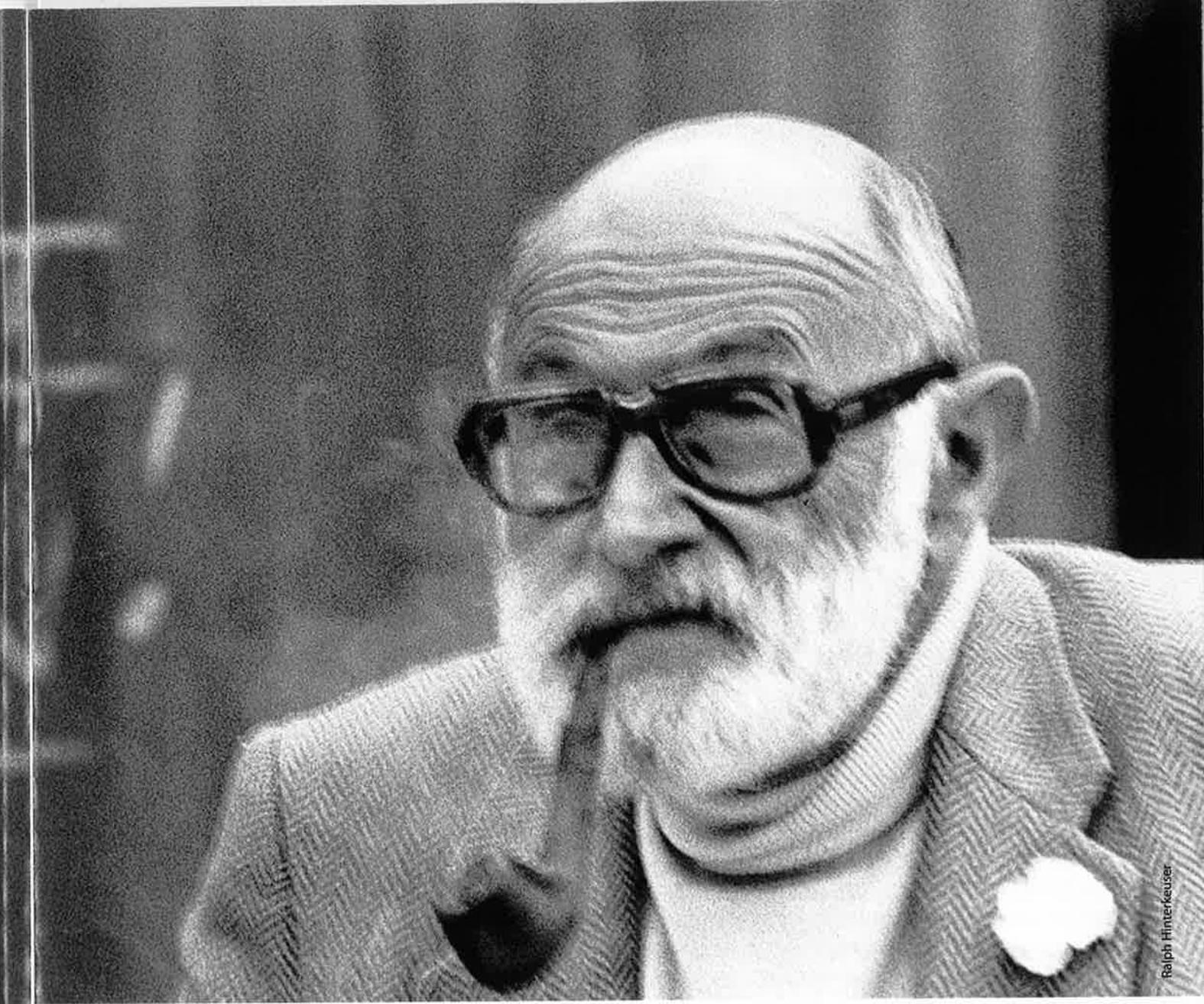
| A CAIXA
PRETA

28

| BRASILEIRO
NO MELHOR DOS
CASOS

31

| A SACRALIZAÇÃO
DO COTIDIANO



Ralph Hinterkeuser

NOSSO TEMPO

34

| LÍNGUA E
REALIDADE

38

| EXPLORAÇÕES
DO SER

41

| ENTREVISTA
COM NORVAL
BAITELLO JÚNIOR

Vilém Flusser nasceu em 1920 em Praga, onde acabou morrendo em um acidente de carro em 1991. No Brasil, país em que chegou em rota de fuga do regime nazista que assassinara sua família, pais e irmã, ele viveu por cerca de 30 anos. Aqui, escreveu para jornais, lecionou filosofia em algumas faculdades – tais como a FAAP e a Politécnica da USP – e conviveu com intelectuais e artistas sobre os quais deixou análises valiosas em sua autobiografia chamada *Bodenloss* (Annablume, 2007). Aqui ele teve seus filhos e escreveu parte considerável de sua obra.

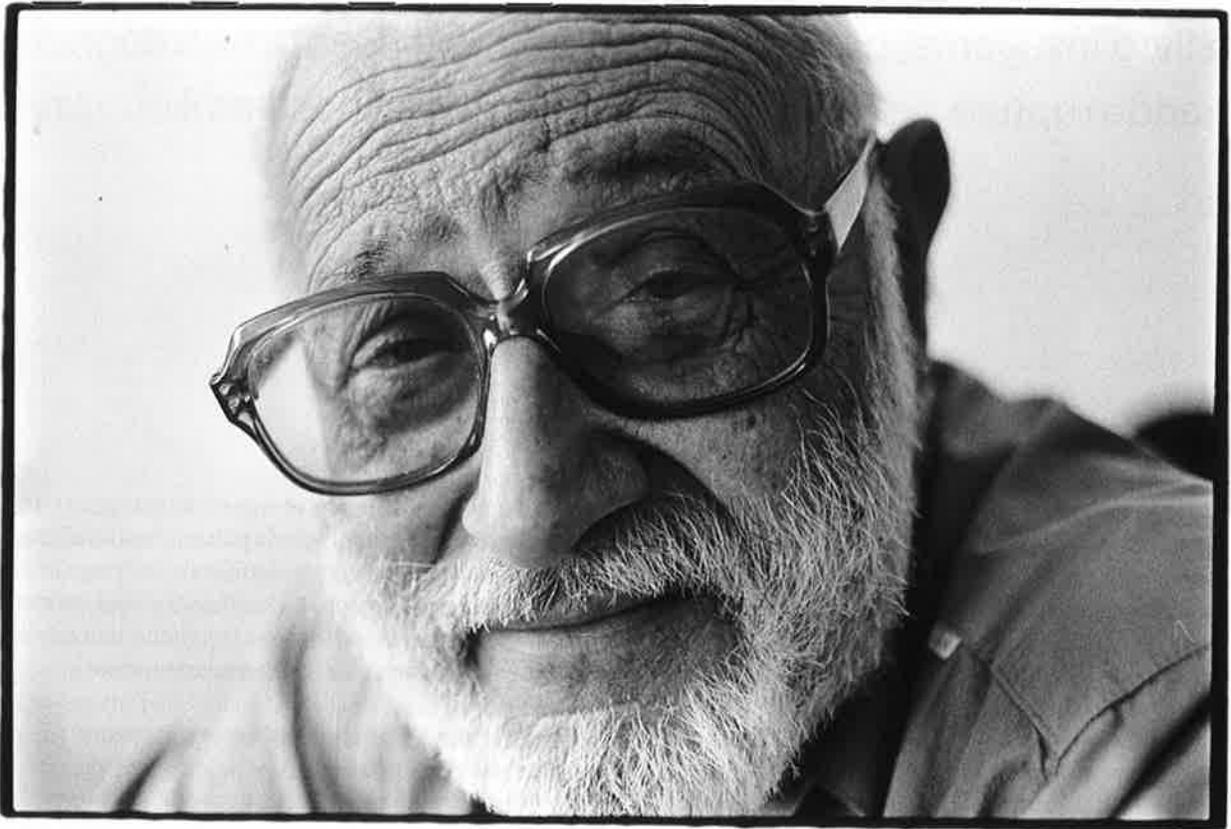
Flusser foi embora do Brasil no começo dos anos 1970. Na Europa, ele continuou o trabalho que começara aqui. Lá também escreveu para jornais, fez várias conferências e publicou seus livros em diversos países. Hoje, Vilém Flusser, que se afirmava como um filósofo brasileiro, é um dos pensadores mais importantes no cenário internacional. Seu *Filosofia da caixa preta*, pelo qual ficou mundialmente conhecido, foi traduzido em dezenas de países. Filosofia da linguagem, estética, filosofia da comunicação e do design são os temas de sua obra, que tem provocado análises por parte de pesquisadores importantes em diversos países. Isso se deve à complexidade de conteúdo e forma, mas também ao impressionante volume de sua obra em que sobressai o tema dos meios de comunicação.

No entanto, não se pode dizer que Flusser seja apenas um pensador dos meios de comunicação. Quem o lê percebe a veia existencial e ontológica que estava na base de tudo o que ele tinha a dizer sobre nossa época, sobre nosso século tecnológico, sobre o universo dos meios técnicos que expulsa o ser humano do mundo que ele mesmo cria. A relação humana com as tecnologias e, sobretudo, as imagens técnicas, como a fotografia, é uma relação ontológica, ou seja, relativa a um modo de ser que precisa ser analisado e compreendido em tempos pós-humanos. Onde ficamos nós, quem somos, o que fazemos depois das imagens técnicas? Talvez seja a pergunta central do seu pensamento que precisamos levar a sério se ainda estivermos interessados em nosso próprio futuro.

O arquivo com a obra escrita de Flusser, bem como áudios e vídeos, que durante anos esteve disponível apenas na Universidade das Artes de Berlim, terá a partir de agora uma versão digitalizada em São Paulo, sob a coordenação de Norval Baitello Júnior, professor da PUC-SP. Isso é possível em um novo tempo capaz de reconhecer a importância desse pensador para a sua própria época. Em que pesem as diversas sombras com que estamos familiarizados – do senso comum à academia, passando pelos meios de comunicação – podemos nos dedicar a conversar com o pensamento crítico de Flusser cada vez mais aqui no Brasil, onde sua obra impressa vem sendo publicada sobretudo pela editora Annablume, também sob a coordenação de Norval Baitello Júnior, um de seus mais importantes estudiosos.

