



GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO

Governador
Geraldo Alckmin

Secretário de
Relações Institucionais
Almino Monteiro Álvares Afonso



FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

CONSELHO CURADOR

Presidente
Almino Monteiro Álvares Afonso

Secretário da Cultura
Andrea Matarazzo

Secretário de Desenvolvimento
Guilherme Atf Domingos

Reitor da USP
João Grandino Rodas

Reitor da UNICAMP
Fernando Ferreira Costa

Reitor da UNESP
Julio Cesar Durigan
Vice-reitor em exercício

Presidente da FAPESP
Celso Lafer

José Vicente
Jorge Caldeira

DIRETORIA EXECUTIVA

Diretor Presidente
Fernando Lega

Diretor do Centro Brasileiro de
Estudos da América Latina
Adolpho José Meli

Diretor de Atividades Culturais
Fernando Calvozo

Diretor Administrativo e Financeiro
Sergio Jacomini

Chefe de Gabinete
José Osvaldo Cidín Válio

DEPARTAMENTO DE PUBLICAÇÕES

Gerente/Editora Executiva
Leonor Amarante

À FESTA DA LÍNGUA

VILÉM FLUSSER

Coordenação: Murilo Jardelino da Costa

MEMORIAL

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, São Paulo)

F668 A Festa da Língua / organização de Murilo Jardelino. -- São Paulo :
Fundação Memorial da América Latina : 2010.
184 p.

ISBN 978-85-85373-96-2

1. Linguística. 2. Literatura.
I. Jardelino, Murilo, org.

CDD - 410

Ficha catalográfica elaborada por Rejane do Destierro de Moura Alves CRB8ª - 6169
Foi feito depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)

Fundação Memorial da América Latina
Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664
Barra Funda - São Paulo - SP - Brasil
Cep: 01156-001
Tel.: (011) 3823 4600
Fax: (011) 3823 4611
www.memorial.sp.gov.br

| | |
|--|----|
| Apresentação | |
| Fernando Leça e Adolpho José Melfi | 11 |
| Murilo Jardelino da Costa | 13 |
| “Meu bem, você não entendeu nada”: a generosidade cética de Vilém Flusser | |
| Gustavo Bernardo Krause | 19 |
| Arte é ‘poiesis’: ela cria a realidade: considerações acerca do conceito de arte em Vilém Flusser | |
| Rainer Guldin | 29 |
| Uma teoria da mídia brasileira: o conceito de “tecnoinagem” de Vilém Flusser | |
| Milton Pelegrini | 43 |
| Comunicação dialógica e comunicação discursiva em Vilém Flusser | |
| José Eugenio de Oliveira Menezes | 53 |
| Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria | |
| Márcio Seligmann-Silva | 63 |
| Sobre a apatridade da escrita: Flusser/Borges em perspectiva | |
| Pablo Gasparini | 85 |
| Vilém Flusser, um pensador brasileiro | |
| Eva Bartickova | 93 |

| | |
|---|-----|
| A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil Rodrigo Duarte | 111 |
| A poesia na festa da língua Maria Tereza Cardoso de Campos | 137 |
| Os espaços da escritura: pelos percursos de Flusser e o sujeito escritor-leitor Eliana Meneses de Melo | 147 |
| A autotradução como método de reflexão em Vilém Flusser Cláudia Martins | 157 |
| A escrita plurilinguística de Flusser no contexto da linguagem caleidoscópica Murilo Jardimino da Costa | 171 |

Apresentação

Esta publicação é o resumo do seminário A Escrita de Flusser, organizado pelo Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL), sobre a obra do pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser considerado um dos intelectuais notáveis de sua geração. O livro *A festa da língua* abrange aspectos relevantes de sua obra, como a linguagem, a filosofia e a mídia que interessam ao CBEAL, foco ativo da consciência crítica latino-americana.

Ao longo de 21 anos, grandes nomes do pensamento internacional foram publicados, abrindo novas discussões sobre os desafios que envolvem a cultura latino-americana nos mais diferentes campos de atuação. No caso de Flusser, que veio ao Brasil ainda criança e que atuou intensamente dentro e fora da área acadêmica, reconhecemos seu valor como agregador de um pensamento novo que esta publicação atesta e que temos o orgulho de agora publicar.

Fernando Leça
Presidente do Memorial
da América Latina

Adolpho Melfi
Diretor do Centro Brasileiro
de Estudos da América-Latina

Vilém Flusser nasceu em 12 de maio de 1920 em Praga e lá iniciou os estudos em filosofia. Diante da invasão nazista, e devido à ascendência judaica, emigrou para a Inglaterra em 1939. No ano seguinte, ainda em fuga do nazismo, veio para o Brasil acompanhado de sua então namorada e futura esposa Edith Flusser. Depois de trabalhar na indústria do sopro (há outra versão de que a indústria pertenceria, na verdade, a um tio de Edith Flusser) resolveu dedicar-se à vida intelectual. Lecionou na Escola de Arte Dramática Alfredo Mesquita, no Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA), na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP) e na extinta Faculdade São Luís. Foi um dos mais importantes intelectuais na área da filosofia da comunicação. Desde a década de 1970, quando a mídia se impôs definitivamente nas relações comunicacionais cotidianas, iniciou uma cruzada para demonstrar que a tecnologia contribui na abertura de um enorme e novo campo de possibilidades de criação. Além da reflexão sobre a mídia, Flusser desenvolveu importantes ensaios teóricos sobre a linguagem, as línguas e o fenómeno da tradução.

Ainda que tenha vivido no Brasil durante mais de 32 anos, e já mais morado na Alemanha, sua obra é mais estudada pelos alemães do que pelos brasileiros. Sua obra também é mais conhecida por suas reflexões sobre mídia e contemporaneidade. Uma recente publicação sobre o autor, o livro *A época brasileira de Vilém Flusser*, de Eva Batickova, pode reverter esse quadro, não apenas torná-la mais atrativa para os leitores brasileiros, como também jogar luzes sobre as reflexões de sua fase inicial de produção, desenvolvida aqui no Brasil. Outra publicação recente, *A Escrita: há futuro para a escrita*, escrito originalmente em 1987, e traduzido em 2010 para o português, um dos últimos ensaios produzidos antes do acidente que lhe tirou a vida, é uma obra fundamental para se conhecer o pensamento do filósofo. E foi no evento A Escrita de Flusser, realizado na Biblioteca Victor Civita no Memorial da América Latina, por ocasião do lançamento pela Editora Annablume do livro *A Escrita*, que surgiu o projeto dessa publicação que agora se concretiza. Compareceram mais de 400 pessoas, e em virtude do interesse na obra desse autor de profissionais da área de comunicação, estudantes de Comunicação e Mídia, Letras e Tradução, justificou-se uma publicação a fim de apresentar e esclarecer alguns dos temas, e alguns dos aspectos mais importantes concernentes à linguagem e à escrita da produção intelectual desse importante filósofo 'tcheco-brasileiro'.

Em "Meu bem, você não entendeu nada? a generosidade cética de Vilém Flusser", Gustavo Bernardo Krause comenta, a partir da frase preferida

de Vilém Flusser em sala de aula, a insuspeita generosidade intelectual do filósofo tcheco-brasileiro, articulando o ceticismo que constitui seu pensamento com as principais teses da sua obra-síntese, *A escrita*.

No ensaio de Rainer Guldin, "Arte é 'poiesis': ela cria a realidade: considerações acerca do conceito de Arte em Flusser", ao invés da apresentação de Flusser como teórico da mídia, comunicólogo e filósofo, assunto de outros capítulos desta coletânea, o pesquisador suíço tem como objetivo discutir sobre a ainda pouco conhecida e pouco pesquisada compreensão do conceito de arte elaborado pelo filósofo, em geral, e de sua prática de escrita plurilinguística, em específico.

Na busca por um estatuto edificador para uma Teoria da Mídia brasileira, consolidada por Vilém Flusser, Milton Pelegrini, no ensaio "Uma Teoria da Mídia brasileira: o conceito de 'tecnoinformação' de Vilém Flusser", apresenta o marco inicial para as reflexões de Flusser sobre a questão dos ambientes comunicacionais criados pelo homem, capazes de recriar o homem pela força da crença em suas representações. A realidade propagada pelos aparatos produtores de imagens técnicas ajudou a fabricar consensos em larga escala nas sociedades do século XX. Os fundamentos filosóficos para seu conceito de "tecnoinformação" podem ser encontrados em seus artigos publicados no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, durante a década de 1960.

Ao estudar a comunicação como um processo artificial baseado em códigos, Vilém Flusser propõe a distinção entre comunicação dialógica e comunicação discursiva. Em seu artigo "Comunicação dialógica e comunicação discursiva em Vilém Flusser", José Eugênio de Oliveira Menezes mapeia a forma como o autor compreendeu o conceito de comunicação e descreve indícios da tensão entre as posturas humanas manifestadas em diálogos e em discursos no contexto das redes sociais hoje presentes na Internet.

Márcio Seligmann-Silva, em "Para uma filosofia do exílio: A Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria", trata do tema "Intelectuais e processos de circulação cultural". Para Seligmann-Silva, esse tema o levou a pensar o local e o papel do intelectual da chamada "periferia", em uma época de circulação intensa e desconstrução das hierarquias do tipo periferia-metrópole. Outra questão também posta pelo pesquisador consiste em quais modelos de circulação cultural permitem pensar esta nova situação nômade, que paradoxalmente ao mesmo tempo solicita um abandono do modelo (moderno) do nacional e, por outro lado, reforça o local, em resposta à globalização econômica e cultural, assim

como constrói muros em torno dos novos blocos econômicos. Por último, o autor pergunta-se em que medida as experiências de intelectuais exilados no Brasil permitem lançar uma luz sobre estas perguntas. A estas questões axiais somam-se outras, dentro do desafio de pensar o local da diferença em uma era de homogeneização econômico-cultural.

Considerando a escrita ensaístico-literária de Vilém Flusser a partir de seu poliglotismo, Pablo Gasparini estabelece em "Sobre a apatridade da escrita: Flusser/Borges em perspectiva", algumas analogias entre as reflexões que são realizadas sobre a prática da tradução em *Língua e realidade*, de Flusser, e certas observações sobre a mesma prática no relato *Tion, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges. Destacando um gesto paródico similar em face dos eventuais resultados da – em termos de Flusser – "retradução léxica", o artigo tenta demonstrar como certa rejeição ao encontro macarrônico de línguas conduz Flusser a um ideário de escrita em "língua estrangeira" distante tanto da marcação obsessiva da diferença quanto da pretensão de escrever com a vocação naturalizante de um nativo. Finalmente, deslocando essas reflexões para o campo cultural, o artigo postula que essa posição superadora dos já previsíveis lugares do "estrangeiro" e do "imigrante" pode ser entendida, não só em Flusser mas também em J.L. Borges, a partir do conceito de "apatridade", trabalhado pelo Vilém Flusser em *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*.

Para Eva Batickova, Vilém Flusser é um pensador brasileiro. O filósofo teria entrado na história do pensamento em 1983, depois da publicação de seu livro *A filosofia da caixa preta* na Alemanha. Desde lá tornou-se um teórico de mídia reconhecido no mundo inteiro e intelectual relacionado, principalmente, com o ambiente alemão. No entanto, em 1983, Flusser estava com 63 anos, começando a escrever suas primeiras obras nos anos 50 no Brasil, onde viveu mais de trinta anos (1940-1972). O artigo de Batickova mostra a importância da produção brasileira de Flusser e resgata a relevância essencial de sua atuação no Brasil para se entender a complexidade de suas ideias. Um dos objetivos do estudo é mostrar uma possível ponte entre Flusser como filósofo da linguagem nos anos 60 e Flusser como filósofo de mídia nos anos 80.

Para Rodrigo Duarte, em "A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil", Vilém Flusser se tornou mundialmente conhecido por sua teoria dos novos *meádia*, na qual se destaca o conceito de imagens técnicas ou tecnoinformações. A ambiência social em que essas se desenvolvem e tendem a predominar configura-se naquilo que o filósofo chama de "pós-história",

definido como um período da experiência humana em que os traços característicos do decurso histórico — por exemplo, o progresso e o encadementamento de eventos tendo em vista um propósito inelutável — não são mais reconhecíveis enquanto determinantes. Tal ambigüidade coincide com a realidade da maioria dos países europeus, dos Estados Unidos e, eventualmente, das partes da Ásia que experimentaram grandes surtos de industrialização no século XX. Deste modo, o Brasil não estaria entre os candidatos imediatos à entrada na pós-história, uma vez que, no entender do filósofo, aqui nunca teria se consolidado uma vivência propriamente histórica. Entretanto, a contrapelo da posição explícita de Flusser, Duarte mostra, em seu artigo, que, numa consideração ampla das possibilidades de um futuro mais humano, as interessantes contribuições do filósofo para a compreensão da realidade e da cultura brasileiras apontam para a possibilidade de uma vivência que, apesar de não imediatamente oriunda de experiência histórica, poderiam inspirar até mesmo os povos emersos dessa experiência no sentido de um período pós-histórico que significasse não apenas o aprofundamento — em virtude dos meios tecnológicos aperfeiçoados — das mazelas da história, mas a ampliação das possibilidades de realização da humanidade.

A poesia, para Flusser, tem um sentido ampliado e pode abranger a ciência, a filosofia, assim como a poesia no sentido estrito. Ela é responsável pela produção e expansão da língua, pois é a intuição poética que se aproxima dos dados brutos e cria os nomes próprios, que são tomados pela conversação. A partir dessas considerações, Maria Teresa Cardoso de Campos explicita, em “A poesia na festa da língua”, o conceito de poesia, na filosofia da língua flusseriana, e compreender as manifestações poéticas brasileiras, em sentido estrito, da poesia concreta e da poesia visual digital, no processo, apresentado por Flusser, de transformação de textos em imagens técnicas.

Em seu ensaio, “Os espaços da escritura: pelos percursos de Flusser e o sujeito escritor-leitor”, Eliana Meneses de Melo discute sobre percursos possíveis de leitura de *A escrita: há futuro para a escrita?*, de Vilém Flusser. Para ela, pelo caminho da etnografia descritiva, o autor nos remete às múltiplas leituras que realizamos em nosso cotidiano de leitor: tipologias textuais e ambientes por onde circulam os textos e perpassam o sujeito-leitor, revestido de um sentimento nostálgico no qual circundam dois tempos. Primeiro, o tempo que antecede a massificação dos espaços multimídia-ticos, oriundos das tecnologias informacionais; segundo, aquele do leitor — em 2010 — já possuidor de vivências diversas nas dimensões tecnológicas. Vem desse encontro uma saudade poeticamente projetada nos níveis de

leitura que se manifestam para além da superfície do texto e se materializam na emoção do leitor, que visualiza máquinas tipográficas, livros, jornais, papelerias, escrivaminhas, tudo sem as vestimentas contemporâneas. Mais que um diálogo, o universo discursivo que se realiza através da leitura de Flusser conduz o leitor para uma experiência em múltiplas dimensões, nas quais esse leitor é tomado pela ação da escritura e dos movimentos realizados para que ele esteja diante do sentido do ato de ler: decifrações.

Para Cláudia Martins, a ideia de que a tradução seja uma forma privilegiada de leitura e crítica e, como tal, possa contribuir para a própria escrita e para a literatura não é nova: remonta ao início da história da tradução literária ocidental. Ao longo dessa história, diversos escritores utilizaram a autotradução como uma ferramenta de escrita. O filósofo tcheco-alemão-judeu-brasileiro Vilém Flusser desenvolveu um método de reflexão e escrita que consistia em autotraduzir e retraduzir sistematicamente seus ensaios recorrendo a quatro línguas: alemão, português, inglês e francês. No ensaio “A autotradução como método de reflexão em Vilém Flusser”, a pesquisadora analisa essa prática de autotradução e retradução, que possibilitava a Flusser ganhar um distanciamento crítico e uma abertura de novas perspectivas para o tema a ser tratado. Essa prática dialógica, semelhante à *epoché* de Husserl e ao *pielul* dos talmuvistas, introduz, nas palavras de Bento Prado, “a pluralidade e a diferença na unidade e na identidade do próprio sujeito”.

O último artigo, “A escrita plurilingüística de Flusser no contexto da linguagem caleidoscópica”, de Murilo Jardelino da Costa, tem como objetivo apresentar considerações sobre a tradução d’*A escrita*, de Vilém Flusser, e sobre a própria prática de escrita desse filósofo. Em primeiro lugar, informações sobre a obra e sua tradução do alemão para o português são apresentadas. Num segundo momento, trata-se do sentido de ‘escrita’ como criação linguística, como invenção. É nesse sentido que residem os aspectos mais interessantes e desafiadores do processo de tradução da obra de Flusser. A escritura flusseriana é compreendida tanto em alemão quanto em português como plurilingue. Trata-se, é verdade, de uma escrita constitutivamente plural. Discute-se o conceito ‘escrita plurilingüística’ no contexto da linguagem caleidoscópica.

Murilo Jardelino da Costa
Coordenador

Meu bem, você não entendeu nada:

a generosidade cética de Vilém Flusser

Gustavo Bernardo Krause*

“Meu bem, você não entendeu nada”.

Esta era uma das frases preferidas de Vilém Flusser, tanto em sala de aula quanto nas conversas no terraço da sua casa de São Paulo, às quartas-feiras à noite. Ele a usava para responder às perguntas e interpelações de seus alunos e de seus convidados.

A frase marca a contradição ambulante chamada Vilém Flusser, capaz de, por isso mesmo, produzir uma obra tão paradoxal quanto rica. Ao mesmo tempo que traduz uma personalidade extremamente afirmativa, vazada em tom profético que muitas vezes passa a impersão de onisciência arrogante, revela o profundo ceticismo filosófico que a sustenta.

O agressivo e irônico “meu bem, você não entendeu nada” também significa “meu bem, eu também ainda não entendi nada”, porque de fato todos nós não sabemos nada: nosso conhecimento é construído por meio de ficções reguladoras que nos permitem agir “como se” soubéssemos. Logo, todos nós devemos retardar o entendimento o quanto possível, justo para permitir o pensamento.

Em outras palavras: é preciso levar a *epoché* fenomenológica até o seu limite, protegendo a dívida e suspendendo o juízo pelo máximo de tempo que der. Em outras palavras: é preciso seguir o programa cartesiano da dívida metódica contra o próprio Descartes, ou seja: é preciso compreender que o pensamento ou é sinônimo de dívida, ou então não é pensamento. Faz-se necessário retomar o conhecido adágio cartesiano, mas na sua versão integral, aquela que se encontra apenas em *La recherche de la vérité*, obra do filósofo francês publicada postumamente. O adágio completo reza que “*habito ergo sum, vel quod item est, cogito ergo sum*” – duvido, logo, existo, ou, o que significa o mesmo, penso, logo, existo.

Por isso a frase “meu bem, você não entendeu nada”, aparentemente tão agressiva, revela aspectos essenciais do método flusseriano. Antes de se constituir em uma agressão gratuita, ela se revela uma provocação para pensar mais, ou seja, para duvidar mais. Nesse sentido, a frase preferida do filósofo talvez traduza uma generosidade insuspeita.

Outro aspecto do método flusseriano, lembrado por seu antigo assistente, Gabriel Borba, se vê melhor através da metáfora do tapete. A fala e a escrita de Flusser sugerem alguém levantando um tapete que se encontra estendido no chão, segurando-o com dois dedos por um ponto qualquer. Não importa por qual ponto se comece o levantamento, o tapete acaba se erguendo por inteiro. Flusser, entretanto, não levanta o tapete apenas uma vez, mas o faz várias vezes e a cada vez por um ponto diferente.

Os novos desenhos que surgem da padronagem original do tapete, pelas dobras que se formam ao ser puxado para cima, dependem do ponto que se escolhe para puxar. Cada desenho jamais se repete, quando o tapete cai e volta a ser erguido. Cada desenho traz um novo panorama e uma nova perspectiva, cumprindo a cada vez a suspensão fenomenológica: a cada vez que Flusser suspende o tapete, ao mesmo tempo suspende e eleva o nosso juízo e o nosso entendimento a um novo patamar.

Esse é o estilo de Vilém: os pontos por onde ele segura o seu tapete imaginário são como pílulas efervescentes do assunto, como reflexemas formados ao sabor da argumentação, como projetos e projéteis de ideias que sempre demonstram o poder de remeter a universo mais amplo. Tais projetos e projéteis se mostram muito ágeis no discurso, prestando-se a construções retóricas estonteantes.

Tome-se, por exemplo, o título do livro *Naturalmente*, intraduzível para outras línguas. Ao colocar os dois pontos no meio do advérbio “naturalmente”, Flusser poeticamente nos afirma que o natural *mente*, isto é, que todo discurso sobre a natureza é um discurso essencialmente mentiroso. Por que mentiroso? Porque todo discurso é forçosamente ficcional e não pode não sê-lo, mas ao mesmo tempo não pode assumir isso, mas ao mesmo tempo precisa fingir que diz a mais pura verdade científica e objetiva. Dizer que o natural mente assim é um bom exemplo do método fenomenológico à la Flusser, porque nos obriga a pensar no caráter ficcional dos discursos usando um elemento do próprio discurso contra todos os discursos da certeza, portanto contra todos os discursos dogmáticos. Ele põe os dois pontos a meio de uma palavra para quebrá-la e, desse modo, surpreender seu leitor desde o título.

Tome-se, por exemplo, do mesmo livro *Naturalmente*, a entrada do capítulo “Vacas”. Ele diz: “vacas são máquinas eficientes para a transformação de erva em leite”. Ver vacas como máquinas é um bom exemplo do método fenomenológico à la Flusser, porque nos obriga a perceber o fenômeno em questão por uma perspectiva inteiramente inusitada. A passagem mostra o modo sincopado e inesperado que o filósofo tem de expressar suas convicções, válido tanto para as suas aulas e conferências quanto para os seus textos. O estilo flusseriano, por não ser feito de axiomas, sequer de proposições, encontra-se sempre aberto a interpretações, alterações, acréscimos e reduções.

Essa descrição do seu método sugere um pensamento generoso, no sentido etimológico do termo: aquele que gera e engendra outros pensamentos. A generosidade deste pensamento, porém, não foi percebida de imediato por aqueles que o conheceram, quer no seu período brasileiro quer no seu período europeu. Muitos se assustavam com sua verve polêmica e com a sua pedagogia da provocação. No Brasil, colecionou desafetos ressentidos de todo calibre. Na Europa, polemizando em especial com pensadores franceses, arrumou outros tantos inimigos mais ou menos cordiais.

Nos dias de hoje, a generosidade deste pensamento também não é percebida com facilidade por aqueles que o leem pela primeira vez. Muitos se perturbam, por não saber ao certo se concordam com o autor ou se dele discordam, por não saber ao certo se o autor é um

gênio ou apenas um maluco disfarçado de gênio. A questão é que, ao levantar o seu tapete imaginário para pensar, o filósofo tira ao mesmo tempo o tapete sob os nossos pés, quer dizer, ele arranca as nossas certezas tão confortáveis e nos deixa quase literalmente sem chão, ou, como também prefere dizer em alemão, nos deixa *bodenlos*.

A filosofia de Vilém Flusser é, como bem apontou Abraham Moles, uma ficção filosófica. Ora, com ficção não se concorda, da ficção não se discorda, porque, na ficção, apenas se “embarca”. Se na ficção *stricto sensu* é preciso suspender a descrença para aproveitar a leitura, na ficção filosófica de Flusser é preciso suspender as nossas próprias crenças, para que possamos enxergar as novas perspectivas que se abrem.

Como ele termina a sua obra-síntese, *Die Schrift*, recentemente publicada em português, no Brasil, como *A Escrita*? Reconhecendo um aspecto dramático no pensamento ensaístico e afirmando: “a gente sabe da própria incompetência e ainda assim se dirige aos mais competentes para prosseguir com o empreendimento”.

Este é o fecho de ouro do livro em que Flusser articula a sua fase brasileira com a sua fase europeia, deixando clara a coerência da sua obra. A fase brasileira de Flusser caracteriza-se por uma espécie de linguística existencial e pela publicação, em português, de volumes como *Língua e realidade* e *A história do diabo*. A fase europeia caracteriza-se por uma espécie de teoria profética dos novos *media* e pela publicação, em alemão, de volumes como *Por uma filosofia da fotografia* e *No universo das imagens técnicas*. Em *A Escrita*, a linguística existencial e a teoria dos novos *media* se encontram e conversam calmamente.

Ao fechar o livro dizendo que “a gente sabe da própria incompetência e ainda assim se dirige aos mais competentes para prosseguir com o empreendimento”, o filósofo assume o seu não saber e faz o seu apelo recorrente pela conversação. Ele passa tanto o bastão quanto o seu tapete imaginário adiante.

Este fecho de ouro merecia uma abertura de ouro. Qual é a epígrafe com que Flusser abre o seu livro-síntese, do qual, aliás, tiro as próximas citações? Ele transforma o célebre lema dos navegadores portugueses imortalizado por Fernando Pessoa, “navegar é preciso, viver não é preciso”, numa fórmula latina: “*scribere necesse est, vivere non est*” – em língua romance, como se dizia antigamente, “escrever é preciso, viver não é preciso”.

Do mesmo jeito que os navegadores portugueses tornaram o verbo navegar intransitivo – não importa para onde se navega, importa apenas continuar a fazê-lo –, o nosso filósofo torna o gesto de escrever intransitivo – não importa o que se escreva, ou melhor, não importa a verdade do que se escreve, mas sim que se escreva, que se pense por escrito, que se duvide por escrito, que se provoquem novos pensamentos, portanto, novos escritos, por escrito!

Por isso, ele começa o livro dizendo que “escrever” origina-se do latim “*scribere*”, que significa “riscar”. O gesto de escrever originalmente fazia uma incisão sobre um objeto, incisão esta que necessitava de uma ferramenta cuneiforme, a saber, um “*stylò*”.

Entretanto, não se escreve mais assim. Hoje, ao escrever, usa-se tinta sobre uma superfície. Hoje, escrevemos num teclado e o que escrevemos aparece numa tela, sem qualquer inscrição. Eventualmente, “mandamos” a tela imprimir tudo o que escrevemos num papel, isto é, mandamos a tela jogar tinta sobre um papel, mas através de outro aparelho, a impressora. Não há mais inscrições, ao contrário, escreve-se por meio de sobrescrições. Ora, se as inscrições são monumentais, as sobrescrições são majoritariamente documentais. Escreve-se para informar e controlar, não para comemorar. Encontramos um resquício arcaico das inscrições monumentais, talvez, na estranha moda das tatuagens, quando se escreve e se inscreve, com dor, sobre o próprio corpo.

Flusser não comemora as novas facilidades tecnológicas, porque entende que com elas também perdemos muito: perdemos o “*stylò*” com que escrevíamos, o que significa que hoje se escreve “sem estilo”, sim, mas nos dois sentidos do termo: escrevemos sem aquela ferramenta cuneiforme e, ao mesmo tempo, sem o estilo pessoal que antes nos caracterizava. Escrevemos sem estilo porque vamos nos tornando funções do próprio aparelho que usamos, o qual, sem que percebamos, nos automatiza e nos controla.

Não à toa o filósofo, embora já teorizasse sobre o computador e sobre o processador de textos chamado Word, recusou um presente do seu filho. Miguel quis lhe dar uma simples máquina de escrever elétrica mas Vilém a recusou, preferindo continuar a usar a sua velha máquina de escrever manual. Vilém entendia que o novo aparelho o tornava menos responsável pela sua escrita, tal a facilidade que tinha para corrigir, para voltar atrás, para refazer o que datilografasse – e

ainda não era um computador, com seus recursos potencialmente infinitos de *cut and paste*, de cortar e colar.

Ele via na nova máquina e no computador pessoal que estava chegando outras versões da “caixa preta”: aparelhos que oferecem mais facilidade de uso, aparelhos supostamente mais amigáveis, aparelhos *friendly*, como dizem os americanos, mas à custa de maior desconhecimento do usuário sobre o seu funcionamento. Quanto mais fácil fica fotografar, menos o fotógrafo sabe sobre o funcionamento da sua máquina fotográfica. Quanto mais fácil fica escrever, ou melhor, digitar no computador, menos quem escreve sabe sobre o funcionamento dos aparelhos a que recorre para escrever.

O contraditório processo se generaliza ao extremo: quanto mais poderosa se torna a ciência humana, menos cada ser humano entende de ciência. Já podemos exterminar toda a nossa própria espécie várias vezes, mas, talvez por isso mesmo, somos cada vez mais analfabetos científicos e cada vez mais analfabetos funcionais. A isto chamamos “progresso”, sem perceber o potencial que contém de retrocesso existencial.

Certa vez Flusser encontrou numa rua de São Paulo o professor João de Escatimburgo e cordialmente perguntou: “como vai, professor?” O ilustre mestre respondeu: “progredindo, professor, progredindo”. Flusser abaixou a cabeça e proferiu um compungido “sinto muito”, para escândalo do velho docente.

Claro, Vilém entendia que só se progride em direção à morte. Para ele, o progresso apenas dilacera, razão pela qual é preciso resistir ao progresso. Na verdade, é preciso resistir à doxa do progresso, é preciso resistir àquele tipo de senso comum que repete o chavão de que para a frente é que se anda, como se não pudéssemos passar em todas as direções.

O filósofo reclama, com carradas de razão, que “estamos cansados do progresso, e não apenas cansados: o pensamento histórico comprou-se irracional e homicida”. O chamado progresso ocidental encontra seu objetivo no mesmo Descartes, que dizia duvidar de tudo, sim, mas para no fim acabar com todas as dúvidas. Ele se tornava o mais cético de todos os céuticos, mas para no fim tentar destruir o ceticismo.

Esse projeto absurdo se realizou, infelizmente, na pedagogia moderna, que vive de fazer perguntas retóricas e falsas perguntas, por que quem pergunta já sabe ou pensa que sabe a resposta, mas nunca

ensina a perguntar. Esse projeto absurdo se realizou, infelizmente, na ciência moderna, que faz experiências sem limite sem se perguntar as consequências dessas suas experiências. Isso já nos levou, de modo absolutamente lógico e coerente, a Auschwitz e Hiroshima, os dois filhos mais diletos e queridos do progresso ocidental.

Graças a Auschwitz, tornamo-nos capazes do pior do pior. Graças a Hiroshima, tornamo-nos capazes do nada absoluto.

Hoje Vilém Flusser, que perdeu toda a sua família nos campos nazistas de concentração, não é apocalíptico. Seu exercício mesmo de procurar novas perspectivas a cada instante o leva a vislumbrar esperança na sombra dos próprios desastres. Diz ele que, quando a ciência revelar-se enfim uma entre outras ficções, não haverá mais qualquer sentido em se falar de algo como uma “realidade verdadeira”, porque “verdadeiro” é somente aquilo que se encontra escrito nas ficções. Lembra então o postulado de Nietzsche de que “a arte é melhor do que a verdade”, postulado este que se encontra na base de toda a epistemologia contemporânea.

Porque, para Vilém, a realidade é aquilo em que nós cremos. Ele defende sempre a fé, mas a fé principalmente na realidade.

Por isso desde o seu primeiro livro, publicado no Brasil em 1963, ele vem dizendo que a língua cria a realidade. Sempre que a esta hipótese os seus críticos contrapõem a pergunta teológica “mas então o que ou quem cria a língua?”, ele responde, candidamente: “a poesia”. Mais explicitamente: “a poesia é o esforço do intelecto em conversação de criar língua”.

Quando cabe deixar sua voz vibrar por um pouco mais de tempo no meio da minha fala, através de uma longa mas fundamental citação do seu livro-síntese, *A escrita*:

Nem sempre estamos cientes do que devemos à poesia, no sentido lato da palavra: quase tudo que percebemos e vivenciamos. Fazer poesia é a produção de modelos de experiência, e sem tais modelos não poderíamos perceber quase nada. Ficariamos anestesiados e teríamos de submeter-nos aos nossos instintos atrofiados – cambaleiar cegos, surdos e insensíveis. Os poetas são nossos órgãos dos sentidos. Nós vemos, ouvimos, sentimos sabores e cheiros devido aos modelos que nos são apresentados pelos poetas. Nós percebemos o mundo por meio desses modelos. Os poetas criaram esses modelos e não os imitaram a par-

tir daquilo que se encontrasse desmodelado e bruto em algum lugar. Quando vemos cores, seja por meio de Van Gogh ou de uma Kodak; quando ouvimos sons, seja o de Bach ou de um rock; quando sentimos sabores, seja o de um Brillat-Savarin ou de *fast food*; essas cores, sons e sabores são como são não porque vêm da Natureza assim, mas porque são culturais, isto é, porque foram poeticamente elaborados por um motivo fundamental de alguma forma não percebido naturalmente.

Quando cabe lembrar os versos de uma das melhores amigas de Vilém, a poeta Dora Ferreira da Silva, viúva de outro grande filósofo brasileiro, Vicente Ferreira da Silva, comemorando o nascimento do poema:

É preciso que venha de longe
do vento mais antigo
ou da morte
é preciso que venha impreciso
inesperado como a rosa
ou como o riso
o poema inessário.

Flusser, ao comentar o poema da amiga, diz que a negação do termo “preciso” faz com que este signifique não apenas “necessário” mas também “exato”, o que, no contexto, é chocante. O termo que se segue, “inesperado”, reforça o choque atenuado pela “rosa”, imagem redundante a que se recorre como para absorver o ruído e retomar o contato com o leitor. Entretanto, a tentativa de fuga pela redundância não dura sequer um verso, gerando incontinenti o termo “riso” que outra coisa não é do que a própria rosa ironizada – “ironizada pela substituição do ‘o’ redondo pelo ‘i’ agudo, e pela masculinização brutal da palavra”.

Com a ajuda de Dora, o filósofo vê a poesia como não deliberada e portanto surpreendente, embora ironizável e portanto filosófica: a rosa gera o riso que gera o acidente “inessário”, se por acidente é que se dá o poema – poeta e leitor o entendem só-depois. A poesia habita o íntimo do poeta, sim, mas não consegue articular-se apenas porque há vontade de fazê-lo. A poesia é liberdade, mas não liberta ninguém: ao contrário, o poeta é que precisa antes libertar-se da

prisão do tempo que o determina, mas não através de um arroubo revolucionário e sim se entregando aos acontecimentos, afirmando nietschianamente o passar do tempo.

Demolindo todo o discurso dogmático com a sua ironia visceral, tão visceral que nem sempre se consegue percebê-la como tal, Vilém Flusser me parece ter como projeto mais amplo o de dessacralizar toda religião, inclusive a religião da ciência, inclusive a religião da política, inclusive a religião da própria religião, para sacralizar o cotidiano.

É um belo projeto, que o aproxima decididamente da concepção epifânica do mundo revelada por sua amiga, em entrevista realizada pouco antes de morrer: “quando eu estou andando no caminho de Itatiaia e, de repente, vem um pássaro, é um susto. E eu não sei mais se era um pássaro ou um deus. Não é um exagero. Não é literatura. Deu-me o temor sagrado”.

É um pouco deste temor sagrado, irmão gêmeo do espanto e da admiração filosóficos, que recuperamos ao ler poetas como Dora Ferreira da Silva e filósofos como Vilém Flusser.

***Gustavo Bernardo Krause** - Graduado em Português Literatura pela PUC-RJ (1977), mestre em Literatura Brasileira pela UERJ (1992) e doutor em Literatura Comparada pela UERJ (1995), pós-doutorado no Departamento de Filosofia da UFMG (2006). Trabalha desde 1978 na UERJ, onde leciona Teoria da Literatura, com dedicação exclusiva, como Procientista. Conta com uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq para desenvolver sua pesquisa sobre a relação entre filosofia e literatura – mais especificamente, sobre o fenômeno da metaficção como signo de uma busca agônica pela identidade. Conta também com o apoio do Programa Cientista do Nosso Estado, da FAPERJ, no triênio 2009-2011, para desenvolver um projeto sobre A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser. No âmbito desse projeto, coordenou o Simpósio Flusser in Rio, que aconteceu na UERJ em agosto de 2010. Assinando como Gustavo Bernardo, escreve e publica ensaios e romances. Em 2009 a Editora Rocco publicou seu romance *Monte Verità*. Em 2010 a Tinta Negra Bazar Editorial publicou seu ensaio *O Livro da Metaficção*, enquanto a Editora Escrita Fina publicou o seu romance *O gosto do apfelstrudel*.

Arte é 'poiesis': ela cria a realidade

Considerações sobre a concepção de arte em Vilém Flusser¹

Rainer Guldin*

A arte revela-se como o lado experimental da ciência
Vilém Flusser, *Kommunikologie ueiter denken*

ReVer Flusser, título do Simpósio Internacional que ocorreu em São Paulo no outono de 2008, convida-nos a retroceder, a fim de adotarmos uma nova perspectiva, e isso de um modo genuinamente flusseriano. Trata-se, nesse contexto, de abdicar de princípios irreconciliáveis de interpretação, desbravar novos caminhos e explorar novos territórios. Em meu caso, isso significa não apenas ler o filósofo, o comunicólogo e o teórico da mídia já amplamente canonizado, mas também colocar no centro da discussão (1), por um lado, sua prática artística de escritura plurilingue e, por outro, a concepção, ainda em boa medida inexplorada, que Flusser apresenta acerca da arte em geral? Para ser mais exato, pretendo explorar o conceito de arte em Flusser – como este se constituiu – principalmente no decorrer das décadas de 1970 e 1980 –, sua compreensão do que significa ser escritor e a relação entre essas duas concepções. Essa decisão estabelece, pois, a forma composicional deste ensaio.

Dedica-se, pois, a primeira parte a uma reconstrução da concepção de arte em Flusser, com base em três textos significativos. Gostaria de iniciar com o *L'art: le beau et le joli*, nono capítulo do ciclo de palestras sobre comunicação: *Les Phénomènes de la Communication* (2), elaborado por Flusser em 1975 e 1976, e até agora totalmente desconhecido. É um dos poucos textos de Flusser que se ocupam exclusivamente com o fenômeno artístico. Em um segundo momento, gostaria de investigar a percepção de Flusser com relação ao efeito das novas mídias sobre o conceito de arte e a prática artística. Nesse caso, analisarei rapidamente a variante específica da concepção de arte em *Vampyrotheuthis infernalis* e o ponto de vista extraterritorial que, a partir dessa obra, se tornou possível, bem como o ensaio escrito em março de 1991, "Arte Europeia 1991", dedicado à relação da arte com outros campos de conhecimento. Por último, gostaria de abordar as 'palestras de Bochum', publicadas postumamente, a fim de esclarecer o sentido específico que a concepção de arte em Flusser assume ao final desse percurso de pensamento, no contexto de seus estudos sobre comunicologia.

Na segunda parte, pretendo relacionar a definição de arte em Flusser à descrição de sua própria prática de escrita, principalmente como ele a definiu em *Die geste des schreibens* (O gesto da escrita). Nesse momento, constata-se a forte ligação entre os dois princípios. Na obra de Flusser, teoria e prática sempre se imbricam. Portanto, é difícil descobrir de antemão se sua concepção da arte, orientada fortemente para o meio (*medium*) e sua materialidade, origina-se de sua experiência diária com o escrever à máquina por ocasião de suas primeiras produções ou se ela remonta, principalmente, a seu encontro com as novas mídias, a fotografia, o vídeo e o computador, no decorrer das décadas de 1970 e 1980.

A partir de que definição de arte Flusser inicia sua reflexão? Em *L'art: le beau et le joli* a arte é definida fundamentalmente como elaboração e transmissão de modelos para uma nova percepção de experiências concretas. Portanto, a arte, nesse contexto, não é tanto reprodutivamente mimética, mas conceitivamente *poética*, isto é, insatadora de sentidos. Ela cria o real para nossa experiência. Portanto, a arte não é imitação da realidade, mas principalmente um fazer insituidor e uma capacidade manual, uma criação produtiva e atividade geradora de concepções de mundo. Além disso, a arte é, em princípio,

neguentropia, como qualquer outra forma de comunicação também o é. Ao contrário disso, todavia, o mais importante consiste na constante criação intersubjetiva e dialógica de novas informações que nos surpreendem. Para Flusser, "a arte é esse aspecto da comunicação por meio de que a informação, no que diz respeito à experiência concreta, se expande." (3) Toda experiência é modelada e pré-programada pela arte. Pensando bem, todas as nossas experiências concretas remetem aos modelos artísticos já existentes. Nossa percepção do mundo já se encontra amplamente pré-codificada por informações estéticas. Sem esses modelos estéticos não haveria, por sua vez, experiência concreta alguma. Flusser exprime essa ideia por meio de um jogo de palavras: "Onde não há um modelo estético, encontramos-nos anestesiados – não temos experiência de qualquer tipo. Necessitamos da arte a fim de podermos perceber o mundo. A arte é nosso modo de viver na realidade." (4) Assim, não haveria, por exemplo, paisagem sem a tradição da pintura paisagística. Nossa percepção e experiência do mundo é pré-estruturada por modelos estéticos. Somente isso torna o "mundo da vida" (*Lebenswelt*) visível. Para Flusser, trata-se, antes de tudo, de questionar fundamentalmente não só o status autônomo da arte, mas também o modo como ele, nos últimos séculos da história do ocidente, estruturou-se; e trazer a práxis artística de volta para a experiência diária, da mesma forma como outros, entre eles os movimentos Bauhaus e Surrealista, já exigiram. Todos somos artistas, escreve Flusser, já que propomos novos modelos para experiências futuras ao realizarmos quaisquer atos de comunicação. Apesar dessa universalização da arte como prática constitutiva da experiência, Flusser persiste em seu hibridismo, ao situá-la na fronteira entre a teoria do conhecimento, da ética e da estética.