A obra de Flusser desperta hoje em dia um profundo interesse por parte de muitos estudiosos, talvez até mais de fora do Brasil do que daqui mesmo, onde ele viveu por tanto tempo. Mas, considerando o cenário brasileiro que praticamente expulsou alguém como Flusser, isso apenas confirma o grau de liberdade de seu pensamento e de seu alcance. O presente dossiê com textos de especialistas em sua obra pretende, neste momento, reintroduzir Vilém Flusser no Brasil em nome de um tempo brasileiro mais lúcido e mais generoso com seus intelectuais sérios. ■

Hoje, Flusser é um dos pensadores mais importantes no cenário internacional



Berndt Bodzländer

A caixa preta

Da fotografia de uma filosofia como filosofia da fotografia

NORVAL BAITELLO JÚNIOR

Furar o bloqueio dos editores alemães

Quando o livro finalmente saiu, depois de tantas tentativas de furar a barreira dos editores alemães, foi um sucesso inesperado. E causou uma polêmica ainda mais inesperada, uma verdadeira onda flusseriana, com críticos implacáveis (coisa que ele sempre apreciava) e com defensores irredutíveis. *Für eine Philosophie der Fotografie* (Por uma filosofia da fotografia) saiu em 1983 pela European Photography (uma pequena

editora, sim, mas com uma vocação bem direcionada, um público escolhido a dedo e publicações com esmero artístico). O autor, quem seria esse Flusser?, passa a circular performaticamente em eventos de potencial explosivo, contradizendo o discurso hegemônico de demonização da técnica e seus produtos, cada vez mais presentes no dia-a-dia das pessoas. Era um sobrevivente tardio da catástrofe do programa de Auschwitz (quem não se lembrava?) que, depois de 30 anos convivendo com tupiniquins e tupinambás na selvagem São Paulo, também sobrevivera →

Um livro instigante, pioneiro, ousado, que apresenta na fotografia a grande ruptura de um paradigma perceptivo ocidental

também sobrevivera a uma ditadura militar? E estava agora a fazer uma filosofia sem citações nem notas de rodapé, nem ao menos bibliografia, uma autêntica filosofia tupinambá, não escolar? Mas em suas aparições públicas contestava ícones globais e locais com atrevidas e embaraçosas questões a contrapelo. Bem, o “livrinho” (apenas 77 páginas, 84 páginas na versão brasileira da Hucitec, de 1985) fez e faz carreira pelo mundo. Está traduzido em mais de vinte línguas estrangeiras e só a versão alemã já tinha 11 reedições em 2011. E em sua esteira foram publicados outros livros do autor, que se revelava versátil e muito produtivo, mas sobretudo ousado. E as editoras alemãs que lhe haviam batido as portas na cara por vinte anos (a vasta correspondência dá provas das inúmeras e hoje inacreditáveis recusas, nem sempre educadas), agora o cortejavam.

Em 1985 sai a versão brasileira, traduzida pelo próprio autor, com o título menos transparente de *Filosofia da caixa preta*. É o mesmo livro, mas reescrito. O português se tornara também sua língua. E sua copiosa obra de fundo – seus inúmeros cursos sobre filosofia, arte e cultura grega, cristã, judaica, todos zelosamente datilografados ao longo da vida com cópia carbono – foi escrita toda apenas em português (e continua inédita no arquivo que agora retorna a São Paulo, depois de sua partida para o último desterro, em 1973).

O aparato como um animal feroz

É, sem sombra de dúvida, um livro instigante, pioneiro, ousado, que apresenta na fotografia a grande ruptura de um paradigma perceptivo ocidental. E vê na câmera fotográfica não mais uma ferramenta ou uma extensão do olho, mas um aparato que contém um programa que sabe muito mais que seu usuário ou, na terminologia de Flusser, faz do usuário seu “funcionário”. Tal tema do complexo aparato-operador já seria por si suficiente para demolir muitas crenças na autonomia de decisão do homem no mundo moderno, em sua crença na autodeterminação. Contudo, é também um livro de outras incontáveis possibilidades de leitura. É uma demonstração prática de “ciência arqueológica”, faz escavações conceituais

notáveis, como o paralelo entre o gesto de fotografar e o bote (ilustra-o com a etimologia da palavra “aparato”, que vem do latim apparatus, com o significado de “preparativo”, como um estar à espreita). Diz Flusser: “Esse caráter de animal feroz prestes a lançar-se, implícito na raiz do termo, deve ser mantido ao tratar-se de aparelhos”.

A caixa preta e a obscuridade que programa nossas escolhas e decisões

A outra escavação conceitual é a própria “caixa preta”, que já consta no corpo da versão alemã como na brasileira, mas na brasileira é o próprio título. A caixa preta é um sistema tão complexo que não se permite decifrar. Sabe-se dele apenas que funciona quando o acionamos – e isso nos basta, somos apenas funcionários! –, mas não se sabe como o faz. A natureza de caixa preta dos aparatos faz deles brinquedos e é apenas brincando que podemos explorar suas infinitas possibilidades. Isto porque tais caixas pretas também “brincam de pensar” mimetizando o próprio pensamento humano. É também metáfora do lado obscuro da civilização e seus avanços técnicos (talvez um diálogo ou uma crítica sutil a Walter Benjamin?). A caixa preta pode ser lida, ainda, como uma reunião de saberes secretos acessíveis apenas aos iniciados, ou seja, seus programadores, com um possível entendimento que as luzes da racionalidade e sua transparente demonstrabilidade encerraram sua breve carreira com o advento das imagens técnicas e seus aparatos que tomam decisões previamente programadas. O triunfo do livre arbítrio transforma-se no triunfo da heterodeterminação: só posso querer aquilo que o programa anteriormente quis que eu quisesse.

Magia, desmagia, nova magia: imagem, escrita e imagem técnica

Os outros desdobramentos abertos por sua “Filosofia” são aqueles ligados ao tema da imagem e seu papel no emergir do homem pré-histórico, da escrita no emergir do homem histórico e da imagem técnica no emergir do homem pós-histórico. A imagem tradicional é aquele

A função da fotografia não é outra que remagicizar os textos que haviam desmagicizado as imagens tradicionais

registro icônico de cenas da vida humana, é feita pelo gesto do desenho e da pintura que deixa rastros sobre superfícies. Ela cria ambientes culturais, deuses, temporalidades, espacialidades e processos cognitivos próprios. Está vinculada a um mundo que se manifesta na forma de ciclos que sempre retornam. Ela é registro desses ciclos, das passagens pelas quais transitamos e às quais retornaremos. A imagem tradicional magiciza o mundo quando o transpõe para a superfície, permitindo que sempre retornemos o olhar para ela, em algum ponto específico ou para o todo, em uma operação que reproduz nos movimentos do olhar a reversibilidade do tempo, dos ciclos do eterno retorno.

Mas a imagem tradicional vai se transformando aos poucos em signo abstrato e passa a apenas evocar uma imagem (virando pictograma), uma ideia (virando ideograma) ou um som (virando letra alfabética). Deixa de ser um plano, superfície a ser olhada circularmente, passa a ser linha que deve ser seguida com os olhos sempre em uma única direção. A imagem é rasgada em tiras. E tal imagem rasgada em tiras desmagiciza o mundo. Nasce aí outro pensamento, linear, lógico, histórico. Não mais somos idólatras, adoradores de imagens. Seremos daí em diante textólatras, adoradores de textos e escrituras que apresentam um caminho unívoco, sem retorno, uma caminhada linear, sempre voltada para um ponto de fuga previamente calculado, almejado, ambicionado ou desejado. Tal civilização gera grandes abstrações que se constituem em um sistema de saber lógico chamado ciência. E a ciência desenvolve aparatos cada vez mais elaborados e complexos para realizar tarefas diversas, desde as mais simples até as mais refinadas, difíceis e demoradas. Incluem-se aí aquelas de registrar, fixar, capturar coisas, transformando-as em imagens.

Mas tais imagens, diz Flusser, já não têm muito mais a ver com suas ancestrais, pois são imagens técnicas, frutos de processos lógicos, conquistas do pensamento racional e científico. Não são mais superfícies, nem são mais linhas, mas são pontos, grãos, grânulos ou “cálculos” que

se coagulam, dando a impressão de planos ou linhas. São “abstrações de terceiro grau” (enquanto as imagens tradicionais são “abstrações de primeiro grau”), pois nascem a partir de um triplo processo de filtragem (ou de cifra-gem) das coisas que pretendem representar. São abstrações a partir da escrita, que é uma abstração a partir da imagem tradicional, que por sua vez já é uma abstração das coisas que quer apresentar. Em muitas de suas conferências, Flusser define o que é uma “abstração” também etimologicamente, como sendo nada mais, nada menos que uma “subtração”. Assim, as imagens técnicas são triplas operações de subtração. Por isso, tanto elas como as imagens tradicionais que são vistas como se fossem janelas para o mundo não passam de janelas para elas mesmas; são, a rigor, “biombos”. Por passarem a ilusão de serem janelas, evocam a crença em sua objetividade (quem já não ouviu a frase “as imagens não mentem?”). Diz Flusser: “Seu propósito é serem mapas para o mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens”. Isto deve-se também ao fato de que elas remagicizam o mundo, mas não como o faziam suas ancestrais pré-históricas. Com suas próprias palavras: “É magia de segunda ordem: feitiço abstrato”. Assim, a função da fotografia (e com ela o cinema, a televisão e todos os posteriores desenvolvimentos da imagem técnica) não é outra que remagicizar os textos que haviam desmagicizado as imagens tradicionais. Com isso, elas devem também substituir a consciência histórica introduzida pela escrita por uma consciência mágica de um novo tipo e trocar a capacidade conceitual por uma nova capacidade imaginativa subordinada, desta feita não mais aos deuses do pensamento mítico, mas aos programas gerados por funcionários e instalados no interior das caixas pretas. ■

Norval Baitello Júnior

é doutor em Comunicação pela Universidade Livre de Berlim e professor titular na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Brasileiro no melhor dos casos

O Brasil e a concepção de pós-história de Vilém Flusser

RODRIGO DUARTE

O que Flusser chama de “pós-história” pode ser definido como período em que o decurso histórico, o progresso e o encadeamento de eventos tendo em vista certo propósito não são mais predominantes. Tal classificação, em princípio, excluiria o Brasil, já que, segundo Flusser, aqui nunca teria se consolidado uma vivência propriamente histórica, mas apenas ilhas de história (nos grandes centros urbanos, por exemplo) num mar de vivência não histórica. No entanto, a contrapelo da posição explícita de Flusser, pretendo indicar, aqui, que as instigantes contribuições do filósofo para a compreensão da realidade e da cultura brasileiras apontam para a possibilidade de uma vivência que, embora não imediatamente oriunda de experiência histórica, podem inspirar inclusive os povos emersos dessa experiência no sentido de um período pós-histórico que signifique não o aprofundamento das mazelas da história, mas a ampliação das possibilidades de realização da humanidade.

Tendo em vista esse objetivo, começo com uma exposição de alguns conceitos fundamentais na caracterização da pós-história (“programa”, “comunicação”, “ritmo” e “imagem”), para, após a apresentação de algumas das colocações de Flusser sobre o Brasil, propor uma aproximação entre esses dois campos de reflexão do filósofo.

No que tange ao “programa”, é interessante observar que, onde há programas, há aparelhos, equipamentos que fazem os programas funcionar, o que ocorre por meio de funcionários – pessoas incumbidas de operar os aparelhos. Por outro lado, se há programas, também deve haver programadores – aqueles que estabelecem o conjunto de virtualidades contidas nos programas que funcionam nos aparelhos, os quais, por sua vez, são operados pelos funcionários. Para Flusser, no entanto, embora o programador tenha mais poder do que o funcionário que apenas opera o aparelho, está longe de ser onipotente, pois ele próprio é também funcionário de um meta-aparelho. Ainda que essa situação encerre um perigo de enorme desumanização,

a saída seria aprendermos a lidar com o absurdo dos jogos propostos pelos programas: “A liberdade é concebível apenas enquanto jogo absurdo com os aparelhos. Enquanto jogo com programas” (*Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 31).