A ideia de uma existência completamente vivenciada em arte pode ser encontrada nos escritos de Richard Wagner, como, por exemplo, em *Die kunst und die revolution* (A arte e a revolução) e também em *Das kunstwerk der zukunft* (A obra de arte do futuro), ambos publicados em 1849, ainda fortemente influenciados pelos acontecimentos políticos revolucionários dessa época. Trata-se, nesse caso, de uma educação estética, tal como foi exposta por Schiller em suas cartas *Über die ästhetische erziehung* (5) (Sobre a educação estética). Não apenas Wagner, mas também Flusser foi essencialmente influenciado por esse pensamento. A sociedade telemática de Flusser,

na qual o ser humano é libertado do trabalho físico exaustivo bem como de qualquer servidão estafante pelas máquinas, para que possa interagir dialogicamente com os outros, segue a tradição de Saint-Simon³, do século XIX, e do pensamento de Schiller e de Wagner. No conceito de Flusser, contudo, também são incorporados alguns elementos da obra de André Gorz. Esse autor, que se origina do círculo de Jean-Paul Sartre, publicou na França, nas décadas de 1970 e 1980, uma série de livros sobre esse tema, como por exemplo: *Wege ins Paradies. Thesen zur Krise, automation und zukunft der arbeit e Kritik der ökonomischen vernunft. Sinnfragen am Ende der Arbeitsgesellschaft.* (Caminhos para o paraíso. Teses sobre a crise, a automatização e o futuro do trabalho, e Memorfosos do trabalho: crítica da razão econômica⁴). Essas influências deixaram suas marcas principalmente no livro de Flusser *Ins universum der technischen Bilder* (No universo das imagens técnicas). Flusser escreve sobre esse assunto nas 'Palestras de Bochum': "Eu imagino que, no futuro, todo trabalho será feito em um tipo de frenesi criativo. Esse é um aspecto de minha utopia." (6)

As obras de arte são muito mais "modelos para nossa experiência do concreto" (7) do que objetos. Porém, nesse contexto, não se trata de generalizações de experiências concretas da vida do artista, mas de modelos de possibilidades para percepções futuras e inesperadas a fim de enriquecer nossa realidade. Obras de arte são redes para capturar novas experiências por meio das estruturas propostas pelos artistas a fim de ordenar experiências futuras, são "propostas para novas experiências acústicas e visuais." (8) A mudança do modelo de experiência pode conduzir, nesse contexto, também a uma mudança do modelo de comportamento. A arte expande não apenas o campo de experiência, ela pode ter efeitos subversivos, revolucionários e por esse motivo, invariavelmente, foi encarada com desconfiança pelas religiões e ideologias. "A arte é o terreno de todas as revoluções." (9)

Para Flusser, no *Vampyrteuthis infernalis*, o problema central da arte é a memória. Na arte, trata-se, essencialmente, de transformar objetos em memórias artísticas. Ou seja: objetos são informados. No mundo insondável e instável do *Vampyrteuthis*, "em que tudo está submerso em líquido, a inconsistência e a insegurança a respeito de todos os materiais inertes tornam-se", todavia, evidentes e essa concepção de arte comprova-se como um "erro ridículo" (10), um erro, aliás, que deixou marcas fundamentais na arte humana, pelo menos

até a presente data. "Não se pode apenas zombar de um erro ridículo que conduziu à arte humana, ele merece uma reflexão." (11)

Em Flusser, essa crítica consiste num questionamento da visão de mundo dicotômica, que separa o ato criativo em um momento de inspiração experienciado interiormente e uma manifestação exterior, associada a um suporte material. De acordo com essa visão, ideias criativas são traduzidas em obras de arte. Ideias tornam-se concretas. Para Flusser, não é bem assim. "Pois todo objeto é pérfido: resiste à tentativa humana de informá-lo. E todo objeto é pérfido à sua maneira. A pedra quebra quando martelada, (...) a escrita linear transforma o sentimento por ela articulado. Informar objetos é ter que lutar contra a perfídia específica de todo objeto. E tal luta vai revelando a estrutura da resistência objetiva: a estrutura do algodão que cede, do vidro que racha, do cimento armado que seca, da escala tonal que se tempera, da sintaxe da língua que se flexiona. Pois tal descoberta da estrutura implícita em todo objeto, ela também vivência que vai sendo adquirida pelo homem. E vivência não violenta que vai provendo não apenas conhecimentos e técnicas apropriados ao objeto, mas também modificações do próprio homem." (12) Portanto, para Flusser, o que leva a criatividade artística à criação de novas informações, isto é, à arte, é principalmente a luta contra o próprio objeto e, somente em um momento posterior, aquela primeira inspiração.

Além desse primeiro critério, há outro muito relevante, o dialógico. No sentido não apenas de diálogo com o interlocutor, mas principalmente de diálogo com a tradição artística. Flusser expande esse aspecto específico para a percepção da arte e do mundo. Também nesse ponto, abandona-se a dualidade que subjaz a uma ideia de arte mimética entre mundo e representação a favor do incontornável diálogo intertextual e intersubjetivo. "Quando o homem procura experimentar determinada vivência, quando procura tornar audível o inaudível e visível o invisível, o faz em função de determinado objeto. Na articulação humana vivência e objeto são indissolúveis um do outro. Tudo que o homem vivencia é vivenciado "para" um determinado objeto: para mármore, para determinada língua falada ou escrita, para sons musicais, para fita de celuloose. E todo objeto que o homem encontra no seu caminho rumo à morte contém implicitamente as categorias que permitem articular determinadas vivências: determinado sentimento, pensamento, valor, desejo. Não é que o homem passe primeiro

por vivência qualquer, e depois procure por objeto apropriado para nele exprimi-lo. O homem vivência, desde já, em função de determinado objeto. Vivência enquanto escultor de mármore, enquanto orador ou escritor português, enquanto músico, enquanto produtor de filmes.” (13) De maneira semelhante, a relação entre o artista e o objeto a ser informado também se constitui como diálogo, como uma relação de *feedback*. Nesse ponto, na verdade sem se aprofundar detalhadamente, Flusser atribui um talento inexplicável a determinados seres humanos que são conhecidos por perceberem objetos específicos. “A resistência característica que todo objeto opõe à ação informadora humana provoca no homem resposta característica, e tal resposta vai caracterizando o homem. Trata-se de “provocação” no significado literal do termo. Tal chamamento do objeto é a “vocalização” humana. Há homens cuja vocalização é informar mármore, e outros cuja vocalização é informar discos de cera. Homem que não tiver encontrado o objeto de sua vocalização será existência frustrada. E na medida em que o homem for prosseguindo na sua vocalização, na luta contra o objeto que o provoca, vai descobrindo não apenas a essência do seu objeto, mas igualmente a essência de si mesmo. Vai se “desvelando” a si próprio. Na luta pela qual o objeto vai se transformando em ar-mazém de informação, o homem vai se transformando. Na medida em que o mármore vai se transformando em estátua, o homem vai se transformando em escultor, e na medida em que o disco de cera vai se transformando em disco de música, o homem vai se transformando em gravador de disco.” (14)

O perigo que o artista corre, nesse contexto, consiste em deixar-se absorver completamente por seu objeto e, assim, esquecer-se “na verdadeira determinação como artista, isto é, a de engajar-se “na transferência das informações adquiridas aos outros indivíduos” (15). A consequência disso é os objetos de arte não se tornarem meios de comunicação, isto é, não servirem como intermediadores de informação, mas degenerarem-se em obstáculos à comunicação. A capitulação diante do material que absorve e deglute o engajamento do artista já culmina, portanto, em uma dupla traição à primeira tarefa do artista, que é o agir dialogicamente tanto em relação ao interlocutor quanto à própria tradição artística. Esse ‘erro ridículo’ torna-se evidente a partir do ponto de vista apresentado no *Vampyroteuthis*, que é simultaneamente o mesmo da sociedade de informação contemporânea.

Apesar de sua insistência no conteúdo informacional, Flusser não nega a materialidade fundamental da arte, muito ao contrário. O material tem uma potencialidade produtiva, que se evidencia apenas no processo criativo. A finalidade da arte não deve ser, contudo, apenas submeter ao material o conhecimento e a experiência adquirida. Assim, Flusser se posiciona de maneira inequívoca no interior da concepção moderna de arte, que revaloriza a materialidade e a gestualidade do processo artístico em detrimento de seu aspecto puramente mimético. O ponto de vista do *Vampyroteuthis* ainda possibilita, todavia, vislumbrar outra arte. “Nele podemos observar como se parece a arte que não sucumbiu a esse erro, que não se prende em resistências objetivas, que é intersubjetiva e imaterial. (...) Do mesmo modo como o artista esculpe o mármore, os *vampyroteuticos* moldam os cérebros de seus interlocutores. A arte deles não é objetiva, ao contrário, é intersubjetiva: ao invés de procurar a imortalidade em obras, elas a buscam na memória dos outros.” (16) Não se trata em princípio do objeto de arte em si, como fosse um objeto do desejo que se quer preservar, mas das possíveis aquisições intersubjetivas que podem ser produzidas pela arte; não se trata da concepção de arte estática e museológica, mas de uma ligeiramente efêmera e nômade.

No programático texto “Arte Europeia 1991”, escrito por Flusser em março daquele ano, ele discorre sobre a relação da arte com as outras áreas do saber e sobre a restauração de um conceito amplo de arte. “Estamos estupefatos diante da explosão contemporânea de criatividade. As categorias que a tradição europeia nos oferece são insuficientes. (...) Quando conceitos como ‘arte’, ‘técnica’, ‘ciência’ (...) não contribuem mais para a compreensão da cena, temos de utilizar outros. (...) O problema não é que nossos conceitos tradicionais tenham sido superados, mas, ao contrário, é que eles são precisos demais.” (17) A fraqueza dos conceitos tradicionais reside em sua tendência para o isolamento e para a separação. “Ficamos atônitos diante da explosão contemporânea de criatividade, uma vez que ainda não aprendemos a ver a cena como contexto de sobreposições de conceitos, como zonas cinzentas que se inter-relacionam” (18). Isso não significa apenas a diluição de arte e ciência, mas também a reunificação de momentos estéticos, éticos e relacionados à teoria do conhecimento, a que Flusser já havia se referido em sua palestra *L’art: le beau et le joli*.

A origem dessa situação, para Flusser, é a decisiva e fatal divisão da civilização europeia em dois eixos: por um lado, “na tendência ‘dura’ da ciência teórica e aplicada e, por outro, na tendência ‘macia’ da arte” (19). Esse corte ocorreu no Renascimento e caracterizará de maneira categórica a cultura europeia dos séculos seguintes. Uma consequência disso é a criação de uma esfera autônoma da Estética, das Belas Artes, que se distancia a olhos vistos das artes manuais, das artes de ofícios.

Hoje, principalmente em virtude das novas mídias, como o computador, existe uma possibilidade de que essa divisão seja definitivamente e em todos os níveis superada. A ciência ganha “um caráter ficcional, de projeção, a imagem de mundo científica ganha o caráter de uma obra de arte” (20). Dessa forma, a diferença torna-se finalmente obsoleta. Uma sobreposição de ciência, técnica e arte aproxima-se de forma perceptível. Isso levou a um entrelaçamento das diferentes competências. Arte torna-se um trabalho conjunto em sentido lato. A difusão de modelos artísticos em todos os campos do saber, e sua presença abrangente e socialmente ampla graças ao design, tem como consequência uma estetização geral. Para Flusser, caso a tendência se estabeleça, “não haverá mais arte, pois tudo na cultura será arte” (21).

Flusser discorreu com precisão sobre essa representação utópica de transcendência de fronteiras e seu respectivo retorno a uma situação comparável àquela de antes da divisão em áreas distintas no ensaio *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*. “A civilização ocidental sofre com a divisão em duas culturas desde o século XV: ciência e técnica, o verdadeiro e o prático, por um lado, a arte e a beleza, por outro. Isso é uma divisão nociva. Toda asserção científica e todo *gadget* técnico possui uma qualidade estética, assim como toda obra de arte possui uma dimensão epistemológica e política. Não há, além disso, qualquer distinção fundamental entre o trabalho científico e o artístico: ambos são ficções em busca da verdade (...). Imagens eletromagnéticas transcendem essa separação, porque são o resultado da ciência e estão a serviço da imaginação. Elas são o que Leonardo da Vinci designou como *fantasia essata*. Uma imagem sintética de uma equação fractal é ao mesmo tempo uma obra de arte e um modelo de conhecimento. A nova fotografia ultrapassa, por isso, não apenas a

tradicional divisão das diversas artes (ela é simultaneamente pintura, música, literatura, dança e teatro), ela também transcende a divisão em duas culturas (ela é arte e ciência numa coisa só). Isso possibilita a arte total, sobre a qual nem mesmo Wagner ousou imaginar” (22).

Em uma entrevista a Elisabeth Quast sobre a questão da criatividade, realizada em Göttingen em 21 de abril de 1991, Flusser reelabora esse contexto da seguinte maneira: “O fato de termos reelaborado a criatividade teoricamente e de não termos mais necessidade de intuição ou genialidade e coisas do tipo, mas ao invés disso possarmos e tenhamos de ter *imaginação disciplinada*, isso é uma explosão de criatividade” (grifo meu) (23).

Nas palestras em Bochum, Flusser discorre sobre o tema ‘arte’ por diversas vezes, em várias ocasiões, em detalhes. O lado interdisciplinar e dialógico da arte está vinculado à tarefa determinante da representação romântica de um autor que age individualmente. Em especial, no interior das novas mídias, por exemplo, no cinema, a arte se manifesta principalmente como trabalho coletivo. “Se formos bem-sucedidos em romper com a divisão entre ciências humanas e sociais, por um lado, e exatas e da natureza, por outro, se formos bem-sucedidos em ver nas máquinas, na técnica, um desempenho tão grande e criativo quanto vemos na música, na arte ou na política, temos de nos imaginar numa criatividade de trabalho coletivo da mesma magnitude” (24). Flusser vai além e chega a negar qualquer caráter discursivo à arte. “Não há, na verdade, um discurso da arte. Em consequência disso, não há história da arte, pelo menos não na mesma medida em que há uma história da ciência”. (25) Assim como a representação do sujeito que cria livremente é substituída por um ideal de entrelaçamento de criação coletiva, dissolve-se também, definitivamente, a concepção de arte como área autônoma delimitada com precisão. Arte, técnica e política sobrepoem-se. A separação entre esses três campos é arbitrária. (...) o que se designa como arte é uma técnica teoricamente livre” (26).

A definição geral de arte de Flusser corresponde em muitos sentidos a sua compreensão do que é ser escritor. As condições mais importantes são o intersubjetivo e o dialógico, assim como a luta dialética com cada língua de escrita. Flusser escreve ensaios para confundir a si mesmo e o seu leitor. Em uma carta de 27/09/1974 a Mira Schendel, não publicada, ele diz que o estilo intersubjetivo é aquele que mais o

interesse, porque é o seu verdadeiro estilo. Flusser compreende textos alheios, em princípio, não tanto quanto respostas a questões, mas como provocações, com os quais vale a pena confrontar-se, para estabelecer uma conversação com eles. Seus textos situam-se muitas vezes em regiões limítrofes. Dessa maneira, ele elaborou, por um lado, todos os seus trabalhos ao longo de décadas sistematicamente em várias línguas ao mesmo tempo. Por outro, ele desempenhou alternadamente simultaneamente o papel de teórico da comunicação, filósofo da linguagem, teórico da tradução, existencialista, fenomenólogo, escritor e contador de fábulas, apenas para enumerar os mais importantes. Esse hibridismo variado temática e metodologicamente deveria se expressar também nas formas escolhidas. No caso de Flusser seriam, ao lado das ficções filosóficas que se situam na fronteira da biologia, da literatura e da tecnologia da informação, um estilo plurilíngue e nômade entre a escritura e a imagética, assim como diversas tentativas, principalmente na década de 1980, de alcançar algo como um trabalho coletivo “intermediático” por meio de entrelaçamentos interdisciplinares de competências. Dessa forma, foi publicada a primeira edição de *A escrita* tanto como livro quanto como disquete em uma edição para MS-DOS, com a solicitação aos leitores para que completassem o texto como quisessem, ou modificassem-no, ou lhe enviassem suas sugestões. No volume *Angenommen*, o autor escrevia cenários que poderiam ser usados como roteiros de vídeos, e sugeria que aqueles que criassem vídeos a partir de seus roteiros os enviassem para a sua editora; e *Vampyroreuthis infernalis* contém em anexo desenhos de Louis Bec, que mais do que ilustrar, mantém um diálogo com o texto, contribuindo para o seu caráter híbrido. O texto já é híbrido em si e, com as imagens, tal caráter se acentua.

Silvia Wagnermaier dedicou, no posfácio das *Palestras de Bochum*, páginas esclarecedoras a esse contexto (27). Na segunda parte, cujo título programático é “O projetar de Flusser para a visualização”, ela discorre sobre as possibilidades de se publicar no imaterial, isto é, de um escrever para o cinema e para o vídeo.

Em *O gesto da escrita*, Flusser considera a resistência que o escrever tem de superar como o aspecto mais importante do processo de escrita. Com isso, ele se refere aos diversos níveis de resistência, a começar pelas regras gramaticais, que variam, de maneira complementar, de uma língua para outra e, por isso, modificam totalmente

aquilo que se escreveu. Cada língua contém sua própria materialidade e oferece, portanto, uma resistência particular. Em uma entrevista em novembro de 1990, Flusser discorreu, por exemplo, sobre a materialidade da língua portuguesa. “Eu acredito (...) que o Português tenha algo mais macio. Digamos: algo como massa de modelar. É com ela que eu mais posso brincar.” (28)

“A interioridade do ‘artista’”, para Flusser, na já mencionada carta a Schendel, “expressa-se em um gesto que se confronta com a resistência da matéria bruta. Esse gesto é absorvido pela matéria bruta e transformado. A matéria bruta modificada pelo gesto transmite a interioridade do ‘artista’ para o resto do mundo”. O que se queria originalmente expressar não é, na verdade, importante. O que vale é o texto em si, ele é a resposta, desconhecida àquela que escreve, à pergunta: o que eu queria originalmente expressar? No centro da investigação, não se encontra, pois, a relação descontraída entre a ideia originalmente pretendida e o conteúdo expresso, (e sim) a questão: como eu posso transformar aquilo que quero realmente dizer em língua escrita. Escrever é uma forma de pensamento: escreve-se para se esclarecer o que realmente se queria dizer. A ideia de uma verdade independente da língua e da prática de escrita, que mais ou menos se realiza no ato de escrever, torna-se débil.

Em resumo: arte é fundamentalmente poética, ela cria, projeta a realidade. A arte é, dessa forma, menos mimética e mais uma atribuição e uma produção de sentido. Ela alcança esse objetivo por meio da criação de modelos para a apreensão do mundo, que ampliam nossas possibilidades de experiência por intermédio da geração de novas informações – “por meio da produção proposital de situações impronáveis” (29). A arte não é tanto uma experiência ou um conhecimento que só num segundo momento é inscrito em um objeto, mas ao contrário surge principalmente no confronto dialético com o próprio objeto. Assim, Flusser abre mão do dualismo entre mundo e obra (o lado objetivo) e entre intuição e concretude (o lado subjetivo) em favor de um modelo dinâmico que se fundamenta em dialética, diálogo e *feedback*. Apesar do indiscutível significado da materialidade, deve-se evitar uma fixação à pura materialidade, para que a arte possa cumprir sua incumbência básica dialógica e intersubjetiva. Senão corre-se o perigo de uma veneração idolátrica que existe em relação à mídia, em geral, e também em relação aos textos e às imagens – uma

consideração especialmente relevante, levando-se em consideração a atual situação do mercado internacional de arte. A arte deve, portanto, buscar conscientemente o imaterial, isto é, tornar o conteúdo informacional que se quer transmitir naquilo que é mais importante. E, por último, a arte é sempre interdisciplinar e intermidiática. Ela não ocupa uma área de conhecimento autônoma, mas ao contrário está compreendida sempre em uma densa rede de movimentos de intercâmbio com outros universos discursivos, entre os quais o das ciências da natureza e o da filosofia.

***Rainer Guldin** - Professor de língua e cultura alemã na Faculdade de Comunicação e Ciências Econômicas da Universidade Svizzera Italiana em Lugano, Suíça. Doutorando em Literatura Alemã na Universidade de Zürich. Publicou: *Körpermetaphern – zum Verhältnis von Politik und Medizin* (2000), *Philosophieren zwischen Sprachen: Vilém Flussers Werk* (Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2005), *Die Sprache des Himmels: eine Geschichte der Wolken* (2006). Junto com Anke Finger, edita o jornal virtual *Flusser studies*, em www.flusserstudies.net

NOTAS

1. Tradução de Murilo Jardelino da Costa e Clélia Barqueta. Agradecimentos a Cláudia Martins pela leitura da versão parcial do texto da tradução e pelos comentários e sugestões enviadas.
2. Normalização de Referências e Notas de Rodapé foi mantida conforme o original em alemão [n. dos T.].
3. Claude-Henri de Rouvroy, Conde de Saint-Simon, (Paris, 1760 - 1825), filósofo e economista francês, um dos fundadores do socialismo moderno e teórico do socialismo utópico [n. dos T.].
4. Essa obra foi traduzida e publicada no Brasil pela Editora Annablume [n. dos T.].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Nesse ínterim, publicou-se um número de *Flusser Studies* totalmente dedicado a esse tema (<http://www.flusserstudies.net/pag/current.htm>).
- (2) Cf. <http://www.flusserstudies.net/pag/archive06.htm>.
- (3) FLUSSER, Vilém. *L'art: le beau et le joli*, S. 2 (tradução do autor).
- (4) *Ibid.* p. 3 (tradução do autor).
- (5) Cf. Ensaio do autor, com mesmo título: V. Flusser, "Ästhetische Erziehung" (Educação estética), in: *Schöne Aussichten? Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt*, hg. von W. Zacharias, Essen 1991, S. 121-127.

(6) FLUSSER, Vilém, *Kommunikologie weiter denken*. Die Bochumer Vorlesungen, hg. von Silvia Wagnersmaier und Siegfried Zielinski, Frankfurt am Main 2009

- (7) FLUSSER, Vilém, *L'art: le beau et le joli*, S. 2 (tradução do autor).
- (8) *Ibid.* p. 2 (tradução do autor).
- (9) *Ibid.* p. 4 (tradução do autor).
- (10) FLUSSER, Vilém, *Vampyrerotikhis infernalis*, S. 54.
- (11) *Ibid.* p. 54. Em um texto anterior, Nietzsche já havia manifestado essa dúvida sobre a ideia clássica do *monumentum aere perennius*, da qual Flusser abstrai sua base metafísica, para reduzi-la a sua pura materialidade.
- (12) *Ibid.* p. 54.
- (13) *Ibid.* p. 54.
- (14) *Ibid.* p. 54.
- (15) *Ibid.* p. 55.
- (16) *Ibid.* p. 55.
- (17) FLUSSER, Vilém, Europäische Kunst 1991 (Arte Europeia 1991), in: *Standpunkte*, S. 230.
- (18) *Ibid.* p. 230.
- (19) *Ibid.* p. 231.
- (20) *Ibid.* p. 232.
- (21) *Ibid.* p. 234.
- (22) FLUSSER, Vilém, The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs, in: *Leonardo*, Vol. 19, n° 4 (1986), S. 331 (tradução do autor).
- (23) FLUSSER, Vilém, High-Tech statt Heimatbeit (Entrevistaew), in: *European Photography*, 13 (50/2), Frühling 1992, S. 26
- (24) FLUSSER, Vilém, *Kommunikologie weiter denken*, S. 29.
- (25) *Ibid.* p. 134. Paul Feyerabend defende posição semelhante em sua obra *Wissenschaft als Kunst* (Frankfurt am Main 1984, S. 87ff.).
- (26) FLUSSER, Vilém, *Kommunikologie weiter denken*, S. 134.
- (27) Cf. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, 275ff.
- (28) FLUSSER, Vilém, Zwiegespräche. Interviews 1967-1991, Göttingen 1996, S. 149.
- (29) FLUSSER, Vilém, *High-Tech statt Heimatbeit*, S. 26.

Uma teoria da mídia brasileira: o conceito de “tecnaimagem” de Vilém Flusser

Milton Pelegrini*1

Quando o filósofo Vilém Flusser lançou o seu mais conhecido e festejado livro, *Filosofia da caixa preta*², em 1984, a emergência do debate sobre a necessidade de um tipo de compreensão ontológica para as questões comunicacionais envolvendo o uso das imagens já fazia parte de suas reflexões, em decorrência da importância que o tema vinha adquirindo desde o pós-guerra, com o advento dos sistemas de mediação televisuais e sonoro propagados em escala global. Já em seus ensaios anteriores é possível vislumbrar sua tese defendida em “O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade.”, de que a humanidade estava sendo programada para e pelas imagens midiáticas. “...a dinâmica social clássica se inverteá totalmente... porque todo indivíduo estará ligado a todos os outros indivíduos do mundo inteiro através da imagem técnica que o está programando...”³, previa.

Outro exemplo disso é o prognóstico que Flusser fazia, um ano antes da publicação de *Towards a philosophy of photography*⁴, sobre uma importante mudança de rumo do processo civilizatório humano, lançando as bases para o entendimento de que era iminente um novo tipo de cultura, com foco nas imagens produzidas e transmitidas por aparatos de comunicação, uma “Cultura da Imagem”, com desdobramentos importantes para o rearranjo dos vínculos comunicativos humanos dentro dos grupos sociais.

Flusser tratava da questão desta “Cultura da Imagem” sob a perspectiva de um mundo pós-industrializado, submetido estruturalmente a uma lógica da produção baseada na distribuição da informação em alta escala e com enorme poder de propagação, condições necessárias para impor um tipo de distanciamento humano do real, que Flusser chamou mais tarde de “Escalada da Abstração”. Ele escrevia, em 1983, no artigo publicado na revista fotográfica *Iris* intitulado “A imagem do cachorro morderá o homem, no futuro?”, que era preciso levar em consideração que as imagens já desempenhavam uma função ideológica dentro dos sistemas midiáticos eletroeletrônicos. Segundo afirmava, era uma espécie de “revolução das imagens pela qual estamos passando: o da transferência do interesse existencial do mundo concreto para a imagem”.

Flusser aprofundava sua “Teoria da Tecnoimagem” nos anos 80. Em seu ensaio “*Das Bild*”, em 1989, Flusser explicava o fascínio das imagens pelo fato delas terem se tomado unidades que comportam significados que deveriam fazer parte dos processos de abstração humanos. Considerava que, nas imagens, as explicações estão na superfície e um olhar pode ser suficiente para produzir sentidos. É este o sentido primordial da magia contemporânea das imagens técnicas: serem um mundo em paralelo ao mundo histórico linear. Possuem um espaço-tempo próprios e abrigam olhares com intenções prospectivas e/ou retrospectivas. São cenários que se interpoem entre o homem e o mundo produzindo sentidos para uma realidade mediada até o nível do desaparecimento da realidade, quando a mediação imágica assume a função de mapa para o mundo.

Suas reflexões atribuíam para as tecnoimagens um papel central na composição de uma lógica para a civilização ocidental. Elas seriam propagadas em ambientes midiáticos gerados pelos aparatos técnicos (e pelos técnicos que geram os aparatos) como programas,

reivindicando para si mesmas o status de representação de um tipo de ambiência específica, um *locus* exclusivo, onde a realidade do mundo começava acontecer. Dizia ele que nosso tempo presencia a vitória da “idolatria”, conceito que considerava como uma função invertida das imagens, e que, aliado à onipresença técnica dos agentes de difusão, atinge uma escala global de sentidos para o mundo.

A magia da compreensão coletiva do mundo, antes reivindicada pela religião, agora sincronizada em alta escala pelas tecnoimagens, oferece um novo sentido para o curso da existência humana na Terra. Imagens que ganhariam crédito e autonomia para começar a referenciar as coisas do mundo a partir da velocidade de sua propagação e do seu valor de exposição midiáticas. Já são os “mapas” que se assumem como janelas do mundo de onde é possível ver o real acontecendo. A partir da difusão planetária das imagens técnicas Flusser diagnosticava um quadro em que o homem se tornara incapaz de decifrar o mundo pela imaginação, submergindo num mundo representado pelas imagens técnicas em estado constante de alucinação.

A questão central que ocupa o pensamento de Flusser para as imagens técnicas é de natureza ontológica, pois oscila entre a apreensão do real e a realidade da apreensão. Indaga se a realidade das coisas pode ser apreendida pelo homem ou se as representações da realidade deveriam conter limites éticos para a produção de um eixo de sentidos para o homem no mundo. Em seu primeiro ensaio, publicado em 18 de novembro de 1961 no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, intitulado “*Est Modus in Rebus*”, Flusser especifica a importância do papel humano nos processos de compreensão da realidade e sobre a natureza essencial dos limites. Explicando a frase, originalmente creditada ao poeta romano Horácio, e que serviu de objeto de reflexão filosófica para o artigo, é “*Est modus in rebus, sunt certi denique fines*”:

“Como primeira tentativa de tradução sugiro a seguinte: “Há um modo nas coisas, há limites certos e definitivos”. A primeira vista, portanto, trata-se de uma exclamação impaciente contra exageros intoleráveis. E é com este significado superficial que a frase talvez foi entendida originalmente, e está sendo empregada por aqueles que ainda participam da tradição clássica”. (Flusser: 1961)

E adiantava: “a tradução apropriada a este significado talvez seja a seguinte: “É preciso procurar o centro nas coisas, não é lícito ultrapassar certas fronteiras”. Mas ele foi além, e à luz de um tipo de compreensão que incorporava aspectos da contemporaneidade que incluíam uma cosmologia moderna concebendo um universo em expansão e novas riquezas de significado para as coisas do mundo, arriscava uma terceira tradução livre: “Há uma tendência dentro das coisas, há direções definitivamente pré-estabelecidas”. Compreender a realidade significa, pois, evocar o sentido implícito de um tipo de imaginação norteada pelos princípios éticos e estéticos humanos para decifrar o mundo.

A ideia de interpretação se encaixa perfeitamente no entendimento e no uso do fenômeno da imagem para compreender o processo civilizatório, mas para o pensamento flusseriano ele nunca esteve exclusivamente preso à visualidade. Em outro artigo publicado no mesmo periódico, no início de janeiro 1962, com o título “Dos limites da língua” ele amplificava este entendimento e apontava para o surgimento de novas lógicas de representação das coisas do mundo pelas imagens sonoras. “A música pura é uma contribuição exclusiva do Ocidente ao avanço da humanidade contra as suas próprias fronteiras”, avaliava.

É preciso recorrer ao filósofo alemão Dietmar Kamper para compreender a dinâmica das imagens na construção de sentido para o homem. Na tentativa de compreender o mundo nada resta ao homem senão produzir imagens dele, sentenciava Kamper, e é este o sentido da força das imagens para o homem sob o ponto de vista de Flusser. Produzir imagens do mundo significa transformá-lo simbolicamente seja na língua falada (umbilicalmente vinculada ao universo sonoro), seja em sua metarrepresentação, o desenho e a escrita que se divorcia de suas origens, o desenho, a exemplo da “pintura abstrata” que faz o mesmo em relação a escrita, dentro de uma dinâmica analisada por Flusser:

“A pintura dita ‘abstrata’ o testemunha. Na medida em que é autêntica, também ela representa a tentativa de ultrapassar os limites da língua e entrar em contato imediato com a realidade, embora uma tentativa tímida e incipiente. Parece-me que a comparação que se impõe diz respeito menos ao misticismo, do que à lógica pura.

Assim, música e pintura são duas “situações de fronteira” da língua. O fascinante é que ultimamente parecem querer aproximar-se uma da outra. Já temos fenômenos híbridos, como a música eletrônica, que opera com fita; gravadas como se fossem elementos pictóricos, colocado-os à maneira de um *Gris* ou de um *Picasso* em suas “*collages*”, e temos as poesias concretas, que são tentativas de unir poesia e pintura” (Flusser: 1962)

Flusser tratava comunicação como a síntese de um processo abstrato de simbolização e entendia que sua codificação se modificava à medida que o processo civilizatório inaugurava um novo tipo de relação entre homem e o mundo, entre o homem e a realidade. A produção das imagens do mundo a partir do estabelecimento de um tipo de pensamento simbólico iniciou-se pela adoção de imagens míticas, e essa dimensão atribuiu às imagens construídas pelos sentidos valores com forte conotação ética. Essas imagens nasciam da imaginação e sua leitura precisava ser feita, sobretudo, pela adoção de uma *poiesis* como traço distintivo para compreender o mundo. A imaginação articulada nesse nível credencia o poético como uma instância de interpretação que norteia o entendimento sobre o real. O homem ainda é, nesse momento, o intérprete das coisas que o mundo apresenta como realidade para ele.

Apenas em seu artigo seguinte, “Vontade e Poder”, datado de 21 de julho do mesmo ano, é que Flusser aprofunda essa característica ontológica fundante para compreender a *poiesis* como parte estruturante do processo de interpretação da realidade. Ele faz isso refletindo sobre o percurso do pensamento filosófico alemão do século XIX que incorporava a ambiência já efetiva das revoluções industrial e francesa no mundo da Europa ocidental, e começava a considerar que o mundo real não passava de representação. É neste cenário que Flusser apresenta o que considera o início de uma mudança de rumo no curso do processo civilizatório, e o surgimento de uma nova lógica. Nela nota-se um embate entre visões de mundo que passavam a considerar dois lados distintos para a mesma questão do entendimento acerca da realidade do mundo. Ele analisava o nó górdio da crença de que a interpretação da realidade poderia se dar pelo conhecimento e não mais pela vivência. Chegava em Schopenhauer:

“Schopenhauer representa o ponto de partida para essa reformulação do conhecimento. Para ele o conhecimento é o inverso da vivência (modernizando um pouco a sua terminologia). O conhecimento é o aspecto intelectual da vivência, que a acompanha para destruí-la... A vivência, se e quando conhecida, é destruída. Ao conjunto das vivências chama Schopenhauer de ‘mundo como vontade’, e ao conjunto de conhecimentos chama ele do ‘mundo como representação’”. (Flusser: 1962)

E em seguida, em Nietzsche:

“Schopenhauer detesta a vida. Em consequência, valoriza positivamente o conhecimento como fator destruidor da vida. Entretanto, é claro que esta epistemologia perversamente otimista não pode ser mantida por muito tempo. Nietzsche a inverte. Valorizando a vida, desvaloriza o conhecimento. Inicia, desta forma, uma reavaliação de valores, cujas consequências, até agora em sua maioria nefastas, estamos longe de poder calcular.... A interpretação biológica deu origem aos diversos biologismos, psicologismos e vitalismos que barbarizam a atualidade, e cujos representantes menos nefastos são Bergson e Freud.... Quando afirmava que “tudo é vontade de poder”, brincava com todos os significados enumerados acima. Gostava de brincar com o fogo. Mas, o que realmente tinha em mente, era algo diverso. Era a tentativa de formular, numa só frase, que o Ser é o cadáver do Devir (“*werden*”). Era a tentativa de dizer explicitamente, de explicar, portanto, que tudo o que é, veio a ser (*dass alles was ist, wurde*). Formulada assim, a afirmação parece banal, como aliás todos os pensamentos importantes. Trata-se, entretanto, de uma autêntica revolução no pensamento do Ocidente”. (Flusser: 1962)

E arrematava:

“É o abandono definitivo da metafísica ocidental, a qual opera, conscientemente ou inconscientemente com um Ser absoluto. Desvaloriza o Ser e valoriza o Devir, o Tornar-se, o Aparecer. Valoriza o mundo das aparências e aniquila o mundo platônico das Ideias eternas.” (Flusser: 1962)

Era uma metafísica “vivenciada” pela imaginação que estava sendo substituída por uma lógica de entendimento de mundo que deslocava-se rumo ao nível visível da superfície. O mundo de que fala Flusser de modo prospectivo é um mundo estruturado nos cenários criados a partir do que tornou-se aparente. Imagens da realidade construídas não mais pela imaginação, mas sobretudo pela contrainformação que se disseminava no século XIX durante a fase expansiva da Revolução Industrial na Europa durante a década de 1810.

É neste caldo de cultura ocidental que nascem os instrumentos produtores de imagens, os aparelhos que produzem o nível aparente da realidade, que Flusser trataria de conceituar mais tardiamente como “tecnoinformagens”. A fotografia (1826) é o primeiro sistema comunicacional a conferir o status de realidade para uma representação visual, e assim ela inaugura o descarte da importância para a vivência do olhar como forma de dar sentido para o mundo. Ela se traduz como parte de uma realidade aparente capaz de conter o todo. O conceito de visibilidade e seu estatuto normativo para os percursos civilizatórios de todo o século XX e XXI tiveram suas origens dentro desta lógica.

É também neste mesmo século XIX que o telégrafo elétrico (1835) diminuiu (com pretensões de eliminar) o horizonte geográfico pela força da luz. Abria caminho para retirar o homem do universo das vivências em nome da representação informativa do mundo. Uma imagem do espaço, portanto um “não espaço”, um *locus* aparente representaria uma nova construção de sentido do mundo. Flusser adota posteriormente o conceito de “Mapa” que substitui as “Paisagens” para explicar essa mudança. Um exemplo pode ser encontrado nas primeiras imagens técnicas criadas pelos jornalistas norte-americanos durante a guerra da Secessão (1861-1865) quando enviavam suas reportagens (interpretações) do *front* pelo telégrafo em curtas e econômicas mensagens, criando o *Lead* jornalístico como uma realidade fragmentada que representava, e queria significar o todo.

Ainda seguindo esta linha de raciocínio, o surgimento do telefone com fios (1860)⁵ como aparato produtor de imagens sonoras e, na sequência, o advento da radiotelegrafia sem fios (1893/1894)⁶, e do rádio (1900)⁷ inauguraram o século XX como um novo período do processo civilizatório, com ênfase no uso político-econômico-

co-ideológico dessas novas ferramentas comunicacionais. O poder gerador e sincronizador de imagens (interpretações) da realidade para grupos sociais cada vez maiores consolidam o estado de mudança de imperativo intelectual no ocidente assinalado por Flusser em seu ensaio:

Esses aparatos inauguram o “Devir” a que se refere Flusser em seu ensaio. “Devir” que deve ser entendido aqui como um tipo de realidade deslocada para um futuro próximo, retirando o homem do seu presente “vivenciável” e inserindo-o em um futuro projetado pelo “conhecimento”, ou atualizando o conceito, pela “informação”. Deixamos de ser sujeitos no mundo para nos transformarmos em projetos no mundo, como preconiza em seu livro *Vom subjekt zum projekt: Menschwerdung*⁸. O sentido desta dinâmica da civilização ocidental apontado por Flusser é norteado por um enorme processo de abstração, denominado por ele como “Escalada da Abstração”. Para ele, a raiz deste processo de abstração do mundo pode estar baseada nas imagens técnicas e na lógica (crença) que as circundam, qual seja, a de entender que os processos de mediação que ocorrem a partir dos aparatos são eles mesmos os únicos dados possíveis de conhecimento da realidade, agora transformada em informação e propagada em larga escala. Ele continua interpretando o peso das palavras de Nietzsche proferidas no século XIX sob as circunstâncias comunicacionais dos anos 1960 e dos impactos causados ao longo da primeira metade do século XX.

“Tudo ainda é nada ou já não é mais que nada”. Nietzsche o formula mais poeticamente em sua famosa frase: “Deus está morto”. Longe de ser a expressão de um termo estéril, é uma afirmação da realidade como potencialidade superada”. (Flusser: 1962)

Pode-se depreender que no sentido de sua expressão “é uma afirmação da realidade como potencialidade superada” está inserido o conceito de afastamento da temporalidade presente em nome de um projeto futuro. As imagens da realidade construídas pelos meios são parte deste projeto, uma vez que elas não se vinculam exclusivamente ao presente. Elas sobrevivem ao presente porque não fazem parte dele, foram feitas tecnicamente para esse “Devir”. E previa:

“O criticismo (século XVIII) sacrificou a “coisa em si”, para permitir o progresso do espírito humano rumo ao conhecimento. O nosso século sacrificará o “significado”, para permitir a continuação desse progresso. Afinal, o espírito humano é uma forma da vontade que quer chegar ao poder, mesmo sabendo que esse poder é o Nada”. (Flusser: 1962)

Esse pode ter sido o legado teórico de Flusser para a construção dos fundamentos filosóficos de uma Teoria da Imagem Técnica. Suas reflexões acerca da ontologia comunicacional na segunda metade do século XX no Ocidente, sobretudo pelo diagnóstico muito claro dos impactos sociais causados pelas tecnoinformações repositionam sua importância intelectual no sentido do reconhecimento das bases de uma Teoria da Mídia concebida e produzida no contexto da cultura brasileira no início dos anos de 1961 e 1962.

***Milton Pelegrini** - Jornalista, doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo onde atua como professor assistente-doutor no quadro de carreira, lotado no Departamento de Comunicação Jornalística. É professor titular do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista, onde realiza pesquisa docente sobre a obra de Vilém Flusser. Pesquisador na área da Comunicação cadastrado e certificado por ambas instituições junto ao CNPq. É membro do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (Cisc), e do Mediações Temáticas em Grupos Sociais (Mediatel).

NOTAS

1. Universidade Paulista Unip. prof.pelegrini@gmail.com
2. A edição primeira foi escrita em inglês, *Towards a Philosophy of Photography*. Göttingen: European Photography, 1984.
3. In: *Capítulo 6*. Circular. Pág. 56. São Paulo: Annblume, 2008.
4. Artigo publicado na revista *Iris* em março de 1983 com o título de “O futuro e a cultura da imagem”.
5. Essa data refere-se à decisão sobre o reconhecimento de patentes e foi tomada pela House of Representatives Legislative Bulletin. H.Res.269 — *Expressing the sense of the House of Representatives to honor the life and achievements of 19th century italian american inventor Antonio Meucci, and his work in the invention of the telephone* (em inglês). Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/11_de_Junho. Acesso em 10 de novembro de 2009, às 22h00min.
6. Atribuição dessa data refere-se à invenção do padre brasileiro Roberto Landell de Moura, criador do primeiro aparelho multifuncional (transmissor de ondas que

permita o transporte da voz humana, transmissor-receptor de sinais telegráficos, transmissor-receptor telegráfico por ondas de luz).

7. A segunda transmissão de voz com a presença da imprensa e autoridades (inclusive o cônsul britânico em São Paulo P.C. Lipson ocorreu no dia 6 de junho de 1900.

8. "Do sujeito a projeto: hominização". de 1988, onde ele aprofunda essa questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERS, Günther. *La formation de las necesidades*. Título original: *Die prägnung der bedürfnisse* (§ 21 de Die Antiquiertheit des Menschen, Munich, 1956). Tradução: Luis Andrés Bredlow .
- BATTELLO JR., Norval. *A era da iconofagia. Ensaio de comunicação e cultura*. S. Paulo: Hacker, 2005.
- BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Madrid: Editorial Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, em Discursos Interrumpidos I, Taurus Ediciones, Madrid, 1973.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Anablume, 2008.
- _____, *La sociedad alfanumérica*. In: *Vilém Flusser y la crisis actual de la cultura* (Dr. phil.) Breno Onetto (traducción) Instituto de Filosofía y Estudios Educativos Escuela de Artes Visuales Universidad Austral de Chile .
- KAMPER, Dietmar. *Körper/Abstraktionen. Das anthropologische Vierck von Raum, Fläche, Linie und Punkt*. 1st International Flusser Lecture. Köln: Buchhandlung Walther König, 1999.
- NIEZSTOCH, Friedrich W. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret editora, 2003.
- OSTHOFF, Simone. *Philosophizing in Translation: Vilém Flusser's Brazilian Writings of the 1960s*. Delivered at re:place 2007 the Second International Conference on the Histories of Media, Art, Science, and Technology. Berlin, Germany, November 1518, 2007 .
- PELEGRINI, Milton. *Tecnologia e Mídia. O roubo do presente e a construção do futuro nos grupos sociais*. 1. ed. São José do Rio Preto: Bluecom, 2008. v. 1. 71 p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Vol. IV. Edição Acropolis, disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/REB/representacao4.br>. Acessado em 2 de agosto de 2009.

Comunicação dialógica e comunicação discursiva em Vilém Flusser

José Eugenio Menezes*

A o estudar a comunicação como um processo artificial, isto é, baseado em "artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos", Vilém Flusser distingue comunicação dialógica e comunicação discursiva. De que forma o filósofo tcheco-brasileiro compreendeu o conceito de comunicação e descreveu indícios da tensão entre as posturas manifestadas em diálogos e em discursos na contemporaneidade?

A investigação sobre Comunicação e o estudo de uma Teoria da Comunicação como uma disciplina interpretativa aparece com frequência nos textos de Flusser (1920-1991). Na sua perspectiva, "a consciência humana da falta de sentido de uma vida condenada à morte" leva o homem a comunicar-se com os outros porque é um animal incapaz de viver na solidão. Neste processo, compreende que a comunicação humana tece ao redor de nós, com pontos cada vez mais apertados, o véu dos símbolos, isto é, o mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião (2007: p.91).

tânea *O Mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (2007). E ainda constatar que o autor diagnosticava o que quase quarenta anos depois pode ser observado nos ambientes de troca de informações como as redes sociais ampliadas no contexto da Internet: a tensão entre possibilidades de diálogos e a redundância dos discursos.

Condições para o diálogo

No texto “Política e Língua”, publicado em 1968 no jornal *O Estado de S. Paulo* e na coletânea *Frições filosóficas* (1998), o autor mostra que o diálogo pode ser concebido como uma situação na qual dois (ou mais) sistemas trocam informações por um canal comunicante. Nesse contexto, os sistemas são pessoas, as informações são as sentenças e o canal é uma língua. Para tal, enumeramos algumas condições prévias para o diálogo:

- (a) os sistemas não podem ser idênticos ou muito semelhantes; (b) os sistemas não podem ser inteiramente ou quase inteiramente diferentes; (c) um dos sistemas não pode englobar ou quase englobar o outro; (d) os sistemas devem estar abertos um para o outro (2008: p.100).

Como exemplo da primeira condição (a), na qual muitas vezes qualquer sentença ou afirmação é redundante, o autor cita o caso de pessoas muito próximas ou casais quando não têm quase nada de novo a dizer um para o outro. Para ilustrar a condição (b) o autor cita a incomunicabilidade entre um esquimó e um baluba da África central, ou entre um logicista e um existencialista, quando um fala e o outro pouco capta. As relações entre gerações e entre professor e aluno são exemplos da terceira situação (c) que pode ser agravada “pelo possível fechamento do professor nas áreas nas quais o aluno pode ser o sistema mais amplo” (1998: p.100). Para mostrar a última condição (d) o autor lembra o muro de Berlim, contexto no qual um dos sistemas interrompeu o canal comunicante com o recípro que informações alterassem o repertório e prejudicassem a identidade de um dos lados.

A enumeração das condições prévias para o diálogo mostra o quanto a incomunicabilidade, tema também tratado por outros pesquisadores (Baitello, 2005: p.9), atravessa as relações humanas. Nas palavras do autor:

Neste sentido, considera que o caráter “artificial da comunicação humana (o fato de que o homem se comunica com outros homens por meio de artificios) nem sempre é totalmente consciente” (2007: p.90). Se, na “primeira natureza”, a biológica, o homem está condenado à morte, na “segunda natureza”, a simbólica, o homem se comunica construindo um mundo cheio de significados.

Diferente dos fenômenos naturais, nos quais ocorrem a perda de calor e a degradação dos sistemas, que os físicos denominam entropia, na comunicação humana desenvolvemos uma forma de se reverter esta situação. Nesse sentido pode-se dizer que para Flusser a comunicação é negentrópica, isto é, constrói um processo contra a tendência geral da natureza (Naves de Oliveira, 2007: p.111).

Para produzir e preservar informações os homens desenvolvem o que denomina comunicação discursiva e comunicação dialógica.

Para produzir informação, os homens trocam diferentes informações disponíveis na esperança de sintetizar uma nova informação. Essa é a forma de comunicação dialógica. Para preservar, manter a informação, os homens compartilham informações existentes na esperança de que elas, assim compartilhadas, possam resistir melhor ao efeito entrópico da natureza. Essa é a forma de comunicação discursiva (Flusser, 2007: p.97).

Apesar de mostrar que uma forma de comunicação não existe sem a outra e que a diferença entre as duas depende de como são observadas, o autor considera importante a diferença entre elas.

Participar de um discurso é uma situação totalmente distinta da de participar de diálogos. (Uma questão política fundamental vem aqui à expressão.) A conhecida queixa de que ‘não se pode mais comunicar’ é um bom exemplo. O que as pessoas pensam certamente não é que sofrem de falta de comunicação. Nunca antes na história a comunicação foi tão boa e funcionou de forma tão extensiva e tão intensiva como hoje. O que as pessoas pensam é na dificuldade de produzir diálogos efetivos, isto é, de trocar informações com o objetivo de adquirir novas informações (Flusser, 2007: p.98).

É curioso observar que esta citação, que integra o ensaio “O que é Comunicação”, foi redigida ao redor de 1973 e publicada na cole-

O diálogo é, pois, uma situação relativamente rara, e por isto, preciosa. Surge apenas quando dois sistemas diferentes, mas semelhantes, se abrem mutuamente, e quanto têm amplitude comparável. E cessa quando a troca de informação tiver assimilado os sistemas um ao outro. Enquanto dura, sentenças parcialmente redundantes e parcialmente ruidosas são transformadas em informação pelo receptor, cujo repertório e cuja estrutura ficam por isto enriquecidos. E provocam, no receptor, outras sentenças que são emitidas para enriquecer o parceiro. Este jogo é o único no qual ambos os jogadores saem ganhando, enquanto dura (Flusser, 1998: p.101).

O autor refere-se ao discurso como “situação na qual um sistema se lança sobre sistemas vizinhos a fim de assimilá-los ao seu” (1998: p.101). Para explicitar mostra que o discurso apresenta um postulado ou primeira sentença e um conjunto de sentenças que funcionam como argumentos que explicam a primeira afirmação tomada como norma, como ocorre, muitas vezes, nos discursos das ciências da natureza, das religiões e das ideologias. Neste caso os interlocutores são insistentemente convidados a entrar no sistema de ideias proposto por quem profere o discurso.

Para aprofundar a tensão entre diálogos e discursos, formas de comunicação que convivem umas com as outras, como descrito acima, pode-se retomar outra noção muito presente nos textos de Vilém Flusser: a conversação. No livro *Língua e realidade* (1963), o autor mostra que na conversação prevalece o clima de contato de intelectos com outros intelectos. Assim:

Os intelectos são abertos uns para os outros, são reais não por estarem aqui (*Dasein*), mas por estarem juntos (*Miteinander*). Os intelectos absorvem informações emitidas por outros, isto é, aprendem e compreendem, e emitem informações novas, isto é, articulam. Para falarmos existencialmente, os intelectos transformam as informações que lhes são ‘coisas’ em informações que lhes serão ‘instrumentos’; neste trabalho produtivo deixam de ser determinados (*bedingt*), para tornarem-se livres (*bezeugt*) (Flusser, 2004: p.139).

Esta conversação ocorre, como o autor mostra no ensaio “Nossa Comunicação”, do livro *Pos-história* (1983), em clima de responsabi-

lidade, isto é, de abertura para respostas. Se no discurso o homem fala sobre objetos, manifesta um conhecimento pretensamente objetivo, no diálogo o homem fala com os outros, experimenta um conhecimento intersubjetivo (1993: p.57).

O terraço como cenário

A perspectiva da abertura ao diálogo e à conversação pode ser observada na forma como o autor criou o título do seu livro autobiográfico: *Badenlos: uma autobiografia filosófica* (2007). Ao optar por uma autobiografia filosófica e não uma simples autobiografia (Bernardo in Flusser, 2007: p.13), divide a obra em quatro seções: (a) “monólogo”, onde conta sua trajetória de Praga ao Brasil devido ao nazismo; (b) “diálogo”, onde narra os diálogos filosóficos que manteve com onze interlocutores no Brasil; (c) “discurso”, quando apresenta o professor de filosofia da ciência e de teoria da comunicação como um pensador; e (d) “reflexões”, onde, pensando em sua pátria e sua cidade natal – Praga –, reflete sobre sua condição de apátrida. Posição presente, segundo Gustavo Bernardo, no termo *Badenlos* que dá nome ao livro e pode ser traduzido como ‘sem chão’ ou ‘sem fundamento’ que registra o fato do autor assumir ‘sua condição de eterno migrante, de sujeito desenraizado: tanto de pátrias quanto de quaisquer sistemas’ (Bernardo in Flusser, 2007: p.10). Pelo fato de ter residido 31 anos no Brasil, entre 1920 e 1972, aqui interessa especialmente relembrar a importância da seção na qual dialoga com onze interlocutores, sete brasileiros e quatro imigrantes. Os brasileiros são Milton Vargas, Vicente Ferreira da Silva, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Dora Ferreira da Silva, José Bueno e Miguel Reale. Já os quatro imigrantes são: o tcheco Alex Bloch, o artista plástico romeno Samson Flexor, o judeu ortodoxo inglês Romy Fink e a artista plástica suíça Mira Schendel. Seria interessante perceber o quanto interagiu com mentores que o inspiraram e o quanto atuou como mentor ao estimular as jornadas dos interlocutores (Martinez, 2007).

A lembrança do livro autobiográfico de Flusser permite a observação do terraço de sua casa, localizada na rua Salvador de Mendonça, 76, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, como um cenário que marcou sua vida. “O Terraço”, também título do último texto da seção “Diálogos” de sua autobiografia, funcionava praticamente como um espaço de conversação. Permitia a tensão entre a comunicação dialógica criativa com in-

terlocutores adultos ou jovens e a comunicação discursiva requerida, em alguns momentos, por parte dos jovens que buscavam referências para construir um significado para suas vidas no período anterior e posterior ao golpe militar de 1964.

O terraço, frequentado por artistas, escritores, cientistas ou pensadores e por jovens amigos de sua filha Dinah, entre eles Celso Lafer, atualmente professor titular do Departamento de Filosofia e Teoria Geral do Direito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, pode ser considerado um espaço de conversação. Do cenário do terraço Lafer lembra que “no seu contato com as pessoas e na sua busca incessante de uma ‘conversação autêntica’ (Flusser) sentia-se impelido a questionar os intelectuais inautênticos” (Lafer in Flusser, 1999: p.9). Ainda segundo Lafer, Flusser gostava de provocar: “Provocava na linguagem escrita e provocava ainda mais na exposição dos seus pensamentos, com o incomparável virtuosismo das suas incisivas palavras e dos seus inusitados gestos, o que dele fez um extraordinário conferencista e professor” (Lafer in Flusser, 1999: p.9). Lafer destaca ocasiões nas quais testemunhou o que poderia ser chamado de “conversação autêntica”, como as discussões que presenciou entre Flusser e o filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva, vigoroso e admirado interlocutor, de quem discordava em várias questões.

Recuperando, ainda do texto “O terraço”, as suas lembranças dos finais de semana em São Paulo, Vilém conduz o leitor pela casa desde a porta de entrada “sempre aberta” até chegar ao terraço. Ao local onde o convidado “dá de cara com os amigos empenhados em diálogo violento que formam círculo grande ou vários círculos pequenos” (2007: p.193). Flusser ainda lembra que, durante eventos internacionais, o terraço era frequentado por algumas vacas sagradas, das quais propositalmente não cita os nomes, que cumpriam a missão de ser profanadas pelos frequentadores do ambiente. Enfatiza, finalmente, que “os diálogos estão guardados no íntimo dos participantes, e continuam agindo”, isto é, estimulando a reflexão e o engajamento na vida social e cultural do país (2007: p.198).

Convite à dúvida

Ao destacar a tensão entre comunicação dialógica e comunicação discursiva o presente texto não pretende impor um discurso normativo

a respeito da importância do diálogo. Seria uma postura contrária ao enorme esforço criativo de Vilém Flusser. Pretende sim contribuir para a compreensão da tensão diálogo/discurso na contemporaneidade.

De que forma esta tensão ajuda a analisar os vínculos experimentados cotidianamente na magia da mediação primária ou comunicação presencial (Pross, 1990; Baitello, 2010: p.106; Menezes, 2007) e também na mediação terciária ou comunicação mediada por equipamentos eletrônicos? Na medida em que pesquisadores da comunicação por redes digitais (Primo, 2007; Recuero, 2007; Lemos, 2009; Lima, 2009; Silveira, 2009; Marques, 2010) investigam as potencialidades e limites das mesmas, podemos dizer que os ambientes digitais, virtualmente marcados por possibilidades também técnicas de interação, são ambientes abertos à virtual construção dialógico criativa? De que forma as redes digitais são utilizadas no leque de possibilidades que vai de ambientes que expressam a construção de diálogos até espaços para simples repetição de discursos?

É possível que a participação na conversação com Vilém Flusser ajude a compreender este leque de possibilidades. E ainda a privilegiar posturas epistemológicas compreensivas (Künsch, 2008 e 2010) e práticas políticas progressivamente dialógicas.

***José Eugenio de Oliveira Menezes** - Doutor em Comunicação pela ECA / USP, é docente do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. Integra os grupos de pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir (Cáspcr Líbero) e Cisc - Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (PUC/SP). Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Unimep e em Filosofia pelo Centro Universitário Unisal. Autor de *Rádio e cidade: vínculos sonoros* (2007) e coorganizador dos livros *Os meios da incomunicação* (2005) e *Os símbolos vivem mais que os homens* (2006), publicados pela Editora Annablume. Integra os conselhos científicos das revistas *Ghrebh- Libero*, *Fronteiras*, *CoMtempo* e *Comunicação, Mídia e Consumo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAITELLO, N.; CONTRERA, M.S.; MENEZES, J.E.O. (Orgs.) *Os meios da incomunicação*. São Paulo: Annablume/CISC, 2005.
- BAITELLO Jr., N.; GUIMARÃES, L.; MENEZES, J.E.O.; PAIERO, D. *Os símbolos vivem mais que os homens*. São Paulo: Annablume/CISC, 2006.
- BAITELLO Jr., N. *A serpente, a maçã e o holograma. Esboços para uma Teoria da Mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

- BERNARDO, Gustavo. *A ditada de Flusser*. Filosofia e literatura. São Paulo: Globo, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- FLUSSER, Vilém. *Figuras filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Org. Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- KÜNSCH, Dimas A. *Teoria compreensiva da comunicação*. In: KÜNSCH, D.; BARROS, L.M. de. (Orgs.) *Comunicação. Saber, arte ou ciência?* São Paulo: Plêiade, 2008.
- KÜNSCH, Dimas A. *Compreensão*. In: MELLO, José Marques de. (Ed.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2010.
- LAFER, Celso. Prefácio. In: FLUSSER, Vilém. *A ditada*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LEMOS, André. Prefácio: Nova esfera conversacional. In: MARQUES, A. et alii. *Esfera pública, redes e jornalismo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.
- LIMA Jr., Walter Teixeira. Mídia social conectada: produção colaborativa de informação de relevância social em ambiente tecnológico digital. *Líbero*. São Paulo, v. 12, n. 24, p. 95-106, dez. 2009.
- MARCONDES F., Ciro. A comunicação como uma caixa preta. Propostas e insuficiências de Vilém Flusser. *Em Questão*. Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 423-456, jun. 2006.
- MARTINEZ, Monica. *Jornada do Herói*. A estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- MENEZES, José Eugênio de O. *Rádio e cidade: vínculos sonoros*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MENEZES, J.E.O. Comunicação, espaço e tempo: Vilém Flusser e os processos de vinculação. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 6, n. 15, p. 165-182, mar. 2009.
- MENEZES, J. E. O. Diálogo. In: MELLO, José Marques de. (Ed.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2010.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. A conversação informal na Internet: condições interacionais e contribuições para uma análise qualitativa. In: BRAGA, J.L. et al. (Orgs.). *Pesquisa empírica em comunicação*. São Paulo: Paulus/Compós, 2010.
- NAVES DE OLIVEIRA, Danielle. Entropia. In: MARCONDES F., Ciro. *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2007.
- PRIMO, Alex. *Interação mediada por computador*. Comunicação. Cibercultura. Cognição. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- PROSS, Harry; BETH, Hanno. *Introducción a la ciencia de la comunicación*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu. *Game-ativismo e nova esfera pública interconectada*. *Líbero*. São Paulo, v.12, n. 24, p. 131-138, dez. 2009.

Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria¹

Márcio Seligmann-Silva*

Tratarei aqui do tema a mim proposto, “Intelectuais e processos de circulação cultural”, no contexto da auspiciosa fundação de um Centro de Pesquisas Brasileiras na Freie Universität Berlin. Esse tema levou-me a pensar o local e o papel do intelectual da chamada “periferia”, em uma época de circulação intensa e desconstrução das hierarquias do tipo periferia-metrópole. Ou ainda, perguntei-me quais modelos de circulação cultural permitem pensar esta nova situação nômade, que paradoxalmente ao mesmo tempo solicita um abandono do modelo (moderno) do nacional e, por outro lado, reforça o local, em resposta à globalização econômica e cultural, assim como constrói muros em torno dos novos blocos econômicos. E enfim, perguntei-me em que medida as experiências de intelectuais exilados no Brasil permitem lançar uma luz sobre estas perguntas. A estas questões axiais – que felizmente não serão respondidas integralmente – deverão somar-se outras, dentro do desafio de pensar aqui

o local da diferença em uma era de homogeneização econômico-cultural. Estas questões são verdadeiramente enormes. Não poderei entrar em vários temas diretamente relacionadas a esta reflexão sobre a dialética entre o local e o global, tal como, em que medida a intensa capitalização do Brasil e de sua cultura tem alterado os papéis tradicionais projetados no Brasil como grande país do futuro, terra virgem, sertão a ser civilizado pelo estrangeiro e pelos intelectuais locais. O Brasil tem se aburguesado e isto justamente sob um governo de um ex-proletário. Ironias da vida. Aqui vou me concentrar em tentar ler a partir da nossa situação atual indícios para uma nova cartografia dos campos de força culturais. Parto de um local chamado Brasil e do pressuposto de que novas rotas de circulação estão modificando rapidamente nossas antigas concepções de periferia e de centro.

Diante do desafio de abordar temas tão enormes, optei por discutir esta nossa atualidade baseando-me – de modo que pode parecer à primeira vista contraditório – nas ideias de dois intelectuais de língua alemã que se exilaram no Brasil e morreram já há muitos anos. Coloco-me aqui como uma espécie de porta-voz destes intelectuais, em um misto de homenagem e de pedido de ajuda para pensar o nosso presente. Refiro-me a Anatol Rosenfeld, nascido em Berlim em 28 de Julho de 1912, tendo emigrado em 1936, antes de concluir seu doutorado em filosofia na Friedrich Wilhelm Universität. Ele chegou ao Brasil no início de 1937. Depois de trabalhar em uma fazenda em Pedreira, perto de Campinas, e como caixeiro viajante, no final dos anos 1940 ele retomou seus trabalhos intelectuais e passou a trabalhar como jornalista. Rosenfeld se tornou aos poucos uma eminência da intelectualidade paulista, particularmente daquela ligada à USP, nos anos da criação de vários de seus cursos de ciências humanas. Amigo de Antonio Candido, de Jacó Guinsburg (que se tornaria o editor de sua obra), ele se recusou a fazer uma carreira acadêmica e preferiu sua independência como livre-pensador. Ele faleceu em São Paulo no final de 1973, ou seja, depois de ter vivido 36 anos no Brasil, doze a mais do que vivera em Berlim.

O outro pensador que nos guiará nesta reflexão – e será sobretudo dele que falarei aqui – deixou o Brasil justamente em 1973, o ano da morte de Rosenfeld, para se fixar em Robion, na Provence francesa, e então conquistar fama internacional como comunicólogo e se tornar o intelectual brasileiro de maior repercussão no século XX.

Refiro-me, é claro, a Vilém Flusser. Ele nasceu em Praga em 1920 e deixou aquela cidade em 1939 fugindo do nazismo – que significou a morte de toda sua família e o desaparecimento de seus amigos: “todas as pessoas às quais eu estava ligado, de modo misterioso em Praga foram assassinadas. Todos. Os judeus nas câmaras de gás, os tchecos na resistência, os alemães na campanha russa.” (“*Alle Menschen, mit denen ich in Prag gehemissvoll verbunden war, sind umgebracht worden. Alle. Die Juden in Gaskammern, die Tscheken im Widerstand, die Deutschen im russischen Feldzug.*” 1994: p.19). Após um ano na Inglaterra ele foi para o Brasil, instalando-se em São Paulo. Como Rosenfeld, de quem se tornaria amigo e admirador, ele tampouco se tornou um professor no sentido pleno. Apesar de ter lecionado na Faap e na USP, nunca se integrou plenamente no sistema acadêmico e foi rechaçado pelos filósofos, que estavam então construindo o departamento de filosofia da USP e desconfiavam do gênero de filosofia que Flusser praticava: ensaísta, extremamente erudito, mas de modo algum filológico, como então se praticava a filosofia em São Paulo. Flusser se sentiu asfixiado e limitado no Brasil da ditadura e em 1973 decidiu se autoexilar: desta feita em um exílio cultural e não tanto político como ocorrera em 1939.

Apesar da admiração mencionada que Flusser alimentava com relação a Rosenfeld, este último manteve a distância dele, talvez também desconfiando de sua criatividades desregrada. Como Flusser o expressou em um obituario de Rosenfeld de 1973:

A. Rosenfeld sempre irritava. Irritava-me a sua insistência no respeito às ‘fontes’. Tal insistência cortava as asas da minha imaginação e encurtava o seu voo. Irritava-me a sua constante volta para o que ele considerava ser ‘a realidade’, e o que para mim não era senão uma das camadas da realidade, e não a mais significativa. Tal volta constante me parecia ser pedestre. Irritava-me a sua posição, que me parecia rígida e dogmática, tão diferente da fluidez aberta que se me afigura como a indicada na situação de ideologias interpenetrantes e em decomposição mútua como o é a nossa. [...] Devo confessá-lo: a existência de A. Rosenfeld era, para mim, irritante, porque questionava a minha própria ‘forma mentis’. Mas agora, que ele deixou de existir, não me sinto mais à vontade. Pelo contrário: a sua ausência funciona como freio ainda mais irritante. Será isto a ‘imortalidade?’ (Flusser 1973)

Esta passagem apresenta de modo sucinto esta relação de “amizade-inimizade”. Estas diferenças apontadas por Flusser são fundamentais, eles eram dois intelectuais que habitavam universos distintos, mas elas não impediram a admiração mútua, apenas tornaram esta admiração mais interessante e temperada.

Mas não deixa de ser sintomático que os dois exilados judeus de língua alemã se uniram justamente na tentativa de fazer uma tradução para o alemão. Refiro-me à tradução de excertos do livro-poema *Galáxias* de Haroldo de Campos. Esse livro foi publicado em 1984, mas os poemas vinham sendo feitos desde o início dos anos 1960. Essa tradução saiu no número 25 da revista *Rot* – editada por Max Bense e Elisabeth Walter – com o título “*Versuchsbuch galaxien*”.² Vale a pena recordar esta publicação no nosso contexto. Na introdução a esta tradução lê-se sobre o texto de Haroldo: “unidade na diferença. Diferença na unidade”. Estas expressões se referiam ao texto tanto do poema como da tradução, mas podem também ser aplicadas à união de Flusser e Rosenfeld em um mesmo projeto. Projeto este não por acaso de tradução e de tradução de um texto particularmente intraduzível. O projeto “galáxia” de Haroldo de Campos foi uma empresa de radicalização do gesto mallarmaico de disseminar os sentidos da poesia. O poema é transformado em diáspora de palavras e de significados. Eis aqui uma prova da abertura do poema e de sua transgermanização feita por Rosenfeld:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever o futuro do escrever sobreescrivo sobreescravo em milumanóites milmapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas

*und hier fange ich an und hier fange ich
diesen anfang und fange gemessen wieder
an und fange mich und werfe
entfangend und vermesse mich wenn man
nach art des reizens lebt ist nicht die reise
wichtig sondern der anfang der deshalb*

*fange deshalb fang ich tausend seiten zu
schreiben fang ich tausendseiten an
zu enden mit der schrift anzufangen mit
der schrift anzufangen zuenden mit der
schrift deshalb fange ich wieder ich an deshalb
entwerfe entfangend ich deshalb ernesse
ich ermesse über schreiben zu schreiben
ist die zukunft des schreibens ich
überschreibe und überschreite in
tausendennächten tausendseiten oder
eine seite in einer nacht was daselbe ist
nächte und seiten...*

Trata-se de dar um novo futuro para a escrita – trata-se de acabar com ela para reinventá-la, em uma viagem, escrevendo sobre a escritura, mas também sobre-escrevendo: como em uma eterna tradução. “sobrescrevo sobreescravo”, escreve de Campos, e Rosenfeld recria: “*überschreibe und überschreite*”. Esse passo além pode ser pensado tanto como o *paragone* do tradutor com o “original”, como também o do autor com a tradição. Toda a cultura se transforma em *überschreiben* (transcrever, transferir) e *überschreiten* (ultrapassar, transgredir), em ultrapassamento, mas também em perder-se na viagem.

Cada um dos tradutores traduziu duas páginas-poema. Rosenfeld, além da página de abertura, traduziu um poema que justamente trata de viajantes em uma *Hauptbahnhof* (Estação Central). A cena não por acaso se passa em um país de língua alemã e várias palavras em alemão pontuam o texto de Campos. Rosenfeld traduz e traz para o alemão um texto já ele mesmo polinizado por este idioma e cultura. Talvez esta cor alemã que o tenha atraído para este poema. Já Flusser elegeu dois poemas dos mais rarefeitos em termos semânticos, sendo que ele em certos momentos se concentrou mais em construir uma paleta sonora tão rica quanto a do original, do que em tentar refazer em alemão os fragmentos de sentido. Um dos poemas tem como tema a escrita e o livro. Em de Campos lemos:

mas o livro é puro mas o livro é puro mas o livro é diásporo
brilhando no monturo e o coti diano o coito diário o morto no armário
o saldo e o salário o forniculário dédalodiário mas o livro me salva me

alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem é viagemviragem...

E Flusser verte:

*aber das buch ist die öffnung
aber das buch ist die hoffnung aber das
buch ist die eröffnung als erscheinung in
der erscheinung und der alltag und der
pralltag und die leibe in der speiche und
der speichel und der ausgleich der peisel
im heisel aber das buch ist mein heil mein
pfeil mein quell denn das buch ist reise ist
weiser des säuselns ist gefiedergeträusel
ist reisegekreise...*

Nesta passagem vemos novamente a figura do livro-viagem, mas este livro também é tratado como “diáspora”, ou, na versão de Flusser: “*das/ buch ist die eröffnung*” (“o livro é a abertura”). Ou ainda, o livro é “viagemviragem”, “*reisegekreise*”. Entre diáspora e viragem, entre arado e monturo, o livro é uma figura da errância, como o próprio poeta se coloca e seus tradutores com ele. A tradução é a performance desta diáspora, desta visão do livro como viagem errante. Que dois exilados nos inspirem estas palavras através da poesia disseminante de de Campos é algo que nos deve dar a pensar. Mas por agora passemos por este portal tradutório e nos dediquemos a Rosenfeld e em seguida a Flusser, tentando apontar o que eles têm a nos ensinar sobre a diáspora – questão que para eles estava longe de ser só teórica.

Rosenfeld editou um importante livro – lamentavelmente pouco lido hoje em dia – chamado *Entre dois mundos*. Ele trata da errância de dezenas de intelectuais judeus entre a sua judeidade e uma cultura local. Na bela introdução deste volume – que inclui textos de Heine, Kafka, dos Zweig, de Schnitzler, Döblin, Feuchtwanger, Gerchunoff, S. Bellow, Alberto Dines, I. Babel e Samuel Rawet, para ficarmos com alguns dos mais conhecidos – Rosenfeld escreve em tom quase que explicitamente autobiográfico. Ele conhecia muito bem a sensação de estar entre os mundos, já que pertencia tanto à cultura alemã, como à judaica e à brasileira. Falando de Kafka e da interpretação de

seu *O Processo* como uma espécie da alegoria da situação do judeu, Rosenfeld comenta: “De qualquer modo, José K. morre sem saber por quê. Também as irmãs de Kafka morreram assassinadas, num campo de concentração, sem saber por quê. E fim semelhante teria tido o próprio autor de *O processo* se tivesse vivido mais. Também Kafka teria morrido sem saber por quê.” (Rosenfeld, 1967: p.6) Ele considera o caso de Kafka exemplar e justamente por isso universal: ele vai além da situação judaica. Este comentário de Rosenfeld, em 1967, é sintomático, pois já adianta toda uma potente linha de leitura da cultura como sendo uma cultura do exílio e da diáspora. Ou seja, ele não procura simplesmente fazer uma leitura judaizante de Kafka, algo que não seria nada original, mas sim tenta ler em Kafka traços do homem contemporâneo. Ele recorda a teoria da *lonely crowd*, em moda então, para se referir a este sentimento de alienação do homem contemporâneo e assim aproximá-lo de Kafka. “Nenhuma pessoa de sensibilidade, que viva realmente o momento atual, pode fechar-se inteiramente a esta ‘teologia do exílio’ – fórmula que talvez defina aspectos essenciais da obra kafkiana.” Ele fala ainda de um “duvidoso privilégio” de ser visto como uma espécie de pioneiro e paradigma desta experiência contemporânea. Reencontraremos em Flusser uma ordem de ideias semelhante. Para Rosenfeld, no entanto, o modelo do modelo, ou seja, o Kafka de Kafka, tinha sido Heine. Este teria também sofrido de “complexo de exílio”. Ele era o “tipo acabado do judeu marginal”. (1967: p.10) Rosenfeld descreve Heine como um *déraciné*, nascido em uma casa já sem tradição, num mundo de semimancipados que o marcaria como um marginal, alguém condenado a viver entre dois mundos. Um “estranho”. É evidente que estamos autorizados a ler na descrição que Rosenfeld faz desta tradição dos exilados e marginais uma autorreflexão de um exilado. Afinal ele mesmo nos chama a atenção para a “importância documentária” dos escritos. (1967: p.9) Para ele, toda literatura possui algo de confissão e hoje sabemos que não só a literatura o possui – ou ainda, de um outro viés: se tudo é literatura, sempre há confissão na escrita.

Rosenfeld ao falar de Heine descreve e teoriza algo que eu definiria como uma “geração-ponte”. Mas esta geração não pode ser reduzida a um período restrito. Podemos ver nela tanto Heine (1797-1856), como Freud, nascido no ano de morte de Heine, ou ainda Kafka (1883-1924) e mesmo Walter Benjamin (1892-1940). Mas

mesmo a geração de Rosenfeld ainda sofreu de um “complexo de ponte”. E Flusser, talvez mais libertado deste complexo, não deixou de cultivar uma verdadeira obsessão pelas pontes e pela metáfora das pontes e do pontificado. (Cf. Seligmann-Silva 2009 e 2009b) Rosenfeld descreve o complexo de exílio de Heine como uma autêntica doença nervosa, que estaria na origem de atitudes oscilantes, do fato dele ter passado boa parte de sua vida viajando, ter-se convertido ao cristianismo para em seguida se arrependê-lo amargamente disto, ter sido um ardente patriota germânico e depois o fundador da Associação para a Cultura e Ciência dos Judeus e alguém que odiava tudo que se referisse à Alemanha. Heine teria um anseio de integração, uma sede de amizade, ao lado do aguilhão e da necessidade do deslocamento. Vale notar que esta compulsão à viagem e ao deslocamento agiu de modo distinto em cada um destes exilados existenciais que mencionei aqui: mas todos eles viveram na pele e na alma a situação de ponte e, com exceção de Kafka, todos foram exilados políticos. Kafka, de certo modo, foi um “exilado interno”. Freud, Kafka e Flusser⁴ perderam a família em campos de concentração.

Rosenfeld escreve sobre Heine: “Nele, como expoente genial, tudo toma feições excessivamente agudas, mas as suas peculiaridades são, em essência, as de todos os marginais, sejam eles mulatos, mestiços da Índia, imigrantes ou sobretudo seus filhos nos quais se manifesta incisivamente o drama da ‘segunda geração’ – já sem as tradições dos pais e ainda mal adaptada ao ambiente.” (1967: p.14) Ou seja, Rosenfeld faz de seu estudo sobre o exílio judaico um ensaio sobre os deslocados, exilados e moradores de um mundo reificado. Novamente: estes judeus valem como exemplos, são singulares mas são universais. Não por acaso Rosenfeld fala da “dupla lealdade” de Heine, conceito amplamente utilizado para caracterizar a situação do tradutor, como aquele que deve ser fiel tanto à língua de partida como à de chegada: tarefa impossível, como bem o caracterizou Benjamin ao denominar seu famoso texto sobre a tradução com a expressão: “*Die Aufgabe des Übersetzers*.” A tarefa, mas também a desistência e o fracasso do tradutor. O tradutor é um pontífice mas também alguém que vive no “entre” das línguas e das culturas.

Walter Benjamin, aliás, – que também foi um tradutor, de Baudelaire e Proust, entre outros – conhecia bem os canais comunicantes entre a tradução e o gesto da ironia, outra das marcas dos exilados e

de Heine, como recorda Rosenfeld. Com Thomas Mann, Rosenfeld afirma que a “ironia é distância” e arremata: “Distância é a situação do estranho e marginal.” (1967: p.17) Este estranho, *Unheimlich*, vive sem casa. Veremos que Flusser desenvolverá uma filosofia que comportava um estranho elogio da casa ambulante. O deslocado, na visão de Rosenfeld, recusa uma casa assim como recusa um rótulo e uma identidade estanques. Assim, tanto mais ele rechaça os estereótipos e lugares-comuns que são projetados sobre certos grupos: “Qualquer conceito sobre um grupo inteiro”, escreve Rosenfeld, “é sempre um preconceito” (1967: p.21s.). Como aquele que assume seu ser estranho, o judeu teria se colocado no local de uma minoria fraca e se tornado um bode expiatório. É este em boa parte o tema das histórias reunidas por Rosenfeld em seu livro *Entre dois mundos*.⁴ Mas algumas delas tratam também de como se pode viver bem na situação de exílio: “Vive-se perfeitamente bem entre dois mundos; de fato”, escreve Rosenfeld, “tal situação é uma fonte de enriquecimento”, ele arrematou. (1967: p.27) Ou seja, o tradutor de culturas, a ponte entre o passado e o presente e entre dois mundos, o judeu errante no seu exílio pode também transformar esta situação aparentemente hostil em fonte de enriquecimento. Flusser foi decerto o intelectual do século XX que melhor explorou esta possibilidade. Passemos a seus textos.

Mas Flusser não apenas construiu uma filosofia positiva do exílio, ele foi também um crítico radical do nacionalismo. No seu universo, um aspecto era a contraparte do outro. Como alguém que vivera na carne as consequências do mal nacionalista, ele sempre tinha as antenas muito alertas pra este perigo. Quando da queda do muro e da dissolução dos blocos socialistas, ele foi uma voz isolada que já anunciava as terríveis guerras nacionalistas que se tornaram realidade. Ele não tinha dúvidas de que os nacionalismos renasceriam “como uma Fênix das cinzas” (1994: p.94), como ele escreveu em 1991. O nacionalismo era um dos poucos aspectos da humanidade que faziam do otimismo Flusser um pessimista e inconsolável crítico da cultura. O nacionalismo barrava a visão utópica que ele tinha de uma sociedade pós-histórica. Ele via no pensamento romântico conservador as origens deste modo nacionalista de pensar – que ele criticou já no seu livro *A história do Diabo*, de 1965. Eu cito: “os filósofos do ‘povo’ alemão conseguiram encher de interesse existencial esse conceito, e

transformá-lo de praga [!] em motivo de orgulho. É enormemente fecunda essa inovação introduzida pelo 'idealismo'. Já produziu pelo menos quatro guerras, incontáveis fornos de incineração, e revoluções sangrentas." (2006: p.86) Hoje podemos dizer que este mal gerou na verdade dezenas ou centenas de guerras. Desdobrando a lógica do nacionalismo, Flusser chega logo ao cerne do pensamento político que determinou o nacional-socialismo: "O povo ardentemente amado está sempre rodeado de inimigos internos e externos. [...] E os nossos inimigos internos são aqueles que não amam o povo, mas persistem num individualismo cego, não querem ser como 'a gente'. São traidores. Os nossos inimigos são odiosos, e o nosso ódio a eles está em proporção direta com o nosso amor ao povo." (2006: p.87) Estamos a um passo do raciocínio de Rosenfeld sobre o judeu como estranho e como bode expiatório. Flusser, de resto, escreveu diretamente sobre este tema em várias ocasiões, mas sobretudo ao resenhar em 1982 o ensaio de René Girard intitulado "*Le bouc émissaire*". (1995 pp. 101-106)

É sobre esta base negativa que devemos ler as potentes reflexões de Flusser sobre a língua, a tradução e seu elogio do exílio e da circulação. Esta base era também, novamente, a sua vida. Assim não nos surpreende mais se encontramos no mencionado livro de 1965 sobre a história do diabo, uma referência ao caráter autobiográfico de toda cosmovisão. "Aquilo que chamamos 'nossa experiência individual' é portanto muito menos característico, e muito mais típico que suspeitamos." (2006: p.94) Nesse livro, Flusser explora tanto a importância da língua materna, como também as vantagens de abandoná-la. Neste ponto o gesto da tradução é essencial. Como já para Wilhelm Humboldt, também Flusser acreditava que "a língua materna forma todos os nossos pensamentos, e fornece todos os nossos conceitos." (2006: p.91) E mais, "toda língua produz e ordena uma realidade diferente. Se abandonarmos o terreno da nossa língua materna," escreve o exilado Flusser, "o nosso senso de realidade começa a diluir-se. O amor pela língua materna restabelece o nosso senso de realidade, porque nos proporciona a vivência da superioridade da nossa própria língua. [...] Se perdemos o amor pela língua materna, se aceitamos todas as línguas como ontologicamente equivalentes, a nossa realidade se desfaz em tantos pedaços quantas línguas existem." E Flusser conclui: "E nos abismos entre estes pedaços abre-se o nada,

muito precariamente transposto pelas pontes duvidosas que as traduções oferecem. A perda do amor pela língua materna equivale a uma forma infernal da superação da luxúria pela tristeza." (2006: p.91) Ou seja, o território milista aberto pelo tradutor é também o terreno de onde brota a melancolia. Antimusa tão conhecida de Benjamin. Mas Flusser ensina também que este tradutor não necessariamente é triste por ter abandonado o território e o abrigo da língua *matern*. Como o próprio Flusser, ele/ela pode aprender a ter muitas(os) amantes. Em uma entrevista de 1990 Flusser formulou o seguinte quanto à tradução e o seu amor pelas línguas. Observem que novamente encontramos aqui a passagem do individual para o universal, do biográfico para o teórico:

Meu caso não é específico. Mas vou falar sobre o meu caso porque ele é característico para outros casos. Eu tenho um amor inquieto, quente com relação à língua. Isto também pode ser esclarecido biograficamente – eu nasci entre as línguas, um políglota de nascença. E isto também me dá essa sensação singular do precipício abrindo-se sob mim, sobre o qual eu salto ininterruptamente. Nesta prática cotidiana da tradução – pois tradução é saltar – tornou-se claro para mim que, de todas as máquinas que o ser humano já criou, as línguas são as mais estupendas. (1996: p.146)

Em outro artigo de 1991, também contra os neonacionalismos pós-guerra fria, chamado "*Nationalsprachen*", Flusser articula a ideia de que aquele que realmente ama a sua língua materna deve saber amar outras línguas. As belezas de cada língua só podem vir à luz nesta passagem de uma língua para a outra. E ele formula: "quem mata seu vizinho porque ele fala outra língua que não a sua, este não possui a mínima ideia da sua própria língua." (1994: p.14) Decerto o ensaio no qual Flusser leva mais adiante a sua filosofia do exílio e a sua teoria do pós-nacionalismo é o belo trabalho – também amplamente autobiográfico – "*Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*", publicado em português no volume *Bodenlos* com o título "Habitar a casa na apatricidade". Este texto, de meados dos anos 1980, anterior, portanto, à queda do bloco comunista, coloca-se como tarefa uma exploração, afirma Flusser, do "mistério de minha apatricidade" (2007: p.221), ou seja das "*Gebornnis meiner Heimatlosigkeit*" (1994: p.15),

em um jogo de palavras dificilmente recuperável em português. Flusser propõe que devemos abandonar as nossas concepções de pátria. Ele nos convida a despir a roupa da nação e a contemplarmos nosso corpo sem o mistério que, como ele percebe, sustenta toda ideia de pátria. Como Freud em seu artigo sobre o *Unheimlich*, de 1919, Flusser explora também a ambiguidade entre o familiar e o estranho, ou seja, entre *Heimat* e *Geheimnis*. O próprio, ou seja, o *heimisch*, só existe com o seu avesso, o *Unheimlich*. É desta dialética entre o familiar e o estranho que Freud deduz tanto o nosso sentimento de intimidade – que parece aos outros como algo misterioso e insondável –, como também nossos conteúdos recalçados no inconsciente aparecem-nos como inacessíveis e cheios de mistério. Se a psicanálise tem como proposta o desvelamento desse mistério, mesmo sabendo que este mistério nos é constitutivo, Flusser por sua vez propõe uma crítica radical do mistério e da noção de pátria dialeticamente determinada por esse mistério. Novamente ele parte de sua vida para fazer esta reflexão: “Sou domiciliado em no mínimo quatro idiomas e me vejo desafiado e obrigado a traduzir e retraduzir tudo o que tenho a escrever.” (2007: p.221) Flusser parte para esta pesquisa, como Freud também, cruzando filogênese e ontogênese, ou seja ele discute fenômenos da espécie humana que se refletem e se repetem na história de cada indivíduo. Ele mostra como a humanidade apenas recentemente tornou-se “*beheimatet*”, ou seja domiciliada, mas também, habitante de uma pátria, *Heimat*. Se em outros momentos Flusser recorda que a noção moderna de patriotismo é um fruto da Revolução Francesa (1994: p.95), nesse ensaio ele prefere uma visada a partir de uma longa temporalidade e afirma que o nosso “patrismo” seria uma aquisição derivada do sedentarismo provocado pela invenção da agricultura. Nessa passagem do nomadismo para o sedentarismo também teríamos aprendido a submeter as mulheres. Tudo isto para ele, no entanto, estava sendo revolucionado e superado – lembremos novamente que estamos em meados dos anos 1980 – com a sociedade pós-industrial e pós-histórica. Os milhares de migrantes, e ele inclui aí os trabalhadores estrangeiros, os expatriados (*Vertriebene*), fugitivos e intelectuais em constante deslocamento, todos não vem mais ser vistos apenas como marginais (*Ausserseitem*), mas como vanguardas do futuro. (1994: p.16; 2007: p.223) “Os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha, os palestinos nos países do Golfo

Pérsico e os cientistas russos em Harvard surgem não como vítimas dignas de compaixão que devem receber ajuda para retornar à pátria perdida, mas sim como modelos a serem seguidos por sua suficiente ousadia.” (2007: p.223) Reencontramos aqui, portanto, a ideia acima vista com Rosenfeld de que minorias expatriadas – no caso ele falava especificamente dos judeus da Europa – teriam uma espécie de “duvidoso privilégio” de representar a humanidade hoje. De certo modo, Flusser leva adiante aquilo que Rosenfeld denominou de “teologia do exílio”, ao se referir a Kafka. Isto não nos surpreende, já que estes dois pensadores de Praga, Kafka e Flusser, de fato tinham muito em comum. Mas sobre este “duvidoso privilégio” de sofrer o exílio, outros intelectuais judeus também escreveram, como Derrida, em 1992, em seu conhecido ensaio “*Le monolingüisme de l'autre*”, – também dentro de um modo de filosofar abertamente autobiográfico. Toda uma linhaagem do pensamento judaico do século XX (com raízes no XIX, como vimos com Heine), poderia ser traçada aqui a partir deste mote.