Ao estabelecer o seu conceito de “comunicação”, Flusser faz a distinção entre “discursos” e “diálogos”, sendo que aqueles visam à objetividade e têm a função de difundir conhecimento, enquanto esses tem como meta a intersubjetividade e funcionam como produtores de conhecimento novo. Para Flusser, o lado perverso da pós-história é que, mesmo diante das amplas possibilidades de desenvolvimento dos diálogos, nela predominam os discursos, o que é sintoma de uma crise profunda na sociedade contemporânea.

O mesmo tom sombrio da discussão sobre a comunicação ocorre também no conceito de “ritmo”, que descreve o percurso cíclico que as massas pós-históricas realizam como resultado de sua programação pelos aparelhos. Flusser lembra que, assim como na Idade Média o espaço que servira de mercado foi coberto com uma cúpula, originando a basílica, na atualidade as duas funções desse espaço – de mercado e de templo – foram transpostas para os atuais shopping centers, nos quais o papel do mercado foi transposto para o supermercado, e o do templo para o cinema. Exatamente isso é o que determina o “nosso ritmo”: “O supermercado e o cinema formam as duas asas de um ventilador que insufla na massa o movimento do progresso. No cinema a massa é programada para comportamento consumidor no supermercado, e do supermercado a massa é solta para reprogramar-se no cinema” (*Pós-história*, p. 70).

A menção ao papel do cinema remete ao conceito flusseriano de “imagem”: nosso cotidiano é dominado por superfícies resplandecentes que irradiam mensagens, determinando nossas vidas: “Planos como fotografias, telas de cinema e da TV, vidros das vitrines, tornaram-se os portadores das informações que nos programam. São as imagens, e não mais os textos, que

são os *media dominantes*” (*Pós-história*, op. cit., p. 97). Essa colocação sugere que a *escrita* surgiu como revolta contra as imagens, quando se constatou que essas não apenas orientavam, mas também iludiam e alienavam. Para Flusser, a passagem do domínio das imagens para o dos textos coincide com a superação da pré-história e o advento da história: “Para a consciência estruturada por imagens a realidade é *situação*: impõe a questão da relação entre os seus elementos. Tal consciência é *mágica*. Para a consciência estruturada por textos a realidade é *devir*: impõe a questão do evento. Tal consciência é *histórica*. Com a invenção da escrita a história se inicia” (*Pós-história*, p. 99).

Se, por um lado, a invenção da escrita objetivava ao esclarecimento do mundo, por outro, ela não escapou da “dialética interna” a que obedeciam também as imagens: “Os textos, como as demais mediações (...) Des-alienam e alienam o homem” (*Pós-história*, p. 100). Essa característica dos textos ocasiona, segundo Flusser, o surgimento de um novo tipo de imagem, que, diferentemente das tradicionais, não é produzida diretamente pela mão do homem, mas mediatizada por códigos lineares. Desse modo, assim como a noção de pré-história se liga ao surgimento das imagens tradicionais e a de história à invenção da escrita, as *imagens técnicas* originam a “pós-história”: “O gesto de codificar e decifrar tecnoimagens se passa em nível afastado de *um passo* do nível da escrita, e de *dois passos* do nível das imagens tradicionais. É o nível da consciência *pós-histórica*” (*idem*).

Naturalmente, a mesma ambiguidade das imagens tradicionais e da escrita ocorre também nas tecnoimagens, uma vez que elas *pretendem* ser não simbólicas – como o são as imagens tradicionais –, mas “objetivas”, portanto “verdadeiras”. Tal postulação não se sustenta, segundo o filósofo, porque o progressivo “realismo” dos registros que fornecem do mundo exterior não impede que esses se submetam a um novo processo de simbolização. É por isso que, de acordo com Flusser, “a mensagem das tecnoimagens deve ser decifrada e tal decodagem é ainda mais penosa que a das imagens tradicionais: é ainda mais ‘mascarada’” (*Pós-história*, p. 101).

Apesar de em *Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar* Flusser nem sequer mencionar o Brasil, não se pode dizer que ele tenha recusado esse tema, já que dois livros escritos no início da década de 1970, alguns anos antes da obra sobre a pós-história, têm no país seu tema principal. Desses, destaco, aqui, a *Fenomenologia do brasileiro* (Editora Eduerj, 1998), buscando relacioná-lo com o conceito de pós-história, o que não é fácil, uma vez que o filósofo afirma que só se pode falar de pós-história no caso de uma sociedade que viveu plenamente a história, “porque do ponto de vista da não-história não tem sentido querer distinguir entre ‘pré’ e ‘pós’, já que significam o mesmo” (*Fenomenologia do brasileiro*, p. 35).

Entretanto, se fizermos uma leitura sintomática dos seus escritos relacionados com os dois temas, poderemos concluir que, embora não havendo concordância no tocante à terminologia adotada por Flusser, aquilo que ele aponta de mais frutífero na vida e na cultura do Brasil corresponde em grande parte ➡➡➡

EDITORIA
UNICAMP



Poem(a)s
E. E. Cummings

AUGUSTO DE CAMPOS
(trad.)

248 páginas | 16 x 23 cm | R\$ 44,00



Emily Dickinson:
Não sou ninguém

AUGUSTO DE CAMPOS
(trad.)

112 páginas | 14 x 21 cm | R\$ 25,00



Byron e Keats:
Entreversos

AUGUSTO DE CAMPOS
(trad.)

192 páginas | 14 x 21 cm | R\$ 28,00

www.editora.unicamp.br
vendas@editora.unicamp.br

A cultura é profundamente marcada pela sensualidade da raça negra e penetra em todos os aspectos do cotidiano

àquelas oportunidades de ampliação da liberdade humana que o período pós-histórico pode oferecer. Na impossibilidade de abordar todos os tópicos que indicam essa correspondência, ater-me-ei, aqui, a um aspecto em que ela aparece com mais nitidez: a cultura como fenômeno lúdico.

Antes disso, seria necessário acompanhar a distinção, feita pelo filósofo, entre mistura e síntese: "...na mistura os ingredientes perdem parte da sua estrutura, para unir-se no denominador mais baixo. Na síntese, os ingredientes são elevados a novo nível no qual desvendam aspectos antes encobertos. Mistura é resultado de processo entrópico, síntese resulta de entropia negativa. Obviamente o Brasil é país de mistura. Mas potencialmente, por salto qualitativo, é o país da síntese..." (*Fenomenologia do brasileiro*, p. 52).

Flusser entende por "salto qualitativo" uma transformação radical na vida, a qual não seria proveitosa apenas para todos os brasileiros, mas também para toda a humanidade: "Pois o que pode significar ser brasileiro no melhor dos casos? Pode significar um homem que consegue (inconscientemente, e mais tarde conscientemente) sintetizar dentro de si e no seu mundo vital tendências históricas e não históricas aparentemente contraditórias, para alcançar síntese criativa, que por sua vez não vira tese de um processo histórico seguinte" (*Fenomenologia do brasileiro*, p. 54).

Isso se associa à distinção, proposta por Flusser a respeito da relação do Brasil com o exterior, entre *defasagem* e *síntese*. Um exemplo sobre essa distinção diz respeito ao passado colonial brasileiro: o chamado "barroco mineiro". Segundo o filósofo, um europeu teria motivos para ridicularizar o conjunto arquitetônico, pictórico e escultórico das cidades históricas de Minas Gerais, se o comparasse à grandiosidade das manifestações europeias desse estilo. No entanto, o problema seria muito mais terminológico do que relacionado com a qualidade artística das obras: "...a risada sossega e vira admiração desde que o imigrante se liberte do rótulo barroco. Porque então descobre um fenômeno sem paralelo, no qual elementos portugueses, orientais (hindus e chineses) e negros conseguem formar uma síntese na qual é possível descobrirem-se os germes de um novo tipo humano" (*Fenomenologia do brasileiro*, p. 81).

Exatamente tendo em vista o que já ocorreu nesse sentido, o filósofo acredita na possibilidade de uma grande síntese futura,

que consistiria numa contribuição brasileira para a humanidade em geral. No tocante às sínteses, na cultura mais elaborada, entre os diversos elementos mais ou menos autóctones e aqueles advindos diretamente do exterior, o filósofo tcheco-brasileiro lembra a importância do modernismo brasileiro, totalmente no espírito do seu conceito de "síntese": "... a única verdadeira revolução brasileira, a 'Semana de 22', se deu na cultura. É ela que revolveu a estrutura inteiramente alienada da cultura anterior, formando a base de toda cultura futura, seja positivamente, seja negativamente" (*Fenomenologia do brasileiro*, p. 111).

Para além das elaborações artísticas eruditas, Flusser se reporta também aos fenômenos culturais afeitos às massas brasileiras, demonstrando grande admiração pelo que ele chama de "cultura de base" brasileira, a qual se liga a um apuro estético que não se encontra apenas nas manifestações artísticas propriamente ditas, mas se difunde por todo o ambiente humano do país. Segundo o filósofo, essa cultura é profundamente marcada pela sensualidade da raça negra e penetra em todos os aspectos do cotidiano, de um modo que nem o racismo latente, nem o conjunto dos preconceitos sociais arraigados podem negar e ao qual não conseguem resistir.

Desse modo, parece claro que, mesmo evitando cuidadosamente a aplicação do termo "pós-história" nas abordagens sobre a sociedade e a cultura brasileiras, Flusser tenha em mente algo semelhante quando fala da atitude do nosso povo diante da centralidade do jogo, a qual corresponde à postura dos jogadores na realidade pós-histórica "que jogam em função do outro" (*Pós-história*, p. 168). De modo análogo, as mencionadas sínteses alcançadas na cultura brasileira, entre os elementos a-históricos e os históricos, não deveriam ser consideradas como produtoras apenas de uma realidade cultural interessante a partir de padrões europeus, mas como apenas fazendo sentido enquanto adquirentes da característica de ser um meio de atingir o imediato, a qual, por sua vez, aponta para uma refuncionalização dos aparelhos em benefício das pessoas. ■

Rodrigo Duarte

é doutor em Filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel, na Alemanha, e professor titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

A sacralização do cotidiano

O conceito central para o pensador: o conceito de Deus. Trata-se de um Deus poético

GUSTAVO BERNARDO

A vida de uma pessoa faz parte da realidade: premissa acadêmica. No entanto, Vilém Flusser afirma, no seu primeiro livro, que a língua cria a realidade. Ora, se a língua cria a realidade, o que cria a língua? Para o filósofo, a poesia cria a língua. Mas, se a poesia cria a língua e a língua cria a realidade, quem ou o que cria a poesia? A poesia cria a si mesma, responde Flusser: ela é uma espécie de causa suficiente. Logo, a poesia se compara a nada ou ninguém menos do que Deus.

Vemos aqui conceito central para o pensador: o conceito de Deus. Trata-se de um Deus poético. Vilém Flusser é religioso? Não. Ele faz parte do vasto grupo de judeus sem Deus do século 20. Apesar disso, a noção e a necessidade de Deus formam o norte da vida e da obra desse homem.

No capítulo “Maravilhas” do livro *Naturalmente*, Vilém Flusser recorda que as mulheres da sua família queriam lhe provar que Deus existia. Desde tenra idade, o iniciam na metafísica. Elas mostram evidências de Deus apontando ora para uma flor maravilhosa, ora para a maravilhosa cor de um pássaro.