Mas voltemos ao Flusser de meados dos anos 1980. No ensaio sobre a conquista da apatricidade ele ainda descreve o seu “desmoronamento do universo”, ou seja, a expulsão de Praga, como uma “rara vertigem da libertação e da liberdade”. (2007: p.223) Ele vê na *Heimat*, antes de mais nada, uma técnica (*Technik*). Como nos ligamos a ela com muitos fios, costumamos sofrer com a ruptura dos mesmos. Flusser transformou este abandono em conquista, passou do luto da perda, para uma reflexão sobre sua liberdade e seus ganhos. Ele conclui esta reflexão dando um passo de sua situação de sobrevivente para uma reflexão filo-histórica. O que parece um pequeno passo para um homem, é revelado e transformado em um grande passo para a humanidade: “Portanto, a partir dessa quebra do sedentarismo, somos todos nômades emergentes.” (2007: p.223) Trata-se de aprender a romper estes laços obscuros que nos atam à ideia de *Heimat*. Na sua experiência, ele percebeu que o nosso “enraizamento secreto [*geheimnisvoll*]” é na verdade um “enraizamento obscurantista”. (2007: p.224) Esta libertação dos laços obscuros e até então considerados como profundos e naturais, leva a uma nova ordem ética. Libertar-se da ideia de *Heimat* não deve ser compreendido como uma conquista da irresponsabilidade. A responsabilidade agora passa a ser algo mais sério e pensado como o fruto de uma escolha refletida. Podemos eleger com relação a quem e ao que desejamos

ser responsáveis. Aproximando esta teoria de Flusser da crítica que Hanna Arendt faz da noção de política calcada na piedade – que para ela surgiu na época da Revolução Francesa (1988: pp.47-91) – podemos pensar que para Flusser também não se trata mais de abraçar a comunidade abstrata do “povo”, mas sim àqueles e às causas com as quais verdadeiramente nos identificamos. Flusser escreveu: “Não sou como aqueles que ficaram em sua pátria, misteriosamente amarrados a seus consócios, mas me encontro livre para escolher minhas ligações. E essas ligações não são menos carregadas emocional e sentimentalmente do que aquele encadeamento, elas são tão fortes quanto ele; são apenas mais livres.” (2007: p.226)

Esta libertação das amarras da *Heimat* são tão evidentes em Flusser que ele é incapaz de articular a sua identidade – ou as suas identidades – em termos nacionais. Ele se diz com as palavras: “Sou praguense, paulistano, robionense e judeu, e pertença ao círculo de cultura chamado alemão, e eu não nego isso, mas sim o acentuo para poder negá-lo.” (2007: p.226) Ele não se diz tcheco, brasileiro, francês e alemão. Seu sentido de pertença passa pelas cidades onde morou e pelas línguas e culturas nas quais habitou, não pelos países. Mas esta pertença se dá no *Über-Springen*, ou seja, no salto constante, na passagem de uma vestimenta a outra, na superação contínua do próprio. Com esta casa multípolar e com a estranheira que esta situação criava para ele no interior de cada uma dessas pátrias, Flusser aprendeu a olhar a *Heimat* de fora. E deste modo aprendeu como desconstruí-la. Ele nota que o estrangeiro é aquele que normalmente, para sobreviver, aprende o código secreto da *Heimat*. Ao fazer isto, mostra que este código era constituído de regras inconscientes, mas que não se trataria na verdade de nada especial, insondável e muito menos natural. As regras do local, do nacional, que são sempre sacralizadas, são reveladas como sendo banais pelo estrangeiro. “Para o residente, o emigrante é ainda mais estrangeiro, menos familiar que o migrante lá fora, porque ele desnuda o sagrado, para os domiciliados, como uma coisa banal. Ele é feio e digno de ódio, porque identifica a beleza pátria com uma belezinha *kitsch*.” (2007: p.227) Ele é o profanador, e nesse passo Flusser recorre novamente à teoria do sacrifício. O estrangeiro profana o sagrado, ele mesmo é, por vezes, sacralizado e sacrificado.

É digno de nota que neste ponto de seu texto sobre a filosofia do exilado Flusser passa a relatar a sua experiência no Brasil. Ele

narra como ele se decepcionou justamente com o processo de transformação do Brasil em uma nação como qualquer outra. Sua trajetória nesse país foi a de um engajamento cada vez maior, pensando que aquele país poderia ser também uma vanguarda do pós-nacional. Mas o golpe de Estado de 1964 e a institucionalização burocratizante do saber em Departamentos universitários já natimortos mataram nele seu ímpeto inicial. Pela segunda vez Flusser foi convencido das desvantagens da *Heimat*. Ele resume esta desilusão com o Brasil na frase: “Os preconceitos começaram a se cristalizar, isto é, a construção de uma nova pátria começou a ser bem-sucedida.” (2007: p.230) Mas esta “novidade” era na verdade a repetição da velha e execrada ideia de nação que se concretizava outra vez. Estava na hora de Flusser sair do Brasil. Foi este périplo por este país chamado Brasil que despertou nele a consciência de que a *Heimat* “nada mais é senão a sacralização do banal. A pátria, seja de que maneira for, não é nada além de uma habitação enovelada de mistérios. E ainda: quando se deseja manter a liberdade da apatricidade, adquirida com sofrimento, é necessário que a gente se recuse a participar dessa mistificação dos hábitos.” (2007: p.232)

A partir destas palavras de Flusser podemos pensar que também nossos estudos de área e sobretudo aqueles organizados a partir de nações, podem fazer parte desta mistificação. Imagino que se quisermos fazer valer a lição que Flusser tirou de sua vida e da história do século XX, que ele viveu intensamente, a conclusão neste ponto seria mais ou menos evidente: qualquer estudo que se queira verdadeiramente crítico de um país, da sua história e da sua literatura, só será válido se ele lutar no sentido de desacralizar e romper com estas mistificações. O pesquisador tem que saber vestir a roupa do estrangeiro, não para reproduzir os estereótipos, mas, muito pelo contrário, pela distância obter um espaço essencial para a crítica. Daí eu receber com alegria a notícia de que em Berlim se funda um Centro de Pesquisas Brasileiras. O estudioso de fora tem o privilégio da distância. E os por assim dizer “nativos” devem aprender a se abrir para estas leituras vindas “de fora”. Trata-se de aprender a saltar, como Flusser, de idioma em idioma, de universo cultural em universo cultural. Nesse sentido é evidente que estudos brasileiros só fazem sentido em um contexto comparatista que permita a constante erosão das fronteiras e da ideia do próprio. Flusser mesmo não faz explicitamente esse

passo no sentido de uma crítica dos estudos nacionais, nesse ensaio, mas não deixa de ser sintomático que ele o feche com recurso de seu saber de comunicólogo e de teórico da estética. Ele parte então de uma afirmativa que reestrutura nossas ideias convencionais sobre a pátria e a habitação. Ao contrário do que geralmente pensamos, não é a pátria que é algo estável e um ponto de referência. Podemos viver muito bem sem uma pátria. O que é necessário é a moradia. “Sem habitação, sem proteção para o habitual e o costumaz, tudo o que chega até nós é ruído, nada é informação, e em um mundo sem informações, no caos, não se pode nem sentir, nem pensar, nem agir.” (2007: p.232) Mas existe uma dialética entre o conhecido e o desconhecido que move Flusser – e todos nós, como habitantes de casas – para fora da redoma de sua moradia. Habitamos na redundância, ele afirma, para poder receber ruídos e transformá-los em informação. “Minha habitação, essa rede de hábitos, serve para ser agarrada por aventureiros, e serve também como um trampolim para a aventura.” (2007: p.233) Este convite para os ruídos e para a aventura, leva a um elogio do nomadismo, que nos transforma em caracóis que levam suas casas nas costas.

A partir dos anos 1980 Flusser de fato refletiu muito sobre as nossas moradias, invadidas por aventureiros e abertas para a aventura. Só assim podemos evitar a cristalização da moradia em uma *Heimat*. Flusser nos convida a dessacralizar nossas belezas pátrias, porque sabe que “O patriotismo é sobretudo o sintoma de uma doença estética.” (2007: p.234) Ele chegou a esta formulação sem passar pela teoria da ontotipologia que alguns anos depois levou Philippe Lacoue-Labarthe e Jean Luc Nancy (2002) a analisar no nazismo não apenas uma doença estética, mas a própria realização do estético. Hitler é visto pelos dois filósofos como o grande artista e arquiteto da raça alemã. Ele queria criar um tipo e para tanto visava aniquilar o que escapasse desse molde. Já o apátrida valorizado por Flusser, justamente questiona os moldes e relativiza a beleza da pátria. Flusser em meados dos anos 1980, quis ver nesse migrante um fragmento do homem do futuro. (1994: p.29; 2007: p.235) Ele desconstrói mistérios e vive sem segredos.⁵ Ele sabe morar mas recusa o mistério da *Heimat* e os canais que nos prendem a ela.

Este homem que se aventura, como o ironista de Rosenfeld que vimos acima, sabe apreciar a distância e as novas perspectivas que

esta libertação das amarras da *Heimat* significam. Como Flusser formulou em um texto ainda do início dos anos 1960, “Für eine *philosophie der emigration*” (“Para uma filosofia da emigração”): “Quando o homem se coloca na ironia, ele pode observar o que o determina.” (1994: p.31) É a revolta (*Empörung*) que nos leva à ironia, assim como é o engajamento, que nos faz sair dela, formulou Flusser naquela época. A partir de seus textos dos anos 1970 e 1980 fica claro que ele na verdade aprendeu a ficar na revolta e na ironia e a recusar o passo seguinte. O engajamento com a desconstrução – e não mais com a construção – de pátrias faz com que não abandonemos este interessante posto avançado de observação conquistado pela ironia. Até os anos 1960, na visão de Flusser, a emigração seria o resultado da revolta e a imigração derivaria do desejo de engajamento. Mas depois, após sua saída do Brasil, este engajamento se dá na própria emigração. Não há mais local para se imigrar. A filosofia da emigração de Flusser precisa ser atualizada e ele mesmo nos dá os elementos para esta reformulação a partir de sua decepção com qualquer projeto de construção de pátrias.

Assim, por exemplo, no seu artigo “*Um entsetzt zu sein, muss man vorher sitzen*”, de 1989 (cujo título do manuscrito é “*Vertreibung*”, “Expulsão”) ele procurou ler os aspectos positivos do banimento. Jogando com as palavras, ele escreve: “Para sermos seres humanos no sentido integral destas palavras devemos nos espantar.” (1994: p.35s.) Segundo ele, para Aristóteles a filosofia inicia com o *Entsetzen*, o espantar-se que nos desorienta. O banimento, portanto, poderia nos ajudar a nos tornarmos mais humanos. Os três estágios do banimento, o sentimento de perda do solo e do chão (*Boden*), a sensação de irrealidade em torno de nós e em nós e, em terceiro lugar, a sensação de se viver em uma realidade de segundo grau, tudo isto, nós reconhecemos hoje, escreveu Flusser, como sendo a situação de todos nós. (1994: p.37) Ou seja, como vimos acima com a filosofia do exílio de Rosenfeld, novamente o deslocado, o exilado, vale como uma espécie de representante radical, extremo, de uma situação que tendencialmente toda a humanidade vive hoje. Já em “*Planung des planlosen*”, de 1970, ou seja, poucos anos antes da segunda grande emigração de Flusser, ele defendera a figura do viajante e de seu gesto, nascido de repente, de abandonar o seu local: “A partida é libertação do hábito, e a decisão de se partir

é o tomar uma liberdade fundamental: a do movimento. Sem ele não valeria mais a pena viver." (1994: p.40) Lembremos do complexo de exílio que vimos acima com Rosenfeld escrevendo sobre Heine e da compulsão à viagem daquele poeta. O errante Flusser defende suas rupturas com argumentos que empenham a dignidade de toda a humanidade. Ele vê no viajante um *Homo ludens*, alguém que aposta no acaso, arrisca-se, mas ao mesmo tempo vive de modo integral a sua liberdade. Talvez ele não estivesse equivocado aqui. Afinal a teoria é, como ele também afirma pensando na sua etimologia grega, "*sight seeing*" (1994: p.39), e de fato Flusser viu muita coisa e pôde decantar dessa leitura do mundo palavras que guardam uma sabedoria. Como o Benjamin dos anos 1930, Flusser aproxima constantemente em seus textos sobre a viagem e sobre o nomadismo *Fahren* (viajar) e *Erfahren* (fazer experiência), que encontra a sua correspondência na relação de experiência com o latim *ex-perimenti*. "É correto que aquele que se senta [*der Sitzende*] possui [*be-sitzt*] e o que viaja [*der Fahrende*] experiência [*erfährt*], ou o que se senta habita o hábito e o que viaja corre perigo [*Gefahr*]." (1974: p.59) Na viagem coexistem tanto a experimentação, como a ousadia, a prova e o perigo. Daí Flusser criar também uma falsa etimologia entre *Wagen* (carro) e *Wagnis* (ousadia). (1974: p.45) Este ser humano móvel, ele escreveu em um texto cheio de humor sobre o *Wohnwagen* (*Trailer*), de início dos anos 1970, seria a resposta à consciência triste que Hegel já detectara no homem moderno, dividido de modo dialético e sem saída, entre a sua esfera privada e a pública. O homem pós-histórico seria, para Flusser, aquele capaz de abandonar esta tristeza e transformá-la em alegria via engajamento com o mundo. Ele mantém a revolta e se apega à emigração, este ser que está livre de uma moradia fixa, engaja-se na mudança e no seu risco implícito. Mas esta moradia que abandona o imóvel e se torna dinâmica já pode ser percebida nas mudanças de nossas casas: Flusser observa que as nossas paredes estão sendo vazadas por cabos que conectam o mundo em redes. Esta revolução informacional também abole a condição existencial que gerava a consciência triste. Não existe mais o interior das casas se opondo ao seu exterior. Agora o *software* vale mais do que o *hardware*.

Podemos transpor esta ideia de Flusser para uma reflexão sobre a nova posição dos intelectuais da periferia no mundo em movimento

e em rede que vivemos. Com a valorização cada vez maior do *software*, ou seja, das ideias, o jogo intelectual passa a ganhar muito mais vozes e aos pouco tem abandonado, nos últimos 30 anos, o tom monocórdico eurocentrista que sempre teve. Também a direção destas trocas de informação tem mudado: não se dão mais da Europa e Estados Unidos para a periferia e desta de volta aos centros. Aos poucos forma-se uma rede rizomática. Assim como Flusser formulou que os novos nômades caminham sem um destino fixo, num vaguear aberto, da mesma forma as informações circulam de modo desordenado em todas as direções. Trata-se de uma disseminação sem ordem como nas *Galáxias* de Haroldo de Campos. O meio desta dispersão não são mais os arquivos, *hardwares*, mas os cabos. Os arquivos se digitalizam. Flusser ainda usava a metáfora do ar e do vento pra se referir a esta dispersão. Ao invés das paredes da casa, temos o vento com o qual o viajante se depara. Este ar é também, para ele, *pneuma, spiritus e ruach*. Mas, ele arremata, "apenas agora a disseminação do espírito (diáspora) tornou-se um conceito central do pensamento ontológico e antropológico." (1994: p.61s.) Em um tom profético que lhe era caro, Flusser descreve a situação de um novo mundo no qual as paredes vão cedendo e o vento da informação transforma tudo da noite para o dia, entrando em todos cantos da casa e dentro de nós. Como vimos, nesta mesma época ele já tinha graves reservas com relação a estas transformações, que ele saudava. Assim como Walter Benjamin, que em um mesmo texto podia oscilar entre a posição melancólica e a euforia diante das catástrofes de sua época, lamentando-as ora como o fim do histórico, ora comemorando-as como a libertação do entulho da história, Flusser também oscila entre comemorar a nova era pós-histórica, com a superação das ideias de *Hermit*, de propriedade, de hierarquia entre as culturas e os gêneros, e, por outro lado, criticar um novo fascismo que se articulava quer via os neoneonacionalismos, quer via uma apropriação fascista deste cabeamento do mundo. Trata-se de conseguir avaliar esta nova situação para guiar a nossa ação neste mundo, que Flusser via como um deserto no qual o vento dispersa os grãos em uma tempestade sem fim. (1994: p.62) A catástrofe do presente torna o mundo "inabitável", mas, ao mesmo tempo, nos condena à liberdade. (1994: p.64)

Para concluir retomo a ideia flusseriana que via a dignidade do ser humano ligada e dependente da sua liberdade. Em um ensaio de

1984 chamado “*Exil und Kreativität*” (“Exílio e criatividade”), no qual ele novamente faz uma teoria positiva do *Vertriebene*, ele apresenta o banido como aquele que primeiro pôde perceber que não somos árvores. Ele descobre que “talvez a dignidade humana consiste justamente em não possuir raízes.” (1994: p.107) Nós lamentavelmente vivemos em um mundo no qual não apenas esta afirmação das raízes ainda é um mote constante na construção dos povos e das nações, como também, apesar de toda tempestade de informação, continua a se afirmar as diferenças como que “naturais” entre estes mesmos povos e culturas. A dialética que Flusser conhecia e descrevia tão bem, que permite a um povo hospedeiro transformar seus hóspedes em vítimas de sacrifícios⁶ (1994: p.109), infelizmente não para de se desdobrar na atualidade. O “duvidoso privilégio”, tão bem descrito por Rosenfeld, destes milhares e milhares de banidos ainda não se desdobrou em uma ética da convivência capaz não só de aceitar as diferenças, mas de incentivá-las, assim como de promover a constante diferenciação: a polinização mútua, criativa. Talvez estejamos agora na situação da “segunda geração” de que falava Rosenfeld. Ainda oscilamos entre a tradição histórica e a pós-histórica. Se os intelectuais possuem ainda algum papel nos processos de circulação cultural, deve ser este de promover a diferença e a desconstrução das entidades identitárias sacralizadas. Permitam-me pela enésima vez citar Flusser aqui neste contexto, já que as palavras dele são insubstituíveis: “Finalmente, ainda uma palavra sobre a tarefa do intelectual: ele deve ser aquele inseto, que pica as pessoas, para abri-las para experiências e para motivar seus corpos e pensamentos para mudanças de ponto de vista sem preconceitos.” (1994: p.84) Façamos desta máxima um lume para nossas discussões.

Campinas, 1 de Janeiro, de 2010.

***Márcio Seligmann-Silva** - Doutor pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutor por Yale e professor livre-docente de Teoria Literária na Unicamp. É autor de *Ler o Livro do Mundo* (Iluminuras, 1999), *Adorno* (Publifolha, 2003), *O Local da Diferença* (Editora 34, 2005), *Para uma crítica da compaixão* (Lumme Editor, 2009) e *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (Editora Civilização Brasileira, 2009); organizou os volumes *Leituras de Walter Benjamin*: (Annablume/Fapesp, 1999; 2ª. edição 2007), *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes* (Unicamp, 2003) e *Palavra e Imagem*,

Memória e Escrita (Argos, 2006) e coorganizou *Catástrofe e Representação* (Escuta, 2000). Possui vários ensaios publicados em livros e revistas no Brasil e no exterior.

NOTAS

1. Palestra apresentada no Simpósio de Inauguração: O Brasil no Contexto Mundial: Desafios e Perspectivas, no contexto da fundação do Centro de Pesquisas Brasileiras da Freie Universität Berlin no dia 5 de fevereiro de 2010.
2. Agradeço a Cláudia Santana Martins por generosamente ter me passado uma cópia dessa tradução publicada na revista *Róç*.
3. Como lemos em um pequeno ensaio biográfico de Flusser feito por Izabela Maria Furtado Kestler: após a invasão alemã à Tchecoslováquia “o pai de Flusser é preso a seguir e espancado até a morte no campo de concentração de Buchenwald. A mãe e a irmã de Flusser foram assassinadas em Auschwitz.” (2003 94)
4. Recorde, para evitar injustiças, que Rosenfeld preficiou este volume, mas não foi o único organizador. Figuravam além dele no trabalho de seleção e notas: Jacó Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza. Com relação ao antissemitismo, vale lembrar do pequeno e pungente livro de Rosenfeld sobre “Os protocolos dos sábios do Sião”, em que ele faz um histórico deste documento do ódio antijudaico, uma verdadeira máquina antissemita que até hoje alimenta esse preconceito. (Rosenfeld 1982)
5. Neste sentido seria interessante lembrar da atração de Walter Benjamin pela arquitetura de vidro de um Adolf Loos e de Le Corbusier. Benjamin no seu ensaio “Experiência e Pobreza”, de 1933, data fatídica, comemora um “conceito novo e positivo de barbárie”. (1985 116). Ele elogia o homem novo, o “contemporâneo nu”, despidido da tradição, vivendo como em uma tabula rasa. Ele vê o vidro como um “inimigo do mistério” (1985 117), ideia que, acho, seria muito cara a Flusser.
6. Também nesta teoria da hospitalidade ambigua Flusser se adiantou a Derrida. Cf. Derrida 1997.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDET, Hanna. *Da Revolução*, trad. Fernando D. Vieira, São Paulo: Ática, Brasília: Editora UNB, 1988.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, in: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*, Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris: Galilée, 1996.

- FLUSSER, Vilém. *Jude Sein. Essays, Briefe, Fiktionen*, org. por Stefan Bollmann e Edith Flusser, Düsseldorf, Bensheim: Bollmann, 1995.
- FLUSSER, Vilém. *Zweigespräche. Interviews 1967-1991*, org. por Klaus Sander, Göttingen: European Photography, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *Von der Freiheit des migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Bensheim: Bollmann, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*, São Paulo: Annablume, segunda edição, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, São Paulo: Annablume, 2007.
- FLUSSER, Vilém. "Anatol Rosenfeld", 1973, <http://www.dubitoegosun.xpg.com.br/a191.htm>, consultado em 20.01.2009.
- KESTLER, Izabela Maria Furado. *Exílio e Literatura. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo*, trad. Karola Zimmer, revisão da tradução da autora, São Paulo: EDUSP, 2003.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe; Nancy, Jean-Luc. *O mito nazista*, tradução Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. "Introdução", *Entre dois mundos*, seleção e notas A. Rosenfeld, Jacó Gunsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Perspectiva, 1967.
- ROSENFELD, Anatol. *Mistificações literárias: "Os protocolos dos sábios de Sião"*, São Paulo: Perspectiva, segunda edição, 1982.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "De Flusser a Benjamin - do pós-aurático às imagens técnicas", in: *FLUSSER STUDIES* 08, 2009, <http://www.flusserstudies.net/pag/08/seligmann-flusser-benjamin.pdf>
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Construir pontes para fora da *Heimat*: Vilém Flusser e as marcas de seu exílio", in: *Mobilidades culturais: agentes e processos*, org. Ivete Lara Camargos Walby; Maria Zilda Curry; Sandra Regina Goulart Almeida, Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009b, 155-73.

Sobre a apatridade da escrita: Flusser/Borges em perspectiva

Pablo Gasparini*

Pensar Flusser a partir do âmbito do literário, âmbito no qual esse autor introduziu-se não apenas a partir de suas apreciações sobre a literatura brasileira em *Badenlos*, mas também a partir de suas recorrentes reflexões sobre o discurso poético, supõe lê-lo – em linha com os já clássicos Conrad, Nabokov e Beckett – como um autor políglota que faz da autotradução uma forma de esquivar-se de qualquer tipo de pertença linguística. Assim, partindo deste âmbito de reflexão, talvez seja menos produtivo perguntar qual seria, afinal, a língua desse políglota (alemão, tcheco, português, inglês, hebraico?) do que indagar sobre a forma como esse políglotismo afeta a elaboração de sua própria língua ensaístico-literária. Por outro lado, dentro do específico âmbito literário latino-americano, este “estar entre línguas” poderia ser dito a partir da célebre anedota que Borges costumava contar sobre sua experiência de leitura do *Don Quixote* de Cervantes: lido na mocidade em uma tradução para o inglês, o “original” em espanhol sempre seria para Borges “inferior” àquela primeira leitura em língua inglesa; língua que, como sabemos, foi para Borges – junto, talvez, ao alemão – objeto de particular honra e reflexão.

Desse modo, certa comum “desconstrução” do original e da crença em uma língua e texto original parece estabelecer-se em um parâmetro comum para a leitura cruzada de Flusser e de Borges, e, de fato, ensaios borgeanos como “*Las versiones de Homero*” ou “*Los traductores de las mil y una noches*” poderiam ser objeto, no que têm de apreciação da tradução como multiplicadora (re)leitura do “original”, de uma “conversação” tipicamente flusseriana.

Nestas breves páginas pretendo, contudo, adentrar-me menos nessa conversação do que ilustrar o ideal de língua (ou, melhor dizendo, de trabalho com a língua) de Flusser a partir da ocasional sintonia entre certas experiências de retradução naquela que foi, talvez, a principal obra que Flusser desenvolveu no Brasil, *Língua e realidade*, e um análogo jogo linguístico na trama de um texto de ficção de Borges, especificamente o relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, inserido em *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). Como veremos, os implícitos e limites que supõem tais deslocamentos linguísticos não são centrais apenas para as concepções de Flusser sobre a tradução, como também para poder pensar seu próprio projeto de escritura “apátrida” em português, além de, em linhas gerais, parecerem enquadrar e ilustrar as próprias propostas literário-culturais de Flusser e de Borges.

Como talvez o leitor se recorde, na ficção elaborada por Borges no relato mencionado, o mundo idealista de Tlön não admite subtantivos (pois isto estaria supondo a existência *a priori* do mundo objetivo) e tolera apenas “verbos impessoais, qualificados por sufixos (ou prefixos) monossilábicos de valor adverbial” (p.435). Para ilustrar tão singular língua, o narrador nos diz que a sentença em espanhol “*Surgiu la luna sobre el río*” poderia ser traduzida para o idioma austral de Tlön nos seguintes (e enigmáticos) termos: “*hlör u fang axaxas mió*”. Para ter certo vislumbre da língua de Tlön, o narrador retraduz então a sentença para o espanhol – uma operatória que converte “*Surgió la luna sobre el río*” em “*hacia arriba detrás duradero-fluir lunción*” (frase que, segundo Borges, Xul Solar traduziria mais precisamente como “*upa tras perfluyue lunó*”, oferecendo ainda uma versão em inglês: *Upward, behind the onstreaming it mooned*). Até aqui o texto literário. Contudo, o mesmo efeito de estranhamento que produz o espanhol “filtrado” pela lógica da língua de Tlön pode ser encontrado nas retraduições que Flusser, em *Língua e realidade*, realiza – seguindo o critério lexical – de algumas traduções de sentenças

em português para o alemão. Assim, a sentença em alemão “*dabin mit Furcht der Anfrage was ich gebe machen dem Zaberner morgen*”, tradução lexical da frase em português “Estou com medo da consulta que vou fazer ao dentista amanhã”, poderia ser retraduzida nesta língua como “eu recio-me diante da amanhanesca pesquisa perto do dentomédico” (p.60). A conclusão de Flusser é evidente: longe de promover as traduções lexicais (que em *Língua e realidade* são utilizadas metodologicamente para demonstrar as divergências ontológicas entre as línguas), a tradução deve ser “significativa”, conceito que em Flusser, como veremos, supõe uma série de matizes e de cuidados que distanciam-no dos riscos, nas palavras de Márcio Seligmann-Silva (2005), de submeter “o outro” à lei da casa, isto é, o risco de anular a língua de partida em prol de uma suposta transparência na língua de chegada¹.

Estas rápidas considerações sobre o conceito de tradução em Flusser permitem entrever, no meu entender, uma diferença radical com respeito à maneira como, ao menos em certas zonas da literatura brasileira (pensemos no português italianizado de Juó Bananére ou no portunhol “malhado” de guarani de Wilson Bueno em *Mar Paraguayo*), a língua do imigrante é expressa de modo distorcido e deformante. De fato, refletindo sobre a tradução lexical, Flusser afirma que:

Este tipo de tradução é grotesco. Por quê? Revela a personalidade de uma língua nos trajes de outra. A sensação do grotesco, do impossível e do irreal, a qual sentimos, em grau menos acentuado, quando ouvimos falar uma língua por quem não tem o seu governo, é prova da força ontológica, enfim, da autenticidade de toda língua. (*Língua e realidade*, p.61)

Colocada esta opinião, seria difícil acreditar que Flusser aprovasse o macarronismo com o qual se acostumou a representar a “performante” linguística dos setores imigrantes, sujeitos – segundo uma abjeta e estereotipada representação – sempre dados a minar a memória linguística local com o sarcoma de sua memória migrante. Mesmo quando, inclusive em Flusser, os efeitos do “erro” poderiam ser considerados libertadores – uma vez que impugnaram a fechada *ratio* do nacionalismo (considerado por Flusser, em *História do diabo*, como “uma máscara romântica da luxúria” (p.85), e em *Bodenlos* como uma “doença estética”, p.234) e abrem o devir identitário –, podemos pen-

sar que este poliglota linguista rejeitaria o caráter aleatório e aparentemente imprevisível surgido do equívoco lexical. Diferentemente do “ruído” proporcionado por tal equívoco, a “libertação da língua” passa para Flusser menos pela celebração do estranhamento do que supõe a intervenção lexical da língua de partida na língua de chegada (tal como ocorre nas citadas retraduições ou no “erro” de quem fala, como – aparentemente – o imigrante, “uma língua nos trajes de outra”) que por um consciente “engajamento contra a sintaxe” (p.77). Uma preferência que fica clara quando em sua nota biográfica sobre Guimarães Rosa (uma de suas mais prezadas amizades brasileiras), deslegitima os neologismos roseanos (“muito ambivalentes e perigosamente próximos de jogos de palavras baratos”, *Bodenlos*: p.136) para exaltar “a ruptura da sintaxe alcançada por Rosa”, ruptura pela qual a língua portuguesa se tornaria “autoconsciente e virada contra si própria” (p.137). Por outro lado, se o macarronismo, entendido como uma espécie de travestismo linguístico (“uma língua nos trajes de outra”), parece auspiciar a exterioridade das línguas colocadas em jogo e possibilitar a afluência de sentidos pelo livre jogo de significantes, a crítica de Flusser ao que entende ser certa restrição dos concretistas aos aspectos materiais da palavra poderia ser entendida como certa resistência do autor a expressar-se a partir da liberalidade promovida pela sempre dissonante materialidade macarrônica.

Nesse sentido, embora Flusser valorize as “experiências concretistas” por “permitirem técnicas de tradução de textos estrangeiros (por exemplo, os de Joyce e dos formalistas russos)” (*Bodenlos*: p.148), o mesmo filósofo presente, com relação à reticência antes apontada, que “É como se os concretistas (e Haroldo de Campos principalmente) não se permitissem o ‘luxo’ de serem arrebatados pelo mistério da palavra. Nisto são o exato contrário de Rosa, que se tornou vítima do poder misterioso da palavra” (p.149).

Estas observações, nas quais, apesar de valorizar o significado do concretismo para a cultura brasileira, se aponta, principalmente em Haroldo, certa manipulação ou reticência a entregar-se ao que Flusser chama de “mistério”, completam, acredito, a concepção de Flusser sobre a tradução e, por extensão, sobre seu ideal de prática linguística. Aparece aqui certa dinâmica de equilíbrio entre as línguas colocadas em contato, pois se a tradução supõe a tentativa de recriar o original, isso seria alcançado não tanto pela mera gravitação da língua de par-

tida sobre a língua de chegada (que propiciaria o referido travestismo linguístico), mas sim pela revelação mútua de que uma determinada língua exerceria sobre a outra. Assim, se, por um lado, Flusser discorda, por exemplo, das traduções de Guimarães Rosa para o alemão ou para o italiano – pois estas colonizariam o original em nome dos estereótipos culturais e linguísticos da língua de chegada (fazendo assim desse autor “uma espécie de regionalista exótico e tropicalizante”, p.142) –, por outro deixa claro que, longe de pretender a mítica transparência e “naturalidade” de um nativo, a riqueza do português (ou, em termos de Flusser, “a libertação de seu mistério”) se daria pela submissão dessa língua a um ritmo “outro”. O projeto de hexametrição “tcheca” do português, que Flusser diz ter sido realizado como um projeto de escritura consciente nesta língua, constitui-se assim no necessário reverso de sua resistência à extremamente, segundo Flusser, fácil (e sempre involuntária) experiência macarrônica.

Dessa maneira, longe do “grotesco” da inserção de palavras “outras” na trama textual (longe, para seguir o que foi dito por Melman, de conservar uma “diferença de culto” que suporia a honra de uma determinada origem), mas também longe da pretensão de escrever como um nativo (simulando a honra a um novo pai e a uma nova pátria), o português de Flusser pode ser entendido precisamente como o português de um apátrida, daquele que embora submeta sua língua ao exercício de depuração que suporia sua abertura a outras possibilidades linguísticas, admite (ao mesmo tempo) a necessidade de afetar e modificar a nova língua: um caminho de “mão dupla” que recorda o “princípio de dupla inversão” exercido por Hölderlin em suas célebres traduções de textos gregos para o alemão. De fato, partindo da convicção de que “o uso ‘livre do próprio’ é o que existe de mais difícil”, o poeta alemão sustenta que “o próprio deve ser tão aprendido quanto o estrangeiro” (p.36), propondo a libertação do elemento próprio (e portanto não explícito) que Flusser, com respeito ao português, via nas ocultas possibilidades semânticas que a submissão dessa língua a um ritmo “outro” poderia revelar. Diferentemente da ênfase que a recriação colocaria (segundo Flusser, um pouco mecanicamente) na desnaturalização do próprio por influência do outro (aquilo que a aproxima, em certo sentido, da “entremesclada” fala imigrante), o “outro” em Flusser é entendido como um vetor que revelaria o segredo (o “mistério”) escondido no próprio e que o manto quase impenetrável do hábito protegeria como seu bem mais valioso.

Nem imigrante (em aparente caminho à assimilação compulsória) nem estrangeiro (com o “classista” privilégio, segundo Abdelmalek Sayad (1998), da conservação de sua diferença³), o “apátrida” sem fundamento de Flusser figura-se essencialmente como um tradutor que não apenas resiste a ajustar-se à língua de chegada (afetada – conscientemente – pela língua de partida), mas que também busca provocar a abertura da língua de partida, a revelação de seu mais recôndito segredo, através do libertador vislumbre de possibilidades induzido pelo instante benjaminiano sagrado da tradução (dito também por Flusser como aquele “instante ontologicamente inconcebível da suspensão do pensamento”, *Língua e realidade*: p.58). Nem imigrante, nem estrangeiro; nem forçada assimilação nem culto da diferença, a prática da tradução como dialética entre o “próprio” e o “alheio” revela em sua fluida condição apátrida talvez a mesma proposta que Borges em “*El escritor argentino y la tradición*” expunha para a produção literária do “escritor sul-americano” cuja situação, segundo o autor de *Ficciones*, era equivalente à extraterritorialidade dos escritores “irlandeses na cultura da Inglaterra” (p.273) ou, paradigmaticamente – seguindo uma tese de Thorstein Veblen – “à preeminência dos judeus na cultura ocidental” (p.272): isto é, por outros caminhos, e deslocando os exemplos do próprio Borges, os multilíngues irlandeses Joyce e Beckett e, pelo lado judeu, por que não, o poliglota praguense/brasileiro Vilém Flusser.

***Pablo Gasparini** - Professor da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da USP. Graduado em Letras pela Universidad Nacional de Rosario (UNR, Argentina). Possui mestrado e doutorado em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidad de São Paulo (1999 e 2004). Fez pós-doutorado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (2004-2008). Os seus temas de pesquisa estão focados na questão do exílio (publicou *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Beatriz Viterbo, 2007) e na problemática do deslocamento linguístico/literário. Possui artigos sobre o tema em várias revistas especializadas (Revista *Iberoamericana*, *Hispanérica*, *Remate de males* etc.). Entre outros autores estudados estes artigos focam a produção de Néstor Perlongher, Juan Rodolfo Wilcock, Antonio Porchia, Héctor Bianciotti, Copi, Vilém Flusser, Witold Gombrowicz e Augusto Roa Bastos.

NOTAS

1. A propósito, em sua leitura “cultural” das operatórias da tradução, Seligmann-Silva (2005) sustenta que a tradução na tradição da *belle infidèle* pode ser entendida como “colonizadora da língua de partida” já que, assentando-se sobre a exigência de transparência, “submete o ‘outro’ à lei da casa” (p.209).

2. Carta de Hölderlin a Böhlendorf (de 4 de dezembro de 1801) em Friedrich Hölderlin, *Werke, Briefe, Dokumente*, 4a. ed., München: Winkler Verlag, 1990, pp.788s. Citação e tradução de Seligmann-Silva (1999), pp.35-36.

3. De acordo com Sayad (1998), enquanto o imigrante é aquele em quem “os efeitos da condição social dobram os efeitos da origem nacional” (268), o estrangeiro seria aquele em quem os efeitos da condição social anulam os efeitos da origem nacional e, portanto, é tratado sempre “com o respeito devido a sua qualidade de ‘estrangeiro’” (p.244).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, J.L. “*El escritor argentino y la tradición*” e *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius en Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1973.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. *Bodemos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MELMAN, Charles. *Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Escuta, 1992.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração (ou Os paradoxos da alteridade)*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Globalização, tradução e memória” em *O local da diferença. Ensaíos sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. pp.205-213.

Vilém Flusser, um pensador brasileiro

Eva Batlickova*

Vilém Flusser entrou na história do pensamento em 1983, depois da publicação de seu livro *Filosofia da caixa preta* na Alemanha. Desde lá se tornou um dos teóricos de mídia reconhecidos no mundo inteiro e um intelectual relacionado, principalmente, com o ambiente alemão.

No entanto, em 1983, Flusser estava com 63 anos. Ele começou a escrever seus primeiros trabalhos na década de 50 no Brasil, onde viveu mais de trinta anos (1940-1972). O presente texto mostra a importância de suas obras brasileiras e resgata a relevância essencial da fase brasileira para entender a complexidade do pensamento deste intelectual.

O desafio brasileiro

A formação da personalidade de Vilém Flusser como filósofo, professor e escritor ocorreu no Brasil, sem a menor dúvida. No entanto, tudo começou na Tchecoslováquia, em Praga, onde ele nasceu em maio de 1920 e viveu até seus 19 anos. Ele era de uma família judaica culta e cresceu num ambiente intelectual. Seu pai era professor de física e de filosofia. Lecionava na Universidade Carolíngia em Praga, universidade com pres-

tígio mundial. Lá se formou em direito Franz Kafka; Albert Einstein passou 16 meses dando aulas nesta instituição e Edmund Husserl aceitou palestrar aí muitas vezes como um professor convidado. O próprio Flusser ingressou nela para estudar filosofia, porém mal conseguiu cumprir as exigências do primeiro semestre, devido aos tempos dramáticos que chegavam para seu país. Em 1938 entrou na Tchecoslováquia o exército nazista e começou perseguição violenta a todos os cidadãos judeus. Vilém foi o único de sua família que conseguiu escapar do inferno antisemita, salvo por sua namorada Edith Barth, que se tornou sua esposa e companheira para a vida inteira.