Suponho que essa experiência seja vivida por nós outros. Apresentam-nos as belezas e as maravilhas da natureza como prova incontestável da existência de um Deus criador. Todavia, quando menino, Vilém se depara com um tio que lhe prova a falsidade desse tipo de prova. Com oito anos de idade, esse tio o leva para pescar.

Na beira do rio Moldávia, o tio lhe mostra como enfiar as minhocas vivas no anzol. Ver o seu tio querido comprazendo-se em torturar as pequenas minhocas faz com que a ideologia do Deus criador deste mundo maravilhoso torne horrroso este mesmo mundo.

A vivência é muito forte, misturando nojo, dó e sentimento de culpa. Flusser descobre a estupidez brutal do suposto criador das minhocas, dos peixes e dos pescadores. No entanto, para não ver Deus como estúpido, Vilém prefere deixar de vê-lo como Criador. Por piedade de Deus, Flusser deixa de crer no Deus criador.

O menino compreende que a hipótese do Deus Criador é contrária à fé em um Deus do amor e da esperança. Ele →→→



MONO KROM

Foto inédita da *Tefilá*, livros de orações judaicas, que Flusser ganhou de sua mãe ao partir de Praga

compreende que o Deus responsável pela morte da minhoca mata o Deus para o qual pede toda noite que tome conta da mãe, do pai e da irmã.

Flusser então recusa o Deus dos filósofos para conservar o Deus existencial. Passa a se perguntar como a fé “consegue resistir ao peso morto do dogma de um Deus criador”. Ele não concilia a noção de um Deus criador com a noção de um Deus bom.

Ou Deus criou o mundo – e portanto é tão cruel que se diverte com o sofrimento das minhocas e dos meninos – ou Deus é bom – e portanto não criou esse mundo: não há conciliação possível. Flusser sabe que nossa mente cristã admira a perfeição da natureza porque todo passarinho tem a sua minhoca e todo gatinho tem o seu ratinho. No entanto, nossa mente cristã desconsidera o ponto de vista da minhoca e do ratinho.

A tal da natureza na verdade é brutal: todos os seres cantam e chilram, rosnam e grunhem, zunem e grasnam, mas não em louvor do Senhor. Eles o fazem em louvor da fome.

À medida que cresce, porém, o filósofo conhece outras explicações para a brutalidade da natureza: a explicação científica, através da teoria da evolução de Charles Darwin, e a explicação filosófica, através do jogo entre o acaso e a ne-

cecessidade, como formulou Jacques Monod. Estas explicações

lhe parecem melhores do que aquela que postula um Deus criador de tudo o que existe. No entanto, algo o incomoda, a saber: ele não consegue descartar a explicação “Deus”.

A teoria de Monod complementa a de Darwin por ser mais formal. Se há um jogo, ele tem regras. Se o jogo tem regras, ele pode ser compreendido e reproduzido. A explicação primitiva, entretanto, ao afirmar que Deus criou a vida, não mostra nenhuma das regras do jogo de Deus para criar e, portanto, não explica nada.

Ora, mas é exatamente a circunstância de não se revelarem quaisquer regras da criação que mantém a força da explicação “Deus”. Se vejo as regras que constituem o mundo, o mundo se revela vazio, arbitrário e irrelevante a ponto de eu não conseguir mais enxergar qualquer mundo. Se não vejo as regras que constituem o mundo e sua criação, o mundo volta a se compactar, tão belo quanto terrível.

A ciência descarta a hipótese “Deus” enquanto a filosofia mata Deus, mas Deus retorna no mesmo instante. Vilém também precisa de Deus enquanto criador do mundo. Ao mesmo tempo, sabe que “Deus é uma péssima explicação do mundo”. O menino que ele continua a ser quer amar Deus sobre todas as coisas como lhe ensinaram, mas sabe que se assumir Deus como criador do

mundo não pode mais amar nem Deus nem o mundo. Ele precisa de Deus para que o mundo não se evapore em formas transparentes, embora saiba que assim o mundo se resume em minhocas espetadas no anzol do tio. O filósofo costumava dizer: perguntas têm sentido apenas quando não têm resposta. Considerava que vivia uma vida sem religião, mas sempre em busca de religião; uma vida sem Deus, mas sempre à procura de Deus. Ele entendia essa ausência-procura como a própria definição da filosofia.

Vilém compreendia por religiosidade a capacidade de captar a dimensão sacra do mundo. Reconhecia a existência de pessoas religiosamente surdas: elas viveriam em mundos rasos e se movimentariam entre dimensões transparentes, porque explicáveis, andando sempre de costas para a morte. A morte, portanto, as pegaria sempre pelas costas.

A predisposição religiosa, ao contrário, torna profundo o mundo e opacas as coisas, porque nunca inteiramente explicáveis, e torna problemática a morte, forçando-nos a caminhar de frente para ela.

A predisposição religiosa deixa obscura a visão clara do mundo, assim como a contemplação da paisagem deixa obscura a visão clara do mapa. O pintor, no ponto de vista do cartógrafo,

é um obscurantista. O escritor, no ponto de vista do cientista e do professor que acreditam no que falam, seria igualmente um obscurantista. O homem religioso, no ponto de vista daquele que não é incomodado pela dimensão sacra do mundo, não deixa de ser igualmente um obscurantista.

Como se deseja a clareza, algumas pessoas abafam a voz da religiosidade e vivem com óculos escuros, supondo que enxergam melhor assim. Entretanto, como a clareza também é chata, algumas dessas pessoas fingem um sentimento religioso para o qual não têm capacidade. São duas inautenticidades opostas que complicam o fenômeno da religiosidade.

O desvio do ardor religioso para o campo do profano resulta no endeusamento do dinheiro, do Estado, dos *media*, da química, das drogas, lá o que seja. Em contrapartida, existe a ficção de Kafka e de Guimarães Rosa. Por isso, Flusser dava graças ao deus das línguas “que permitiu o fenômeno Guimarães Rosa, como que para provar de forma prática as minhas teorias”. Vilém Flusser dava graças ao deus das línguas que fez o Riobaldo de Rosa dizer: “Deus existe mesmo quando não há”.

O ensinamento do tio e os conflitos entre o Deus criador e o Deus bom retornam na vida de Vilém Flusser de uma maneira que mal podemos imaginar, transformando toda a realidade numa ficção trágica e, por isso mesmo, mais intensa do que a própria realidade.

Ou Deus criou o mundo – e portanto é tão cruel que se diverte com

Em 1939, ele completa 19 anos de idade quando os nazistas invadem o seu país. No mesmo mês da chegada de Hitler a Praga, Vilém foge junto com Edith, sua namorada, na direção da Inglaterra. Quando Paris cai, Vilém e Edith, com medo de a Inglaterra ser invadida, vêm para o Brasil, aonde chegam em agosto de 1940.

Nas docas do Rio de Janeiro, Vilém recebe a notícia de que o seu pai morrera no campo de Buchenwald. A mãe e a irmã haviam sido presas e deportadas. Elas morreriam em 1942, em Auschwitz. Todos os seus entes queridos são espetados, como minhocas judias, no absurdo anzol dos nazistas.

Flusser morre em 1991, num acidente de trânsito e justamente em Praga, para onde volta para fazer uma conferência. Gosto de imaginar que, antes da conferência e do acidente fatal, Vilém teria visitado sozinho o Memorial da Sinagoga Pinkas, na rua Siroká.

Este Memorial é dedicado às 80 mil vítimas tchecas dos nazistas. Seus nomes, em ordem alfabética, acompanhados das datas de nascimento e morte, preenchem todos os centímetros quadrados das paredes das salas que constituem o Memorial. No centro do Memorial, Vilém descobre o nome do seu pai, o professor Gustav Flusser.

não vai a lugar nenhum, permanece apenas no meio do rio. Ele fica ali, remando contra a corrente apenas o suficiente para não se mover, por meses, por anos, por décadas a fio.

O filho chama o pai de “nosso pai”. Da mesma maneira que Deus é a projeção metonímica agigantada da figura paterna, os pais de Kafka e de Guimarães Rosa são projeções metonímicas reduzidas da figura de Deus. De algum modo, o pai de Vilém Flusser também se torna uma projeção metonímica reduzida da figura de Deus.

O pai de Rosa cria a terceira margem do rio como uma bela metáfora da transcendência. Depois de décadas esperando esse pai na margem do rio, o filho, agora com cabelos brancos, decide chamá-lo aos gritos: “está na hora de tomar o seu lugar, meu pai? O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!”.

O pai escuta. Pela primeira vez em tantos anos, ele rema para a margem. O filho sente que o pai vem “da parte de além”. Apavorado, foge. O pai, então, desaparece. O filho sente “o grave frio dos medos” e adocece. Ele percebe que vai morrer e pede que também depositem o seu corpo numa pequena canoa e a soltem no rio.

Gosto de imaginar Vilém inundado pela memória do

sofrimento das minhocas – ou Deus é bom – e portanto não criou esse mundo

Vejo-o parado no centro da sala, revendo o nome do pai na parede, o pai de que o afastaram irremediavelmente, enquanto revê a sua própria vida e cumpre mais uma vez o eterno retorno do mesmo terror e da mesma esperança.

Sabemos que Vilém lia muito literatura. Ele dedicou seus melhores comentários especialmente a dois autores de ficção: Franz Kafka e João Guimarães Rosa. Há um personagem comum a ambos que orientou toda a filosofia de Vilém, porque ele o procurou por toda a vida: esse personagem é o Pai.

O Pai de Kafka é o pai do inseto chamado Gregor Samsa, e é também o próprio pai de Kafka, da terrível *Carta ao pai*. O Pai de Guimarães Rosa é o pai do mais belo conto da literatura brasileira: “A terceira margem do rio”.

O pai de Vilém se chamava Gustav Flusser. O nome me espelha e me assusta. Gustav não fugiu da barbárie com o filho. Gustav permaneceu em Praga e foi assassinado. O filho esperou encontrá-lo por toda a vida: no Brasil, na França, na Alemanha e em Praga.

Justamente em Praga Flusser reencontra o seu pai: como um nome gravado na parede do Memorial da Sinagoga Pinkas. À beira do rio Moldávia, Vilém decerto imaginou-se como o filho sem nome do conto de Guimarães Rosa.

É esse filho que nos conta: quando menino, seu pai manda fazer uma pequena canoa e parte nela para o meio do rio. O pai

pai, imaginando a si mesmo à beira das águas imaginárias do seu amigo brasileiro, o escritor João Guimarães Rosa, a esperar o pai que se mantém na terceira margem do rio, remando dentro de uma pequena canoa.

Neste momento, Vilém perguntaria ao pai, como se dentro da história de Guimarães Rosa: “está na hora de tomar o seu lugar, meu pai? O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!”.

Vilém Flusser de fato morre poucas horas depois, num acidente de trânsito. Eu só não sei se ele troca de lugar com o pai, na canoa, para permanecer na terceira margem do rio no lugar de Gustav, ou se ele foge, desatinado, e nos pede perdão até hoje.

Como continuamos falando desse menino tcheco duas décadas após a sua morte, creio que Vilém é mais corajoso do que o filho do conto de Guimarães Rosa. Creio que ele se encontra lá, no meio do rio Moldávia, remando contra a corrente desde então, ainda e sempre à procura do Deus em que não acredita. ■

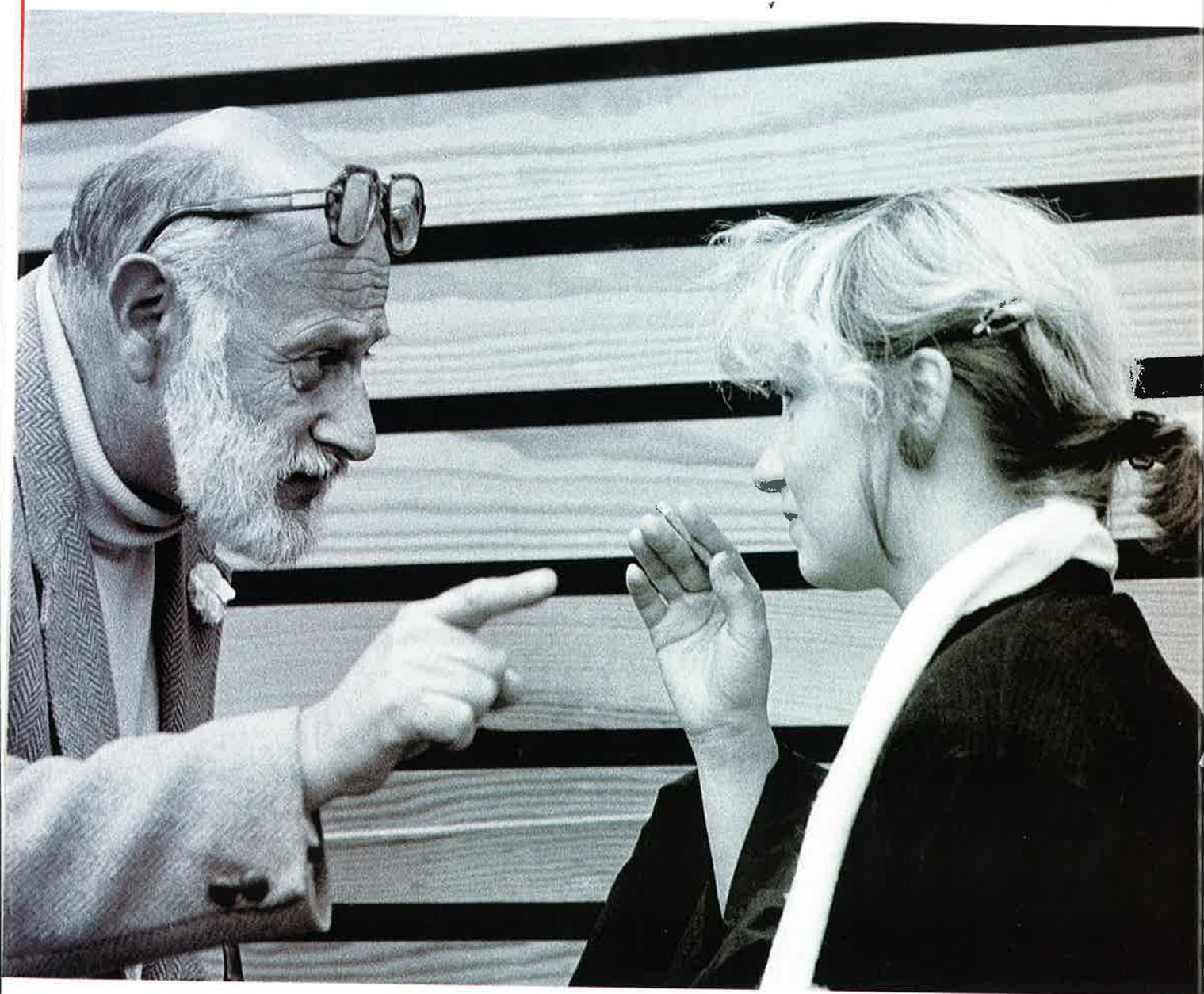
Gustavo Bernardo

é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), autor do livro *A dúvida de Flusser* (Globo Livros, 2012)

Língua e realidade

Sistema aberto, rede, ilha, organismo: sobre as metáforas da linguagem

RAINER GULDIN



O português é a língua das digressões, das associações ditas livres, talvez por ser a língua que carrega pouco peso de literatura disciplinada (filosófica, científica, técnica ou crítica)

Abraham Moles chamou de “fantasia metafórica” a maneira inventiva e inovadora que Vilém Flusser tinha de pensar: ele construía redes a partir dos assuntos mais variados de diferentes disciplinas, e, unindo mundos e épocas dessemelhantes, criava combinações inéditas e espantosas. A totalidade da obra de Flusser é permeada por metáforas de todos os tipos, mobilizadas como possíveis modelos de interpretação. O filósofo usava também uma série de metáforas a fim de descrever a forma e o funcionamento das línguas e a relação entre uma e outra. Ademais, utilizou a ideia da língua como sendo uma metáfora ela própria a fim de interpretar amplamente sociedade e cultura. Na obra *Língua e realidade*, do início de sua carreira, a realidade é compreendida como um globo dividido por eixos na vertical e na horizontal. Realidade e língua são justapostas. O eixo vertical separa os símbolos auditivos e visuais, Oriente e Ocidente, língua falada e escrita, música e escultura. O eixo horizontal, chamado por Flusser de equador da realidade, separa as duas metades, cada uma consistindo em diferentes camadas linguísticas. A superior caminha desde a conversação até a poesia e a prece, rumo ao Polo Norte do nada, o silêncio autêntico. Já a inferior vai desde a conversa fiada, passando pela “salada de palavras” e balbucios intelegíveis, até chegar ao Polo Sul do nada e do silêncio inautêntico.

Duas visões conflitantes sobre a língua habitam a obra de Flusser desde o seu princípio. Por um lado, ela é descrita como rede, antecipando o que viria a ser sua visão de sociedade telemática. Por outro lado, ao mesmo tempo em que define as línguas como sistemas abertos, pois evoluem constantemente, ele as pensa como entidades autônomas, divididas pela ruptura de suas dessemelhanças fundamentais. Além disso, Flusser critica abertamente a noção de língua enquanto organismo – conceito que pode ser observado nos escritos de Wilhelm von Humboldt, autor cuja influência sobre Flusser é inegável – mas, ao mesmo tempo, faz uso de metáforas que parecem sugerir o contrário, isto é, que as línguas possuem sim, cada uma seu próprio caráter independente.

Pensar nas línguas como entidades fechadas em si mesmas é algo intimamente associado às concepções românticas acerca da língua materna e da nacionalidade, duas perspectivas que Flusser criticou com veemência, sobretudo em seus escritos tardios. E ainda, a ideia de uma língua materna falada dentro de um território nacional específico e a ideia de línguas como entidades, cada uma com sua individualidade e personalidade, pressupõe a noção profundamente questionável de contabilidade, que vem sendo atacada pela linguística contemporânea.

Soma-se a essas duas visões contraditórias uma concepção particular sobre a função das fronteiras: não se pode separar e delimitar as redes com clareza. Elas tendem, antes, à amalgama e à sobreposição. Além de não possuírem contornos rígidos, essas redes crescem e expandem-se. Flusser arquitetou esse pensamento no final dos anos 1980 e começou dos anos 1990 em paralelo ao conceito de *fuzzy set* e à ideia de que fronteiras não são tanto linhas a serem cruzadas, mas sim zonas fronteiriças híbridas em que os opostos se encontram e se fundem. No entanto, é estranho que não tenha aplicado essa visão à descrição que fez das línguas e às relações estabelecidas entre cada uma, sobretudo no que concerne à tradução e à escrita.

Além do mais, organismos, isto é, entidades fechadas em si mesmas, têm, num certo sentido, limites claros e possuem vida e personalidade próprias. Para ficarmos com uma das metáforas do começo da obra de Flusser: as línguas são como ilhas flutuando no oceano do nada, separadas umas das outras por abismos. No trecho a seguir, ambos pontos de vista são articulados lado a lado: “Sou programado para diversas [...] línguas,” coloca Flusser em *The Gesture of Writing*. “Cada uma possui sua própria função (ainda que estas funções coincidam), e a especificidade de cada deve-se tanto ao seu caráter ‘objetivo’ quanto ao lugar que ocupam ‘subjetivamente’ no programa”.

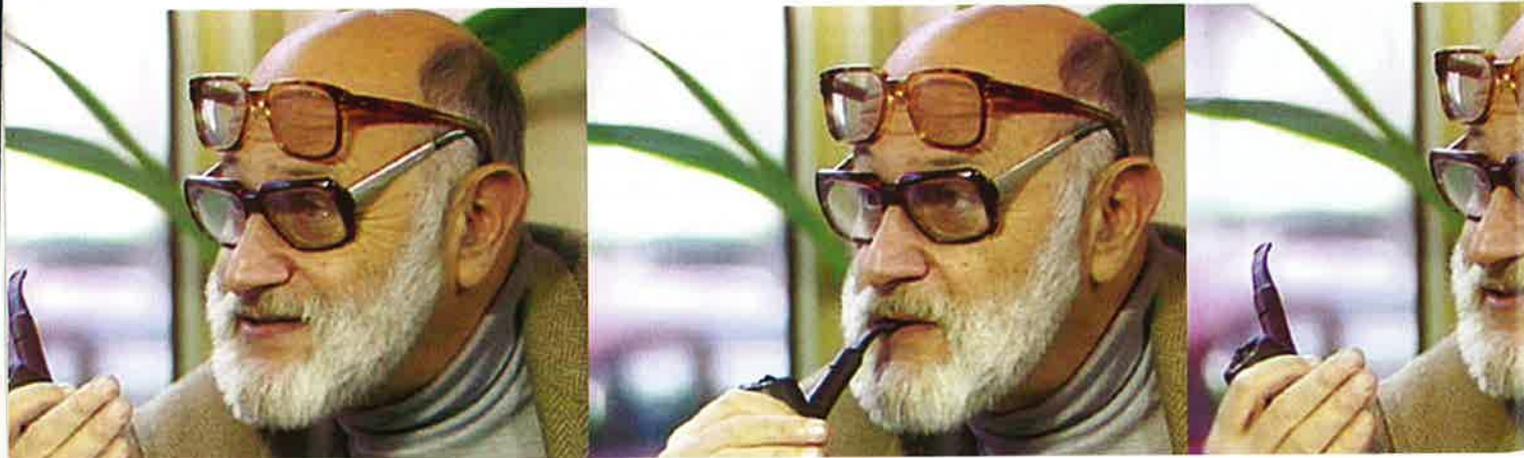
Flusser vale-se da ideia de que cada língua tem uma identidade claramente definida, com particularidades e espírito próprios. Esta noção pode ser encontrada no *Essai sur* →

*l'origine des connaissances humaines [Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos] (1746), de E.B. de Condillac, em que a noção de "génie des langues" é pela primeira vez introduzida a fim de realçar o fato de as línguas diferirem umas das outras graças à mentalidade e ao clima, e que isto é algo a ser valorizado. No ensaio *Retradução enquanto método de trabalho*, provavelmente escrito em meados dos anos 1970, após ter retornado à Europa, Flusser coloca: "O que fascina é o confronto com os acordos e desacordos entre os vários 'espíritos da língua'. Tais 'espíritos', embora não definíveis, são no entanto concretamente palpáveis. É concretamente palpável a involuta profundidade obscura do alemão, parcialmente devida à origem não-latina de muitos termos, e parcialmente à construção involuta das suas sentenças. O alemão desafia a mente para que esta não se entregue ao convite sedutor da profundidade, e para que busque clareza. O oposto ocorre com a língua francesa. Embora a célebre clareza e distinção do francês seja mito (basta, para constatá-lo, comparar o francês com o latim), não pode ser negado que o francês convida a mente a ser brilhante. O desafio consiste em resistir ao virtuosismo verbal, e em procurar obrigar a língua a tocar em surdina. Se o 'espírito' da língua alemã leva a mente a mergulhar, e se o da língua francesa a leva a fazer piruetas, o 'espírito' da língua portuguesa leva a mente a partir tangencialmente do assunto. O português é a língua das digressões, das associações ditas 'livres', talvez por ser língua que carrega pouco peso de literatura disciplinada (filosófica, científica, técnica ou crítica). De modo que a língua portuguesa convida a mente a formulações rigorosas que a obriguem a conter-se." Ainda que Flusser utilize o termo "espírito" entre aspas, afirmando que ele não pode ser propriamente definido, ele endossa uma visão basicamente essencialista da(s) língua(s), que entra claramente em confronto com outros conceitos centrais de sua obra. Contudo, Flusser mobiliza a noção de espírito também de forma crítica. Na verdade, cada língua, dotada de seu espírito particular, oferece desafios específicos ao escritor multilíngue e requer estratégias precisas de transformação. Escrever significa ir*

contra a corrente – ou seja, o espírito particular – de cada língua. Do mesmo modo que o mármore, a madeira ou qualquer outro material determinam a intervenção ativa do artista, o material particular do alemão, português, inglês ou francês exigirá uma estratégia de escrita distinta.