Vilém e a família Barth ficaram um ano na Inglaterra e de lá vieram para o Brasil. Em 1940 desembarcaram no porto do Rio de Janeiro e logo depois se radicaram em São Paulo. Os primeiros anos foram penosos. Vilém teve de se tornar um homem de negócios – ofício para o qual não tinha a menor vocação – para sustentar a família com três filhos e para cumprir as expectativas de seu sogro. A situação era insustentável de tal maneira que o pensamento de suicídio tomou-se parte da vida de Vilém, seduzindo-o com a possibilidade de abandonar a vida sem esperança. Por sorte, ele descobriu outro caminho pelo qual se afastar da realidade em que não queria viver mais. Essa solução encontrou na filosofia oriental, particularmente na filosofia budista. Embora depois de poucos anos abandonasse com decepção e ressentimento, revelando nela mero malabarismo espiritual, podemos sentir a influência do pensamento oriental nos seus primeiros trabalhos. Flusser o aproveitava, principalmente, na forma de um espelho para civilização ocidental para mostrar seus limites e seus dogmatismos e automatismos. Isso podemos perceber fortemente em *A história do diabo*, mas também em *A divida* e em *Língua e realidade*. Porém, pessoalmente, Flusser não simpatizava com nenhum tipo de misticismo, o que anos depois, de maneira muito clara, escreve para sua amiga Dora Ferreira da Silva: “Yoga é ginástica mental, moral, espiritual e física, e *samadhi* é recorde atlético. É uma espécie de exercício com cordas gigantes chamadas *samsara*. Pois querer alcançar a salvação, (‘iluminação’), por técnicas apropriadas é falta de vergonha. Não nego que seja possível. Nego que vale. (Por isto, *by the way*, desconfio dos cabalistas judeus e dos jesuítas). [...] Isto é o perigo da mística: a ‘união’ pode ser alcançada em níveis francamente nojentos.” (carta para Dora Ferreira da Silva, 29/6/74)

Nos anos 50, a situação de Vilém Flusser começou a melhorar. Escreve seus primeiros livros, no princípio em alemão. Entre os anos 1950-

51, trabalha no texto sobre a história de ideias do século 18, mas nunca o terminou. Em 1957 concluiu o extenso ensaio “Século XX” que, por sua vez, nunca foi publicado. O primeiro livro que conseguiu apresentar ao público é *A história do diabo*, porém ainda não sua versão alemã, que escreveu nos anos 1957-58. Como não conseguiu nenhum editor alemão que o publicasse, nos anos 60 reescreveu a primeira versão e publicou o livro em português, em 1965.

O primeiro livro de Vilém Flusser saiu dois anos antes. Em 1963 a editora paulista Herder publicou *Língua e realidade*, a obra-prima de sua fase brasileira, um texto extremamente maduro, no qual encontramos a essência de sua teoria ontológico-gnosológica e seu método da análise fenomenológica da linguagem. Em seguida, ele escreveu o livro *A divida*, num certo sentido um complemento de *Língua e realidade*. *A divida* pode ser entendida como uma existencialização dos problemas epistemológicos da cultura ocidental, baseando-se no contexto do livro anterior. Este livro foi publicado apenas depois de morte do autor, em 1999. O último livro publicado no Brasil é uma coletânea de ensaios, *Da religiosidade*, de 1967, organizado pelo próprio Flusser com critério da busca do “senso da realidade”, que é para ele, sob certos aspectos, sinônimo de “religiosidade”.

Publicação de livros é só uma parte de atuação de Vilém Flusser na sociedade brasileira. Desde o início dos anos 60, ele publica seus ensaios em vários periódicos: na *Revista Brasileira de Filosofia*, na revista *Comentário*, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, na *Folha de São Paulo* e muitos outros. Em 1962, torna-se membro do Instituto Brasileiro de Filosofia e, apesar de não ter formação acadêmica, leciona em várias instituições de ensino superior em São Paulo: na USP, na Faap, no Instituto Tecnológico da Aeronáutica, em São José dos Campos, entre outras instituições. Sua importância e reconhecimento no país podem ser percebidas pelo cargo diplomático de cônsul brasileiro para projetos de colaboração cultural nos EUA e na Europa, que exerceu nos anos 1966 e 1967.

Este breve panorama de atividades de Flusser causa impressão de que sua situação no Brasil está perfeitamente consolidada, e que ele está conseguindo cada vez mais afirmar-se como um intelectual engajado. Porém, isso é só aparência. No fim dos anos 60, as condições no país são cada vez menos favoráveis para personalidades fortes e polêmicas como Vilém Flusser. A ditadura militar está ganhando força e sua política repressiva é ameaçadora para qualquer espírito mais livre. Flusser, por seu gênio com-
plicado e ideias ousadas, passa a ser desconfortável para muitas pessoas

importantes. E o que deve ser pior, ele mesmo desconhecia do sentido de seu próprio engajamento no Brasil. Em 1972, abandona definitivamente o país, e com três anos de distância explica numa das suas cartas para Dora, os motivos de sua decisão irreversível. “O Brasil, para mim, é ‘pátria’ num sentido talvez não inteiramente captável por ‘natos’. [...] Pois custou-me duro, (dezenas de anos), para descobrir qual é a minha ‘tarefa’ no contexto brasileiro, por mim escolhido: provocar dúvidas nos outros. Foi duro, porque (a) primeiro tinha que ter base econômica para poder fazê-lo, (b) depois base instrumental, (conhecimentos, domínio do português etc.), (c) depois base de ação, (jornais, livros, aulas). Lá pelo ano 60 creio que me encontrei e encontrei meu campo. Mas não por muito tempo. As minhas bases de ação se iam fechando (*Estadão, Folha, USP, TV*) ou degradando, (Faap, aulas em casa). Mas pior: comecei a duvidar da minha ‘vocação’. Como querer provocar dúvidas em juventude, que é podada se duvidar? E como querer provocar dúvidas em contexto que talvez, ‘objetivamente’ exige ‘pé na tábua’? Minha atividade, talvez, era perigosa para os expostos a ela (e para mim), e prejudicial ao contexto? Com as dificuldades de divulgação e com as minhas dúvidas acabou meu engajamento.” (Flusser: carta para Dora Ferreira Silva 3/4/75)

Em 1972, Vilém e Edith se mudam para Merano, uma pequena cidade na Itália e logo depois para Robion, em Provençe, onde vão morar para resto de vida de Vilém. Para o Brasil eles retornam com frequência e Flusser profere ainda muitas palestras aqui. Mas, apesar de alguns livros terem sido publicados ainda em português no Brasil, a partir deste momento predominam os livros lançados na França e, principalmente, na Alemanha.

O nascimento de um pensador brasileiro

Embora Vilém Flusser seja considerado um autodidata (e, realmente, ele não teve nenhuma formação universitária), existe uma indagação questionável e sólida bagagem que ele trouxe da Tchecoslováquia. Nela podemos encontrar as bases do pensamento do futuro filósofo brasileiro tão ímpar e extraordinário.

Vilém Flusser partiu de seu país natal com 19 anos, razão, pela qual ele conseguiu concluir apenas o ensino médio. Contudo, o nível dos colegas tchecos entre as duas Guerras Mundiais era fabuloso. Aulas da filosofia, do grego clássico e do latim eram obrigatórias. E a própria fa-

mília, com o pai que era uma importante personalidade intelectual praguense, proporcionava um ambiente frutífero para Vilém, que apresentava desde jovem um talento e uma paixão pela filosofia. Praga, naquela época, era uma das “Meças” culturais da Europa, acolhendo intelectuais importantes do continente inteiro. Os estudos filosóficos e linguísticos faziam parte importante da vida acadêmica. Em 1926, os professores tchecos e estrangeiros fundaram o Círculo Linguístico de Praga, baseado em suas teorias no estruturalismo de Ferdinand de Saussure, opondo-se ao atomismo da escola linguística alemã. O ambiente filosófico em geral baseava-se, principalmente, na filosofia fenomenológica e na filosofia analítica e não é, assim, por acaso que Vilém Flusser, esforçava-se em criar uma ponte entre estas duas correntes praticamente durante toda a vida. Uma ponte entre a fenomenologia husserliana com o existencialismo heideggeriano num lado, e entre a filosofia da linguagem inspirada, particularmente, por Ludwig Wittgenstein no outro.

Mas no Brasil, a tradição europeia em que Vilém foi criado, ganhou traços totalmente diferentes. O primeiro impacto com a nova cultura foi existencial: “Era necessário emigrar para territórios inteiramente exóticos e fantásticos, nos quais a gente era automaticamente sombra. Para territórios inteiramente fora de toda realidade. Para a Tailândia ou o Brasil, por exemplo. É claro e deve ser confessado: a decisão para a emigração era parcialmente motivada pelo medo da morte do outro. Mas apenas parcialmente. O verdadeiro motivo era abandonar a realidade em definitivo.” (Flusser: *Bedenlos*, p.38) *Bedenlos*, sem chão, sem fundamento proporcionou para Flusser que havia perdido tudo não só a angústia, sobre a qual já falamos, mas principalmente um senso de liberdade; a liberdade de pensar sem qualquer tipo de preconceito cultural. Outro fator importante na formação de sua filosofia antiacadêmica é o português, a língua sem tradição filosófica, por isso muito mais malável para quem quer pensar diferente. A importância da língua portuguesa para filosofia flusseriana, o cientista suíço Rainer Guldin resalta em seu livro *Pensar entre línguas*. O português era um contraponto para o alemão; o alemão como a “língua de filósofos” e ao mesmo tempo, uma das línguas maternas de Flusser. “[...] Flusser utiliza a língua portuguesa para revelar a verdade oculta na língua alemã e exibi-la no espelho da língua estrangeira.” (Guldin: *Pensar entre línguas*, p.114) Depois de algumas páginas Guldin continua: “[...] ao contrário do alemão, o português tende à clareza e à evidência; a profundidade e a obscuridade germânica

em oposição à superficialidade e clareza latina.” (Guldin: *Pensar entre línguas*, p.138) O português era o instrumento perfeito para Flusser. Com sua ajuda conseguiu formular uma nova filosofia: uma filosofia não acadêmica, porém séria. E para este fim, escolheu a forma ensaística para seus livros. O ensaio não é sempre bem visto no ambiente filosófico e muitos não o reconhecem como a forma adequada para tratar temas filosóficos. Flusser, porém, se opõe a esta tradição argumentando que esta é a única forma autêntica para se escrever sobre temas importantes para os homens. “Não há um pensamento único articulável em duas formas. Duas sentenças diferentes são dois pensamentos diferentes. [...] o estilo acadêmico é um caso especial de estilo. Reúne honestidade intelectual com desonestidade existencial, já que quem a ele recorre empenha o intelecto e tira o corpo.” (Flusser, *Ficções filosóficas*, p.93) Para Flusser, o estilo acadêmico é simplesmente impessoal, enquanto o estilo ensaístico é engajado, vivo; o autor está sempre presente e exprime sua vivência do problema sobre que escreve.

Por isso, todas as obras de Flusser, até as mais compridas, são ensaios. Muitas vezes foi reclamado que ele não usa citações, notas de rodapé, e encontrar em seus livros uma bibliografia, ao menos para orientação básica, é raridade. Mas isso não é falta de cuidado ou desrespeito ao leitor ou à filosofia, trata-se da própria estratégia de escrever. Existe certa modéstia nesta atitude, oposta ao academismo com tendência a exibir tudo o que o autor pessoalmente conheceu, leu, lembrou e recomenda. Esta falta de referências na obra de Flusser pode ser entendida como coerente com sua teoria de linguagem, onde o pensamento e os próprios intelectos fazem parte de um grande e dinâmico universo das potencialidades realizadas pela língua concreta. É a força da própria língua que se manifesta nos intelectos humanos e, neste sentido, as ideias não são os bens de ninguém.

Língua e realidade, e A dúvida

Em 1963, quando saiu o primeiro livro de Flusser, ele não era nenhum novato no campo da filosofia e seu português peculiar manifestava personalidade e estilo. *Língua e realidade* é um livro de enorme importância, que não foi reconhecida em sua época. Podemos encontrar nele muitas convergências com as correntes filosóficas contemporâneas, como a filosofia pós-analítica ou a pós-

modernidade francesa, mostrando Flusser ainda mais radical no antiessencialismo e na desconstrução do que as correntes consagradas posteriormente pela história.

Os anos 60 são os anos onde a revolta contra o mito da língua como um instrumento mediante qual designamos coisas da realidade extralinguística atingiu seu apogeu. A revolução, na verdade, começou muito antes, sendo seu idealizador principal Ferdinand de Saussure com sua semiologia. O incentivo para verdadeiro terremoto foi o livro de Ludwig Wittgenstein *Investigações filosóficas*, em que o autor coroa um novo acesso à linguagem. Muitos outros desenvolveram suas ideias para se encorporem, por fim, na famosa frase de Roland Barthes que a língua é fascista porque nos obriga a falar de certa maneira.

Vilém Flusser faz parte desta tendência filosófico-linguística. Em *Língua e realidade*, analisa o papel da língua na formação da nossa realidade. “Uma das ânsias fundamentais do espírito humano em sua tentativa de compreender, governar e modificar o mundo é descobrir uma ordem. Um mundo caótico seria incompreensível, portanto careceria de significado e seria ocioso querer governá-lo e modificá-lo. A própria existência humana não passaria de um dos elementos dos quais o caos se compõe, seria fútil. Um mundo caótico, embora concebível, é, portanto, insuportável. O espírito, em sua ‘vontade de poder’, recusa-se aceitá-lo. Procura, no fundo das aparências caóticas, uma estrutura graças à qual as aparências, caoticamente ‘complicadas’, possam ser ‘explicadas’.” (Flusser: *Língua e realidade*, p.31) Essa estrutura é exatamente a língua. A língua é um elemento profundamente antropológico; é ela que nos tira do mundo animalesco dominado pelo caos e nos abriga no mundo do cosmos preenchido pelo sentido. É ela que forma o mundo humano, é ela que forma nossa realidade. E como existem várias línguas, existem várias realidades, ou seja, todas as realidades e verdades humanas são relativas. Nenhuma realidade, tão pouco verdade, é absoluta.

Esta sua teoria Flusser aplica no pensamento filosófico. As frases filosóficas são frases de uma certa língua como todas as outras. Por isso, passando para outra língua, exigem a tradução que nunca é exata. De mesma maneira, como varia a estrutura das línguas, variam também as realidades formadas por elas. A tradução perfeita é simplesmente impossível. Flusser comenta, que a história da filosofia

e a discussão filosófica em geral são baseadas em traduções erradas, comprovando sua afirmação na análise das categorias aristotélicas, consideradas tradicionalmente as formas universais do pensamento humano. Ele submete conceitos como tempo, atividade e passividade, substância, unidade e multiplicidade, causalidade, ser e potencialidade a quatro línguas: alemão, inglês, português e checo. Ele mostra como cada língua, a partir da sua gramática, entende cada conceito de maneira diferente e diferentemente o incorpora dentro da sua estrutura. Depois de expor uma série de exemplos a favor de sua premissa, resume que as categorias aristotélicas não são as formas universais do pensamento humano, porém os derivados da gramática do grego clássico. Quando o linguista e filósofo francês Émile Benveniste publicou dois anos depois seu livro *Problema das generalizações linguísticas*, onde apresenta a análise das categorias aristotélicas com o mesmo resultado de Flusser, entrou na história do pensamento. Enquanto isso, *Língua e realidade* passou quase despercebido.

O livro de Flusser não se restringe à análise da discussão filosófica e aborda vários outros problemas relacionados à linguagem. Fala sobre diversos grupos linguísticos que formam culturas diferentes com diferentes concepções de mundo. Um dos temas mais importantes do livro é a teoria das camadas linguísticas. Ele apresenta um gráfico em forma de globo onde os polos do gráfico são os lugares de transição da língua ao “indizível”, ao império de potencialidades. O polo sul é o silêncio amorfo e inconsciente, o do norte representa o silêncio acima da razão. A região perto do equador chama de “conversação”, isto é, a parte mais convencional da língua. A atmosfera do hemisfério norte é autêntica e se intensifica rumo ao polo. A parte do hemisfério sul é inautêntica.

A “conversação” é a camada da língua que inclui a conversa entre amigos, do comerciante com seu cliente, até a discussão científica. Esta camada é caracterizada pela recepção de informações novas, ampliando, desta maneira, a realidade. Este é o princípio do progresso científico. No entanto, a camada da “conversação” é limitada no sentido criativo, porque não forma novos elementos linguísticos e mantêm rigorosamente as regras gramaticais. A camada que permite o discurso realmente criativo é a camada da “poesia”, a mais alta e vizinha da “conversação”, que através da região da “oração” consegue penetrar até ao “indizível”, tirando do reino das potencia-

lidades a nova realidade que pode ser conversada, e assim ampliar a realidade humana autenticamente. A camada da “poesia” não se deixa reprimir pelas regras da gramática ou da lógica. Ela consegue contorná-las e trazer novos conceitos e novos elementos estruturais para camada da “conversação”. O que é importante nesta teoria flusseriana é sua argumentação de que a autêntica filosofia deveria ser desenvolvida na camada “poética”, para conseguir manter a relação entre o homem e o “indizível”, ou seja, com o mundo que nos transcende. Neste momento, podemos perceber que Flusser entende a religiosidade como uma dimensão essencial humana. Ele critica o próprio princípio do discurso da cultura ocidental, que tende cada vez mais a racionalização extrema. Ele alerta que uma cultura que amputa todos os outros aspectos da vida humana torna-se o perigo sério para todos os seus participantes por sua objetivação desumanizada. Afinal de contas, as manifestações desta tendências não são raras na história recente.

Contudo, o autor não se restringe à mera crítica do discurso ocidental. Com verdadeira maestria, oferece um discurso alternativo, cujo exemplo é seu próprio livro. Como é “bom costume” do filósofo, apresenta sua ideia de maneira bastante controversa: na conclusão, em vez de resumir os argumentos apresentados no decorrer do livro, faz uma reviravolta, revelando a estrutura de seu ensaio como tautológica, isto é, sem informação nenhuma de ponto de vista da lógica. O que a primeira vista pode parecer como uma brincadeira de mau gosto, mostra-se como uma estratégia importante. Flusser termina seu livro advertindo que foi levado no plano poético, o único apropriado para a autêntica filosofia. O discurso lógico é para Flusser um ácido que corrói o pensamento filosófico e, por isso, se distancia dele explicitamente.

Muito próximo de *Língua e realidade* é o extenso ensaio *A divida*, escrito logo depois. No livro *Língua e realidade* encontramos a formulação da teoria ontológica de Vilém Flusser, onde tematiza vários grupos linguísticos e várias culturas. *A divida* foca a cultura ocidental, analisando o princípio das línguas flexionais e mostrando as consequências existenciais de sua estrutura. Novamente destaca a importância da dimensão religiosa para nossas vidas, e como fonte de recuperação da cultura ocidental que se encontra em crise.

A história do diabo

A história do diabo é um livro interessante por vários motivos. Um deles é que nele se mostra claramente a evolução do estilo literário e filosófico de Flusser. Isso, devido à existência de duas versões deste livro. A primeira foi escrita entre os anos 1957-58, em alemão. Como Flusser não consegue publicá-lo na Alemanha, dedicou-se a outros projetos, escrevendo curtos ensaios para jornais e para revistas brasileiras e só depois de publicar *Língua e realidade* e escrever *A dúvida*, traduziu e atualizou a versão alemã para que o livro saísse em português em 1965. O conteúdo das duas versões é praticamente idêntico, mas formalmente, a versão portuguesa é muito mais madura. Na Alemanha o livro saiu apenas postumamente, assim sem possibilidade de incluir as devidas atualizações pelo autor.

A história do diabo é um épico sobre o caminho da civilização ocidental. O progresso Flusser desenha como a luta entre Deus e diabo no campo da alma humana. O homem, que se esforça para alcançar Deus e chegar novamente ao paraíso, descobre que cada degrau que ele supera no seu caminho não passa de uma sequência de armadilhas do diabo. Como se trata de um dos primeiros livros de Flusser, encontramos nele muitas alusões à filosofia budista. Ele coloca em oposição os valores cristãos e os valores budistas, mostrando como a luta contra o diabo e a busca de Deus é um problema profundamente humano e não só cultural. O livro põe em questão muitos valores tradicionais e não oferece em troca nenhuma alternativa certa.

A mensagem do livro é acompanhada, de maneira extraordinária, pela construção formal do texto. É neste momento quando emerge a divergência entre as duas versões que acontecem o grande amadurecimento de Flusser como escritor e como filósofo. O que falta na versão alemã e, o que está incorporado na versão portuguesa, é a numeração dos parágrafos que criam uma associação com *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. Flusser, porém, não desenvolve sua argumentação de maneira wittgensteiniana. Ele cria uma dialética nova, uma dialética negativa bastante peculiar, onde a conclusão do primeiro parágrafo serve de base para a contra-argumentação do parágrafo que segue. O mesmo princípio aplica na construção de capítulos inteiros, deixando em ruínas a aparente solução do problema analisado. Em vez de respostas, ele formula uma grande dúvida,

uma dúvida existencial sobre o progresso da civilização e sobre nosso caminho pessoal. Mas apesar disso, ele não se deixa levar a nenhum tipo de nihilismo e, muito pelo contrário, mantém um tom engajado a favor dos valores profundamente humanos. Mesmo que Deus e diabo sejam praticamente irreconhecíveis, temos que lutar com todas as nossas forças contra o diabo e continuar a ser humanos no melhor dos sentidos.

Fenomenologia do brasileiro

Fenomenologia do brasileiro é, a primeira vista, um livro sem muitos segredos. Escrito entre 1970-71, quando Flusser já estava praticamente decidido a sair do país, pode ser lido como manifestação de uma grande simpatia com o mundo, que é bagatelizado e simplificado como o mundo em vias de desenvolvimento.

A primeira versão do livro Flusser denominou *Em busca de um novo homem* e, em princípio, questiona os clichês relacionados tradicionalmente ao Brasil e países de caráter parecido. Ele próprio comenta que pretende criar um espelho, um espelho distorcido onde se reconheçam tanto brasileiros como europeus. E, realmente, é importante ler este aviso no início para suavizar impacto de certas suas posturas polêmicas. O ponto de vista subjetivo é ainda reforçado pelo paralelo eloquente com os mapas. Cada pessoa cria seu próprio mapa para se orientar no mundo. Cada mapa é feito sob certo ângulo com um certo tipo de distorção. Isso não é errado, isso é simples característica dos mapas: "Mapas verdadeiros não podem existir e, portanto, não existem. Mas seriam desnecessários, se existissem. Pelo contrário: mapas não devem ser verdadeiros, se quiserem orientar-nos." (Flusser: *Fenomenologia do brasileiro*, p.33) O autor assume sua posição como um imigrante burguês que se quer engajar como intelectual no ambiente brasileiro. Este é o ponto de vista em que foi escrito este livro.

E nós podemos confirmar, desde as primeiras páginas, que o espelho que Flusser coloca para os brasileiros e para os europeus é realmente bastante torto, porém que fatos interessantes sobem à tona. Quando fala sobre a natureza brasileira, não comenta sua beleza deslumbrante como os catálogos das agências de turismo. Muito pelo contrário, despreza seu valor estético, acrescentando que os brasilei-

ros não dão nenhum valor para sua natureza. Ou vivem nela sem percebê-la, ou lutam contra ela. Essa atitude é contrária a do europeu comum, que sempre avalia a paisagem como bela ou feia e os passeios pelos bosques pertencem ao programa preferido do final de semana ou das férias. Mas é a postura europeia que está errada nos olhos do Flusser. Quem tem atitude estética, não pode ter atitude ontológica. É o brasileiro que cria uma relação autêntica com sua natureza; com a natureza que cuida de suas necessidades e, ao mesmo tempo, é a inimiga forte, que precisa ser temida. A natureza europeia é objetivada e a relação com ela é alienada e inautêntica.

É sob prisma desta “lógica” inusitada, Flusser analisa outros temas como, por exemplo, a miséria ou o jogo. A miséria no Terceiro Mundo é de caráter diferente de que no Primeiro Mundo. O que as alia é a dependência de coisas. Ele define a miséria de carência, onde as coisas que faltam escravizam o homem. A oposta dela é a miséria de excesso, onde o homem rodeado de coisas, ele próprio já coisificado, torna-se escravo delas, da mesma maneira como o homem com sua falta radical. O problema do Primeiro Mundo Flusser avista em troca da primeira miséria pela segunda. O homem, assim, nunca se liberta de sua posição de servo das coisas. A tendência no Brasil é diferente; o brasileiro que consegue saturar suas necessidades básicas não exige mais do mundo material, quer simplesmente gozar a vida, tentar alcançar a felicidade, a alegria, ou seja, viver no jogo.

O jogo é um dos termos mais importantes do livro. Os jogos típicos do Brasil são futebol, carnaval e loteria. As mesmas atividades na Europa não passariam de fugas da realidade. O homem brasileiro, porém, mediante o jogo cria a realidade autêntica, a alternativa da histórica, porque a história com seu tipo de lógica e de valores, vira caricatura nos países tradicionalmente não históricos, como o Brasil. E assim chegamos ao ponto crucial do ensaio do Flusser, ou seja, ao conceito de história. Em sua análise fenomenológica, ele coloca ao lado a cultura histórica, isto é, a europeia e não histórica: o Brasil e países do Terceiro Mundo. Flusser acaba com hierarquia do Primeiro e do Terceiro Mundo. A história e com ela a civilização ocidental no estado em que está na Europa, encontra-se em franca decadência sem previsão de melhoras. A história não se mostrou um dos melhores mundos; muito pelo contrário – ela é um projeto, sob muitos aspectos, demagógico e homicida. Flusser procura alternativas para o pensa-

mento histórico e o encontra na cultura não histórica, com seus valores, onde predomina a ludicidade e a relação menos racionalizada com o mundo. É no homem lúdico onde ele vê a esperança para o futuro.

Mas não nos deixemos enganar com os elogios ao Terceiro Mundo. Flusser convivía intimamente também com os problemas do país de enormes contrastes sociais, onde a grande parte da população vive em miséria indigna e onde o excesso de burocracia e corrupção criam os becos kafkianos. Dois anos depois de sua saída do Brasil, ele escreve para sua amiga Dora: “Passear em São Paulo é passear no caos, sobre o qual se impõe uma ordem mecânica monótona, e o problema lá é a luta entre o caos e tal ordem. Por isto passear em São Paulo é triste, (e o brasileiro é triste). Passear em Paris é passear dentro de um organismo vivo, ameaçado de um lado por ordem mecânica, e do outro pelo caos, e o problema é salvar o organismo. Por isto passear em Paris é aventura (e o francês é aventureiro).” (carta para Dora Ferreira Silva, 22/3/73)¹.

É difícil de imaginar que em dois anos Flusser mudou de opinião de maneira tão radical. Esta carta pessoal mostra claramente que *Fenomenologia do brasileiro* não é nenhuma análise objetiva do país que o acolheu por tanto tempo; tão pouco se trata de um elogio. É só a valorização de certos aspectos, valorização de um ponto de vista, como ele advertiu logo no início de seu livro. Este ponto de vista, tão específico, talvez tivesse um outro fim de que mostrar a realidade brasileira ou a europeia, mesmo que de maneira diferente. Talvez exista outra chave para ler este ensaio fenomenológico e existencial. Como os conceitos história e não história criam a moldura do texto inteiro, podemos entender este livro como busca de uma alternativa para a sociedade histórica. Como um exercício intelectual onde se revelam as raízes de sua futura teoria da pós-história.

Fora do Brasil, porém em português e para os brasileiros

Vilém Flusser saiu do Brasil em 1972 e como já comentamos, teve vários bons motivos para justificar sua decisão. Mas por mais difíceis que sejam os últimos anos vividos no Brasil, ele nunca desistiu da ideia de continuar a se engajar neste país e publicar seus livros em português para poder continuar dialogando com a cultura brasileira.

Logo depois de sua volta para Europa, Flusser começou a escrever sua autobiografia filosófica, *Bodenlos*, cuja maior parte é dedicada precisamente ao Brasil. Em 16 de agosto de 1973 envia a carta para Dora onde descreve seu projeto: "Eis a estrutura da coisa: I: perda do fundamento (Praga, nazismo, guerra, S.Paulo, pp.40-45) II: busca de fundamento: (filosofia, Wittgenstein e Kafka, loga, natureza brasileira, pp.45-50) III. engajamento dialógico brasileiro: (pp.50-70), IV: engajamento discursivo brasileiro (pp.50-70): aulas, conferências, ensaios publicados e não-publicados, atos como Bienal, *Folha, Estadão*, Faap, V: desengajamento penoso e busca do 'self' (pp.70 -): cristianismo, judaísmo, neomarxismo, volta à fenomenologia, Moles, Bonnier, Berger etc. Tema fundamental: fé no desespero. Temas epifenomenais: massificação, Kitsch, Brasil, cientifismo, futuração, nova esquerda', crise da arte. Ritmo: elegíaco. Estilo: fenomenologia existencial. Método: análise da memória consciente. Clima: amor infeliz. Meta: fazer da própria vida laboratório para os outros. O Milton [Vargas] detestou, dizendo que é demasiadamente subjetivo que escrevo, e que ofendo amigos [...]. Milton crê que se trata de strip-tease sem vergonha. Isto me breca, porque dou enorme peso ao seu ponto de vista. Meu editor francês acha o contrário: pessoal por demasiadamente 'especulativo'. Você vê: minha biografia é subjetiva por ser minha, e especulativa por eu viver especulativamente."

Nem Dora gostou de sua autobiografia e não manifestou a menor compreensão para seu autor. Vilém, a despeito da recepção adversa, concluiu a obra, contudo, ela seria publicada apenas depois de sua morte, quase vinte anos depois de ter sido escrita.

O último livro que gostaria de mencionar neste breve texto é *Pós-história*. Esta obra tem uma posição importante entre os livros de Flusser. É o último livro que foi primeiro publicado no Brasil e só depois em outros países. Trata-se de coletânea de palestras, promovidas pelo mundo inteiro, tematizando o rumo da história da civilização ocidental. A publicação no Brasil ocorreu em 1983. Interessante é o fato de que nesta época Flusser organizava também os artigos publicados nas revistas fotográficas europeias que saíram no mesmo ano 1983, sob título *Filosofia da caixa preta* – o livro que trouxe a fama e o reconhecimento internacional para o autor.

O mundo dos especialistas da mídia ficou alucinado com *Filosofia da caixa preta*, aplaudindo a chegada da primeira filosofia da foto-

grafia e da imagem técnica. Contudo, com o tempo, tornava-se cada vez mais evidente que a filosofia da fotografia de Flusser é muito menos sobre a fotografia e muito mais sobre nossa sociedade tecnológica e burocrática, que é a caixa mais preta e menos transparente de todas. O livro que faz subir este fato à tona é justamente *Pós-história*. Este trabalho pode ser entendido como a existencialização da problemática de *Filosofia da caixa preta*. Em *Pós-história*, as preocupações são apresentadas com uma clareza muitas vezes dolorosamente desconfortável.

Estou me referindo, principalmente ao primeiro ensaio "O chão que pisamos". O tema do ensaio é Auschwitz; Auschwitz como o primeiro aparelho bem-sucedido. Para Flusser, esta tragédia humana não é a violação perversa dos valores da cultura ocidental, mas exatamente o contrário. "Auschwitz é realização característica da nossa cultura." (Flusser, *Pós-história*, p.10) "Pela primeira vez na história da humanidade pôs-se a funcionar um aparelho, o qual, programado com as técnicas mais avançadas disponíveis, realizou a objetivação do homem, com a colaboração funcional dos homens. [...] Auschwitz não é infração de modelos de comportamento ocidental, é, pelo contrário, resultado da aplicação de tais modelos. A nossa cultura deixou cair sua máscara mistificadora em Auschwitz, e mostrou seu verdadeiro rosto. Rosto de monstro objetivador do homem. A nossa cultura mostrou que deve ser rejeitada *in toto* [...]." (Flusser: *Pós-história*, p.12) No entanto, comenta Flusser em seu ensaio, não é possível rejeitar a própria cultura, porque ela é o chão que pisamos. A única solução, para ele, consiste no suicídio, ou seja, continuar a despeito de tudo. Continuar no sentido oposto às tendências dominantes e tentar se realizar fora do programa, realizar outras virtualidades da nossa cultura, o que é, porém, complicado, porque todas as virtualidades são infectadas pelo programa. Para Flusser, Gulag, guerra no Vietnã ou guerra nuclear são idênticas aos aparelhos que se dizem "amigos do homem" como, por exemplo, aparelhos científicos, técnicos e administrativos. Para ele, todas as ideologias relacionadas aos aparelhos são enganadoras, tentando disfarçar a verdadeira essência dos aparelhos. Todos os aparelhos, como Auschwitz, são caixas pretas que realizam um complexo programa que num certo momento escapa do controle de seus programadores. Todos os aparelhos, em última instância, tendem a aniquilar seus funcionários junto com seus progra-

madores, porque sua tarefa essencial é a objetivação, a desumanização do homem. Nossa única solução, a única saída possível é a análise minuciosa do projeto que levou a civilização ocidental até Auschwitz e tentar nos colocar fora deste projeto. Projetar-nos fora da história do Ocidente.

Este livro é muito elucidativo para entender o princípio de engajamento de Vilém Flusser no Brasil. Evidentemente, *Filosofia da caixa preta* e *Pós-história* tratam de mesmo tema, exprimindo as mesmas preocupações, isto é, as preocupações sobre o rumo da civilização ocidental. Em alemão, ele escreve como um teórico de mídia, como um profeta de novas mídias e de uma nova cultura que está nascendo. Sua análise é entendida como a base para uma nova filosofia da fotografia. Em português, Flusser escreve como o filósofo existencial e de tal maneira que ninguém tem dúvida que escreve sobre as ameaças e os riscos da nova época que está emergindo nos destroços da cultura histórica.

O objetivo do presente artigo foi mostrar que Vilém Flusser é um importante filósofo brasileiro. Embora tivesse entrado na história do pensamento humano como um teórico de mídia exprimindo suas ideias, principalmente, em alemão, ele nunca parou de ser um pensador brasileiro. Existem muitos fatos que comprovam, de que ele nunca desistiu de escrever em português, de pensar em português e de se engajar no Brasil.

***Eva Battickova** - Mestre em Filosofia e Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Masaryk, em Brno, República Tcheca. Em 2001 defendeu a dissertação de mestrado sobre a época brasileira de Vilém Flusser. Entre 2001-2004 publicou resenhas e artigos em jornais e revistas especializadas na República Tcheca. Em 2003 foi aceita no curso de doutorado em Filosofia na Universidade Masaryk. Em 2004, recebeu bolsa da Universidade Masaryk, em convênio com a PUC-RJ, para estudar um ano no Brasil a obra de Vilém Flusser. Desde 2005 reside em São Paulo, desenvolvendo pesquisa sobre vida e obra de Vilém Flusser, publicando na mídia brasileira artigos dedicados a obra de Flusser. Participou dos congressos internacionais: 2004 Os símbolos vivem mais de que os homens e 2008 Cultura da imagem – organizados pelo Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (Cisc) da PUC-SP. Em agosto de 2010 participou do simpósio internacional A Filosofia de Vilém Flusser, organizado pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Em 2010 publicou pela editora Annablume o livro *A época brasileira de Vilém Flusser*.

NOTA

1. Correspondência entre Vilém Flusser e Dora Ferreira da Silva (1972-1990) – inédita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATLICKOVA, Eva. *A época brasileira de Vilém Flusser*, São Paulo: Annablume, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *A divina*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*, Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*, São Paulo: Editora da USP, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*, São Paulo: Annablume, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*, São Paulo, 3ª edição, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- FLUSSER, Vilém. *Přibeh dabilia*, tradução de Jiri Fiala, Praha: Gema Art/OSVU, 1997.
- GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*, São Paulo: Annablume, 2010.

A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil

Rodrigo Duarte*

W ilém Flusser se tornou mundialmente conhecido pela sua teoria dos novos *me dia*, na qual se destaca o conceito de imagens técnicas ou techno-imagens. A ambiência social em que essas se desenvolvem e tendem a predominar configura-se naquilo que o filósofo chama de “pós-história”, definido como um período da experiência humana em que os traços característicos do decurso histórico – por exemplo, o progresso e o encadeamento de eventos tendo em vista um propósito inelutável – não são mais reconhecíveis enquanto determinantes. Tal ambiência caracteriza as sociedades que se desenvolveram industrialmente – historicamente – até um ponto em que a noção de progresso, juntamente com a própria experiência a ele relacionada, entrou em colapso, o que, na prática, coincide com a realidade da maioria dos países europeus, dos Estados Unidos e, eventualmente, das partes da Ásia que experimentaram grandes surtos de industrialização no século XX.

Desse modo, o Brasil – país em que Flusser residiu por trinta e dois anos – não estaria entre os candidatos imediatos à entrada na

pós-história, uma vez que, no entender do filósofo, 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. Entretanto, a contrapelo da posição explícita de Flusser, pretende-se mostrar, neste artigo, que, numa consideração ampla das possibilidades de um futuro mais humano, as interessantes contribuições do filósofo para a compreensão da realidade e da cultura brasileiras apontam para a possibilidade de uma vivência que, apesar de não imediatamente oriunda de experiência histórica, poderiam inspirar até mesmo os povos emersos dessa experiência no sentido de um período pós-histórico que significasse não apenas o aprofundamento – em virtude dos meios tecnológicos aperfeiçoados – das mazelas da história, mas a ampliação das possibilidades de realização da humanidade.

Tendo em vista o objetivo deste artigo, inicia-se com uma exposição dos elos fundamentais do conceito de pós-história, para, mediante a apresentação dos tópicos mais importantes de um dos livros de Flusser sobre o Brasil, propor uma aproximação entre esses dois campos de reflexão – aparentemente desconexos – do filósofo.

O conceito de pós-história

Vilém Flusser trabalha sobre o conceito de “pós-história” enquanto um pressuposto imprescindível de sua filosofia dos *media*, sendo uma das abordagens mais completas desse conceito, ocorre na sua obra *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* (1). Nesse livro, Flusser parte de uma drástica consideração, segundo a qual “O chão que pisamos” – título do primeiro “instantâneo”, significando, aqui, capítulo – é Auschwitz, com tudo que denota em termos de crueldade e de ilimitada desumanidade. É como se, para o filósofo, o maior dos campos de concentração nazista fosse o evento inaugural do período da experiência humana que ele denomina “pós-histórico”. Na impossibilidade de abordar um por um dos vinte “instantâneos”, apresento, aqui, aqueles que melhor caracterizam esse estágio da humanidade (ou, se se quiser, também da desumanidade).

No capítulo “Nosso programa”, Flusser introduz a consideração filosófica de uma noção que, atualmente é muito frequente no seu significado comum, de *software*: o próprio programa. O pronomine

possessivo “nosso” é usado no título de quase todos os “instantâneos” no sentido de evocar o fato de que, tudo o que ocorre no mundo contemporâneo, por mais distante que pareça ser, nos diz respeito: é “nosso”. No que tange à contemporaneidade, que virá a ser caracterizada por Flusser como “pós-história”, ressalta a noção de “programa”, de acordo com a qual se torna até mesmo dificilmente formulável o problema clássico da liberdade humana, uma vez que o “caso” que preside os processos que engendram essa situação não deixa prever, de modo algum, o que resultará das virtualidades contidas no programa:

Estruturas tão absurdamente improváveis como o é o cérebro humano surgem necessariamente ao longo do desenvolvimento do programa contido na informação genética, embora tenham sido inteiramente imprevisíveis na ameba, e surgem ao acaso em determinado momento. Obras tão maravilhosas como o é “As Bodas de Figaro” surgem necessariamente ao longo do desenvolvimento do programa contido no projeto inicial da cultura ocidental, embora seja absurdo querer procurar por elas nesse projeto inicial, por exemplo, na música grega. É que, embora se tornem necessárias, tais realizações ao longo do jogo, surgem ao acaso. (2)

Um aspecto interessante dessa discussão é que, se há “programas”, há “aparelhos”, isto é, equipamentos que fazem os programas funcionarem, e isso ocorre por meio dos “funcionários” – pessoas incumbidas de operar os aparelhos. Se há programas, também deve haver “programadores”, ou seja, 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, essa situação exemplifica bem porque os modos de compreensão finalístico e causal não se aplicam ao mundo dominado pela noção de programa: o programador, embora 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, programado por um metaprograma e assim por diante. Essa situação encerra um enorme perigo de desumanização, pois como antevira nosso filósofo num artigo da década de 1960, o funcionário não é exatamente uma pessoa humana, mas “um novo tipo de ser que está surgindo” (3).

No entanto, para Flusser, nem tudo está perdido se, a partir de uma exata compreensão da situação, aprendermos a lidar com o absurdo dos jogos propostos pelos programas:

Em suma: o que devemos aprender é assumir o absurdo, se quisermos emancipar-nos do funcionamento. A liberdade é concebível apenas enquanto jogo absurdo com os aparelhos. Enquanto jogo com programas. É concebível apenas depois de termos assumido a política, e a existência humana em geral, enquanto jogo absurdo. Depende de se aprendermos em tempo de sermos tais jogadores, se continuarmos a sermos “homens”, ou se passaremos a ser robôs: se seremos jogadores ou peças de jogo. (4)

No próximo “instantâneo” a ser considerado aqui, o “Nossa comunicação”, Flusser aborda uma das distinções mais importantes de sua filosofia dos *media*: aquela entre “discursos” e “diálogos”, sendo que aqueles se originam numa concepção de conhecimento que almeja a “objetividade” e têm a função de difundir conhecimento, enquanto esses tem como meta a própria “intersubjetividade” e funcionam como produtores de conhecimento novo. Para Flusser, os diálogos – uma ressonância da “conversação” da primeira fase de sua filosofia (5) – podem ser circulares (mesas redondas, parlamentos) ou em rede (sistema telefônico, opinião pública), ao passo que os discursos podem ser teatrais (aulas, concertos), piramidais (exércitos, igrejas), em árvore (ciência, artes) ou anfiteatrais (rádio, imprensa).

O lado perverso da pós-história é que, mesmo diante das amplas possibilidades de desenvolvimento dos diálogos, em virtude do enorme progresso nos meios eletrônicos de comunicação, nela predominam absolutamente os discursos sobre os diálogos, o que, para Flusser, configura uma crise profunda na sociedade contemporânea: “Sob o domínio dos discursos o tecido social do Ocidente vai se decompondo” (6). Nessa situação, o filósofo salienta que a única chance de saída dessa crise se daria mediante uma retomada radical da possibilidade dos diálogos:

Vista internamente, a crise da ciência se apresenta como crise epistemológica, mas vista a partir da sociedade, apresenta-se como crise estrutural: não é possível dialogizar-se o conhecimento, se não há espaço

político para tanto. O caráter discursivo e elitariamente dialógico da ciência se deve, estruturalmente, ao seu acoplamento com os meios de comunicação de massa. Para que se faça nova teoria de conhecimento intersubjetivo, é preciso que se disponha de espaço para a intersubjetividade. A crise atual da ciência deve ser pois vista no contexto da situação comunicológica da atualidade. Enquanto não houver espaço para a política, para diálogos circulares não elitários, a crise da ciência se apresenta insolúvel. (7)

Esse tom, já bastante sombrio, do “instantâneo” sobre a comunicação é ainda acentuado no próximo, denominado “Nosso ritmo”, que descreve o percurso (cíclico, daí a razão de ser do título “nosso ritmo”) que as massas, submetidas aos designios pós-históricos, realizam como resultado de sua programação pelos aparelhos. Flusser lembra que, assim como na Idade Média, o espaço que servia de mercado foi coberto com uma cúpula, originando a basílica, na atualidade as duas funções da basílica – inicialmente de mercado, depois de templo – foram “recodificadas”, ainda que sua estrutura, composta de espaço coberto de cúpula, tenha se conservado. Flusser se refere aos modernos *Shopping Centers*, nos quais a função do mercado foi transposta para a do “supermercado”, e a do templo transpôs-se para o “cinema”. É exatamente isso 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” (8). Para o filósofo, essa transformação do mundo num mega-aparelho, do qual todas as pessoas são tendencialmente funcionários, consiste numa crise sem precedentes na humanidade, cuja solução passaria, inicialmente, por um agudo processo de tomada de consciência dessa circunstância e da sua gravidade: “A única esperança em tal situação é a conscientização da estupidez absurda da rotação automática que nos propõe. A conscientização do fato que, por detrás da rotação, não se ‘esconde’ literalmente nada. Que é a rotação absurda que é a realidade do mundo dos aparelhos”. (9)

A menção ao papel do cinema remete a outro “instantâneo” fundamental: o denominado “Nossas imagens”. Flusser inicia esse capítulo chamando a atenção para o fato de que nosso cotidiano é do-

minado por imagens resplandecentes que “irradiam mensagens”: são superfícies, isto é, objetos bidimensionais, que, em grande medida determinam 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” (10). Essa colocação se liga a uma conhecida posição do filósofo, segundo a qual, a “escrita”, enquanto código “linear” (por exemplo, o alfabeto latino ou as cifras árabes), surgiu como revolta contra as imagens – primeiro código fundante inventado pela humanidade – na medida em que se constatou que estas não apenas orientavam, mas também iludiam e alienavam. Nesse momento, o texto dissolveu a “bidimensionalidade” da imagem numa “unidimensionalidade”, passando a “explicá-la”. Para Flusser, a passagem do predomínio das imagens para a situação de dominância dos textos coincide mesmo 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 ‘dever’: impõe a questão do evento. Tal consciência é ‘histórica’. Com a invenção da escrita a história se inicia”. (11)

Flusser observa ainda que a introdução da escrita, a princípio, dividiu a sociedade em dois níveis: no dos iletrados, composto de servos, que continuavam a viver, como os homens pré-históricos, magicamente; e no nível dos letrados, composto de sacerdotes, que passaram a viver historicamente. Mas se, por um lado, a revolução iconoclasta objetivava um esclarecimento tão completo quanto possível do mundo, por outro, ela não escapou também da mesma “dialética interna” a que obedeciam também as imagens: “Os textos, como as demais mediações (...) representam o mundo e encobrem o mundo, são instrumentos de orientação e formam paredes opacas de bibliotecas. Des-alienam e alienam o homem” (12). Tal característica dos textos ocasional, 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 (especialmente os expressos em linguagem matemática). Assim como a noção de pré-história se liga ao surgimento das imagens tradicionais e a de história à invenção da escrita, esse novo tipo de código, que é uma espécie de síntese dos precedentes e é composto,

segundo o filósofo, de “imagens técnicas” ou “tecnaimagens”, justifica a expressão “pós-história”:

Os textos se dirigiam, originalmente, contra-imagens, a fim de torná-las transparentes para a vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura alucinatória. Função comparável é a das tecnaimagens: dirigem-se contra os textos, a fim de torná-los transparentes para vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura conceitual. O gesto de codificar e decifrar tecnaimagens 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’. (13)

Naturalmente, a mesma ambiguidade das imagens tradicionais e da escrita ocorre também nas tecnaimagens, uma vez que elas “pretendem” não ser simbólicas – como o são as imagens tradicionais –, mas sintomáticas, isto é, “objetivas”. Para Flusser, a diferença entre símbolo e sintoma é que o primeiro significa algo para quem conhece a convenção associada a essa significação, enquanto o sintoma liga-se causalmente com o seu significado, postulando, portanto, maior “verdade”. Tal postulação, não se sustenta, segundo o filósofo, porque, os aparelhos, na realidade, “transcodam sintomas em símbolos”, na medida em que o progressivo “realismo” dos registros que fornecem do mundo exterior (num vídeo digital de alta definição, por exemplo) não impede que esses se submetam a um novo processo de simbolização. É por isso que, de acordo com Flusser, “A mensagem das tecnaimagens deve ser decifrada e tal decodagem é ainda mais penosa que a das imagens tradicionais: é ainda mais ‘mascarada’” (14).

Esse mascaramento característico das tecnaimagens constitui a base da ideologia da sociedade contemporânea, a qual não necessita mais ser discursiva (embora seja veiculada por meios típicos do “discurso” e não do “diálogo”), mas sugere que o que é mostrado pelos *media* é a verdade pelo simples fato de estar sendo mostrado. Nessa capacidade dos modernos meios de comunicação – especialmente da televisão – reside o maior potencial de programação das pessoas – dos funcionários – do megaparelho em que está se transformando o mundo, e todos os setores da realidade vão se amoldando ao seu modo de ser: “A história toda, política, arte, ciência, técnica, vai destarte sendo incentivada pelo aparelho, a fim de ser transcodada no seu oposto: em programa televisonado”. (15)

O que chama a atenção sobremaneira nesse processo da nova ideologia é que, por menos que as imagens técnicas se identifiquem com as convencionais, elas preservam a vinculação a uma espécie de magia, a qual, paradoxalmente, convive com as mais avançadas tecnologias que a espécie humana já produziu:

De maneira que as technoimagens, ao contrário das tradicionais, não significam cenas, mas eventos. Mas não deixam de ser, elas também, imagens. Quem estiver por elas programado, vivencia e conhece a realidade magicamente. Como contexto de situações (*"Sachverhalte"*). Mas tal magia não é retorno para a pré-historicidade. Não está baseada em fé, senão em programas. "Programa" é "prescrição": a escrita é anterior a ele. É magia pós-histórica, e a história lhe serve de pretexto. Quem estiver programado por technoimagens, vive e conhece a realidade como contexto programado. (16)

Mais uma vez, percebe-se que o que Flusser entende por pós-história encerra muitos riscos de uma irreversível desumanização, tendo em vista o poderio das technoimagens na programação dos seres humanos. No entanto, a possibilidade de a humanidade contornar esse risco não está de modo algum afastada, dependendo apenas de um tipo de aprendizado, já mencionado em outros "instantâneos", que é recolocado agora pelo filósofo nos seguintes termos: "Por certo: é possível transcender-se tal forma de existência pela decifração das technoimagens. Mas isto exige passo para trás das technoimagens em direção da programação, não passo para frente em direção da conceptualização característica de textos. Exige *quarto passo*" (17).

O referido aprendizado, caracterizado no instantâneo "Nossa escola", deveria ser constituído da ludicidade dos seus métodos de ensino e de suas práticas em geral, o que remete ao capítulo intitulado "Nosso jogo". Para Flusser, a noção de jogo é uma das mais importantes de toda a ambiência pós-histórica, a qual se expressa até mesmo na concepção de corpo humano, enquanto "jogo de sistemas complexos". Não por acaso, os modernos meios de comunicação, cuja importância na pós-história já foi suficiente salientada, são apresentados como campo em que a ludicidade se apresenta de modo mais visível, como podemos constatar no exemplo, dado por Flusser, de um produtor cinematográfico:

Para captarmos o "estar-no-mundo" do jogador, do *homo ludens*, vale observar os gestos do produtor de filmes. (...) Dispõe ele de fita na qual fotografias são ordenadas linearmente, acompanhada de fita sonora. Tal fita é pois organização linear de sintomas visuais e sonoros. Tal fita lhe serve como matéria-prima para a produção de programas a serem projetados em cinemas. (...) De maneira que o produtor de filmes tem dois níveis de funcionamento: na produção da fita e na produção do programa. (...) As funções do primeiro nível correspondem, aproximadamente, ao nível da consciência histórica, e algumas das suas funções são conhecidas. O papel do "ator" e do maquilador, por exemplo, é papel histórico por excelência. Não é tão fácil encontrar-se paralelos para os papéis do *script writer* e dos cameramen na história passada. (18)

No que tange à atividade do diretor, Flusser chama a atenção para o fato de que ele enfrenta um código linear que deve ser "transcodado" para criar a ilusão de ótica do movimento dos objetos registrados pela câmera, o que significa que ele "enfrenta história potencial, e a enfrenta 'de fora'". Transcende ele a história, a fim de brincar com ela" (19). Sua brincadeira consiste na disposição equivalente de "linha" e "círculo", com sua consciência superando, desse modo, tanto a magia quanto a história igualmente. Não se deve, no entanto, exagerar o papel do criador cinematográfico enquanto uma espécie de demiurgo, pois ele "É jogador jogado. Transcende a história, mas a transcende em função de eventos programados. É funcionário, não emancipado" (20). Isso porque a maior parte dos jogos propostos pelos aparelhos pós-históricos se encontram dentro dos programas dos meta-aparelhos, de modo que até mesmo a questão sobre a "realidade" do que é apresentado pelos *media*, deixa de ser relevante diante da pergunta pelo modo de funcionamento do programa. Isso ocorre porque a ontologia dominante na situação pós-histórica revela-se como sendo inapelavelmente a do jogo, e as chances de sairmos dele vitoriosos dependerão, como se verá adiante, de uma mudança de postura, não da pura e simples recusa em jogar:

Vivemos a experiência concreta em função dos jogos. Os jogos são nosso terreno ontológico, e toda futura ontologia é necessariamente teoria de jogos. (...) Por certo: em vez de elaborarmos novas estratégias, ou

jogos meta-enxadísticos, podemos derrubar o tabuleiro. Mas em tal caso não nos emanciparemos do jogo: cairemos no abismo translúcido, inteiramente insignificante, que se esconde por baixo dos jogos. (21)

É interessante observar que a mencionada mudança de postura em relação ao jogo não coincide com a pura e simples adesão ao entretenimento, abundantemente oferecido na contemporaneidade, o que leva à consideração de outro “instantâneo” bastante relevante para a compreensão da situação pós-histórica: “Nosso divertimento”. Em contraste com as culturas orientais, as quais desenvolveram técnicas para a “concentração” dos pensamentos como um meio de alcançar a felicidade, o Ocidente estabeleceu uma metodologia oposta, isto é, desenvolveu técnicas que objetivam desviar – “divertir” – o pensamento de determinados assuntos como um suposto caminho para atingir a felicidade.

A pesada crítica que Flusser dirige ao divertimento consiste no fato de que, nele, a oposição dialética entre eu e mundo é desviada para um “terreno intermediário”, o das “sensações imediatas”: “As sensações não são ainda nem eu nem mundo. ‘Eu’ e ‘mundo’ não passam de extrapolações abstratas da sensação concreta. A experiência da sensação faz esquecer ‘eu’ e ‘mundo’. O filme, a TV, a notícia sensacional, o jogo de futebol divertem a consciência da tensão dialética ‘eu-mundo’, porque são anteriores a esses dois polos” (22). Isso porque na constituição desses é fundamental a existência de um “eu”, de uma interioridade, e nada há de semelhante onde falta totalmente a memória (no sentido humano, não maquinal): é ela que ajuda a “digerir” o que é engolido pelas massas. É exatamente por isso que a definição de divertimento proposta criticamente por Flusser é a de vivência sensorial em que nada é conservado, sendo secretado por nosso organismo espiritual do mesmo modo que entrou nele:

Divertimento é acúmulo de sensações a serem eliminadas indigeridas. Uma vez posto entre parênteses mundo e Eu, a sensação passa sem obstáculo. Não há nem o que deve ser digerido, nem interioridade que possa digeri-lo. Não há intestino nem necessidade de intestino. O que resta são ‘bocas’ para engolir a sensação, e ‘ânus’ para eliminá-la. A sociedade de massa é sociedade de canais que são mais primitivos que os vermes: nos vermes há funções digestivas (pp.115-6).

Diretamente relacionado à discussão sobre o divertimento se encontra o último “instantâneo” a ser abordado aqui, intitulado “Nossa embriaguez”. Segundo Flusser, motivações semelhantes que nos levam à compulsão para o divertimento nos conduzem à tendência ao uso de entorpecentes, os quais, aliás, não são exclusividade do Ocidente, nem do que ele chama de pós-história, sendo encontráveis em todas as culturas, sem exceções históricas ou geográficas.

Flusser se refere ao que ele denomina “viscosidade ontológica” da droga, como um tipo de mediação entre sujeito e objeto, que modifica a percepção dos “dados brutos” (como a matéria-prima para a dimensão ontológica da língua) de um modo tal que, ao refuncionalizar a mediação pela cultura, dá a impressão de uma experiência imediata privilegiada da “realidade”: “A droga é mediação do imediato”. O inebriado alcança, graças ao álcool, ao hachich, ao LSD, a experiência imediata do concreto, vedada ao sóbrio pela barreira da cultura” (23).

De grande interesse para a presente discussão é a ideia, introduzida por Flusser, de que a própria arte poderia ser considerada uma poderosíssima droga, já que possibilita certo tipo de experiência imediata através de sua mediação; e, certamente, mais do que as drogas convencionais, introduz um desafio que pode ser quase insuperável para os aparelhos, na medida em que atinge em sua própria raiz a típica inconsciência do seu funcionamento, recorrendo, por outro lado, a meios que concorrem diretamente com a imediatéz sensorial de suas ofertas entretenedoras.

Mas não importa como queiramos interpretar o gesto, trata-se sempre de gesto graças ao qual a cultura entra em contato com a experiência imediata. A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. A viscosidade ambivalente da arte está na raiz da viscosidade ambivalente da cultura toda. (...) Ao publicar o privado, ao “tornar consciente o inconsciente”, é ela mediação do imediato, feito de ‘magia’. Pois tal viscosidade ontológica não é vivenciada, pelo observador do gesto, como espetáculo repugnante, como o é nas demais drogas, mas como “beleza”. E a cultura não pode dispensar de tal magia: porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia. (24)

É ainda digno de nota que o “gesto mágico” operado pela arte, tal como ocorria com a concepção de “poesia” na primeira fase do pen-

samento de Flusser (25), pode se dar em todos os campos da experiência humana: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia: “Em todos tais terrenos há os inebriados pela ‘arte’, isto é: os que publicam experiência privada e criam informação nova” (26). O potencial libertador da arte reside no fato de que, mesmo que ela possua os seus momentos antipolíticos, a sua resultante é essencialmente política. Segundo o filósofo, “a rigor trata-se de único gesto político eficiente”, isso porque os aparelhos necessitam da informação nova produzida pela arte, sob pena de perecerem sob o efeito da entropia. Por outro lado, tal informação nova contém, potencialmente, os elementos que poderiam nos ajudar a subverter a ação dos aparelhos e nisso reside nossa chance de emancipação, mesmo num cenário aparentemente tão desfavorável:

Publicar o privado é o único engajamento na república que efetivamente implica transformação da república, porque é o único que a informa. Na medida em que, pois, os aparelhos permitem tal gesto, põem eles em perigo sua função des-politizadora. (...) E nessa indecisão da situação atual reside a tênue esperança de podermos, em futuro imprevisível, e por catástrofe imprevisível, retomar em mãos os aparelhos. (27)

A promessa do Brasil

Diferentemente de muitas de suas obras anteriores, Flusser sequer menciona explicitamente o Brasil (28) no seu *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, referindo-se, no máximo, a um genérico “terceiro mundo” em sua relação com as sociedades avançadas que se preparam para ingressar no período pós-histórico, especialmente no sentido de evitar os enormes equívocos cometidas por elas: “As elites do terceiro mundo podem, desde já, observar ‘in concreto’, em que daria, se fossem ‘vitoriosas’: não na emancipação da sua sociedade, mas no totalitarismo dos aparelhos. E, se tomarem o primeiro mundo como exemplo a ser evitado, sabem que nenhuma alternativa seria preferível a esta: estão, todas, no programa”. (29)

No entanto, é possível mostrar que o “abandono do Brasil” é apenas aparente, já que dois livros escritos no início da década de 1970, entre a primeira fase do pensamento do filósofo tcheco e a obra sobre

a pós-história, tem como principal tema o nosso país. O primeiro deles, publicado apenas em 1998 sob o título de *Fenomenologia do brasileiro* (30) foi escrito ao final do período brasileiro de Flusser (31); o segundo livro, *Bodenlos* (32), teve sua redação no tempo imediatamente posterior à emigração (na verdade, o retorno) para a Europa. Ambos constituíram-se, em boa parte, numa espécie de balanço, feito por Flusser, da sua experiência brasileira, a qual continuou sendo definitivamente para as reflexões do filósofo, não apenas no período imediatamente posterior à mudança para Robion, no sul da França, mas mesmo na caracterização, analisada acima, da noção de pós-história e nas reflexões posteriores, sobre a filosofia dos *medias*.

O estabelecimento de uma relação entre o ponto de vista da *Fenomenologia do brasileiro* com o exposto em *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, embora possível, não é totalmente simples, já que o filósofo, na introdução daquela, numa referência ao conceito que seria desenvolvido apenas anos depois, assevera que só se pode falar de pós-história no caso de uma sociedade que viveu plenamente a história, entendida por Flusser como a orientação por uma noção de progresso, a qual preside o desenvolvimento da economia, da cultura, das ciências etc. Tal não seria o caso do Brasil, descrito como uma sociedade majoritariamente a-histórica, na qual ocorrem apenas ilhas de história, fruto principalmente da influência europeia sobre esse país. Desse modo, a princípio, dever-se-ia dizer que o Brasil não se encontra entre os candidatos imediatos à vivência pós-histórica:

Visto da história, isto significa que esta emergência da pré-história para mergulhar em pós-história em futuro próximo. (...) Mas, visto da não história, isto significa que o epíclito histórico surgiu precariamente da não história, para nela mergulhar novamente. Porque do ponto de vista da não história não tem sentido querer distinguir entre “pré” e “pós”, já que significam o mesmo. E o problema da relação entre história e não história aparece agora como problema de absorver novamente a história em não história. (33)

Entretanto, se, em vez de concordar de imediato com Flusser e excluir uma conexão entre a noção de pós-história e a vida brasileira, fizermos uma leitura sintomática dos seus escritos relacionados com esses dois temas, poderemos concluir que, embora não havendo

concordância no tocante à nomenclatura adorada pelo filósofo (34), aquilo que ele aponta de mais frutífero na vida e na cultura do Brasil corresponde em grande parte àquelas oportunidades de ampliação da liberdade humana que o período pós-histórico pode oferecer, tal como as vimos assinaladas acima. Na impossibilidade de passar em revista todos os tópicos que indicam essa correspondência, ater-se-á, aqui, a dois itens em que ela aparece com mais nitidez: a criação artística e a dimensão do jogo. Antes disso, seria necessário acompanhar a argumentação feita por Flusser, da qual faz parte sua distinção entre mistura e síntese, especialmente no sentido do possível adensamento de uma experiência social e cultural como a brasileira:

Mas síntese não é mistura. A diferença óbvia é esta: 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, como sugere o exemplo da raça. (35)

Essa é, na verdade, a tônica das indagações de Flusser sobre nosso país: uma realidade efetivamente pobre e caótica, que possui, no entanto, a virtualidade de uma transformação radical na vida e na cultura, a qual seria proveitosa não apenas para todos os brasileiros, no sentido de uma melhoria sensível nas suas condições de vida, mas também para o mundo, enquanto apresentação da possibilidade de uma sociedade sob todos os sentidos pluralista e democrática, solidária e — porque não? — sedutora no seu modo de ser espontaneamente cultural e estético: “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”. (36)

Numa consideração inspirada pelo Hegel da *Fenomenologia do espírito*, Flusser observa que a luta contra a natureza, travada pelo homem brasileiro em condições muito desfavoráveis, tem como efeito não apenas a obtenção dos meios elementares de subsistência, mas

também um tipo de formação afetiva e cívica, para a qual a democracia é um valor de cunho existencial, não apenas como algo imposto ou como fruto de adesão a um modelo estrangeiro:

Se diálogo for democracia, então a sociedade brasileira é autenticamente democrática, muitas vezes a despeito das instituições que procuram estruturá-la. O brasileiro é democrata existencialmente. A despeito de todas as diferenças enormes (maiores que alhures) entre classes, raças, níveis culturais e ideológicos, a sociedade brasileira é profundamente unida enquanto sociedade dos que procuram impor a marca da dignidade humana sobre uma natureza maligna. (37)

O problema da a-historicidade espontânea da atitude fundamental brasileira seria o seu caráter ainda inconsciente, que deveria ser superado sob pena de o mencionado pendor para uma vivência a-histórica não primitiva nunca se realizar completamente. O pressuposto dessa superação é o percurso dialético de uma consciência universal abstrata em direção à experiência de sua singularidade, a partir de sua capacidade de não apenas ser determinada pelo meio, mas de determiná-lo efetivamente:

O homem não histórico se toma inconsciente e espontaneamente por existência irrevogável e única que se encontra em ambiente natural e social que o determina. Se conseguir dar-se conta disto conscientemente, a dialética entre determinação e liberdade aparecerá para ele como tensão entre determinação do ambiente e possibilidade de transcendê-la, e tal transcendência será a tarefa de sua vida, porque, ou poderá decair na determinação do ambiente e em a-história primitiva, ou se imporá sobre o ambiente em a-história digna. (38)

Em termos culturais, isso se associa à distinção, proposta por Flusser a respeito da relação do Brasil com o exterior, entre “defasagem” e “síntese”. Enquanto aquela é apenas um índice de nosso atraso em relação aos países históricos, a síntese — a exemplo do que se viu como contraposta à “mistura” — produz algo novo a partir das condições dadas na imanência de uma situação, sem desconsiderar influências externas, mas integrando-as e digerindo-as adequadamente. Um exemplo dado por Flusser diz respeito ao passado colonial brasileiro,

mais especificamente ao chamado “barroco mineiro”: para o filósofo, um europeu, principalmente se for oriundo de cidade com patrimônio barroco significativo, teria motivos para ridicularizar o conjunto arquitetônico, pictórico e escultórico, de Ouro Preto, por exemplo, se for compará-lo com a grandiosidade das manifestações europeias desse estilo. No entanto, o problema seria muito mais terminológico do que relacionado com a qualidade artística das obras: “Mas 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 descobrir-se os germes de um novo tipo humano”. (39)

Naturalmente, a realidade brasileira enfocada por Flusser estava repleta de exemplos de pura e simples defasagem (e não seria errado dizer que continua a tê-los), tais como a do parque industrial e tecnológico, do setor acadêmico e científico e mesmo a das importações diretas na área cultural, sem qualquer apropriação de cunho vivencial que pudesse produzir sínteses interessantes. Mas é exatamente tendo em vista o que já ocorreu nesse sentido – e, de certo modo, continua a ocorrer –, que o filósofo acredita na possibilidade de uma grande síntese futura, que consistiria numa contribuição brasileira para a humanidade em geral: “O exemplo dado do passado torna evidente a essência da defasagem. No Brasil se dão processos que visam espontaneamente a síntese de tendências históricas e a-históricas contraditórias que podem (sic) resultar em cultura, atestando um homem a-histórico não primitivo que empresta sentido novo à vida humana” (40). Mas uma possível semelhança exterior entre os processos de síntese e de defasagem pode dificultar uma distinção precisa entre um e outro, o que Flusser considera uma das tarefas mais urgentes para o pensamento (inclusive filosófico) no Brasil: “A dificuldade é distinguir entre fenômenos autênticos como o é o ‘barroco mineiro’, e fenômenos defasados como o é a industrialização, e isto é tarefa para analisadores sérios, uma das gigantescas tarefas a serem resolvidas pelo pensamento brasileiro” (41). O próprio filósofo tcheco dá alguma contribuição nesse sentido ao mencionar, tendo em vista principalmente fenômenos das décadas de 1950 e 1960, vários exemplos de síntese – até bem mais complexa do que a do ‘barroco mineiro’ – na ciência e na arte brasileiras:

Na Politécnica de São Paulo um professor judeu com alunos japoneses está elaborando projeto de física nuclear a ser realizado com métodos americanos por operários mulatos. Um arquiteto de origem alemã e outro de origem brasileira, junto com paisagista de origem judia, sob orientação de um presidente de origem tcheca, procuram uma nova capital de acordo com dois planos a serem sintetizados, e que está sendo realizada por operários de origem cabocla. Um pintor de origem italiana tornou-se portador da mensagem cabocla graças à técnica francesa; um pintor de origem judia sintetizou concretismo geométrico com abstracionismo, recorrendo a cores brasileiras; um pintor de origem japonesa usou técnica *zen* para um abstracionismo americano com cores igualmente brasileiras. Um poeta de origem árabe usou idiomatismos portugueses empregados por operários italianos para alcançar composições pseudocorânicas em concretismo americano; um poeta de origem grega conseguiu o mesmo concretismo graças a rítmica grega e métrica alemã em língua portuguesa; um poeta de origem brasileira em colaboração com um filólogo de origem judia traduziu Maiakovski para torná-lo modelo de poesia brasileira. (...) um escritor de origem brasileira recorreu à língua do interior para enriquecê-la com elementos europeus e pô-la na boca de um caboclo que leu Plotino, conhece Heidegger e Camus e tem visão kafkiana do mundo. Um compositor de origem brasileira tomou estruturas bachianas, harmonias schoenbergianas, melodias portuguesas e ritmos africanos, e tal composição foi apresentada por regente de origem belga, cantora mulata e coro japonês perante um público entusiasmado de origem italiana. (42)

Fica para os leitores um exercício de perspicácia e de memória culturais no sentido de identificar os nomes dos criadores envolvidos nesses exemplos, que abrangem da física nuclear à música, passando pela pintura e pela poesia. Ainda no tocante às sínteses, na cultura mais elaborada, entre os diversos elementos mais ou menos autóctones e aqueles advindos diretamente do exterior, Flusser, ao mesmo tempo em que aventa a hipótese de a cultura no Brasil ser tão fundamental que poderia ser entendida como uma espécie de “infraestrutura”, lembra a importância do modernismo brasileiro, cuja versão antropofágica de Oswald de Andrade – aliás, não mencionada no

livro ora analisado – estaria totalmente no espírito da “síntese” advogada pelo filósofo tcheco:

Pode perfeitamente acontecer que no Brasil economia não seja infraestrutura num sentido dialético, e cultura não seja superestrutura, mas que exatamente o contrário seja o caso. Depõe a favor de tal tese não apenas o fato de que a originalidade e a criatividade brasileiras se articulem muito mais na cultura do que na economia, e que a cultura absorve e engaja os melhores brasileiros, em detrimento da política, por exemplo, mas principalmente o seguinte: 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. De forma que o engajamento em cultura pode perfeitamente ser no Brasil engajamento no que há de mais fundamental, e mais significativo para o futuro. Será na cultura que se dará o novo homem, ou não se dará em parte alguma. (43)

Para além, no entanto, desses casos que apontam para elaborações eruditas das expressões artísticas, Flusser se preocupa especialmente com os fenômenos culturais afetivos às massas brasileiras – principalmente as urbanas. E, para compreendê-los, o filósofo se vale de uma abordagem que procura mostrar que, diferentemente do proletariado dos países históricos (em vias de se tornarem pós-históricos), presa fácil das estratégias contemporâneas de dominação, como, por exemplo, a cultura de massas, o brasileiro tende a contorná-las e refuncionalizá-las enquanto uma espécie de “engajamento” (que, aliás, é um termo-chave da relação de Flusser com o Brasil). O primeiro exemplo dado é o do futebol: enquanto nos países históricos a adesão a esse esporte ocorre enquanto entretenimento inconsequente, a postura dos brasileiros é a de uma forma de engajamento que guarda relação com a atitude “pós-histórica” naquele sentido positivo que vimos acima, isto é, potencialmente libertador. Com esse engajamento está relacionado um tipo de paixão lúdica que pode fazer surgir a partir do jogo uma realidade melhor:

De modo que é possível afirmar-se que no Brasil se dá um processo (não apenas no futebol, mas também nele) no qual, por alienação de

uma realidade esgotada, é descoberta outra: a realidade do jogo. É um dos sentidos da afirmação de que no Brasil está surgindo um novo homem. E é um dos sentidos da afirmação que a alienação é no Brasil fenômeno incomparável com a alienação europeia e americana. (44)

Outro exemplo dado por Flusser é o da loteria, que ele considera como uma estratégia mercadológica simplesmente genial, quando associada ao futebol, enquanto loteria esportiva, já que combina duas paixões fortíssimas do brasileiro mais humilde. Mas, para o filósofo, mesmo quando não há essa combinação, a espera pelo resultado da loteria gera um ambiente sacro, no qual a virtualidade do jogo é vivenciada em si mesma, sob o pretexto da esperança de se “mudar de vida” mediante a obtenção da sorte grande:

É isto [a ‘espera’/rd] prova que se deu no caso da loteria o mesmo salto qualitativo de alienação para engajamento que foi observado no futebol, a saber: alienação passa a ser, dialeticamente, descoberta de nova realidade. De realidade, no caso, também de jogo, mas em nível mais elevado. Porque a participação na loteria envolve risco, logó, cria clima de engajamento imediato, e porque a loteria combina, enquanto jogo, o elemento de previsibilidade com o elemento do acaso. O *homo ludens* se realiza de maneira um pouco mais sofisticada no caso da loteria. (45)

O terceiro e último fenômeno cultural popular analisado por Flusser é o carnaval. Tendo como base sua realização nos moldes da década de 1960 – e não sua forma atual totalmente mercantilizadíssima –, o filósofo procura mostrar que, na realização dessa festa popular, ocorre o mesmo processo de transformação de alienação em engajamento que ele assinala no futebol e na loteria. A diversão e o entretenimento se consumam em poucos dias no ano, mas a atitude de espera e preparação durante o interstício é de natureza, além de lúdica, também religiosa: “Está surgindo, no carnaval, o jogo sacro, portanto o *homo ludens* no sentido mais fundamental deste termo. Um ‘novo’ homem, porque o carnaval, sendo síntese de elementos inclusive históricos, não é primitivo. Uma fenomenologia do carnaval ainda está por ser feita” (46). Certamente, Flusser não vê esse processo como isento de problemas, principalmente se se considera o fato de que, tendo em vista a realização de sua paixão lúdica, o brasileiro

pobre – ainda hoje a maioria esmagadora de nossa população – deixa de suprir necessidades mais fundamentais, como a de alimentação, de vestuário e de moradia. Isso poderia, no entanto, ser equacionado por melhoria decisiva nas condições materiais de vida dessa massa, enquanto que a atitude fundamentalmente lúdica é um patrimônio imaterial de valor inestimável:

O fato é este: o proletário brasileiro tende a buscar sua felicidade no jogo antes de ter satisfeitas as suas necessidades básicas, e isto problematiza o processo todo. Uma vez satisfeitas tais necessidades (podem sê-lo apenas aplicando os métodos da tecnologia histórica), poderá passar a viver autenticamente no jogo e para o jogo, isto é, ser autenticamente “novo homem” (47).

Mas é exatamente diante dessa possibilidade que Flusser reitera o seu temor de que a satisfação das necessidades materiais, a qual envolve aplicação dos “métodos da tecnologia histórica”, implique num desvio com relação à possibilidade da supramencionada “a-história digna”, em virtude de uma passagem excessivamente demorada pela historicidade: “O perigo é este: se forem aplicados modelos ocidentais para forçar o progresso econômico (inevitáveis no presente estágio, mas perniciosos em estágio seguinte), o proletariado pode perfeitamente perder sua capacidade lúdica e passar para uma alienação histórica, com toda a infelicidade que isso acarreta, e da qual o Japão atual é um exemplo” (48).

Se, para Flusser, esse risco é inegável, por outro lado, ele demonstra, além de grande admiração, uma acentuada fé no 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 desse 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.

O andar rítmico das meninas e moças, os passos de dançarinos dos rapazes na rua (...), o constante bater em caixas de fósforos com co-

lheres, o uso das máquinas de escrever nos escritórios como se fossem tambores, a transformação de martelos em atabaque, a graça dos gestos dos moleques que jogam futebol, até a elegância dos movimentos nas brigas de ruas, tudo isto é manifestação de uma profunda cultura. (49)

É digno de nota que, quando Flusser externa esse ponto de vista sobre a “cultura de base”, ele não o faz como um turista europeu que, tendo passado algumas semanas no Brasil, se sente seduzido pela beleza natural e humana do país, mas como um arguto filósofo que residiu nesse país por trinta e dois anos, observou atentamente sua vida e se familiarizou intimamente tanto com suas mazelas quanto com aquilo que se lhe afigurou como suas grandes promessas. Como uma última observação sobre o ponto de vista flusseriano a respeito do Brasil, é importante ressaltar que a admiração manifesta pela cultura popular no seu plano mais básico é, antes de tudo, um inquérito voco lembrete sobre o tesouro humano que temos, mas não exclui, de modo algum a possibilidade de elaborações mais complexas, nas quais os níveis a-histórico e histórico se encontram numa síntese superior (os exemplo supramencionados o demonstram cabalmente); apenas as importações de cunho histórico, no âmbito cultural, nunca perdem o caráter inicialmente positivo se não há um acerto de contas com a referida cultura de base:

O Brasil é sociedade não histórica, constantemente irrigada pelo Ocidente. O quanto é não histórica, uma cultura básica caracterizada pelo ritmo africano o prova. Tal cultura tem por efeito um clima festivo e sacralizado que permeia o cotidiano e dá sabor à vida brasileira. O quanto é irrigada pelo Ocidente, uma falsa cultura histórica o prova. Tal cultura encobre com sua vacuidade e seu gosto de mata-borrão a cultura básica, e torna trágica a vida dos que nela se engajam. Tal cultura banha a vida da burguesia em clima de falsidade, de pose, e de articulação de um espírito alheio. Mas tal cultura permite também ser rompida pelos que se encontraram consigo mesmos e passaram a criar um novo tipo de cultura, síntese da básica com elementos ocidentais, mas fundamentalmente não histórica, não obstante. [S] Tal nova cultura, se bem-sucedida, poderia finalmente saciar a fome voraz do espírito do tempo (50).

Conclusão

A nosso ver, parece inegável que, mesmo evitando cuidadosamente a aplicação do termo “pós-história” (já disponível no arsenal do filósofo, como o prova um trecho transcrito acima) nas abordagens sobre a sociedade e a cultura brasileiras, Flusser tinha em mente algo semelhante quando fala da centralidade do jogo e, principalmente, da atitude do nosso povo diante dele, a qual corresponde à postura dos jogadores na realidade pós-histórica “que joga em função do outro” (51). 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, porque exótica, a partir de padrões europeus, mas como apenas fazendo sentido enquanto adquirentes da característica, exposta no instantâneo “Nossa embriaguez”, de ser um meio de atingir o imediato, a qual, por sua vez, aponta para uma refuncionalização dos aparelhos em benefício das pessoas. Isso seria, dentre outros possíveis, mais um tópico em que a promessa do Brasil coincide com as oportunidades para a humanidade geradas pela situação pós-histórica. No que tange ao problema da possível impropriedade da aproximação da “pós-história” à realidade brasileira, assinalado no início da exposição sobre a *Fenomenologia do brasileiro* (52), proponho que, diante dos evidentes pontos de contato entre o melhor da cultura desse país e o aspecto promissor da pós-história, seria lícito dizer que o que, na *Fenomenologia do brasileiro*, aparece como sendo “a-história digna” corresponde, numa sociedade que tenha vivido plenamente a história, à pós-história como oportunidade de realização de potencialidades humanas até então irrealizadas. Nessa mesma chave, o que Flusser chama de “a-história primitiva” na realidade brasileira, encontra sua contraparte naqueles aspectos de uma sociedade histórica que mais se assemelham à pré-história e que prefiguram uma vivência pós-histórica igualmente perversa: tanto aquela quanto esses deveriam ser superados para que o futuro da humanidade fosse, de fato, promissor.

Naturalmente, há a questão sobre se as observações acerca do Brasil são realmente acertadas, já que, não raro elas parecem algo exageradas e/ou descabidas. Sobre esse aspecto, seria suficiente constatar que, mesmo que localizadamente haja exageros e a reprodução

de preconceitos europeus nas posições de Flusser, elas têm a grande vantagem de nos levar à reflexão sobre seu acerto, contribuindo para que nos familiarizemos em termos teóricos com aspectos de nossa realidade que, ou ainda não tinham sequer sido abordados, ou tinham sido objeto de considerações sociológicas ou históricas, mas não propriamente filosóficas.

***Rodrigo Duarte** - Doutor em Filosofia pela Universidade de Kassel (Alemanha) e pós-doutorado na Universidade da Califórnia em Berkeley (EUA), foi professor visitante na Universidade Bauhaus de Weimar (Alemanha) e é professor titular do Departamento de Filosofia da UFMG. Desde maio de 2006 é presidente da Associação Brasileira de Estética (Abre). Publicou, além de numerosos artigos e contribuições em coletâneas, no Brasil e no exterior, os seguintes livros: *Marx e a natureza em 'O capital'* (Loyola, 1986); *Mimesis e racionalidade* (Loyola, 1993); *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano* (Ed. UFMG, 1997); *Adorno/Horkheimer & a Dialética do esclarecimento* (Jorge Zahar, 2002); *Teoria crítica da indústria cultural* (Ed. UFMG, 2003); *Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão* (Ed. Argos, 2008); *Deplatzierungen. Aufsätze zur Ästhetik und kritischen Theorie* (Max Stein Verlag, 2009) e *Indústria Cultural: uma introdução* (Editora FGV, 2010).

NOTAS E REFERÊNCIAS

- (1) *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- (2). *Ibidem*, p.28.
- (3). *Da religiosidade*, op. cit., p. 84.
- (4). *Pós-história*, op. cit., p. 31.
- (5). *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume: 2004, passim.
- (6). *Pós-história*, op. cit., p. 59.
- (70). *Ibidem*, p. 63.
- (8). *Ibidem*, p. 70.
- (9). *Ibidem*, p. 71.
- (10). *Ibidem*, p. 97.
- (11). *Ibidem*, p. 99.
- (12). *Ibidem*, p. 100.
- (13). *Ibidem*, p. 100 et seq.
- (14). *Idibem*, p. 101 et seq.
- (15). *Ibidem*, p. 102.
- (16). *Ibidem*, p. 103.
- (17). *Idem*.
- (18). *Ibidem*, p. 106.

- (19). *Ibidem*, p. 107.
 (20). *Ibidem*, p. 108 et seq.
 (21). *Ibidem*, p. 111.
 (22). *Ibidem*, p. 114.
 (23). *Ibidem*, p. 138.
 (24). *Ibidem*, p. 142 et seq.
 (25). Cf. *Língua e realidade*, op. cit., p. 144 et seq.
 (26). *Pós-história*, op. cit., p. 143.
 (27). *Ibidem*, p. 143 et seq.
 (28). Há uma menção indireta à cultura brasileira no livro sobre a pós-história, quando Flusser se refere, sem explicar o contexto, à canção *Pedro pedreiro*, de Chico Buarque (cf. *Pós-história...*, op. cit., p. 127).
 (29). *Ibidem*, p. 162.
 (30). *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*. Rio de Janeiro: EdUERJ 1998.
 (31). De acordo com Eva Batficova sua redação provisória, sob o título de “Em busca de um novo homem”, teria se dado nos anos 1970-1. Cf. *A época brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo, Annablume, 2010, p. 41.
 (32). *Bodenlos*, op. cit., passim.
 (33). *Fenomenologia do brasileiro*, op. cit., p. 35.
 (34). Vale observar que há uma exceção na relutância de Flusser em usar o adjetivo “pós-histórico” a algum fenômeno relacionado com a realidade brasileira. Trata-se de sua referência ao trabalho da artista plástica Mira Schendel – Suíça que residiu quase quarenta anos no Brasil: “Viveremos, doravante, não entre conceitos, mas entre imagens de conceitos. Tal estar-no-mundo pode ser chamado ‘estrutural’, porque viveremos entre estruturas. Ou ‘pós-histórico’, porque viveremos entre processos imaginativamente sincronizados. Mira representa um dos primeiros passos na direção de tal reformulação da condição humana” (*Bodenlos*, op. cit., p. 190).
 (35). *Ibidem*, p. 52.
 (36). *Ibidem*, p. 54
 (37). *Ibidem*, p. 71.
 (38). *Ibidem*, p. 79.
 (39). *Ibidem*, p. 81.
 (40). *Ibidem*, p. 82.
 (41). *Ibidem*, p. 83.
 (42). *Ibidem*, p. 89.
 (43). *Ibidem*, p. 111.
 (44). *Ibidem*, p. 101.
 (45). *Ibidem*, p. 102.
 (46). *Ibidem*, p. 103.

- (47). *Ibidem*, p. 104.
 (48). *Ibidem*, p. 104 et seq.
 (49). *Ibidem*, p. 136 et seq.
 (50). *Ibidem*, p. 151.
 (51). *Pós-história*, op. cit., p. 168.

(52). “Do ponto de vista da não história não tem sentido querer distinguir entre ‘pré’ e ‘pós’, já que significam o mesmo” (cf. *Fenomenologia do brasileiro*, op. cit., p. 35).

A poesia na festa da língua

Maria Teresa Cardoso de Campos*

Para Vilém Flusser, poesia tem um significado amplo, abrangendo seu sentido estrito, mas também a ciência e a filosofia. É ela que produz o novo, ao criar os nomes próprios, que são tomados pela conversação realizada por intelectos em rede. Assim a língua se expande, e constrói-se a civilização ocidental.

Neste texto focalizamos nossa atenção na poesia em sentido estrito, mais especificamente nas manifestações poéticas brasileiras da poesia concreta e da poesia visual digital. Segundo nossa interpretação, a poesia concreta seria a poesia *stricto sensu* da história, que anuncia a poesia *stricto sensu* da pós-história, e a poesia visual digital continuaria este movimento. Analisamos aqui a inserção dessas formas poéticas no percurso civilizatório da história para a pós-história, ou seja, a poesia concreta no deslocamento da língua rumo ao seu lado plástico e a poesia visual digital no processo de transcodificação do código textual em tecnoinfográfico, processos que, a nosso ver, se relacionam.