Nas considerações a seguir, gostaria de comparar brevemente essas duas visões contraditórias da língua, buscando descrever a posição teórica de Vilém Flusser, que, em termos gerais, é ambivalente e (auto)contraditória. Vale ressaltar que as duas visões aqui contempladas podem ser encontradas nos seus primeiros trabalhos e que, por mais que o conceito de rede acabe prevalecendo, a concepção organicista de línguas enquanto corpos autônomos persiste até o fim, sobretudo em relação à descrição da prática de escrita e do trabalho de re/tradução. Isso ganha especial relevância se tivermos em vista a coerência interna, a continuidade e a evolução geral da obra de Flusser. Não se pode separar um Flusser brasileiro de um Flusser europeu posterior. Seu trabalho contém, desde o princípio, as sementes de uma série de ideias (auto)contraditórias que evoluem, encontram-se, justapõem-se e se mesclam, para enfim, retornarem à separação. Busco também argumentar que esta falta de coerência teórica não deve ser vista como uma falha inerente ao seu pensamento, mas sim como o princípio fundamental que lhe proporciona dinâmica e flexibilidade.

"[...] as línguas não são seres vivos", coloca Flusser em *Língua e realidade*. "O paralelo com a biologia é perigoso. O português não descende do latim como o pinto da galinha. Línguas são sistemas abertos que se cruzam com grande facilidade e promiscuidade." Contudo, na sequência desta observação, o argumento volta-se a considerações mais essencialistas e reificantes. A língua é personificada como uma figura que tudo devora: "Ávida, toda língua absorve elementos de qualquer outra, assimila e digere aqueles que pode, e deixa, como corpos estranhos, porém integrados, aqueles elementos que é incapaz de assimilar [...] O conceito 'língua específica' não pode ser, portanto, bem definido. Em muitos casos a passagem de uma língua para outra é gradativa [...]. Mas a possibilidade de tradução revela que é graças a sua capacidade ontológica



[...] que as línguas adquirem a sua individualidade [...] personalidade implícita”. O ato de traduzir é definido por Flusser como um salto de um universo para outro, que torna visível a unicidade inerente de cada língua. A tradução não é gradual. Ela sempre implicará uma ruptura.

Esta mesma visão pode ser encontrada no artigo “Das Heilige im Abgrund zwischen den Wörtern” – “O abismo sagrado entre as palavras” – publicado em *Basler Zeitung* no dia três de outubro de 1991. As línguas podem ser sobrepostas e mescladas, mas o núcleo, a essência de cada uma delas, mantém especificidades drasticamente diferentes. “É preciso saltar sobre o abismo que vai de um núcleo até o outro [...]. Há especialistas para estes saltos: ‘pontífices’, construtores de pontes”.

Em *Língua e realidade*, outras metáforas organicistas são observáveis em relação à língua. Flusser parte da distinção da morfologia, anatomia e fisiologia para descrever a forma e o funcionamento das línguas. “Nessa nossa hipótese, o hebraico servira de peixe para os mamíferos modernos, que são as [...] línguas indo-germânicas sob estudo.” Até mesmo a afinidade entre as diferentes camadas linguísticas do globo de línguas é colocada em termos biológicos. “[...] a poesia é uma mutação da conversação. Como nas mutações de espécies biológicas, a filogênese descobre semelhanças e parentescos entre conversação e poesia. [...] a poesia é uma nova espécie de língua”.

Em *Bodelos: Uma autobiografia filosófica*, Flusser descreve a própria escrita em termos orgânicos a fim de ilustrar o que será proposto na sequência. Do mesmo modo como deve-se trabalhar contra o espírito da língua, é preciso manipular e fragmentar sua sintaxe e semântica – o esqueleto das regras linguísticas e a parte difusa de repertório linguístico – para que elas possam ser renovadas. “[...] o alemão e o inglês são como vertebrados, nos quais um esqueleto de regras sustenta um organismo em crescimento, e o português é como concha, na qual cascas crescentes de regras protegem um organismo.” As estratégias de escrita aqui definidas são profundamente dessemelhantes. O esqueleto do inglês é menos difícil e consistente que o do

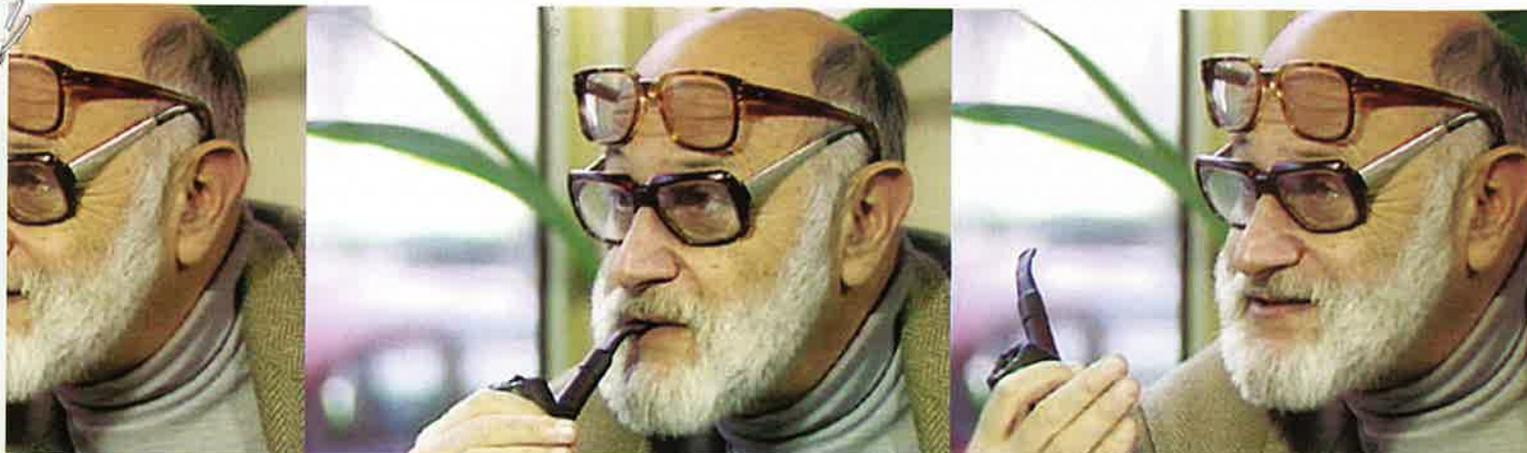
alemão. Este, no entanto, pode ser pressionado em todas as direções sem que seus ossos sejam fraturados. A sintaxe do português, pelo contrário, precisa ser rompida para que através das fissuras a natureza doce de seu repertório linguístico e suas pérolas concretas, antes escondidas, possam vir à tona. Essas considerações fenomenológicas mostram que, para cada língua, existe um método distinto a ser aplicado e que os mesmos métodos não levam às mesmas conclusões. “O organismo inglês cresce com quase total liberdade [...] todo neologismo é rapidamente absorvido [...]. O organismo alemão cresce com maior dificuldade [...]. Em consequência, a germanização de elementos estranhos é desafio criador [...]. O organismo do português não pode crescer sem romper as regras que o encerram. Em consequência, a introdução de elementos estranhos significa a libertação da língua, e é engajamento contra a sintaxe. [...] surge a perigosa dialética entre o enriquecimento da língua e a perda de identidade da língua.”

Enfim, duas visões contrastantes sobre as línguas e suas relações podem ser discernidas no pensamento de Flusser. Por um lado, há um posicionamento teórico que as descreve enquanto sistemas abertos, fluidos e passíveis de justaposição – como redes sem limites – associado a críticas explícitas à metáfora do organismo e a seus perigos inerentes. Por outro, as línguas são vistas como entidades essencialmente autônomas, com personalidade e características próprias. As metáforas organicistas surgem principalmente quando os assuntos são tradução e práticas de escrita: traduzir, segundo Flusser, é saltar sobre um abismo, e a prática de escrita é uma forma de trabalhar contra o espírito de uma língua particular, forçando sintaxe e semântica a realizarem algo que foge a suas características estabelecidas. ■

Rainer Guldin

é professor da Università della Svizzera Italiana (USI) em Lugano, na Suíça. Escreveu, junto com Anke Finger e Gustavo Bernardo, o livro *Vilém Flusser: uma introdução* (Annablume, 2008), entre outros

Tradução de Sofia Nestrovski



Explorações do ser

Design e criatividade. O artista não é aquele que supervisiona ou gerencia o crescimento de algo

ANKE FINGER

O design, no pensamento de Vilém Flusser, é algo puramente existencial: “tudo depende do design”. De que modo vivemos no dia-a-dia? De que maneira percebemos que precisamos usar ferramentas? Como nos expressamos através da língua e para além dela? De que modo interagimos com os outros? Como enfrentamos as grandes questões da existência? De que maneira enxergamos a história, o presente e o futuro? Essas perguntas, segundo Flusser, têm relação direta com o design (*des-signo*) e a criatividade. Os dois termos, design e criatividade (*desenhar/projetar* e *Einbildungskraft*) formam o núcleo de sua filosofia, atravessando boa parte de sua obra por um percurso que durará cerca de quarenta anos. Se tomarmos a palavra alemã para design, *entwerfen*, encontraremos nela velocidade e espacialidade em união com criatividade: uma expansão, distribuição e descentralização que caminha lado a lado com a noção flusseriana de ser. Dada a sua propensão a combinar arte e ciência, reunindo design, projetos/projeções e criatividade, poderíamos resumir sua crença, sua filosofia de vida, como sendo mais ou menos isto: eu desenho e projeto (a mim mesmo, meus objetos e meu mundo) em colaboração com os outros, o que faz de mim, portanto, uma parcela co-criativa do meu ser-no-mundo. Parece complicado. De acordo com Flusser, é essa a nova forma dialógica de liberdade em rede. Ela é, de fato, complicada.

Gostaria de lidar aqui com dois ensaios de Flusser, “Uma nova imaginação” e “Sobre a palavra *design*”, publicados no Brasil pela Cosac Naify, no livro *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. No que diz respeito a uma questão amplamente discutida sobre tradução, vale colocar que a ideia flusseriana de *Einbildungskraft* não se traduz bem como “imaginação”. O termo alemão denota tanto “imagem” quanto “figura” (*Bild*), “poder” e “força” (*Kraft*), e também “de alto valor”, “marca” e “impressão” (*Einbildung*). Imaginação nem sequer chega perto de ser uma definição adequada. Talvez algo como “o poder da impressionabilidade” chegue mais perto. De todo modo, vamos adiante. O novo poder imaginativo aponta para a criação e a representação de ideias calculadas e não às impressões recorrentes da memória e do mundo. A nova imaginação “parte dos pontos zero-dimensionais para projetar-se à bidimensionalidade da superfície imagética... são projeções

de um pensamento que calcula: apontam ao pensamento, exibindo e significando-o. O próprio pensamento não significa o mundo tal como ele é, mas sim, como ele poderia ser”. E isso é espetacular – somos aliviados da função de mediadores para nos tornarmos projetistas: “possuímos agora a faculdade de calcular (o mundo) enquanto campo de virtualidades e inclusive de avaliar algumas dessas virtualidades através de simulações de realidades de acordo com o nosso próprio programa.” Viramos projetos; criamos e co-criamos. Será que conhecemos nosso próprio programa? Conhecemos o modo pelo qual desenhamos e co-desenhamos nosso ser-no-mundo, nossa existência? Flusser deixa essas perguntas sem resposta. Vemo-nos diante de um campo de possibilidades, sem parâmetros, possivelmente abarrotados de angústias agorafóbicas. É, de fato, uma nova e complicada liberdade.

As indagações de Flusser em torno da palavra “design” não oferecem grande alívio para essa angústia que poderia surgir a partir de uma liberdade tão complexa. O que fazer? Com o quê? Com quem? Como criar e projetar? O que, exatamente, é o design? Para Flusser, o design nos faz ir além da condição de meros mamíferos para tornarmos-nos artistas; vamos para além da natureza, rumo à cultura. Tudo depende do design – afinal, nossos projetos, criações imaginárias e teorias estão intimamente ligados à práxis. E como não haveria de ser? NÓS SOMOS DESIGN poderia ser a fórmula absoluta, ainda mais em um século em que tudo, até mesmo fatores biológicos, têm se tornado questões de design e cálculo. O correr livre, expansivo, do *Entwurf* mantém-se presente, mas sua realização pode ser restringida. Então, quais liberdades temos? Flusser chama atenção ao fato de que “as palavras *design*, *máquina*, *tecnologia*, *ars* e *arte* são intimamente ligadas: não é possível pensar uma sem a outra, e todas derivam de uma só visão existencial do mundo”. Ao relacionar esses termos uns aos outros, podemos brincar, construindo pontes, estabelecendo uma base sólida para o novo território possivelmente agorafóbico das possibilidades e da liberdade – por mais complicado que isso possa ser.

Em um dos seus últimos ensaios publicados em vida (Flusser faleceu em 1991), Flusser afastou-se das noções de design e imaginação, aproximando-se do fazer artístico e da figura do autor. Definiu o fazer artístico como “produzir algo

que ainda não existe, isto é, algo que não poderia ter sido antecipado por programa algum”. Flusser chama atenção à ideia de artista enquanto produtor e da obra de arte enquanto aquilo que marca um início. O artista não é aquele que supervisiona ou gerencia o crescimento de algo – ele é simplesmente quem oferece a possibilidade de um início. Flusser também ressalta que, ao escrever sobre um “fazer artístico” genérico, ele pretende confrontar a posição cultural inflexível de que existiriam “duas culturas”, buscando fugir à separação artificial entre ciência e arte ou ciências humanas em direção a um viés multimodal e interdisciplinar no âmbito da criatividade, das ideias e da produção de experiência e conhecimento.

É significativo que Flusser, em entrevista concedida a uma revista brasileira, tenha insistido na ideia de que arte e ciência devem estar de acordo através de uma linguagem em comum:

Nos dias de hoje, não faz mais sentido perguntar se imagens ou fractais sintetizados pelo computador são arte ou ciência. Se forem arte, pertencem a uma arte bastante exata. Não faz sentido descobrir se foram artistas ou cientistas que criaram essas imagens. Se, de fato, tiverem sido criadas por cientistas, são belíssimas obras de arte, e, se tiverem sido criadas por artistas, são composições conceituais espetacularmente precisas. Não existe mais diferença entre ciência e arte.

Seguindo, continuamos propondo uma leitura da estética flusseriana como uma forma de criatividade gerada pelo exílio, relacionada a estética digital, computação especulativa, concepção e realização de ideias na arte, experiência e *aisthesis* ou ainda, criatividade em termos gerais nos territórios limítrofes da pesquisa interdisciplinar e dos terrenos desconhecidos. Afinal, algumas das práticas artísticas profetizadas por Flusser nos anos 1980 só têm sido concretizadas agora, como na bio-arte ou na arte transgênica – o exemplo mais significativo sendo, possivelmente, o coelho GFP de Eduardo Kac. Já os projetos de análise cultural de Lev Manovich oferecem outros exemplos – para este contexto, vale ressaltar o “Pesquisa sobre visualização interativa de coleções de imagens para ciências humanas”, que demonstra como as pinturas de Mark Rothko são transformadas em dados para serem quantificados em gráficos que registram “padrões e tendências na vida de um pintor”. Por mais que alguns dos trabalhos de Manovich sejam questionáveis, suas pesquisas ecoam as ideias e inquietações de Flusser dos anos 1980.

Contudo, se fôssemos atrás de algo semelhante aos conceitos flusserianos de história ou teoria da arte, encontraríamos (relativamente) muito pouco. Em um artigo inédito, Rainer Guldin examina um dos ensaios de Flusser dedicados ao tema – “L'art le beau et le joli”, pertencente ao *Les phénomènes de la communication* (1975/76) – e chega à conclusão de que os conceitos flusserianos de arte e fazer artístico baseiam-se em princípios da *poiesis*: eles criam uma realidade, relacionam-se intimamente à vida cotidiana, têm o poder de conferir significado ao nosso ser-no-mundo, e permitem que criemos modelos através dos quais nos comunicamos e geramos novos mundos. Na verdade, a experiência concreta é

capaz de tornar-se experiência projetada e pode fazer de cada indivíduo um artista em potencial, um criador de mundos alternativos. Nesse sentido, os conceitos de Flusser para arte, design e criatividade contêm também um fator progressista e de ativismo, como é possível notar no seu ensaio “A fotografia como objeto pós-industrial”:

Desde o século quinze, a civilização ocidental sofre as consequências do divórcio entre duas culturas: a ciência e suas técnicas – “verdadeira” e “útil” – por um lado; e as artes – a “beleza” – por outro lado. Essa é uma diferenciação perigosa. Toda proposição científica e todo aparelho tecnológico possui qualidades estéticas, assim como toda obra de arte tem qualidades epistemológicas e políticas. E, o que é mais importante, ambas são ficções na busca pela verdade (as hipóteses científicas são ficções). Imagens eletromagnéticas desfazem esse divórcio por serem o resultado da ciência e por se oferecerem à imaginação. São o que Leonardo Da Vinci chamava de “fantasia *esatta*”. A imagem sintética de uma equação de fractais é tanto uma obra de arte quanto um modelo para o conhecimento. Assim, a nova fotografia não só desfaz as classificações tradicionais das diversas artes (é pintura, música, literatura, dança e teatro em uma só obra), como também invalida a separação entre as “duas culturas” (é tanto arte quanto ciência).

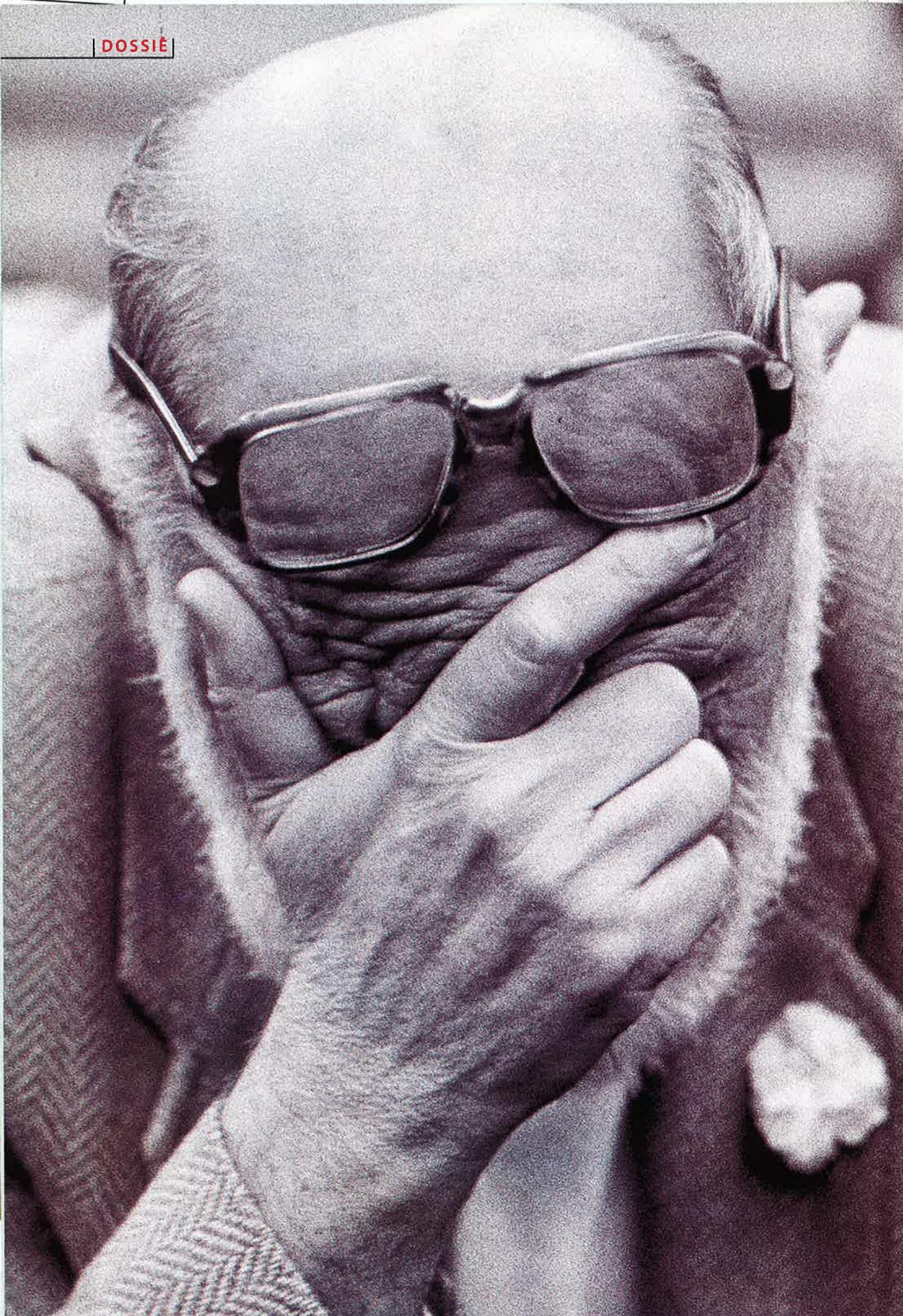
Flusser investigou repetidamente esse viés anti-disciplinar de se pensar a criatividade, abordando o tema em diversos textos. Foi nos anos 1980, em especial, que Flusser dedicou-se – por vezes agressivamente – à pesquisa daquilo que, para ele, era uma diminuição, pelo menos até um certo nível, das diferenças entre arte e ciência. É o que podemos ver em alguns de seus ensaios como “Por uma filosofia da fotografia”, “O universo das imagens técnicas”, “Vampyrotheutis Infernalis” e, por fim, “A escrita: há futuro para a escrita?”. Todos esses textos, e ainda outros, relacionam-se a sua forma particular de entender a criatividade, a arte, a estética ou *aisthesis*, e, sobretudo, sua teoria da imagem e da imagem técnica.