Criação poética

Como indicamos acima, Flusser compreende que a poesia, em sentido lato, abrange “[...] toda a poesia autêntica *sensu stricto*, abrange a filosofia produtiva, e abrange aquelas fases da ciência onde novos conceitos são formulados” (2004, p.148). O que a caracteriza é a originalidade e a densidade. Originalidade porque é ela que gera os nomes próprios, denominação atribuída por Flusser às palavras novas da língua. Estes nomes são captados pelos poetas, que os arrancam do nada, ou melhor, da potencialidade do nada, do *vir-a-ser*, através do pensar intuitivo ou dúvida intuitiva: a intuição poética. Assim que surgem, são densos, concentrados, concretos. Recolhidos por intelectos críticos para serem conversados, são tomados como objeto da conversação e, nesta camada da língua, perdem gradativamente concreticidade e ganham abstração.

Devemos aos poetas os modelos com os quais compreendemos e sentimos o mundo cultural e natural. Nas palavras do pensador, “Nem sempre estamos cientes do que devemos à poesia, no sentido lato da palavra: quase tudo que percebemos e vivenciamos. Fazer poesia é a produção de modelos de experiência, e sem tais modelos não poderíamos perceber quase nada” (Flusser, 2010, p.86).

Nos capítulos “Da proximidade” e “Do sacrifício”, de *A dúvida*, Flusser se refere ao processo de criação e desenvolvimento da língua de uma maneira diferente. Este processo é considerado por ele uma festa – a festa da língua. Cada língua é uma festa e para participar de outra é necessário um esforço de tradução. A festa da língua é a festa do pensamento e a festa do pensamento é a festa da civilização ocidental. Dela participam intelectos que, adorando o “de tudo diferente”, criam nomes próprios. Frente ao “de tudo diferente”, ao “inarticulável”, em situação de fronteira com o caos do *vir-a-ser*, está o intelecto que, em estado de adoração, cria a língua. Também participam aqueles que estabelecem uma conversação autêntica. Portanto, são os poetas e os intelectos críticos os que promovem e participam da festa. Os demais são intelectos inautênticos, “São, no melhor dos casos, figurinos, fantoches da festa” (Flusser, 1999, p.96). Isto porque são “imitações de intelecto” (Flusser, 2004, p.140), por se situarem no nível da conversa fiada, uma conversa superficial e improdutiva.

Hoje em dia, o pensador constata que a conversação ocidental está decaindo em conversa fiada. “A volta consciente para a proximidade do

de tudo diferente não parece entrar no jogo das tendências atualmente operantes” (1999, p.90), ressentem-se Flusser. Daí acreditarmos que um dos motivos de seu interesse pelo movimento da poesia concreta se deve a essa constatação.

Rumo ao lado plástico da língua: a poesia concreta

O movimento da poesia concreta se inicia no Brasil com o lançamento da revista *Noigamães* em 1952, por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O termo “poesia concreta”, no entanto, só foi usado pela primeira vez por Augusto de Campos, em 1955. Esta poesia rompe com a linearidade da poesia discursiva, abandonando o verso. Daí estruturar-se espacialmente de maneiras diversas na página e utilizar recursos gráficos variados. Assim, escrevem os três poetas, no manifesto “plano-piloto para poesia concreta”⁷¹: “dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” ([1958]). O poema concreto é definido por eles como “verbivocovisual”, isto é, nele se exploram as formas verbal, sonora e visual da palavra. Flusser diz que os poetas concretos “Pretendem captar a realidade na plenitude da língua. Pretendem reunir numa única concreticidade o aspecto musical, pictórico e conceitual da língua” (2002, p.152).

Ele se entusiasma com essa poesia porque ela trabalha com a língua de modo inovador. Inclusive há em *Bodenlos: uma autobiografia filosófica* (2007) um capítulo sobre Haroldo de Campos, no qual o filósofo percebe a originalidade do movimento e diz que este o fascina por suas potencialidades. Porém faz ressalvas ao trabalho de Campos, o que acaba por afastar este último do diálogo que haviam iniciado. A crítica se deve à escolha do poeta em fazer refletir, em seu trabalho artístico, seu engajamento político, o que prejudica o resultado, na visão de Flusser. Nas suas palavras, “[...] a deliberada introdução de modelos teóricos e ideológicos na práxis linguística destrói sua concreticidade” (Flusser, 2007, p.146).

A concreticidade é o que caracteriza os nomes próprios criados pela poesia, tomada em sentido lato. Isto quer dizer que os nomes próprios significam-se a si mesmos, o significado não lhes é exterior. Em *A história do diabo*, de 1965 (2008a), metaforicamente Flusser diz que os poetas concretos procuram repressar suas criações no planalto da poesia,

para que elas não escorram para baixo, o que preserva a concreticidade e evita a abstração da qual seriam vítimas, se arrastadas pela conversação (2008a, p.165). Essa ideia se relaciona com o que Augusto de Campos escreve em “poesia concreta: um manifesto”, em 1956. Seguindo ele, “o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto-antenas circulação coraçãõ: viva” (Campos, [1956]).

Flusser via com esperança o movimento concretista brasileiro, que poderia contribuir para renovar com nomes próprios a estagnação da civilização ocidental. No ensaio “Concreto – abstrato”, publicado na obra *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*, em 1965³, ele afirma:

No presente momento a civilização parece ter esgotado pela abstração, os nomes próprios concretos dos sentidos, e estagna na universalidade dos conceitos científicos. É precisamente nesse momento que surge a poesia concreta. Surge portanto em ‘tempo de penúria’ e como esperança de uma nova abertura (Flusser, 2002, p.151).

No entanto, para ele, as iniciativas dos poetas concretos, embora radicais, eram ainda tímidas, porque acreditava que tinham receio de abandonar completamente a abstração, não rompendo definitivamente com o significado externo. Apesar da ressalva, Flusser entende que a poesia concreta é importante no processo de desenvolvimento da língua. É o que veremos a seguir.

Em *Língua e realidade*, de 1963 (2004), ele esclarece que a civilização ocidental se funda com as realizações da língua flexional, a qual é composta por palavras e frases, organizadas logicamente. As palavras, quando isoladas, preservam sua identidade e são símbolos visuais ou auditivos, que estão em estreita conexão. Originalmente falada, essa língua tornou-se depois escrita e, por isso, são os símbolos alfabéticos representações dos símbolos auditivos.

De acordo com Flusser, essa língua pode se dirigir para dois caminhos que se opõem: o musical e o plástico. No território musical, ela se expressa com símbolos auditivos, e, no plástico, com visuais. De um modo geral, a poesia *stricto sensu* rumou para o lado da música. Assim, essa poesia, “apesar de poder ser lida, quer ser ouvida” (Flusser, 2004,

p.167). E à medida que caminha, tal língua poética vai tornando-se mais musical e se transforma, substituindo sua estrutura de palavras e conceitos por sons e pausas.

A poesia concreta, no entanto, não seguiu o caminho dessas formas poéticas. Ela é resultado de um deslocamento da língua em direção ao lado plástico, que abandona paulatinamente os elementos musicais, adquirindo elementos visuais. Por isso consiste em uma tentativa de se “criar uma língua pictórica flexional” (Flusser, 2004, p.177). Flusser nos diz que a língua, na camada da poesia, ao caminhar para a plástica, tem como ponto de partida o soneto, depois se desloca surgindo a poesia concreta, seguida pela pintura concreta e pela pintura abstrata, a qual irá se tornando cada vez mais abstrata (2004, p.181). Como a língua flexional transporta a fala para a escrita, um soneto, se falado ou escrito, é o mesmo soneto. Já a poesia concreta não guarda essa correspondência, pois, como fruto do deslocamento linguístico em direção à plástica, não é para ser falada, seus símbolos são para serem vistos. Nesse sentido, “Usa o alfabeto quase pictoricamente, para não dizer ideograficamente” (Flusser, 2004, p.177). Para compreender essa ideia, lembramos que o ideograma é um conjunto de elementos pictóricos, extraído do nada pelo poeta da língua isolante e apanhado pela conversação. A tendência da poesia isolante é dirigida para o lado plástico da língua, ao contrário do tipo linguístico flexional. A esse respeito, o pensador ainda observa em *Bedenken*:

As experiências concretistas estão provocando ruptura do pensamento discursivo, e estão conferindo uma segunda dimensão (a do plano) que permite a captação de toda uma série de ‘ideias’ para as quais o pensamento discursivo não é competente. Neste sentido os concretistas aproveitaram sabiamente os modelos fornecidos pela escrita ideográfica oriental e pelas combinações de tal escrita, por exemplo, os *haikus* japoneses (Flusser, 2007, pp.147–148).

Do texto às imagens técnicas: a poesia visual digital

Como vimos, a poesia concreta abdica da linearidade da poesia discursiva, conservando a centralidade da palavra, mas tem a visualidade como traço importante da sua constituição. No dizer de Flusser,

[...] as experiências 'concretistas' levantaram uma consciência nova da *Ger-talt* visual da escrita, isto é, do caráter visual da letra, da possibilidade de combinar letras com não letras, dos problemas da paginação, e dos problemas de inserir páginas em novos contextos, [...]. Trata-se de reformulação de canais esclerosados (os da galáxia de Guttenberg) para poderem transmitir novos tipos de mensagem (2007, p.147).

De acordo com nossa visão, estas inovações contribuem para a criação poética visual contemporânea, que assume o imagético como elemento característico, seja a imagem propriamente dita ou aspectos visuais da palavra.

A poesia visual não é recente, existindo desde os gregos. O poema *O ovo*, cujos versos têm a forma de um ovo, foi escrito por Simmias de Rodas, em 300 a.C., e é considerado o primeiro poema visual (Maués, 2009). Ao longo da história ocidental, outras manifestações poéticas visuais se seguiram e, na contemporaneidade, passaram a se valer de tecnologias novas, como a "xerografia, computador, holografia, vídeo, cartazes impressos, laser, cartões postais, selos e carimbos" (Pontes, 1996). Aquela que é criada a partir de programas de computador é a poesia visual digital, também chamada de tecnopoesia, poesia tecnológica, infopoesia, ciberpoesia, entre outros. Ela é composta por imagens digitais, que podem vir acompanhadas por palavras e/ou sons (música, ruídos, fala). Enquanto muitos exploram as possibilidades das ferramentas informáticas, como a interatividade, que convoca o usuário à participação, e o movimento, através da animação, outros se limitam a transpor poemas visuais para o ambiente computacional.

Ao embasarmos nossa análise sobre a poesia visual digital na teoria de Vilém Flusser, entendemos que ela não é apenas a poesia que privilegia a visualidade e se desloca de um suporte para outro, no caso, para o computacional. Importa sublinhar que ela é fruto de uma transcodificação, isto é, uma operação de transformação de um código em outro: o código textual é transformado em digital.

O processo de transcodificação tem consequências decisivas no desenvolvimento da civilização, na perspectiva de Flusser. Durante vários séculos vivemos no período da história, sob o domínio dos textos; todavia a partir do surgimento dos aparelhos produtores de imagens técnicas ou technoimagens, um novo período civilizatório se inicia, a pós-história. Em *A escrita: há futuro para a escrita?*, ele

diz explicitamente que o código alfabético se extinguirá um dia e viveremos no "universo das imagens técnicas" (Flusser, 2010, p.35), estágio marcado pela consumação da transcodificação dos textos em technoimagens.

O código alfabético e o pensamento linear que lhe corresponde possibilitaram a criação da cultura ocidental, ou seja, através dos textos científicos, literários e filosóficos, construímos essa civilização. Agora são esses textos que alimentam os aparelhos que geram imagens técnicas. Registramos que se trata de uma revolução estrutural que não é percebida e não necessita de *slogans* políticos, armas e execuções. Ao invés disso, é alardeada por anúncios e *slogans* publicitários, que divulgam computadores, máquinas fotográficas, televisores e celulares. Flusser esclarece (2008b, pp.66-67) que está em curso uma revolução cultural que é ignorada, porque estamos preocupados em salvar formas sociais e valores tradicionais considerados sagrados, como família e classe social. O que tem interessado é a reflexão sobre a decadência social e não sobre a emergência do novo. Porém, segundo ele, a visão deve se voltar para as imagens irradiadas da televisão, cinema e computador, pois elas são programas, isto é, modelos éticos, epistemológicos e sensoriais; e também para os grupos emergentes, por exemplo, o público de cinema e aqueles que acessam o computador. Nesse contexto, o engajamento político deve ser de natureza técnica.

Enquanto quem sempre viveu na cultura alfabética reage com temor, tremor (Flusser, 2010, p.67), e mesmo horror (Flusser, 2010, p.70), frente ao novo que se anuncia, as novas gerações já se habituam aos aparelhos e adentram na pós-história animadamente. Como observa Flusser, "A transição atual do alfabeto para o novo (código) parece-nos, a nós que solemos, uma arriscada caminhada sobre um cumes entre precipícios. Aos nossos netos, tudo parecerá, com bastante probabilidade, um agradável passeio" (2010, p.169). Ainda de acordo com ele,

A transcodificação da literatura em novos códigos é uma tarefa de aprendizagem vertiginosa. Ela nos exige sair de nosso mundo dos pensamentos e passar para um estranho: do mundo das línguas faladas para o das imagens ideográficas, do mundo das regras lógicas para o das matemáticas, e, sobretudo, do mundo da linha para o das redes formadas por pontos. (Flusser, 2010, p.168).

A nosso ver, a poesia visual digital constitui um passo importante no caminho trilhado pelos códigos, rumo ao “universo das imagens técnicas”, não apenas por privilegiar a imagem, mas por se constituir essencialmente da imagem técnica. Compreendemos também a poesia concreta como sua precursora, ao avançar naquela direção, explorando a visualidade da palavra.

Notamos, no entanto, que o verbal ainda é preservado em vários poemas visuais digitais, sendo mesmo considerado por muitos como essencial em um poema. A partir das ideias de Flusser, podemos dizer que a letra que neles comparece é uma letra diferente, já que é fruto do programar e não do escrever. Porém, ainda tomando a perspectiva do filósofo, diríamos que não querer abandonar a letra, na poesia visual digital, é índice da resistência do alfabeto contra as tecnologias. Assim como o texto lutou contra as imagens tradicionais e o pensamento baseado na escrita alfabética lutou contra o pensamento imagético, baseado na magia e no mito; presenciemos atualmente uma oposição ao domínio das tecnomagens e do pensamento digital (Flusser, 2010, p.161).

Flusser adverte que se quisermos fazer frente à programação das imagens, que são flechas imperativas indicando como devemos viver, conhecer e sentir, precisamos aprender os programas que as formam (2008b, p.54). Devemos parar de somente nos divertir com os aparelhos e, ao invés disso, aprender como programá-los. No caso da criação de poesias visuais digitais, como é um requisito básico lidar com algoritmos e programas computacionais que possibilitam a geração das imagens, salientamos que os novos poetas são programadores e, se não o são, realizam um trabalho conjunto com técnicos e cientistas. Por isso têm a chance de realizar gestos livres, diante da programação exercida pelos aparelhos. Eles podem, de modo revolucionário, controlar o aparelho, ao invés de se submeterem a ele; e para isso, o importante é que tenham consciência de seu gesto criativo e conscientemente criem informação nova.

A partir daí, esses novos poetas poderão participar do diálogo planetário autêntico, que Flusser vislumbra como nosso futuro utópico. Graças à junção da produção e da difusão da informação realizada pelos computadores, a telemática, abre-se a possibilidade do diálogo capaz de romper o isolamento das pessoas postadas diante de uma tela. E, mais que isso, todos podem se tornar criadores:

Os diálogos, por intermédio de imagens sintetizadas (ou por intermédio de imagens pré-fabricadas, mas telematizadas), seriam de riqueza criadora por ora inteiramente inimaginável. Seríamos, de repente, todos “artistas” (aqui, o termo “arte” engloba ciência, política e filosofia) (Flusser, 2008b, p.89).

Augusto de Campos, um dos integrantes do movimento da poesia concreta, é um poeta que não se intimidou com as imagens técnicas. Pelo contrário, desde 1982, ele tem vinculado o trabalho poético às novas tecnologias. Naquele ano, “expõe seu poema *Quasar* em um painel luminoso no Vale do Anhangabaú (com a colaboração do artista Julio Plaza)” (Aguilar, 2005, p.375). Depois se seguem poemas holográficos, projeções em *laser*, poemas aliados à música e vídeo, e “clip-poemas” criados em computador.

Sobre a relação da poesia concreta com as expressões poéticas tecnológicas, Augusto de Campos afirma, em entrevista concedida em 1995⁴, que a poesia concreta, “retomou as especulações da linhagem experimental da poesia contemporânea, firmando relevantes pressupostos para o desenvolvimento da poesia no contexto das novas mídias que se expandem na fase tecnológica da modernidade” (Campos, 1995).

Esta afirmação reforça nossa ideia de que a poesia concreta e a poesia visual digital são eles importantes do percurso da língua brasileira em direção à pós-história.

***Maria Teresa Cardoso de Campos** - Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (1982) com mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995). Atualmente é professora do Centro Universitário de Belo Horizonte. Atua na área de Filosofia e Comunicação, principalmente nos seguintes temas: Herbert Marcuse, Vilém Flusser, Imagem, mídia. Livro publicado: *Marcuse: realidade e utopia* (Annablume, 2004).

Notas

1. O “plano-piloto para poesia concreta” foi publicado originalmente em Noigandres, n.4, edição dos autores, em São Paulo, em 1958.
2. “poesia concreta: um manifesto” foi publicado originalmente na revista *ad - arquitetura & decoração*, edição n.20, de novembro/desembro de 1956.
3. O ensaio “Concreto – abstrato” foi publicado antes no Suplemento Literário, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 6 de junho de 1964.
4. Questionário do “Simpósio de Yale sobre poesia experimental visual e concreta desde a década de 1960”, Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995, formulado por K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIJAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 408p.
- ALVES, Luiz Edmundo. "Plano-piloto para poesia concreta". [1958]. Tanto. O concretismo revisitado. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/luizedmundo-concret.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2010.
- CAMPOS, Augusto de. "poesia concreta: um manifesto". [1956]. Textos. Augusto de Campos. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2010.
- _____. simpósio de Yale. EUA, abr. 1995. Textos. Augusto de Campos. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2010.
- FLUSSER, Vilém. "Concreto – abstrato". In: _____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002. (Ensaio transversais, 17). p.147-153.
- _____. Haroldo de Campos. In: _____. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007. (Comunicações). p.143-149.
- _____. *A escrita: há futuro para a escrita?*. Tradução de Munilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010. 178p.
- _____. *A divida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. 98p. (Conexões, 1)
- _____. *A história do diabo*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008a. 214p. (Comunicações)
- _____. *Língua e realidade*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 228p. (Comunicações)
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008b. 152p. (Comunicações)
- MAUÉS, Sheila. Percurso visual da poesia ou a diacronia do moderno poético. *Zuríati: revista de poesia & debates*. Edição XIX, dez. 2009. Disponível em: <http://www.revistazuriani.com/ensaio/sheila_maues_diacronia.htm>. Acesso em: 29 mai. 2010.
- PONTES, Hugo. Poema visual. out. 1996. Artigos s/ Visuais. Disponível em: <<http://www.poemavisual.com.br/html/artigos.php>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

Os espaços da escritura: pelos percursos de Flusser e o sujeito escritor-leitor

Eliana Meneses de Melo*

Pelos percursos possíveis da leitura de *A escrita: há futuro para a escrita?*, de Vilém Flusser, somos conduzidos por diálogos estabelecidos entre experiência de leitor e as emanações discursivas do autor. Como algo remessivo, na medida em que entramos na proposta do autor, imergimos em um amplo universo de imagens visuais que se sobrepõem às reflexões, ao mesmo tempo em que atuam como argumentos implícitos ao verbal.

Pelo caminho da etnografia descritiva, o autor nos remete às múltiplas leituras que realizamos em nosso cotidiano de leitor: tipologias textuais e ambientes por onde circulam os textos e perpassam o sujeito leitor revestido de um sentimento nostálgico no qual circundam dois tempos. É o tempo que antecede à massificação dos espaços multimidiáticos, oriundos das tecnologias informacionais, – e o do leitor em 2010 – já possuidor de vivências diversas nas dimensões tecnológicas.

Vem desse encontro uma saudade poeticamente projetada nos níveis de leitura que se manifestam para além da superfície do texto e se materializam na emoção do leitor que visualiza máquinas tipográficas, livros, jornais, papelarias, escrivadinhas, tudo sem as vestimentas contemporâneas. Mais que um diálogo, o universo discursivo que se realiza através da leitura de Flusser conduz o leitor para uma experiência em múltiplas dimensões nas quais o leitor é tomado pela ação da escritura e dos movimentos realizados para que ele esteja diante do sentido do ato de ler: decifrações.

Trazemos, nesse estudo, nosso olhar sobre a escritura e a memória de leitor, em diálogo com Barthes e Fernando Pessoa. Entre o leitor e o autor, a conversa foi alimentada e pela etnografia da “metaescrita”, pelos recortes revifcados na temática proposta na obra *A escrita: há futuro para a escrita?*

Conduzimo-nos para os cenários pelos quais circulam a escrita e leitores. Para além das questões temporais, nosso percurso se atreve em torno dos objetos que rodeiam a escritura. Certo é que todo o caminho foi trilhado pela premissa básica: haver escrita pressupõem a existência de leitores.

Nestes termos, a dialética da escritura na qual se evidencia o escritor, situam-se as ações de escrever e, em decorrência, a de ler. No mesmo raciocínio, o objeto livro e os espaços nos quais ele se insere e como é inserido ligam-se à dialética da escritura, ainda que em momentos diferentes.

Encontramos em Barthes e em Fernando Pessoa componentes reflexivos, distantes dos espaços hipermidiáticos e da multimedialidade. Justamente por esse afastamento do atual tecnológico é que fomos atraídos para seus escritos: Do poético ao argumento textualizamos nos termos normatizados da escritura mais acadêmica, encontramos a temática a tecer unidade entre escrita, leitura, livros, cenários. Por fim, o resultado dessa construção discursiva entre ideias de Flusser, Barthes e Pessoa é o que apresentamos a seguir.

Pelos espaços das ações: do escritor e da leitura.

Ao que nos ligamos quando lemos? Estar vivo nos remete à leitura; sejam quais forem os nossos referentes culturais somos decodificadores dos sistemas de significações apresentados nas várias línguas

criadas para nos dizermos. Se lemos o mundo que nos rodeia, o fazemos pelo fato de entendermos que estamos diante do humano, do outro, de nós mesmos pluralizados em signos, nos sentidos das diferentes escrituras.

Lemos os sentidos tomados comuns em cada fragmento de expressão. Neste aspecto, signos e símbolos são unidades culturais por onde transitam as marcas da cultura que representam. Na medida em que as sociedades se tornam mais complexas, maior é o labirinto de significações a ser percorrido, maiores são as possibilidades de leituras realizadas em torno das diferentes vivências humanas a compor as axiologias em circulação.

As linguagens – e suas possíveis leituras – tornam evidentes as percepções do homem aprendidas pelos sentidos: os alimentos, gestos, arquiteturas, gráficos, músicas, vestimentas, pinturas, artes, as paisagens, as palavras. Ao mesmo tempo tudo se reveste de olhares e de transformações das criações: as linguagens são dinâmicas porque as sociedades também o são. As transformações das formas dos objetos e do sentido que têm evidenciam a ação humana de resignificar sua própria criação. (Melo: 2008)

De certa forma, podemos compreender a leitura enquanto atividade social, lemos o que está escrito, seja qual for o sistema da escritura: reside na vida em comum a necessidade que temos de ler. Lê-se o que está, de alguma forma, escrito. Um sujeito leitor que se relaciona com o texto da leitura e que aprende sentidos em consonância como a experiência e conhecimento diante da linguagem e da forma como o outro, sujeito escritor, materializou suas ideias. (Melo: 2008)

No universo prosaico do nosso viver, então, estamos a ler, a desmanchar sistemas. E na medida em que os lemos, novamente os recobrimos em novas redes de sentido. Assim, quando comunicamos nossas experiências, passamos para outros a ação de desmanchar a linguagem externalizada. Dos atos de cifrar e decifrar, chegamos à complexa rede sêmica, ao mundo infinito dos sentidos.

Flusser reporta-se à semiótica verbal, ao registro através da escrita dos signos verbais, carentes de sujeitos leitores que os desmanchem e libertem significações: “Quem escreve estende a mão para outro, para alcançar o decifrador”. Escritor e leitor são atores de um processo afetivo de trocas:

Decifrar é selecionar o conteúdo de seus recipientes. É um desdobrar daquilo que o cifrador recheou, dobrou e tornou implícito nesses recipientes. E isso não apenas ao nível das cifras isoladas, mas em todo nível da mensagem codificada. (...) Os olhos voam majestosamente ao longo das linhas, por ocasião da decifração, e colher facilmente os conteúdos cifrados (Flusser, 2010, p.100)

É na leitura do escritor pelo outro que ele se configura de fato como escritor. Se o ato de materializar em cifras, de escrever e buscar decifradores é um “gesto político”, o leitor, ao debruçar-se sobre o que foi “codificado” e “cifrado” pelo sujeito da escrita também é sujeito de um “gesto político”. Ele realiza a ação de ‘energizador’ de sentidos. Seu ato, solitário em nível de superfície, se constitui no sopro vivificador das ideias do outro.

Ainda que separados no tempo e no espaço, leitor e escritor dialogam, conflituam se, irmanam-se em torno do verbo. O leitor é plural tal como os sentidos por ele colhido, uma vez que ao aceitar o gesto político e apresentar-se como decifrador, lê o outro a partir de suas experiências, de sua memória de decifrador. Leitores se sucedem e na medida em que outros olhares leem o que fora cifrado, o escritor amplia-se, tornando maior seu gesto político. O livro se reveste em sujeito auxiliar do gesto político. Metonimicamente, o escritor está contido no livro e os espaços por onde ele circula são espaços próprios para capturar decifradores.

Mantendo os termos apresentados por Flusser, o leitor – decifrador – se define como leitor a partir de experiências variáveis, posto serem muitas as escrituras. Em *O rumor da língua*, Barthes apresenta ao leitor uma série de indagações ligadas ao momento em que o “decifrador” exerce sua atuação:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Nunca aconteceu de levantar a cabeça? (Barthes, 1988, p.40)

Barthes define este tipo de leitura, que nos faz pararmos, como sendo o ato de ler não respeitoso na medida em que ocorre um corte no texto. Por outro lado, a pausa motivada pelo texto registra a paixão

sobre a leitura: para-se em função do texto, pensa-se nele e a ele voltamos e novamente nele a leitura “se nutre”. Trata-se do momento no qual o decifrador, nos termos de Flusser, atua como sujeito de uma nova escritura, uma vez que esta parada é o tempo para pensar a própria leitura. Diz ainda Barthes:

Para escrevê-la, para que a minha leitura se torne por sua vez objeto de uma nova leitura (a dos leitores de S/Z), tive, evidentemente, de sistematizar todos esses momentos em que a gente “levanta a cabeça”. Em outras palavras, interrogar minha própria leitura é captar a forma de todas as leituras (a forma: o único lugar da ciência), ou ainda, chamar uma teoria da leitura. (op.cit.p.40)

Buscamos destacar, a partir da referência, é o “texto-leitura” que elaboramos ao refletirmos sobre a leitura do outro. Ainda na mesma obra, Barthes destaca o fato de nossa cultura crítica desprezar o texto-leitura e centrar-se no autor “Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História)”. Tal ato se configura como uma censura imposta à leitura. “Levantar a cabeça”, portanto, é a resposta à mão estendida do escritor em busca do “decifrador”. Em ambos, Flusser e Barthes, implícito está entre os sujeitos da escritura e da leitura a necessidade de atuarem como cifradores e decifradores de sentidos.

Assim, nas relações entre o sujeito escritor e sujeito leitor observamos que se o escritor, em consonância com Flusser, “estende sua mão ao outro” para chegar no decifrador, por outro lado, nos termos de Barthes (1977), aceitar a mão estendida do escritor só ocorre na medida em que o texto apresentar provas de que deseja o leitor. Essa prova existe: é a escritura:

A escritura é isso; a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (des-ta ciência, só há um tratado: a própria escritura) (Barthes: 1977, p.11)

O caminho pelo qual ocorre o encontro entre os sujeitos, que conduz o que foi cifrado para o decifrador, é o livro e os espaços, que permitem sua materialização e que o leitor chegue a ele.

Os espaços, o objeto, o gesto:

Ponto condutor de nossa leitura, ao aspecto temporal manifesto na obra de Flusser. Como dissemos no início deste artigo, trata-se de uma nostalgia sentida a partir dos espaços do multimidiático ainda em construção no período em que as reflexões do autor foram apresentadas. A bem da verdade, entendemos tratar-se de uma semiótica da escritura assinalada por percursos narrativos que ganharam novos contornos a partir dos objetos tecnológicos informacionais.

Uma breve referência ao mundo das escrituras nos ambientes informacionais, permite-nos constatar que estamos diante de uma relação diferente entre o sujeito “cifrador” e o decifrador. Em linhas gerais, a comunicação mediada por computadores nos conduz à (re)significação de nossas leituras de mundo. Passamos costumeiramente a estarmos imersos em uma gama diferente de informação e conhecimento. Os caminhos se constroem por diferentes percursos e (inter)conexões.

Por certo que as várias possibilidades de percursos, conexões e interconexões só se tornam materializadas na medida em que existe o sujeito-leitor ‘navegador’. Tudo depende de como o usuário/interativo se posiciona diante do universo que se abre a partir da hipertextualização que lhe é disponibilizada.

O leitor, ao escolher uma dada sequência, cria novas narrativas e interpretações. Atua como sujeito de um processo que lhe permite vivenciar a experiência de elaborar um recorte a partir de seus referentes culturais, em conformidade com os vários diálogos que firmam as relações sociais e comunitárias. Inegavelmente, os elementos da experiência cultural do “cifrador” e do “decifrador”, entretanto a forma pela qual se concretizam é diferente. Nesta diferença reside o tom nostálgico na obra de Flusser.

Direcionando o olhar para o objeto livro nos espaços públicos das bibliotecas, o autor se reporta a elas de forma que o objeto livro e a maneira pela qual o conhecimento se apresenta no papel, tende a passar por outros contornos. É a “escrita e leitura verde, sustentáveis e limpas” nos termos contemporâneos. Em relação a essa modalidade de leitura, presenciemos o não pudor do autor ao expressar seu afeto ao livro não digital: “O puro horror não envolve a nós, traças de livros e cupins que devoram os papéis nessa utopia verde?” (op.cit., p.109).

A descrição da procura pelo livro, o leitor a circular pelos cenários da biblioteca nos fazem dar uma parada na leitura, levantar a cabeça e pensarmos no texto que construímos a partir do texto de Flusser. Em minha memória, num desvio no eixo de minha própria história, entrei na Biblioteca Mario de Andrade, na Praça D. José de Gaspar, centro da cidade de São Paulo. Logo na entrada, na fila do guarda-objetos não apropriados ao ambiente. Tão amplo aquele espaço, é direito alto, grandes lustre e uma madeira escura marcando verticalmente as dimensões entre o teto, a pedra elegante do piso e o meu tímido caminhar.

Passsei pelo ritual de entrada, abre-se o espaço da grande sala, com suas enormes janelas e cortinas, na época, de veludo. Tudo tão solene! Amplas mesas ocupadas por sujeitos leitores, “decifrados” dos jornais do dia, de obras raras, de leituras perdidas pela pouca experiência com o espaço e com a própria ação de decifrar. Um mundo tão magnífico que me permitia ter a uma dimensão entre o meu saber e o meu não saber: muita coisa a ser lida, muito conhecimento que eu não sabia que existia. O espaço fazia com que meu sentimento de respeito pelo saber e pelos “cifradores” se ampliasse.

Voltamos para a biblioteca e o livro em Flusser, que pode ser compreendida com metáfora, uma floresta do conhecimento por onde o livro, cuja elaboração se faz a partir da floresta. “O livro foi descascado da floresta”, e o caminho dessa construção não seguimos. “Não observamos como ele se descascou, foi cortado e enrolou dos juncos egípcios, como ele de desdobrou, foi cortado, costurado e encadernado para finalmente ser dissolvido nos centímetros cúbicos referidos” (op.cit., p.109).

A biblioteca expõe esse objeto que se constitui, pela explicita lombada, em objeto de desejo. Um encontro que se realiza a partir do movimento do corpo, do gesto que aceita a mão estendida do escritor. Mediante escolha, tocamos e abrimos o livro: sumário, índices, em um folhar livre pelo qual observamos a estética da construção, da articulação gráfica, das letras e possíveis ilustrações. Todo este movimento é revestido de um tempo singular, sem pressa, único entre o desejo de leitura e o livro. Ainda que ‘acabe a luz’, que o escuro se faça presente, há o toque da mão que acolhe o que foi cifrado.

A possibilidade de se estar diante do livro e não haver luz, transportou-nos a Fernando Pessoa em Álvaro de Campos. Uma con-

xão realizada pela memória motiva a pausa que cede espaço para a procura do livro e dos fragmentos poéticos que vicram à mente, imagens dispersas:

Ali não havia eletricidade,

Por isso foi à luz de vela mortíca

Que li, inserto na cama,

O que estava à mão de ler (...)

Interessa-nos esta situação inicial do poema. Nela o poeta foi trazido por nós para a presente discussão. O decifrador manifesta um panorama de um tempo no qual não havia computadores, multimídias e hipertextos eletrônicos. Mas havia o leitor, o livro e ao desejo de ler sobrepondo-se à escolha do que ser lido: “E não havia eletricidade, Por isso foi à luz de vela mortíca”. Certamente não era um texto digital, muito provável tratar-se de um texto escrito, produzindo o já distante “tique-taque estalado da máquina de escrever”.

Considerações Finais

Pelos diversos registros, comunicamo-nos com todos os nossos tempos de existência humana. Lemos, “deciframos e ciframos” mundos constantemente. Então a escrita persiste, ela se transfigura, incorpora elementos novos. Ao mesmo tempo todas as modalidades de produção textual estão sendo produzidas e lidas, por diferentes sujeitos, com diversos agentes motivadores.

O leitor decifrador, que levanta a cabeça e sai em busca da análise sobre a leitura, estando agora diante da máquina computacional, realiza um movimento diferente: volta-se para outros textos, outras leituras muito rapidamente. Ele está na biblioteca do tempo imediato.

Por outro lado, tenhamos em mente a circulação do livro como produto de consumo. Neste caso, o desejo motivador para a posse se reveste de outros valores. Saber e consumo, gostos motivados pelas demandas de mercado. Este cenário nos coloca diante de escritores e de leitores com necessidades diferentes do leitor aprontado por Flusser e por Barthes. Todavia, as diferenças surgiram apenas neste cenário contemporâneo?

Muitos são os questionamentos vindos pela leitura de *A escrita: há futuro para a escrita?* Um ponto que tomou dimensão maior se

víncula à memória da relação entre escrita e leitura nos espaços eletrônicos. Ainda não a possui, ou não a percebei. Talvez pelo fato de que esta leitura esteja em construção.

***Eliana Meneses de Melo** - Doutora em Linguística Geral e Semiótica pela Universidade de São Paulo (USP), com Estágio Pós-Doutoral junto ao Instituto de Letras da UERJ. Professora e pesquisadora junto ao Programa de Mestrado em Semiótica, Tecnologias da Informação e Educação da UBC. Docente em nível de graduação da UMC. Suas pesquisas estão direcionadas aos discursos sociais e estéticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O prazer do texto*. Coleção ELLOS. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

MELO, E. *Leitura, Literatura Científica e as Parábolas do Conhecimento*. Caderno Seminal, vol.9, nº 9 (jan/jun-2008). Rio de Janeiro, Dialogarts, 2008. Disponibilizado em <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/seminar109.pdf>

MELO, E., PRADOS, R.M., GARCIA W. *Linguagens, tecnologias, culturas: discursos contemporâneos*. São Paulo: Editora Factach, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguilar, 1987.

A autotradução como método de reflexão em Flusser¹

Cláudia Santana Martins*

1. Introdução

A ideia de que a tradução seja uma forma privilegiada de leitura e crítica e, como tal, possa contribuir para a própria escrita e para a literatura não é nova. Encontram-se exemplos dessa contribuição já no início da história da tradução literária ocidental. Quando tradutores romanos, como Cícero e Horácio, mais de dois mil anos atrás traduziam textos gregos, não o faziam por razões meramente de compreensão. Afinal, a sociedade romana era, de modo geral, bilingue. As traduções latinas revelam o interesse pela literatura e pelos conhecimentos de outros povos, a preocupação com o enriquecimento da língua e o desejo de produzir a sua própria literatura. Com efeito, a tradução teve um papel relevante na construção da literatura romana, calcada sobre modelos gregos. Susan Bassnett (1998, p.45) observa que o leitor romano podia considerar a tradução como um metatexto do original. O texto traduzido era lido à luz do texto fonte.

O tradutor romano, por sua vez, podia conceber a tarefa da tradução como exercício de estilística comparada, estando livre das exigências de transmitir a forma ou o conteúdo em si. Em consequência, não precisava se subordinar à estrutura do original. A habilidade do tradutor era, portanto, avaliada em função da utilização criativa que era feita do modelo.

Em plena Idade Média, os trovadores – que viajavam de cidade em cidade e conheciam diversas línguas – desafiavam nossa visão daquela época como a de uma sociedade de núcleos comunicáveis separados por muralhas. O exemplo mais ilustre é Raimbaut de Vaqueiras, autor de um *desert* multilíngue em provençal, italiano, francês, gascão e galego. No final da Idade Média e no Renascimento, muitos poetas europeus eram políglotas e se autotraduziam. Citando Leonard Forster², Antoine Berman (2002, p.13) comenta o caso do poeta holandês P. C. Hooft, que, por ocasião da morte da mulher amada, compôs uma série de epítafios primeiro em holandês, depois em latim e francês, novamente em latim, depois em italiano e, por fim, novamente em holandês, “como se tivesse tido a necessidade de passar por toda uma série de línguas e de autotraduções para chegar à justa expressão de sua dor em sua língua materna”.

Com o fortalecimento dos ideais nacionalistas e a consequente valorização das línguas nacionais, a prática da autotradução foi se tornando cada vez mais rara. Atualmente, a maioria dos poucos casos existentes é formada por escritores que vivem em países em que se fala mais de uma língua (é o caso de muitos escritores belgas, catalães, indianos, canadenses e escoceses) ou que emigraram para outros países, como Cabrera Infante, Elsa Triolet e Vladimir Nabokov. Mais do que se expressar em dois sistemas linguísticos diferentes, esses escritores precisam lidar com duas culturas e tradições diferentes.

O último caso mencionado é, em parte, o de Flusser. Dizemos “em parte” porque Flusser recorria à autotradução em quatro línguas, quando, logicamente, vivia sempre em apenas um país. Na Inglaterra, por exemplo, ele morou durante apenas um ano, e não teria necessidade, posteriormente, de continuar traduzindo para o inglês se não existissem outras razões que o motivassem além do exílio. A ampliação das possibilidades de publicação era, sem dúvida, outra boa razão para Flusser escrever em várias línguas, mas seus textos a respeito de sua prática de autotradução e

retradução deixam claro que esta prática era, acima de tudo, um método de escrita e reflexão.

Outros autotradutores como Samuel Beckett, Raymond Federman e James Joyce, utilizaram (ou utilizam, no caso de Federman) a autotradução como uma ferramenta de escrita. Beckett dizia recorrer à autotradução “porque é mais fácil escrever sem estilo em francês”³. Federman (1996), autotradutor de seus livros do francês para o inglês e vice-versa, acredita que a autotradução, embora implique perdas, pode também tornar o texto mais rico, não apenas em termos semânticos, mas também em musicalidade, ritmo, densidade metafórica e até mesmo complexidade sintática. Joyce contou com a colaboração de Nino Frank e Ettore Settanni para traduzir para o italiano dois trechos do *Work in progress* (que viria a se tornar o célebre *Finnegans wake*), mas, segundo o próprio Settanni, o principal mérito do trabalho é de Joyce (Risset, 1973, p.43). Jacqueline Risset (1973, p.49) afirma que a tradução de Joyce foi uma recriação do original em língua italiana e que, ao contrário das traduções *sensu stricto*, não consistiu em “uma busca de equivalentes hipotéticos do texto original [...], e sim em uma elaboração posterior que representa [...] uma espécie de prolongamento, uma nova etapa, uma variação mais ousada da matéria verbal em processamento”⁴.

Esse fenômeno tem sido observado na maioria dos estudos referentes à prática da autotradução: quando o próprio escritor é o tradutor, ele se permite desvios do texto original que outros tradutores dificilmente se permitiriam, e que a “tradição” não consideraria adequados.

No prefácio a *Badenlos*, a autobiografia filosófica de Flusser, Gustavo Bernardo Krause (2007, p.11) comenta que Flusser não se comportava “como um tradutor ‘normal’, preocupado em respeitar o original. O filósofo tcheco-brasileiro deliberadamente deixava a língua-destino alterar seu pensamento na língua-fonte, na mesma medida em que se alteravam a semântica e a sintaxe”.

Se, por um lado, essa característica das autotraduções confirma a “autoridade” atribuída ao autor, por outro lado a autotradução questiona, por sua própria natureza, a autoridade conferida ao original em detrimento da tradução. Na maioria dos casos de autotradução, a precedência do original não é mais uma questão de *status*, e sim apenas uma precedência temporal.

Isso é bastante claro nas autotraduções de Flusser. Em consciência, talvez não devamos falar em termos de “original” e “tradução”, e sim em “variantes” ou “versões” de *status* igual. Algumas das obras de Flusser que são consideradas traduções poderiam, na verdade, ser consideradas reedições atualizadas e modificadas. Isso acontece com a “tradução” brasileira do livro mais célebre de Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, intitulada *Filosofia da caixa preta*, que apresenta um prefácio inteiramente novo, um glossário inexistente na versão original e partes inteiras rescritas, segundo Arlindo Machado (2000, p.133), “para dar maior precisão e consistência à argumentação”. Na opinião de Machado, a versão brasileira é a que deveria ser tomada como o texto definitivo desse livro e ser utilizada como base para a tradução em outras línguas.