Eu pretendia me ater a dois ensaios. Acabei seguindo por ramificações espalhadas pela obra de Flusser. Para ele, da maneira mais existencial possível, o design é tudo. As liberdades concedidas pelas novas possibilidades valem mais a pena do que qualquer agorafobia imaginável, qualquer enredamento complexo, toda complicação em potencial na criação de redes de conhecimento e espaços de existência. É claro que isso não é possível sem uma dose de responsabilidade. Como criar? O que criar? Para quem? Como funciona o design e por quem é utilizado? Quais são as liberdades projetadas e quais são tomadas? Novas perguntas surgem. A liberdade ainda é complicada. ■

Anke Finger

é professora e chefe de departamento de Estudos Germânicos e Literatura Comparada e Estudos Culturais na Universidade de Connecticut, nos Estados Unidos

Tradução de Sofia Nestrovski



c
c
a
p
ca
co
a
en
de
da
ou
mo
ver
ofer
estr



Conjunto da obra

Versão brasileira do Arquivo Flusser reproduz acervo completo de Berlim

CRIS BARBOSA

Em São Paulo, pesquisadores terão acesso a toda produção flusseriana. A obra completa do “pensador brasileiro”, como ele próprio se apresentava na Europa, reúne livros, manuscritos e registros audiovisuais. Nesta entrevista, o professor Norval Baitello Júnior fala sobre a montagem do arquivo na PUC-SP.

CULT – Qual sua participação na vinda do Arquivo Flusser da Universität der Künste Berlin (Universidade das Artes de Berlim) ao Brasil?

Norval Baitello Júnior – Longos anos de intensa colaboração com o diretor do arquivo berlinense, Siegfried Zielinski, fizeram amadurecer a ideia da construção de um arquivo-espelho, localizado ao mesmo tempo em Berlim e São Paulo. Com a autorização de Edith Flusser, esposa e zelosa cuidadora do acervo, o reitor da Universidade das Artes autorizou o projeto de digitalização e transferência, que teve apoio irrestrito da FAPESP, da PUC-SP e do Instituto Goethe.

Na Alemanha, o arquivo possui um acervo de 2.500 manuscritos em quatro línguas (português, alemão, francês e inglês), correspondências, biblioteca de viagem e documentos audiovisuais. O que estará à disposição dos brasileiros a partir de março?

Tudo, absolutamente tudo, exceto a pequena biblioteca de viagem, que tentaremos replicar nos próximos anos. O acervo integral foi digitalizado – livros, ensaios, correspondências, cursos, áudios e vídeos, matérias jornalísticas e entrevistas publicadas pela mídia brasileira e internacional. São 10 mil arquivos digitalizados.

Qual o local escolhido para abrigar o Arquivo Flusser?

A PUC-SP escolheu um espaço privilegiado para que a Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e o Centro de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia abrigassem o Arquivo Flusser. Esse espaço é o Campus Ipiranga, um edifício histórico, no qual também se localiza o Arquivo Metropolitano de São Paulo.

Flusser viveu no Brasil de 1940 a 1973. Quais os destaques do acervo referentes a essa época?

Sem sombra de dúvida, o grande destaque são os inúmeros cursos que Flusser ministrou em São Paulo, sobretudo nos anos 1960. São aulas para grupos ou para instituições, cuidadosamente datilografadas, sobre temas da arte, da filosofia, da cultura, da mitologia. São a base do pensamento flusseriano. Estão apenas em português, e em sua quase totalidade estão inéditos. ■

VILÉM FLUSSER



Figura do anúncio do filme de Nelson Pereira dos Santos, "Como era gostoso o meu francês".

a consumidora consumida

Um dos chavões que poluem a atmosfera mental e ameaçam sufocar os nossos intelectos é a expressão **sociedade de consumo**. Como todo chavão, este também encobre a realidade que procura captar, conter e transmitir de modo sintético, embora, ao defini-la (o que faz apenas aparentemente), crie tão só uma ilusão de tê-la revelado. De modo que, ao dizermos **sociedade de consumo**, damos provas da nossa lucidez (pois enquadramo-nos no contexto, isto é, somos "pra frente"), e, ao mesmo tempo, estamos sendo dispensados do penoso esforço de realmente pensar sobre as profundas e violentas modificações que estão ocorrendo na circunstância* que nos cerca. Esta dupla vantagem do chavão explica a "explosão demográfica" de tais expressões na "sociedade das palavras". Mas urge um certo controle da natalidade linguística, se é do nosso interesse e intuito orientar-nos na circunstância, ao invés de desconversá-la.

Não se pretende negar, com tais afirmativas, que o consumo efetivamente representa um problema central da atualidade. Apenas parece que o problema do consumo

é exatamente oposto ao sugerido pela expressão **sociedade de consumo**. Com esta observação ficam constatados dois fatos: o óbvio — a geração atual consome mais que as precedentes e gasta mais tempo em empresa de consumir; e o menos óbvio — a geração atual não é capaz de consumir uma parte considerável dos produtos (materiais e ideais), que sobre ela se precipitam. Este segundo fato representa o verdadeiro problema do consumo, de modo que uma expressão mais adequada à captação da situação seria: **sociedade impotente para o consumo**.

A história da humanidade serve, no caso, apenas para confundir-nos, prova que a história ensina apenas que nada ensina. Porque, ao longo do seu curso, desde o paleolítico até a Segunda Guerra Mundial, os bens produzidos nunca conseguiram suprir a avidez da demanda, e eram, portanto, consumidos praticamente todos. Eram poucos os bens que, guardados e não consumidos imediatamente, exigiam que se freasse a avidez do consumo (por exemplo pela virtude burguesa da poupança, imposta, obviamente, não tanto aos pró-

prios burgueses, mas aos dominados por eles). Em tal situação o problema da impotência para o consumo nem sequer pôde ter surgido, e uma asserção tacitamente aceita por todos rezava: a capacidade consumidora humana é sempre maior que sua capacidade produtora.

Em consequência disto, a história da humanidade nos oferece o seguinte modelo de cultura: a cultura é um processo que devora a natureza (produzindo bens), excreta a natureza (consumindo bens), e que cresce apesar da natureza (poupando).

Produzir significa: arrancar pedaços à natureza, e dar-lhes valor e forma.

Consumir significa: gastar valores e formas e devolver os pedaços desvalorizados e desinformados à natureza.

Poupar significa: armazenar valores e formas.

A síntese da cultura é pois a armazenagem crescente de valores e formas. Engajar-se em cultura significa: engajar-se em valores e formas e assumir a posição contrária a qualquer sem-valor e à tendência desinformante da natureza; significa, portanto, engajar-se na dignidade humana (no bem [valor] e no belo [forma]). E a meta do processo todo (da qual a história se aproxima assintoticamente*) é um estágio no qual a natureza é transformada em cultura, valorizada, informada — isto é: “humanizada”.

Comentário

1972

Revista trimestral que comenta o mundo e seus problemas
ano XIII - vol. 13 - n.º 51.
3.º trimestre 1972

Redação e Administração:
Avenida Rio Branco, 13 - sala 1109
20.000, Rio de Janeiro, GB.

Diretor responsável:
JOSEPH ESKENAZI FERNIDJI

Diretor editorial e Programação visual:
MARCOS MARGULIÉS

Diagramação e produção:
Archimedes de Lalor

Editoria de texto:
Sérgio Pechá

Administração:
Rosette F. Rubín
Deborah Israël

Composto e impresso na
GRÁFICA EDITORA PRIMOR S.A.
Ródov. Pres. Dutra, 2611
Rio de Janeiro

Copyright © Comentário 1972
Proibida toda e qualquer reprodução
e ou tradução sem permissão prévia.
e sem a menção da fonte.



1972 — Sequelentário do
Independência do Brasil
1972 — Ano Internacional do Livro



Sumário

Olyvia Costa, filha: Três poemas, Indilina	2
Orlyvia Lessa: Eva (ou o Livro de Gênese), escrito diferente-mente...	6
Tereza Orlyvia Spelling: Paralelos literários (um curta-estudo sobre a literatura cujo nome é mulher)	17
Francisco A. Dória: Copiditototogalita (mulher como objeto... de Filologia)	18
Marcos Margulies: X-versa Y, ou o Puroto peritilo (onde se estuda a mulher por meio simbólico)	24
Vilém Flusser: A consumidora consumida (isto é: a mulher e a sociedade que a fez consumir e que a consome)	35
Moriss Colomati: A guerra sempre perdida (e sempre pelas mulheres)	48
Helenilda Studeri: A mulher brasileira	52
O. J. Metro Perrot: Eva (versus Logos) (sobre algumas soluções brasileiras dos problemas atuais) (Inaléve)	56
Terezinha Saraiva: O papel da mulher no processo do desenvolvimento	72
Paulo Rónai: As de Balzac (isto é, simplesmente: as balzacianas)	74
Fernando de Camargo e Almeida: Do olho e do subo	79
Élton Livoreiro: Despedida (um texto como que decorre de três condições de mulher)	84
Maria Héloisa Fanelon Costa e Raiza Wigdornicz: vel Zelinda: Orígenes epistólicas indígenas (duas pesquisadoras de Curitiba e a Arte entre as selvagens)	86
Rezeinha Diniz: (isto é) (isto é) Embalsamador da Peris	91
Francisco Correa Neto: Contribuições do hebraico à língua portuguesa (1.ª parte)	92
O bote pupo (do editor)	94

Revista trimestral que comenta o mundo e seus problemas
ano XIII - vol. 13 - n.º 51.
3.º trimestre 1972

Redação e Administração:
Avenida Rio Branco, 13 - sala 1109
20.000, Rio de Janeiro, GB.

Diretor responsável:
JOSEPH ESKENAZI FERNIDJI

Diretor editorial e Programação visual:
MARCOS MARGULIÉS

Diagramação e produção:
Archimedes de Lalor

Editoria de texto:
Sérgio Pechá

Administração:
Rosette F. Rubín
Deborah Israël

Composto e impresso na
GRÁFICA EDITORA PRIMOR S.A.
Ródov. Pres. Dutra, 2611
Rio de Janeiro

EXCLUSIVO Parte do ensaio de Vilém Flusser
publicado na revista *Comentário*, em 1972,
recuperado em pesquisa realizada por Baitello.
Texto na íntegra: www.revistacult.com.br