Poderíamos encarar a autotradução como um dos limites da tradução. Ao incorporar elementos de versões anteriores de seu próprio texto, Flusser desvela a precariedade do original, o seu estado de incompletude, de não acabamento, nos termos de Derrida (2002, pp. 11-12). A tradução se mostra, como veremos a seguir, como parte do processo de criação do original.

2. Método de autotradução e retradução

Flusser desenvolveu uma prática de autotradução e retradução que consistia em traduzir sistematicamente seus ensaios recorrendo a quatro das línguas que dominava: alemão, português, inglês e francês. Essa prática o ajudava a ganhar um distanciamento crítico e uma abertura de novas perspectivas para o tema dado.

Flusser expõe detalhadamente seu método em um texto, “Retradução enquanto método de trabalho”, que não foi incluído em nenhum livro publicado. Nesse texto, ele explica como a prática de autotradução e retradução permitia que o mesmo tema fosse analisado e expresso sob diversos ângulos linguísticos, e que diversos ângulos de um mesmo objeto fossem agregados por meio da pluralidade oferecida pelas diferentes línguas.

O professor suíço Rainer Guldin estudou em detalhe o método de autotradução e retradução de Flusser em seu livro *Philosophieren zwischen den Sprachen* (lançado em versão resumida no Brasil pela Editora Annablume, na tradução de Murilo Jardelino da Costa e

Clélia Barqueta, com o título *Pensar entre línguas – A teoria da tradução de Vilém Flusser*) e no artigo “Traduzir-se e retraduzir-se: a prática da escrita de Vilém Flusser” (2002), em que define muito bem o processo de escrita de Flusser:

Vilém Flusser usou essa técnica como uma estrutura básica de sua prática multilíngue, transformando a impossibilidade da tradução, isto é, a intraduzibilidade fundamental das línguas, na verdadeira pré-condição da sua própria escrita. [...] As discrepâncias entre as diferentes línguas são transformadas em um momento criativo, e o abismo que se deve atravessar durante a tradução assume um papel completamente novo: torna-se um local de encontro, iniciatório e inspirador, com as potencialidades residentes além das fronteiras da língua.

O método de Flusser apresenta implicações ainda mais profundas e radicais. Nas palavras de Rainer Guldin (2002):

Esta opção específica altera o próprio conceito de tradução e reconstrói a figura seu objetivo, borrando a fronteira entre tradução, paráfrase e rescritura. A teoria da tradução tenta separar tão claro quanto possível as três instâncias diferentes, sabendo bem que se trata de tarefa praticamente impossível, desde que toda forma de tradução implica um ato de interpretação.

A suposta primazia do original sobre a tradução – tema muito importante nas discussões atuais entre as diversas teorias tradutológicas – é colocada em questão por esse método já de início, pois, no caso da retradução, a língua-objeto torna-se a língua-meta (por exemplo, um texto escrito em francês traduzido para o inglês pode ser traduzido de volta para o francês).

Essa experiência limite de “tradutor de si mesmo”, nas palavras de Bento Prado Jr. (1999), “introduz a pluralidade e a diferença na unidade e na identidade do próprio sujeito”. Guldin (2002) vê nesse método uma descentração da posição do autor, que é obrigado a “constantemente redefinir seu critério de fidelidade ao pensamento original”. Como veremos a seguir, esta é também uma experiência de internalização do diálogo: é como se Flusser estabelecesse um diálogo com o “Outro” dentro de si mesmo.

Flusser explica novamente o seu método de autotradução e retratado em outro ensaio, “*The gesture of writing*” (em francês, “*Le geste d’écrire*”), que havia sido publicado apenas parcialmente em seu livro *Gesten*, exatamente sem as passagens em que ele se refere ao método, e foi recentemente publicado na íntegra pela revista eletrônica *Flusser Studies* (2009) em duas versões (inglês e francês). O ensaio começa com uma fenomenologia do gesto da escrita, definido por Flusser como uma “diacronização da sincronidade da árvore do pensamento”⁵. A escrita força a linearização; obriga-nos a dirigir o pensamento de modo a eliminar o crescimento incontrolado de novas ramificações. Ao final do ensaio, Flusser descreve como, pela autotradução, seu pensamento assume não apenas uma forma diferente, mas também novas direções. Para exemplificar, ele supõe um texto originalmente escrito em alemão e traduzido em seguida para o português. À medida que ele tenta reformular o texto na língua portuguesa, descobre que não só o seu pensamento muda, como recebe o influxo de associações radicalmente diferentes. Embora ainda seja, em certo sentido, o mesmo pensamento, agora ele se refere a uma situação inscrita em um universo totalmente diferente do primeiro. Para traduzir, Flusser descobre que não é suficiente recorrer ao texto inicial em alemão, mas que é também necessário retornar àquilo que inicialmente inspirou a redação do texto. Nesse processo, o texto é reformulado, mas de um modo que incorpora os passos anteriores. Como um palimpsesto, o texto em português conterà de alguma forma o texto em alemão e as associações alemãs eliminadas de dentro dele pela necessidade de adequação à outra língua. Supondo que o processo de autotradução continue e Flusser traduza o texto do português para o inglês, e do inglês para o francês e, por fim, o retraduza para o alemão, a nova retradução para o alemão “diferirá radicalmente do primeiro texto”⁶, porque “no segundo texto todas as outras línguas à minha disposição estão, de alguma forma, presentes e, assim, conferem a ele uma profundidade inexistente no texto original”⁷ (Flusser, 2009, pp.11-12).

Esse processo pode continuar *ad infinitum*, tendo como limites mais prováveis a paciência do autor-tradutor e eventuais prazos para a publicação do texto.

Além da imagem do palimpsesto, Rainer Guldin (2002) sugere a da *matriosbka* como metáfora para o método de Flusser. Como as bonequi-

nhas russas, cada tradução guardaria em seu interior uma outra — com a peculiaridade de que cada boneca teria uma aparência diferente.

2.1 Pílpul

Citando um artigo de Flusser publicado no livro *Jude Sein*⁸, Guldin (2002) associa a prática tradutória de Flusser ao *pílpul*, método de estudo rabínico do Talmude que combina a linearidade com a circularidade:

[...] “no meio da página há uma palavra, ou umas poucas palavras, e em volta deste núcleo são desenhados alguns círculos textuais concêntricos. [...] Os círculos não somente comentam sobre o núcleo, como ainda comentam um ao outro”⁹. Eles se vão formando vagarosamente à volta do centro, como anéis à volta de um tronco de árvore, e são escritos não apenas por autores diferentes mas também, muitas vezes, em diferentes línguas, principalmente em hebraico e aramaico. O pensamento original, o *Ein-fall* como Flusser o chama em alemão, isto é, “aquilo que cai” ou “a ideia que surge”, expande-se a partir do epicentro — como as ondas provocadas por uma pedra jogada em um tanque. Estes diversos comentários constroem um campo de pontos de vista circulares que atraem e repelem um ao outro. O objeto no meio, envolvido por um “inesgotável (*unerschöpflich*) enxame de perspectivas distintas”¹⁰, pode ser verdadeiramente compreendido somente quando todas as perspectivas tiverem sido esgotadas. Ou seja: nunca. Logo, a verdade é um limite que nos esforçamos para atingir mas que talvez não possamos alcançar. A palavra sagrada, no centro da página do Talmude, demanda sempre novos esforços de interpretação e, ao mesmo tempo, recusa revelar sua essência plena.

O *pílpul* é uma técnica de pensamento que consiste em desenvolver um argumento de maneira sofisticada *ad absurdum*. Os próprios argumentos, apesar de funcionarem como lances de um jogo, tendem, no limite, ao indizível. A filosofia ocidental, seguindo o modelo grego, tenta resolver a contradição implícita na reflexão sobre o indizível por meio da explicação (linear) da própria contradição. O *pílpul*, segundo Flusser, declara a contradição insolúvel, como um

símbolo da limitação do pensamento humano. Trata-se de um jogo consciente, desde o início, de seu fracasso.

Sendo um método de pensamento que “burla” o processo discursivo linear, o *pielpul* se revela surpreendentemente pós-histórico. A dança infinita dos talmuvistas em torno do núcleo significante se assemelha, em estrutura, ao método fenomenológico de Husserl, em seu constante movimento de aproximação e afastamento do objeto (Guldin, 2005, p. 246). Da mesma forma, os movimentos de tradução e de retradução de Flusser envolvem uma dança em torno do objeto que, de certo modo, cria o próprio objeto; um salto de ponto de vista em ponto de vista e a contraposição de pontos de vista diferentes visando a alcançar uma síntese que, desde o início, se sabe impossível.

2.2 Epoché

A redução fenomenológica não visa apenas ao conhecimento do objeto, mas também a despertar uma consciência crítica em relação ao próprio olhar. Ao isolarmos o objeto, voltamo-nos contra nossos próprios hábitos de pensamento. Esse “colocar entre parênteses” não significa, todavia, que todos os preconceitos são eliminados, mas que são colocados “em suspensão”, para depois voltarem a ser considerados. Como ressalta Guldin (2005, pp. 174-175), o processo de tradução é também uma suspensão fenomenológica:

Quando traduzo uma frase de uma língua para outra, eu a coloco entre aspas, ou seja, eu a uso em sentido metafórico, não literal. Dessa forma, consigo distanciar-me dela e da língua em que ela é expressa. A tradução revela o verdadeiro sentido da frase ao cobri-lo com um novo manto linguístico.¹¹

Nas palavras de Flusser (1976, p. 505), “a teoria da tradução é Epistemologia”. Podemos, portanto, utilizar o processo de tradução para a análise de sistemas filosóficos, desvendando sua dependência, muitas vezes inconsciente, de esquemas linguísticos. Flusser desconfia dos modos de argumentação exclusivamente lineares e não autocríticos, atribuindo à escrita uma capacidade de autorreflexão e ampliação. Guldin (2005, pp. 179-180) observa que, por meio da tradução, é possível produzir um estranhamento do objeto, e que o gesto

de colocar o objeto entre parênteses, em suspensão, constitui, por sua vez, um processo de tradução.

Flusser procura, no entanto, ir além da fenomenologia, e o existencialismo é um dos meios utilizados para isso. Ainda segundo Guldin (2005, p. 166), se a distância do fenomenólogo é, do ponto de vista epistemológico, legítima e correta para Flusser, do ponto de vista existencialista ela se revela inadequada, na medida em que todo filosofar significa, em última instância, estabelecer um diálogo consigo mesmo e com o outro.

2.3 Dialogismo

Flusser foi profundamente influenciado, desde a juventude, por Martin Buber, o filósofo judeu de origem austríaca que se destacou por suas ideias a respeito da intersubjetividade e do diálogo. Em seu livro *Ich und du* (*Eu e tu*), Buber (1979) introduz o conceito de palavras-princípio, “Eu-Tu” (relação) e “Eu-Isso” (experiência), que constituiriam as duas dimensões da filosofia do diálogo. Haveria, em consequência, duas formas pelas quais o “eu” poderia se realizar: por meio da relação com o “isso” (ou “a coisa”) e por meio da relação com o “tu”. Segundo Andreas Ströhl (2002b, xv), Flusser “seculariza” as ideias de Buber ao insistir na exclusividade da criação do “eu” por meio do diálogo: para Flusser, o reconhecimento do outro como um “tu” é fundamento e resultado do diálogo. Ainda segundo Ströhl, outra diferença importante entre Buber e Flusser é o que Buber interpreta o diálogo entre os seres humanos como apenas metafórico. Para Buber, o verdadeiro significado só é obtido por meio do diálogo com Deus. Flusser (2003, p. 94) inverte, de certo modo, essa fórmula ao dizer, citando Angelus Silesius, que “até mesmo Deus existe apenas quando eu lhe digo ‘tu’”¹². Flusser emprega o conceito “Deus” como uma metáfora para o sagrado que existe dentro de todo ser humano em diálogo com outro. Na visão de Flusser, a tradição judaico-cristã não é teologia, mas busca de relações intersubjetivas.

Em *The translator’s turn*, Douglas Robinson (1991) se refere à tradução dialógica de Martin Buber, criticando-a por considerar seu dualismo rígido demais: não há relação de reciprocidade, não há “Eu-Tu” entre o “Eu-Isso” e o “Eu-Tu”. O dialogismo de Buber

apontava para uma ideia de tradução que seria potencialmente fértil, mas a relação “Eu-Tu” seria tão frágil que a menor interferência do “Isso” a poderia destruir (Robinson, 1991, p.100). Esse problema apontado por Robinson inexistia na concepção de Flusser, já que este baseia a própria concepção do “eu” no diálogo. Flusser (1966, p.170) sintetiza a questão de modo incisivo: “Eu sou eu enquanto converso. Eu sou, portanto, sempre em função de outros”.

Obviamente, a conversação pode ser interna:

Neste caso, os outros serão como que todos presentes. Seréi como que uma múltipla personalidade. Mas não há contradição nesse aparente paradoxo. Eu não sou um algo, mas um como. Eu sou como frases ocorrem. O eu, quando se encontra a si mesmo, encontra-se em situação que sempre inclui outros. Quando Ortega diz que eu sou eu e minha circunstância, pretende, no fundo, dizer que eu sou eu e os outros. Com efeito, eu sou um aspecto centralizador dos outros. É como se os outros existissem em função de mim, e eu existisse em função dos outros. (Flusser, 1966, p.170).

É esse processo de conversação interna enquanto tradução que constitui o fundamento do método de Flusser de retradução e autotradução.

Robinson (1991, pp.100-103) vê no “dialogismo interno” ou “heteroglossia” de Mikhail Bakhtin uma ponte a ligar os extremos do dualismo de Buber, a desfazer o abismo entre o “eu” e o “outro”; “sujeito” e “objeto”. Para Bakhtin, a língua está saturada de ideologia e das vozes de todos os que a falam. Em consequência, “o Eu-Tu, que Buber idealiza como uma relação quase impossível, está já desde sempre embutido na língua”¹³ (Robinson, 1991, p.103).

A heteroglossia de Bakhtin, segundo Robinson (1991, p.106), seria uma Babel internalizada, e o tradutor seria alguém “polifonizado somaticamente”¹⁴ e depois treinado “na arte do demônio de Maxwell, ordenando as moléculas misturadas, quentes e frias, em dois vasos”¹⁵, ou seja, alguém capaz não só de sentir a riqueza da heteroglossia, mas também de ordenar as palavras e frases misturadas em línguas distintas.

Em “O Discurso no Romance” Bakhtin (1990, p.204) utiliza a metáfora do espelho para se referir à relação entre as línguas:

As línguas do plurilinguismo, como espelhos que apontam um para o outro, cada um dos quais refletindo a seu modo um pequeno pedaço, um cantinho do mundo, forçam a adivinhar e captar atrás dos seus aspectos mutuamente refletidos um mundo mais amplo, com muito mais planos e perspectivas do que seria possível a uma única linguagem, um único espelho.

Essa compreensão dialógica da heteroglossia linguística se aproxima bastante da concepção tradutológica de Flusser, expressa em seu método de autotradução e retradução¹⁶. É verdade que a heteroglossia de Bakhtin é mais ampla, estendendo-se aos dialetos, sociolêxos e mesmo aos idioletos, enquanto Flusser trata apenas das diversas línguas nacionais. Mas, enquanto análise do processo de tradução, as duas concepções são semelhantes.

Também a análise de Bakhtin das componentes centripetas e centrifugas da língua encontra paralelo no método de Flusser. Bakhtin (1990, p.82) observa que “ao lado das forças centripetas caminha o trabalho contínuo das forças centrifugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação”. No método de Flusser, podemos também identificar um duplo movimento: o centrípeto seria a dimensão crítica, de reflexão, propiciada pela tradução, e o centrífugo seria a possibilidade de acréscimo de novos aspectos e perspectivas ao pensamento.

3. Considerações finais

Vivendo e pensando entre línguas e culturas, Flusser adquiriu uma aguda consciência da relação existente entre tradução e pensamento. O seu método de escrita baseado na autotradução e retradução internaliza o aspecto dialógico da tradução a fim de obter novas perspectivas sobre o assunto a ser desenvolvido na escrita. Trata-se, para Flusser, de “dar sentido” (*Sinngebung*) ao mundo – um problema não apenas epistemológico, mas existencial. Ou, como diz o próprio Flusser, em “Retradução enquanto método de trabalho” (197-?, pp. 1-2):

Amo tal jogo de palavras, porque permite à coisa revelar várias das suas facetas. E odeio tal jogo porque fascina a ponto de encobrir a

coisa. [...] Quanto mais dificilmente traduzível determinado assunto, tanto mais me desafia. Porque vai provocar a tensão dialética entre as diversas línguas que me informam, e vai obrigar-me a procurar sintetizar as contradições entre elas. De modo que dar a palavra às coisas é empresa não tanto epistemológica quanto existencial: o que procuro conhecer não é tanto as coisas quanto meu próprio estar no mundo.

*Cláudia Santana Martins – Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, defendendo a dissertação “Vilém Flusser: a tradução na sociedade pós-histórica”. Bacharel em Letras pela FFLCH-USP, com habilitação em francês. Especialização *latu sensu* em Tradução (Inglês/português) pelo Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia da FFLCH-USP. Tradutora de Inglês e francês, com vasta experiência no mercado editorial.

NOTAS

1. Este artigo é uma síntese de tópicos desenvolvidos em minha dissertação de mestrado, “Vilém Flusser: a tradução na sociedade pós-histórica”, elaborada na FFLCH-USP, sob a orientação da Profa. Dra. Lenira Maria Rimoli Esteves, com o apoio financeiro da Capes e da Fapesp.

2. FORSTER, Leonard. *The poet's tongues, multilingualism in literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

3. “*paret qui n français, cest plus facile d’écrire sans style*” (apud FLETCHER, 1976, p. 209). Todas as traduções de citações são da autora do artigo.

4. “*une recherche d’hypothétiques équivalents du texte ‘original’ [...] mais en une élaboration ultérieure qui représente [...] une sorte de prolongement, une étape nouvelle, une différenciation plus poussée de la matière verbale en activité*”.

5. “*a diachronisation of the synchronicity of the tree thought*”. Na versão francesa do texto: “*essayer de diachroniser la synchronicité de l’arbre de la pensée*”.

6. “*my second German text will differ radically from the first one*”

7. “*in the second text all the other languages at my disposal are somehow present, and thus confer it a depth which is lacking in the first text.*”

8. FLUSSER, Vilém. “Pilpul” (2). In: *Jude Seir: Essays, Briefe, Fiktionen*. Mannheim: Bollmann, 1995, pp. 143–153.

9. *Ibidem*, p. 144.

10. *Ibidem*, p. 150.

11. “*Wenn ich einen Satz von einer Sprache in eine andere übertrage, setze ich ihn in Anführungszeichen, d.h., ich versende ihn in metaphorischem, nicht wortlichem Sinne. Dadurch gelingt es mir, von ihm und der Sprache, in der er ausgedrückt ist, Abstand zu nehmen. Die Übersetzung enthüllt den wahren Sinn des Satzes, indem sie ihn in einen neuen Sprachmantel hüllt.*”

12. “*Even God exists only when I say ‘you to him’.*”

13. “[...] *the I-You, which Buber idealizes as an almost impossible, mystically life-giving relation, is always already built into language*”.

14. “*Sonatically polyphonized*”.

15. “*in the art of Maxwell’s Demon, sorting mixed molecules into two jars, hot and cold*” É curioso que Robinson tenha utilizado uma das imagens recorrentes em Flusser, a do demônio de Maxwell combatendo a entropia, para se referir à tradução.

16. Cf. a análise de Gudin (2005, pp. 146–161) sobre o uso do espelho como metáfora em Bakhtin e em Flusser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1996.
- BASSNETT, Susan. *Translation studies*. Revised edition. London and New York: Routledge, 1998.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Ferreira Chanur. Bauru: EDUSC, 2002.
- BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- FEDERMAN, Raymond. *A voice within a voice: Federman translating/translating Federman*. 1996. Disponível em: <<http://www.federman.com/dfsct2.htm>> Acesso em: 28 jun. 2009.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da linguagem. In *ITZ-Humanidades*, n. 2, pp. 133–210, 1966.
- _____. Em Busca de Significado. In: LADUSÁNS, Stanislas. *Ramos da filosofia atual no Brasil em autorretratos*. São Paulo: Loyola, 1976, pp. 493–506.
- _____. *Retradução enquanto método de trabalho*. 197-? Disponível em: <<http://www.dubioergosum.xpg.com.br/a202.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2009.

- _____. *The freedom of the migrant: objections to nationalism*. Edited by Anke Finger. Translated by Kenneth Kronenberg. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- _____. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. "Le geste d'écrire". In: *Flusser Studies*, n. 8, May 2009. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/pag/08/le-geste-d-ecrire.pdf>>. Acesso em 11 jun. 2009.
- _____. "The gesture of writing". In: *Flusser Studies*, n. 8, May 2009. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/pag/08/the-gesture-of-writing.pdf>>. Acesso em 11 jun. 2009.
- FOUCAULT, *História da sexualidade II - O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1984.
- GULDIN, Rainer. *Traduzir-se e retraduzir-se: a prática da escrita de Vilém Flusser*. Tradução de Gustavo Bernardo e Gisele de Carvalho, 2002. Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convocado01.htm>>.
- _____. *Philosophieren zwischen den sprachen: Vilém Flussers werk*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. A Gente de Flusser. Prefácio a FLUSSER, V. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007a, pp. 9-15.
- MACHADO, Arlindo. "Atualidade do Pensamento de Flusser". In: KRAUSE, G.B.; MENDES, R. (orgs). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 131-143.
- MARTINS, Cláudia Santana. "Vilém Flusser: a tradução na sociedade pós-histórica". Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2010.
- PRADO JR., Bento. "A chuva universal de Flusser". *Folha de São Paulo*, 13.02.1999.
- RISSET, Jacqueline. Joyce Traduit par Joyce. In: *Tel Quel*, n. 55, pp. 47-62, 1973.
- ROBINSON, Douglas. *The translator's turn*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- STRÖHL, Andreas. Introduction to FLUSSER, V. *Writings*. Edited by Andreas Ströhl. Translated by Erik Eisel. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002b, pp. ix-xxxvii.

A escrita plurilinguística de Flusser no contexto da linguagem caleidoscópica

Murilo Jardelino da Costa*

O título deste artigo consiste em um enunciado com uma ambiguidade proposital: tanto pode ser lido como título das considerações sobre a tradução da obra *A escrita*, de Vilém Flusser, quanto como título de considerações sobre a própria prática de escrita do autor. É, pois, essa ambiguidade que estrutura o meu texto. Num primeiro momento, apresentarei alguns dados sobre a obra e sua tradução do alemão para o português. Num segundo momento, discorrerei sobre o segundo sentido de 'escrita', a saber, como criação linguística, como invenção.

Vilém Flusser nasceu em 12 de maio de 1920 em Praga e lá iniciou os estudos em filosofia. Diante da invasão nazista, e devido à ascendência judaica, emigrou para a Inglaterra em 1939. No ano seguinte, ainda em fuga do nazismo, veio para o Brasil acompanhado de sua, então, namorada e futura esposa Edith Flusser. Depois de trabalhar na indústria do sopro, resolveu dedicar-se à vida intelectual. Lecionou na Escola de Arte Dramática Alfredo Mesquita, no ITA, na Faap, na Escola Politécnica da USP e na extinta Faculdade São

Luís. Foi um dos mais importantes intelectuais na área da filosofia da comunicação. Desde a década de 1970, quando a mídia se impôs definitivamente nas relações comunicacionais cotidianas, iniciou uma cruzada para demonstrar que a tecnologia contribui na abertura de um enorme e novo campo de possibilidades de criação. Além da reflexão sobre a mídia, Flusser desenvolveu importantes ensaios teóricos sobre a linguagem, as línguas e o fenômeno da tradução.

Ainda que tenha vivido no Brasil durante mais de 32 anos, e já mais morado na Alemanha, sua obra é mais estudada pelos alemães que pelos brasileiros. Sua obra também é mais conhecida por suas reflexões sobre mídia e contemporaneidade. Uma recente publicação sobre o autor, o livro *A época brasileira de Vilém Flusser*, de Eva Batilkova, pode reverter esse quadro, não apenas torná-la mais atrativa para os leitores brasileiros, como também jogar luzes sobre as reflexões de sua fase inicial de produção, desenvolvida aqui no Brasil. O livro *A escrita* (2010), um dos últimos ensaios escritos antes do acidente que lhe tirou a vida, é uma obra fundamental para se conhecer o pensamento do filósofo. Para ele, os códigos digitais e as imagens técnicas produzidas por aparelhos poderão decretar a morte da escrita, isto é, do código alfabético, das letras. Ao longo da obra, o autor discute, antes de mais nada, a história da escrita, desde as inscrições, quando o suporte desse gesto de escrever era a argila, a pedra; passando pelas sobrescrições, escritas cujo suporte é o papel; até o momento, que ele designa de pós-história, em que os códigos digitais terão substituído a modalidade escrita de uso da língua. Ele discorre sobre a escrita à mão e sobre a escrita elaborada por meios dos aparelhos, sobre a escrita linear e sobre os novos códigos digitais produzidos com o computador, a máquina fotográfica e a televisão. “Da mesma maneira como o alfabeto procedeu originalmente contra os pictogramas, os códigos digitais procedem atualmente contra as letras, para superá-las. Da mesma maneira como, originalmente, o pensamento fundamentado no alfabeto se engajou contra a magia e o mito (contra o pensamento imagético), também o pensamento baseado em códigos digitais se engaja contra ideologias processuais, “progressivas”, para substituí-las por modos de pensar cibernéticos, sistemoanalíticos e estruturais” (p.161), escreve o autor, no capítulo sobre os códigos digitais. E continua, “da mesma maneira como as imagens ao longo da história se defenderam para não serem suplan-

tadas por textos, também o alfabeto atualmente defende-se para não ser suplantado pelos novos códigos – apenas um pequeno consolo para todos aqueles engajados na permanência da escrita de textos, pois a coisa se acelerou”.

E por ocasião dessa reflexão sobre o declínio da escrita linear em nossa cultura, faz uma leitura, uma análise de todas as atividades humanas que se desenvolveram em torno desse gesto e avalia o que perderemos e o que será diferente se abrimos mão do escrever. Daí, o subtítulo do livro: há futuro para a escrita? Para o professor e pesquisador Norval Baitello Jr.¹, Flusser elabora nessa obra uma antropologia da escrita. Entre outros, há capítulos dedicados aos livros, às cartas e ao ritual epistolar, aos jornais, às papelerias, às escritarinhas etc., aspectos de nosso cotidiano aprendidos por um olhar fenomenológico. É um olhar pessimista e melancólico. Esse olhar, por exemplo, é apreendido no capítulo “Cartas”, quando ele discorre sobre o ritual de enviar e receber essa escrita. Um tom que também permanece no capítulo “Livros”, em que faz considerações sobre o desaparecimento da escrita publicada nas páginas de papel de um livro. Para o autor, ao abrir mão da escrita, as atividades organizadas em torno desse gesto também desaparecerão: as cartas, os livros, as papelerias e até mesmo a cidade.

Assim, para Flusser, o alfabeto, invenção que levou o ser humano a ingressar no período histórico, caracterizado pelo pensamento lógico, linear, conceitual, desaparecerá em algum momento completamente da face da Terra. Para ele, não é fácil conviver com essa ideia, pois há pessoas que acreditam, entre as quais ele se inclui, que não poderiam viver sem escrever. E não é porque queiram ser grandes escritores, mas porque acreditam que precisam escrever, já que só no gesto do escrever podem expressar sua existência.

Esse conteúdo temático é perfeito para o gênero de discurso selecionado pelo filósofo para produzir sua escrita: o ensaio. O ensaísmo já diz respeito a sua prática de escrita. Vilém Flusser não era jornalista. Nem escrevia tratados científicos. Vilém Flusser é um grande ensaísta. Seus ensaios seguem a linha de um Montaigne. O próprio autor discorre sobre esse gênero em vários momentos de sua obra.

Rainer Guldin (2010), um dos principais comentaristas da obra de Flusser na Europa, expõe em sua obra *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*² que o ensaio indica a perspectiva escolhida

desde o início, (...). Ele não silencia, ao contrário do tratado científico, a dependência do ponto de vista. Isso já é anunciado na escolha do título. Escreve-se sobre uma área geral de difícil definição e submete-se, portanto, à suspeita da deslealdade científica. Escreve-se tanto sobre o cotidiano quanto sobre temas filosóficos. (...) Não há limites temáticos para a escrita ensaística. Tudo pode ser tema. Ensaios são, para Flusser, narrativas fenomenológicas: eles vivem do engajamento que liga aqueles que escrevem ao seu objeto, e tornam o ponto de vista de quem vê o verdadeiro tema. (...). (p.256)

Ainda de acordo com o autor,

(...) O ensaio prefere a forma aberta. É um experimento, em forma de mosaico, não concluído e que não se deixa concluir. (...) É um escrever que, exatamente por causa de seu caráter essencialmente inconclusivo, pode reiteradamente reiniciar do mesmo ponto. (...) A escrita ensaística é a renúncia consciente a uma explicação abrangente e a um ponto de vista hegemônico, a partir do qual tudo poderia ser compreendido por uma única visão. Ensaios não fornecem projetos de mundo totalizadores, eles permanecem fragmentários. Eles não fornecem qualquer proposição sobre a totalidade, mas conhecimentos parciais. (...) Assim como o ensaio está aberto a todos os temas, também procura combinar diferentes línguas, estilos e registros. Finalmente, ensaios não põem imagens harmoniosas e consensuais, mas esboços e caricaturas. São espelhos de distorção em que a realidade se fragmenta, o tema é decomposto e remontado. (p.257)

Guldin explora constantemente alguns dos principais conceitos da obra de Flusser, pois esse é o mais adequado à forma de pensar de Flusser. Uma linearização discursiva do ducto de argumentação pendular e circular do texto flusseriano corresponderia a uma falsificação de suas proposições fundamentais. Esse aspecto ressaltado pelo pesquisador suíço permite que passemos a tratar da prática de escrita de Flusser.

O segundo sentido de 'escrita', a saber, o conceito de 'escrita' como criação literária, como invenção, diz respeito ao estilo de um autor. De imediato, ocorre-nos o conceito de autoria. Trata-se, no caso de Flusser, de uma escrita singular e autoral. Como traduzimos a se-

gunda edição do livro (de 1989), há um posfácio. À página 178, no fim desse posfácio, o autor assina e data (V. F., junho de 1989). A assinatura é totalmente desnecessária. Ninguém, além do próprio Flusser, poderia ter escrito essa obra. E é por isso que se pode dizer: nesse aspecto reside a maior dificuldade da tradução da obra do autor. Tradução que se assemelha em certa medida à tradução literária. Há uma escrita autoral, muitas vezes elaborada por meio de jogos de palavras que sintetizam morfológica e sintaticamente uma zona de sentido bastante complexa. Alguns trechos causam, com frequência, estranhamento nos falantes da língua em que o ensaio foi escrito, levando-os a afirmar não se tratar do sistema linguístico com o qual estão familiarizados³. Um exemplo desses fragmentos em que o autor consegue recobrir uma vasta gama de sentido encontra-se no início do capítulo 15, "Papelarias":

Não se trata dos tratos (Handlungen), para os quais o papel nos exorta e seduz; e dos maus-tratos (Misshandlungen), a que ele nos inflige, mas das lojas nas quais artigos de escritório são vendidos. Não obstante, nos lugares a que nos referimos aqui, as papelarias dizem respeito ao primeiro sentido. (p.131)

O próprio título desse capítulo consiste em um jogo de palavras: *Papierhandlungen*. Trata-se de um jogo de palavras, por meio do qual o autor reporta-se à centralidade do papel em nossa cultura, aos tratos e (aos maus-tratos que daí podem derivar) e às atividades; entre elas, o próprio escrever, o negociar com o editor, a venda daquilo que se escreveu etc.; que se desenvolveram em torno desse objeto. Além desses fragmentos em que se condensam sentidos múltiplos, outra característica da escrita flusseriana são as voltas que o texto dá sobre si mesmo e as marcas de subjetividade. Pensando no leitor, o tradutor considera em primeiro lugar a possibilidade de torná-lo mais objetivo e conciso. A opção, todavia, foi considerar essa qualidade do texto (repetições, redundâncias, topicalizações, modalizações etc.) como intencionalidade do autor vinculada ao estilo do gênero 'ensaio'.

Mas quais são mesmo as características da escrita flusseriana e por que provocam tanta dificuldade ao tradutor? Responder a essas questões é discorrer sobre o segundo sentido de 'escrita'. O estilo: a escrita flusseriana é compreendida tanto em alemão quanto em por-

trugês como plurilíngue. É resultado de uma prática de tradução e de retradução de sua própria obra até a publicação da última versão na língua em que ele havia escrito o texto pela primeira vez. Guldin (*ibid.*) define assim a prática de escrita de Flusser:

Deve-se prestar atenção em como Flusser utiliza as palavras traduzir (*übersetzen*) e reescrever (*umschreiben*), em boa medida, como sinônimas. Cada traduzir é um reescrever porque, dessa forma, o texto é mudado, e cada reescrever é um traduzir porque, assim, sempre se salta de uma língua para a outra. Com isso a diferença entre tradução e paráfrase é superada em favor de uma prática que se localiza, conscientemente, na fronteira entre os dois processos. Escrever é um reescrever no duplo sentido de reescrever e de reestruturar⁴. Com a escolha dessa palavra, Flusser pretende, conscientemente, que os dois processos espelhem-se mutuamente. Sua prática de tradução desenvolve-se na passagem entre essas duas palavras, isto é, em um movimento pendular entre os dois polos: Ao reescrever são elaboradas novas variantes de textos em outra língua, a fim de esgotar o conteúdo do *inígha*. Por meio dessas sucessivas fases do reescrever (reelaborar, reformular) o objeto é reescrito (paráfraseado). Essa ideia de um escrever circular, ao redor de um objeto central, para a compreensão de suas multifacetadas possibilidades de significados, corresponde, justamente, ao procedimento que Flusser descobriu no gesto do fotógrafo e no método de interpretação judaico *pihpul*. (p.204)

Trata-se, é verdade, de uma escrita constitutivamente plural: são fragmentos de várias esferas discursivas; e isso uma breve análise da escolha lexical comprova (desde relatos da literatura religiosa até excertos da literatura científica); em vários registros, desde o mais formal até o coloquial, textualizados sobre os sistemas de referência de, no mínimo, quatro línguas. Vejamos dois exemplos da escrita de Flusser n^o *A escrita* de Vilém Flusser (2010); o primeiro, concernente ao universo religioso; o segundo, referente à esfera discursiva científica:

De acordo com esse mito, Deus moldou sua imagem em barro (hebraico “*adamah*”), no qual insuflou seu sopro e, daí, criou o homem (hebraico “*Adam*”). Como todos os mitos, esse também é pleno de

significados, e essa plenitude pode ser desdobrada. Por exemplo: argila é o material (a grande mãe) em que Deus (o grande pai) insuflou seu sopro (Espírito), e assim somos nós o material espiritualizado que resultou desse coito. Sem que se negue essa interpretação do mito, pode-se reconhecer nela a origem do escrever. A argila da Mesopotâmia, da qual o mito fala, ganhou então a forma de tijolo, em que o estilo cuneiforme divino fez uma incisão, e assim foi criada a primeira inscrição (do ser humano). Naturalmente, ambas as interpretações podem combinar-se com outras e levar então a interpretações sem fundamentos (parcialmente esotéricas). Aqui, porém, o objetivo não é esse. Aqui, o mito será considerado seriamente como a descrição do gesto do inscrever. O que Deus fez, na verdade, ao insuflar seu sopro na argila? (pp.25-26)

Aquilo que até então viemos chamando de “matéria” (sem saber com precisão o que entendemos por isso), revelou, no entanto, que possui várias camadas. Nós, como corpos, ocupamos apenas uma camada: a das moléculas. Sob essa camada, estão armazenadas as dos átomos, dos núcleos, dos háptons, dos quarks e, além dessas, abaulam-se as camadas das galáxias e dos buracos negros. Ainda não se sabe como essas camadas se relacionam entre si. Talvez, trate-se de algo semelhante às *matrioskas*, bonecas russas colocadas umas dentro das outras, da “maior” (exterior) até a “menor”, de maneira que o universo astronômico seja apenas uma parte de um superuniverso até agora desconhecido – e o quark contenha universos dos quais não temos a mínima ideia. Talvez, trate-se de desdobramentos de campos sobrepostos, digamos, de franjidos de franjidos de franjidos. Aliás, é um empreendimento sem sentido querer delinear um quadro dessa situação. O mais decisivo nesse contexto é que tenhamos descoberto o seguinte: como corpo, habitamos a camada molecular, mas, como coisa pensante, a camada dos háptons. As repercussões dessa descoberta, embora já utilizadas na prática, não podem ser estimadas. (pp.156)

O conceito de escrita plurilinguística auxilia-nos na tarefa de penetrar o monumento deixado pelo autor. Guldin (*ibid.*) usa uma metáfora reportando-se ao próprio Flusser que define o surgimento do próprio plurilinguismo “como a superposição de camadas linguísticas sobre um núcleo já esfacelado: alemão e tcheco, duas línguas

com estruturas radicalmente diferentes influenciaram a formação de seu pensamento em duas partes iguais” (p.163). Ao definir a própria escrita por meio dessa imagem, e nós podemos procurar visualizá-la como camadas geológicas que se sobrepõem mantendo seus limites, parece-me que o autor não consegue apreender a complexidade de sua própria escrita. Pensar a natureza dessa escrita no contexto de uma nova concepção de linguagem revelará mais um aspecto da obra desse importante filósofo “brasileiro”. Pensar a natureza dessa escrita, articulando-a ao conceito de linguagem caleidoscópica, explicará mais um lado do projeto desse autor. Entendemos o conceito de língua como caleidoscópio de acordo com César e Cavalcanti (2007). As autoras reivindicam:

Torna-se necessário repensar a língua em função de categorias outras: os diversos tempos ao mesmo tempo, os corpos em suas múltiplas interações, emblemas cambiantes, fragmentados, contraditórios, que respondem também por identidades contraditórias, constituídas num mundo de mesclagem cultural, linguística, onde as correntes migratórias e os movimentos sociais procuram definir outras relações, inclusive de poder. (...) Por isso, a imagem do caleidoscópio (...) parece oportuna. O caleidoscópio, sendo feito por diversos pedaços, cores, formas e combinações, é um jogo de (im)possibilidades fortuitas e, ao mesmo tempo, acondicionadas pelo contexto e pelos elementos, um jogo que se explica sempre fugazmente no exato momento em que o objeto é colocado na mira do olho e a mão o movimenta; depois, um instante depois, já é outra coisa. (...) Parece uma imagem feliz para descolar as concepções de língua das concepções de nação e território estabilizadas politicamente e de níveis hierárquicos, num caso e num outro, totalidades que se mantêm como “grande narrativa”, justamente por conta de um arcabouço teórico anacrônico”. (p.61)

Daí, um estranhamento ao ver no frontispício do livro ‘tradução do alemão’. Em muitos trechos ecoam os sistemas de referência de outras línguas, cujo conhecimento foi fundamental na compreensão e na tradução do livro.

Não podemos deixar de esquecer que o projeto do autor era, de acordo com Guldin (ibid.),

instalar-se na apatridade, isto é: superar o desenraizamento, ao transformá-lo em uma pátria de segundo grau. Para ele, ao contrário da ideia corrente, apatridade não significa mais e nem apenas a falta dolorosa de uma pátria única e sagrada, mas a sobreposição libertadora de muitas pátrias diferentes. Abundância, portanto, e não carência. (...) Aquilo que é múltiplo frequentemente ameaça se desfazer em seus componentes e se separar inexoravelmente. Uma solução é a tradução e a retradução como construção de pontes de entendimento, um ir e vir precário, porém esclarecedor, entre ilhas de línguas e margens estranhas. (pp.7-8)

Portanto, trata-se, no caso de Flusser, de uma escrita que refrata esse projeto. Sua escrita é desenraizada. É como passos leves. Em oposição ao que escreve n’*A escrita*, sua prática de escrita não deixa rastros, pistas tão evidentes, ou procura não deixar.

***Murilo Jardelino da Costa (Org.)** - Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco, pós-graduado no Sonderprogramm für Lateinamerikanische Germanisten na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, especialista pelo Referendariat für Absolventen der Germanistik no Instituto Pedagógico Brasil-Alemanha e bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor da Universidade Nove de Julho e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bernardo. Tradutor do livro *A escrita*, de Vilém Flusser; e, com Clélia Barqueta, da obra *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*, de Rainer Guldin.

NOTAS

1. Em palestra proferida no Memorial da América Latina por ocasião do lançamento do livro de Vilém Flusser em 5 de abril de 2010.
2. Essa obra, publicada no Brasil em julho de 2010 pela editora Annablume, consiste numa versão reduzida pelo autor para o contexto brasileiro de sua obra *Filosofar entre as línguas: a obra de Vilém Flusser*. Tradução de Murilo Jardelino da Costa e Clélia Barqueta.
3. Reporto-me aqui aos *feedbacks* que recebi de leitores alemães, a quem recorri por ocasião da tradução d’*A escrita*, antes de sua publicação.
4. *Umschreiben e umschreiben*, no original. Nesse caso, tanto quanto na forma verbal *übersetzen*, a tonicidade pode incidir sobre o prefixo ou o radical do verbo. Assim, no primeiro sentido, o verbo significa reelaborar, reformular; no segundo, parafrasear.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATLICKOVA, Eva. *A época brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2010.

CÊSAR, América L. & CAVALCANTI, Marilda C. "Do singular para o multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio". In: CAVALCANTI, Marilda C. & BORTONI-RICARDO, Stella Maris (orgs.) *Transculturalidade, linguagem e educação*. Campinas – SP: Mercado de Letras, 2007.

FIUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?*. Tradução de Murilo Jardimino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

GULDIN, Rainer. *Penar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*. Tradução de Murilo Jardimino da Costa e Clélia Barquera. São Paulo: Annablume, 2010.

Título A Festa da Língua - Vilém Flusser

Organizador Murilo Jardimino da Costa

Editora Executiva Leonor Amarante

Colaboradora Editorial Ana Candida Vespucci

Assistente de Redação Márcia Ferraz

Produtor Henrique de Araújo

Diagramação e Projeto Gráfico Paulo James Woodward

Revisão - Estagiário Adriano Takeshi Miyasato

Formato 16 x 23 cm

Tipologia Caslon Pro

Papel Offset 90g/m²

Número de páginas 184

Tiragem 600

CTP, impressão e acabamento

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo