

Rafael Miguel Alonso Jr

CONHECER, FLUSSER

Tese submetida ao Programa de Pós
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
doutor em Literatura
Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo
Schmidt Capela

Desterro
Setembro 2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

ALONSO, Rafael Miguel Alonso Jr.
CONHECER, FLUSSER / Rafael Miguel Alonso Jr.
ALONSO ; orientador, Carlos Eduardo Schmidt Capela
CAPELA, coorientadora, Maren Hartmann HARTMANN,
2018.
273 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Vilém Flusser. 3.
epistemologia. 4. literatura. 5. informe. I.
CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt Capela. II.
HARTMANN, Maren Hartmann. III. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. IV. Título.

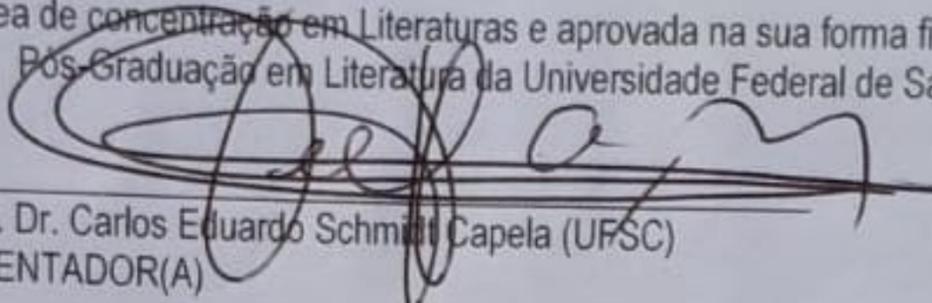
“Conhecer, Flusser”

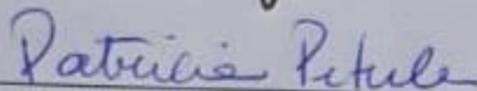
Rafael Miguel Alonso Jr.

Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

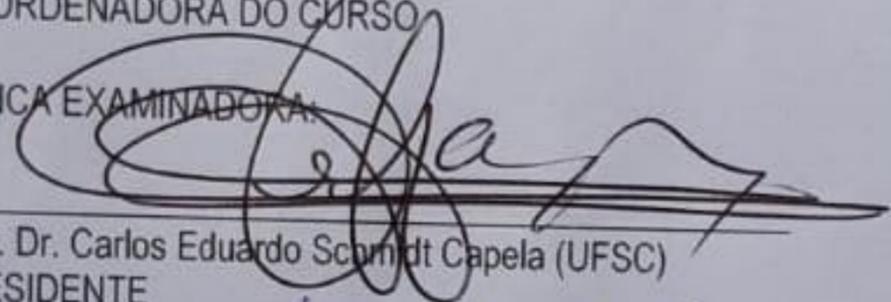
Doutor(a) EM LITERATURA

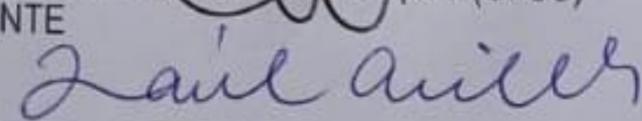
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

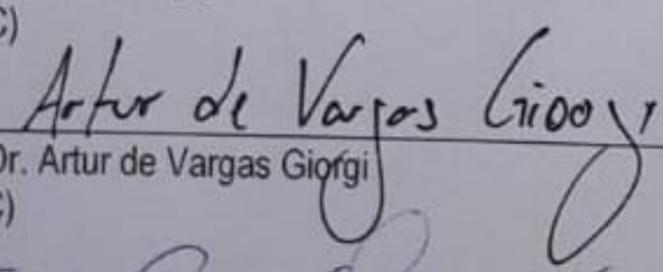

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)
ORIENTADOR(A)

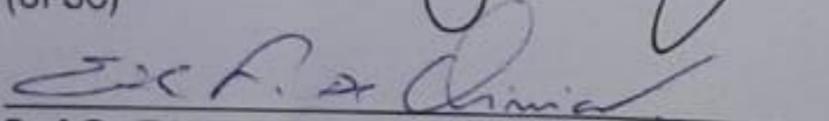

Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
COORDENADORA DO CURSO

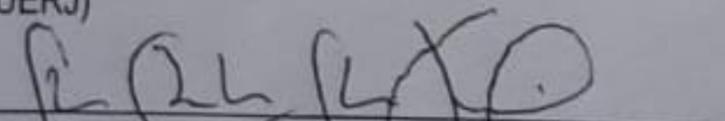
BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)
PRESIDENTE


Prof. Dr. Raul Antelo
(UFSC)


Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi
(UFSC)


Prof. Dr. Erick Felinto
(UERJ)


Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause
(UERJ)

Para Maria da Glória e Joana Corona

AGRADECIMENTOS

A Capes, pelas bolsas concedidas para a pesquisa, tanto no Brasil quanto no exterior.

A UFSC, em nome de seus funcionários, com quem dividi o campus, o RU, a biblioteca, os bancos e os caminhos.

A UDK, de Berlim, em nome da professora Maren Hartmann, diretora do Vilém Flusser Archive, que me abriu as portas do Arquivo, de Alexander Schindler, funcionário do Arquivo, pelas conversas e pelo suporte, e, muito especialmente, da professora Anita Jori, coordenadora do Arquivo, pessoa de luz única, pela ajuda material, emocional, intelectual e afetiva.

Ao PPGLIT, em nome de seus professores, coordenadores e secretários, que de forma direta ou indireta, contribuíram com a minha formação e com o cumprimento legal de minhas obrigações.

Aos meus amigos e amigas, de dentro e de fora da universidade, pelo amor, pela escuta atenta e carinhosa, pelas palavras doces, e firmes, se necessárias, e por toparem fazer parte da minha vida nas horas alegres e angustiantes.

Ao meu orientador, Capela, pela amizade, pela disponibilidade, pela paciência e pelos ensinamentos.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional, emocional e financeiro, pelo amor, carinho e respeito irrestrito pelas minhas escolhas profissionais e afetivas.

A minha companheira, Flávia, pela escuta paciente, apaixonada, sempre tão generosa, pelas palavras precisas nos momentos mais incertos, pelo amor, pela espontaneidade da alma, pela aventura berlinense, que não teria existido sem ela, pela vida a dois, que são três, e pelos gestos de carinho diários, tão inexplicáveis.

A minha filha, Ana Liz, que caiu nos meus braços como cai tudo que é do amor, na vida, ao acaso, como para negar todas as minhas certezas, e me abrir, nesse vir ao mundo inesperado, que é, também, o da linguagem, o horizonte de um amor, paterno, que é da sem ordem da loucura.

RESUMO

A presente tese persegue o que, em termos gerais, pode-se chamar de “modelo Flusser”. O pressuposto é o de que o filósofo Vilém Flusser (1920-1991) encampa em seus ensaios e livros uma teoria do conhecimento que pode auxiliar na reformulação da epistemologia acadêmica. No limite, esta tese defende que Flusser oferece contribuição valiosa ao pensamento contemporâneo, em especial à circunstância brasileira. O foco central de análise é o livro *Vampyroteuthis Infernalis*, de 1987, fábula filosófica sobre um polvo. A escolha é proposital, não apenas por incluir Flusser na tradição do “Fausto” e do aspecto “monstruoso” do conhecer, como também porque permite refletir sobre o fato de Flusser ter escolhido um símbolo do informe, o polvo, para elaborar aquela que é, segunda esta tese, a sua forma mais bem acabada. Além de cotejar o conceito de modelo com os conceitos de paradigma e ficção, este trabalho também se aproveita, em detalhes, do diálogo brasileiro de Flusser, em especial com Dora Ferreira da Silva, Guimarães Rosa e Sergio Paulo Rouanet, além de aproxima-lo, pormenorizadamente, de outro teórico que se instalou entre os trópicos e o Velho Mundo, o francês Roger Caillois.

Palavras-chave: Vilém Flusser; modelo; conhecimento; forma; informe; Brasil.

ABSTRACT

The present thesis pursues what, in general terms, can be called “model Flusser”. The assumption is that the philosopher Vilém Flusser (1920-1991) provides in his essays and books a theory of knowledge that can aid in the reformulation of academic epistemology. At the limit, this thesis argues that Flusser offers a valuable contribution to contemporary thinking, especially to the Brazilian circumstance. The central focus of analysis is the book *Vampyroteuthis Infernalis*, 1987, a philosophical fable about an octopus. The choice is purposeful, not only to include Flusser in the tradition of “Faust” and the “monstrous” aspect of knowing, but also because it allows to reflect on the fact that Flusser chose a symbol of the formless, the octopus, to elaborate the one that is, according to this thesis, his better finished form. Besides comparing the concept of the model with the concepts of paradigm and fiction, this research also takes advantage of Flusser's Brazilian dialogue, in particular with Dora Ferreira da Silva, Guimarães Rosa and Sergio Paulo Rouanet, in addition to approaching him, in detail, of another theoretician who settled between the tropics and the “Old World”, the French Roger Caillois.

Keywords: Vilém Flusser; model; knowledge; form; formless; Brazil.

SUMÁRIO

<u>PRÓLOGO</u>	15
<u>PARTE 1:</u>	41
CONHECER É COISA DO DIABO: FLUSSER ENTRE O FAUSTO E O POLVO	
<u>PARTE 2:</u>	75
CONHECER É GESTO ABSURDO: MODELO, PARADIGMA, FICÇÃO	
<u>PARTE 3:</u>	117
CONHECER É DAR FORMA: ROSA, DORA, LÍNGUA	
<u>PARTE 4:</u>	161
CONHECER É INFORMAR: O MODELO VAMPYROTEUTHIS	
<u>PARTE 5:</u>	199
CONHECER É RECONHECER: O BRASIL-POLVO	
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:</u>	245

PRÓLOGO

“Que fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo junta e amortece – só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre: peixinho pediu”¹.

1.

É moda no meio universitário brasileiro falar-se em inoperância, desobrar, profanação. Um levantamento das *keywords* dos artigos acadêmicos poderia facilmente prová-lo. Inoperar, desobrar, profanar: fazer parar a máquina, interromper a produção, abandonar o desejo de obra. Em visada otimista, alterar a finalidade dos meios, refuncionalizar os usos, profanar o que, a mando de uma entidade transcendental chamada capitalismo, teria por meta um mundo improfanável. O que se constata é uma produção em massa de textos (em sentido econômico) que defendem o encerramento da produção (em sentido econômico), tendo por argumento central não mais o apelo marxista de tomar de assalto os meios de produção e de destruir as máquinas, mas a necessidade de um “colocar-se fora”, já que programas, aparelhos e dispositivos – e aqui pouco importa a filiação autoral de cada uma destas palavras-conceitos – tenderiam a tornar a relação entre os seres humanos opaca, chata, alienada.

É como se a inoperância dependesse menos da crítica do que de uma recusa radical. A contradição é que, diferentemente, por exemplo, do período entre e pós guerra, em que escrever parecia ser a manifestação mais direta da recusa, de articular o desastre, algo que os trabalhos de Georges Bataille e Maurice Blanchot atestam, nos dias que correm, e mais especificamente no âmbito da crítica acadêmica, a potência negativa do escrever parece ter minguado, até porque a escrita, a acadêmica, acompanha o ritmo dos aparelhos que pretende criticar.

O ensaio que se apresenta, apoiado declaradamente nas ideias de Vilém Flusser, defende que não há recusa possível que não reflita, no mesmo movimento crítico, sobre o aparelho que orienta a articulação do crítico. Antes do que refuncionalizar os usos dos aparelhos, desusá-los ou não usá-los, urge reprogramar a forma de criticá-los. Este ensaio não

¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 155.

acredita que uma pedra ou uma bomba possam inoperar a máquina. E não acredita por dois motivos: de um lado, não há um ponto central e controlador que, se identificado e atacado, permitiria desativar a máquina; de outro, não há um sujeito racional capaz de, a uma distância suficiente da situação “dada”, assumir o lugar do observador privilegiado para atirar a pedra. O mundo contemporâneo não tem Diabo e não tem Deus, ou, respectivamente, o alvo causador do mal e a transcendência redentora. A hipótese de Roland Barthes² deve ser radicalizada: mais do que a morte do autor, o mundo contemporâneo decretou a morte da autoria.

Assumir tal premissa significa validar o principal pressuposto da corrente de pensamento que se convencionou chamar de pós-estruturalista: o centro – o significado último e absoluto – está vazio, e o conhecedor objetivo não merece mais crédito. A máquina é alimentada a partir de inúmeras fontes, ela é des-centrada, sendo o maior destes combustíveis, por vezes, o próprio sujeito contestador que se supõe “afastado do processo” e apto a oferecer juízos esclarecidos. A este tipo Flusser nomeia, ironicamente, pensador profundo, já que professa a fé de que o papel do crítico é o de desmistificar, trazer ao primeiro plano “o que tem por trás”, “clarear a caixa preta”.

A máquina é imparável e funciona (quase) automaticamente. Acompanhamos o rodar da máquina e com ela giramos. Mas o que para alguns é sintoma de alienação, para outros, que não se sentem inteiramente confortáveis com a maneira como giram, pode traduzir-se em vantagem epistemológica: giramos *dentro* da máquina, e se em razão disso não podemos pará-la, também em razão disso podemos conhecer a sua estrutura. Em outras palavras: se não podemos, por estar dentro, inoperar a máquina, podemos em contrapartida criticá-la de forma imprevista.

A falta de “distância crítica”, a proximidade exagerada com o “objeto” e a ausência de um ponto de vista privilegiado, antes pecados

² BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: ____ *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64. Em aula de 19 de janeiro de 1980, registrada no segundo volume de *A preparação do romance*, Barthes vislumbra uma possível “volta do autor” no contemporâneo através do interesse crescente na vida pessoal do autor e da transformação do autor em ídolo. Ver: BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 166.

mortais que ameaçavam o saber científico, apresentam-se hoje como condições inerentes ao exercício investigativo, o que exige de qualquer pesquisador que, em primeiro lugar, critique a sua própria posição. Estar dentro da máquina passa a ser requisito prévio e obrigatório. O ponto de partida de toda crítica deve ser uma rigorosa autocrítica. Não é o caso de reputar programas, aparelhos e dispositivos como os males do mundo, mas o de identificar dentro de quais deles opero e, criticando-me, criticá-los. O mais ingênuo dos Sísifos pode ser mais imaginativo que o mais sagaz dos Zaratustras.

A partir de raciocínio semelhante é que Flusser elege a fotografia como protótipo de aparelho moderno. O aparelho fotográfico é o resultado de um amplo sistema que inclui outros aparelhos, entre eles a imprensa, a publicidade, as redes sociais, as galerias de arte e a indústria fotográfica. Ele não obedece a um projeto pré-concebido que orientaria os seus usos de acordo com a vontade de determinados atores sociais. Em igual modo, o aparelho fotográfico, *hardware* complexo, tem uma caixa preta, um centro não penetrável em sua completude. A máquina fotográfica serve de modelo para Flusser porque descreve o funcionamento do mundo moderno, sem origem e sem meta.

O fotógrafo não é a constante, como era o artesão com suas ferramentas na oficina, nem a variável, como era o proletário na fábrica. Ele se encontra “amalgamado” ao aparelho. Nesta situação, liberdade não é destruir o aparelho, mas explorar ao limite as suas virtualidades. O fotógrafo tem em mãos uma máquina que, embora com instruções de uso, não exige uma apropriação prefigurada. Ele está limitado pelas possibilidades que o programa lhe oferece, todavia estas são em número tão elevado que excedem a sua própria capacidade. É por isso que o jogo com programas, para Flusser, não é monótono, pois se caracteriza por um jogar “contra” que implica a permutação constante e inventiva das perspectivas³.

³ Inteiramente diferente é a posição de Jean-Louis Déotte sobre o assunto. O filósofo analisa o conceito de programa, em Flusser, sob a perspectiva da alienação e da vida programada, resultado, acredito, da leitura rasa da *Filosofia da Caixa Preta* – único livro de Flusser citado por Déotte em: DÉOTTE, Jean-Louis. “Vilém Flusser: el aparato y la obra de arte”. In: ____ *La época de los aparatos*. Trad.: Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013, p. 111-116. O termo *programa*, em Flusser, deve ser pensado em sentido amplo, para além dos programas de computador e dos aparelhos eletrônicos. Não seria despropositado sugerir que os programas, para Flusser, aproximam-se do que

A impenetrabilidade do aparelho não é barreira a ser superada. É a primeira regra do jogo. No ensaio “Memória”, Flusser afirma que lidar com aparelhos não implica, necessariamente, em profanação da dignidade humana. Ao contrário, aparelhos podem contribuir para o processo inverso, o da sacralização. É o caso da memória humana, que se torna ainda mais espantosa na medida em que o homem, ao transferir a função de armazenamento para as memórias eletrônicas, consegue observar à distância uma função que antes lhe competia exclusivamente. E como transfere tal função para um aparelho, de quebra rompe com conceitos ontológicos e teológicos tradicionais⁴.

Em “Neblina”⁵, Flusser esboça a mesma tese: afastar a névoa que confunde o horizonte não abre o acesso para a visão plena, mas permite que apareçam os verdadeiros limites. O alvo do ataque flusseriano é novamente a crítica – ele cita com ênfase a marxista – que se postula desideologizante, capaz de jogar para longe o que impede a observação da verdade. O drama do intelectual do século XXI, especialmente no momento em que coisas e pensamentos são lançados na nuvem, é o de querer enfrentar o império das *fake news* com as armas do pensamento desencobridor. A crítica ao “sistema” deve levar em conta que a figura do patrão, daquele homem gordo, de terno e que fuma charuto, tão recorrente nos filmes soviéticos, se ainda existe, não é mais localizável, e se encontrado, caberia duvidar de sua capacidade decisória:

O supermercado e o cinema são asas de apenas um dos numerosos ventiladores que nos inspiram. De apenas um dos numerosos moinhos de vento que giram sobre as nossas cabeças. Tal giração, cada vez mais autônoma de interferência humana, nos vai a todos moendo em farinha amorfa. Toda tentativa de rebelarmo-nos contra os moinhos de vento é quixotesca. A única esperança em tal situação é a conscientização da estupidez absurda da rotação automática que nos propele. A conscientização do fato que, por detrás da rotação,

Michel Foucault entende por instituições. Ainda hoje, em política se fala em “programas de governo” e em “programas sociais”, nas universidades em “programa da disciplina”, na cena cultural em “programação da semana”, etc.

⁴ FLUSSER, Vilém. “Memória”. In: ____ *Ficções filosóficas*. São Paulo: USP, 1998, p. 184.

⁵ FLUSSER, Vilém. “Neblina”. In: ____ *Natural:mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011, p. 149-157.

não se “esconde” literalmente nada. Que é a rotação absurda que é a realidade do mundo dos aparelhos. Com tal consciência podemos pelo menos esperar sermos propelidos centrifugamente para fora do funcionamento, e em direção do nada⁶.

Não há mal algum em funcionar (ser funcionário) dentro da máquina. Todos funcionamos. O desafio é reconhecer que funcionamos e, principalmente, como funcionamos. No caso da academia brasileira, é reconhecer, por exemplo, a intrínseca conexão entre as intromissões da Polícia Federal nas universidades públicas e a Plataforma Sucupira, veiculação esta que se expõe, do ponto de vista da autoridade policial, sob a forma de escárnio, a partir dos nomes das operações – “Esperança Equilibrista” e “Torre de Marfim”.

O mundo contemporâneo é absurdo porque giramos dentro de máquinas sem criadores – sem projeto transcendente – e cujas potencialidades escapam inteiramente à nossa competência. Toda definição de política está em xeque.

2.

A instalação “O globo da morte de tudo”, de Nuno Ramos e Eduardo Climachauski, de 2012, permite refletir sobre o funcionamento da máquina da perspectiva de quem está dentro. Numa enorme estrutura retangular de largas prateleiras, os artistas depositaram os mais variados objetos, de copos de cerveja e dentaduras a instrumentos musicais e vasos de cerâmica e porcelana. Esta coleção heterogênea, que remete ao gabinete de curiosidade naturalista, foi meticulosamente organizada para ser derrubada.

A imagem da sala repleta de objetos em decomposição, da biblioteca em chamas e do arquivo em ruínas está longe de ser nova na literatura e nas artes visuais. Essa era, por sinal, a ideia inicial dos artistas: ferrar o espaço com livros ou comprar um arquivo especialmente para ser destruído. No entanto, o que retira a instalação da zona habitual é o método escolhido por Nuno e Eduardo para fazer cair os objetos. Dois globos da morte foram inseridos dentro da estrutura e atados às prateleiras através de canos.

⁶ FLUSSER, Vilém. “Nosso ritmo”. In: ____ *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 88.

3.

Como funciona o globo da morte? O centro permanece vazio, pois no seu interior a velocidade é insuportável. Todavia, para fazer com que o desastre aconteça o piloto necessita encurtar as elipses, aproximar-se ao máximo do redemoinho, tentar o vórtice, mesmo que corra o risco de ser engolido. Quanto mais perto do olho do furacão, maior o poder de extermínio.

Não pode haver queda, mas a moto deve buscar a soma aceleração, o ponto culminante, o último degrau, que é também o primeiro da linha decadente, o clímax, o momento em que o público delirante, ao ver o veículo de cabeça para baixo, teme, mas também deseja, o desabamento, até voltar a suspirar quando a moto, qual roda gigante, ultrapassa o trecho mais tenebroso da curva e parte para mais uma volta.

A vida dentro do globo da morte é uma sucessão de efêmeros gozos e frustrações, de movimento rápido e incessante, que tem na possibilidade da queda iminente o ponto máximo de atração e repulsa. O piloto sabe qual é a sua tarefa no jogo: girar em alta velocidade, movimentar os canos e fazer a estrutura vacilar.

A preocupação daquele que está dentro não é simplesmente a de derrubar os objetos que se encontram sobre as prateleiras, pois ele reconhece que uma estrutura fixa e inabalável comporta até mesmo o discrepante, como Walter Benjamin assinalou que o fascismo admite o capitalismo e o comunismo. Isso quer dizer que uma estrutura intocável acomoda qualquer tipo de objeto. Aliás, o próprio Benjamin exemplifica perversamente este argumento. O pensador alemão, no meio intelectual brasileiro, funciona como uma fórmula pronta, composta especialmente pela kitschização das ideias de modernidade, narração e experiência, e que serve para justificar as mais diversas e divergentes propostas de pesquisa, sendo, muitas vezes, a única unanimidade entre os infinitos departamentos e núcleos de investigação.

Reconfigurar o jogo é abalar sismicamente a estrutura. Não simplesmente pô-la à baixo ou soberbamente tentar emperrá-la, mas conhecer-lhes as engrenagens para compreender os sentidos que me fazem girar dentro dela de uma forma, e não de outra. A questão passa pela diferença que Jacques Derrida estabeleceu entre destruir e desconstruir.

Depois de convidar Fred Forest para a Bienal de São Paulo de 1973, Flusser escreve pequeno texto para “vender” a imagem do amigo

para os organizadores e para as revistas e jornais de cultura⁷. A proposta de Forest não era alterar os conteúdos da imprensa diária, mas expor o funcionamento dos meios de comunicação de massa. Metaforicamente, Flusser caracteriza Fred como um artista pós-histórico, pois ao contrário do que chamava de “artista objetivo”, que esculpia pedras, preferia lançá-las na água e trabalhar com as reverberações, da mesma maneira com que o desastre de Nuno e Eduardo não se dá pelo arremessar de pedras nos objetos, mas pela reverberação do movimento das motos, que ao girarem muito próximas do centro, abalam a estrutura.

4.

Em 10 de fevereiro de 1969 (data da dedicatória), o professor José Arthur Giannotti entrega a Flusser um exemplar da tradução do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), de Ludwig Wittgenstein, a primeira no Brasil – o livro é de 1968 e saiu pela editora da USP. A leitura de Flusser desencadeou uma pequena polêmica, desdobrada numa troca de cartas logo interrompida por Giannotti, que pareceu não dar ouvidos aos argumentos do interlocutor. Mais de trinta anos depois, em entrevista de 2 de março de 1999⁸, Giannotti reconheceu que a crítica de Flusser à tradução era acertada, mas recordou que o diálogo entre ambos era difícil, pois o estilo flusseriano mostrava-se pouco compatível com a sistematicidade filosófica dos docentes da USP, mesmo motivo atribuído por ele para o “desacordo” entre a universidade paulistana e Oswald de Andrade: redigir uma tese e inserir na bibliografia um “Kant, Obras”, para cabeças como a de Giannotti, era sintoma de irresponsabilidade intelectual. O mesmo motivo deve ter levado os catedráticos da Universidade de Frankfurt a recusar *Origem do drama trágico alemão*, de Benjamin, como tese válida de livre-docência.

O incômodo de Flusser com o livro tinha razão de ser. Era como se Giannotti tivesse pisado no seu calo. Em primeiro lugar, pela importância central que Wittgenstein teve na formação de seu pensamento – as páginas das obras completas do filósofo, que constam na biblioteca de viagem de Flusser, apresentam sublinhados e

⁷ FLUSSER, Vilém. “O projeto Fred Forest na XII Bienal de S. Paulo”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

⁸ Material audiovisual que se encontra disponível na página do Arquivo Flusser de São Paulo.

marcações, o que era raríssimo. Em segundo lugar, o fato de o próprio Flusser ter cogitado traduzir o *Tractatus* ao português.

Mas qual foi, em linhas gerais, a razão da querela? O primeiro e mais famoso aforismo, “Die Welt ist alles, was der Fall ist”, que Giannotti traduziu por “O mundo é tudo o que ocorre”, enquanto a opção de Flusser seria por “O mundo é tudo que é o caso” (traduções mais recentes adotaram a escolha de Flusser). A diferença salta aos olhos se analisada a partir da própria língua portuguesa, como faz Flusser, sem mencionar Giannotti, em “Do caso”⁹.

Se afirmo que não é o caso de jogar futebol, mas de escrever, não elimino a possibilidade da prática futura de esporte, apenas avalio que, de momento, minha escolha é pela atividade literária. Para Flusser, o mundo não é um indiscriminado “tudo o que ocorre”, uma ocorrência fluida e independente, mas se funda a partir de cotidianas e inadiáveis decisões. Devo decidir, entre os inúmeros casos que incidem sobre mim – para Flusser, “caso” é a latinização de “o caído” –, qual deles compõe o meu caso. Devo triar, entre as infundáveis casualidades, qual delas é ocasional e apropriada para a mudança que desejo. Como sou igualmente um caso e o mundo se define como um constante cair de casos, devo “decidir-me decidindo casos”: “Os casos incidem sobre mim acidentalmente para serem ocasiões da minha decisão para transformar-me de incidente em ascensão: o mundo é o conjunto de oportunidades para a transformação (pela decisão), da minha decadência em projeto”¹⁰.

A interpretação flusseriana da máxima de Wittgenstein, ao tomar-me também por um caso, retira do sujeito decisor a fixidez de uma posição dominante. Embora a “estrutura” do meu mundo se forme pelos casos coincidentes, pois para haver pensamento é preciso que haja coincidência (“juntar A com B”), os casos caídos juntos jamais abolirão o acaso, ou em termos epistemológicos, o pesquisador desloca, e é deslocado, pelo que decide pesquisar.

⁹ FLUSSER, Vilém. “Do caso”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

¹⁰ Idem.

É esta dinâmica que permite a Georges Didi-Huberman dizer que o ensaio “Pequena história da fotografia”¹¹, de Benjamin, é um pequeno retrato fotográfico da própria fotografia, e a Gustavo Bernardo comentar, em *A dúvida de Flusser*, a sentença de abertura do *Tractatus* nos seguintes termos: “A partir do primeiro aforismo - “o mundo é tudo que é o caso” – deduz-se que o mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas. A ênfase no conjunto dos fatos e não no conjunto das coisas indica que se quer observar, em movimento, o que se movimenta”¹².

Nos últimos parágrafos do ensaio, Flusser desenha o mundo como um campo gravitacional que tem por centro a morte. Eu e os demais casos incidimos atraídos pela morte. A morte confere peso (gravidade) ao mundo. Giro/caio dentro de um mundo cujo centro significa o fim do jogo. A minha única vantagem frente aos outros casos que coincidem comigo é que sei da minha condição de caso, e como sei que caio, posso decidir-me.

Decidir, enquanto sinônimo de cindir, é fender, cortar, romper – “separar o joio do trigo”. Mas como se define o viver, tendo em vista que está assentado no gesto de decidir? Viver como oposição à morte não é uma decisão. Viver é um dado biológico, um caso entre outros, é pensar que o mundo é tudo o que ocorre. É correr junto com a vida. Ninguém escolhe nascer.

Igualmente contestável é o morrer-se. Admirador de Albert Camus, Flusser mantinha olhos reticentes no suicídio, e mesmo no extremo da vida absurda – desembarcar numa São Paulo alienada do mundo em 1940 depois de fugir dos nazistas em Praga –, não tirou a própria vida, embora tenha cogitado a possibilidade. Nos primeiros anos de Brasil, a esposa Edith, receosa, acompanhava-o diariamente no caminho até o trabalho, que à época consistia em atividades burocráticas na empresa do sogro, com medo de que o marido se suicidasse. É possível que Flusser corroborasse as palavras do jovem Benjamin de “O

¹¹ “Es posible leer la famosa “Pequeña historia de la fotografía” como una verdadera pequeña fotografía de la historia donde son discutidas las nociones, capitales para todo historiador: la “época”, el “precursor” o incluso la “supervivencia””. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad.: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006 p. 163.

¹² BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser*. Filosofia e Literatura. São Paulo: Globo, 2002, p. 205.

caráter destrutivo”¹³, a quem a vida não valia a pena, mas o suicídio não compensava.

A questão se complica quando penso que o progresso, a ciência, a arte – a cultura, grosso modo –, em princípio formas de fazer refluir o fluxo do mundo, de pentear a história a contrapelo, não deixam de ser casos. O que significa dizer que as estratégias que me permitiriam levar uma vida na contramão do que genericamente poderíamos chamar de “poder dominante” estão também contra a parede. Há contradição na procura da imortalidade no imanente. A decisão intramundana é absurda. A dialética morte e vida não atenua o problema.

Flusser sugere, então, olhar para o lado oposto, a morte, e não apenas pela ótica da repulsa que o medo suscita. O pensamento pesa, na expressão de Jean-Luc Nancy, porque a cultura pode ser resposta à morte, mas não é a sua contrapartida. Dizer que escrevo para esquecer a minha morte é insuficiente. É cômodo repetir aos quatro ventos as palavras de Michel de Montaigne, “filosofar é aprender a morrer”, ou as de Clarice Lispector, “morro quando não escrevo”. O buraco é mais embaixo. Segundo Flusser, o lado oposto passa pelo “totalmente diferente” ou “totalmente outro”, ideias-conceitos extraídas de Søren Kierkegaard que remetem para um fora do mundo que pode não ser Deus e evocam um tipo de êxtase não necessariamente transcendente.

A morte abre um buraco no mundo – é o centro inabitável do globo. Ela é um caso mal resolvido. O que não significa que devemos abandoná-lo e partir para outra. Ou que devemos preencher o vazio a qualquer preço apoiados em entidades superiores. A morte é o caso da nossa vida. Olhar para o lado oposto é ver o mistério que a morte carrega para além da tragicidade da finitude. Se não podemos mirar a morte de frente, podemos nos abrir para o totalmente diferente que ela oferece.

5.

No caso de Flusser, que pensa o mundo enquanto língua, olhar para o totalmente outro significa aproximar-se das bordas, flertar com o inarticulado. Em seu primeiro livro publicado, *Língua e Realidade*

¹³ BENJAMIN, Walter. “O caráter destrutivo”. In: ____ *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas II. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 235-237.

(1963)¹⁴, ele define o fazer poético como o esforço que esgarça os limites da língua. É o poeta quem, na máxima proximidade com o “lado oposto”, forja palavras (versos) para serem conversados pelo falatório. O poeta trabalha no intervalo que Flusser, em ensaio sobre a amiga e artista plástica Mira Schendel, chama de “momento da explosão”: “Se pudesse captar o momento da explosão, esse momento fugaz no qual ainda não sou língua, mas já não sou inarticulado, se pudesse captar esse momento crítico entre o Outro caótico e o Eu ordenado por símbolos, teria captado a origem da língua”¹⁵.

Mesmo pensadores alinhados ao que se costuma qualificar de negatividade, como os já citados Blanchot e Bataille, declaradamente avessos à claridade do dia e com os quais Flusser, não apenas por nunca citá-los, acredito não se identificava, beiraram o esgotamento linguístico no empenho de articular o que não está dado para ser articulado: o fora, o gozo, o riso. Não há outra aproximação possível ao caso que somos que o de falar sobre ele.

A decisão, no entanto, não é somente a do falar. Não é o caso de tagarelar as frases conhecidas de Montaigne e Clarice. Isso marca o que Flusser cunhou de “conversação inautêntica”, e Martin Heidegger de *Gerede*, conversa fiada. A decisão é por falar a partir do limiar. É ousar articular o inarticulável.

Decidir, decidindo casos, implica colocar-se em questão a cada decisão. Se o mundo contemporâneo é absurdo porque as fontes de decisão diluíram-se no aparelho, a única forma possível de viver dignamente é voltar a atenção para as minhas próprias decisões. Girar dentro do globo da morte com a máxima velocidade. Caminhar até a beira do precipício. Etimologicamente, precipitar-se é colocar a cabeça à frente. Todo aquele que pensa é um precipitado, e todo pensamento é uma precipitação, uma queda: um caso. O poema “Órfica”, de Dora Ferreira da Silva, amiga pessoal de Flusser e com quem trocou cartas a vida inteira, ambienta precisamente o clima daquele que se situa no extremo:

Não me destruas Poema
enquanto ergo
a estrutura do teu corpo

¹⁴ FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

¹⁵ FLUSSER, Vilém. “Indagações sobre a origem da língua”. In: *O’Estado de São Paulo*, 29 de abril de 1967.

e as lápides do mundo morto. Não me lapidem
pedras
se entro na tumba do passado
ou na palavra-larva
Não caias sobre mim que te ergo
ferindo pedras duras
pedindo o não-perdido
do que se foi. E tento conformar-te
à forma do buscado.
Não me tentes Palavra
além do que serás
num horizonte de Vésperas¹⁶.

6.

Não foi outro o esforço de Paul Valéry, em ensaio do final do século XIX, ao tentar literalmente apreender o método de Leonardo Da Vinci¹⁷. O poeta não se atém aos feitos e às anedotas biográficas que alimentam as narrativas das figuras geniais, mas busca captar o pensamento em formação, no instante anterior ao da condensação, já estruturado, mas ainda não acabado. Apreender uma forma de pensamento é a tentativa de apreender um pensamento em formação.

É o instante em que a moto atinge o ápice da esfera da morte, desacelera e ameaça perder a aderência com a grade, até escorregar velozmente pelo globo e seguir para mais uma volta. O plasmar o mundo no momento que antecede a sua dissolução aparece nas representações, e na ideia geral, das *naturezas mortas*, noção que transparece com mais ênfase nas palavras em alemão (*stilleben*) e em inglês (*still life*), que carregam explicitamente a conotação de uma “ainda vida”, ou de uma “ainda não morte”. No caso das frutas, é como se fossem pintadas exatamente antes do seu apodrecimento. As

¹⁶ SILVA, Dora Ferreira da. “Órfica”. In: ____ *Poemas de estrangeira*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

¹⁷ VALÈRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. Trad.: Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilingue. São Paulo: Editora 34, 1998.

proposições teóricas em torno à “sobrevivência das imagens” (*Nachleben*), que Didi-Huberman retoma de Aby Warburg, estão atravessadas por intrincamento teórico semelhante.

Não interessa a Valèry saber o que a mente brilhante de Da Vinci produziu, mas a maneira como ela operava. É a mesma estratégia de Flusser ao sugerir que se abandone a imaginação cartesiana, que pensa em termos de coisas extensas, em nome do que chamou de “imaginação estrutural”, e ao propor a substituição do “estado-sistema” pelo “estado-estrutura”, este mais suscetível a modificações através de pressões coletivas¹⁸.

Para Flusser, a língua discursiva, sujeitiforme, não é capaz de captar a realidade do aparelho, assim como, para Valèry, não é capaz de captar os inventos de Leonardo. Para escrever sobre Leonardo, é preciso tentar pensar como Leonardo, o que exige repensar o que entendemos por imaginação e passar a imaginar não mais coisas extensas, mas estruturas¹⁹. Os aparelhos não exigem apenas crítica feroz, eles também impõem uma mudança, não necessariamente ruim, na estrutura do pensamento. Por isso é que Flusser dispende mais energia na sacralização da língua do que na profanação dos aparelhos.

7.

“Dar a volta na máscara”, título de um dos ensaios de *Gestos*, é não apenas tornar visível a gênese e a função dentro do drama, aspectos observados também, na prática, pelos desenhadores de máscaras, mas fazer aparecer o que, “de maneira elegante”²⁰, denomina-se sua estrutura. Como o *Vampyroteuthis Infernalis*²¹ será o principal ponto de

¹⁸ FLUSSER, Vilém. *Até a terceira e quarta geração*. Vilém Flusser Archive, p. 129. No final do ano passado, a Editora É Realizações, sob a coordenação de Rodrigo Maltez Novaes e Rodrigo Petronio, publicou o livro em dois volumes com o título de *Gerações: O último juízo*. O “box” inaugurou a publicação das obras completas de Flusser, que ficará à cargo da mesma editora e dos organizadores supracitados. O texto a que se fará referência aqui é o do manuscrito que se encontra no Vilém Flusser Archive, em Berlim, ao qual tive acesso também em 2017.

¹⁹ Idem, p. 311.

²⁰ FLUSSER, Vilém. “El gesto de darle la vuelta a la máscara”. In: ____ *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Trad.: Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994, p. 129.

²¹ FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.

inflexão sobre Flusser desta tese, não custa lembrar que em *La Mer* (1861), Jules Michelet afirma que o polvo, animal temido, não passava de uma máscara, e para combatê-lo bastava por virá-lo do avesso, como se faz com uma luva.

No ciclo de conferências que proferiu em Bochum, em 1991, interrompido pela morte trágica, Flusser assinala que “um dos aspectos importantes da atual mudança de paradigmas é que podemos nos virar do avesso como luvas”, pois quem se preocupa com a estrutura pode observar, de fora, o interior, num movimento de virar-se que Louis Bec, que assina as ilustrações fictícias do *Vampyroteuthis*, caracteriza como “epítese”: “O contra-ataque de que falo é o seguinte: a bengala e o computador são próteses, prolongamentos de mim. Por meio de seus contra-ataques, eles se tornam epíteses. Agora sou eu que simulo a bengala e o computador”²².

A possibilidade deste contra-ataque permite sustentar que os grandes *insights* de Marshall McLuhan, que dividiu mesas redondas com Flusser e que, na opinião dos *scholars*, senta ao seu lado na primeira fila dos teóricos dos media do século XX, não foram as duvidosas ideias do “medium is the message” e do “os meios de comunicação como extensões do homem”, mas ter percebido a tendência dos novos meios de imitar o sistema nervoso central²³.

Mais do que um jogo de desvelamento, que possibilitaria a revelação de uma face oculta e verdadeira, e para além dos trocadilhos de perspectiva, como se bastasse um olhar por baixo ou por cima para ver o panorama completo, pensar a estrutura implica não apenas imaginar estruturas, mas forjar um pensamento, e uma imaginação, estruturais, o que supõe estratégias voltadas menos para as coisas e mais para o campo de forças no qual elas se movem. Veja-se, por exemplo, o sentido empregado pela física quando trata de “campo gravitacional” e “campo magnético”. O próprio Flusser define o intelecto, em *A dúvida*, como “campo no qual ocorrem pensamentos”²⁴.

Conhecer não é fazer “uma anatomia completa de”, como consta em muitos manuais e em estudos que se pretendem totalizantes.

²² FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Trad.: Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 121.

²³ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad.: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

²⁴ FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 40.

Conhecer não é alfinetar a mariposa morta no quadro de isopor para então estudá-la. O *vampyroteuthis* interessa, como lembra Flusser, porque atravessa a mesma correnteza vital do homem, e não porque nossas posições antipodais na cadeia natural permitiriam conhecê-lo objetivamente.

Captar a vida em movimento só é possível com enclausuramento. Mesmo assim, o aquário pode não resistir à pressão e explodir, trazendo o monstro para o nosso convívio, ou eu mesmo posso me perceber, de repente, retido dentro do aquário, como no “Axolotl” de Julio Cortázar²⁵. É preciso girar junto com a máquina e, ainda assim, dela extrair imagens informativas. Esse é o desafio lançado pelos aparelhos e que Flusser identifica com precisão. Eles não podem mais ser analisados discursiva e alfabeticamente. Com o estabelecimento definitivo das imagens técnicas e das virtualidades de modo geral, o pensamento perde de uma vez o caráter essencial (da coisa em si) e assume aspectos projetivos e vetoriais, argumento central de *Vom Subjekt zum Projekt* (Do sujeito ao projeto²⁶), como o título subentende.

O que os aparelhos exigem não é a denúncia do lado nefasto da técnica, o que Heidegger e Giorgio Agamben, cada um ao seu modo, não deixam de fazer ao insistir com a lamentação dicotômica entre *téchne* e *poiesis*, como se a primeira invadissem paulatinamente o terreno da segunda, até matá-la. Os aparelhos impõem, sob perspectiva diferente, a reafirmação do veredicto de Stéphane Mallarmé, ainda no século XIX, de que o poema é composto de palavras, e não de sentimentos, determinação atestada por Flusser – ironicamente em livro que reflete sobre o futuro da escrita – ao considerá-lo o primeiro poeta “permutador”²⁷, bem como pelo grupo paulista dos concretos, que o incluiu no *paideuma* e o aproximou da cibernética.

A resposta de Flusser aos aparelhos é a ficção filosófica – termo que lhe foi imputado pelo amigo Abraham Moles –, sendo o *Vampyroteuthis* o principal exemplo, artisticamente informativo e cientificamente verossímil. Outros casos poderiam ser enumerados, como a criação das paranaturezas, que empreende com Louis Bec e com

²⁵ CORTÁZAR, Julio. “Axolotl”. In: ____ *Final del juego*. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

²⁶ FLUSSER, Vilém. *Vom Subjekt zum Projekt: Menschwerdung*. Düsseldorf: Bollmann, 1994.

²⁷ FLUSSER, Vilém. *Há futuro para a escrita?*. Trad.: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010, 120-121.

o catalão Joan Fontcuberta, e o interesse por domínios como o do *design*, que teriam essa capacidade de religar, na modernidade, a arte e a técnica – a palavra *design*, assinala Flusser, “ocorre em contexto de astúcias e fraudes”²⁸. Em síntese, falar em estrutura, a partir de Flusser, é pensar a estrutura da língua, até porque os aparelhos não são outra coisa que extrapolações concretas de articulações linguísticas.

8.

Flusser pertence à numerosa linhagem de filósofos e artistas jogadores de xadrez – Benjamin, Brecht, Duchamp, Zweig, Martínez Estrada, etc. O xadrez lhe servia como modelo do intelecto. Ele o vê como uma língua e analisa o funcionamento da língua a partir da operatividade do xadrez: estruturalmente simples, funcionalmente complexo. O xadrez também compreendia sua ideia de liberdade: procura por combinações improváveis dentro de um esquema de regras convencionadas e deliberadas. Qualquer um aprende a jogar xadrez em poucos minutos, o que é diferente de jogar bem. Não é a simplicidade das regras que pode tornar o jogo tedioso, mas a inabilidade dos jogadores.

Johan Huizinga estabeleceu que a presença de regras, que “cria ordem e é ordem”, é o sintoma imediato para a identificação de um jogo. Porém, ele reforça que o jogador deve manter “a consciência, mesmo que seja apenas latente, de estar apenas ‘fazendo de conta’”²⁹, ou seja, jogar e saber que joga, o que demanda o conhecimento das regras acordadas. Ambos os aspectos apontados por Huizinga sugerem um movimento duplo e aparentemente contraditório: seriedade existencial para cumprir as regras e ludicidade para admitir que finge, já que as regras que ordenam, criam também ficção. Todo aquele que tem uma experiência lúdica mínima nota que o jogo abre outro espaço-tempo, diferente daquele da vida corrente com o qual estamos habituados.

Em “Xadrez”³⁰, Flusser afirma que descobrir a essência enxadrística das peças passa por afastar o olhar ingênuo e

²⁸ FLUSSER, Vilém. “Sobre a palavra design”. In: ____ *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. Trad.: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 182.

²⁹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 13, 26.

³⁰ FLUSSER, Vilém. “Xadrez”. Possivelmente inédito. Vilém Flusser Archive.

despreconceituado. As peças de xadrez são obras de arte artificiais, e só é possível conhecê-las com o auxílio do conhecimento do jogo. “Quem procurar descobrir a essência de uma obra de arte ingenuamente, não será, receio, muito bem sucedido. O conhecimento do jogo é, creio, indispensável”. Essa ideia, em princípio simples, ajuda a desmontar o mantra tão repetido por jovens e velhos funcionários de que “é preciso saber jogar o jogo”. É preciso, fundamentalmente, conhecer as regras da partida para depois decidir, ou não, jogá-la.

Há dois ensaios do professor Raul Antelo, “Mimetismo y migración”³¹ e “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo”³², que exploram esse lugar instável do jogador que se orgulha, a uma só vez, de jogar com eficiência e de se posicionar criticamente diante do funcionamento das regras. Outro famigerado mantra finca a estaca neste ponto: “não há engajamento possível fora do sistema, e uma vez que se entra, é preciso caçar as brechas, sabotá-lo”. Lugar que, conforme Antelo, Roger Caillois tentou ocupar.

Caillois acredita que a investigação não tem outro campo que o de sua própria sintaxe, nos mesmos termos em que Flusser assinala, em *Filosofia da linguagem*³³, de 1965, que esta expressão é pleonástica, pois toda filosofia é, no limite, reflexão sobre a língua. Neste sentido, Raul assinala que Caillois contrapõe seu modelo árido e sintático ao modelo benjaminiano do sonhador, ginococrata e alegórico. Ao primeiro, não falta imaginação, mas ele prefere subjugar-la, o que em termos práticos significa dizer que figuras como Caillois ligam a experiência do gozo à dominação – seu maior prazer é perceber o gozo do outro impulsionado pela iniciativa do eu:

Parejamente, se concibe que haya seres – los mismos, quizá – que, en el lance amoroso gocen menos del placer que sienten que del que provocan, porque el primero no les deja la posesión de sí mismos, en tanto que el segundo les

³¹ ANTELO, Raul. “Mimetismo y migración”. In: *I/C Revista Científica de Información y Comunicación*, n. 6, 2009, p. 307-317.

³² ANTELO, Raul. “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo”. In: *Boletín de Estética*, ano V, n. 10, 2009, p. 5-34.

³³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da linguagem* (conferências). 1965. Inédito. Vilém Flusser Archive. As conferências foram publicadas em tradução ao inglês: FLUSSER, Vilém. *Philosophy of Language*. Trad.: Rodrigo Maltez Novaes. Minneapolis: Univocal, 2016.

da como recompensa el del otro: el recuerdo de un rostro convulso, quejidos ansiosos y gritos de radiante desasosiego. Y es como si tuvieran más orgullo que sensualidad. (...) Tanto más seductor es conservar siempre la situación del jugador que no está en el tablero de ajedrez donde se juega la partida y que no se identifica tampoco con una de las piezas importantes o secundarias que hace maniobrar, de manera que, a pesar de la importancia que tiene el encuentro para él, le es siempre posible, en última instancia, hacer sobre la realidad que le concede las reservas de un creador sobre su creación³⁴.

Ter mais orgulho que sensualidade. Estar no tabuleiro da partida e não se identificar com nenhuma das peças do jogo. Este fragmento pode perfeitamente passar por uma descrição – quase um retrato – da personalidade de Vilém Flusser. O epistolário e os inúmeros testemunhos de amigos, contemporâneos e estudiosos reforçam essa possibilidade: Flusser e a necessidade de assumir posição de preponderância em diálogos; Flusser e a habilidade de vestir as mais variadas máscaras para se aproximar de pessoas e instituições que lhe permitissem levar adiante seus próprios interesses; Flusser e a defesa inveterada da conversação, do encontro com o outro, e que carrega a fama de falar sem interrupção e de transformar todo bate-papo em monólogo raivoso; Flusser e a sedução do ensaísta que atrai a plateia para o seu campo de batalha; Flusser e a retórica brilhante para se engajar numa troca franca de ideias e manter a reserva de um criador sobre a criatura.

Para Antelo, o esforço de Caillois é por eliminar os aspectos psicológico e agonístico do jogo a fim de encontrar um ponto que satisfaça, em todas as ocasiões, às diversas exigências de um sistema de relações. A problematicidade desta posição, no entanto, aparece numa diferença sutil entre passagens semelhantes dos ensaios de Raul. Em “Mimetismo y migración”, ele afirma que “interesan la sintaxis y el orden, *que remitem siempre a lo colectivo y no a lo individual* (grifo meu)”³⁵, enquanto que em “Roger Caillois: magia, metáfora,

³⁴ ANTELO, Raul. “Mimetismo y migración”. In: *I/C Revista Científica de Información y Comunicación*, n. 6, 2009, p. 313, 314.

³⁵ Idem, p. 314.

mimetismo” lê-se que “le interesa a Caillois, entonces, la sintaxis de las combinaciones, *que remite siempre a lo singular, aunque no exactamente a lo individual* (grifo meu)”³⁶. Não é tarefa simples jogar com astúcia e afastar-se criticamente do tabuleiro. O que devo fazer: jogar para angariar a maior quantidade possível de vantagens pessoais ou jogar para reprogramar as regras instituídas?

Importa pensar que Caillois e Flusser colocam-se no mesmo lugar. O delicado lugar entre o Outro caótico e o Eu ordenado por símbolos. Ambos estão preocupados com a energia prévia à cristalização discursiva, e reconhecem que o estágio supremo do comportamento mimético, logo fonte de toda informação possível, é a língua. Segundo Antelo, a língua é o mais perfeito arquivo de semelhanças imateriais, para onde migraram as forças de produção até acabarem com o mito e a magia.

Esta é também outra das teses de *Língua e Realidade*: a civilização é resto de língua. Se vivemos mesmo em clima pós-sacro, é a literatura o resíduo da civilização e o seu estudo (uma estética generalizada, um mimetismo, uma ciência diagonal) a chance de recuperar o conflito primordial de uma sociedade que declina. Do ponto de vista flusseriano, significa pensar que a única sacralidade ainda possível é a sacralidade da palavra, algo que também o capítulo final de *Até a terceira e quarta geração* atesta: a resposta de Flusser aos aparelhos é o estudo impossível das origens da linguagem³⁷.

O lugar que Caillois disputa no jogo do conhecimento, que, acrescenta este trabalho, é semelhante ao de Flusser, é também reflexo, aponta Antelo, do “entre-lugar” geográfico-biográfico balizado pelo declínio do mito europeu e pela ascensão das massas. Caillois desembarca na Argentina em 1939; Flusser no Brasil, em 1940.

³⁶ ANTELO, Raul. “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo”. In: *Boletín de Estética*, ano V, n. 10, 2009, p. 24.

³⁷ “As vias de subjetivação política não são as da identificação imaginária, mas as da desincorporação ‘literária’”. RANCIÈRE, Jacques. “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção”. In: ____ *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 60-61.

9.

O xadrez possui uma aporia que expõe a fragilidade desta posição: o empate. O objetivo do jogo é matar o rei do adversário. O empate ocorre quando o jogador em vantagem, na ânsia de encurralar a peça central do oponente, deixa-lhe como única opção o suicídio – as regras do jogo vetam este gesto extremo. Eu não posso oferecer a cabeça do meu rei, assim como devo alertar o meu rival caso coloque o seu rei na linha de tiro. O assassinato do rei demanda aviso prévio: xequemate.

Aquele que joga sem reserva, que “se” joga, é absorvido pelo desenrolar da disputa. Segundo Flusser, nesta situação esqueço que me encontro diante de um adversário, pois me abstraio com a dinâmica de ataques e contra-ataques que me obrigam a projetar lances imprevisíveis. O que é em tese meu adversário se converte num “outro” que joga com, e não contra. A graça do jogo deixa de ser a vitória ou a derrota e passa a ser a exploração das combinações permitidas pelas regras. Esta seria a forma autêntica de jogar.

A situação de empate quebra esse ciclo encantado e atormenta o jogador distanciado. Ela é existencialmente frustrante. Para o jogador em superioridade, representa o pecado capital de conceder ao adversário a prerrogativa de escapar da derrota. Para o jogador em inferioridade, representa a negação do único movimento à sua disposição, o suicídio. É natural que o segundo sintase mais aliviado, pois já tinha a derrota como certa, mas para ambos o empate implica em frustração. Eles desejariam seguir o jogo, matar ou morrer, e a regra os impede.

O jogador afasta-se do tabuleiro para refletir, mas em contexto diferente do distanciamento crítico anteriormente discutido. Ele não toma distância para em seguida voltar e jogar melhor. Não é distanciamento que visa apoderar-se da situação. É distanciamento que torna a situação insustentável. Ele se afasta porque o jogo já não o contempla existencialmente. O empate é brochante, sem dúvida, à exceção de ter a vantagem de expor as limitações do próprio jogo.

Esta parece ser uma atitude comum entre os espíritos inquietos do mundo hodierno. Chega-se a um ponto limite em que não mais consigo participar do jogo – “Isso não é para mim”. Parece haver uma realidade extra-jogo, algo difusa, que se ignorada desalenta o jogador. Ou ainda: o suposto benefício do jogador que se mantém afastado do tabuleiro, e que acredita que é em razão deste afastamento que consegue jogar bem, pode revelar, em situações extremas, que a valorizada indiferença com que se coloca na disputa é justamente o que o torna um jogador medíocre.

Na situação de empate o jogador está empacado. É o contexto em que Flusser vê também o intelecto, especialmente depois da Segunda Guerra. “O intelecto empatou atualmente, não por equilíbrio de forças entre ele e o seu “objeto” (isto seria uma posição de empate autêntica), mas por sua própria estrutura. Está empatado, porque todo e qualquer movimento implicaria suicídio, o qual não ‘existe’”³⁸.

Em *A dívida*, Flusser afirma que a meta da conversação ocidental é orgulhosa e presunçosa: quer pensar todos os pensamentos. E é também absurda, pois sabe que se trata de tarefa impossível: a reflexão filosófica aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável. O intelecto é o campo no qual ocorrem pensamentos, e Flusser aproveita-se desta imagem para subtrair as categorias de sujeito e objeto. O campo se define como um espaço de relações. Temas a serem exauridos não confluem no ponto chamado “eu pensador”, e a ideia de um “objeto de estudo” é uma fábula da ciência que o discurso acadêmico tomou por verdade. Portanto, a própria ideia de um empate autêntico é duvidosa, já que o pesquisador e o objeto de estudo não passam de abstrações dentro deste esquema de forças.

Urge ressaltar que o empate do intelecto é um empate “estrutural”. Essa é a palavra empregada por Flusser. Não se trata de dizer que os motivos para reflexão esgotaram-se. Um mesmo motivo pode servir de pretexto para reflexões diversas. O intelecto empatou, como a linguagem acadêmica, porque descobriu que a sua estrutura é falha:

Pois reformular a ciência em sentido dialógico implica em reformular o tecido comunicológico da sociedade. Democratizá-lo. Mais que tarefa epistemológica, é pois tarefa política. Trata-se de tornar ciência politicamente responsável. Transformar em método a consciência que o saber é significativo apenas se for ponto de partida para a ação republicana. Mas, para que tal reformulação possa ser feita, é preciso que a república exista. E a república é o espaço dos diálogos circulares. Atualmente tal espaço não existe. Todo espaço está ocupado pelas irradiações anfiteatrais e pelo diálogo em rede. Vista

³⁸ FLUSSER, Vilém. “Do empate”. In: *O Estado de São Paulo*, 29 de junho 1963.

internamente, a crise da ciência se apresenta como crise epistemológica, mas vista a partir da sociedade, apresenta-se como crise estrutural: não é possível dialogar-se o conhecimento, se não há espaço político para tanto³⁹.

Nesta posição, o intelecto depara-se com suas próprias limitações e com os aspectos extralinguísticos que não consegue abarcar – inevitavelmente, volta-se para si mesmo, torna-se irrisório. Filosofia é o intelecto voltado contra si mesmo. Haverá sempre a opção da superioridade e da ironia: o intelecto segue adiante e ignora propositalmente o empate. Segundo Flusser, esta solução nos conduziu até os campos de concentração. Em “O chão que pisamos”⁴⁰, talvez seu ensaio mais conhecido e traduzido, Flusser não avalia o nazismo como aberração, mas como consequência lógica do programa racional do Ocidente – Hitler liquidou o “objeto”: transformou-o em cinzas.

Mas há a opção da insistência (auto) crítica, que leva em conta a falência do intelecto e se dispõe a imaginar outras formas de pensar, ao invés de sair à procura de pensamentos hipoteticamente inexplorados: “Este me parece ser um dos problemas básicos da atualidade: encontrar uma nova fé no intelecto, sem cair no intelectualismo já definitivamente superado dos dois séculos passados. Que uma análise da posição do empate no xadrez sirva de ilustração desse problema”⁴¹.

*MÉTODO OU DE COMO JOGAR A ABERTURA

Os primeiros lances de uma partida, ou de uma tese, são fundamentais. Muitas são as tentações e as possibilidades de abertura. Ao iniciante é fácil ceder àquelas que estão na moda, ainda mais porque sente a necessidade de dar provas de inventiva aos mestres, que, mais do que ele, repetem que a teoria vigente é o resultado do trabalho de gerações.

Decorar fórmulas, no entanto, não resolve o problema. Todo estudioso sabe que pode se surpreender, a cada novo lance, com um

³⁹ FLUSSER, Vilém. “Nossa comunicação”. In: ____ *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 78.

⁴⁰ FLUSSER, Vilém. “O chão que pisamos”. In: ____ *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 19-27.

⁴¹ FLUSSER, Vilém. “Do empate”. In: *O’Estado de São Paulo*, 29 de junho 1963.

acontecimento não previsto pela teoria. O principiante deve ler os manuais – a “fortuna crítica” – e investigar atentamente as partidas realizadas por jogadores experimentados. Mas deve, em primeiro lugar, analisar as próprias jogadas, desconfiar do caminho selecionado, revisar as opções priorizadas.

Para o aprendiz, mais importante do que inventar a própria abertura é ter clareza em relação à qual lógica intrínseca está submetido, ou seja, assimilar os princípios convencionados e saber aplicá-los na prática. Pouco efeito terá a memorização de uma infinidade de aberturas se o jovem jogador não souber como proceder frente ao primeiro lance que fuja do *script*. É mais difícil saber confrontar-se com as combinações do que executar uma dezena de fórmulas prontas, embora o que se entenda por erudição seja muitas vezes identificado na segunda atitude. Em termos de tese, é mais difícil combinar dois textos de maneira imaginativa do que mencionar superficialmente uma centena em notas de rodapé, embora o que se entenda por erudição seja muitas vezes identificado na segunda atitude.

O iniciante não pode jogar ingenuamente. O conceito moderno de centro não o permite: a pressão nas casas centrais pode ser mais efetiva que a sua posse. Este argumento foi amplamente defendido no prólogo, e ilustrado pela instalação de Nuno Ramos e Eduardo Climachauski. O novato precisa conhecer as regras e inspecionar o tabuleiro antes de mover a primeira peça.

Todavia, uma vez que reconhece minimamente o terreno, não resta outra alternativa que a de se colocar em risco. O filósofo Carlo Ginzburg, em “Feiticeiras e xamãs”, lembra que o discurso sobre o método só tem sentido quando é reflexão *a posteriori* – *meta-hodos*, depois do caminho, no que ele chama de etimologia imaginária de Marcel Granet –, e não quando se apresenta, o que é mais comum, como uma série de prescrições *a priori*⁴².

O iniciante deve optar pelas aberturas antigas, que num falso pleonasma nomearam-se “aberturas abertas”, que se caracterizam pela estratégia simples e pela luta definida. As aberturas fechadas, “as escabrosas aberturas fechadas contemporâneas”, que priorizam um avanço defensivo, resguardado, e que antes de apostar na vitória querem

⁴² GINZBURG, Carlo. “Feiticeiras e xamãs”. In: *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad.: Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 294.

acima de tudo não perder, estão reservadas aos grandes mestres. Estes desejam validar-se. Têm reputação.

Há um poético lance no xadrez que define a abertura de quem se lança no jogo sem medo: a do gambito. Nesta situação, o jogador propõe permutas mortíferas ao oponente – oferece-se em sacrifício. Sugere uma troca de peças cujas consequências não consegue calcular, mas que abre caminhos no tabuleiro e torna a disputa franca. De acordo com o dicionário, gambito é também uma ação destinada a enganar alguém, uma artimanha, um artifício. Aquele que se sacrifica alimenta desejos de que o sacrifício não seja em vão.

Esta breve reflexão sobre o método ou de “como” começar uma tese resume os principais conselhos de *Como deve jugarse la apertura*⁴³, do mestre russo Aleksei Stepanovich Suetin (1926-2001), livro que localizei na biblioteca de viagem de Vilém Flusser, em Berlim. A obra visava encorajar os jovens enxadristas soviéticos no que compete aos primeiros movimentos da partida. O mandamento fundamental de Suetin apregoava que o domínio do jogo não era suficiente, mesmo para o disputante em ampla vantagem, e que para vencer era necessário correr riscos.

⁴³ SUETIN, Aleksei S. *Como deve jugarse la apertura*. Trad.: Agustín Puig. Barcelona: Martinez Roca, 1968.

PARTE 1:

CONHECER É COISA DO DIABO: FLUSSER ENTRE O FAUSTO E O POLVO

“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”⁴⁴.

1.

Uma das histórias mais impressionantes que acompanham a vida de Vilém Flusser tem a ver com a fuga de Praga, em 1939. Como se sabe, ele encontrou abrigo na família de Edith, os Barth, que graças ao dinheiro e a contatos com gente influente da fronteira conseguiu organizar a evasão, primeiro para a Inglaterra, e depois para o Brasil. Flusser teve o círculo familiar dizimado pelas forças nazistas. Assim que desembarca no Rio de Janeiro é chamado para rezar o *kadish*, oração que na tradição judaica é oferecida aos entes falecidos. Conta-se também que o navio que trouxe Flusser e os Barth ao Brasil foi afundado por submarinos alemães no retorno à Europa.

Esta breve narrativa é suficientemente pitoresca, mas há outro detalhe igualmente relevante sobre a saga de Flusser para escapar de Hitler. Os únicos bens materiais que carregou na mala foram duas obras escritas, o *Doutor Fausto*, de Johan Wolfgang von Goethe, “por causa de Mefistófeles, não Fausto”, e um livro de preces judeu, que nos momentos anteriores à partida a mãe colocou em suas mãos “por razões então e agora ignoradas, uma mãe da qual se tinha ignorado toda religiosidade”⁴⁵. O livro de preces se perdeu na travessia.

É dramática a imagem de Melitta Basch pondo o livro de preces nas mãos do filho antes de lhe dizer adeus. É potente a imagem de Flusser, ao embarcar no navio, entre Deus e o Diabo, com Goethe, ou Mefistófeles, na mão direita, e a brochura de orações, na mão esquerda.

O primeiro livro redigido por Flusser, ainda nos anos 1950, é justamente *A história do diabo*⁴⁶ – depois de uma tentativa frustrada de

⁴⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 80.

⁴⁵ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 31.

⁴⁶ FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.

publicá-lo na Alemanha, e em alemão, ele o publica no Brasil, e em português, em 1965⁴⁷. Flusser narra a história da humanidade desde as primeiras moléculas e seres unicelulares até a metade do século XX, o que inclui a tragédia nazista, a ciência moderna e o pensamento filosófico contemporâneo. O fio condutor são os setes pecados capitais.

Ele afirma que a mente luxuriosa procura gozar os prazeres do mundo objetivamente, enquanto a mente irada procura governar o mundo objetivo. São mentes mancomunadas e que se venderam para o Diabo. A primeira acredita encontrar satisfação pelo gozo imediato e pela fusão dos corpos. A segunda confia localizar a realização no afastamento intelectual e na capacidade de domesticação dos corpos pelo conhecimento. Afinal, onde estaria o erotismo, na efemeridade da orgia sexual ou no sadismo que vê na legitimação do outro a maior fonte de excitação? Repete-se a posição duvidosa do jogador que deseja participar ativamente da partida e, ao mesmo tempo, afastar-se criticamente do tabuleiro, ou nas palavras de Flusser: “Don Juan e dr. Faustus são irmãos, nessa sua ingenuidade quanto à realidade de ‘objetos’”⁴⁸.

Tais personagens clássicos da literatura ocidental resumem atitudes comuns dos que agem investidos pelas forças do Diabo, o que é sinônimo de dizer que agem tendo em vista que o centro antes ocupado por Deus agora está vazio. De um lado, a postura de Don Juan, que luxuriosa e gulosamente deseja, literalmente, comer o mundo. De outro, a postura de Fausto, que aposta as fichas no afastamento intelectual como forma de conhecer o mundo. É como se, com o fim do longo domínio da figura divina onipotente, o mundo estivesse à disposição do

⁴⁷ Em carta a Dora Ferreira da Silva, de 15 de dezembro de 1974, Flusser comenta que a amiga não deveria conhecer a sua faceta “science fiction”. Ele afirma que, no período em que escreveu *A história do diabo*, também escreveu várias histórias com bases científicas, mas com propósitos outros. Uma delas foi o “Bibliophagus”, que envia anexa à carta e pede a Dora que leia com atenção, pois se encaixaria à realidade brasileira. Esta narrativa será comentada adiante, mas importa ressaltar, de imediato, que as primeiras produções filosóficas de Flusser foram acompanhadas por trabalhos ficcionais, ou melhor, a sua produção filosófica sempre foi ficção filosófica. *A história do diabo* se aproveita de informações científicas, mas é, assim como o *Vampyroteuthis*, uma fábula, um pseudo-tratado. Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 15 de dezembro de 1974. Inédito. Vilém Flusser Archive.

⁴⁸ FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 106.

homem para ser controlado. Don Juan opta pela penetração, Fausto escolhe o distanciamento⁴⁹.

Manifestações de ambas as posturas, ainda que com variações de menor ou maior grau, podem ser identificadas na situação contemporânea. Basta ver quão recorrentes são os ataques dos chamados “homens de ação” na direção dos intelectuais, especialmente os universitários, que supostamente se abstém dos processos políticos e decisórios, e quão recorrentes são os ataques dos “intelectuais” na direção dos homens de ação, que supostamente se apresentam para o debate público alienados dos jogos de força da sociedade atual e sem a bagagem cultural e o arsenal teórico necessários para o combate.

Don Juan e Dr. Fausto caem na armadilha do Diabo. Um mundo que está dado para ser gozado ou conhecido é um mundo mantido em sua integridade, ou nas palavras de Flusser, é um mundo objetivo. É um mundo prévio ao sujeito, tanto para o que deseja perfurá-lo quanto para o que deseja apreendê-lo. O artifício do Diabo é levar ao limite a crença de que devemos perseguir um mundo que se esconde atrás do véu de maia. É fazer crer que o mundo é penetrável e compreensível.

A apreensibilidade do mundo concreto pode mesmo ser tomada por utópica, afinal de contas, conhecer demanda um modelo, um método, e mesmo o modelo que propõe a suspensão de todos os modelos, o da fenomenologia, não deixa de ser, em última instância, um modelo entre outros. O mundo não é compreensível ou apreensível, ele é articulável. Segundo Flusser, em *Língua e Realidade*, o mundo é constituído por dois elementos: palavras e palavras em estado nascente, portanto língua articulada e potência (vir-a-ser).

⁴⁹ As duas posições assumidas por Don Juan e Dr. Fausto equivalem aos “dois times”, Súcubo e Íncubo, mencionados pela personagem Gunguna, do *Meu Fausto*, de Paul Valéry. “GUNGUNA: ‘O que se sabe quando se trapaceia. Jogo nos dois times. Súcubo, Íncubo, sei tudo do amor’ (...) Nota 17: Súcubo (Succubus, do latim succumbere, ‘deitar sob’): Demônio feminino que assedia sexualmente um homem durante o sono. As mulheres acusadas de feitiçaria eram frequentemente acusadas de serem súcubos ou amantes do diabo (...) Nota 18: ‘Íncubo (latim, Incubus, ‘o que fica por cima’): Desde a Idade Média, uma designação para os demônios masculinos que copulam à força com mulheres adormecidas. Na literatura da bruxaria, o nome íncubo designa também o diabo em seu papel de amante’”. VALÈRY, Paul. “*Meu Fausto*”. Trad.: Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. Cotia: Ateliê Editorial, 2010, p. 105. Flusser, no contexto da alquimia, lembra que *succubus* era o gesto do alquimista de possuir o Diabo, enquanto que *incubus* era o gesto do Diabo de possuir o alquimista.

O dado bruto, o aspecto concreto do mundo, só passa a fazer sentido quando articulado linguisticamente. Flusser não rechaça a existência de uma realidade sensorial, quealaria antes ao corpo do que ao intelecto, mas esclarece que essa realidade difusa acedia os sentidos para ser convertida em língua. A Flusser interessa sobretudo esse lugar da articulação, que anteriormente chamou-se de “limiar”, não apenas por um impulso racionalista a quem importaria o mundo organizado logicamente em detrimento da experiência imediata dos sentidos, mas por considerar que a experiência autêntica localiza-se justamente neste ponto em que o mundo vacila entre nada e palavra, entre nada e nonada, que nada mais é do que o ponto da articulação poética, no qual a palavra, ainda que cristalizada em imagem, ainda é larva, e que é também o ponto que retém a principal qualidade do sábio narrador benjaminiano, aquele que consegue imprimir na história a substância viva da experiência⁵⁰. Como o poema, a história não é contada com fatos, mas com palavras. Avançar ou regredir até o ponto em que o pensamento se articula não é buscar por uma origem perdida, que fundaria um tempo e uma história, mas procurar pelo lugar impossível onde nascem as palavras. Não o “berço da civilização”, mas a espuma de Afrodite, com a viscosidade do esperma de Urano. É vasculhar no informe o surgimento das formas.

O que o Diabo, porém, propositalmente omite, é que as categorias que elaboro para conhecer e dar sentido ao mundo tornam-se, com este esforço, as categorias que garantem a existência deste mesmo mundo. Não há um mundo estático e disponível a quem deseja perscrutá-lo. O mundo se forma a partir de cada nova investida que visa conhecê-lo. A língua não articula o mundo “em si”, mas a língua articulada é a condição de aparecimento do mundo. Ou ainda: a língua não articula o mundo concreto, mas a “concretude” do mundo se forma a partir da articulação da língua.

O Diabo, na condição de instaurador da história, desempenha papel fundamental na criação do clima de absurdidade que conforma o mundo, e um mundo absurdo só se torna vivível se algum sentido lhe for conferido. Neste ponto, as ideias de Flusser e Jean-Luc Nancy confluem: pensar não é trazer à tona o sentido irrealizado, pensar é sempre um

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

trabalho de atribuição de sentido. Ser *bodenlos*, não ter fundamento, não é condição exclusiva do migrante desenraizado e do filósofo plurilíngue, mas de todo vivente.

É possível que Flusser tenha desistido do suicídio ao concluir que a sua situação, embora limítrofe, correspondia à situação do homem em geral. Tão absurdo quanto ter a família assassinada pelos nazistas e fugir para o Brasil em 1940 era viver no Brasil em 1940 e desconhecer, ou ignorar, a existência de uma guerra que devastava a Europa. Flusser poderia ter se matado, mas decidiu aprender o português para contribuir em revistas e jornais. Engajar-se no absurdo da realidade brasileira era gesto tão extremo quanto o suicídio. Nada o justificava plausivelmente. Flusser investiu em tal engajamento até o final da vida, e apesar de frequentemente questionar este empreendimento em cartas aos amigos, enxergava no Brasil um público, não exatamente uma interlocução efetiva, de todo jeito uma audiência da qual não conseguia abrir mão.

2.

Uma pergunta se oferece: até que ponto o desafio do pensamento contemporâneo, ou de quem pensa o contemporâneo, não é o de debruçar-se sobre a alucinação do próprio cotidiano, ou na esteira de Hannah Arendt, voltar a espantar-se com a banalidade do mal⁵¹? As trevas do tempo presente, para as quais Agamben solicita que voltemos o olhar, não se manifestam à luz do dia⁵²? Siegfried Kracauer não via nas manifestações de superfície, nos ornamentos da massa, a possibilidade mais precisa, até porque inconsciente e desprezada, de determinar o lugar que uma época ocupa no processo histórico⁵³? Benjamin também não dizia que a percepção de uma sociedade sobre uma época específica varia conforme esta mesma sociedade percebe as imagens que a atravessam?

A rotina burocrática de uma repartição pública, se vista a partir de seus procedimentos e do léxico que a acompanha, é literatura fantástica,

⁵¹ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁵² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

⁵³ KRACAUER, Siegfried. "O ornamento da massa". In: ____ *O ornamento da massa*. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 91.

e se a capacidade de observação de Franz Kafka é imbatível neste aspecto, não o é “apesar” de ele ter laborado numa empresa de segurança do trabalho. Frequentar este ambiente não era um entrave para a sua produção literária, mas elemento constitutivo e inseparável desta. A história de Kafka não é a de alguém que “superou” a mediocridade empresarial ao legar uma literatura poderosa. Ele não é um “exemplo” de que é possível escrever ficção ainda que consumido por uma carga horária exaustiva.

Não há separação entre vida e obra em Kafka. Escrever, para Kafka, era realizar a ficção que era a sua vida. O mérito de Kafka não foi o de descrever com maestria a tenebrosa “realidade” dos corredores intermináveis dos órgãos de poder ou as mazelas que compõem o interior das instituições legislativas. A literatura de Kafka não assombra porque tira da sombra uma realidade assombrosa, mas porque lança em nossa própria face o absurdo de nossas práticas corriqueiras. Não se trata de um ultrapassamento, de um ir além, mas de um mergulho. E não de um mergulho na profundidade, mas de um mergulho na superfície.

Comparada com as grandes metrópoles europeias, a Praga de Kafka era quase uma cidade provinciana, e era por esses trajetos restritos que ele circulava diariamente: o mesmo trem, o mesmo escritório, o mesmo café, o mesmo restaurante. Será que a mola propulsora desta “literatura menor”⁵⁴, segundo a expressão de Gilles Deleuze e Félix Guattari, não se encontra na capacidade de perceber, na estúpida repetição, alguma forma de diferença, mesma lógica, por sinal, que ao revés levaria Joseph Goebbels a declarar que uma mentira repetida mil vezes converte-se em verdade? O aspecto aterrorizante do campo de concentração não é a sua semelhança com uma organização corporativa, aspecto que Alain Resnais, em *Noite e Neblina* (1955), trouxe à tona brilhantemente? O aspecto aterrorizante da universidade pública brasileira não é a sua departamentização? O monstruoso, como o retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde⁵⁵, não se mostra, quase sempre, na beleza mais aparente? Flusser, em ensaio sobre a tradução⁵⁶, lembra

⁵⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad.: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

⁵⁵ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

⁵⁶ FLUSSER, Vilém. “Exílio e criatividade” (1984). Vilém Flusser Archive. Jacques Rancière, no já citado “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção”, utiliza o neologismo “monstration”.

que o verbo demonstrar, se desmembrado, solta o flagelo “monstrar”, o que implica em dizer que toda demonstração, ou seja, toda exposição que se deseja clara, é sempre monstruosa, ideia que Jacques Derrida explora, nos seminários “A besta e o soberano”, ao escancarar o caráter fabular do discurso político: “como queríamos demonstrar”⁵⁷.

Os contos e romances de Kafka apresentam a natureza alucinatória do que se convencionou chamar de “realidade”, como ele próprio assinala em texto destacado na exposição permanente do Museu Franz Kafka, na capital da República Tcheca: “O escritório (ou a função pública) não é uma instituição estúpida. Ele está enraizado mais no fantástico do que no estúpido”. Kafka não transpôs a barreira burocrática para se tornar um dos principais escritores do século XX. Ele soube identificar o pressuposto ficcional que comanda as ações do homem cumpridor de seus deveres.

A potência da ficção, como recorda Jacques Rancière, não é a de imaginar outros mundos possíveis, mas a de munir a vida corrente de outros regimes de representação. As coisas poderiam ser diferentes do que são, é evidente, mas neste mesmo mundo em que vivemos⁵⁸. Supor que a literatura de Kafka é o resultado de um esforço para derrotar a burocracia implica em manter a literatura no espaço aprisionado dos “sonhos”. É insistir na literatura enquanto *hobby*, e na leitura como alento à rotina sufocante. Kafka não é uma resposta à vida absurda, e aquele que escreve não opõe sua vida consciente de si à vida dos alienados. Não há a vida dos iluminados, e a vida dos medíocres; a vida dos mestres, e a vida dos ignorantes. Todos vivemos absurdamente, mas há os que ousam articular o absurdo, o que, obviamente, não é pouca coisa. Neste contexto, postular a literatura orgulhosamente como “lugar da imaginação” é retirar da literatura toda possibilidade de servir como modelo de conhecimento. Segundo Benjamin, o conto de fadas não

⁵⁷ DERRIDA, Jacques. *Seminário La bestia y el soberano*: volumen 2001-2002. Trad.: Cristina de Peretti e Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010.

⁵⁸ “A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social”. RANCIÈRE, Jacques. “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção”, op. cit., p. 55.

deixa de ser uma tentativa racional de domesticação do mito. Ainda continuamos, com Flusser, “esperando por Kafka”⁵⁹.

3.

Conhecer é sempre um gesto encobridor. O mesmo movimento que encobre é o que torna possível o aparecimento. O estabelecimento definitivo das imagens sintéticas não deriva apenas do aprimoramento da técnica. Seu aspecto pixelar, materialmente abstrato e virtualmente concreto, atende perfeitamente à necessidade de encobrir o vazio que nos ameaça. O “elogio à superficialidade” de Flusser não é, sob esse ponto de vista, apologia das novas tecnologias, mas produto de um pensamento que se quer inventivo, e não descobridor. As imagens técnicas expõem o aspecto projetivo do pensamento.

Todo pensamento, enquanto produção e projeção de imagens, é superficial⁶⁰. As imagens técnicas precisam ser colocadas ao lado das imagens da arte. A razão de ser das inúmeras teorias da imagem que ganharam força nos últimos anos não reside no fato de vivermos na “sociedade das imagens”, “sociedade do espetáculo” ou “sociedade do simulacro” – todas estas noções simplistas insistem em evocar, como o faz Guy Debord, uma “realidade autêntica” que seria distorcida pelas imagens informáticas, e apelam, em última instância, a um “por trás da imagem”⁶¹. Tais teorias se justificam porque as imagens técnicas tornam visível o funcionamento do pensamento. Elas abrem o caminho para que se estabeleça um pensamento estrutural imaginativo. As melhores imagens e filmes produzidos atualmente não recebem justamente o atributo de “conceituais” por conseguirem colocar em prática uma imaginação conceitual, ou seja, por conseguirem indiferenciar a história, articulação textual de ideias, e a pós-história, articulação imagética de ideias? Um texto informativo, em sentido flusseriano, não é o que

⁵⁹ FLUSSER, Vilém. “Esperando por Kafka”. _____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 69-82. Texto publicado originalmente na *Revista Comentário*, em 1961.

⁶⁰ “Mesmo nosso pensamento mais “profundo” está contido nas condições invencíveis que tornam “superficial” todo pensamento”. VALÈRY, Paul. “Nota e Digressão”. In: _____. *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 141.

⁶¹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 23, 140.

permite ao leitor a formulação de imagens, assim como uma imagem informativa não é aquela que permite ao leitor a formulação de conceitos?

Pensar não é rasgar os véus que encobrem o mundo, esforço que, segundo o esquema genérico de Flusser, motivou o surgimento da escrita linear. Segundo ele, a linguagem alfabética nasceu de um gesto iconoclasta que teve por fim explicar o mundo, torna-lo lógico, e assim retirar o homem do círculo mágico do eterno retorno. Para Flusser, a passagem da pré-história à história substituiu a circularidade pela linearidade.

Ocorre que textos demasiadamente explicativos fecham-se sobre si mesmos, e todo texto que não tenha a capacidade de servir de pretexto para a produção de imagens joga água no moinho da textolatria. Um texto hermético, como é a grande parte dos textos acadêmicos, não é um texto de difícil compreensão, mas um texto incapaz de irradiar imagens. Por esse motivo é que Flusser chama a fotografia de pretexto, em *Filosofia da Caixa Preta*⁶², porque permitiria oferecer uma imagem global do funcionamento do aparelho moderno. Todo modelo, e este é um conceito central em Flusser, é sempre um pretexto, uma forma explicativa a partir da qual é possível fazer generalizações. Do mesmo modo, Flusser costumava dizer que, como não tinha habilidade para fazer trabalhos propriamente artísticos, escrevia ficções filosóficas, como o *Vampyroteuthis*, por meio das quais conseguia se aproximar de artistas plásticos e escrever textos para serem imaginados.

O ponto de chegada da textolatria é trágico: os textos difíceis ficaram tão difíceis que sua circulação restringiu-se à comunidade dos intelectuais e dos cientistas; as obras de arte, que antes serviam de modelo para o homem, confinaram-se em guetos chamados museus e galerias de arte; e o ensino universal obrigatório e a alfabetização generalizada levaram ao império das revistas ilustradas e dos textos fáceis, tão pouco imaginativos quanto os textos herméticos.

É neste estágio de seu esquema que Flusser insere as imagens técnicas. Elas serviriam para voltar a tornar os textos científicos imagináveis, para reintroduzir as imagens da arte na vida cotidiana e para reprogramar a produção dos textos baratos. Elas teriam a capacidade de reunificar a cultura ao se constituírem como denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência

⁶² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

política. Toda imagem técnica deveria ser, a um só tempo, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade).

O que se deu, no entanto, e aqui é mister corroborar o diagnóstico de Flusser do princípio da década de 1980, é que as imagens técnicas não tornaram o conhecimento visível, mas o falsearam; não reintroduziram as imagens tradicionais na vida corrente, mas as substituíram; e não tornaram perceptível a magia subliminar dos textos baratos, mas a trocaram por outra. Para Flusser, as imagens técnicas passaram a ser falsas, feias e ruins, e não apenas deixaram de reunificar a cultura, como fundiram a sociedade em massa amorfa.

Este diagnóstico não deve impedir, porém, que se reconheça que as imagens técnicas estabeleceram-se como modelo principal de conhecimento, vivência e beleza, e que não é mais possível imaginar um modelo de conhecimento, vivência e beleza que não leve as imagens técnicas em consideração. É a sugestão, por exemplo, de Susan Buck-Morss, que descarta o rechaço à tecnologia na restauração do aparato sensorial do corpo⁶³. Tais imagens provocam igualmente um comportamento mágico, como era o dos homens pré-históricos, mas, nas palavras de Flusser, trata-se de magia de segunda ordem. As imagens técnicas são pós-históricas porque já passaram pela escrita alfabética, diferentemente das imagens da pré-história, que ainda não se relacionavam com a escrita linear⁶⁴.

A complexa situação do mundo contemporâneo deriva deste aspecto: as imagens técnicas, enquanto modelo, suplantaram as bibliotecas. Parte significativa dos jovens, por exemplo, não opta pelas imagens porque não sabe ler ou escrever, mas porque despreza os modelos de conhecimento que o pensamento filosófico produziu ao longo de mais de vinte séculos. A conjuntura se torna dramática se

⁶³ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad.: Rafael Lopes Azize. In: *Outra Travessia*, n. 33, agosto-dezembro de 1996, p. 11-41.

⁶⁴ É por isso que o esquema de Flusser considera os homens que pintaram as paredes da caverna de Lascaux, por exemplo, como homens pré-históricos, e não como homens primitivos. Esta segunda definição carrega uma ideia evolutiva, rechaçada por Flusser, como se pudéssemos afirmar que as pinturas das cavernas são esteticamente menos interessantes que as imagens contemporâneas. A definição “pré-histórico” tem como único objetivo destacar a produção destas imagens como anteriores à escrita linear. Sobre o mesmo assunto, ver: BATAILLE, Georges. *O nascimento da arte*. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

destacamos, para análise, países como o Brasil: aqui, o esquema de Flusser parece ter dado um salto, migrando da magia das imagens tradicionais diretamente para a magia de segunda ordem das imagens técnicas. Há uma quantidade não reduzida de pessoas que não sabe ler, e que portanto pulou a história, mas que está dotada de aparelhos e produz imagens técnicas diariamente, ou nos termos de Benjamin, é o caso da geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos e que se viu, de repente, ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas o frágil e minúsculo corpo humano. A elogiada “a-historicidade” brasileira, ressaltada por Flusser na década de 1970, torna-se problemática se observada sob esse ponto de vista.

Diante deste quadro, duas são as possibilidades frente ao avanço das imagens técnicas: a) tomá-las como consequência direta e natural da alienação reinante e, como fazem alguns notáveis intelectuais que ignoram fazer parte de complexos aparelhos institucionais, orgulhar-se por não utilizar telefone celular, ou b) tomá-las como sintoma de um processo menos evidente, que ligaria estas imagens a urgências demasiadamente humanas. A primeira atitude parece ter por resultado, no máximo, o aplauso de uma audiência deslumbrada depois de uma conferência anódina. Já a segunda poderia dar a ver, caso se suspendesse temporariamente o juízo acerca da apropriação usual dos aparelhos e da qualidade das imagens que pululam em nosso cotidiano, que também a literatura, a filosofia e a ciência estão reservadas a cumprir a mesma tarefa: pensar é projetar imagens a fim de tapar o buraco da morte.

Benjamin defendia posição semelhante ainda em 1936, quando escreveu a primeira versão do célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”⁶⁵. Para o filósofo, a produção de imagens do cinema encarnava o ponto de vista do psicótico e do sonhador. Esta natureza que fala à câmara, que é diferente da que fala ao olhar, poderia tanto abrir o campo do inconsciente ótico que, através dos processos sensoriais de enervação permitidos pelo cinema, ativaria a consciência de classe das massas, quanto poderia dar vasão à criação de mitos coletivos inconscientes, como o Mickey Mouse, espécie de contraparte atenuada da apropriação mais nefasta dos meios técnicos pelo fascismo, a sua utilização para a guerra. O que estava em jogo, para Benjamin, era

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

uma forma de conhecimento que se desse pela distração, que conjugasse inconsciente ótico e inconsciente pulsional, assim como o que estava em jogo, para Flusser, era uma forma de conhecimento que se desse pela superficialidade.

4.

O desespero do sujeito possuído pelo Diabo é acreditar que tal característica superficial do pensamento constitui uma falha, ou seja, que ele não atinge o conhecimento absoluto em razão da falibilidade dos sentidos ou do intelecto. No fundo, até porque o sujeito possuído acredita que o mundo tenha um fundo, ele permanece fiel à tradição hinduísta de que o véu que encobre o mundo é uma ilusão que deve ser desfeita ou aceita humildemente.

Flusser, por sua vez, prefere dizer que o véu é a própria condição para que o mundo exista, e que atrás dele não há uma realidade objetiva, mas o nada. O aspecto virtual, projetivo e holográfico das imagens técnicas reforça o seu papel enquanto tapadoras do vazio. O destino de Don Juan e Fausto é a frustração, mesmo que este leia todos os livros já escritos e aquele seduza todas as mulheres do mundo. A maior tentação do sujeito possuído é a busca por um sentido último em mundo que não tem sentido.

Pode ser mesmo que Deus não cumpra mais o papel de protagonista, mas o Diabo tampouco está apto a substituí-lo. O Diabo é uma espécie de amigo “porra louca” que todo mundo precisa ter na vida, pois é ele quem lhe conduzirá para fora dos padrões e tradições conservadoras, mas que pelo mesmo motivo precisa ser abandonado no meio do caminho. O Diabo é uma grande abertura, um sopro de ar fresco numa tarde quente e abafada, e que exige, apesar da sensação agradável de libertação, a manutenção de um estado constante de desconfiança em relação às situações que sugerem a plenitude existencial.

O Diabo rompe o *continuum* espaço-temporal do Paraíso. Ele é o fluxo do tempo: a ciência, a literatura, a poesia, a filosofia. O Diabo é “idêntico à língua”⁶⁶. Para Flusser, todas as manifestações diabólicas são articulações linguísticas, argumento que derruba pares dicotômicos persistentes, como o que distingue as ciências do espírito e as ciências da natureza.

⁶⁶ FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 91.

Se toda filosofia é filosofia da linguagem, toda ciência é, igualmente, ciência da linguagem, inclusive a física, a química e a matemática. É também por isso que a tradução tem peso tão relevante nas reflexões de Flusser. Ele não pensa na tradução apenas enquanto transposição linguística, passagem de um idioma a outro, mas principalmente enquanto movimento transversal entre os campos do conhecimento, algo diferente dos argumentos modernos e mercadológicos em favor de uma “transdisciplinarietà”. Para Flusser, o que distingue uma ciência da outra não são os seus supostos temas – os conteúdos –, mas os seus métodos. Os problemas são os mesmos, o que variam são as aproximações.

Conhecer é um gesto diabólico não apenas porque afronta os preceitos cristãos – há uma infinidade de ateus convictos que elaboram teorias profundamente religiosas, do mesmo modo como Friedrich Nietzsche alertou que a ciência moderna poderia substituir o Deus que ele decretou morto. Conhecer se torna um gesto diabólico quando o conhecedor recusa toda e qualquer totalidade, quando abre mão da inteireza do mundo divino e aceita, sem pesar, que cada gesto de conhecimento forja um fragmento de mundo, uma imagem artificiosa e parcial. Colocar-se no limiar, portanto, não é buscar a posição privilegiada, mas é reconhecer que somente a partir deste lugar-limite é que se pode falar autenticamente.

A ideia que Flusser carrega da fotografia pode novamente ser útil. O principal benefício do aparelho não é permitir ao fotógrafo que congele o instante, ou seja, que mate o tempo e assim garanta o registro fidedigno da “realidade”. O que torna o fotógrafo um jogador é a alternância constante de pontos de vista e a procura incessante pela melhor angulação – o pular de galho em galho. É por este motivo que, segundo Flusser, a fotografia decretaria a morte da ideologia, pois esta se definiria pela defesa irrestrita de um ponto de vista único.

As aparições de Mefistófeles atanzam os pensamentos de Fausto não por avisá-lo que um monstro assustador o espera no inferno, mas por lembrá-lo frequentemente de que seu conhecimento é falível e provisório, e que por mais que o aprimore, nunca conseguirá desvendar os enigmas do mundo: “Mefistófeles: Cinzenta, caro amigo, é toda teoria, Verdejante e dourada é a árvore da Vida”⁶⁷.

A grande artimanha do Diabo não é fazer crer que Deus não existe, mas levar o sujeito conhecedor a acreditar que pode assumir o

⁶⁷ GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad.: Sílvio Meira. São Paulo: Abril, 1976, p. 97.

lugar de Deus. Negar a validade de uma crítica que parta de fora da máquina significa negar a possibilidade do sujeito conhecedor assumir o lugar de Deus. A força maior e transcendental pode até ter morrido, mas deixou como herança um buraco. Por isso matar Deus não é um gesto de valentia, como quem afirma “sim, agora posso conhecer tudo”, mas é a confissão de que o mundo é absurdo. É um ponto de partida. O campo de concentração é uma consequência direta da morte de Deus. É a tentativa, via técnica, de conceber o homem à imagem e semelhança de um modelo, neste caso, o de pureza alemã.

É também o que leva Flusser a contestar o famoso vaticínio de Nietzsche. Se, por um lado, aproximar o filósofo alemão do fascismo parece sem cabimento, por outro criticar o *übermensch* com toda a vontade de potência não é injustificado. Em tempo: que magnífico ensaio ou poema uma mente iluminada não escreveria se soubesse reunir numa mesma imagem o *übermensch* nietzschiano e o *uberman* inventado recentemente pelos norte-americanos. Uma possível ponte de partida poderia ser “A conquista da ubiquidade”⁶⁸, de Valéry.

A morte de Deus não resolve os problemas da filosofia, mas os leva ao limite. Aquele que tem Deus no horizonte mira no transcendente quando decide conhecer o mundo. Conhecer equivale a compreender a perfeição do mundo criado pelo Senhor. Aquele que está investido pelo Diabo toma a própria morte como pressuposto de investigação. Conhecer equivale a dar sentido para um mundo absurdo, e para a minha própria existência absurda.

O buraco que é Deus nunca cessa de agir. Na condição de mito, e para nós ocidentais um mito fundador, Deus pode ser re-significado, mas não apagado. Nietzsche parece ter acertado o alvo, em compensação, quando pensa a verdade e a mentira em sentido “extra-moral”, ou seja, quando reconhece que o conhecimento não é mais uma questão de verdadeiro ou falso, mas, na falta de melhor rótulo, de verossimilitude. Se todo conhecimento é parcial, se todo aquele que decide conhecer desistiu de antemão da completude e da apreensão concreta do mundo, então conhecer passa a ser gesto não mais revelador de verdades, mas enganador, artificioso, ficcional:

Essa é pois a definição que proponho provisoriamente: o diabo é (no seu aspecto externo) o fluxo do tempo, graças ao qual os fenômenos nos aparecem. Essa definição tem a segunda vantagem de pôr a nu o

⁶⁸ VALÉRY, Paul. “La conquête de l’ubiquité”. In: ____ *Oeuvres*. Tome II. Paris: Gallimard, 1960.

caráter ilusório, enganador, o caráter “maia”, que a nossa tradição atribui ao diabo⁶⁹.

É por reconhecer que o sujeito conhecedor não pode ocupar o lugar de Deus que Flusser, em “Do diabo”⁷⁰, propõe uma espécie de conceito moderno de Diabo, que preserva a terminologia medieval e, ainda assim, adapta o jogo de acordo com o campo de forças atual. Segundo Flusser, não basta responder a Deus com as armas de Deus, como faz a ciência quando parte à procura de leis diante da indecisão entre o Bem e o Mal. Se, ao contrário da Idade Média, parecer ser Deus quem está na defensiva atualmente, a situação pouca se altera caso a ciência se assuma como uma ortodoxia com métodos heréticos, uma procura de Deus no Diabo. O gesto autêntico não é o que nega Deus, mas o que recusa toda forma de completude.

5.

Carlo Ginzburg, em “O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII”⁷¹, afirma que a dicotomia entre o alto e o baixo, para além da entre o verdadeiro e o falso e da entre o bem e o mal, é a mais recorrente na história do Ocidente, o que significa dizer que a “questão do conhecimento”, que engloba estes e outros pares dicotômicos, também sempre esteve em voga: o que o homem pode conhecer e o que deve evitar.

De acordo com a narrativa de Ginzburg, a polêmica tem início na distorção tradutória feita por São Jerônimo do conselho que São Paulo oferece aos cristãos, na conhecida Epístola aos Romanos, para que não desprezem o povo hebreu, já que a mensagem universal de Deus deveria valer para todos os seres humanos: *Nolli altum sapere, sed time*, que poderia ser traduzido por *Não te ensoberbeças, mas teme*. Segundo Ginzburg, a Vulgata de S. Jerônimo desvirtua a recomendação original ao associar o termo *altum* ao alto, a uma ideia de elevação, e ao retirar a palavra *sapere* do contexto da sabedoria, da ponderação equilibrada, e

⁶⁹ FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 34.

⁷⁰ FLUSSER, Vilém. “Do diabo”. Publicado em *O Estado de São Paulo*, 2 de fevereiro de 1963.

⁷¹ GINZBURG, Carlo. “O alto e o baixo: O tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII”. In: ____ *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 95-117.

transferi-la para o domínio do conhecimento (*sapere*: conhecer). Assim, o conselho de natureza moral converte-se em prescrição epistemológica: *non altum sapere*.

No início do século XVII, uma coletânea de emblemas de um jovem advogado holandês, Florentius Schoonhovius, estampava: *altum sapere periculosum*. Na capa da obra, a moldura que acompanhava a foto do autor advertia: *sapere aude* – é perigoso, mas ousa. No mesmo período, o biólogo e também holandês Anton van Leeuwenhoek, famoso por ser o primeiro cientista a utilizar o microscópio, publica a *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam* (Cartas à Royal Society da Inglaterra), que anuncia na página frontal: *Dum audes, ardua vinces* – se souberes ousar, vencerás qualquer dificuldade.

Para Ginzburg, esta máxima fundia três conhecidos lemas: *Veritas filia Temporis* (“A verdade é filha do Tempo”), *Altum sapere (ardua é também as “coisas altas”, portanto “Conheça o que está no alto”)* e *Sapere aude* (“Ouse saber”). A comunicação de van Leeuwenhoek à Academia Real deixava claro que havia chegado o tempo em que o homem, neste caso o cientista, deveria ousar conhecer o que se encontrava nas alturas. Os segredos da natureza estavam à disposição do intelectual para serem desvendados. Esta tomada de posição tem em Immanuel Kant um dos seus expoentes, quando o filósofo alemão, diante da abrangente pergunta “*Was ist Aufklärung?*” (Que é o esclarecimento?), sintetiza: *Sapere aude!*

O que ficava nítido, porém, é que a ousadia que o saber demandava, e que a bravata de Kant resumia, não era exatamente a de conhecer aquilo que estava no alto. Até porque, muitos dos naturalistas que por essa época despontaram, e o próprio Kant, em certo sentido, não abandonaram inteiramente a ideia, e a crença, em Deus. O caso não era o de explicar Deus cientificamente, como se escuta hoje em dia da boca de cientistas modernos. Não tanto desmistificar Deus, mas domesticar o sublime, ou como escrevem Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*⁷², desencantar o mundo.

O intelectual é o ranzinza que torna a vida chata, plana, sem mistério. O Iluminismo não apregoava que o homem se colocasse no lugar de Deus, mas que se instalasse no posto avançado de onde provém a iluminação. Não era o caso de assumir a posição de quem emite a luz, mas o de ser o primeiro a recebê-la. Cabia ao homem organizar a criação

⁷² ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

caótica de Deus, domar as “forças naturais” que o ameaçavam, provar que, por trás do caos aparente, reinava a perfeição das formas divinas. A alteração na relação com o alto era metodológica.

6.

Na linha vertical que tem no homem o ponto central, o *vampyroteuthis infernalis* está no extremo inferior. Ele habita o abismo do fundo do oceano. Vive em noite eterna, interrompida pelos jatos de tinta colorida que ele mesmo lança na água, capazes de provocar verdadeiros shows pirotécnicos, festas fugazes em tecnicolor. O ambiente é erótico e violento. Sua existência se divide entre orgias sexuais, canibalismo intraespecífico e devoração de seres inferiores.

O mundo do octópode não é fenomenal, como o nosso. Ele percebe apenas os fenômenos de seu próprio interesse. O que lhe aparece, aparece apenas em razão da projeção luminosa de sua sépsia. Do mesmo modo, a comunicação e a arte deste ser tentacular não são objetivas, ou seja, não passam pela manipulação de materiais e objetos. O *vampyroteuthis* transmite informações ao colorir a superfície da água e ao colorir a superfície do próprio corpo. O mundo do *vampyroteuthis* é mundo codificado. Todos os seus gestos – artísticos, sexuais, defensivos, ofensivos – são resultado da manipulação de códigos e símbolos. Mais precisamente da preparação de artimanhas que visam atrair, mas quase sempre enganar, seus parceiros de espécie.

Mas como conhecer o *vampyroteuthis*? O homem habita na superfície, e não poderia suportar a pressão das profundezas do oceano. O *vampyroteuthis* habita no fundo do mar, e também não aguentaria ascender à superfície. O encontro entre homem e *vampyroteuthis* é impossível, a não ser que o octópode fosse trazido ao laboratório morto, o que tornaria o encontro desinteressante. Não seria essa a questão epistemológica mais fundamental, quer dizer, como conhecer qualquer coisa sem ter que, para isso, assassiná-la? Como captar o pensamento em movimento? Como pensar dentro de uma máquina que gira a toda velocidade?

Conhecer o *vampyroteuthis* implicaria desvendar os códigos de sua linguagem, mas o nosso acesso a este código é limitado, pois não nos comunicamos diretamente com o bicho. O que podemos fazer é tentar captar o clima (*stimmung*) dentro do qual opera a linguagem do animal, dentro do qual ele vive, depreender os “efeitos de sentido” de suas expressões. Não é isso o que faz Valéry quando reflete sobre o pensamento de Leonardo? Não é isso que defende Michel Foucault

quando pede aos seus leitores que deixem temporariamente em suspenso o conteúdo de um discurso e se concentrem nas condições de possibilidade que o tornaram possível? A sugestão de Flusser é que, se não podemos habitar o inabitável, podemos fazer o esforço de nos habituar ao inabitual.

Num sentido que agradaria a Emmanuel Lévinas – Flusser leu com entusiasmo *Difficile Liberté*⁷³, que consta em sua biblioteca de viagem –, o gesto de conhecer estaria pautado numa alteridade absoluta, que se por um lado reconhece a impossibilidade de colocar-se no lugar do outro, por outro admite que este é o único esforço possível para quem deseja tomar contato com o que desconhece, ou em termos flusserianos, a distância incontornável entre homem e *vampyroteuthis* atestaria a impossibilidade de todo conhecimento objetivo.

Para Flusser, conhecer o *vampyroteuthis* não era sugerir ao homem que se “vampyroteuthizasse”. Ele repugnava o que se poderia chamar de “biologismo epistemológico”, tendo em vista o horizonte fascista que comandava este tipo de opção investigativa, mesmo horizonte que levava Benjamin a duvidar da empatia enquanto método viável para a crítica da história, dada a tendência quase inercial dos agentes analíticos de identificar-se com os vencedores. Para Flusser, o assunto de toda conversação humana é sempre o homem. O *vampyroteuthis*, nosso antípoda na cadeia natural, cumpriria o papel de modelo (nos termos de Flusser) para o homem. Modelo que permitiria ao homem abandonar a história e, ao mesmo tempo, ingressar na pós-história com cautela. Flusser está menos preocupado, portanto, em saber como é “ser” um *vampyroteuthis* do que em sacar, a partir do bicho, um modelo de existência (sexual, social, cultural, artístico) que possibilite criticar os nossos próprios modelos.

O *Vampyroteuthis Infernalis*, livro que melhor resume a proposta intelectual de Vilém Flusser, é assumido, na tese que se apresenta, e caso se resolva preservar a etimologia irônica do seu autor, como um “tratado” sobre o conhecimento, um discurso sobre o método. Flusser elabora uma teoria do conhecimento a partir de uma fábula a respeito de um polvo, de existência factual cientificamente comprovada, mas reinventa suas características fisiológicas e comportamentais.

Com esse gesto, Flusser reúne, no *Vampyroteuthis*, a tradição do Fausto (Diabo) e a tradição do monstro (bestiários). Mais do que isso, seu “tratado” confirma que ambas as tradições não estão separadas. O

⁷³ LÉVINAS, Emmanuel. *Difficile Liberté*. Paris: Albin Michel, 1976.

monstro, neste caso o polvo, desempenha o papel do Outro, da alteridade radical, do animal pegajoso que habita o abismo e que circula pelo espaço subterrâneo que o homem não pode adentrar sem se colocar em risco. O polvo é o animal que não se deixa apreender e que, em contrapartida, apreende seu desafiante por todos os lados. O Diabo, neste caso Mefistófeles, é o alerta constante que indica ao homem que a completude é inalcançável. Aquele que deseja conhecer deve evocar o Diabo, para depois ter de expulsá-lo, do mesmo modo como a beleza dos movimentos tentaculares do polvo atraem na igual medida em que a sua viscosidade repele. Polvo e Mefistófeles impõem uma espécie de limite ao homem. Esse Outro do homem, o polvo, aponta que nem tudo pode ser conhecido. A encarnação do Diabo, Mefistófeles, recorda que todo conhecimento é faccioso.

Conhecer é gesto diabólico porque o sujeito conhecedor assume o lugar de Deus. Aquele que quer conhecer toma como ponto de partida o eco que ressoa do buraco aberto por Deus. Conhecer é gesto monstruoso porque o sujeito conhecedor abdica do aspecto concreto do mundo e admite que todo movimento que visa conhecer qualquer coisa tem por resultado proposições parciais e artificiosas. Conhecer é gesto diabólico, e os monstros, as feras que babam no alto das catedrais estão lá para mostrar o destino do homem. A Praga de Flusser é a cidade das pontes, das pontas e dos pontífices – da tradução, da filosofia e da poesia. Quem lança o olhar para o alto observa cruzeiros, e também quadrúpedes raivosos: “Oh! Acho que o senhor pode transformar-se em alguém medonho, em besta horrível, em monstro, em polvo, em macaco!...”⁷⁴, alerta Lust, secretária do Doutor Fausto, na versão de Valéry.

7.

A viagem do *Nautilus*, comandada por Nemo – do latim, ninguém –, capitão sem nome e nacionalidade, transcorre sem sustos até que o submarino cruza o caminho de uma comunidade de polvos. Embora a tripulação se mantivesse, ao que tudo indica, sob a custódia de Nemo, sem poder deixar a embarcação e sem previsão do término da viagem, a navegação subaquática era um verdadeiro desfile pelas belezas marítimas: ilhas submersas, plantas, animais, formações rochosas, etc.

⁷⁴ VALÈRY, Paul. “*Meu Fausto*”. Trad.: Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 73.

Tudo muda de figura, em *Vinte mil léguas submarinas*, de Jules Verne, de 1870, quando, quase nas páginas finais do extenso romance, os viajantes adentram uma caverna e observam pelas janelas do submarino os enormes monstros tentaculares, os polvos: “Vi-o por minha vez, e não pude conter um gesto de repulsa. Diante de meus olhos se agitava um monstro horrível, digno de figurar nas lendas teratológicas”⁷⁵. Na narrativa de Verne, o polvo é apresentado desde o início como um ser monstruoso e repugnante. É o polvo que não apenas precipita o final da história, como é o polvo que rompe o ciclo de contemplação das maravilhas naturais do oceano.

O mar, em Verne, é o guardador de belezas não vistas, mas é também o esconderijo de mistérios perigosos e de animais assustadores. Entre os seres horrendos, o polvo é o mais ameaçador. Não apenas pela sua estrutura octopodal e pegajosa, mas principalmente pelas inúmeras possibilidades de ataque e defesa permitidas pelo lançamento de tinta na superfície da água: “Mas no momento em que o capitão Nemo e seu imediato se precipitaram sobre ele, o animal lançou um jato de um líquido negro, secretado por uma bolsa situada em seu abdômen. Fomos cegados. Quando a nuvem se dissipou, o calamar havia desaparecido, e com ele meu infeliz compatriota”⁷⁶.

Afora o fato de, no final do século XIX, Verne desenhar a imagem do polvo com traços monstruosos, há outro aspecto não menos relevante suscitado pelo romance. À época, o submarino ainda não era, como hoje, um meio de navegação marítima usual, utilizado especialmente para fins de pesquisa científica e de guerra. Toda a primeira parte da narrativa é reservada para descrever a polêmica gerada por essa enorme máquina que, em pontos diferentes do globo, despontava na superfície, para logo depois desaparecer nas profundezas. Esse gigantesco aparato que, auxiliado pela imprevisibilidade que a submersão lhe assegurava, conseguia atacar os mais modernos navios de guerra sem correr o risco de ser alvejado.

Ocorre que, inicialmente, era desconhecido o aspecto ontológico do *Nautilus*. A suspeita era de que se tratava de alguma fera ainda não catalogada pelas ciências naturais – uma serpente marinha. Não deixa de ser curioso como invenções tecnológicas desta magnitude tenham sido

⁷⁵ VERNE, Jules. *Vinte mil léguas submarinas*. Trad.: Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 461.

⁷⁶ Idem, p. 465.

comparadas ao longo da história, por desconhecimento ou de modo proposital, a bestas animalescas.

O mesmo se deu, de certa forma, com o dirigível, esta versão aérea do submarino, quando dos seus primeiros voos experimentais. No que é considerado o primeiro romance de divulgação científica brasileiro, “*O Doutor Benignus*”⁷⁷, de autoria do português Augusto Emílio Zaluar, de 1875, é a chegada do dirigível conduzido pelo personagem norte-americano que, ao provocar espanto na tribo indígena que mantinha o protagonista como refém, permite a libertação do Dr. Benignus e o desfecho feliz da narrativa. Ainda hoje, as criações da ciência moderna não deixam de ser aproximadas a uma ideia de monstrosidade, principalmente depois que a manipulação genética passou a permitir a produção artificial de vida:

Foi quando eclodiu, nas sociedades científicas e nos jornais de ciências, a interminável polêmica entre crédulos e incrédulos. A “questão do monstro” exaltou os ânimos. Os jornalistas que professam a ciência, em luta contra os que professam o espírito, gastaram litros de tinta durante essa memorável campanha; alguns, inclusive, duas ou três gotas de sangue, pois da serpente marinha passaram a observações pessoais mais ofensivas⁷⁸.

Como se percebe na narrativa de Verne, a “questão do monstro” sempre esteve ligada à “questão do conhecimento”. A mesma tecnologia que abre o caminho para a construção de máquinas eficientes pode também produzir aberrações. A mesma tecnologia que pode proporcionar a cura de doenças pode também produzir seres anômalos. A mesma teoria geral que explica a evolução das espécies e do homem tem de prestar contas aos pontos fora da curva, ao que escapa da seleção natural, os seres mutantes. A “questão do monstro” é o aspecto central de toda pesquisa que se deseja abrangente. É o elemento monstruoso que confirma, e ao mesmo tempo derruba, toda teoria que se deseja generalizadora.

A noção flusseriana de tecnologia também tangencia este aspecto: os produtos da técnica, que estão programados para tornar a vida do

⁷⁷ ZALUAR, Augusto Emílio. *O Doutor Benignus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

⁷⁸ VERNE, Jules. *Vinte mil léguas submarinas*. Trad.: Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 24.

homem mais cômoda, podem, num segundo momento, acabar com a vida de seus programadores: “Não havia a menor dúvida! Era preciso reconhecer que o animal, o monstro, o fenômeno natural que intrigara o mundo científico inteiro, que havia transtornado e seduzido a imaginação dos marinheiros dos dois hemisférios, era um fenômeno muito mais espantoso, um fenômeno da mão do homem”⁷⁹. Há em *Vinte mil léguas submarinas* a dialética tão cara para Flusser entre natureza e cultura, o natural e o fabricado, e que ele trata de desfazer ao separar os gestos humanos não como naturais ou culturais, mas como espontâneos ou deliberados.

O gesto de conhecer carrega um movimento duplamente monstruoso, e perigoso. Conhecer pode ser monstruoso por abrir mão da totalidade. Toda tentativa de conhecer o mundo é um esforço fadado ao malogro, pois a completude divina não pode mais ser recuperada. De toda forma, este seria o aspecto positivo da monstruosidade, aquele que justamente assegura à ficção o posto de única porta-voz da “verdade”. O real precisa ser ficcionado para ser pensado, é o que preconiza Rancière. Conhecer também pode ser monstruoso por abrir brecha para a produção de sistemas teóricos monstruosos. Este seria o aspecto negativo da monstruosidade, aquele que justamente assegura à verdade o posto de única porta-voz da “ficção”.

É o momento em que o homem responde ao rompimento da totalidade com sistemas teóricos totalitários. É o momento em que a ciência parte à procura de leis definitivas quando as leis definitivas divinas perderam a validade. É a procura de Deus no Diabo. A esse respeito, quanta tinta já não se gastou, por exemplo, para averiguar os níveis de contribuição teórica de Nietzsche, Heidegger e Carl Schmitt para o regime nazista, para inspecionar o grau de monstruosidade presente em tais modelos teóricos que facilitaria o seu aproveitamento pela monstruosidade fascista. Nunca é demais recordar que a monstruosidade dos campos de concentração, para Flusser, não era a manifestação de uma maldade humana abominável, nos termos em que os meios de comunicação de massa chamam de “monstros” aos criminosos contemporâneos, mas a colocação em prática do nosso modelo de conhecimento. Hitler não é o monstro, monstruoso é o campo.

⁷⁹ Idem, p. 73.

8.

Conhecer é lidar com bestas. E o desconhecido geralmente surge nas formas da besta. No clássico *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, de 1897, os seres do outro mundo assumem as características do polvo: “Em um momento, delgados chicotes pretos como os tentáculos de um polvo açoitaram o céu e imediatamente se recolheram (...) Polvos – disse ele. – Isso é o que são. A Bíblia fala em pescadores de homens, mas agora vamos pescar peixes mesmo”⁸⁰. O romance de Wells, que para alguns estudiosos inaugura as projeções imaginárias da literatura ocidental a respeito da existência de vida em outros planetas e, além disso, narra pela primeira vez a invasão do planeta por parte destes seres, desenha os marcianos com as tintas do polvo.

Se, como lembra Flusser, não poderia haver nada de mais repugnante a um marciano que aterrissasse na Terra do que observar os movimentos da mão humana, os marcianos de Wells nada mais são do que gigantescas mãos humanas caminhantes, uma espécie de polvo terreno, de polvo-aracnídeo⁸¹. De modo semelhante ao Nautilus, os marcianos sustentam a indecidibilidade entre animal e máquina: “Como já disse, no começo a máquina de montagem não me pareceu uma máquina, mas um tipo de crustáceo gigantesco com um invólucro reluzente, e o marciano que comandava seus movimentos com tentáculos delicados parecia-me apenas o equivalente ao cérebro do crustáceo”⁸².

⁸⁰ WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. Trad.: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2016, p. 75-76, 103.

⁸¹ “Nossas mãos são incansáveis. Devemos fazer um esforço para mantê-las paradas. São animais com cinco antenas constantemente ávidos do mundo. Monstros, se considerados amputados do corpo; o marciano, esse observador fenomenológico ideal, sentiria náusea maior ao contemplá-las que a nossa ao contemplar aranhas. Não há fenômeno sobre a Terra comparável em avidez com as mãos e são elas órgãos de percepção, de comunicação, de defesa e de ataque em movimento constante. Mas são mais que isto: negam constantemente a sua circunstância ao procurar alterá-la. Monstros, porque, embora intramundanos sejam estrangeiros no mundo, vistas da “épouche” do marciano, devem ser nojentas. E vistas do ponto de vista humano são elas a fonte de todos os valores. Eis um dos aspectos estéticos da condição humana”. FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 82-83.

⁸² WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. Trad.: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2016, p. 218.

A anatomia do marciano se parece com a do *vampyroteuthis infernalis*. Um grande cérebro que através de enormes nervos se estende para os olhos, ouvidos e tentáculos táteis. Os volumosos pulmões, o coração e os vasos sanguíneos organizam-se próximos à boca. Dada a diferença de densidade atmosférica e a maior atração gravitacional, o marciano apresenta movimentos convulsivos de pele, caracterização recorrente das feras ameaçadoras, que apesar de demonstrarem um cansaço extremo em razão da respiração entrecortada, aparentam, pelo mesmo motivo, estarem constantemente irritadas e com fome, dispostas a comerem a primeira presa que cruze o seu caminho.

Mas o principal aspecto anatômico do marciano era a ausência de aparato digestivo, que constitui boa parte do organismo humano. Como os polvos, eles eram meramente cabeças – cabeças e tentáculos. Não comiam, e muito menos digeriam. Em consequência disso, não possuíam entranhas. O marciano-polvo extraía o sangue fresco de outras criaturas, na maioria dos casos de um ser humano, e o injetava diretamente no canal receptor, em suas veias, com o auxílio de uma pequena pipeta⁸³. O marciano de Wells, vampiresco e vampyrothêutico, em síntese, antropofágico, mistura de polvo e aranha, lembra, em função da falta de entranha, outros seres estranhos pelos quais Flusser se sentia atraído, como os *bípedes* de seu amigo e artista plástico Samson Flexor, criaturas de grossos membros e com largos orifícios na região abdominal. Algumas delas hoje decoram as paredes do Vilém Flusser Archiv, em Berlim.

Há ainda uma curiosa inversão de perspectiva na narrativa de Wells. Costumeiramente, é o homem, dotado de inteligência racional, que parte por terras inóspitas para desvendar os mistérios do mundo. É o caso, por exemplo, das incursões de cientistas europeus e norte-americanos pelos trópicos, tão características dos séculos XVIII e XIX e que resultaram em inúmeras obras naturalistas e em diários de viagem. O objetivo era classificar a fauna e a flora selvagens e tomar contato com os povos considerados primitivos. É sempre a sapiência superior do homem ocidental branco que tende a domesticar os seres menos inteligentes. Em *A Guerra dos Mundos*, marcianos invadem a Terra e ameaçam destruir o homem. Não é mais o homem que desce às profundezas para prospectar a existência de monstros ignorados, mas os monstros ignorados que pousam na superfície e obrigam o homem a se mudar para espaços subterrâneos:

⁸³ Idem, p. 220.

Pois acho que teremos de viver nos subterrâneos. Tenho pensado nos esgotos. Claro, quem não conhece os esgotos pensa coisas horríveis. Mas sob Londres existem quilômetros de esgotos, centenas de quilômetros, e, com a cidade vazia e alguns dias de chuva, eles ficarão limpos e frescos. Os esgotos centrais são grandes e arejados para qualquer um. E tem também os porões, adegas, depósitos, onde podemos fazer passagens para os esgotos. E há os túneis e metrô⁸⁴.

A mesma inversão de ponto de vista opera em *A guerra das salamandras*⁸⁵, do também praguense Karel Čapek, romance de 1936 que muito divertiu Flusser durante a adolescência. Uma espécie rara e mais evoluída de salamandra é inicialmente explorada por grandes corporações que se dedicam ao recolhimento de pérolas do mar. Com o tempo, as salamandras se reproduzem em massa e passam a construir cidades subaquáticas inteiras. O jogo se inverte, e são as salamandras que iniciam a exploração dos homens. Em uma das imagens mais irônicas do romance, uma representante das salamandras vai a uma reunião de conciliação na sede das Nações Unidas a pedido dos humanos, que não conseguiam controlar os bombardeios que partiam do fundo do oceano, sempre de modo inesperado. Čapek, como depois fará Flusser em sua ficção filosófica, também se dedica a descrever os hábitos de vida das salamandras, que em muito se parecem com os do *vampyroteuthis*, principalmente os da relação sexual. O procedimento de Čapek mistura os romances de Verne e Wells: uma força indomável se forma nas profundezas do oceano e ataca sem aviso prévio (Nautilus) e, pouco a pouco, ameaça invadir a superfície terrena e erradicar a espécie humana (marcianos).

9.

Ainda sobre o romance de H. G. Wells, há uma meta-explicação do protagonista-narrador que se aproxima ao modo como o protagonista-narrador de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo, costuma prestar contas aos seus leitores-ouvintes: “Se eu tivesse previsto o futuro, tê-lo-ia

⁸⁴ Idem, p. 266.

⁸⁵ ČAPEK, Karel. *A guerra das salamandras*. Trad.: Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro, 2011.

deixado em Halliford. Mas não previ, e crime é prever e fazer. Relato isso como tenho relatado toda essa história – como aconteceu. Não houve testemunhas, e eu poderia muito bem ocultar o que se passou. Mas não oculto, e o leitor que me julgue como quiser”⁸⁶. Tanto a maneira como descreve a lógica do submundo do crime como a estratégia de se colocar como única testemunha ocular da história para atestar a veracidade do próprio relato muito se parecem com as características narrativas do jagunço de Guimarães Rosa.

Em *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo, de 1866, as “coincidências” com aquele que ficou conhecido como o principal romance brasileiro do século XX são ainda mais evidentes. No século XIX, a obra tornou-se rapidamente conhecida do leitor brasileiro em razão dos esforços do jovem Machado de Assis, que no mesmo ano da publicação original em francês, dizem que não mais do que três dias depois, fez este romance de exílio de Hugo circular em formato de folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*. A veiculação fascicular no periódico carioca duraria de março a julho. Ainda em 1866, a Tipografia Perseverança editou a versão integral em três volumes.

Se em *Grande Sertão: Veredas* a temática narrativa gira em torno da existência ou não do Diabo e do suposto pacto do protagonista com o “demo”, no livro de Victor Hugo a comunidade de uma pequena ilha comenta à boca pequena que o contido Gilliat teria feito um acordo com as forças diabólicas. O discreto marinheiro é quem salvará do naufrágio a Durande, embarcação suntuosa do experiente armador Lethierry. Gilliat se encarrega desta missão impossível depois de Déruchette, a bela filha de Lethierry, anunciar que se casaria com aquele que resgatasse o navio do pai. Mesmo tendo êxito na operação de salvamento, Gilliat descobre, no retorno à ilha, que a jovem havia se matrimoniado com um pastor protestante. O romance termina com o trágico, e poético, suicídio de Gilliat, que se acomoda à *Gild-Holm-Ur*, uma enorme rocha em forma de poltrona, e aguarda serenamente pela subida da maré, pela chegada da “vaga hipócrita” que o irá engolir:

De ordinário, o mar oculta os seus lances. Conserva-se voluntariamente obscuro. A incomensurável sombra guarda tudo para ele. É raro que o mistério renuncie ao segredo. Há um quê de monstro na catástrofe, mas em quantidade

⁸⁶ WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. Trad.: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2016, p. 256.

ignota. O mar é patente e secreto; esconde-se, não quer divulgar as suas ações. Produz um naufrágio e abafa-o; engolir é o seu pudor. A vaga é hipócrita; mata, rouba, sonega, ignora e sorri. Ruge, depois abrandase⁸⁷.

Gilliat é o típico marinheiro do interior dotado de habilidades extraordinárias e que por inveja ou boataria é acusado de ter feito um pacto com o Diabo. A *Durande*, o portentoso navio a vapor, é batizada como “devil-boat”, sendo descrito por Hugo como uma estrutura monstruosa, uma grande massa informe apta a navegar por sobre as águas em alta velocidade. Novamente, uma construção humana, uma máquina recém-inventada e capaz de feitos até então improváveis assume a imagem, e a etimologia, do monstruoso. Não bastasse a existência desse homem endiabrado cuja tarefa é recuperar do marabismo a máquina-monstro, o ponto mais dramático da saga de Gilliat para salvar a *Durande* é o duelo mortal com um polvo. Se até então as peripécias do protagonista eram narradas em tom aventureiro, o encontro com o polvo é o momento em que o marinheiro realmente pode morrer, da mesma forma como as tranquilas andanças submarinas do *Nautilus* são interrompidas com a entrada da embarcação na caverna de polvos.

Matar um polvo não é um trabalho fácil. O polvo não se lança ao campo do inimigo, mas o atrai para o terreno de batalha que lhe é confortável. Ele é capaz de oferecer ao olhar do adversário apenas um ou dois tentáculos, enquanto oculta a sua grande massa gelatinosa atrás de algumas pedras. O movimento despretensioso de seus longos braços leva a crer que está em missão de paz. O balançar suave dos tentáculos quase insinua um desejo de aperto de mãos, até o homem tocar-lhe os membros, quando é sugado: “A garra é o animal que entra na carne; a ventosa é o homem que entra no bicho”⁸⁸. O polvo não tem massa muscular, grito ameaçador, chifres, couraça, dardo, cauda, barbatanas, asas, espinhos, espada, descarga elétrica, vírus, veneno, garras, bico ou dentes: “A pieuvre é, de todos os animais, o mais formidavelmente armado. O que é a pieuvre? É a ventosa”⁸⁹.

⁸⁷ HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Trad.: Machado de Assis. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 125.

⁸⁸ Idem, p. 197.

⁸⁹ Idem, p. 195.

Na tradução ao português, a palavra francesa que designa o polvo, *pieuvre*, é mantida no original. E não é para menos. Em *Os trabalhadores do mar*, Victor Hugo insere a *pieuvre* no dicionário francês. Até então, o termo para se referir ao polvo era *poulpe*. Não que a nova palavra introduzida por Hugo tenha substituído a mais antiga. O neologismo criado pelo romancista visava abranger a espécie de polvo de maiores proporções, conseqüentemente mais perigosa e mortífera. Na língua alemã, há também a distinção entre o *oktopus*, que carregaria o mesmo sentido de *poulpe*, e o *krake*, que incluiria os grandes seres tentaculares que, de acordo com algumas narrativas literárias e tratados de pretensão científica, já teria sido confundido com ilhas e feito por vítimas marinheiros desavisados. Jorge Luis Borges acrescenta o “kraken”⁹⁰ à sua coleção de seres imaginários e parte justamente do fato deste animal se parecer a uma ilha flutuante e de poder turvar a água do mar com o lançamento de sua tinta para postular o “kraken” como uma magnificação do polvo (*pulpo*, no espanhol).

O capítulo do livro que descreve a *pieuvre* se intitula “monstro”. Para criar o monstro, Victor Hugo cria a própria palavra. Definir alguma coisa é sempre atribuir uma palavra. A coisa não preexiste à palavra. Acadêmicos também poderiam dizer sem medo de errar que, neste caso, Hugo criou um “conceito” de polvo. Criar um conceito é sempre criar uma palavra. A *pieuvre* de Hugo exemplifica à perfeição a monstruosidade intrínseca ao gesto de conhecer. Exemplifica literalmente. Toda tentativa de conhecer é literal, literária. O exemplo de Hugo resume a epistemologia de Vilém Flusser. Conhecer a realidade é conhecer a realidade das palavras. Língua é realidade.

10.

Propor que o monstruoso está nas palavras é uma ideia simples, mas altamente complexa. É o mesmo que propor, a partir de Kafka, que a realidade mais alucinatória é a do cotidiano burocrático, e a partir de Arendt, que o mal está na banalidade. Desengessar as palavras, retirá-las do seu uso habitual, escancarar-lhes as múltiplas significações é um trabalho árduo. É o trabalho da poesia, e que exige muitas vezes a criação de novas lógicas: neologismos.

⁹⁰ BORGES, Jorge Luis; MARGARITA, Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

Benjamin estava certo ainda em 1936 quando afirmou que a crise da democracia era a crise da exposição do político profissional. Mas a crise da democracia, a da brasileira, por exemplo, é também uma crise literária. Palavras como democracia, representação, golpe, comunismo, ditadura têm sido apropriadas em sentido histórico e literário limitador por regimes discursivos hegemônicos. A “guerra da narrativa” não é, nem de longe, um problema de *fake news*, mas tem a ver com a apropriação controladora, com a usurpação, por parte principalmente do discurso midiático jornalístico, das palavras utilizadas para contar a história.

É evidente, como já apontou Benjamin, que vivemos dentro de um regime de visibilidade do qual emergem como vencedores o herói, a *star* e o ditador, mas a crise da sociedade das imagens é também a crise na capacidade das palavras de formar imagens. Imagens outras. O perigo da pós-história alardeada por Flusser se assenta neste aspecto. A falta de república, quer dizer, a ausência de espaços concretos nos quais a política possa ter lugar, a passagem da política da praça pública para o ecrã, é resultado igualmente da dificuldade em articular linguisticamente a virtualidade. A crise atual da democracia tende a se acirrar caso a dialética entre imagem e texto não se preserve em movimento.

O momento presente ainda exige, da parte de quem anseia mergulhar na pós-história, a articulação histórica do futuro imediato. Aqueles que, compreensivelmente, passaram a produzir imagens técnicas dariam um tiro no pé se resolvessem atear fogo às bibliotecas. O momento presente ainda exige o diálogo entre as imagens técnicas e as imagens alfabéticas, o que significa dizer que a reflexão sobre a relação entre uma certa cultura de elite e uma certa cultura de massa não deixou de ser relevante, por mais *démodé* que ela pareça.

Flusser foi um dos que entrou de cabeça nas novas virtualidades. Se não era um apologista, era um entusiasta. Mas, desde o seu retorno à Europa, em 1972, quando passou realmente a se preocupar com as novas mídias e a participar ativamente de eventos, congressos, feiras e conferências escreveu maniacamente sobre tudo o que lhe aparecia, ainda que justificasse parte destes textos como sendo pré-textos, textos para serem imaginados. Flusser empolgou-se com o frescor das modernas técnicas de reprodução e produção de imagem, mas nunca deixou de se preocupar com os efeitos que as novas técnicas produziam na tradição literária. Por isso ele não postulava que abandonássemos a escrita, mas que passássemos a escrever de outra forma. A atualidade do pensamento de Flusser deriva em grande parte deste ponto: ele soube pensar as imagens na contraluz dos textos, e os textos na contraluz das

imagens, bem como soube pensar as imagens técnicas na contraluz das imagens tradicionais, e vice-versa.

A visão mais direta do fascismo é o engolimento da história pela pós-história. É quando os gestos humanos não visam mais mudar o mundo, mas serem registrados tecnicamente, ou quando a história passa a ser destinada exclusivamente ao aparelho. No *Vampyroteuthis*, Flusser assinala que era natural que a comunicação e a arte humanas assumissem as mesmas características da comunicação e da arte do octópode: impressão de informação em canais de comunicação efêmeros, em mídias. Seria, então, a sociedade do futuro necessariamente a sociedade do ódio, da violentação do outro pelo engano e pelo engodo, como a sociedade vampyroteute? Flusser responde que esse é o futuro mais provável, mas que poderia ser evitado desde que o homem levasse em consideração os milhares de anos do passado histórico em que travou uma pesada luta contra os objetos, e que se lembrasse que só pode sobreviver a essa luta, que só pode sobreviver como espécie, porque contou com a ajuda de outros homens. “De maneira que para nós, os homens, o outro não é apenas o adversário a ser violentado para ser informado, mas também o aliado que informa junto conosco”⁹¹.

Flusser, hoje apontado como um dos grandes pensadores das novas mídias do século XX, escreveu à máquina até o final da vida. Ele reconhecia que a falência de seu pensamento poderia se dar pelo esforço obstinado em articular a pós-história historicamente, mas este era também o seu principal trunfo, o de ter percebido que os aparelhos nada mais são que articulações concretas de língua. Daí, por exemplo, o seu clássico *Filosofia da caixa preta*, que se dispõe a tomar o aparelho fotográfico como protótipo do aparelho moderno, ser precedido por um glossário de conceitos. Mesmo argumento que leva Rancière a pressupor que as principais virtudes estéticas da técnica cinematográfica não passam, no limite, de desdobramentos das invenções estéticas da literatura.

Todo aparelho, por mais automático que seja o seu funcionamento, demanda o emprego de um léxico, de um conjunto de palavras, ainda que apenas para nomear o controle de suas funções operativas. Desfuncionalizar um aparelho não é somente procurar por outras funções asseguradas pelos seus meios técnicos, no caso da

⁹¹ FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 123.

fotografia, sacar imagens diferentes das normalmente produzidas, mas refuncionalizar a base vocabular que permite ao aparelho legitimar as suas funções.

Em termos freudianos, significa dizer que o estranho habita o familiar (*unheimlich*). Em termos literários, é o que ocorre em muitos dos contos de H. P. Lovecraft. O aspecto monstruoso da realidade, o seu terror, manifesta-se nos gestos mais casuais, como o “Cthulhu” é evocado a partir de associações imprevistas de pensamento. Para Lovecraft, a produção narrativa de acontecimentos inconcebíveis exige a manutenção de um realismo minucioso em todas as partes da história, exceto no trecho em que se pretende abordar o prodígio: “A atmosfera, e não a ação, é o grande *desideratum* da ficção fantástica”⁹² – como o clima no qual vive o *vampyroteuthis* é o mais relevante para Flusser, e não necessariamente a sua essencialidade ontológica.

Trazer à tona a faceta fantástica da realidade não implica na proposição de um mundo tresloucado, cheio de máquinas, monstros e homens com superpoderes, mas em sustentar até o limite a descrição e a análise do realismo mais factual. Não é este o principal atributo que notabilizou a produção cinematográfica de Charles Chaplin, o de ter percebido a repetição diária de gestos absurdos, como o do trabalhador na linha de montagem? Também não é esta a principal virtude daquela que se reputa a melhor literatura latino-americana, a literatura fantástica, a do realismo mágico, a de ter feito o insólito brotar do solo do cotidiano, ou seja, não foi por meio da extrapolação inventiva dos dados mais imediatos da realidade social que esta literatura pode caracterizar a

⁹² LOVECRAFT, H. P. “Notas sobre a escritura de contos fantásticos”. In: _____ *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Trad.: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012, p. 149. Outras aproximações poderiam ser feitas entre Flusser e Lovecraft, especialmente no que compete às metáforas e às imagens marítimas, como no conhecido conto “Dagon”, de 1917: “Eis o que me pergunto, mas sempre tenho uma visão nítida do terror em resposta. Não consigo pensar nas profundezas oceânicas sem estremecer ao imaginar as coisas inomináveis que neste exato momento podem estar deslizando e arrastando-se pelo fundo viscoso, rendendo homenagens a antigos ídolos de pedra e esculpindo sua execranda imagem em obeliscos submarinos de granito úmido. Sonho com o dia em que possam erguer-se acima das ondas para arrastar ao fundo, em suas garras fétidas, os resquícios dessa humanidade pífia e devastada pela guerra – com o dia em que a terra há de afundar, e o fundo escuro do oceano erguer-se em meio ao pandemônio universal”. LOVECRAFT, H. P. “Dagon”. In: op. cit., p. 26.

estranheza da vida nos trópicos? Não teria Flusser desenvolvido, a partir deste pressuposto, uma autêntica e original filosofia do cotidiano, uma filosofia das coisas, dos nomes das coisas, dos gestos, dos objetos?

Em termos flusserianos, retirar as palavras de seu invólucro de sentido unívoco, pensar os aparelhos em nível linguístico, é fazer a técnica regredir à *techné*. Isso explica o seu elogio à exposição de uma bomba de gasolina numa galeria de arte bem como todo o seu engajamento na reestruturação da Bienal de Arte de São Paulo, sobre o qual se falará adiante. Para Flusser, importava refletir sobre a “bombadegasolinidade” da bomba de gasolina, estratégia que passava por retirá-la do posto de gasolina e levá-la para a Bienal. No caso da bomba de gasolina, passava por assumir a *art pop* como uma espécie de “fenomenologia aplicada”⁹³, uma tentativa temporária de suspender os modelos que nos informam, mesmo método que ele colocou em operação nos ensaios dedicados à bengala, ao banheiro, à grama, ao espelho, à vaca, etc. Com alguma frequência, tais ensaios eram intitulados, não gratuitamente, “a palavra vaca”, “a palavra espelho”, como para deixar claro que o estudo que grosseiramente poderíamos chamar de “eidético” das coisas passava pela análise detida das palavras que as nomeavam.

Em Flusser, portanto, não estava em jogo uma atitude desmistificadora, intelectualizante, como quem deseja revelar um sentido escondido e postulá-lo como o verdadeiro, mas um gesto de desnaturalização, cujo símbolo mais manifesto deve ser o livro *Natural:mente*⁹⁴. Desnaturalizar é arrancar o jogo da significação da inércia, é indicar o que há de construído no natural, e de natural no construído, é, mais do que atribuir um sentido último às palavras, abrir as palavras para novas possibilidades de sentido.

11.

Roger Caillois, em *Mitologia del pulpo*⁹⁵, de 1973, traça um recorrido histórico, científico e literário do polvo, com suas nomações,

⁹³ FLUSSER, Vilém. “A Bienal e a fenomenologia”. In: *O’Estado de São Paulo*, 2 de dezembro de 1967.

⁹⁴ FLUSSER, Vilém. *Natural:mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

⁹⁵ CAILLOIS, Roger. *Mitologia del pulpo*: ensayo sobre la logica de lo imaginário. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila, 1976.

denominações e imagens. Ele reforça que a *pieuvre*, inserida no dicionário francês por Victor Hugo, em 1866, passou a reunir os aspectos maléficos e terríficos do animal, enquanto o *poulpe* foi reduzido aos aspectos familiar e comestível. Para Caillois, o cristianismo também desempenhou papel importante na “demonização” do polvo ao relacioná-lo aos tentadores, mentirosos e avaros que acumulam as riquezas roubadas de suas vítimas. Para certa tradição cristã, o bicho seria uma espécie de personificação do Diabo, ao mesmo nível das mulheres que conduziam os homens para o pecado com seus falsos encantos.

A ironia a respeito da *pieuvre*, conforme o estudo de Caillois, é que o principal elemento que contribuiu na difusão do caráter monstruoso do polvo é o trabalho de Denys-Monfort, seguidor de Bufón, *Histoire naturelle, générale et particulière, des mollusques*, de 1802, justamente um tratado de pretensão científica. Já o *kraken* se destacaria pelo gigantismo, e há farta produção literária que narra as aventuras de experientes marinheiros que atracaram suas embarcações no *kraken* na expectativa de que se tratasse de uma ilha. Segundo Caillois, em resumo, o *poulpe* seria o lado familiar do polvo, o *kraken* o lado inofensivo e de grandes dimensões e a *pieuvre* o lado monstruoso. O título original do livro, em francês, é *La pieuvre*.

As primeiras partes do trabalho de Caillois são tediosas. Ele parece ater-se a um jogo de verdadeiro ou falso, a uma verificação sistemática da factualidade das inúmeras narrativas produzidas sobre o polvo. É desta preocupação que advém a surpresa com o fato de ter sido um tratado científico o principal responsável pela popularização do octópode enquanto monstro marítimo, já que, de acordo com as investigações de Caillois, o polvo nunca foi um animal que demandasse medo e temor da parte daqueles que cruzassem o seu caminho. Inicialmente, Caillois avalia as representações literárias do polvo à luz do conhecimento científico, e são inúmeros os tratados que aparecem citados nas notas de rodapé.

Caillois também se mostra convencido da importância decisiva de Michelet, Verne e Hugo, e em menor escala de Lautréamont, na consolidação da figura pegajosa, sugadora e perigosa do polvo. Neste contexto, ele atribui a Verne um papel mais de divulgador, e a Hugo um papel de criador de uma metafísica do polvo, algo que o modo como os dois livros estão organizados permite corroborar.

O romance de Verne é a típica história de divulgação científica, ou seja, a criação de um frágil fundo narrativo, geralmente baseado num périplo aventureiro, neste caso a bordo de um submarino, que possibilite

tornar a descrição de paisagens e animais, acompanhada da enumeração de seus nomes científicos, menos tediosa. É a lógica duvidosa, e ainda tão vigente no discurso da pedagogia contemporânea, da ludicidade didática, do “aprender brincando”. Já o romance de Hugo problematiza a relação do homem com o mar, aprofunda os dramas psicológicos dos personagens, descreve e analisa poeticamente a monstruosidade do polvo, recheia a narrativa, ao estilo de Rosa, com as mais variadas formas de manifestação do diabólico e forja, em gesto monstruosamente literário, a palavra *pieuvre*, que daquele ponto em diante denominaria o polvo. De todo modo, em ambos os romances, como também em Lautréamont e Michelet, o polvo aparece como ameaçador e mortal.

Se os capítulos iniciais do livro não são animadores, a segunda parte do estudo de Caillois é bastante atraente, até porque é nesta segunda parte que seus objetivos teóricos e estratégias metodológicas tornam-se mais claros. Fica evidente que Caillois não visa separar, de um lado, as contribuições científicas que definiram o polvo, e, de outro, as contribuições literárias que ajudaram a formar a imagem monstruosa do polvo. A constatação de que foi um tratado científico, o de Denys-Monfort, o pontapé decisivo na construção narrativa da *pieuvre* enquanto ser maligno, algo que depois o cânone literário acabou por ratificar, permite des-hierarquizar os textos das mais variadas ordens quando se pretende analisar teoricamente o desdobramento de uma palavra, de um polvo.

A segunda parte do estudo relaciona-se diretamente com o seu subtítulo: *Essai sur la logique de l'imaginaire*. Caillois pretende acompanhar o desenvolvimento das imagens e das palavras que definem o polvo até o momento em que não seja mais possível separar textos científicos e textos literários. Mais do que isso: até o momento em que não seja mais possível separar o polvo que habita no mar do imaginário constituído acerca do polvo. Caillois, em sintonia com Flusser, não distingue a relação que estabelecemos com as coisas e as estratégias que lançamos mão para representar as coisas – língua forma realidade.

Isso é o que torna o gesto de Victor Hugo extremo: ele cria o monstro ao mesmo tempo em que cria a palavra monstruosa. A *pieuvre*, literariamente, não preexiste a *Os trabalhadores do mar*. Hugo, com seu romance, coloca a *pieuvre* no mundo, mesmo argumento utilizado por Flusser ao afirmar que a teoria da evolução não preexiste a Charles Darwin. O mérito do biólogo não foi o de descrever sistematicamente algo que já funcionava naturalmente no mundo, mas o de ter inventado um modelo a partir do qual a evolução dos seres e do homem passou a fazer sentido. O que, em Flusser, tem a ver com desnaturalizar o sentido

comum das palavras, em Caillois tem a ver com tentar descobrir as “inclinações naturais do imaginário”:

Llego ahora al propósito específico del presente trabajo: descubrir las diferentes representaciones del pulpo, precisar oportunamente en qué puntos se alejan de la realidad zoológica, definir, si los hay, sus elementos constantes y, por último, seguir su evolución, enfocando asimismo los súbitos cambios que puedan eventualmente aparecer en estas representaciones. Así pues, se trata, en un punto preciso, de intentar descubrir las inclinaciones naturales de lo imaginario⁹⁶.

Descobrir as inclinações naturais do imaginário é desnaturalizar o entendimento recorrente que temos a respeito do imaginário. Os elementos naturais podem ser mais imaginários do que aparentam, como os elementos imaginários podem ser mais naturais, ou naturalizados, do que se acredita à primeira vista. O “elogio da superficialidade” de Flusser contempla o que ele acreditava ser uma inversão na lógica do imaginar, assegurada pela relação do homem com as imagens sintéticas. Naturalmente, argumenta Flusser, tomamos o imaginar como um gesto abstrativo, ou seja, partimos do concreto, daquilo que “existe”, para imaginar o abstrato, aquilo que não “existe”. Com as imagens técnicas, podemos imaginar de modo diferente, pois partimos daquilo que não “existe”, o espaço abstrato das ideias e das imagens mentais, em direção à concretude da imagem na tela. A imaginação das imagens técnicas vai do abstrato ao concreto. É gesto que tende a materializar virtualmente a imaginação. É gesto que assume pixeladamente o caráter projetivo do pensamento.

No caso de Caillois, o que parece estar em jogo não é exatamente uma inversão, ainda que o esforço imaginativo seja consonante ao de Flusser. Caillois menos inverte a relação entre o natural e o imaginário do que tenta acompanhar paralelamente a formação das representações do polvo e a realidade zoológica. Há o risco de, por vezes, a “realidade objetiva”, atestada pela ciência, sobrepor-se à “realidade do imaginário”, algo que é possível constatar entre as linhas do texto. Mas este, definitivamente, não é o seu objetivo, o de contrapor a realidade factual à realidade das representações.

A tese de Caillois é a de que o imaginário pode se desenvolver

⁹⁶ Idem, p. 10.

naturalmente, ou seja, que pode ser constituído conjuntamente à constituição dos seres. É como se não pudéssemos separar a nossa racionalidade articuladora e a nossa condição de organismos vivos pluricelulares. Do mesmo modo, torna-se plausível supor que a base do mundo natural pode ser imaginária. No fim das contas, é novamente colocar em pauta a indistinção entre as ciências naturais e as ciências do espírito, entre a natureza e a cultura. É o que leva Flusser a confrontar os modelos de Darwin e Lamarck para rechaçar as soluções dicotômicas – se devemos nossa constituição atual mais à nossa autonomia evolutiva ou ao contato com o meio circundante – e para ultrapassar ambos os modelos em nome de um sistema complexo de relações. Ainda se voltará detalhadamente à relação entre Flusser e Caillois.

PARTE 2:

CONHECER É GESTO ABSURDO: MODELO, PARADIGMA, FICÇÃO

“Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor. O que eu quero, é na palma da minha mão”⁹⁷.

1.

Flusser sempre se mostrou curioso a respeito do nível de influência de nossa constituição corporal na elaboração dos modelos teóricos e comportamentais que nos informam. Sua motivação era saber até que ponto os aspectos fisiológicos impunham formas de estar no mundo. Até que ponto a ontologia e a epistemologia são uma e mesma coisa. A sua busca pela biologia, e o *Vampyroteuthis* é o exemplo máximo dessa investida, a sua tentativa de propor quase que uma filosofia da biologia, passava menos pela possibilidade de criação de vida artificial e pela manipulação genética, a *génie technique* ou *gentech*, algo que, sem dúvida, suscitava o seu interesse, do que pela necessidade de preparar uma fenomenologia dos gestos humanos, uma teoria geral que congregasse o corpo e as investigações sobre a linguagem. Ideia muito diversa daquela proposta por teorias que se ocupam de uma “linguagem corporal”, assunto que ainda hoje preenche parte generosa das cadeiras dos cursos de psicologia.

Daí, por exemplo, não ser gratuito o fato de Flusser ter escolhido um polvo, com sua complexa constituição tentacular octopodal, para servir de modelo crítico comparativo dos modelos humanos, pois, apesar de viverem em habitats diferentes, um na superfície e o outro nas profundezas do oceano, homem e polvo assumiram a posição ereta, e em cada um deles o levantamento do solo teve consequências específicas. Homem e *vampyroteuthis* são antipodais, tendo cada um, em sua linha evolutiva, alcançado o cume da cadeia. Os dois se reflexionam, mas em espelho distorcido.

⁹⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 328.

Quando o homem se ergueu, liberou as mãos para a apreensão de objetos e os olhos para o horizonte. A coluna vertebral virou-se, o crânio se levantou e a estabilidade animal fornecida pelas extremidades dianteiras foi perdida. Os “instintos” se enfraqueceram, a barriga ficou desprotegida e o comportamento passou a ser menos previsível. O homem agora consegue olhar o horizonte e as estrelas, mas perdeu a terra firme. Em termos epistemológicos, libertou a vista para a teoria, e as mãos para a práxis.

Flusser localiza a separação entre sujeito e objeto no erguimento humano. O clima refrescou, as árvores rarearam e a paisagem se transformou em tundra. O homem teve de descer das copas e troncos. O cenário diante dos olhos se transformou radicalmente. Ele não mostrava mais folhagens e ninhos, mas o horizonte, o vazio. As mãos não apalpavam mais folhas e galhos, mas se viam obrigadas a manusear ossos e pedras a fim de superar a estranheiridade no mundo. Disposto a transpor a alienação, o homem não apenas manuseia objetos, mas os modifica, trabalha, determinado a transformá-los em instrumentos e mediações. O homem deixa de ser primata.

A estrutura do mundo espelha reciprocamente a estrutura do organismo – tese central de Caillois que Flusser subscreve. O homem, ao modificar o mundo, modifica a si próprio. Flusser recorda que, sendo assim, a estrutura do mundo reflete a das mãos humanas. Ele aponta que tal conceituação está em Heidegger, a partir da dualidade entre objetos diante da mão (*vorhanden*) e objetos disponíveis à mão (*zuhanden*). Os primeiros definem o território da natureza ou do futuro, os segundos delimitam o território da cultura ou do passado. Está também em Karl Marx, a partir da separação entre os objetos não alcançáveis por mãos, a ideologia, e os objetos manipuláveis, o conhecimento científico. Como a estrutura do mundo reflete também a dos olhos, que agora enxergam o horizonte, Flusser acrescenta que esta mesma premissa está em Maurice Merleau-Ponty e Gastón Bachelard, que classificam o mundo como de visão próxima, composto pelos objetos que se pode tocar (concretos), e o mundo de visão ampla, formado pelas teorias e modelos (teóricos).

Toda valoração e medição (ética e estética) nasce, nos homens, da coordenação entre mãos e olhos⁹⁸. A posição ereta afastou o aparelho genital das mãos e dos olhos. Este aspecto morfológico, segundo Flusser, dividiu o processo de conhecer humano em três etapas, cabendo

⁹⁸ Ver, a esse respeito: FOCILLON, Henri. *O elogio da mão*. Trad.: Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

ao cérebro organizar, sucessivamente e não em ordem definida, as experiências recolhidas pelas mãos, pelos olhos e pelo sexo. Esta diversidade de informações provocou contradição no cérebro. Um pensamento pautado por paradoxos e contradições é um pensamento desconfiado. É por isso que, para Flusser, a atitude fundamental do homem perante o mundo é a da dúvida cartesiana.

Tendo em conta a enorme quantidade de pares dicotômicos que fundaram a nossa forma de conhecer – verdadeiro e falso, alto e baixo, racional e passional –, e que estão na base de muitos dos tratados que se propõem a aprimorar a condição humana, não é forçoso dizer que o pensamento do homem ocidental se estabeleceu como um pensamento da separação.

Temos, o tempo todo, de separar. Separar as experiências sexuais das experiências intelectuais; as experiências sensoriais das experiências comprováveis; as posições pessoais dos argumentos referenciados pelo cânone. Temos, o tempo todo, de dividir. O texto em capítulos; o “objeto” da análise; o método da poesia. Voltar às *keywords* dos artigos acadêmicos a fim de levantar o número de títulos de dissertações e teses que trazem a expressão “uma relação entre” poderia ser novamente proveitoso. Flusser explica em vários ensaios que este método de separação se consolidou com o Renascimento. Foi quando a *techné* se desmembrou em arte e técnica. O que era da competência da arte virou obra, obra de arte, motivo de contemplação nos espaços restritos dos museus e das galerias, e se separou das outras formas sociais de trabalho, a dos homens comuns, desprovidos de genialidade. A partir de então, e ainda hoje, temos os trabalhos manuais e os trabalhos intelectuais, os homens que pensam e os homens que trabalham. Uma autêntica revolução passaria pela redefinição do conceito de trabalho.

2.

O ponto de partida favorito de Flusser para discutir o erguimento humano do solo é o modelo proposto por Wilhelm Reich, a quem cita com frequência, em especial no *Vampyroteuthis*. De acordo com o psicólogo, duas são as atitudes possíveis: a convexa e a côncava. A primeira, a da postura ereta e peito erguido, afasta a cabeça do sexo. É a posição militar, do soldado pronto para a guerra (*Thanatos*). A segunda, fechada sobre si mesma, aproxima a cabeça do sexo. É a posição do amor (*Eros*). A conjunção bucal-anal (*Eros-Thanatos*) é, segundo a perspectiva reichiana, a meta de toda vida. É a felicidade.

Em *A função do orgasmo*, cuja primeira edição data de 1942,

Reich assinala que a couraça – nos homens chamada de caráter – é a “*soma total funcional de todas as experiências passadas*”⁹⁹. A angústia e a sexualidade reprimida são, conforme o psicólogo, os fatores determinantes para o aumento progressivo da rigidez da couraça. É preciso forçar os limites desta carapuça. Senão rompê-la, o que parece impossível, ao menos torná-la flexível, expandir o eu para fora. “A pessoa econômico-sexualmente regulada é capaz de fechar-se em uma situação e abrir-se em outra. Tem o controle da sua couraça, porque não precisa coibir impulsos proibidos”¹⁰⁰. Reich sustenta que a contenção do *orgon* e a falta de satisfação sexual estão na base de todo fascismo: “É simples e parece até vulgar mas eu sustento que toda pessoa que tenha conseguido conservar alguma naturalidade sabe disto: os que estão psiquicamente enfermos precisam de uma só coisa — completa e repetida satisfação genital”¹⁰¹.

Charles Darwin publica sua obra basilar, *On the Origin of Species*, na qual lança seu modelo evolutivo a partir da seleção natural, em 1859. Mas é apenas em 1871, com *The descent of Man and Selection in Relation to Sex*, que ele apresenta seu modelo evolutivo do homem. Darwin não se furta ao tema do bipedalismo, todavia seus palpites são bastante genéricos e pouco criativos. Ele atribui a assunção da posição ereta a um fator de adaptabilidade. Em certo momento, o “primeiro” homem viu-se obrigado a pular das árvores, seja porque o ambiente assim o demandou, seja porque o alimento escasseou. Com o passar do tempo, as demandas e exigências da vida em terreno plano o obrigaram a se levantar do solo.

A professora de física aplicada da USP, Lia Queiroz do Amaral, em estudo de repercussão mundial, associa o levantamento humano à perda de pelos entre as mulheres. No artigo “Bipedalismo: solução para carregar crias, correlacionada com a redução dos pelos”¹⁰², que sintetiza sua tese, a pesquisadora assinala que é consenso na comunidade científica que o bipedalismo é o principal responsável pela separação do homem dos demais primatas, e conseqüentemente pelo estabelecimento

⁹⁹ REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. Trad.: Maria da Glória Novak. 18ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 76.

¹⁰⁰ Idem, p. 94.

¹⁰¹ Idem, p. 52.

¹⁰² AMARAL, Lia Q. “Bipedalismo: solução para carregar crias, correlacionada com a redução de pelos”. In: *Revista de Biologia*, 2014, p. 19-27.

do gênero *homo*, mas reitera que não há acordo entre os cientistas quanto à origem do bipedalismo.

No modelo de Lia Amaral, é a mulher o ponto decisivo para o desaparecimento da pelugem e, principalmente, para o erguer-se do chão. Para Lia, os “primatas” assumiram a posição ereta porque a mulher precisou liberar as mãos para pegar as crias no colo, já que a ausência de pelos nas costas não fornecia mais aos filhotes a aderência necessária para se agarrarem. Outro detalhe não desimportante na teoria de Amaral é a comprovação que, à falta de pelos, seguiu-se a diminuição dos caninos. Ao erigir-se, o homem tornou-se menos agressivo.

Em duas notas de rodapé de *Mal-estar na civilização*¹⁰³, que, embora separadas por poucas páginas, formam um comentário só, é possível identificar os pitacos de Freud acerca do erguimento do homem, e não apenas dos motivos que o levaram a assumir o bipedalismo, mas principalmente das consequências deste erguimento para o processo civilizatório.

Segundo Freud, o quadrúpede mantinha a cabeça próxima ao sexo, a posição côncava de Reich, característica que aguçava o sentido olfativo. O que atraía o apetite sexual do macho era o cheiro do sexo da fêmea durante o ciclo menstrual. No bípede, a cabeça afastou-se do sexo, a posição convexa de Reich, característica que despotencializou a capacidade humana de sentir odores e reforçou o sentido visual. O fato de ver a todo momento o sexo da parceira teria passado a excitar o homem permanentemente, ao contrário da pulsão desejosa anterior, intermitente, suscitada somente quando a fêmea encontrava-se em período fértil.

Supor, com Freud, que a posição convexa aumentou o amor, e não o reprimiu, contrariaria o modelo reichiano. Mas não é o caso. A posição ereta, se num primeiro momento levou o homem a transar mais, resultou, na sequência, no tabu da menstruação e do sexo anal, na necessidade de esconder as “vergonhas”, na repugnância dos excrementos e nas manias da higiene: “Assim, descobriríamos que a raiz mais profunda da repressão sexual, que avança juntamente com a civilização, é a defesa orgânica da nova forma de vida alcançada com o porte ereto do homem contra a sua primitiva existência animal”¹⁰⁴.

¹⁰³ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad.: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

¹⁰⁴ Idem, p. 62.

O levantamento da cabeça caminhou na direção progressiva da repulsa, exceção feita às crianças, que nos primeiros anos de vida têm o instinto de pegar seus excrementos com as mãos, e até de comê-los, não permanecendo clara a separabilidade entre elas mesmas e suas evacuações. É possível que o nojo comece quando se desfaça, na criança, a memória da vida amalgamada à merda (útero) e da vida quadrúpede (a do engatinhar). Este pode ser outro dos fundamentos possíveis da distinção entre sujeito e objeto. Nas páginas iniciais do *Vampyroteuthis*, Flusser afirma que uma fenomenologia do nojo provaria que o “nojo recapitula a filogênese”¹⁰⁵, ou em termos práticos, vidas moles esmagadas geram nojo, vidas que contenham esqueleto esmagadas geram identificação.

3.

O mundo para o homem ereto é um esbarrar contra objetos. O homem é ser que caminha em plano geométrico cartesiano e, conforme avança pela planície, depara-se com obstáculos que precisam ser modificados (trabalhados) a fim de que não voltem a perturbar o trajeto. Uma vez modificado, o objeto passa a não mais atrapalhar o homem, converte-se em instrumento. Quando o homem conseguir afastar todos os objetos do caminho ou quando conseguir transformar todos os objetos em instrumentos, a meta do conhecimento terá sido alcançada. O mundo do homem, portanto, é “campo de ação”¹⁰⁶, e o homem ocupa o polo ativo, o do sujeito:

Quando a cabeça se afastou do solo, o labirinto se deslocou, e isto teve por efeito determinada tridimensionalidade do espaço, descrita pela geometria cartesiana. A cabeça erguida resultou no desenvolvimento do neocórtex, com seus centros simbolizantes (por exemplo, o centro linguístico), e isto conferiu ao mundo dimensão ‘semântica’: transformação da locomoção que teve efeitos radicais sobre a estrutura do mundo. O andar sobre duas pernas, com os dois braços como pêndulos, dividiu o mundo em presente, passado e

¹⁰⁵ FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. Annablume: São Paulo, 2011, p. 21.

¹⁰⁶ Idem, p. 74.

futuro. Presente: os objetos que barram o caminho e podem ser afastados. Passado: objetos já percorridos e manipulados. Futuro: objetos ao porte das mãos e atravessáveis. Outra postura do organismo teria por efeito outra estrutura temporal ou estrutura temporal nenhuma¹⁰⁷.

Havia, portanto, um polo ativo, o do homem, e um polo passivo, o dos objetos. Conhecer era afastar os objetos do caminho, separar os que poderiam servir ao homem e os que deveriam ser descartados. A partir da manipulação dos objetos úteis, do trabalho, o homem construía instrumentos, que passavam a facilitar a sua tarefa de desprezar os objetos inúteis. Acumular conhecimento, expressão que não sai de moda, é justamente isso: resolver definitivamente problemas com a ajuda de um conjunto de instrumentos. Quem acumula conhecimento confia que o conhecimento progride. Problemas, uma vez resolvidos, não voltarão a incomodar, até o dia em que não teremos mais problemas para resolver, e o reino da felicidade, e da ciência pura, irá se estabelecer.

O que importa frisar, em contrapartida, é que a narrativa de Flusser não expõe apenas o lado objetivo do gesto de conhecer. Se a posição ereta exige do homem que, ao caminhar em plano cartesiano, separe os objetos que lhe servem e os que não lhe servem, o erguimento do solo também inaugura a história e abre a dimensão semântica do mundo. Além disso, manipular objetos nunca é um gesto inteiramente objetivo. Por mais que o homem se esforce em se manter como o polo ativo do processo, a tendência do objeto é a de não se conformar com o polo passivo.

Manipular um objeto, perscrutá-lo com as mãos, é ter de lidar com a resistência que o objeto oferece. A passagem do ser para o dever-ser não é uma linha reta. No gesto de conhecer que manipula objetos, o homem precisa adaptar a sua ideia à forma do objeto. Arte sempre foi isso: jogo de forças entre uma forma pré-concebida e a forma do material. *Tecnhé* também sempre foi isso: um saber-fazer, um *know-how*, a capacidade de melhor adaptar a intenção criadora à resistência do objeto, ou melhor, um saber fazer da própria resistência imposta pelo objeto o resultado do trabalho artístico. Fazer da falha uma potência, da resistência uma insistência. O sonho de uma sociedade de jogadores passaria pela indiferenciação entre o gesto artístico e o gesto do

¹⁰⁷ Idem, p. 68.

trabalho: esforço constante de adaptação de intuições criativas a determinados materiais.

Quando analisa o gesto de fazer, Flusser distingue o gesto de entender e o gesto de pesquisar, que aqui pode ser tomado como sinônimo de conhecer. Entender é um movimento objetivo que coloca os objetos lado a lado a fim de compará-los. Entender o mundo é passear pela superfície dos objetos. É o gesto do homem que assumiu a posição ereta e que precisa, frente a este mundo hostil, separar o que lhe pode ser útil e o que lhe pode ameaçar. É um gesto relevante, sem dúvida, postulado por Flusser como anterior ao de conhecer, e que intelectuais contemporâneos talvez classificariam como um “saber situar-se no campo”, sempre com o risco de recair no lugar comum das expressões “escolher o objeto de pesquisa”, “fazer o recorte” e “determinar um corpus para análise”.

O gesto de conhecer é outro. Este penetra os objetos não para valorá-los comparativamente e para incluí-los numa escala, mas para compará-los com os nossos valores. Conhecer um objeto significa forçá-lo a oferecer resistência diante da pressão das mãos, obrigando-as, assim, a descobrir as suas estruturas internas. As mãos se encontram sobre o objeto quando desejam entender, e dentro deles quando desejam conhecer. Pesquisar é se colocar dentro, estar atado ao objeto, abrir mão sem ressentimentos de toda objetividade:

Tendo entendido, sob a resistência brutal da matéria bruta, que são aptas a manufaturá-la, as mãos passam a adaptar a estratégia apropriada. Mas tal estratégia implica que a forma, dentro da qual o objeto deve ser impresso, deve ser adaptada. Não se trata na estratégia de manufatura, apenas de modificar o objeto em função da forma, mas igualmente de modificar a forma em função do objeto entendido em profundidade. Destarte, podem surgir formas “novas”, isto é, perturbações provocadas em formas “velhas” pela resistência de objetos profundamente entendidos. Tal modificação de formas por mãos que não cedem à resistência do objeto, mas a incorporam na forma, pode ser chamado o gesto “criativo”. Nele podemos observar, concretamente, como formas nascem. Podemos observar, concretamente, a “poiesis”, e destarte, libertar-nos da ideologia platônica do

“realismo das ideias” que continua nos afligindo de uma maneira ou outra¹⁰⁸.

Em Flusser, forma e conteúdo não se separam. Uma nova forma nasce quando um objeto é entendido profundamente. Um objeto cuja resistência foi incorporada ao seu processo de conhecimento exige espontaneamente uma outra forma. Isso vai ao encontro do que se disse a respeito da originalidade de uma pesquisa: não tanto a procura por assuntos inexplorados, mas a insistência criativa em objetos bastante explorados. Um objeto que já serviu de mote para milhares de pesquisas não é necessariamente um objeto sobre o qual muito se conhece. Ele pode simplesmente ser um objeto frente ao qual estes milhares de pesquisadores esbarraram em seus mais evidentes sinais de resistência. Até porque objetos muitas vezes visitados tendem a se cristalizar em manipulações hegemônicas, que passam a nortear as milhares de manipulações que surgem na sequência. Tais manipulações hegemônicas recebem o nome de fortuna crítica. A partir de então, fica estabelecido, de acordo com os rituais conveniados, que as novas manipulações não podem deixar de acrescentar ao seu processo de pesquisa as manipulações oficiais. Ocorre que, com o tempo, as novas manipulações passam a se preocupar mais com a resistência que as manipulações hegemônicas oferecem do que com aquela que o próprio objeto impõe.

É o momento em que as mãos giram no vazio, situação em que o pesquisador está perdido. Ele não tem mais o que pegar, ou melhor dito, não tem mais no que apegar-se. É quando se depara com a vacuidade de todas as referências, com a falsidade de todas as citações. Mas é também o momento em que advém uma sensação vertiginosa que desnor-teia, que desestabiliza, vertigem semelhante a de Flusser quando desembarca em São Paulo, situação limite, em que nada mais faz sentido, em que o pesquisador perdeu o chão, *bodenlos*, mas, justamente por isso, único momento possível do qual algum sentido autêntico pode brotar.

É por isso que Flusser faz questão de não perder de vista o aspecto manufatureiro do gesto de conhecer, ao mesmo tempo em que aponta o fazer poético, a *poiesis*, fazer que não demanda obrigatoriamente a manipulação de objetos, como principal exemplo de criação de formas novas. Era também o que fazia Benjamin, em tempos de reprodução técnica e definhamento da experiência, trazer à baila a tradição da oralidade, da narrativa contada de boca em boca e que ele

¹⁰⁸ FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 91.

considerava uma forma “artesanal” de comunicação. Ele também afirmava que o autêntico narrador era aquele que, tal como o oleiro, imprimia as suas marcas na narrativa.

Ainda hoje, o fazer poético segue associado à artesanaria, a uma manufatura da linguagem, algo que pode ser identificado também na profusão de livros de poesia que são auraticamente encadernados à mão, costurados, colados, etc. O fato de, também hoje, a enorme parte dos poetas fazer poesia digitalmente, apertando teclas, e que levou Flusser a passar a vida toda escrevendo à máquina em detrimento do computador, contribui com a ideia, e com a sensação imediata, de estar martelando a matéria, imprimindo, à força, uma forma. Tal fato foi o que permitiu Flusser manter o gesto de escrever, que nos tempos atuais se caracteriza pela imaterialidade, próximo ao movimento “original” da escritura, o de inscrição e perfuração de superfícies – o estilo, que antes de ser marca identitária, foi *stylo*, estilete, instrumento perfurante.

Os ensaios que dedicou às teclas, na tentativa de explicar o porquê as batemos e o porquê as máquinas de escrever estalam, sintetiza o pensamento de Flusser a respeito dos gestos. Seu esforço era o de perceber, mesmo no gesto de escrever, resquícios de materialidade. Importava para ele não apenas que se continuava a escrever, mas que agora se escrevia apertando teclas. Flusser se dedica, a partir dos anos 1960, a uma teoria geral dos gestos porque visualizava mudanças radicais nos gestos humanos, principalmente naqueles ligados ao conhecer, por meio dos quais os homens deixavam de manipular objetos e passavam a manipular informação.

Ele justificava a elaboração desta teoria baseado em quatro necessidades: forjar novos tipos de teoria, fundamentar teoricamente a práxis dos gestos, reestruturar as universidades e demais instituições acadêmicas e encontrar um lugar “orgânico” para a teoria da comunicação em tais estruturas novas¹⁰⁹. Ele diferenciava a sua teoria das demais porque a desejava “(1) interdisciplinar (interface), portanto antiacadêmica. (2) seria formal, portanto anti-historicista. (3) seria anti-ideológica. Mas (4) seria engajada”¹¹⁰. Salta aos olhos a preocupação de Flusser em reorganizar as instituições acadêmicas, assim como em destacar, na contramão do discurso publicitário, que a interdisciplinaridade está longe de ser um atributo das universidades. Ele é enfático ao dizer que os espaços universitários acompanharam a

¹⁰⁹ Idem, p. 14.

¹¹⁰ Idem, p. 28, 29.

tendência moderna de departamentização e especialização, ou seja, de divisão estanque em blocos de concreto que pouco ou nada se comunicam.

Flusser assinala que o artista da segunda metade do século XX trabalha a partir de “inobjetos”¹¹¹. O homem não mais se depara com problemas (obstáculos pelo caminho), mas com programas. Seu desafio não é mais o de resolver problemas, mas o de “bolar” programas. A inobjetividade, que em Flusser é sinônimo de imaterialidade, é a marca principal da comunicação e da arte do *vampyroteuthis infernalis*. O polvo não informa objetos a fim de informar o outro. Para comunicar e fazer arte, o bicho manipula o ambiente e a si próprio. Seu objeto de apoio, se é que se pode chamar de objeto, a sépsia, não lhe é estranho, pois ele mesmo a produz, diferentemente do mármore, do bronze ou do gesso, materiais externos e alheios ao homem e que lhe oferecem extrema resistência. Sendo assim, a sépsia, para o *vampyroteuthis*, não é objeto, mas *media*.

Mas o homem, como já se disse, tem um trunfo a seu favor. Ao contrário do *vampyroteuthis*, que só tem o registro da experiência da multidimensionalidade da comunicação imaterial, o homem carrega na memória, no inconsciente coletivo, a lembrança da batalha contra os objetos, que durou milhões e milhões de anos. O homem chega à inobjetividade tendo esgotado a objetividade. A proposta de Flusser é essa: que o homem leve para a inobjetividade a objetividade que aprendeu desde que assumiu a posição ereta. Que o homem não se esqueça, agora que apenas manipula símbolos, que por muito tempo manipulou objetos. Em termos literários, o que pede Flusser é que trabalhe materialmente com a língua, que experimentemos objetivamente o sentido das palavras. Ele afirma que mãos munidas de instrumentos, embora muito mais eficientes na transformação do mundo objetivo, são enormemente menos eficientes ontologicamente. Mãos munidas de instrumento não sabem distinguir entre objeto e outro, “perderam a aptidão das mãos nuas para apertar as mãos do outro”¹¹².

¹¹¹ Ver: FLUSSER, Vilém. “Inobjetos I” e “Inobjetos II”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

¹¹² FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 95.

4.

Também houve na década de 1970, no Brasil, outro esforço de reflexão a respeito dos gestos, mas com diferenças notórias em relação ao pensamento flusseriano. Luís da Câmara Cascudo publica, em 1976, uma compilação do que chamou de “nossos” gestos, já que afirma ter organizado a exaustiva lista a partir da observação direta dos gestos brasileiros¹¹³. O livro visa reconstituir a origem histórica dos gestos, geralmente a partir de fontes bíblicas, gregas, romanas e literárias, na tentativa de atribuir-lhes um significado. A proposta de Cascudo é entender, por exemplo, o que definiu o dedo médio em riste como símbolo de ofensa, o polegar em elevação como símbolo de concordância, a piscadela como símbolo de sedução, etc. Afora alguns poucos *insights* curiosos, que valem menos pela fidedignidade histórica, que parece ser a intenção de Cascudo, do que pelo aspecto pitoresco, a leitura destes gestos-verbetes é tediosa.

De partida, percebe-se que Câmara nacionaliza os gestos, algo inimaginável em Flusser, como quem deseja acrescentar às bibliotecas nacionais mais um volume explicativo da “brasilidade”. Um abismo epistemológico também se abre entre duas escolhas: a de pesquisar o significado de determinados movimentos das mãos e a de pesquisar os gestos de escrever, fazer, fotografar, fumar cachimbo, etc. O ponto de vista de Cascudo retira dos gestos a gratuidade e a absurdidade, o que para Flusser os define, para impor-lhes uma função e uma motivação. Enquanto Cascudo quer atribuir um significado para os gestos, Flusser quer atribuir um sentido. Para o segundo, gestos são tentativas de formular respostas ao nada. Ele está interessado menos no “porquê” dos gestos do que no “para onde” eles apontam. A preocupação de Flusser é em saber qual a relação que os gestos humanos estabelecem com o indizível e que tipo de contato mantêm com o inarticulável.

Em um ponto, porém, as duas teorias dialogam: pensam os gestos a partir das mãos, no caso de Flusser, a partir do corpo, do corporal, embora Cascudo ignore os gestos que se aproveitam de instrumentos.

¹¹³ CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos*: uma pesquisa na mímica do Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1976. O livro consta na biblioteca de viagem de Flusser e traz a seguinte dedicatória: “Ao excelso W Flusser querendo agradecer e retribuir o presente de 1979 que foi para mim, conhecê-lo. Meus melhores votos para toda família em 1980. E Picone, 18/12/1979”.

Para Câmara, um gesto é, acima de tudo, uma “manuelagem”, expressão que retira do livro *Langage et Manuelage*, de Albert Marinus, de 1952. Ainda assim, ao refletir sobre os gestos manuais, Cascudo reputa o gesto de apreensão, de posse, como o primeiro e mais fundamental, enquanto Flusser reconhecia no gesto de segurar um objeto entre as mãos os gestos de conhecer, trabalhar e pesquisar. A pretensão a uma teoria geral, que Flusser alimentava, soava como pedantismo a Cascudo: “Evitei o solene pedantismo expositor, alijando a presunção de uma Teoria Geral, invariável nas substituições preferenciais, instantâneo sempre retocável das conclusões favoritas, mutáveis e sucessivas como em desfile de passarela”¹¹⁴.

5.

Os gestos humanos se tornaram absurdos: essa é a conclusão a que chega Flusser no começo da segunda metade do século XX. A conclusão está apoiada em dois argumentos que caminham juntos: a) os homens pararam de manipular objetos e passaram a manipular símbolos e b) os gestos não visam mais a um significado último. Melhor seria dizer, portanto, que os gestos humanos se tornaram absurdos e insignificativos. A idade moderna se define pela manipulação de símbolos vazios.

Na década de 1960, Flusser redige o seu livro mais extenso, o já citado *Até a terceira e quarta geração*, inédito até 2017. Apenas os capítulos iniciais, “Até a terceira e quarta geração” (A era da alquimia e A escola) e “Ex Oriente Lux” (A Alvorada, A Mesquita, O tambor e O pincel), foram publicados, em 1965, nos números 1 e 2 da *Revista Cavalo Azul*, dirigida por Dora Ferreira da Silva. Na primeira edição, uma nota de rodapé advertia que se tratava de trechos de um livro inédito de Flusser¹¹⁵.

¹¹⁴ Idem, p. 7.

¹¹⁵ Flusser foi um colaborador ativo de *Cavalo Azul*, embora não se possa dizer que tenha sido um idealizador. Suas contribuições partiam das trocas de cartas com Dora, que ora lhe perguntava se tinha algo publicável, ora o próprio Flusser recomendava um ensaio que julgava relevante. Em carta de 9 de outubro de 1975, ele esboça uma espécie de editorial para o número 8, ressaltando a insistência em se publicar uma revista de arte e literatura na década de 1970, no Brasil, quando todos os aspectos (políticos, morais e econômicos) apontavam na direção contrária. Já em carta de 6 de março de 1979, Flusser dizia ter visto um

Em texto autobiográfico que leva o condizente título de “Em busca de significado”, escrito a pedido do filósofo católico Stanislavs Ladusâns, Flusser afirma: “Tinha-me perdido. Para reencontrar-me, escrevi *Até a Terceira e Quarta Geração*, influenciado por Foucault, mas ainda e sempre buscando, nas teias da língua, as malhas da saída para a não-língua”¹¹⁶. Em 1965, Flusser acompanhou *in loco* as conferências pronunciadas por Michel Foucault na Universidade de São Paulo (USP), nas quais o filósofo francês pronunciou as teses de *As palavras e as coisas*¹¹⁷, que seria publicado no ano seguinte.

“Gerações” está dividido em quatro grandes partes: culpa, castigo, maldição e penitência. A proposta é vasculhar a história recente do Ocidente, e por recente se entende os séculos que se seguiram à Idade Média, a fim de entender as consequências da perda deste significado último, que em Flusser é identificado na figura de Deus. Os gestos humanos sempre tiveram o alto por destino final, para onde apontam as pontas das igrejas. Segundo Flusser, tais gestos se caracterizavam pelo aspecto centripetal, pela convergência em ponto específico. O mundo se articulava a partir de um centro.

O que ocorre do século XIII e XIV em diante é, se não um rompimento com o transcendente, ao menos um esvaziamento deste centro que organizava o mundo. Este centro pode ainda continuar a existir, mas não faz mais sentido remeter-se a ele. Como não faz mais sentido remeter-se a um significado último. Deus é, por assim dizer, o centro dos centros, mas toda investigação que visa um significado último busca um centro, sem necessariamente recorrer ao divino.

A tese de Flusser é que os gestos passaram a apontar para o nada. O mundo se tornou diabólico porque as coisas perderam o fundamento,

cavalo azul na Itália, e que Edith o teria fotografado. Além dos textos supracitados, Flusser ainda publicou, em *Cavalo Azul*, “A alma vendida” (número 6, novembro de 1970), “Arte de retaguarda” (número 7, novembro de 1972), “Iconoclastia” (número 8, maio/junho de 1979) e “Ser mediterrâneo” (número 9, setembro/outubro de 1980). Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 9 de outubro de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive. Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 6 de março de 1979. Inédito. Vilém Flusser Archive.

¹¹⁶ FLUSSER, Vilém. “Em busca de significado”. In: LADUSÂNS, Stanislavs (org.). *Rumos da filosofia atual no Brasil: em auto-retratos*. São Paulo: Loyola, 1976, p. 503-504.

¹¹⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

que estava ligado à revelação da verdade pelo cristianismo, pois os deuses pré-cristãos eram entendidos como imanentes às coisas. Historicamente, o Diabo é o conjunto de todos os deuses vencidos e banidos, mas não destruídos pelo cristianismo. Ontologicamente, o Diabo é o lado das coisas que não participa da universalidade da matéria prima. É o aspecto ilusório e enganador das coisas, responsável pela sua mutabilidade e labilidade. Flusser, que enquadra o diabo no contexto da alquimia, afirma que o diabo é a particularidade das coisas, ou, com Schopenhauer, que é o “*principium individuationis*”, como Aby Warburg sugeriu que Deus estava nos detalhes: “É portanto o diabo aquele que torna “*vis*” as coisas, no significado alquimista do termo. O chumbo, ao ser transmutado em ouro, passando de “vil metal” a “metal precioso”, “*eo ipso*” libertado das garras do diabo. E aqui está o problema”¹¹⁸.

Em “Gerações”, Flusser narra a saga do homem ocidental na tentativa de responder ao buraco aberto por Deus. Não tanto, como já se falou anteriormente, a tentativa de substituir Deus, mas a procura por outro centro que permitisse sustentar a imagem de um mundo íntegro. O livro, que não esconde as referências biográficas, começa em Praga, com a descrição das igrejas e de suas pontas voltadas para o céu, e termina no caos de São Paulo, com um sobrevoo de avião. É dentro deste contexto, o de resposta ao nada, que Flusser encaixa o aparelho, o funcionário, o instrumento e o programa:

É o olhar da humanidade que se tinha desviado subrepticiamente. Esteve fixo, durante toda a Idade Média, sobre o ponto concêntrico, simbolizado pela ponta da torre da catedral, sobre Deus. Todos os empenhos tinham tendência concêntrica, isto é significativa. Agora tornou-se vago o olhar da humanidade. Vagava, curioso e inquisitivo no início da Idade Moderna, cansado e desilusionado no fim dessa época, no infinito da terceira dimensão que se abria, repentina, em redor da humanidade. Todos os empenhos tinham doravante tendência excêntrica, isto é insignificativa. O que se tinha perdido, na catástrofe despercebida, era o centro de gravidade. A expansão violenta que é a Idade Moderna, e que

¹¹⁸ FLUSSER, Vilém. *Até a terceira e quarta geração*. Vilém Flusser Archive, p. 65.

se chama “progresso”, é consequência da perda do centro de gravidade. A força centrífuga explosiva domina doravante. O termo “centrífuga” caracteriza toda a Idade Moderna: é ela uma fuga do centro perdido. O centro perdido é o lugar outrora ocupado pela catedral, mas agora vago. A Idade Moderna é uma época “sede vacante”, ou uma “Kaiserlose, schreckliche Zeit”, uma época sem Imperador, uma época terrível. Com efeito, é a época maniqueia do nada¹¹⁹.

O mundo moderno é absurdo porque elabora formas totalizadoras vazias, como são as da ciência, em momento que não faz mais sentido recorrer ao transcendente. Fazia sentido, outrora, propor formas de pensamento totalizantes, pois o clima predominante era o concêntrico. O desespero contemporâneo tem base numa fuga do centro que mantém a esperança de reencontrá-lo, ainda que diferido. Não há os centros transcendentais e os centros imanentes. O que há são formas centralizantes de pensamento. E o centro está inacessível, como está no globo da morte e como no xadrez se recomenda a pressão sobre as casas centrais, e não a sua possessão. É por isso que a ciência moderna, a estratégia mais avançada que encontrou o homem para responder ao vazio deixado por Deus, não resolve o problema.

O homem não manipula mais objetos. Coisas quando apreendidas e compreendidas recaem no pó cinzento do nada. O homem está lançado em ambiente de vidro. O nada se infiltra não somente em galáxias e estrelas, partículas e átomos, mas também no tecido que estrutura nossa relação com as coisas e nos homens que nos cercam. A ciência se torna teoricamente inatacável, pois suas conclusões são claras e distintas, embora pouco compreensíveis, e se torna praticamente inatacável, pois suas experiências são controladas e controláveis. Isto sem mencionar o funcionamento dos aparelhos, que é ciência aplicada: “As ciências provam portanto de maneira inatacável que o desvio do interesse da humanidade ocidental do transcendente para o imanente era um desvio para o nada”¹²⁰.

Aqui convém dar razão a Giorgio Agamben, na condição de filósofo contemporâneo. Se, como ele o faz, colocar em lados opostos a poesia e a técnica parece instaurar o pensamento numa encruzilhada de

¹¹⁹ Idem, p. 34.

¹²⁰ Idem, p. 207.

difícil saída, Agamben também soube perceber desde a década de 1970 que o Ocidente adotava a lógica do experimento em detrimento da lógica da experiência, o que não implica concluir que a segunda já não é mais possível¹²¹. O homem fugiu do centro para se refugiar na repetibilidade dos aparelhos. Cansou de delegar o controle de suas ações a um Deus duvidoso e decidiu assumir ubiquamente, para lembrar Valéry, o comando sobre o mundo. Se o que define a experiência é a sua ocorrência única, o homem parece ter adotado a previsibilidade como modo de vida. Não é à toa que “previsibilidade” é uma das palavras mais usadas pelos analistas do mercado financeiro e pelos gestores corporativos.

A ciência moderna pode ter fracassado como disciplina explicativa, mas triunfou enquanto criadora de modelos. Modelos são sentenças que servem como padrão de comportamento e que permitem ao homem orientar-se no mundo. Na opinião de Flusser, fornecer modelos é o que faz a ciência no curso da Idade Moderna e o que a caracteriza, pelo menos, desde 1940. A capacidade de fornecer modelos é também o que costumeiramente chamamos de funcionamento, e os modelos da ciência moderna podem não explicar nada, mas funcionam. E não é exatamente isto que o homem de hoje espera dos aparelhos e do mundo, que funcione? Que a internet seja rápida e ininterrupta, que os carros não quebrem, que o sinal do celular não corte, que as drogas aliviem as dores? O homem quer resolver problemas apertando teclas, estudantes de graduação querem ser inteligentes assistindo a vídeos no *youtube*. O homem quer resolver problemas com programas, e esta é uma de suas principais aporias: “Uma disciplina de fornecimento de modelos para o comportamento, de modelos que nada explicam e nada significam. E assim ficou comprovada formalmente a vacuidade daquela realidade que tem absorvido o interesse da humanidade ocidental a partir do Renascimento”¹²².

Para Flusser, os instrumentos se tornam “obras de graça”, e as torneiras, que todos os dias jorram a água, são as representantes dos ídolos de épocas passadas.

¹²¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

¹²² FLUSSER, Vilém. *Até a terceira e quarta geração*. Vilém Flusser Archive, p. 218.

6.

Em 26 de julho de 1966, Octavio Paz envia uma carta a Flusser para falar sobre o nada. O escritor mexicano, que já conhecia *Língua e Realidade*, de 1963, revela-se extasiado com a leitura de *A História do Diabo*, de 1965. É do comentário elogioso desta segunda obra que ele puxa o fio da conversa. Ao que parece, Paz se encanta com a ideia de que somos seres tomados pelo Diabo, ou seja, de que respondemos ao nada que constitui o mundo com as forças diabólicas, fazendo ciência, arte, literatura e filosofia, ao mesmo tempo em que também reconhece, na linha de Flusser, que o Diabo falha se o postulamos como substituto de Deus: “Su libro me ha hecho pensar y, muchas veces, sonreír y hasta reír. Ya sabe usted que la risa es, según Baudelaire, una de las señales del alma caída. En el cielo nadie ríe y, tal vez, tampoco en el infierno. Pero los que estamos en la tierra nos reímos. Estamos endemoniados”¹²³.

O contato entre os dois é mediado por Celso Lafer, amigo de Flusser e hoje membro da Academia Brasileira de Letras e professor aposentado do curso de Direito da USP. Flusser o conhece ainda muito jovem, quando Lafer frequentava a sua residência em São Paulo na condição de amigo colegial de sua filha, Dinah. Em 1966, Lafer está nos Estados Unidos para fazer mestrado na Universidade de Cornell e, no primeiro semestre do mesmo ano, Paz atua como professor visitante naquela instituição. É neste período que Lafer atua como anjo postal e permite a troca mútua de publicações¹²⁴.

¹²³ Carta de Octavio Paz a Vilém Flusser, de 26 de julho de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archive.

¹²⁴ Paz é uma das figuras mais presentes na biblioteca de viagem de Flusser – a maioria dos livros está acompanhada de dedicatórias elogiosas. Em 19 de julho de 1966, Paz encaminha ao amigo *El laberinto de la soledad*, *Cuadrivio* e *Los signos en rotación*. Na folha de rosto da primeira obra, aparecem os significativos dizeres: “A Vilém Flusser, que conoce bien los laberintos del diablo. Su amigo, Octavio Paz. Delhi, a 19 de julio de 1966”. A dedicatória de *El arco y la lira* também apela para outro ponto relevante da produção flusseriana: “A Vilém Flusser, estas reflexiones sobre la realidad de la lengua – y, a ver, sobre su irrealidad. Su amigo, Octavio Paz. Delhi, a 15 de marzo de 1968. O arquivo bibliográfico de Flusser conta ainda com: *Blanco*, *Claude Lévi-Strauss o el festín de Esopo*, *Los signos en rotación y otros ensayos*, *Marcel Duchamp ou le chateau de la Pureté*, *Puertas al Campo*, *The labyrinth of solitude*, *The labyrinth of solitude: life and thought in Mexico* e *Vrindaban. Madurai*.

Paz afirma que o livro diabólico de Flusser coincidia com algo que há muito tempo havia se tornado objeto de suas preocupações: o aparecimento do nada no horizonte da cultura ocidental. A inquietação de Paz não se limitava ao fato de o “nada” ter se convertido em tema da conversação, mas se estendia às possíveis condições de articulação desse nada: “Pero, la nada puede aparecer? No es un contrasentido hablar del descubrimiento de la nada o decir de ella que es la realidad final o la verdad? Apenas se habla de la nada, deja de serlo. Y el silencio tampoco resuelve el problema. Porque el silencio la enuncia, la nombra o la alude y en consecuencia, la nada deja de ser nada, se contagia de ser”¹²⁵.

Estas perguntas partiam de alguém que, como Flusser, conhecia os resultados da contaminação do Ocidente pelo nada, cristianismo e existencialismo, e da contaminação do Oriente pelo ser, budismo e hinduísmo, contaminações estas que não permitiam superar o conflito, mas, ao contrário, agudizavam-no ao trazê-lo para o interior: “Nosotros, los occidentales y sus hijos más o menos legítimos de las dos Américas, estamos condenados, me temo, a no salir nunca del ser. No habría un tercer término, más allá, que trascienda a ser y nada?”¹²⁶. Paz acompanha o alinhamento teórico de Flusser que tomava por falsificação, inautenticidade, toda busca por novos sentidos de realidade que recorresse a culturas que nos são alheias. O desastre do Ocidente, para Flusser, era ter de insistir com um modelo de pensamento que se sabia esgotado. Mas isso também impunha a crítica incansável deste modelo, a reanálise constante de nossas palavras, o desmonte contínuo de nossas bases fundantes.

Flusser responde somente mais de um ano depois, em 10 de outubro de 1967. Ele explica, em tom quase de reverência, que a carta de Paz e *El laberinto de la soledad* estavam sobre sua mesa há quatro meses, mas que relutava em responder por “pudor intelectual”¹²⁷. Mas, como era de se esperar, responde às inquietações do amigo a partir do seu terreno teórico favorito, a língua e a tradução.

Flusser argumenta que a única forma de forjar um terceiro termo entre o ser e o nada era por meio da tradução, mais precisamente através do que chamava de “meta-termos”. A partir desta estratégia, ele preservava um dos termos, o ser, mas substituía o segundo termo, o

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Carta de Vilém Flusser a Octavio Paz, de 10 de outubro de 1967. Inédito. Vilém Flusser Archive.

nada, pelo meta-termo “dever ser”. Aquilo que “deve ser” aparece na possibilidade que temos de valorar a realidade, de produzir cultura. Para Flusser, o nada é uma potência, ou, nos termos de *Língua e Realidade*, é “dado bruto”, “vir-a-ser” e “palavras em estado nascente”. O nada é uma força, mas uma força não articulável. É uma força que nos impele para o indizível, para que de lá retornemos com palavras. O nada é fundamental, é fundante, mas caminhar em sua direção é perseguir um eu sem fundo.

Traduzir é construir pontes sobre o abismo. É permitir que o ser toque o nada, que se deixe atravessar pelo nada, sem, contudo, esvaziar-se. Traduzir é deixar-se atravessar pelo nada na medida em que o jogo com as línguas tende a retirar o solo firme sobre o qual nos assentamos, o nosso senso de realidade, a língua vernácula. Tantas são as realidades quantas forem as línguas articuláveis, é uma das máximas de *Língua e Realidade*, definição que impede o estabelecimento de uma única e confiável realidade. Flusser e Paz, que não se conformam nem ao ser e nem ao nada, insistem no “dever ser”. Eles persistem com a articulação. Para que o mundo exista, é preciso produzi-lo. E produzir um mundo é exigir que ele seja de um jeito, e não de outro, é forçar que ele “deva ser” de uma forma, é produzir uma forma.

7.

Se Flusser sugere a Octavio Paz o meta-termo “dever ser” como solução provisória para a dicotomia entre o ser e o nada, Oswald de Andrade, em *A crise da filosofia messiânica*¹²⁸, tenta resolver o impasse aproveitando-se de outras palavras, mas em termos que agradaram a Flusser, que o inclui, no texto “*Brasilianische Philosophie*”¹²⁹, na lista dos grandes filósofos brasileiros do século XX, da qual também faziam parte Miguel Reale, Leônidas Hegenberg e Vicente Ferreira da Silva. Neste breve relatório, Flusser destaca o livro supracitado, especialmente

¹²⁸ ANDRADE, Oswald de. “A crise da filosofia messiânica”. In: ____ *Do Pau-Brasil às Utopias e à Antropofagia*. Obras Completas VI. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

¹²⁹ Trata-se de texto redigido, em alemão, para o Anuário do Instituto Hans Staden, de São Paulo, publicado em 1970. FLUSSER, Vilém. “*Brasilianische Philosophie*”. In: Staden-Jahrbuch. Beiträge zur Brasilkunde und zum brasilianisch-deutschen Kultur und Wirtschaftsaustausch 16, 131-141.

no que compete às elaborações teóricas sobre o jogo, embora pouco se detenha nas questões e no vocabulário próprios da antropofagia.

Como se sabe, *A crise da filosofia messiânica* foi o trabalho que Oswald preparou para concorrer à cadeira de livre-docente de Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), em 1949. No entanto, ele não chegou a participar do concurso, já que teve a candidatura invalidada por não possuir a diplomação básica na área em que desejava atuar (graduação em filosofia). Quem também teve a inscrição indeferida foi Vicente Ferreira da Silva, marido de Dora e amigo íntimo de Flusser. O diretor da instituição, à época, acabou por homologar apenas uma única candidatura. Nas pastas do Vilém Flusser Archive, encontra-se um documento intitulado “O caso do concurso de filosofia”, datado de 1951 e assinado por Vicente Ferreira da Silva, Heraldo Barbuy e Renato Girell Czerna, que se dirigia ao reitor da USP e justificava, a partir de argumentos jurídicos, a fraude processual do concurso.

À encruzilhada entre o ser e o nada, da qual Flusser se desvencilha com o “dever ser”, Oswald respondia com a tríade “homem natural” (tese), “homem civilizado” (antítese) e “homem natural tecnizado” (síntese). A técnica, para Oswald, significava a possibilidade de restauração de uma cultura antropofágica e matriarcal. Depois de ser escravo, burguês e proletário, o homem poderia, finalmente, tornar-se *homo ludens*, penetrar novamente o limiar da “Idade do Ócio”, período em que, nos dizeres de Aristóteles, “os fusos trabalham sozinhos”.

Na linha de Huizinga, Oswald reforçava que o inexplicável para sociólogos e historiadores decorria do fato de ignorarem o sentimento que acompanha o homem em todas as idades, a “constante lúdica”. Na linha de Flusser, ele via no homem um animal que vive entre dois grandes brinquedos, o do amor (homem), onde ganha, e o da morte (*vampyroteuthis*), onde perde, e por justamente perder, ou melhor, por justamente morrer, é que “inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema”. Na linha de Benjamin, ele admitia que os homens modernos queriam ver os deuses de perto, ter o original o mais próximo possível através da reprodução: “Cansamo-nos de adorar e temer o que se escondia atrás das nuvens. O Para-raios liquidou com Júpiter”¹³⁰.

¹³⁰ ANDRADE, Oswald de. “A marcha das utopias”. In: *Do Pau-Brasil às Utopias e à Antropofagia*. Obras Completas VI. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 152.

Metodologicamente, “Filosofia Messiânica” e “Gerações” são empreendimentos bastante similares. Oswald tece um recorrido na história para traçar os fundamentos e o declínio do messianismo e, conseqüentemente, do fim da esperança de uma vida extraterrena. Assim como Flusser, discorre sobre o ócio, o negócio, a burguesia, a aposentadoria, a escravidão e o proletariado, e aponta as limitações de Freud, Marx e mesmo de Kierkegaard. Oswald parte de uma ideia de comunidade original – festiva, descentrada e matriarcal – que poderia ser revivida com a ajuda da técnica, acompanhando o discurso, entoadado por teóricos muito mais conservadores do que ele, que pregava a emancipação do homem via técnica e a liberação do homem das forças do trabalho, garantindo a sua disponibilidade para o jogo.

Já Flusser tece um recorrido na história para desenhar as tentativas frustradas do homem de preencher o buraco aberto por Deus. Ele parte de uma ideia de comunidade original – centrada, cristã e apoiada no transcendente – que não poderia mais ser revivida com a ajuda da técnica. Ao contrário, a técnica não apenas não resolveu o conflito do homem com o transcendente como contribuiu, em muitos aspectos, para tornar a vida chata e tediosa. O que Flusser imagina, com a técnica, não é o retorno a uma origem perdida, mesmo que difusa, a uma espécie de paraíso terrestre, mas a retomada do contato com a religiosidade. Essa retomada poderia passar, evidentemente, pelos aparelhos, mas deveria passaria antes de tudo pela língua.

Um elemento que pode exemplificar a divergência entre ambos é Nietzsche. Para Oswald, ele funciona como o anjo que anuncia o fim do messianismo. Para Flusser, Nietzsche não poderia ser excluído da lista de renunciadores do super-aparelho – o super-homem não deixou de ser um dos porta-vozes da tecnocracia. Flusser sonhava o mesmo sonho de Oswald, o de uma sociedade de jogadores, e alguns de seus textos mais animados flertam com as utopias de McLuhan, como a da sociedade telemática e a da aldeia global, mas não depositava na técnica nenhuma esperança de redenção. A técnica, para Flusser, era potência. Poderia parir uma sociedade de programadores ou uma sociedade programada. Flusser sonhava com uma transcendência sem Deus, uma religiosidade sem centro, uma oração poética.

8.

A técnica deve ser pensada em sentido amplo. Mesmo José Ortega y Gasset, um dos filósofos mais admirados por Flusser, alimenta,

em suas meditações sobre a técnica¹³¹, a ideia de que esta seria o princípio que separa o homem do animal, como se, por meio da técnica, o homem pudesse tomar distância do mundo sem confundir-se com a situação dada. A técnica estaria ligada à racionalidade, premissa idêntica a dos filósofos que associam o começo do *homo sapiens* à criação de ferramentas e ao trabalho.

Flusser pensa na técnica em termos de *techné*. Ele encara o gesto técnico como um saber-fazer – não diferencia teoria e práxis, imaginar e conceber. Uma ferramenta e uma escultura, do ponto de vista da produção de formas, não se distinguem numa escala hierárquica de qualidade. Ambas resultam de um esforço de manipulação, de um movimento de mão dupla entre o sujeito e o objeto, no qual tanto o sujeito impõe a sua *mentis* à forma quanto o objeto impõe a sua forma à *mentis*. Este campo de forças se abre para o escultor, que martela a pedra, e para o fotógrafo, que amalgamado ao aparelho joga para esgotar as virtualidades do programa. A técnica, enquanto *techné*, converte-se em questão de método, já que é a reflexão sobre o método, o “discurso sobre o método”, que costuma levar em conta o processo a partir do qual formas são produzidas.

A cisão que Flusser identifica no Renascimento, e de cuja relevância para a arte contemporânea lutava para convencer os seus pares durante as reuniões dos comitês diretivos da Bienal de Arte de São Paulo, no começo da década de 1970, coloca-se justamente no desmembramento da *techné* em arte e técnica. Essa separação, que divide o trabalho produtivo e o trabalho artístico, a obra e a obra de arte, está também no seio da famigerada “crise das humanidades”.

As ciências ditas exatas ficaram com a técnica, enquanto as ciências ditas humanas ficaram com a arte. As primeiras encontraram o seu ponto de justificação social na criação de modelos teóricos para aplicação prática, que culminaram nos aparelhos. E estes, como já se falou, funcionam. Já as segundas ficaram no meio do caminho entre afirmar-se socialmente como oposição direta ao pensamento positivista e a toda forma de utilidade – pululam artigos acadêmicos cujos autores fazem múltiplos malabarismos para defender os pressupostos de Bataille a respeito do dispêndio e do gasto improdutivo –, e afirmar-se socialmente também como ciência, como fez Afrânio Coutinho

¹³¹ GASSET, José Ortega y. *Meditação sobre a técnica*: vicissitudes das ciências. Cacofonia na física. Trad.: Luís Washington Vita. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1963.

enfaticamente ao discursar, em 1968, na inauguração da primeira Faculdade de Letras do Brasil, a da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Não seria sem propósito afirmar que ainda hoje os engajados nas ciências humanas gastam muito mais tinta para pleitear a autoridade de cientistas do que para postular que toda ciência se assenta em bases ficcionais.

A ciência é um espaço de autoridade. O Renascimento, para Flusser, foi uma época de procura por fontes. Segundo ele, foi o período em que o Ocidente trocou a autoridade da Igreja pela autoridade dos “autores clássicos”, mas, ao contrário da Idade Média, quando os homens se submetiam autenticamente, o Renascimento desvirtuava a autoridade e visava adaptá-la às exigências do momento. “Essa procura inautêntica de autoridade para relegar responsabilidade pode ser observada em todo curso da Idade Moderna”¹³². A angústia de Flusser com o método acadêmico, e conseqüentemente com a forma como este apresenta seus resultados de investigação, aparece na carta desesperada que envia a Celso Lafer, então com 23 anos, em 1 de agosto de 1964, na qual dava seu feedback de um artigo que o pupilo havia lhe remetido:

Por incrível que possa parecer, consegui na segunda leitura do teu artigo ultrapassar os obstáculos da citação e os abismos da erudição, para alcançar o que é, ao menos o creio, o fio do teu argumento. Os acidentes do terreno que mencionei tornaram quase impossível a apreciação do teu estilo, já que praticamente toda frase (e todo pensamento) está cortada, distorcida ou violentada pelas incursões alheias. Mas tive a impressão irritante que teu estilo se dirige não tanto para o teu assunto, mas para o teu leitor, e, o que é pior, para determinados leitores. Como peça de engrenagem da tua carreira acadêmica, o artigo é portanto provavelmente excelente (...) Certamente você desculpará, justamente por isto, a minha preocupação digamos paterna, em ver você afundar na conversa fiada das bibliotecas, e no minueto das reverências recíprocas de autores lidos uns pelos outros. Por amor à atualidade,

¹³² FLUSSER, Vilém. *Até a terceira e quarta geração*. Vilém Flusser Archive, p. 57.

enfim, à vida, quebre esse círculo encantado em tempo!¹³³.

A leitura da carta abisma por duas razões. A primeira é a capacidade de Flusser em perceber exatamente o problema que deve ser enfrentado por aqueles que se dizem pertencentes às ciências humanas e que se dispõem a escrever artigos acadêmicos. A segunda é a constatação que, mais de 50 anos depois, continuamos a escrever exatamente da mesma maneira. Continuamos a insistir com um método enferrujado na tentativa de nos afirmar cientificamente. Continuamos a criticar o conservadorismo cristão escoltados por nossas autoridades favoritas, ou melhor, pelas autoridades favoritas daqueles que terão de ler as nossas críticas.

Flusser decompõe as redes comunicativas do Ocidente em quatro fases, que se sucedem ao longo da história e que alternam a prevalência do discurso ou do diálogo. Na *teatral*, os ouvintes formam um semicírculo ao redor do patriarca ou da pessoa mais experiente a fim de receber os ensinamentos, de ouvir as lendas, de conhecer os mitos. É situação de responsabilidade, pois emissor e receptor se encaram e ambos estão em posição de resposta. Na *piramidal*, apropriada para empreendimentos coletivos como a construção de canais e cidades, situação na qual se demanda obediência, emissor e receptor estão organizados hierarquicamente. O clima de responsabilidade é substituído pelo de tradição e religiosidade. Tradição, porque se introduzem os *relais*, que têm a missão de tra-dizer a mensagem, de levá-la sem ruídos do autor invisível (Deus, por exemplo) até os receptores. Religião, porque embora os *relais* barrem o acesso dos receptores ao emissor original, eles também têm o papel de religá-los. O discurso piramidal é característico no exército, na Igreja, no Estado, nas empresas e nos partidos políticos.

A desvantagem da pirâmide é que dificulta o diálogo e estagna o tecido social. No intuito de fortalecer o diálogo e, ao mesmo tempo, preservar a eficiência das pirâmides, os *relais* foram transformados em círculos dialógicos, mas conservaram a sua organização hierárquica. Daí surgiu o *discurso em árvore*, segundo Flusser, a forma comunicativa típica da modernidade. A substituição das autoridades pelos círculos subdividiu as pirâmides e fez brotar inúmeros ramos (especialidades).

¹³³ Carta de Vilém Flusser a Celso Lafer, de 1 de agosto de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Esta reestruturação se mostrou fértil, pois cada subparte passou a produzir informação nova em progressão crescente. A consequência imprevista é que, conjuntamente a esta inundação de informação, foram criados códigos específicos, que só poderiam ser decifrados pelos iniciados em cada área de conhecimento, o que “resacerdotizou” e “reautorizou”¹³⁴ o discurso – são os famosos jargões acadêmicos “você fala isso embasado em que?”, “a partir de quem você elabora este conceito?”, “por que você não citou este ou aquele?”.

A partir do século XX, os discursos em árvore se tornaram indecifráveis para a sociedade como um todo, que não mais captava as mensagens provindas dos vários ramos, da física nuclear e da microbiologia às artes de vanguarda. É o momento em que aponta no horizonte o *discurso anfiteatral*, o dos meios de comunicação de massa, que surge com a tarefa de construir aparelhos para transcodar as mensagens complexas em códigos socialmente palatáveis. Mas não apenas para isso. Os aparelhos irradiam mensagens ao espaço a fim de atingir aquele que estiver sintonizado e sincronizado, ou seja, os aparelhos modificam a estrutura original da comunicação, que nos discursos em árvore funcionava linearmente, e que com os *media* passam a funcionar multidimensionalmente – nos termos de Flusser, é o deslocamento da história para a pós-história.

Os aparelhos assumem, portanto, duas atribuições. A primeira é a tradução em linguagem acessível ao leigo de uma informação complexa. É a ideia da divulgação científica, do tornar vulgar, mas também a do sonho da unificação da cultura pelas imagens técnicas, sobre o qual se falou em outro momento. Neste ponto, parece evidente, até o momento, que os aparelhos fracassaram. A segunda é a de quebrar a linearidade do discurso do especialista a partir da proliferação de redes que se espalham por todos os campos do saber.

Sobre o segundo aspecto, cumpre dizer que os aparelhos são os menos responsáveis pelos insucessos. O discurso em árvore, e aqui convém falar do discurso acadêmico, fundou-se, e ainda se funda, em pressuposto linear e autoritário. É neste sentido que Flusser acreditava que os aparelhos poderiam provocar modificações em nossos modelos de conhecimento.

O chamado “meio acadêmico” comprova o triunfo da especialização em nosso tempo, já que a frutificou em solo que deveria

¹³⁴ FLUSSER, Vilém. “Nossa comunicação”. In: ____ *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 36.

fazê-la apodrecer. Ele se divide em áreas, subáreas, programas, cursos, linhas de pesquisa, etc. Cada um só está autorizado, e só se autoriza, a falar sobre o tema para o qual está habilitado. Cada um tem o seu objeto de pesquisa, com o qual se defende dos outros e busca se afirmar. Cada um funda sua microespecialidade. Congressos acadêmicos são espaços de tédio porque cada pesquisador visa defender a sua microespecialidade, ao invés de rompê-la, e quase sempre diante de pares que defendem microespecialidades semelhantes:

A cultura humanística, tal como surge com o romantismo, não é o foco de um autêntico ensimesmamento. Não é a tentativa de uma tomada de consciência para, a partir dela, lançar-se contra a cena. Está, pelo contrário, banhada, ela também, pelo historicismo. Não vasculha, como pretende Schopenhauer, as próprias entranhas da mente, mas vasculha pergaminhos. Não resulta em sabedoria, mas em erudição estéril. E necessariamente isto ocorre, porque o humanismo no sentido que o termo agora adquire passa a ser uma cortina de fumaça destinada a encobrir a vacuidade do homem. As humanidades estudadas nas faculdades universitárias dos séculos 19 e 20 são tentativas de fazer esquecer os problemas da humanidade¹³⁵.

9.

O modelo está esgotado. Mas o que Flusser entende por modelo? O que Flusser quer dizer ao afirmar que conhecemos o mundo através de modelos? Os modelos da ciência podem não ser significativos, mas funcionam. É possível imaginar modelos significativos? Em caso afirmativo, como funcionariam estes modelos?

Um modelo é a articulação linguística de conceitos. E conceitos são arapucas provisórias lançadas sobre o suposto dado concreto a fim de compreendê-lo. Modelos não revelam o ser, nem nada desvelam, mas servem para resolver problemas e para explicar perguntas. Quando já não cumprem esta função, podem ser descartados. Um modelo se apoia

¹³⁵ FLUSSER, Vilém. *Até a terceira e quarta geração*. Vilém Flusser Archive, p. 140.

em modelos anteriores, chamados por Flusser de meta-modelos. Um modelo, portanto, é sempre a rearticulação de meta-modelos.

Um modelo é a articulação conceitual que tende a fatiar o dado concreto. É impossível formular um modelo que não deixe resto, que explique inteira e definitivamente o funcionamento da vida. Modelos são explicações incompletas. Eles funcionam como um guarda-chuva em dia de tempestade: protegem apenas a porção que sob ele se encontra, deixando descoberto, e vulnerável, todo o restante. Ao mesmo tempo, não há como se aproximar do dado bruto, orientar-se no mundo, senão através de modelos. Nossa capacidade de teorizar, de generalizar, está atrelada à elaboração de modelos. E quanto mais gerais os modelos, melhor o seu funcionamento, ainda que ao preço de se tornarem mais vazios e menos “reais”. É o caso do conceito de espécie, analisado brevemente por Flusser no *Vampyroteuthis Infernalis*:

É ele (conceito de espécie) ponto de partida indispensável para todas as nossas teorias. Dele podemos elaborar conceitos sempre mais gerais, como ‘gênero’, ‘classe’ ou ‘filó’. Se partíssemos do fenômeno observado, com sua variedade caótica, jamais conseguiríamos elaborar um edifício teórico classificador e explicador dos organismos. Pois isso confere um ar levemente espectral a todas as nossas teorias, que partem de conceitos fluidos e mal definidos, descolados do fenômeno concreto, e funcionam tanto melhor, quanto mais geral, mais ‘vazio’ for o conceito com o qual operam¹³⁶.

Em “A verdade dos modelos”¹³⁷, Flusser explica que, se a meta do pensamento é captar o fenômeno concreto, afastar os objetos do caminho e convertê-los em instrumentos, então a estratégia mais acertada demandaria a suspensão de todos os modelos. O conhecimento autêntico deveria surgir, ao invés da formulação de modelos, do apagamento de todos os modelos, até não restar nada além da realidade concreta. Em termos filosóficos, suspender modelos significa recorrer a

¹³⁶ FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011, p 55.

¹³⁷ FLUSSER, Vilém. “A verdade dos modelos”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Husserl e à fenomenologia. Para captar a coisa em si, é necessário afastar os modelos que a informam.

No entanto, tal solução se mostra contraditória. A suspensão de todos os modelos exige que se lance mão de outro modelo, o da fenomenologia, pois só é possível suspender modelos a partir de outros modelos – a suspensão completa dos modelos é irrealizável. Outra tentativa vã é a busca por um modelo originário do qual todos os modelos posteriores derivariam. Sob este viés, não haveria a necessidade de suspender os modelos, mas de ter a consciência constante de que todos os modelos se originariam de um único, que, na condição de modelo primordial, poderia servir de parâmetro explicativo para os demais.

Este é o fundamento da discordância de Flusser a respeito da teoria dos modelos de Vicente Ferreira da Silva. Para Vicente, era ingênuo supor que a origem dos paradigmas históricos de ação, dos papéis sociais e dos estilos de desempenho residia na “fonte inesgotável da inventividade finita do homem”¹³⁸. Tal afirmação, em princípio, não contrariaria a ideia flusseriana de modelo, já que, segundo ele, os modelos não são resultado da simples inventividade humana, mas fruto da articulação dos meta-modelos. Elaborar modelos, portanto, não é criação *ex nihilo*.

A divergência desponta quando Vicente localiza o mito cristão como grande modelo do qual partiriam todos os modelos posteriores. “Fausto ou Dom Quixote, um Manfredo ou um Brand – para ficarmos no campo das figuras literárias – só são possíveis no âmbito da concepção cristã da vida”¹³⁹. De acordo com Ferreira da Silva, não se trata de negar a contribuição da força imaginativa na fabricação dos modelos de ação humana, mas “unicamente relacionarmos a atuação das manifestações individuais com a Imaginatio mítico-religiosa [...] É na abertura propiciada pela Imaginatio divina que se manifestariam as produções modeladoras da liberdade finita”¹⁴⁰.

Para Flusser, não é o caso de recusar o papel que os mitos religiosos exerceram, e exercem, no imaginário do homem. A própria

¹³⁸ SILVA, Vicente Ferreira da. “Sobre a teoria dos modelos”. In: _____ *Transcendência do mundo*. Obras Completas. São Paulo: É Realizações, 2010, p. 251. Texto publicado originalmente na *Revista Brasileira de Filosofia*, janeiro de 1953.

¹³⁹ Idem, p. 252.

¹⁴⁰ Idem, p. 252, 254.

teoria flusseriana do *bodenlosigkeit*, do desterramento, parte da expulsão originária do Paraíso para constatar que o homem é, desde o começo, um estrangeiro no mundo. No entanto, o modelo ferreiriano confina a cadeia dos meta-modelos, que em Flusser é ilimitada, no estabelecimento de um modelo originário. Pode-se supor que o pensamento de Vicente, no que se refere à sua teoria dos modelos, é um pensamento da origem.

A teoria de Ferreira da Silva torna-se duplamente redutora: funda uma origem, e a funda na religião, postulação que não deixa de ser redundante, se pensarmos que toda origem é religiosa. Em última instância, aquele que para Flusser foi o principal filósofo brasileiro de seu tempo reconhece a existência do dado concreto na religião. O fundamento da vida é Deus. Flusser sintetiza as razões da discordância no capítulo que dedica ao amigo em sua autobiografia filosófica: “Na dialética daquilo que é como é (tão profundamente analisada por Vicente) e daquilo que deve ser mas não é (tão ignorada por Vicente, por ele ter acreditado que aquilo que deve ser está incluído no projeto daquilo que é) está a minha liberdade e a minha responsabilidade”¹⁴¹. A liberdade está entre o ser e o dever ser, entre a necessidade e o acaso.

A sugestão de que por baixo das sociedades humanas há uma camada subconsciente composta de formas que são comuns a todos os seus membros, uma camada impessoal, um conjunto de mitos inconscientes, encantava a Flusser. Trata-se dos modelos de inconsciente coletivo e de arquétipo de Carl Jung, modelos que Flusser apontava como uma das principais descobertas do século XX¹⁴². Mas, à diferença de Ferreira, Jung não limitava a existência deste “substrato anímico coletivo”¹⁴³ a um único modelo, ao contrário, as manifestações de um indivíduo poderiam ser o resultado da presença inconsciente de uma conjunção de mitos. “[...] a individuação, isto é, a realização da totalidade não é nem ‘summum bonum’, nem ‘summum desideratum’, mas o processo doloroso da unificação dos opostos”¹⁴⁴.

¹⁴¹ FLUSSER, Vilém. “Vicente Ferreira da Silva”. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 115.

¹⁴² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da linguagem (conferências)*. Inédito. Vilém Flusser Archive.

¹⁴³ JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad.: Maria Luiza Apy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 157.

¹⁴⁴ Idem, p. 379.

Ainda que Jung liste uma série de arquétipos aos quais as ações de um determinado homem deveriam estar, necessariamente, conectadas, cabendo ao analista, e ao próprio paciente, fazer aflorar estas conexões, o leque de possibilidades não se restringia a um único mito. Jung considerava indispensável o que chamava de “processo de individuação”, quer dizer, se um mesmo arquétipo se manifestasse em duas pessoas diferentes, ele se manifestaria de modo diverso. A leitura poética que Jung realiza das mandalas desenhadas por seus analisandos é prova do que acaba de ser dito. No entanto, se a teoria de Vicente expõe sua fragilidade ao definir o mito cristão como único e original, sobrepondo, como explica Flusser, o dever-ser a um ser primordial, Jung vacila ao tentar validar cientificamente a sua teoria e ao postular o seu próprio modelo como o modelo original.

10.

As ideias de Flusser sobre a língua já não eram novidade a Maurice Merleau-Ponty, a quem cita com frequência razoável e de quem pode ter extraído a ideia do que chamou de “conversa ocidental”, que em Ponty ganhou o nome de “prosa do mundo”. Segundo Ponty, “nossa língua reencontra no fundo das coisas a fala que as fez”¹⁴⁵. A partir desta afirmação, deduz-se que a retrospectiva infinita dos meta-modelos não conduziria a um modelo originário, como pressupõe Vicente Ferreira da Silva, mas à própria língua. No fundo de nossas categorias de pensamento não está o mundo, mas a língua que as articulou. Se a cadeia de meta-modelos retrocede ilimitadamente, ela não encontra um modelo originário, mas ‘descobre’ que está constituída de língua. Significar, para Ponty, era submeter os dados do mundo a uma “deformação coerente”¹⁴⁶. Modelos são articulações coerentes de uma determinada língua.

De acordo com Ponty, exprimir-se é, portanto, um esforço paradoxal, uma tentativa de dar relevo a uma forma tendo como pano de fundo um conjunto de expressões aparentadas e estabelecidas. Aquele que se exprime deve conseguir destacar seu modelo do conjunto de modelos que lhe servem de sustentação. Ele deve realizar a língua e destruí-la ao mesmo tempo. Ele deseja “realizá-la *destruindo-a* ou

¹⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo (inacabado, 1969)*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 31.

¹⁴⁶ Idem, p. 113.

destruí-la *realizando-a*”¹⁴⁷. Realizar ou destruir uma língua, bem como um programa, significa explorar as suas virtualidades ao extremo. Não se trata de esgotar a língua, mas de esgotar-se nessa tentativa. A originalidade não está na criação de uma obra fundadora, de uma Obra, mas na rearticulação original de obras já realizadas e na capacidade de quem escreve de por em diálogo obras que jamais tinham sentado à mesma mesa.

A teoria flusseriana dos modelos vai ao encontro do tratado de Hans Vaihinger, *A filosofia do como se*¹⁴⁸, de 1911, para muitos estudiosos o primeiro estudo abrangente sobre a ficção em língua alemã. Vaihinger afirma que o ser humano não precisa aprender a se valer da preposição “como se”, este modo peculiar de síntese, pois ela é inata e exercida de modo quase instintivo. Não se pode agir no mundo sem ficção. Ficções não são obstáculos que devem ser retirados do caminho porque atrapalham o pensamento. Ficções não são objetos, mas meios auxiliares e inerentes sem os quais nenhuma ciência consegue parar em pé. Elas não são etapa prévia para o conhecimento científico, pois a ciência depende inteiramente de um bom número destas “personificações”. De modo similar aos modelos de Flusser, os sistemas ficcionais não estão afeitos ao verdadeiro e ao falso, mas ao seu funcionamento mais, ou menos, eficaz. O fato de uma ficção poder ser considerada errada teoricamente não impede que se torne fecunda na prática.

O grande nó da ciência moderna, aponta Vaihinger, bem como de toda filosofia ocidental pós-kantiana, é não reconhecer que está sustentada por ficções: “[...] a ficção verdadeira, delimitada com rigor científico, está sempre acompanhada da consciência do conceito fingido,

¹⁴⁷ Idem, p. 170.

¹⁴⁸ VAHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista* Trad.: Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011. A obra de Vaihinger influenciou inúmeros pensadores ao longo do século XX, e não deixou, obviamente, de exercer influência sobre Flusser, que inclui o “como se” entre as estratégias de comunicação do *vampyroteuthis infernalis*. Ortega y Gasset, que segundo Flusser o fez voltar a Nietzsche e lhe ensinou que filosofar é uma questão de carne e osso, também se debruçou sobre o “como se”, principalmente em suas reflexões sobre o teatro. Ver: GASSET, Jose Ortega y. *A ideia do teatro*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014. Também Jorge Luis Borges, no conto “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius” faz uma menção explícita ao *Philosophie des Als Ob*.

da pressuposição fingida que carece de validade real”¹⁴⁹. É por isso que o temor do Messias é admitir-se fingido. Já o pensador esclarecido não consegue sustentar a tensão psíquica do “como se” e, aflito, abandona a ficção e corre para os braços de seu porto-seguro, as hipóteses, já que ficções devem ser justificadas (*Jutifizierung*), enquanto as hipóteses exigem ser verificadas (*Verifizierung*):

Enquanto toda hipótese pretende ser a expressão adequada da realidade ainda não concebida, a cópia apropriada dessa realidade objetiva, a ficção se instala com a consciência de ser um modo inadequado, subjetivo e imagístico de representação, cuja coincidência com o real se exclui desde o princípio. Trata-se, portanto, de um modo de representação que não é passível de verificação posterior, como se espera fazê-lo no caso da hipótese¹⁵⁰.

Para Vaihinger, a ficção está ao lado da invenção, enquanto a hipótese aproxima-se da descoberta. Merleau-Ponty formula a questão de modo semelhante, mas com outras palavras. Ele separa o que é da ordem do *evento* do que é da ordem do *advento*. O homem que adventa,

¹⁴⁹ Idem, p. 224. O fotógrafo e teórico catalão Joan Fontcuberta, ainda vivo, amigo próximo de Flusser, lembra que, de modo geral, a técnica, e a fotografia em particular, compartilham o *ingere* e a *fictio* que acompanham a ficção filosófica e científica. Para Fontcuberta, a câmera não produz evidências, mas espectros: “O negócio da informação se apoia em um protocolo de confiança ao qual a tecnologia contribui fortalecendo a verossimilhança. Diógenes procurava a verdade com sua lâmpada; hoje saímos para procurá-la com câmeras fotográficas. O paradoxo é que a lâmpada de Diógenes lançava luz sobre as coisas e a câmara, ao contrário, engole essa luz. A câmera não necessariamente ilumina nosso entendimento, mas, como sugeria Flusser, força a ver com o obscuro e o sombrio, com os espectros e as aparências. Contrariamente ao que a história nos inculcou, a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais que ao das evidências. Fictio é o particípio de *ingere* que significa “inventar”. A fotografia é pura invenção. Toda fotografia. Sem exceções”. FONTCUBERTA, Joan. “A escritura das aparências”. In: ____ *O beijo do Judas: fotografia e verdade*. Trad.: Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 112.

¹⁵⁰ VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista* Trad.: Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 495.

ou seja, que imprime significado ao mundo para além de seu simples existir, confere um sentido, estabelece um novo começo dentro da cadeia de sentidos já iniciada. Ao contrário do evento, encerrado em sua indiferença atemporal, o advento abre o tempo. Tendo em vista *A História do Diabo*, é possível dizer que o evento é divino, enquanto o advento é diabólico. É o Diabo que inaugura a história.

11.

O leitor familiarizado com Flusser sabe que ele despreza citações. Thomas S. Kuhn é um dos poucos que menciona diretamente. Isso se deve, em grande medida, à similaridade entre o conceito flusseriano de modelo e o conceito de paradigma, de Kuhn. Flusser, em cartas com amigos, dizia que gostava de assumir os conceitos de modelo e paradigma porque estes abriam caminhos para simplificações, permitindo, em suas palavras, puxar os assuntos pelo fio menos complicado reconhecendo que o novo era diabólico.

Em seu trabalho mais conhecido, *A estrutura das revoluções científicas*, de 1962, Kuhn define um paradigma como um conjunto de enunciados universalmente reconhecidos que, durante algum tempo, oferece problemas e soluções “modelares”¹⁵¹ para a comunidade de praticantes da ciência. Um paradigma é um modelo teórico geral que, dada a sua coerência e capacidade de explicar uma época determinada, ganha a aceitação de iniciados e cidadãos em geral.

Boa parte dos cientistas passa a carreira inteira ocupando-se do que Kuhn chama de “operações de acabamento”, que formam a “ciência normal”¹⁵². Isso significa que a maioria dos que trabalham com o pensamento científico dirigem seus esforços na direção do aperfeiçoamento de modelos já existentes, ou seja, trabalham para tornar os paradigmas estabelecidos mais eficazes. Nos termos de Kuhn, cientistas interessados em “acabar” modelos dados são descobridores, enquanto que cientistas interessados em propor novos paradigmas são inventores. Descobertas são relativas a fatos, invenções são relativas a teorias.

¹⁵¹ KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Trad.: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 12ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 53.

¹⁵² Idem, p. 88.

O cientista que se propõe a abraçar um novo paradigma faz uso de “lentes inversoras”¹⁵³. Ele rompe com o jogo mais comum da ciência, que é o de perfeccionar paradigmas existentes. Sobre o pano de fundo do modelo estabelecido, ele não enxerga mais possibilidades de aperfeiçoamento – as virtualidades escassearam ou se tornaram redundantes –, mas identifica o que caracteriza como “anomalias”¹⁵⁴. Uma anomalia não é um defeito que deve ser corrigido, mas um indicativo de que os instrumentos utilizados não mais resolvem os problemas:

Enquanto os instrumentos proporcionados por um paradigma continuam capazes de resolver os problemas que este define, a ciência move-se com maior rapidez e aprofunda-se ainda mais por meio da utilização confiante desses instrumentos. A razão é clara. Na manufatura, como na ciência – a produção de novos instrumentos é uma extravagância reservada para as ocasiões que a exigem. O significado das crises consiste exatamente no fato de que indicam que é chegada a ocasião para renovar os instrumentos¹⁵⁵.

No já citado “A verdade dos modelos”, Flusser afirma que o mutante é uma anomalia dentro do processo evolutivo. É o híbrido inclassificável. A tendência, conforme ensina a seleção natural, é que o mutante morra, já que menos adaptado ao ambiente e portanto excluído da regra que determina a sobrevivência dos mais aptos. No entanto, com alguma raridade o mutante sobrevive, afirma-se na Terra, reproduz-se e dá origem a novas espécies. Embora o mutante resulte de um lance do acaso, seu processo afirmativo tende a perdurar por milhares de anos. Supor que um mutante possa sobreviver e, depois de certo tempo, inaugurar uma espécie, era abrir uma fenda na teoria da Darwin. O “modelo Darwin” parece não comportar duas formas de evolução: uma pontual ou quântica, fruto do acaso, e uma processual, resultado do confronto dialético entre os mais e menos aptos. O darwinismo se tornaria formalmente insustentável, e esta seria sua crise, o que não necessariamente nos obrigaria a descartar este modelo.

¹⁵³ Idem, p. 214.

¹⁵⁴ Idem, p. 143.

¹⁵⁵ Idem, p. 158.

Apesar dos pontos de contato, é preciso marcar as discordâncias entre Flusser e Kuhn. O segundo se dizia um “crente convicto do progresso científico”¹⁵⁶. Em sua opinião, as teorias científicas recentes seriam mais capazes para resolver os quebra-cabeças científicos do que as de períodos anteriores. Já Flusser não alimentava nenhuma esperança no avanço da ciência. Ao contrário, colocava-o em xeque o tempo todo. Um modelo anômalo, para Flusser, não era um modelo superado, mas um modelo que temporariamente já não resolvia problemas. Além disso, ele não via na descoberta um gesto factual, e na invenção um gesto teórico. Ele relegava os termos descoberta e invenção em nome do termo projeção. Flusser queria uma língua factual. Esse era seu modelo. E foi por isso que ensaiou uma teoria geral dos gestos humanos.

12.

Neste ponto, a definição que Giorgio Agamben oferece do conceito de paradigma, em *Signatura Rerum*¹⁵⁷, mostra-se mais apropriada, ou melhor, mais flusseriana. Apoiado, obviamente, em Kuhn, mas sem deixar de recorrer a Foucault, Benjamin, Melandri e outros, Agamben parece menos preocupado com as normas do conhecimento científico que garantem a operatividade do paradigma, isto é, com as leis da ciência, do que com as condições de possibilidade que permitem ao paradigma se estabelecer.

É o que Flusser caracteriza como o momento de articulação ou ponto de explosão, no qual já não sou inarticulado mas ainda não sou língua. É o mesmo movimento sugerido por Agamben ao propor que se “retroceda até o presente” (*a priori histórico*), que se vá até o ponto de cisão entre consciente e inconsciente, história e historiografia, situação em que seria possível cotejar em complementação a regressão dionisíaca de Enzo Melandri, que regride ao passado com os olhos no futuro, e o anjo de Benjamin, que avança ao futuro com os olhos no passado.

É o esforço quase impossível de captar o instante, o pensamento em formação, e que, em Flusser, implica na proposição de um pensamento estrutural. É pelo mesmo motivo que Agamben prefere o modelo do *Atlas* de Aby Warburg em detrimento da teoria dos arquétipos de Jung. Esta se mantém presa a uma pressuposição, amarra-

¹⁵⁶ Idem, p. 318.

¹⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*: sobre el método. Trad.: Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2010.

se a uma imagem que deve servir de raiz explicativa a todas as demais, enquanto aquele tenta se sustentar no limiar entre o arquétipo e o fenômeno. Para Agamben, e também para Flusser, um arquétipo é uma imagem fixada a uma ideia. Pode ser uma imagem atraente e informativa, sem dúvida, mas ainda assim uma imagem sedimentada. No *Atlas*, as ideias passeiam pelas imagens sem se imobilizar, e se algumas ideias podem ser consolidadas pelo observador analítico, as imagens continuam abertas a outras possibilidades de sentido.

É como se os arquétipos estivessem postos de antemão, e o trabalho do crítico se limitasse a identificar em qual deles as ideias se encaixam melhor. Há certa precedência, em Jung, da teoria sobre a práxis. Até por isso a sua teoria, embora imaginativa, é presunçosa e se postula como científica. Mesmo tendo por base a relação analista-paciente, processo vivo e essencialmente narrativo, é como se Jung desprezasse o que Flusser chama de “fenômeno concreto”. Em Jung, a autoridade do psicanalista-cientista sobrepõe-se demasiado sobre a materialidade do que pretende investigar.

Conhecer não é capturar fenômenos a partir de formas prontas. Não é adequação da *res à res extensa*. Conhecer é formular modelos provisórios que resistam, mas, ao mesmo tempo, cedam aos fenômenos. Segundo Agamben, conhecer é produzir campos de força, construir analogias e forjar paradigmas, desde que pensemos estes últimos não em termos de indução e dedução, e sim em termos de relação que leva do particular ao particular: “el paradigma, no se trata simplemente de constatar cierta semejanza sensible, sino de producirla a través de una operación (...) en el paradigma, la inteligibilidad no precede al fenómeno, sino que está, por así decirlo, «al lado» (*para*) de éste”¹⁵⁸.

Todo texto é literário. Todo fenômeno conhecido é também produzido. O modelo se forma concomitantemente ao fenômeno, o inteligível não é anterior ao sensível. Todo paradigma que produz uma semelhança sensível leva em conta o fenômeno concreto, o que não significa produzir um conhecimento objetivo. Recusar toda possibilidade objetiva de conhecimento não significa desprezar o dado concreto, mas refutar toda possibilidade de apreensão integral da realidade. Todo conhecimento autêntico carrega consigo sintomas objetivos. Flusser, em “Gerações”, afirma que gostaria que as pessoas, ao lerem o livro, pudessem dizer que aquela era uma das explicações possíveis do mundo em que viviam. E isso só poderia ser alcançado se o

¹⁵⁸ Idem, p. 30, 36.

modelo proposto estivesse atravessado pelo fenômeno concreto. O mundo concreto é um som confuso que exige ser articulado. Deve ser por isso que se costuma dizer que a voz da poesia traduz a voz das coisas, e que há certa consonância entre os sons da poesia e os sons do mundo.

Incluir o dado bruto no modelo de conhecimento é também materializá-lo em forma de língua. A língua é realidade, para Flusser, porque é a sua articulação que permite à realidade objetiva manifestar-se. Não há, para Flusser, uma realidade objetiva. Há a materialidade da linguagem. As coisas se concretizam não apenas no mundo, mas também na língua. As coisas precisam da língua para ganhar corpo. Agamben recorre ao conceito de “signatura” de Foucault porque este ultrapassa as relações semióticas e a criação de novos significados para caracterizar os signos ao nível de sua existência e, desta maneira, efetuar e orientar a sua eficácia: “Antes que (o, mejor aún, además de) ser el lugar de la significación, el lenguaje es el lugar de las signaturas, sin las cuales el signo no podría funcionar”¹⁵⁹. A realidade, para fazer sentido, precisa ser escrita, inscrever-se, tomar forma. Um modelo é a *signatura* de um fenômeno concreto.

13.

Como já se falou, Roger Caillois se coloca no mesmo lugar de Flusser, na posição cambaleante do jogador que participa da partida mas também toma distância do tabuleiro. Em termos epistemológicos, é o lugar da articulação do dado concreto em língua, momento em que aquele que deseja conhecer precisa lidar com duas materialidades, a do fenômeno a ser conhecido e a da própria língua. Se a solução teórica de Flusser é o conceito de modelo e a de Agamben a revisão rigorosa do conceito de paradigma, Caillois, por sua vez, ensaia um caminho metodológico capaz de escapar da dicotomia entre a particularidade da história e a generalidade da sociologia. Ele esboça este raciocínio no breve comentário crítico que escreve sobre *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt, livro que também consta na biblioteca de

¹⁵⁹ Idem, p. 101.

viagem de Flusser. A nota de Caillois foi publicada na Revista *Sur*, em 1943¹⁶⁰:

Sin embargo, bien pronto se descubrió un punto en que sociología y historia parecieron confundirse o, al menos, encontrarse, y es precisamente allí – a médio caminho del establecimiento de los hechos y del establecimiento de las leyes, o sea en la descripción de la estructura de una sociedade o en la explicación de su evolución – donde ambas parecen haber obtenido sus triunfos más duraderos¹⁶¹.

Fica claro novamente que conhecer não é criar leis, para com elas organizar a desordem dos fatos. Conhecer é projetar-se até o limiar onde os fatos e as leis se confundem. Certa vez Theodor Adorno criticou seu amigo Siegfried Kracauer por considerar que, onde deveria constar a teoria, lá estava Kracauer. A teoria não é um escudo que nos protege da realidade. O homem não cria teorias para entender o mundo. Uma teoria é o que resulta de um esforço de articulação. Para Caillois, as melhores produções da escola francesa não formavam sistemas abrangentes ou vastos quadros e repertórios, mas partiam de uma delimitação precisa no espaço e no tempo. Caillois cita os exemplos de Mauss, Granet, Huizinga e Pirenne. O caso não era o de tomar alguns poucos elementos para construir uma teoria geral, mas o de se ater a uma única área, um único solo, uma única cultura, para deles se extrair lições que permitissem comparações de maior fôlego. Os trabalhos dos pensadores supracitados, para Caillois:

No son históricos sino por tener aún más en cuenta una cronología, por describir un desarrollo más bien que un tramo de la historia. Unas y otras tienen en común el ser, al mismo tiempo, obras de especialistas y, podría decirse, de filósofos. La seguridad de conocimientos concretos no obsta a las ideas generales. Nada de comparaciones y deducciones aventuradas a base de un material

¹⁶⁰ CAILLOIS, Roger. “Jacob Burckhardt: La cultura del Renacimiento en Italia (Editorial Losada, Buenos Aires, 1942)”. In: *Sur*, n. 100, ano XII, janeiro de 1943.

¹⁶¹ *Idem*, p. 110.

heterogéneo, sino un trabajo en profundidad, cuyo texto, si bien carece de acercamientos explícitos, suscita muchos en el espíritu de los lectores¹⁶².

14.

Conhecer alguma coisa, um fato histórico, por exemplo, seria menos deste fato se fazer uma ideia geral do que acompanhar os seus desdobramentos ao longo do tempo. Seria tomar arbitrariamente um ponto de partida, que por razões subjetivas se acreditasse decisivo, e a partir daí reconfigurar a história. O mundo começa a cada novo gesto de conhecimento. O Renascimento, para Flusser e muitos outros, era um destes pontos de virada. Momento na história ocidental que produziu Leonardo, mas que também produziu Bosch. O momento de explosão, a origem da língua, está igualmente entre Leonardo e Bosch, como Flusser entrevê em “Gerações”.

Leonardo era um homem a quem “não havia qualquer diferença entre projetar aviões e projetar pinturas. O que lhe interessava era projetar. Ele podia tudo. Era um homo universale”¹⁶³. Ou nas palavras de Valéry, um homem que desconhecia as revelações e os abismos, pois um abismo o faria pensar numa ponte ou projetar alguma espécie de pássaro mecânico. Leonardo era um homem universal não porque sabia tudo, mas porque não compartimentava o conhecimento. Ainda assim, era um homem que informava o mundo através dos mesmos modelos pelos quais o informamos atualmente. Bosch era um homem, por assim dizer, anterior aos modelos tradicionais. Era um homem que queria viver na crueza do inferno, na confusão dos corpos e dos seres, numa lógica que precederia todo estabelecimento lógico. Leonardo e Bosch são homens universais, mas é como se Leonardo fosse universal porque indiferenciava os modelos de conhecimento, enquanto Bosch seria universal porque indiferenciava as coisas.

Mas o contato imediato com as coisas também não era possível. Deste aspecto parte a assombrosa afirmação de Flusser, em “Gerações”, de que um campo de concentração era uma tela de Bosch. Não é possível fazer cultura e, ao mesmo tempo, viver como um sapo. Mas

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Trad.: Tereza Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 193.

também não é desejável, para falar de sapos, recorrer à sua completa estrutura anatômica. Flusser não escolhe Leonardo nem Bosch, mas preserva os dois, da mesma forma como preservava Husserl, que segundo ele se aproximava da realidade metodicamente, desfazendo modelos, e preservava Kafka, que segundo ele se aproximava da realidade religiosamente.

Para Flusser, a fenomenologia era uma tentativa de sintetizar a distância e a proximidade. Mas ela não era suficiente. Era também um modelo, e o contato imediato com as coisas se sabia impossível. Flusser se empolgava com a fenomenologia enquanto método, não enquanto resultado. A coisa em si estava fora de cogitação. Ele certamente aprovava, neste sentido, o que Gaston Bachelard chamava de “fenomenotécnica”: “A fenomenotécnica *prolonga* a fenomenologia. Um conceito torna-se científico na proporção em que se torna técnico, em que está acompanhado de uma técnica de realização”¹⁶⁴. Conhecer uma coisa é produzir essa coisa. Flusser pretendia superar a fenomenologia com a sua Comunicologia, argumento que desenvolveu pormenorizadamente no ensaio “A arte de retaguarda”, publicado na Revista *Cavalo Azul*¹⁶⁵. Para Hans Vaihinger, a linguagem agia de forma libertadora e pacificadora sobre a psique porque permitia a classificação do real em categorias. Mas era preciso mais do que isso. Era necessário, como mostra Bachelard, assentar a imaginação material no reconhecimento do valor ontológico da metáfora.

Em Flusser, isso passava por não se contentar com o funcionamento dos modelos, pois todo modelo, cada um ao seu modo, funciona. O que deve interessar é o fundamento comum a todos os modelos, o inefável. Era isso que Flusser entendia por explodir o discurso. Esquecer o funcionamento dos modelos para se preocupar com a estratégia empregada por cada modelo para responder ao nada.

Se o homem moderno assume o pensamento científico como forma de articulação dominante, a vida se torna uma tendência de estruturas impalpável, diáfana e abstrata: “Modelos são fantasmas de realidades mortas, e o nosso ambiente consiste justamente desses

¹⁶⁴ BACHELARD, Gaston. *A formação do campo científico*: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 77.

¹⁶⁵ FLUSSER, Vilém. “A arte de retaguarda”. In: *Cavalo Azul*, n. 7, novembro de 1972, p. 79-89.

fantasmas da realidade que assassinamos”¹⁶⁶. O mundo moderno não é mais um salto para o transcendente, mas um esvaziamento metódico dos nomes próprios em nomes de classes (nomes próprios esvaziados de significado). Nomes próprios são mitos, e uma ciência que se quer esclarecida é uma ciência desmistificadora.

Mas, se como entendem Flusser e Caillois, a civilização é resto de língua, propor novos mitos significa reanimar a língua. Ressacralizar o cotidiano é sacralizar outra vez a língua. Em Flusser, recuperar o contato com o dado concreto é sinônimo de teoria da língua. Ele pregava a fé na língua, um pensamento musical que não adequasse o pensamento à coisa e nem realizasse o pensamento na natureza, mas que brotasse do fundo transcendental. Ele pedia que continuássemos rezando sabendo que Deus não existe: “Em certo sentido podemos dizer que a cultura da atualidade é uma musicalização de todas as disciplinas. Podemos, creio, captar o significado da nova ciência, arte, filosofia e religiosidade, se as considerarmos como composições no sentido musical do termo”¹⁶⁷.

Em 22 de maio de 1975, Flusser resolve retomar o contato com Celso Lafer, de quem já desconhecia até o endereço, mas que acaba por localizar com a ajuda de outro discípulo, Gabriel Borba. O motivo era a publicação, no jornal *O Estado de São Paulo*, de um artigo de Lafer sobre *Origens do totalitarismo*. Na Universidade de Cornell, além dos cursos de Octavio Paz, Lafer também acompanhou as aulas de Hannah Arendt, sendo o responsável pela aproximação entre Flusser e a filósofa alemã. Nesta correspondência, Flusser reafirma ao amigo que, se a liberdade estava na vida ativa, isto é, na política, urgia fazer uma “coreografologia”¹⁶⁸ dos gestos do trabalho.

Um modelo musical de pensamento demandava uma escrita coreográfica. Coreografologia: um estudo linguístico dos gestos. Escrever sobre os gestos exigia a observação dos gestos. Mas não para descrevê-los melhor, e sim para captar o clima dentro do qual eles se davam. Não importava o que os gestos significavam, mas para onde apontavam. Ele queria articular os gestos com outros gestos. Flusser queria dar sentido ao absurdo dos gestos humanos a partir do gesto de escrever.

¹⁶⁶ FLUSSER, Vilém. *Até a terceira e quarta geração*. Vilém Flusser Archive, p. 144.

¹⁶⁷ Idem, p. 332.

¹⁶⁸ Carta de Vilém Flusser a Celso Lafer, de 22 de maio de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

PARTE 3:

CONHECER É DAR FORMA: ROSA, DORA, LÍNGUA

“A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!”¹⁶⁹.

1.

A relação entre a teoria da língua de Flusser e a literatura de João Guimarães Rosa é estreita. Como próxima era também a relação pessoal entre ambos. Rosa foi um dos notáveis que frequentou o famoso terraço de Flusser, na Rua Salvador Mendonça, em São Paulo. Não é nenhum exagero afirmar que os dois eram amigos. Como também não é exagero afirmar que houve contribuição recíproca na articulação do pensamento de ambos. É certo que Flusser começou a redigir o seu primeiro livro, *A História do Diabo*, que publicaria em 1965, na metade da década de 1950, exatamente quando vieram à público *Corpo de Baile* (1956) e, principalmente, *Grande Sertão: Veredas* (1956) – *Sagarana*, de 1946, já completava uma década. Ele admite, na introdução ao seu “Diabo”, que escrevera o livro “sob o impacto de Rosa”¹⁷⁰. No mesmo autorretrato em que confessa a influência direta de Michel Foucault sobre “Gerações”, Flusser assume que Rosa confirmava as suas teorias sobre a língua:

No entanto, não pode ser mera coincidência o fato de eu reconhecer em Guimarães Rosa todo o meu engajamento linguístico em nível grandioso: *Sagarana* e *Corpo de Baile* e, mais especialmente, *Grande Sertão: Veredas* são como que demonstrações in fieri das minhas teses em *Língua e Realidade*. O diálogo intermitente que mantive com Guimarães Rosa até à sua morte dava-se como que em terreno de sonho. Era preciso beliscar-me para saber que Guimarães Rosa não era ficção de minha fantasia e que ele existia em realidade diferente da de Riobaldo. A religiosidade linguística Roseana, seu fanatismo do falar e do escrever, sua atitude lúdica no manejo de vogais e palavras, sua ironia e seu

¹⁶⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 25.

¹⁷⁰ FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 19.

humor (veja-se *Primeiras Estórias*, sobre as quais nutro a esperança de ter tido influência mais que periférica), aliados à sua disciplina férrea, são, em seu conjunto, a imagem que eu fazia do Verdadeiro Poeta. Entretanto, Guimarães Rosa existia em carne e osso! Nada mais direi a seu respeito, a não ser que, para mim, passou de revelação a imperativo¹⁷¹.

É provável que o contato entre eles tenha iniciado na metade da década de 1950. O diálogo era mesmo intermitente, já que Rosa morava no Rio de Janeiro, e Flusser, em São Paulo. No entanto, o segundo não achava essa inconstância de todo ruim, pois a relação “com um espírito tão ardente e tão potente é possível apenas com intervalos”. Para Flusser, Rosa invocava impiedosamente o núcleo da honestidade: “A grandeza de sua luta pela salvação mobiliza no interlocutor todas as forças de defesa. E a estrutura da sua mente é um desafio terrível. Não hesito em considerá-lo um dos grandes da atualidade”¹⁷².

Língua e Realidade, de 1963, é mesmo um ensaio teórico sobre a língua, e sobre Rosa, ou seja, não é um esforço de Flusser para “ler” Rosa, mas para degluti-lo. O poeta foi um leitor entusiasmado do livro, como Flusser testemunha em *Bodenlos*, no capítulo que dedica ao autor de “Grande Sertão”: “A gente tinha publicado um livro, Língua e Realidade, que teve pelo menos um leitor comovido até o fundo: Rosa”¹⁷³. Mas também *Primeiras Estórias*, de 1962, é uma obra sobre a qual Flusser realmente exerceu influência direta, bastando tomar, como exemplo, os contos “O espelho” e “Nada e a nossa condição”, filosófico e metodologicamente flusserianos. Também a dedicatória de Rosa à edição que consta na biblioteca de viagem de Flusser reforça este argumento: “Para Dona Edith – e ao meu Amigo Villem Flusser, que comanda o demônio e a LÍNGUA”, como inventores do mundo-dohomem –, com grata admiração viva, cordial homenagem do Guimarães Rosa. Rio, 1964”.

¹⁷¹ FLUSSER, Vilém. “Em busca de significado”. In: *Rumos da filosofia atual no Brasil: em auto-retratos*. Volume 1. Org.: LUDUSANS, Stanislavs. São Paulo: Loyola, 1976, p 501-502.

¹⁷² FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 30.

¹⁷³ FLUSSER, Vilém. “João Guimarães Rosa”. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 133.

Os grifos nas palavras língua e demônio nesta dedicatória manuscrita à caneta azul deixam claro que o diálogo pendia entre a língua e o Diabo. Se Flusser assumidamente escreve *A História do Diabo*, na década de 1950, extasiado com o romance no qual o protagonista supostamente fazia um pacto com o “demo”, é possível acrescentar, sem medo de errar, que *Língua e Realidade* e *Primeiras Estórias*, publicados no início da década de 1960, são os resultados mais imediatos de uma proveitosa conversa.

A parceria rendeu ainda outros frutos. No começo da década de 1960, Flusser encarregou-se da direção da seção literária d’*O Estado de São Paulo* em razão da efetiva interlocução com Décio de Almeida Prado. É neste jornal que Rosa, a pedido do amigo, publica pela primeira vez dois de seus mais conhecidos contos, acompanhados de ensaios críticos de Flusser: em 8 de fevereiro de 1964 são publicados, lado a lado, “As garças” e “Da flauta de Pã”, e, duas semanas depois, em 22 de fevereiro, aparecem, na mesma página, “Fita verde (nova velha história)” e “Da navalha de Occam”. “As garças” também consta no número 1 de *Cavalo Azul*, mesmo volume em que Flusser publica os primeiros capítulos de “Gerações”. Os dois contos de Rosa seriam depois incluídos em *Ave, Palavra*, de 1970: “Rosa escreveu duas estórias para a gente e publicadas no Suplemento Literário do Estado de São Paulo com comentários da gente. Uma delas, “As Garças”, era de perfeição convincente”¹⁷⁴.

Flusser, que já havia suscitado certo rebuliço na crítica literária brasileira com *Língua e Realidade*, que contou com comentários elogiosos de Paulo Rónai¹⁷⁵, Leônidas Hegenberg¹⁷⁶ e Lívio Xavier¹⁷⁷, e críticas ferozes de Anatol Rosenfeld¹⁷⁸ e Oswaldino Ribeiro Marques¹⁷⁹, desejava estender a colaboração com Rosa, publicando em jornal os contos daquele que, era questão de tempo, iria se transformar num

¹⁷⁴ Idem, p. 139.

¹⁷⁵ RÓNAI, Paulo. “Língua e Realidade”. In: *O Estado de São Paulo*, 13 de abril de 1965.

¹⁷⁶ HEGENBERG, Leônidas. “A propósito de “Língua e Realidade””. In: *O Estado de São Paulo*, 12 de junho de 1965.

¹⁷⁷ XAVIER, Lívio. “Um estudo do significado ontológico da língua (Revista Brasileira de Filosofia)”. In: *O Estado de São Paulo*, 28 de julho de 1962.

¹⁷⁸ ROSENFELD, Anatol. “Resenha bibliográfica”. In: *O Estado de São Paulo*, 6 de junho de 1964.

¹⁷⁹ MARQUES, Oswaldino Ribeiro. “Introdução à semântica”, de Adam Schaff”. In: *O Estado de São Paulo*, 23 de novembro de 1968.

cânone da literatura nacional. Flusser, que não era ingênuo, viu em Rosa uma oportunidade para se afirmar no diálogo intelectual brasileiro. Em carta de 18 de janeiro de 1964, ele fazia votos para que a parceria se prolongasse: “O dr. Décio está entusiasmado por esta experiência e confesso que também o sou. Sinto-me como Kerenyi em miniatura a prestar um serviço, embora subalterno, ao Thomas Mann da literatura brasileira. Se a experiência lhe agradar, porque não persistir nela?”¹⁸⁰. Depois de ler as duas edições do *Suplemento Literário*, Rosa responde, em telegrama não datado: “MARAVILHADO EMOCIONADO ENTUSIASMADO PODEROSOS ARTIGOS ABRASSOS GRATO GRANDE AMIGO GUIMARÃES ROSA”¹⁸¹.

2.

Em *A História do Diabo*, Flusser afirma que o Diabo é o tempo. É o Diabo que rompe o *continuum* do tempo edênico. Como também assinala Benjamin, o tempo no Paraíso é homogêneo e vazio, o que significa dizer que no Paraíso não há tempo. No mundo atemporal nada acontece. No mundo temporal a vida corre. O mundo histórico não progride, e por isso se difere do historicismo, mas avança. Reformular o conceito de história é redimir no agora do presente um passado que passou, mas que não pode ser ultrapassado. O conceito de história de Benjamin é tão materialista quanto o conceito de língua de Flusser.

Conhecer é diabólico porque é tentativa de reter o fluxo de um rio que não cessa. O Diabo rompe o tempo paradisíaco e abre a história. Ele permite o conhecimento. A história, a partir de agora, pode começar: em qualquer tempo e em qualquer lugar. A história pode avançar e pode retroceder. Mas a história não pode ser interrompida. E aquilo que não pode ser congelado não pode ser estudado. Toda pesquisa histórica rigorosa é fraudulenta. Se conhecer é refletir, no presente, sobre algo que passou, todo gesto de conhecimento deveria se assumir, de partida, como literatura: reflexão sobre a temporalidade.

A filosofia contemporânea mais erudita assume esse pressuposto, com ou sem sucesso, quando emprega o termo “anacronismo”. Aí estão o “anacronismo da história”, o “anacronismo das imagens”, o

¹⁸⁰ Carta de Vilém Flusser a Guimarães Rosa, de 28 de janeiro de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

¹⁸¹ Telegrama de Guimarães Rosa a Vilém Flusser. Sem data (Possivelmente 1964). Inédito. Vilém Flusser Archive.

“anacronismo dos conceitos”, etc. O preço que o Diabo cobra para garantir ao homem o conhecimento do mundo – a filosofia, a ciência, a história, a poesia – é que possa conhecer apenas parcialmente, até porque a queda do Paraíso trouxe consigo a finitude da morte, que se torna a meta, e a insolúvel resposta, de todos os esforços inteligíveis.

Conhecer é também monstruoso porque implica na desistência da apreensão do mundo concreto. O dado bruto é inapreensível. Ele é uma força, um chamado, um vir-a-ser. Para Flusser, uma palavra em potencial. A vida é um fluxo que desagua no nada e, para fazer sentido, precisa ser articulada. O desafio daquele que conhece é conseguir elaborar modelos que se afastem ao mínimo deste fluxo, ou conseguir, mesmo que por alguns instantes, fazer refluir este fluxo. E fazer refluir o fluxo, pentear a história a contrapelo, não é necessariamente parar o fluxo do tempo, mas construir rotas alternativas que obriguem o fluxo a desviar na direção do nada. Conhecer não é criar barragens ou procurar pela nascente, mas buscar caminhos afluentes:

Na introdução a este livro sugerimos a identidade entre tempo e diabo. É ele o próprio princípio da modificação, do progresso, da fenomenalização portanto. É o princípio da transformação de realidade em irreabilidade. É o que Guimarães Rosa tem em mente ao dizer que o diabo não existe. A correnteza do tempo dentro do qual o Senhor mergulha pedaços do ser ao criar “céus e terra” é o próprio diabo¹⁸².

A fenomenalização do mundo é a prova direta de que fenômenos não existem. O que significa dizer, por exemplo, que estudo um determinado fenômeno? Fenômenos não são estudados porque estão no mundo. Fenômenos são produzidos e, por isso, conferem sentido ao mundo. É isso que Flusser tinha em mente ao sugerir que o mundo do *vampyroteuthis infernalis* não é fenomênico. O bicho vive nas trevas, na escuridão do abismo. Tudo o que aparece, tudo o que pode aparecer, aparece graças à sépsia colorida que ele próprio emite na água, ou seja, as categorias do seu mundo traduzem as categorias da sua linguagem.

É comum dizer-se que a literatura é o “campo do simbólico”, já que, supostamente, trabalharia não com as coisas, mas com as imagens das coisas. Ela seria o espaço das “figuras de linguagem”. Uma imagem

¹⁸² FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 33.

simbólica é aquela que representa alguma coisa, isto é, que aponta para uma coisa que existe fora da imagem, no mundo. Se a imagem simbólica não pode ser tomada como a própria coisa, também é ingênuo acreditar que a coisa exista em sua plenitude no mundo, e que a sua imagem seja uma cópia imperfeita. Essa é uma ideia tipicamente religiosa, já que Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, com crase, isto é, fez o homem algo parecido consigo, mas hierarquicamente inferior, defeituoso.

O homem, e o mundo, existem enquanto miragem, e talvez por isso dispense o primeiro tanta energia na tentativa de fixar imagens, e de fixar-se em imagem. Todo conhecimento é simbólico porque projeta um mundo possível, um mundo que pode ser. A literatura não é o espaço do simbólico porque permite imaginar um mundo de sonhos em contraposição ao mundo ordinário. Ler um romance não é uma experiência extraordinária porque me abre um fora do mundo, isto é, ele não aquece a vida fria com o calor heroico do protagonista, como sugere Benjamin, mas abre brechas de sentido e imagens fugazes de pensamento num mundo que parecia encerrado nas ações cotidianas. Todo gesto de conhecimento autêntico precisa abandonar a pretensão de formular um sistema fechado de pensamento:

Toda obra de GR é, no fundo, uma luta desesperada entre uma teoria especulativa e religiosa otimista, constantemente desautenticada pela sensibilidade poética que revela o diabo, mesmo quando a teoria parece fazer concessões à experiência diabólica, como em *Fita Verde*. No fundo GR é um São Jorge que não consegue matar o dragão, porque o dragão tem mil línguas e GR está fascinado por cada uma dessas línguas¹⁸³.

O Diabo é uma sensibilidade poética. Toda a birra de Nietzsche e Bataille contra a filosofia tradicional assentava-se no desespero de quem sabia que era inútil construir sistemas filósofos com palavras. Também para Flusser, contemplar o não-ser, estar no nada, era possuir “o poder vertiginoso de arrastar todas as veredas para este centro sem fundo”¹⁸⁴. As veredas se bifurcam no redemoinho. O centro sempre estará vazio. Devemos nos servir do Diabo para tentar Deus, e não para tentar ocupar

¹⁸³ FLUSSER, Vilém. “O mito em Guimarães Rosa”, sem data. Inédito. Vilém Flusser Archive.

¹⁸⁴ Idem.

o seu lugar. O Diabo já nos prestou enorme serviço ao provar que Deus não existe e que por trás da imagem não há semelhança. Mas, ao provar que Deus não existe, o Diabo também provou a sua inexistência. Ou ainda: provou que só pode existir se Deus continuar a existir. É preciso, portanto, forjar uma teologia diabólica, ou talvez o que Bataille chama de “Suma Ateológica”, uma espécie de culto ao vazio, uma ode à potência da palavra, um mito fundado no rito e não no transcendente, um logos estruturado no mito¹⁸⁵. Este, para Flusser, foi o mérito de Rosa, como também o de Kafka, Joyce, Proust, etc. No espírito daquele que deseja conhecer, o espanto com o nada deve sobrepujar a vontade de eliminá-lo:

Pela língua, pelas palavras, pelo logos, provocamos o abismo, mas é preciso provocá-lo para poder transpô-lo num salto, num “Ursprung”¹⁸⁶. E neste sentido, obscuro e misterioso, é a filologia de GR uma teologia. (...) Para mim GR é um dos poucos, como Rilke e Kafka, como Proust e Joyce, que são “Dichter in duertiger Zeit”, poetas em tempo de carência, em tempo diabólico, portanto aquilo que necessitamos¹⁸⁷.

3.

Em *Bodenlos*, Flusser admite que talvez o principal defeito de Guimarães Rosa fosse o excesso de vaidade. Segundo ele, Rosa queria

¹⁸⁵ Esse é o tema das cartas trocadas entre Flusser e Heloisa Vilhena de Araújo, leitora e crítica de Guimarães Rosa. Depois de ler o artigo de Heloisa, “Encontrar Guimarães Rosa”, Flusser comenta o trabalho em carta de 15 de março de 1973; Heloisa responde em 28 de março. Ambos estavam interessados, tendo Rosa como pano de fundo, na relação entre o mito e o logos, na possibilidade de pensar uma lógica multivalente, uma mitologia. Carta de Vilém Flusser a Heloisa Vilhena de Araújo, de 15 de março de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive. Carta de Heloisa Vilhena de Araújo a Vilém Flusser, de 28 de março de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

¹⁸⁶ Há um poema de Jean-Luc Nancy, “Sprung”, em que o salto está articulado em correlação com a origem. Ver: NANCY, Jean-Luc. “Sprung”. In: _____ *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad.: João Camilo Penna. Florianópolis: UFSC; Chapecó: Argos, 2016, p. 349-351.

¹⁸⁷ FLUSSER, Vilém. “O mito em Guimarães Rosa”, sem data. Inédito. Vilém Flusser Archive.

ser conhecido e reconhecido, até por isso preferia a publicação de críticas e traduções que não estavam à altura da sua capacidade literária do que o silêncio indiferente de leitores e censores. Na opinião de Flusser, o comentário mais trivial, desde que elogioso, deixava-o satisfeito.

Um exemplo: Flusser era um crítico contumaz da tradução de Curt Meyer-Clason ao alemão de *Grande Sertão: Veredas*, edição que ele preservava em sua biblioteca, ao contrário do original em português. A implicância começava com o fato de Clason não ter traduzido o título do romance, preservando apenas o “Grande Sertão”, enquanto Flusser defendia o título “Grosses Holz: Holzwege”, forçando uma ligação com Heidegger – *Holz* significa floresta, madeira e, por extensão, matéria-prima, e *Holzwege* são veredas sem rumo. Em 1950, Heidegger publicou a coletânea *Holzwege* (Caminhos da Floresta), na qual incluiu o conhecido ensaio “Ursprung des Kunstwerks” (A origem da obra de arte).

Mais problemático, para Flusser, era a escolha do tradutor alemão para a primeira e famosa frase-palavra do livro: Nonada. Meyer-Clason optou por “Hat nichts auf sich”, literalmente um “não há nada”. Já Flusser considerava mais apropriado “Das Nichts nichtet”, que lhe permitia reunir o “nicht nichts” (não nada), o “nein dem nichts” (não ao nada), o “im nichts” (no nada) e o latim “non rem natam”.

O terceiro volume da conhecida trilogia de Peter Sloterdijk, *Sphären III (Schäume)*¹⁸⁸, na qual Flusser é citado diversas vezes, abre com a seguinte sentença: “Fast nichts, und doch nicht nichts”, em tradução livre, “Quase nada, mas ainda não o nada”. A escolha do tradutor espanhol, Isidoro Reguera, foi: “Casi nada, y sin embargo no nada”¹⁸⁹.

Em “A morte de Guimarães Rosa”¹⁹⁰, Flusser confessa que as últimas conversas com o amigo giraram ao redor do tema da imortalidade. Havia, segundo a interpretação flusseriana de Rosa, duas formas de imortalidade: a para si e a para os outros. Se desejo me imortalizar no isolamento, devo deixar os outros de lado e me concentrar

¹⁸⁸ SLOTERDIJK, Peter. *Sphären. Plurale sphäralogie. Band III. Schäume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

¹⁸⁹ SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III (Espumas)*. Trad.: Isidoro Reguera. Barcelona: Siruela, 2005.

¹⁹⁰ FLUSSER, Vilém. “A morte de Guimarães Rosa”, novembro de 1967. Inédito. Vilém Flusser Archive.

na relação com o nada fundante. Se desejo me immortalizar nos outros, devo produzir obras. Ocorre que surge um impasse nesta dupla chave da immortalidade: se me fecho, perco os outros, e se saio em busca dos outros, me perco. A potência espiritual de Rosa, para Flusser, apesar de sua sede de publicidade, foi ter encontrado um caminho para sair de si a partir de um profundo encerramento sobre si mesmo. Esse caminho foi o da fé na língua – foi o de fazer da escritura uma prece:

É dessa prontidão que surgirão os seus livros, como testemunhas do inteiramente diferente do homem. Os ruídos que ele introduziu no pensamento são o sussurrar da voz que vem da voz, de lá aonde se dá aquela outra immortalidade. Ele abre para nós, por seus livros, janelas para o inefável – com efeito, ele é, para nós, uma janela para o inefável. Por ser imortal para nós, ele nos abre uma visão daquela outra immortalidade¹⁹¹.

Rosa não se immortaliza com o outro. Ele permite ao outro que encare o indizível e, assim, torne a immortalidade palpável. A literatura de Guimarães Rosa é uma tentativa de brincar com o Diabo sem abrir mão de Deus. É uma prece que deseja ser escutada pelo outro. É uma oração, no sentido em que uma frase articulada numa dada língua também pode ser chamada de oração. Flusser afirma, em diversos ensaios, que é da introspecção mais verdadeira no privado que pode brotar a publicação mais autêntica. Rosa queria se aproximar da língua diabólica e divinamente. Queria deixar a língua soar os seus múltiplos sentidos naturalmente, mas também queria impor-lhe sentidos possíveis.

Em “O Iapa de Guimarães Rosa”, publicado em 14 de dezembro de 1963, no *Estadão*, que Flusser reputa a sua primeira tentativa concreta de articular Rosa, ele coloca o amigo na terceira margem. Os braços do rio português, em sua opinião, convergiam, à direita, para os campos gerais do pseudoprimitivismo, e à esquerda, para a Serra do Preciosismo. O trabalho de Rosa era dialético, ou melhor, era uma diadoração entre Deus e o Diabo – o sertão e a biblioteca, Cícero e Camões, a natureza bruta dos elementos índios e bantus e o minueto narcisista dos estudos gramaticais e das retóricas formais:

A impossibilidade terrível de distinguir entre ambos (deus e o diabo), e o adorar dialético, o

¹⁹¹ Idem.

“Diadorim” de ambos, é o tema fundamental da atividade criadora de Guimarães Rosa, como o é de todo espírito imerso em língua. A nova língua que jorra de Guimarães Rosa é uma diadoração que é um invocar, um provocar e um evocar do inarticulável. É portanto equívoca essa língua, e justamente por isso uma língua fértil em possibilidades futuras¹⁹².

Flusser sempre se interessou por publicar na Alemanha. Ele escreveu a primeira versão de *A História do Diabo* em alemão, idioma em que o livro seria editado somente em 1993, postumamente. O primeiro ensaio que publica na Alemanha é, não por coincidência, uma resenha de “Grande Sertão”, que sai na Revista *Merkur*, em março de 1965, sob o título “Guimarães Rosa oder: Das große Hinterland des Geistes”¹⁹³ (Guimarães Rosa ou o grande interior do espírito).

Se é verdade que Flusser “abriu as portas” do *Estadão* para Rosa, também é verdade que Flusser se lançou na cena intelectual brasileira e europeia a partir da crítica a Rosa. No ensaio em questão, há vários pontos em comum com o supracitado “O Iapa”, inclusive trechos idênticos traduzidos por Flusser, mas o texto do periódico alemão contextualiza, principalmente nas páginas iniciais, a literatura de Rosa no âmbito da língua portuguesa e o próprio Rosa no âmbito da geopolítica brasileira. Ele se preocupa não apenas em criticar Rosa, mas em apresentar Rosa ao leitor alemão, já que, a partir do escritor brasileiro, anunciava ser possível elaborar uma nova ontologia.

Flusser sugere que o pacto com o Diabo é, também, um pacto contra a língua. Hermógenes, rival de Riobaldo, é o intelecto ensimesmado, fechado hermeticamente sobre si mesmo. É o demo, contra o qual Riobaldo lança o desafio do nonada. O esforço de Riobaldo é anti-intelectual. É um violentar furioso da língua, porque a língua, sendo intelecto, é o demo. Mas Riobaldo, lembra Flusser, que qual rio se joga contra o intelecto, joga-se de balde, sendo também invadido pelo doce veneno da língua. Ele pretende usar a força diabólica da língua, pela qual é possuído, para exorcizá-la. Neste sentido, Diadorar é afirmar, ao mesmo tempo, o intelecto e a intuição, a língua e

¹⁹² FLUSSER, Vilém. “O Iapa de Guimarães Rosa”. In: *O Estado de São Paulo*, 14 de dezembro de 1963.

¹⁹³ FLUSSER, Vilém. “Guimarães Rosa oder: Das große Hinterland des Geistes”. In: *Merkur*, ano 19, n. 204, p. 294-297.

o silêncio. Essa dupla adoração, continua Flusser, esse Diadorim, é uma oração hermafrodítica, pois tem algo de Hermes e algo de Afrodite. Flusser, para quem Rosa era o Thomas Mann da literatura brasileira, enxergava em Diadorim também o Dr. Fausto:

Riobaldo, der sogenannte Held des sogenannten Romans, ist zwar ein typischer brasilianischer Räuberhäuptling, aber auch ein um den Glauben ringender Christ – und eine afrikanische Regengottheit, und Doktor Faustus, und im Grunde genommen das menschliche Dasein, das, aus dem Nichts in das Nichts geworfen, verzweifelt versucht, nicht zu verfallen. Und wer das Buch al sein Experiment des Geistes mit der Sprache versteht, wird auch zu deuten wissen, wer Diadorim ist, dieser strahlende Hermaphrodit, unter dessen Glanz Guimarães Rosa (und wir alle) leiden¹⁹⁴.

4.

Guimarães Rosa não apenas confirmava as teorias da língua de Flusser. Ele praticava o único método que Flusser julgava possível. A literatura de Rosa também confirmava a teoria flusseriana dos gestos. Flusser queria que a observação dos gestos humanos e a escritura destes gestos se reunissem em apenas um gesto. Este corpo, “diadorado”, era o mesmo que gesticulava e que escrevia sobre os gestos¹⁹⁵. Flusser tinha

¹⁹⁴ Idem, p. 295. “Riobaldo, o chamado herói do chamado romance, é de fato um típico chefe ladrão brasileiro, mas também um cristão lutando com a fé – um deus da chuva africano, um doutor Fausto, e, essencialmente, uma existência humana, que jogada do nada ao nada, tenta desesperadamente não expirar. E quem toma o livro como um experimento da mente com a língua também saberá quem é Diadorim, aquele hermafrodita radiante sob cuja glória Guimarães Rosa (e todos nós) padecemos” [tradução minha].

¹⁹⁵ No trabalho em parceria com Fred Forest, “Vidéo et Phénoménologie”, de 1973, que também ficou conhecido como “Os gestos do professor”, Flusser aparece sem camisa e de bermuda explicando ao amigo a sua teoria dos gestos, enquanto Forest registra, conforme lhe convém (mãos, barriga, face, etc), os gestos do próprio Flusser, que tinha por característica ser extremamente inquieto durante suas especulações teóricas, movendo-se sem descanso. Além de expor suas teorias, Flusser, que segura um espelho nas mãos, também reflete sobre o

na cabeça uma teoria corporal dos gestos, ainda que certos gestos se aproveitassem de aparelhos. Como, afinal, pensar um modelo teórico de conhecimento, que tem na relativização do mundo concreto uma de suas premissas lógicas, capaz de levar em conta a corporeidade do conhecedor?

Para Flusser, a vivacidade da língua de Rosa estava no esforço de articular o sertão e a biblioteca, no viajar com os vaqueiros para capturar palavras e formas, no dormir com os bezerros para captar os ruídos e as imagens brutais que tendem a se realizar na linguagem sertaneja. Rosa sorvia a plenitude das vogais e mastigava a dureza das consonantes para apalpar a matéria-prima da língua. Mas, concomitantemente, mergulhava em compêndios e manuais de gramática latina, húngara, sânscrita e outras para penetrar o tecido da língua e desvendar-lhe a estrutura: “E, tendo assim reunido a massa viva e palpitante da língua, põe-se a amassá-la com ambas as mãos para dar-lhe consistência e forma”¹⁹⁶.

Flusser se utiliza da imagem daquele que faz um pão para metaforizar o trato de Rosa com a língua. O romancista se entregava ao jogo teórico do plurilinguismo sem abdicar do trabalho prático e manual com as línguas, da luta corpo a corpo com a linguagem. A língua, para ambos, não era uma questão apenas teórica. O estrangeiro, como também indicou Derrida, é, antes de tudo, aquele que não fala a minha língua, assim como o sentir-se em casa é, antes de tudo, um poder falar a língua materna. O profundo interesse no estudo das várias línguas fundava-se na certeza de que a língua é a camada mais sólida, e mais instável, da realidade. Articular-se em múltiplas línguas era perder o próprio senso de realidade, mas era também poder experimentar realidades outrora inimagináveis.

O Brasil só passou a fazer algum sentido para Flusser quando aprendeu o português e começou a publicar textos em revistas e jornais. A decepção de Flusser com o Brasil não era tanto de ordem pessoal, já que ele manteve duradouras relações de amizade com brasileiros até o final da vida, mas com as limitações da intelectualidade brasileira na articulação do português. Sugerir, como fazem alguns, que não há filosofia no Brasil, nada mais é do que afirmar que não há textos

próprio processo de filmagem. O vídeo está disponível no *youtube*, no canal do Arquivo Flusser São Paulo.

¹⁹⁶ FLUSSER, Vilém. “O Iapa de Guimarães Rosa”. In: *O’Estado de São Paulo*, 14 de dezembro de 1963.

filosóficos imaginativos escritos em português.

É comum afirmar-se que um ensaio, para ser interessante, deve ser “consistente”. Ou ainda: que deve ser “denso”, conseguir “parar em pé”, aproveitar-se de argumentos “sólidos”. Apesar de muitas vezes tais adjetivações levarem à produção de textos academicamente insossos, as expressões não estão, etimologicamente, mal empregadas. Um texto consistente é aquele que “toca” o leitor, como é hábito dizer-se, que oferece materialmente as suas imagens e que é o resultado de um esforço corporal da parte de quem o redigiu.

É algo próximo ao que Roland Barthes chamou de *punctum*, em relação à fotografia, ou seja, esse algo meio racional, meio inconsciente, que escapa do domínio da intenção, da ideia geral, o *studium*, e me puxa para dentro da imagem¹⁹⁷. Se é verdade ainda, como o mesmo Barthes assegura, que o autor morreu, apaixonar-se pelos livros de um determinado escritor é envolver-se com a batalha que travou com a língua. Isso implica dizer, por exemplo, que a beleza na descrição de uma orgia não depende de o próprio autor ter participado do bacanal, mas das palavras que eleger para fazer o leitor imaginar a cena. Passa pelo que se falou sobre Kafka, e passa também por Marcel Proust, que enclausurado num quarto produziu uma das obras literárias mais imagetivamente materiais do século XX.

A literatura de Rosa, para Flusser, era consistente, exatamente porque o autor de “Grande Sertão” lançava mão de todas as suas capacidades na luta contra a língua: “os sentidos, o sistema neurovegetativo, o intelecto, a sensibilidade, a intuição, o palpite, o espanto religioso”¹⁹⁸. A consistência de Rosa estava para além de um trabalho intelectual e sensível com o português, pois culminava na invenção de uma nova língua: “Surge, desse esforço inaudito, uma torrente de língua que é o português do futuro”¹⁹⁹.

O texto não publicado “Língua e poesia em Guimarães Rosa”²⁰⁰ parece contemplar uma intervenção de Flusser em congresso acadêmico. Isso porque ele faz referência a um “professor Bizzarri”, certamente

¹⁹⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹⁹⁸ FLUSSER, Vilém. “O Iapa de Guimarães Rosa”. In: *O Estado de São Paulo*, 14 de dezembro de 1963.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ FLUSSER, Vilém. “Língua e poesia em Guimarães”. Possivelmente de abril 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Edoardo Bizzarri, tradutor italiano de Rosa, e, em carta a Guimarães de 27 de abril de 1964, conta que “Amanhã participarei de um simpósio sobre a sua obra, organizado pelo prof Bizzarri. Estou me preparando espiritualmente para uma batalha com o prof. Antonio Candido, cujo campo será a sua obra”²⁰¹.

Durante a batalha, Flusser argumenta que a criação poética de Rosa era uma atividade lúdica com as palavras, mas que alcançava profundidades nas quais era possível encontrar a sua teoria da poesia como fonte “pré-racional do pensamento”. Ele deixava claro que, se Rosa brincava com as palavras, era para violentar a estrutura e a melodia da língua, para rasgar o véu dos conceitos e abrir novas visões de uma realidade velada e revelada pela língua: “É claro que o verdadeiro impacto de Guimarães Rosa está na estrutura das suas frases, naquela estrutura que quebra a nossa atitude tradicional de pensar e forçar novos canais para o nosso pensamento”²⁰².

Como se falou anteriormente, com Flusser e Caillois, o trabalho de Rosa era o de desnaturalizar o emprego usual das palavras, mas não somente, como se convencionou repetir, através da criação de novas palavras, de neologismos, mas igualmente através das mudanças radicais na estrutura das frases, na sintaxe, o que desembocava na criação de uma nova língua.

Em “O estilo de Guimarães Rosa”²⁰³, Flusser aproxima Rosa definitivamente do seu campo favorito de batalha, o da fenomenologia. E, em particular, o da sua fenomenologia. A “coisidade” que Rosa revelava não era a de uma coisa extralinguística, mas a da própria palavra. Afirmar a coisidade das palavras não significava dizer que as palavras eram as coisas. O truque aparentemente lúdico era, na realidade, um método fenomenológico, uma distância irônica, uma “époque” diante da palavra: “Pelo seu uso revolucionário da estrutura da frase, o autor consegue fazer resplandecer a palavra como que rejuvenescida, como que recém saída de seu húmus. E é este o significado das suas frases”²⁰⁴. Flusser, a fim de evitar as confusões que

²⁰¹ Carta de Vilém Flusser a Guimarães Rosa, de 27 de abril de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁰² FLUSSER, Vilém. “Língua e poesia em Guimarães”. Possivelmente de abril 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁰³ FLUSSER, Vilém. “O estilo de Guimarães Rosa”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁰⁴ Idem.

o conceito de “estilo” suscitava, definia o estilo de Guimarães Rosa, sinteticamente, como a “estruturas das suas frases”²⁰⁵.

5.

Certa vez, ao criticar as propostas de Flusser para a reformulação da Bienal de Arte de São Paulo, a professora e poeta Lupe Cotrim Garaude disse que o filósofo se apresentava no cenário intelectual brasileiro como um encantador de serpentes²⁰⁶. Ela tinha razão. Seu livro de estreia, *Língua e Realidade*, havia gerado interesse entre jovens estudantes e artistas. Além disso, a personalidade controvertida de Flusser contribuía na construção de um personagem pouco afeito à sistematicidade filosófica e à burocracia acadêmica. Paulo Leminski foi um destes jovens encantados com Flusser.

Em 1963, a convite dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari, o poeta foi à residência de Flusser participar de uma roda de conversa, da qual também participou Dora Ferreira da Silva. Leminski descreve com riqueza de detalhes o seu primeiro encontro com Flusser em carta de 1 de julho de 1964. Fala dos trejeitos, do modo como se acomodava na cadeira, da maneira com que fumava cachimbo, do momento em que se levantou para sacar um livro da biblioteca, etc. Era um jovem, ao lado de outros jovens um pouco mais experientes que ele, deslumbrado com a fluência retórica e a imposição dialógica de um intelectual que já admirava.

Na mesma carta, ele dizia ter lido *Língua e Realidade* duas vezes e uma enorme quantidade de ensaios, e também não perdia a

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ COTRIM, Lupe. “A mundanidade da Bienal”. In: *O’Estado de São Paulo*, 23 de dezembro de 1967. De acordo com Cotrim, Flusser parecia disposto a ser o “malin génie” do ensino sistemático, adotando uma conduta desafiadora e polêmica, e se irritava com o fato de esta atitude ter atraído o interesse de muitos e inteligentes jovens. “Está em vias de formar uma nova seita filosófica, e dizemos seita porque a maioria de seus seguidores antes creem no mestre do que com ele exercem a difícil, a árdua tarefa de ler os textos”. Cotrim, para justificar seu argumento, atacava pessoalmente Flusser e os seus supostos bajuladores. Segundo a professora, a tarefa de identificar um aluno-discípulo de Flusser era bastante simples: “Não tendo, como o mestre, erudição, se contentam em repetir suas palavras e paradoxos, que utilizam inclusive contra o ‘ensino’, este realmente mais preocupado em remeter os alunos aos textos do que em criar discípulos e seguidores”.

oportunidade de vender o seu peixe. Apoiado no pedantismo de quem sabia das próprias habilidades, do alto dos seus 19 anos afirmava que era rara a língua de civilização que não havia estudado. Confessava ter iniciado os estudos aos 12 anos, com o latim e o grego, e que, naquele momento, já dominava o japonês, o russo e o chinês. Ele encerra a missiva com um poema dedicado a Flusser: “conversamos/conversemos/conversumos/conversomos”²⁰⁷. Em linhas gerais, era a carta de quem, no primeiro encontro, e na condição de jovem infiltrado em reduto de cobras, limitara-se a contemplar os gestos e as palavras do sábio, e que agora tinha a oportunidade de apresentar-se oficialmente e de expor as suas armas.

A carta seguinte, não datada, e que não deve distar da primeira, era mais longa – cinco páginas. Esta segunda correspondência já expunha um Leminski não apenas admirador de Flusser, mas leitor interessado. O jovem poeta se mostrava intrigado, e extasiado, com o mapa da língua que acompanhava o livro de estreia de Flusser. Também assumia que, num primeiro momento, ficara receoso com o excesso de referências ao misticismo e à religião, mas reconhecia ter compreendido que “desalienar os homens da Linguagem é evangelizar”²⁰⁸.

Leminski percebe que o caso de Flusser não era o da religião, mas o da religiosidade. O sagrado da língua não estava na sua capacidade de religar o homem à Deus, mas em fazer o homem retomar o contato com o inefável. Colocar-se no limiar, no intervalo improvável em que as palavras se formam, é estabelecer outra relação com as palavras. Neste sentido, “evangelizar” pode ser sinônimo de desalienar o homem do uso comum da língua. Nesta passagem da correspondência, também não é gratuito que Leminski mencione a sua relação com Guimarães Rosa:

Eis porque ao lado de minha admiração a Guimarães Rosa invejo-o e o detesto. Ele fez aquilo que eu queria fazer. Mas o Livro que tenho em mente deixará o “Grande sertão: Veredas” (“Holz: holzwege”) na condição de simples precursor. É preciso ser monstro, vampiro, Titã, Odin, Hércules, Alexandre Magno, búfalo²⁰⁹.

²⁰⁷ Carta de Paulo Leminski a Vilém Flusser, de 1 de julho de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁰⁸ Carta de Paulo Leminski a Vilém Flusser, sem data. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁰⁹ Idem.

Não é possível saber se o livro que Leminski preparava era o *Catatau*, editado somente em 1975. Importa que ele associava a teoria da língua de Flusser à literatura de Rosa, referendando, inclusive, a tradução heideggeriana de “Grande Sertão” (*Holz: Holzwege*), além de, ao sugerir que era preciso ser monstro e vampiro, premeditar o polvo vampirothêutico que Flusser apresentaria nas décadas seguintes. É Rosa que permite a Leminski perceber que a prece linguística sobre a qual falava Flusser não era uma oração cristã. Se Flusser via em Rosa uma literatura consistente, Leminski tomava a filosofia de Flusser como algo que se poderia comer:

Pouco antes de conhecer-vos as concepções, eu estava realmente desiludido com tudo que era pensamento, “filosofia”, ideologia. Mas vossas concepções (que nome dar-lhes?) são algo “che si puo mangiare”, algo de sólido, que delimita o Real Ótimo (Linguagem) e não se perde em coisas como “o Ser”, o “Absoluto” e mesmo o vosso Nada é um Nada substancial, não adjetivo²¹⁰.

Leminski tinha em Flusser uma base filosófica para a sua tarefa poética. A filosofia de Flusser realizava o que ele imaginava para os seus poemas: jogo plurilíngue e luta corporal com a linguagem. Também é compreensível que invejasse Rosa e que tivesse se aproximado dos poetas concretos de São Paulo. Na mesma carta, Leminski exortava que a poesia não poderia ficar à margem das novas técnicas, e dizia ter inventado uma “máquina de imagens”, que funcionaria saltando de uma língua para outra. Um exemplo mencionado por Leminski acerca da operatividade da máquina é o que se segue: a) elemento composicional: *shi*, que é poesia em chinês, e *schin*, que é dente em hebraico; b) produto: os dentes da poesia; c) aplicação: poema desdentado/morde os olhos/mastiga a linguagem. Ele finaliza a carta com um bombardeio de questionamentos ao interlocutor a respeito da cibernética, do *Finnegans Wake*, do Barroco, do filósofo favorito e das artes não-verbais. Despede-se com um sugestivo “vosso discípulo e amigo”.

Flusser responde a ambas as cartas com a paciência costumeira com que respondia aos seus alunos e jovens aprendizes, mas com a distância do mestre que havia sido procurado por um potencial discípulo. É vasta a correspondência de Flusser com alunos e ex-alunos,

²¹⁰ Idem.

num primeiro momento encantados com as aulas e as trocas intelectuais com o professor, e, num segundo momento, principalmente a partir da década de 1970 e com Flusser já de volta à Europa, desesperados com a falta de perspectiva no Brasil sob ditadura militar.

Na carta de 20 de setembro de 1964, retruca uma a uma às questões formuladas por Leminski. Explica, brevemente, que via na cibernética a confluência entre arte e ciência; assume-se um pensador barroco, na condição de praguense; diz que James Joyce, com *Finnegans*, desvendava um novo aspecto da língua; reputa Heidegger como o filósofo que mais gostaria de ultrapassar e, por isso, o mais importante, sem deixar de reconhecer a relevância de Schopenhauer, Wittgenstein, Kant e Camus; reforça que as linguagens não-verbais permitiam aproximar a música da matemática e, por fim, manifesta desconfiança em relação à autenticidade da experiência zen budista no Ocidente. Flusser se dizia, ainda, interessado nas experiências linguísticas de Leminski e que aguardava a chegada do pacote com poesias que o poeta havia lhe prometido²¹¹.

A segunda carta, anterior, de 13 de julho de 1964, embora também breve, é mais interessante, já que Flusser, ainda que timidamente, ensaia uma avaliação crítica da “máquina de imagens” de Leminski: “Se você me permitir uma palavra de cautela: cuidado com jogos de palavras. São reveladores, sem dúvida, mas podem tornar-se gratuitos. Ao meu ver, é preciso seguir a língua nesse empenho lúdico, e não força-la. De outra forma, o jogo tornar-se-á fácil demais e perderá a graça”²¹². Flusser recomendava que Leminski seguisse os passos de Guimarães Rosa, ou seja, que não cedesse à tentação do trocadilho e das traduções literais. Flusser se atraía menos pelo “poema desdentado” de Leminski, que derivava do chinês e do hebraico, do que pelo “equiparado” de Rosa, que designava um cavalo estacionado.

Não era apenas uma questão de conhecer muitas línguas, pois, sem dúvida, Leminski dominava várias delas. O conselho de Flusser era o de alguém que, assim como o jovem poeta, articulava-se em muitas línguas, e não se surpreendia, portanto, com um poema cuja graça estava em saber uma ou outra palavra em chinês ou hebraico e que se alimentava de um suposto desconhecimento do leitor. Por isso que, a um

²¹¹ Carta de Vilém Flusser a Paulo Leminski, de 20 de setembro de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²¹² Carta de Vilém Flusser a Paulo Leminski, de 13 de julho de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

leitor experimentado e plurilíngue como Flusser, a máquina de Leminski não produzia resultados tão efetivos.

A máquina de Leminski deveria saber não apenas somar as línguas, mas também dividi-las, subtrai-las e multiplicá-las. O próprio Flusser, em cartas a outros amigos, desconfiava do conhecimento mais aprofundado de Rosa das línguas que afirmava dominar²¹³. O conselho de Flusser também reforça que a atividade poética com a língua não se limitava à elaboração de neologismos, mas se concentrava na reestruturação das sentenças. O que desconcerta o leitor de “Grande Sertão”, por exemplo, não é apenas a criação de novas palavras, mas a reordenação das palavras já conhecidas em novo contexto.

A erudição não bastava. A brincadeira de Flusser se dava no terreno das etimologias inventadas. Aliás, o teor da palavra de cautela de Flusser para Leminski é o mesmo da crítica que faria à poesia concreta anos mais tarde. Flusser, que na década de 1960 exaltava a poesia concreta como a semente da cultura brasileira do futuro, ou seja, o solo fértil de onde poderia brotar o “novo homem”, e tais elogios fervorosos estão em *A História do Diabo*, em *Língua e Realidade* e em artigos diversos, assume posição desconfiada a partir da década de 1970, como se o movimento de poesia paulistano não tivesse conseguido levar ao limite todo o potencial de um projeto pioneiro.

Esse também seria o motivo do rompimento entre Flusser e Haroldo de Campos, poeta concreto que lhe era mais próximo, ao menos segundo a versão contada pelo primeiro no capítulo que dedica a Campos em *Bodenlos*, e isoladamente em outros ensaios²¹⁴. Segundo Flusser, Haroldo não teria recebido com bons olhos as suas críticas a *Galáxias*, quando, na companhia de Anatol Rosenfeld, traduziu alguns de seus fragmentos para a Revista *Rot*, de Max Bense, braço de comunicação alemão dos poetas concretos brasileiros. A tradução foi

²¹³ Já na década de 1970, Flusser cogita em cartas a amigos se não teria superestimado o talento literário de Rosa, ou se, por outro lado, deixara a relação pessoal e o exagerado ego do amigo confundir o seu julgamento estético. O fato é que, entre outros apontamentos, Flusser afirma que Rosa usufruía de uma “pseudo-erudita tecnicidade”, faltando-lhe a “espontaneidade joyciana” e a “radical honestidade kafkiana”.

²¹⁴ Ver, por exemplo: FLUSSER, Vilém. “Haroldo de Campos”. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 141-174; FLUSSER, Vilém. “Concreto-Abstrato”. In: *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 147-153.

publicada no número 25 do periódico, em março de 1966, sob o título “Versuchsbuch-Galaxien”. O livro só foi integralmente publicado em 1984, mas Haroldo o redigiu entre 1963 e 1976.

De acordo com Flusser, e isso é algo que foge do escopo analítico desta tese, Haroldo interrompia o fluxo natural de sua máquina de palavras para dentro desta cadeia inserir inautenticamente derivações de significado político. Flusser, ao traduzir trechos de *Galáxias*, dizia conseguir colocar-se exatamente na encruzilhada em que, ao invés de Haroldo deixar seguir o fluxo poético da língua, optava pelo engajamento extralinguístico²¹⁵.

Leminski era um entusiasta da poesia concreta. O que Flusser parecia querer adverti-lo, no entanto, era que a concretude da língua que lhe interessava não era exatamente a concretude apregoada pelos poetas paulistas. Não que ele rejeitasse os aspectos ideográficos, cibernéticos e plásticos do “movimento” – ao contrário, admirava-os. Mas a materialidade da língua que exaltava não era essa, mais direta, da disposição na página. Flusser se importava mais com a diadoração do que com a diagramação. Nas cartas que remete a Leminski, ele agradecia o contato e dizia esperar que este se renovasse logo, pessoalmente, algo que, até onde essa pesquisa pode avançar, não se concretizou.

6.

Não foi apenas Paulo Leminski que, nas décadas de 1960 e 1970, apaixonou-se por Flusser. Um outro Paulo, hoje muito mais conhecido

²¹⁵ “Escrever é, na minha opinião, esforço de ordenar letras, palavras, sentenças, pensamentos, imagens, sons, sentimentos etc. de acordo com um projeto pré-concebido, embora tal projeto possa e deva ser aberto. O perigo do *action writing*, (como o faz por exemplo o tal poeta concreto cujo nome esqueci e que escreveu as “Galáxias”, não é Augusto de Campos?), está no abandono de si mesmo, e um tal abandono não é, como alguns querem, “inspiração”, mas é, pelo contrário, decadência na banalidade. Não é isto que Joyce fazia, porque Joyce tirava sempre o corpo da correnteza das palavras que dele jorrava. Não creia, por favor, que estou respondendo a tua carta como se fosse “literatura”. Pelo contrário: estou respondendo na certeza que literatura e vida são dois aspectos inseparáveis em gente articulada como tu e eu. Se te abandonas nas tuas cartas, é que te abandonas inteiramente, e se escreves sem projeto, é que não tens projeto de vida”. Carta de Vilém Flusser a Maria Lydia Albuquerque, de 19 de maio de 1976. Inédito. Vilém Flusser Archive.

que o primeiro, remeteu-lhe uma carta em 26 de junho de 1972. Paulo Coelho, o escritor que mais vendeu livros no mundo, perdendo somente para a Bíblia Sagrada, informava que havia lançado uma revista, a *2001*, e pedia a autorização de Flusser para publicar “Como brinca com cubos”, fragmento de *A História do Diabo*, livro que ele reputava como o “achado mais sensacional do ano”²¹⁶. Segundo Coelho, o texto se encaixaria perfeitamente na temática de seu novo periódico.

Flusser demora quase três anos para responder. Em carta de 20 de maio de 1975, ele pede desculpas a Coelho, justificando que a correspondência chegara ao destino naquela data. Flusser solicita que ele lhe envie um exemplar da revista para conhecimento, e adianta que, apesar do lapso temporal, tinha interesse em contribuir com a publicação²¹⁷. A *Revista 2001* teve apenas duas edições, em 1972. Flusser e Paulo Coelho não voltaram a se corresponder.

7.

A amizade entre Flusser e Dora Ferreira da Silva era intensa. Depois de Milton Vargas, foi com quem ele mais se correspondeu. Quatro volumosas pastas preservam as missivas no Vilém Flusser Archive. Dora, e Vicente, eram presença constante no terraço de Flusser. A troca de cartas ganhou força com o retorno de Flusser à Europa, em 1973, e seguiu até a sua morte, em 1991. Dora recorrentemente pedia que Flusser voltasse ao Brasil, pois esta seria a sua morada. Flusser recorrentemente pedia a Dora que passasse férias na Europa, pois se apaixonaria pelas paisagens. Apesar dos pedidos mútuos e do clima saudosista que marcava as conversas, eles pouco se viram depois que Flusser retornou em definitivo ao Velho Mundo²¹⁸.

²¹⁶ Carta de Paulo Coelho a Vilém Flusser, de 26 de junho de 1972. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²¹⁷ Carta de Vilém Flusser a Paulo Coelho, de 20 de maio de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²¹⁸ Dora também desenvolveu forte amizade com Edith, esposa de Flusser, e a ela também remetia cartas. No entanto, o contato entre elas se dava geralmente pelos rodapés das cartas que Dora encaminhava a Flusser. Nestes quase anexos, que, por vezes, escritos à mão, contrapunham-se ao restante da mensagem, redigido à máquina, Dora perguntava de Edith, mandava recomendações e falava de flores. Já Flusser, além de ter sido grande amigo de Vicente, também se manteve próximo a Inês Ferreira da Silva Bianchi, filha do casal. Em carta de 22 de maio de 1974, ele pergunta a Inezita, como era conhecida, se esta não

Como era praxe em suas relações pessoais, Flusser também discutia muito, e discordava, de Dora. E como também era comum nas demais relações, depois de uma discussão mais ríspida tratava de colocar panos quentes e de ressaltar a importância intelectual e afetiva do interlocutor para o seu pensamento. A única vez em que estiveram a ponto de cortar relações foi quando ele apresentou a Dora o esboço do capítulo que dedicaria a Vicente em sua autobiografia, *Bodenlos*. Dora não se conformou com o modo, em sua visão, distante e quase agressivo, com que Flusser tratava alguém que não só havia contribuído com sua formação filosófica, mas que havia sido seu amigo íntimo.

A mesma razão levou ao afastamento de Flusser e Mira Schendel, pois ele resolveu enviar a amiga o capítulo que lhe correspondia. Estas desavenças pessoais foram o principal motivo do adiamento da publicação de *Bodenlos*, que só ocorreu postumamente, em 1992, e em alemão, quando o próprio autor e vários dos personagens envolvidos já estavam mortos.

O diálogo entre Flusser e Dora era um diálogo entre um filósofo e uma poeta, mas também entre dois filósofos e entre dois poetas. Dora era mais arredia às discussões filosóficas, enquanto Flusser, diante de qualquer poema da amiga, fazia questão de desdobrar, etimológica e filosoficamente, todas as palavras. Eles se liam e se traduziam reciprocamente, ou como resume Flusser em carta não datada, comiam-se: “Obrigado pela tua franqueza, e, como não posso engolir-te, pelo menos quero “mordre dans ton etre”, a fim que se confirme nossa relação antropofágica, a única que conta. Li outro dia que os Evangelhos erraram ao traduzir Hillel por “ame teu próximo”. Em hebraico a sentença diz “ame teu outro”, (antropofagia)”²¹⁹.

gostaria de ser a sua “agente de imprensa” no Brasil, pois talvez assim os seus trabalhos seriam mais bem administrados. Ele afirma que até então havia escolhido as pessoas erradas, por coincidência ou não, de idade mais avançada. Carta de Vilém Flusser a Inês Ferreira da Silva, de 22 de maio de 1974. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²¹⁹ Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, sem data. Inédito. Vilém Flusser Archive. Dos poemas de Dora, Flusser traduziu ao alemão: “Perigo no mar” (Seenot), “Culpa” (Schuld), “Adoração” (sem título) e “Oração Coração Açã” (Gebet Angebot Gebot), todos de *Uma via de ver as coisas*; “Fragmento I” (Bruchstück I), “Tendas I” (Zelte) e “Tendas IV”, de *Talhamar*; e “Murmúrios” (Flüstern), de *Jardins, Esconderijos*. Já Dora escreveu ao menos três poemas para Flusser: “Retrato de amigo”, “Diálogo com Vilém Flusser numa varanda paulista” e “O que se chama borboleta”.

Os dois tomavam a articulação das línguas como a experiência do sagrado, mas sustentavam premissas sobre o sagrado que, embora metodologicamente similares, apontavam para atitudes existenciais diferentes. Dora estava longe de ser uma religiosa fervorosa, como sua poesia estava longe de ser dogmática, mas era uma cristã praticante. A própria trajetória de vida que traçaram ajuda a entender a base de algumas discordâncias: Dora passou a vida inteira no Brasil, morando em São Paulo e no interior, esgotada em ter de dar aulas sem ser remunerada dignamente – chegando, inclusive, a relatar problemas financeiros – e desejava levar os dias entre as flores, o mar, a poesia e a tradução (Rilke e Jung foram seus principais escolhidos. Foi pioneira no país na tradução do segundo). Flusser, o desterrado, fugiu de Praga aos 19 anos, morou trinta anos no Brasil, voltou à Europa, escreveu e publicou obsessivamente, circulou pelo meio acadêmico e pelos festivais de cultura (fotografia, vídeo, arte contemporânea), criou laços com intelectuais europeus e norte-americanos e, principalmente da década de 1980 em diante, começou a surfar, divertindo-se, nas ondas das imagens técnicas.

No capítulo dedicado a Dora, em *Bodenlos*, Flusser exemplifica o desacordo a partir do conceito de símbolo. Segundo ele, símbolo é mediação entre sujeito e objeto concreto. Decodificá-lo é desalienar o sujeito. O método utilizado nesta tarefa, que imaginava como o método filosófico do futuro, apoiava-se na síntese entre fenomenologia, lógica formal e marxismo. Para Flusser, o símbolo era também um problema central no pensamento de Dora, à diferença de que não se colocava primariamente entre sujeito e coisa, mas como mediação entre sujeito e transcendente: “O último significado do símbolo, para ela, não é uma coisa no mundo da vida, mas algo que está além do horizonte do mundo da vida”²²⁰.

A interpretação de Dora a respeito de Guimarães Rosa lança outra luz sobre este ponto de divergência. Em novembro de 1957, ela publica “O demônio no Grande Sertão: Veredas”, considerada por Silviano Santiago a primeira apreciação crítica brasileira desta obra-prima. O texto aparece na *Revista Diálogo*, dirigida por Vicente, no oitavo número, dedicado integralmente a Rosa e que contou, ainda, com ensaios de Antônio Candido, Luiz Costa Lima, Milton Vargas, Efraim Tomás Bó, Robert Simões, Paulo Dantas, Renata Pallotini, J. B. Martins

²²⁰ FLUSSER, Vilém. “Dora Ferreira da Silva”. In: _____ *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 154.

Ramos e Olivia Krähenbühl. Em carta enviada a Dora em 19 de fevereiro de 1958, Rosa elogiava a referida edição: “Decoro o “Diálogo – 8”, em horas de baixa ou desânimo, e pulo de nôvo, todo folhagem. Que grande ouro Vocês me deram”²²¹.

A resenha era compatível com as teses de *A História do Diabo*, que seria publicado quase uma década depois. Para Dora, o Diabo não habita o inferno nem se traveste de aspecto monstruoso. O demônio é o inapreensível, o não-ser que habita o homem, como o polvo é o inapreensível, e o *vampyroteuthis infernalis* o não-ser, ou o que pode vir-a-ser, que habita o homem. O demônio é o outro que mora dentro. É a alteridade absoluta sem a qual o eu não se constrói sequer narrativamente. É uma espécie de força não-essencial que atravessa todos os projetos humanos. Não é um algo, uma substância que preencha os vazios do homem, como é Deus, mas uma potência de não-saber necessária na elaboração de toda forma provisória de ser, e de saber. É uma nau-frágil, sem a qual não nos mantemos na superfície e afundamos no abismo.

É nestes termos que o Diabo e o monstruoso são tomados nesta tese. Até por isso a tradição dos bestiários tem sido propositadamente negligenciada. O Diabo é pensado enquanto força, e o monstro enquanto forma. Eles não se manifestam necessariamente através de imagens aberrantes – bestas, feras e animais ameaçadores –, mas se manifestam, principalmente, no desejo de conhecer o mundo, de olhar para cima e para o fundo, de atribuir nomes às coisas, e que é acompanhado, inevitavelmente, da frustração, da impossibilidade de conhecer tudo e de controlar o todo. O Diabo é um impulso, uma vontade de queda e de pecado: conhecer é pecar. O monstro é o que resulta deste salto, a forma que informa. Neste sentido, Dora também aproxima “Grande Sertão” ao “Fausto” e veicula o Diabo e o monstruoso ao estar-no-mundo do homem: “Do mesmo modo que no Fausto, de Goethe, a mediação do demônio torna-se o expediente necessário para a ampliação do poderio do eu e a consecução de seus planos”²²².

Para Dora, o demônio é uma força que expõe os riscos da travessia existencial de todo homem, e com Riobaldo não é diferente. O Diabo nos mostra que a vida não é composta só do elemento suave e

²²¹ Carta de Guimarães Rosa a Dora Ferreira da Silva, de 19 de fevereiro de 1958. In: *Cavalo Azul*, n. 3, São Paulo, p. 32.

²²² SILVA, Dora Ferreira da. “O demônio no Grande Sertão: Veredas”. In: *Diálogo*, n. 8. São Paulo, novembro de 1957, p. 31.

diurno (Diadorim, Otacília e o sol do sertão), mas que se assemelha, às vezes, a uma descida aos infernos, a um encontro com o Mal. A vida é feita de ascensão e declínio, de casos e projetos, da luta entre anjos e demônios.

A questão se torna problemática, no entanto, quando Dora deixa entrever que esta luta demanda um processo de purificação, como se todo homem, para alcançar a plenitude, tivesse de superar os fantasmas da noite. Ou o que é pior: como se fosse possível imaginar esse momento de plenitude, esse ponto de luz em que toda existência encontraria a sua própria razão:

O herói deve conhecer tôdas as dificuldades e asperezas do caminho que o levará a si mesmo, à clara formulação do seu destino. Assim é que a linha de desenvolvimento de **Grande Sertão: Veredas** parece montada sobre esse tema universal e imemorial, representando uma variação desse conteúdo: travessia humana, travessia astral²²³.

A diferença entre as resenhas de Flusser e Dora é profunda. O primeiro percebe em Rosa uma potencial revolução da língua e da realidade brasileiras a partir da radicalização da sintaxe do português. A segunda percebe em Rosa o modelo poético da existência humana, com as dificuldades e asperezas que atrapalham o encontro do homem consigo mesmo e com seu destino individual. Dora fala de uma “linha de desenvolvimento”, isto é, sugere que a exemplaridade do romance reside na travessia mundana e astral de Riobaldo, que teria uma origem, um longo período conflituoso e um desfecho luminoso. Em resumo: para Flusser, Rosa era uma resposta ao indizível; para Dora, uma resposta ao transcendente.

Em carta de 25 de setembro de 1978, Flusser comenta o ódio às imagens durante o período bizantino. Deus não deve ter intermediário. Não se pode adorar a Deus, pois aquele que adora, adora imagens. O contato com Deus se dá pela oração. Adorar é refletir-se na imagem, enquanto que orar é dirigir-se a um abismo sem fundo, que não faz sinal de retorno. No entanto, Flusser adverte que não há abismo sem superfície, do mesmo modo como é da planície do Arizona que nasce o Grande Canyon. Uma superfície é sempre “super” alguma coisa. “Já te

²²³ Idem, p. 33.

disse que um dia cantarei canção em louvor da superficialidade, que não será necessariamente louvor dos sinais de trânsito e das superfícies expostas na bienal de S Paulo”²²⁴. E cantou, de fato, com vários dos ensaios das décadas de 1970 e 1980, e com *Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*²²⁵, publicado em 1985.

Para Flusser, a resposta ao inefável exigia a articulação da língua, a oração, bem como a formulação de imagens que pudessem, reconhecendo o peso do abismo, torná-lo suportável. Lidar com o abismo é criar imagens. Existem, aos montes, imagens que abismam, como o sujeito apaixonado, para Roland Barthes, era um ser abismado. Para Dora, que costumava assinar as cartas como A-dora, a língua articulada não era tanto uma resposta ao indizível, mas uma procura íntima e poética de Deus, uma tentativa de, por meio de um estágio supremo de relação com a língua, formular um pensamento divino que nos transportasse para perto do Pai.

Flusser acreditava que Rosa tinha a religiosidade por contexto, como era igualmente o seu caso, enquanto Dora articulava-se religiosamente. Em sua defesa, a poeta tomava Flusser por “inteligente demais. Eu opto pela burrice do imaginário, do poético”²²⁶. É claro que Rosa nunca tomou posição nesta discussão, que não era uma discussão estritamente pessoal, mas uma discussão poética que visava, na falta de melhor rótulo, definir o horizonte poético do mundo. Porém, em carta a Curt Meyer-Clason, de 27 de agosto de 1967, na qual comenta as ponderações de Flusser sobre a tradução ao alemão de “Grande Sertão”, Rosa afirma que Flusser era “intelectual demais”:

Quanto ao Flusser, ele é culto e entusiasmado e lúcido e arguto. Mas é também “intelectual” demais. Descobre coisas em meus textos, que vê bem, mas está ele mesmo possuído por suas próprias teses, em matéria de língua e linguagem, e se apaixonou por elas. Não tenho as intenções que ele me atribui, de maneira alguma. A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo,

²²⁴ Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 25 de setembro de 1978. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²²⁵ FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2012.

²²⁶ Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 5 de março de 1977. Inédito. Vilém Flusser Archive.

abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência. Exatamente como o Amigo entendeu, sentiu e compreendeu. Estamos juntos, nós dois. Alegro-me imensamente com isso²²⁷.

8.

Flusser tinha mesmo essa fama entre os seus amigos. Inteligente demais, excessivamente culto, demasiadamente lúcido, implicante. Não deixava passar nada, levava os debates ao limite, insistia no que julgava relevante. As palavras de Rosa ao seu tradutor podem tanto aproximá-lo de Dora quanto demonstrar um incentivo para que Meyer-Clason avançasse em sua tarefa. O próprio Flusser, como já se viu, suspeitou ter superestimado Rosa, e deixou claro que o amigo justificava a sua atividade literária com frágeis teorias metafísicas, só não afundando em conversa fiada em razão de sua extraordinária capacidade poética, sendo o seu ímpeto filosófico superado pelo seu amor pelas várias línguas.

Flusser não baixava a guarda e argumentava a Dora que se interessava por uma “fenomenologia do corpo, antes de fazer não importa que cristologia”²²⁸. As palavras não lhe serviam como mediação, elo simbólico entre homem e Deus, mas como articulação do mundo concreto, uma resposta ao nada, um meio-de-ação. Ele se encantou pelos trabalhos de Mira Schendel porque entendeu que a artista soube articular em sua arte esta nova forma de estar-no-mundo.

Até então, explica Flusser, o homem enfrentava o mundo concreto, objetivando tal mundo pela mediação das imagens, que, num segundo movimento, eram objetivadas pela mediação dos conceitos. O homem era duplamente sujeito do mundo, e duplamente alienado dele. As experiências de Mira, por outro lado, procuravam objetivar o mundo dos conceitos pela mediação das imagens, transformando o homem em sujeito dos seus conceitos. O homem passaria a viver não entre conceitos, mas entre imagens de conceitos: “Tal *estar-no-mundo* pode ser chamado “estrutural”, porque viveremos entre estruturas. Ou “pós-

²²⁷ Carta de Guimarães Rosa a Curt-Meyer Clason, de 27 de agosto de 1967. In: GUIMARÃES, Rosa apud BERNARDO, Gustavo. In: ____ *A dívida de Flusser*. Rio de Janeiro: Globo, 2002, p. 259.

²²⁸ Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 28 de maio de 1974. Inédito. Vilém Flusser Archive.

histórico”, porque viveremos entre processos imaginativamente sincronizados. Mira representa um dos primeiros passos na direção de tal reformulação da condição humana”²²⁹.

Repete-se o argumento esboçado em capítulos anteriores desta tese. A vida entre imagens conceituais permite a junção da tradição textual e da tradição imagética. Um pensamento estrutural tem por expediente imaginar conceitos, isto é, tornar conceitos imagináveis, e não elaborar conceitos que supostamente descrevam imagens, que por sua vez descreveriam o mundo concreto. Um pensamento estrutural torna o mundo imaginável, enquanto um pensamento conceitual torna o mundo explicável. As imagens deixam de ser mediação entre o homem e o mundo, e deixam de ser, conseqüentemente, odiadas. Produzir imagens não é construir barreiras entre o homem e o mundo, entre o homem e o nada ou entre o homem e o transcendente. Produzir imagens é fazer do mundo não uma substância, mas uma forma pensável.

Flusser, ao propor imagens conceituais, ao sugerir um pensamento estrutural, quer fazer da adoração e da oração um único gesto. Quer forjar uma nova religiosidade com as imagens, e uma nova prece com a língua. Quer forjar uma nova episteme. É o que expõe muito claramente em carta a Schendel de 22 de setembro de 1980. Ele chama os seus “Gestos”, que havia deixado cópia com a amiga, de “estudo preliminar do problema”. Flusser não queria apenas analisar os gestos, um campo bastante vasto, mas investigar a mediação entre os corpos. Essa “fenomenologia do estar-no-mundo-em-corpo (leibliches Dasein)” partiria da constatação de que a própria corporeidade, a “existência entrecorporal (zwischenleiblich)”, é permeada pelas mediações, sendo regida por instrumentos físicos e simbólicos, como o telefone e a língua:

De modo que a fenomenologia do corpo deve necessariamente estabelecer-se em “Kulturkritik”, mas não no significado frankfurtiano. Não em crítica da mediação, mas em crítica da dominação do corpo pela mediação. Não: crítica do sapato, mas: crítica do pé no sapato. Releia “Dedos” em “Natural: mente”. O que deve ser visado é um novo tipo de “episteme”, que não seja teórico, mas estético. A “aisthesis”, (koerperliches Erleben),

²²⁹ FLUSSER, Vilém. “Mira Schendel”. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 188.

como método de crítica política. Reich como primeira tentativa. E isto deve ser feito não apenas discursivamente, mas também plasticamente. Isto é o verdadeiro motivo por detrás da minha proposta para trabalharmos juntos²³⁰.

Era comum as alfinetadas de Flusser na Escola de Frankfurt, com seus frequentes e irônicos “frankfurts”, embora respeitasse a obra de Walter Benjamin, que conheceu tardiamente e sobre a qual muito discutiu com Sergio Paulo Rouanet na década de 1980²³¹, e tenha se encontrado com Adorno em 1966, na Alemanha²³², reunião que foi seguida de uma carta elogiosa. Grosso modo, Flusser não via na cultura uma mediação, mas uma estratégia humana para acumular e produzir informação, para negar a tendência do mundo à entropia. Para ele, crítica da cultura não era crítica dos objetos produzidos pelo homem, chamados de culturais, mas crítica do corpo em relação ao objeto, e do objeto em relação ao corpo. Os objetos também passam a ser pensados corporalmente, até porque a cultura é resultado do confronto corporal do

²³⁰ Carta de Vilém Flusser a Mira Schendel, de 22 de setembro de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²³¹ “O grande pensador de entre as guerras é atualmente tido Benjamin que tanto Vicente como eu ignorávamos nos anos 60”. Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 29 de julho de 1970. Inédito. Vilém Flusser Archive. Tempos depois, ele voltaria a falar de Benjamin, em carta a Miguel Reale, rebatendo o ponto de vista do amigo, que só via como alternativas possíveis à década de 1930 o marxismo, o fascismo e o liberalismo: “Como se não tivesse havido naquela época o rádio e o filme, (portanto os primeiros sintomas da massificação global regida por tecnocratas), e contestação a isto, (Walter Benjamin, para citar apenas um nome)”. Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 17 de junho de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²³² Flusser encontra com Adorno no período em que excursionou pela Europa a convite do Itamaraty. Em carta de 23 de novembro de 1966, ele agradece a Adorno a oportunidade de uma conversa importante e esclarecedora, e solicita o envio do novo livro do filósofo alemão, possivelmente *A dialética do esclarecimento*, para resenha em revistas brasileiras (“Unsere Unterhaltung war für mich sehr beeindruckend und lehrreich, und ich hoffe, dass Sie mir Ihr neues Buch für eine Besprechung in unseren Zeitschriften nachkommen lassen”). Já em carta a Benedito Nunes, de 31 de outubro de 1966, Flusser sintetiza o encontro com Adorno: “minha primeira impressão: não somos bugres”. Carta de Vilém Flusser a Theodor Adorno, de 23 de novembro de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archive. Carta de Vilém Flusser a Benedito Nunes, de 31 de outubro de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archive.

homem com os objetos, mesmo que esse objeto seja a língua. Flusser não queria criticar obras de arte, e sim a relação dos corpos com a obra de arte. Sob esse ponto de vista, a *episteme* pode ser estética, e a *aisthesis* um método político. Uma outra forma de articular o mundo implica uma outra forma de estar no mundo.

9.

O *Vampyroteuthis Infernalis* é considerado por muitos estudiosos de Flusser, e também por esta tese, o principal livro de Flusser. Neste trabalho, ele materializa um método, que pode ser, ao mesmo tempo, estético e político. Por motivo semelhante é que alguns especialistas consideram o estudo sobre Charles Baudelaire, o “Lírico no auge do capitalismo”, a grande obra de Walter Benjamin: o filósofo trapeiro discorre sobre um poeta trapeiro para falar de um mundo aos trapos. O método deixa de ser uma ferramenta auxiliar e se imiscui dentro da própria pesquisa. O pretexto se mistura ao texto até o ponto em que não é mais possível distingui-los. Textos se transformam em pretextos de imagens, e imagens se transformam em pretextos de textos. O anti-historicismo de Benjamin é flusserianamente pós-histórico²³³.

O *Vampyroteuthis* é uma alegoria da pós-história não apenas porque o bicho vive pós-historicamente²³⁴, e funciona, a partir daí, como um meta-modelo para o homem, mas porque esta fábula traduz, metodológica e praticamente, a ficção filosófica de Flusser. O seu pseudo-tratado é, a uma só vez, científico, artístico e político. De quebra, cumpre a função que, segundo ele, caberia aos textos na segunda metade do século XX: serem escritos para serem imaginados. A sua proximidade com artistas plásticos, como Mira Schendel, Louis Béc, Samsom Flexor e tantos outros, e a participação direta na tentativa de reorganização da Bienal de Arte de São Paulo comprovam a necessidade que sentiu de articular imagética e tecnicamente os seus conceitos filosóficos.

²³³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

²³⁴ Para o *vampyroteuthis infernalis* enquanto alegoria da pós-história, ver: DUARTE, Rodrigo. *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012. Em especial o quinto capítulo, “Vampyroteuthis Infernalis: animal pré-histórico ou pós-histórico?”.

Mas as teorias de Flusser não precisariam esperar pelo estabelecimento das imagens técnicas para serem atestadas. A teoria da imagem de Flusser radicaliza a sua teoria da língua. Teoria da língua que, como ele mesmo admitia, era confirmada por Guimarães Rosa. Em “Da flauta de Pã”, de 22 de fevereiro de 1964, ensaio que acompanha, n.º *O Estado de São Paulo*, a publicação de “As garças”, ele reitera: “Dou graças ao deus das línguas que permitiu o fenômeno Guimarães Rosa, como que para provar de forma prática as minhas teorias”²³⁵.

Com o mesmo princípio teórico que norteia o *Vampyroteuthis*, Flusser afirma que a atividade das ciências naturais é também literária. Não há um mundo preexistente ao cientista à espera de ser descoberto, classificado, categorizado. Toda classificação, toda tentativa de organização das coisas e dos seres é, ao mesmo tempo, um gesto de produção, de criação de mundo. Neste sentido, as classificações não são monstruosas porque dispõem o mundo de uma forma, e não de outra, mas porque tentam estabelecer, de modo definitivo, que é conforme estas classificações arbitrárias que o mundo funciona. Por isso que uma classificação não deveria ser definida, necessariamente, como um esforço de objetificação da vida, mas como um esforço poético, um modelo explicativo possível.

Não há uma ciência que possa ser chamada de “natural” porque o conceito de natureza que este tipo de ciência postula é duvidoso. O pressuposto de Flusser é que a natureza se organiza de acordo com as regras da língua em que é articulada, e o mundo poderia ser inteiramente diverso se outros modelos estruturantes tivessem lhe servido de matéria-prima. Fazer notar que a natureza está informada pela língua que a descreve e que os aparelhos tendem a se converter em “segunda natureza” era elemento fundamental da teoria dos gestos de Flusser, desta fenomenologia do estar-em-corpo e do entrecorporal.

Neste sentido, as garças, como elas de fato existem, não estão nos livros de biologia, mas no conto de Rosa: “A natureza das ciências naturais é uma abstração da natureza de contos como este, e as diversas espécies e gêneros da biologia são abstrações dos bichinhos se-mexentes”²³⁶. É na palavra “se-mexente”, por exemplo, que a naturalidade da garça se manifesta em sentido autêntico. A narrativa de Guimarães não descreve cientificamente as garças ou explica

²³⁵ FLUSSER, Vilém. “Da flauta de Pã”. In: *O Estado de São Paulo*, 22 de fevereiro de 1964.

²³⁶ Idem.

tecnicamente as condições de sobrevivência destes animais. A narrativa permite ao leitor imaginar uma garça nas mais variadas formas e ações em que ela se apresenta ao observador à beira do mar ou do rio.

A potência da literatura é exatamente esta: tornar imaginável o mundo em que vivemos. Um leitor mais entusiasmado pode concluir que nunca havia vislumbrado a beleza de uma garça, mesmo já tendo observado a ave outras vezes lá fora, no mundo, como durante a leitura da narrativa de Rosa. A literatura não é apenas um ofício de observadores argutos, mas também, e principalmente, de manipulares hábeis de língua, a ponto de a garça “mundana” funcionar como um pretexto para a garça “literária”²³⁷. No fundo, pouco importa saber se o *vampyroteuthis infernalis* habita, ou não, o fundo dos oceanos do mundo, embora a certificação científica de sua existência inegavelmente potencialize o gesto irônico desta ficção filosófica. É ingênuo considerar que o trabalho da literatura é partir dos dados concretos para, com movimentos de distorção, ampliação e hiperbolização, construir mundos imaginários. A ironia não é distorcer o real, mas fazer notar que o real apenas se realiza no gesto da invenção: “Critizando a língua de Guimarães Rosa, estaremos fazendo “ciência natural” num sentido ontologicamente mais imediato que pelo sistema da física ou biologia”²³⁸.

10.

Louis Bec traz à Bienal de Arte São Paulo de 1981, a convite de Flusser, um dos protótipos do *vampyroteuthis infernalis*, os

²³⁷ “A literatura é uma camada específica da língua, e a crítica literária, se estendida e generalizada, é uma crítica de todas as camadas. Literatura *sensu lato* é pensamento: crítico e epistemólogo se confundem”. Carta de Vilém a Celso Lafer, de 14 de maio de 1963. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²³⁸ Idem. O livro *Poemas de Estrangeira*, de 1995, de Dora Ferreira da Silva, dialoga com o conto de Rosa e explora a “naturalidade” etimológica da garça a partir de: graça, engraçada, graças a/de Deus, sem graça, estado de graça, árvore de garças, de graça. O livro, publicado depois da morte de Flusser, consta na biblioteca do Flusser Archive e traz a seguinte dedicatória: “Para Edith, com o abraço muito carinhoso e saudoso de Dora, pelas mãos queridas do Miguel, que é parecido com você e com o Flusser. De coração, Dora, 7/6/1995”.

sulfanogrados. Esses bichos tinham como elemento central de sua composição o enxofre, o que levou a organização do evento a relutar em liberar a instalação em razão do potencial inflamável da substância. Flusser pediu para que Milton Vargas intercedesse junto à comissão organizadora, e atribuiu o receio da Bienal ao aspecto diabólico destes seres. A instalação contava com uma grande escultura de enxofre, 18 monografias plastificadas e 10 desenhos, além de um projetor, um gravador e objetos diversos.

O texto de apresentação foi de responsabilidade de Flusser. Ele argumenta que a discussão a respeito da verdade ou falsidade não se aplicava aos sulfanogrados, pois estes se enquadram na categoria do “terceiro excluído”: são tanto verdadeiros como fictícios. Flusser recorre à sua teoria dos modelos para fazer supor que os bichos de Bec são arapucas por meio das quais é possível conhecer o mundo, não sendo diferente, portanto, de qualquer outro animal já classificado pela biologia.

Os sulfanogrados ocupam terreno anterior ao da distinção renascentista entre ciência e arte. “São, como o são os demais animais, artifícios, estratégias, do pensamento humano, figmentos. São verdadeiros animais, por serem figmentos. O homem só pode conhecer através (sic) de mentiras”²³⁹. Segundo Flusser, o resultado do trabalho de Bec, os sulfanogrados, pode ser chamado de “paranaturezas”. Essa inversão de ponto de vista, como se viu, coloca contra a parede o principal mote daqueles que se engajam na ciência da natureza: o de que seu trabalho consiste em “observar” a natureza. De seu lado, “o paranaturalista está consciente que observar significa projetar categorias sobre o mundo”²⁴⁰.

Não é relevante saber se os sulfanogrados “de fato” existem, se podemos encontrá-los no mundo. Importa que são bichos deliberadamente criados pelo paranaturalista. Neste ponto, concentra-se a única diferença entre o modelo de Darwin, modelo dominante na biologia, e o modelo dos sulfanogrados. O primeiro ainda acredita ser resultado de observação da natureza.

O mesmo vale para a relação entre Rosa e o sertão²⁴¹. O sertão de que fala Rosa não está no mapa, nem preexiste ao autor de “Grande

²³⁹ FLUSSER, Vilém. “Os sulfanogrados de Louis Bec”. Texto de 1981 e que consta nos anais da Bienal de São Paulo e no Vilém Flusser Archive.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ Os argumentos que se seguem estão presentes em: FLUSSER, Vilém.

Sertão”, mas se encontra no espaço do existencialmente sorvível. Neste sentido, Rosa pode ser “regional”, pois fala do sertão mineiro, seu local de origem, mas regional em sentido inteiramente diverso ao “regionalismo” com o qual se debateram, negando ou afirmando, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Antônio Candido, Sérgio Sant’Anna, Eduardo Coutinho e outros. A humanidade primordial é sempre a origem daquele que fala e, sendo assim, Rosa é tão regional como é Tolstoi, que faz dos campos russos o seu ponto de partida, e como é Kafka, que toma as ruas estreitas de Praga como local de nascimento do mito. Segundo Flusser, o sertão não passa de pretexto para Rosa, tornando-se mais parente dos tipos de Kafka e Tolstoi do que da “gente mineira” ou da “realidade mineira”.

Joan Fontcuberta, com a série *Herbarium* (1982), oferece outro modelo que igualmente influenciou Flusser na fabulação do *vampyroteuthis*. O trabalho é composto por um conjunto de fotografias de plantas. Mas não são plantas “naturais”, pois se constituem a partir de detritos industriais, ossos, peças de plástico, pedaços de plantas e restos de animais que o artista recolheu na periferia de Barcelona. Mais do que plantas artificiais, as plantas de Fontcuberta são artificiosas. Algumas delas demonstram aparência monstruosa, assemelhando-se mais a feras não identificadas e a dinossauros do que a plantas.

Além disso, o fato de tais plantas serem resultado de registro fotográfico, cuja capacidade de aproximação, definição e angulação alteram a percepção de modo conveniente às intenções do artista, evoca, inevitavelmente, as plantas de Karl Blossfeldt, que como se sabe atraíram o interesse de Walter Benjamin. No entanto, se o que mais impressionou os espectadores do trabalho de Blossfeldt foram os efeitos provocados pela manipulação da câmara, isto é, a possibilidade de observar aspectos dos vegetais que fugiam ao alcance do olhar humano, no caso de Fontcuberta, que inventa as suas plantas no momento em que a técnica fotográfica já não era novidade a ninguém, salta aos olhos a incapacidade do espectador em diferenciar o natural do artificial. Em Blossfeldt, a novidade ainda era ampliar o poder de observação da realidade física com o auxílio do aparato técnico, algo que Siegfried Kracauer, em seu último livro, chamou de “redemption of physical

reality”²⁴², enquanto que, em Fontcuberta, a existência “real” das plantas já não era mais relevante:

Em minha série Herbarium (1982-85), apresentei uma coleção de pseudoplantas, espécies botânicas inexistentes, fruto da imaginação e não da biologia. Os híbridos expostos não eram a consequência de uma manipulação na transmissão da informação genética, e sim da informação fotográfica: os elementos frente à objetiva eram pequenas esculturas efêmeras construídas à base de detritos industriais; não havia nada de orgânico nelas e, apesar disso, esta teria sido a convicção de leigos²⁴³.

As plantas de Fontcuberta não foram expostas fisicamente, isto é, as pequenas esculturas orgânicas-inorgânicas não foram levadas até a galeria de arte ou ao museu. A exposição está composta pelas imagens, sendo possível ao artista, a partir deste aspecto, assumir que suas plantas são o resultado da manipulação de informação fotográfica, e não de informação genética. Fontcuberta inventa mutantes, plantas que estão ausentes dos manuais da biologia, através da manipulação da objetiva.

O artista catalão, com esse gesto, aponta para o que seria, em princípio, um paradoxo: como pode alguém afirmar que “manipula” uma fotografia, já que alterar uma imagem é um gesto técnico e a manipulação é um gesto ligado ao movimento das mãos? Mais do que isso: tomar uma imagem fotográfica por “manipulada”, quer dizer, modificada a posteriori, não é admitir que possa haver uma imagem não-manipulada, pura, que reproduziria fidedignamente o real? Tomar uma imagem fotográfica por manipulada não é partir de um pressuposto absolutamente ingênuo em relação ao funcionamento da própria técnica fotográfica?

É possível falar em fotografia manipulada como, em Flusser, é possível falar em manipulação de língua e símbolo. O termo manipulação, portanto, conforme as acepções de Flusser e que Fontcuberta acompanha, remete menos a uma ideia de “manuelagem”,

²⁴² KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

²⁴³ FONTCUBERTA, Joan. “A tribo que nunca existiu”. In: ____ *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad.: Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 86. Este livro está dedicado, *in memoriam*, a Flusser.

na expressão de Câmara Cascudo, do que a uma atividade artesanal que inclui o corpo e demanda todas as capacidades do manipulador, e que escancara um jogo de forças entre o manipulador e o seu “material” que visa a produção deliberada de realidade. A manipulação se torna uma condição *sine qua non* da criação: “Criar equivale a manipular e o próprio termo “fotografia manipulada” constitui uma flagrante tautologia. A noção de “manipulação” ficava assim reabilitada, desprovida de intenção perversa, passava a adotar um tom ostensivamente neutro”²⁴⁴.

Flusser desenvolve essas e outras questões em texto que apresenta a exposição do amigo, “Fontcuberta’s photographed plants”²⁴⁵. Ele analisa as plantas de Fontcuberta a partir do cotejo entre biologia e fotografia. As plantas mutantes não são produto de manipulação genética, mas de “manipulação biológica com procedimentos fotográficos”. Flusser explica que Fontcuberta alcança o mesmo resultado que os geneticistas, ou seja, produz vida mutante deliberadamente, mas o faz não pela manipulação do código genético, mas pelo jogo com a técnica do aparelho fotográfico.

O gesto de Fontcuberta é resposta ao que o filósofo considera o “jogo chato da natureza”. O espanhol substitui a seleção natural, que funciona a partir de tentativa e erro, pela seleção deliberada. Assim, as plantas podem até não ser “reais”, mas servem igualmente ao discurso da botânica. As plantas propositadamente criadas podem ser consideradas científicas, mesmo que sejam científicas à serviço da ficção. Fontcuberta elabora um verdadeiro tratado. Ele respeita a metodologia convencional, e junto a cada fotografia especifica a localização e as características gerais, combinando dados supostamente verídicos com dados inventados.

A partir daí, Flusser se pergunta qual seria a resistência imposta pelos críticos para evitar que as plantas de Fontcuberta fossem aceitas como científicas, ou melhor, qual seria a exata diferença entre as plantas de Fontcuberta e as plantas geneticamente alteradas (científicas e portanto reais), já que, inicialmente, ambas são operativas, tentativas deliberadas de forçar a natureza a se adaptar a uma determinada forma e objetivo:

²⁴⁴ Idem, p. 84.

²⁴⁵ FLUSSER, Vilém. “Fontcuberta’s photographed plants”. In: FONTCUBERTA, Joan. *Herbarium*, European Photography, 1985.

They (plantas de Fontcuberta) show, in a funny way, that what distinguishes scientific from artistic models is the fact that scientific models are operative and useful. Now both ‘operative’ and ‘useful’ are ethical terms. They imply values. They are pragmatic. They are not scientific terms, in the sense that science is a ‘value-free’ discourse. Fontcuberta’s pictures are not less scientific than are scientific models, only less pragmatic. And this is very funny. Because, being less pragmatic, they may be considered to be ‘purer’. Which poses an epistemological problem: is there any sense in holding the models of biological information to be more ‘true’ than are Fontcuberta’s pictures?²⁴⁶

Flusser, ao afirmar que as plantas de Fontcuberta podem ser consideradas científicas, desmonta os valores nos quais está assentada a ciência. Se as plantas de Fontcuberta são artísticas, produções deliberadas de natureza, elas não defendem, ao manifestar abertamente o seu gesto operativo, nenhum valor definitivo, ao contrário das plantas geneticamente adulteradas, que ao se postularem úteis e benfeitoras – reproduzem-se, não morrem com a peste e servem à alimentação –, assumem o pragmatismo e a funcionalidade como valores primordiais e, para além disso, tentam fazer passar esses valores como neutros. O lado mais nefasto da ciência é o de que trabalha, enquanto prática da pureza, para um melhoramento da condição física e moral do homem.

11.

A polémica serve para Flusser referir-se ironicamente à ciência. Ele sugere que as plantas de Fontcuberta, a partir dos próprios pressupostos da ciência, poderiam ser consideradas mais científicas que as plantas geneticamente modificadas. Mas, em outro sentido, o que ele deseja é mostrar que tal polémica é inócua. É simplificador tomar as plantas de Fontcuberta como artísticas, e as plantas da biologia como científicas, partindo do princípio que as primeiras são “inventadas”, e as segundas existem no mundo e foram “descobertas”. Ao contrário, a biologia genética apenas confirmou que ambas as plantas são criações,

²⁴⁶ Idem.

as primeiras do paranaturalista, e as segundas do naturalista. No fundo, todo prefixo “para”, como também “meta”, é pleonástico.

A resposta de Flusser à polêmica passa pela proposição de que não existem as plantas científicas e as plantas artísticas, o que existe são maneiras diferentes de falar sobre as plantas. Como já foi dito, as ciências, para Flusser, não se distinguem pelos assuntos, mas pelos métodos. Por isso os seus ensaios versam sobre temas tão variados e o seu pensamento se coloca em oposição à especialização. As ciências variam segundo os modos como se aproximam dos problemas. Toda ciência pesquisa, procura e busca “algo”, mas não convém definir o “real” motivo dessa empreitada. “O que é um gen?”, “o que é um anti-proton?” e “o que é uma sublimação?” são perguntas não-científicas, conforme ele assinala em “Limites borrados”, publicado no *Estadão*, em 19 de setembro de 1964. A dificuldade em caracterizar esse “algo” ou em classificar esse “sobre” não é defeito da ciência, mas resultado de nosso desespero ontológico.

É custoso admitir que as ciências não falam sobre alguma coisa, que não são objetivas, mas que se constituem em maneiras diferentes de falar. Ainda mais difícil, num segundo momento, é reconhecer que, como são discursivas, as ciências são línguas, e, nesta condição, a física e a biologia se aproximam e se afastam no mesmo sentido em que se tocam e se repelem a língua portuguesa e a língua inglesa. Os limites entre as ciências se borram se estas são pensadas enquanto língua, já que, assumido o caráter linguístico do conhecimento, a tradução se torna possível, e necessária. Não é exagerado repetir: tradução, para Flusser, não é somente salto recíproco entre línguas, transposição idiomática, mas diálogo efetivo entre “saberes” supostamente divididos. Conhecer, para Flusser, e a sua relação com a fenomenologia também cruza este ponto, não era tentativa de isolar a “coisa em si”, mas de investigar esse “algo” difuso, por exemplo o *vampyroteuthis*, a partir das mais variadas possibilidades de aproximação, como a física, a química, a biologia, a psicanálise, o marxismo, a história da arte, etc.

Flusser não encampa a conhecida teoria de que o mundo se apresenta como um livro ou de que o mundo deve ser conhecido como quem lê um texto. Ele propõe que o conhecimento se dá pela articulação de língua. A tese fundamental de Flusser é a de que, a partir do Renascimento, a humanidade ocidental deu preferência ontológica e epistemológica à ciência, e essa fé enganada é a razão do nosso desespero. Isso é capital: os modelos que nos informam, ou seja, os modelos através dos quais conhecemos o mundo, estão imbuídos dos

modelos da ciência, por mais que a própria ciência, do final do século XIX em diante, tenha deixado evidente o seu aspecto pouco factível.

Seria preciso perder a fé na ciência, como perderam a fé – tem “má fé” – os que vão ao cinema, pois o fato de reconhecerem que as sombras são mentirosas não lhes retira o prazer da projeção. A ciência não é um caminho preferencial que conduz à “realidade”, mas uma das vias pelas quais avança o pensamento. A ciência, libertada da fé, poderia se desenvolver autenticamente. E a fé, libertada da ciência, poderia lançar-se sobre o inarticulável e retomar o contato com a “realidade”, ligação esta que apenas a fé permite estabelecer plenamente. Novamente, o pedido de Flusser é que tenhamos fé na língua: “E uma ontologia intelectualmente aceitável deverá ser formulada, depois de rompida a ligação entre ciência e fé, em base do caráter linguístico do conhecimento, do qual o conhecimento científico é apenas um aspecto”²⁴⁷.

Tendo em vista esta premissa, o “nonada” torna-se uma articulação linguística (literária) pouco científica do sertão. Em “Guimarães Rosa e a Geografia”²⁴⁸, Flusser contrapõe, como o próprio título do ensaio indica, o sertão de Rosa, que não está no mapa, e o sertão da geografia, que aparece nas cartografias. O planalto, como Flusser também chama o sertão, não tem um ponto de culminância, um Monte Sinai, que revelaria o ser enquanto Deus, mas tem “nonada”, a manifestação do ser enquanto Diabo, que teima em ser e que aniquila. A tentativa de Rosa, segundo Flusser, separa-se dos outros esforços de superar o historicismo por não procurar resolver intelectualmente os paradoxos do historicismo pelo abandono deliberado deste modelo e pela sua substituição por outro mais efetivo. Os paradoxos do historicismo não fazem sentido na “vivência” do universo roseano: “Não têm sentido porque esse universo está ancorado em geografia que não está localizada fora do tempo (e portanto em lugar nenhum=“utopia”) mas em outro tempo”²⁴⁹.

O sertão é indescritível, isto é, não cabe na geografia. Ele despreza “soberanamente” toda dimensão humana. E descrever é atribuir dimensão humana ao mundo. A vivência do sertão é, neste sentido, a

²⁴⁷ FLUSSER, Vilém. “Limites borrados”. In: *O Estado de São Paulo*, 19 de setembro de 1964.

²⁴⁸ FLUSSER, Vilém. “Guimarães Rosa e a Geografia”. In: *Comentário*, 1 de outubro de 1969.

²⁴⁹ Idem.

aniquilação do homem enquanto medida de todas as coisas, mais violenta, de acordo com Flusser, do que a sofrida na contemplação do céu estrelado. A vivência do planalto não é a experiência do vazio, mas do incomensurável. Um vazio é, em certa medida, um espaço sem nada, um oco, um buraco aberto no dentro, uma forma sem conteúdo. Um vazio é uma brecha num espaço delimitado. É um vazamento numa totalidade constituída. Um vazio é um espaço contornado. Mas um espaço sem nada não é um nonada. Este carrega um nada substantivo, como brinca Leminski, mas, de modo algum, um nada quantificável e apreensível. O que o sertão substantiva não é uma medida absoluta, mas a absoluta falta de medida. Ele não prova que o ser está vazio, mas impossibilita toda forma, segura, de ser:

A sua imensidão (no sentido de “falta de medida”) resulta em desorientação e vertigem, portanto em terror e exaltação desenraizadora. A *Masslosigkeit* (imensidão) resulta em *Bodenlosigkeit* (falta de fundamento). Não se pode habitar o sertão, no sentido de habituar-se a ele. O sertanejo, qual marinheiro, vive em situação exposta e sem fundamento, não mora. Viver assim é muito perigoso. Mas o marinheiro visa o porto como sentido da travessia, e o sertanejo atravessa sem sentido nem meta. As ondas do mar embalam o marinheiro com seu ritmo articulado enquanto as ondas paradas do sertão, as suas inarticuladas colinas, envolvem o sertanejo em monotonia imóvel. Um mar congelado, sem definição, um campo de ondas paradas (em sentido próximo ao sentido visado por esta expressão pela física da atualidade)²⁵⁰.

Flusser consegue, numa tacada só, negar a cientificidade do “nonada” e aproximar a imagem do “campo de ondas paradas” do sertão ao campo de ondas da física moderna. E também reforça, num mesmo lance, que Rosa não apenas confirma a sua teoria da língua, como também confirma a sua teoria do desterramento ou da falta de fundamento (*bodelonsigkeit*). Ele assume o “nonada”, para além da descrição de uma paisagem, como um princípio de pensamento. Estar nonada é sentir-se sempre fora de casa, exposto, sem chão. É não ter

²⁵⁰ Idem.

origem ou meta. É admitir que o pensamento não tem um fim: um final e uma finalidade.

No contexto deste trabalho, não há como desprezar a comparação entre o sertanejo e o marinheiro, que, inevitavelmente, leva à comparação entre o sertão e o mar, que Flusser não desenvolve no texto citado. O fundo do mar também não tem dimensão. O “fundo” do oceano não é, como se costuma dizer de um “fundo”, o local onde tudo termina. É um fundo que se traduz melhor por um profundo, nos moldes em que se discute a profundidade da alma. O fundo do mar não se mede em metros ou quilômetros. A profundidade não tem medida. A imagem que temos do fundo do mar não é a da terra firme, mas a da precipitação dos objetos, das joias, dos fitoplânctons, dos corpos, das embarcações. O fundo do mar é um cair constante. Não um fundo, mas um afundar no abismo²⁵¹.

Vinte anos depois da publicação do ensaio sobre o sertão, Flusser publica o *Vampyroteuthis Infernalis*, em 1987, e repetirá textualmente, mas desta vez referindo-se ao fundo do oceano, “que não se pode habitar o abismo, no sentido de habituar-se a ele”. O *habitat* do polvo é inabitável ao homem, mas, se este não pode habitar o inabitável, pode tentar habituar-se ao inabitual. O sertanejo não mora, mas homem nenhum mora no mundo. O homem nunca está em casa, e é preciso sair de casa para conhecer o mundo. É por isso que o *vampyroteuthis*, mais do que um monstro que habita o abismo do oceano, é o Outro do homem, é o que o homem teve de recalcar para que a civilização se tornasse possível.

²⁵¹ O professor Erick Felinto, estudioso de Flusser e do *Vampyroteuthis Infernalis*, trabalha com a ideia de que o mar poderia ser o “solo”, não mais firme, como o da terra, de onde brotaria uma nova filosofia, desterrada, baseada na disjunção do eu, na liquidificação das identidades e na alteridade radical. Se a terra, como queria Carl Schmidt, sempre foi o *locus* da política, da propriedade e do direito, uma outra política poderia ser imaginada a partir do oceano. Ver, por exemplo: FELINTO, Erick. “OCEANO DIGITAL: Imaginário Marinho, Tecnologia e Identidade em Vilém Flusser”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens e Imaginários Midiáticos do XXVI Encontro Anual da Compós, São Paulo, junho de 2017; FELINTO, Erick. “*Mare Nostrum, Mare Alienum*: Identidade, Epistemologia e a Imaginação Flusseriana dos Fluxos”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos do XXVII Encontro Anual da Compós, Belo Horizonte, junho de 2018. Neste segundo trabalho, Felinto joga com o próprio nome de Flusser, já que *fluss*, em alemão, é rio, fluxo.

Gustavo Bernardo recorda que os *cephalopoda*, como é o *vampyroteuthis*, “são animais-redemoinhos com respiração e locomoção sincronizadas”²⁵². O Diabo está no redemoinho – nonada e *vampyroteuthis*. Os redemoinhos se formam no sertão e no fundo do mar. As formas se formam na imensidão e no incomensurável. “A procura da melhor *deformação* é, por paradoxal que pareça, a procura da melhor forma: busca-se menos a forma do rosto do que a sua melhor sombra”²⁵³. A tentativa da arte abstrata, prossegue Gustavo, foi a de fundar um mundo sem tato, sem gesto, a de ousar falar sobre o que não se pode articular, a “forma fundando forma”²⁵⁴.

Foram as tentativas de Flusser e Rosa, mas estes não se dispuseram tanto a fundar um mundo sem gesto, e sim a dar sentido ao mundo a partir dos gestos. E isso passava pela gestação de formas, isto é, menos pela busca de uma forma original do que pelo mergulho no inarticulável onde as formas são gestadas. Flusser explica que forma, em grego, é *morphé*, e belo, *morphéis*. A forma e a beleza são denominadas com a mesma palavra: “Em português ainda se diz “formoso”. Uma bela ilha é Formosa”²⁵⁵. Esta era a formosura da língua imaginada por ambos. Não a procura pela palavra que melhor descrevesse a vida, mas a articulação de uma estrutura de pensamento linguística que estivesse à altura da complexidade da vida. A palavra alemã *wirklichkeit*, traduzida usualmente como “realidade”, é, aponta Flusser, a tentativa de tradução do conceito latino *efficientia*, e não do termo *realitas*, pois o verbo *wirken* implica “levar a efeito”, “fazer ou ter efeito”. A palavra alemã para realidade, portanto, está muito mais próxima da efetividade. A vida não é, ela pode ser²⁵⁶.

Em carta a Milton Vargas, de 25 de janeiro de 1975, Flusser discorda do amigo, para quem a forma era algo que se manifestava nos fenômenos e que poderia ser descoberta de acordo com uma nova metafísica. Ele reafirma que forma é como os fenômenos se manifestam.

²⁵² BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser*. São Paulo: Globo, 2002, p. 2002. Ver também: GULDIN, Rainer. “Fluss/er: Circle-Spiral-Cloud”. In: *Flusser Studies*, v. 15, maio de 2013.

²⁵³ Idem, p. 86.

²⁵⁴ Idem, p. 245.

²⁵⁵ FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Trad.: Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 83.

²⁵⁶ Em conotação mais restrita, há, em alemão, a palavra *realität*.

O formalismo, enquanto estudo de formas vazias, não era uma metafísica, mas uma disciplina que tinha por objetivo as virtualidades e as potencialidades. Flusser tomava por desonesto todo pensamento formal que assumisse, religiosamente, o “ser-em-si” em detrimento do “ser assim”, citando criticamente os exemplos de Freud e Jung: “Creio que é isto o que caracteriza o verdadeiro pensamento formal: libertar-se do preconceito da forma perfeita (do círculo, da simetria, do sistema consistente etc.), e estudar as formas imperfeitas, complexas, contraditórias e aproximadas que são como as coisas se dão efetivamente”²⁵⁷.

Fuga das formas perfeitas, rechaço das simetrias, das circularidades, dos contornos, dos sistemas. Estudo das formas imperfeitas, complexas, moventes e se-mexentes, como são as formas da vida: polvo, *vampyroteuthis infernalis*. Informe.

²⁵⁷ Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 25 de janeiro de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

PARTE 4:**CONHECER É INFORMAR: O MODELO VAMPYROTEUTHIS**

Arte, artimanha: que agora eles decerto andavam disfarçados de mbaiá – o senhor sabe – isto é, revestidos com môitas verdes e folhagens²⁵⁸.

1.

O conceito “informar” é central para Flusser. Ele o afasta da veiculação costumeira com o jornalismo, segundo a qual não se informa o mundo ou ao mundo, mas alguém, um leitor ou telespectador, ainda que estes não tenham rosto ou identificação definida. Informar, em termos jornalísticos, é transmitir um relato objetivo sobre um fato, e isto é importante, já que o jornalismo se apoia na ideia de que o mundo é objetivo e factual, a fim de comunicar uma informação (uma guerra, um jogo de futebol, um acidente de carro) a um leitor ou telespectador que não a possui. O pressuposto da informação jornalística é simples: o mundo é um lugar vasto, onde muitas coisas acontecem, e como o leitor ou telespectador não pode estar em todos os lugares, mas deve se informar do que acontece mundo afora, aproveita-se da informação jornalística, produzida pelo jornalista, este narrador imparcial e objetivo, para tomar conhecimento das coisas.

Informar, em termos flusserianos, é evitar que o universo siga o seu destino natural em direção à morte térmica. É gesto negentrópico, que nega a entropia. Informar é a procura por combinações ainda não exploradas, na língua e nos programas. É a produção e/ou reprodução de textos e imagens interessantes, isto é, que não sejam redundantes. Este é um ponto decisivo, já que a principal característica dos jornais e telejornais é a redundância, ainda que se apresentem como portadores do novo, da novidade do dia. Informar, para Flusser, não é transmitir informações, informar a uma pessoa algo que esta desconheça, mas conferir sentido ao mundo.

A fragilidade da narrativa jornalística, além do seu caráter discursivo – de sentido único e unívoco –, é que mantém o mundo intacto. Isso implica em separar o mundo e as coisas que acontecem no mundo e, mais do que isso, em estabelecer que as coisas que acontecem

²⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 370.

no mundo são fatos, e não fenômenos, ou seja, coisas que objetivamente se dão e assim podem ser narradas, e não coisas que aparecem narrativamente e podem assim ser especuladas. Em resumo, a narrativa jornalística se alimenta da noção de verdade, da “verdade dos fatos”.

Flusser pensa o informar como um dar forma. O mundo não é nada antes de ser informado – um algo ou uma coisa “em si”. Informar o mundo exige do sujeito conhecedor que se coloque onde as formas se formam, gesto que difere radicalmente da passividade do público do jornalismo, que não informa nada, mas é informado. O informar de Flusser está menos preocupado com a mensagem do que com a forma, o “como”, o método. Ou ainda: não há mensagem no informar de Flusser, como não há mensagem em qualquer esforço de conhecimento, filósofo, científico ou artístico, que seja interessante. Quem lê um tratado filosófico ou um romance não se informa sobre nada, mas toma contato com formas narrativas que estética e filosoficamente informam o mundo. No caso de Flusser, suas centenas de ensaios se traduzem em pequenos esforços de articular a vivência no mundo, não o mundo em si, em modelos explicativos da realidade que podem ser assumidos, criticados ou descartados.

O *Vampyroteuthis Infernalis* é um exemplo disso. O que poderia haver de informação, os dados objetivos acerca do bicho, são radicalmente distorcidos, ampliados e inventados, inclusive com diferenças entre as versões em alemão e em português. O informar de Flusser dispensa a informação e retém o informe – o polvo. Informar, portanto, poderia ser pensado, na contramão do imperativo jornalístico “informe-se”, que demanda daquele que quer conhecer o mundo que acumule informações, como um tornar-se informe, que exigiria do sujeito conhecedor, por outro lado, que abandonasse as fórmulas tradicionais com que costuma conhecer o mundo para refletir, antes, sobre a própria ideia de informar ou sobre o próprio conhecer.

Uma das contribuições de Georges Bataille para o “Dicionário Crítico” organizado pela revista *Documents* é um brevíssimo parágrafo sobre o verbete “informe”, que sai no número 7, em dezembro de 1929²⁵⁹. Informe é justamente a palavra que permite a Bataille questionar a própria ideia de dicionário que, segundo ele, não deveria mais dar o sentido, mas as obrigações ou tarefas (*besognes*) das palavras. Bataille também estava menos preocupado com o sentido, o

²⁵⁹ BATAILLE, Georges. “Informe”. In: *Documents*, n. 7, Paris, dezembro de 1929, p. 382.

significado das palavras, do que com o sentido para onde apontavam as palavras. Assim, a palavra informe, menos que um adjetivo, era um chamado à desorganização, à pulverização das formas universais.

O informe não era, para Bataille, a negação das formas, mas o rechaço das formas fixas e totalizantes. O próprio mundo deveria ser pensado enquanto informe, sem semelhança com nada (*l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe*). Ele postula que não há as formas e o mundo, mas formas de mundo, já que o mundo se forma a cada novo esforço articulatório. Bataille conjuga os sentidos epistemológico e ontológico do informe ao propor, como Flusser o faz com o polvo, que o mundo se parece a uma aranha, a um verme e a um escarro, podendo ser esmagado e despedaçado a qualquer momento. Tomar o mundo como informe não é supor que este não possa ter forma, mas reconhecer que não tem forma definida e está, portanto, constantemente em formação²⁶⁰.

Como se falou anteriormente, Flusser suspeitava que as formas dos seres exerciam influência nas formas que projetavam. Em *Gestos*, ele admite que os gestos manuais modelam o pensamento abstrato, e se tomássemos outro ente capaz de pensamento abstrato, mas não munido de mãos, como o octopus, outro modelo de pensamento abstrato poderia ser imaginado. “O octopus não conceberia, nem definiria, nem calcularia, porque não abraçaria o mundo com duas mãos opostas, mas com oito braços”²⁶¹. É como se as mãos demandassem, de uma parte, a formação permanente de pares dicotômicos, e, de outra, a formação de estruturas fechadas de pensamento, encaixantes, que permitissem fazer do par uma unidade, conciliando a esquerda e a direita.

É também por esta razão que Flusser elege o polvo como personagem de sua fábula e faz do *Vampyroteuthis* o modelo mais bem acabado de sua ficção filosófica. O polvo é informe, tentacular e pegajoso. Se o homem deseja colocar a forma do seu pensamento em questão, ou ainda, se deseja mirar em outro ser uma nova forma de pensamento possível, torna-se coerente a escolha por um ser “formalmente” diferente. A monstruosidade expõe novamente a sua relação estreita com a epistemologia. Haveria outra razão nas atuais correntes de pensamento que se dedicam a forjar novas ontologias que não a de forjar novas formas de conhecer? Em carta a José Luiz Aidar,

²⁶⁰ Para a ampliação do conceito de informe em Bataille, ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Ou le gai savoir selon Georges Bataille. Paris: Mácula, 1995.

²⁶¹ FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 82.

de 3 de maio de 1980, Flusser explica os fundamentos teóricos que motivam o livro, esmiúça as características do *vampyroteuthis infernalis*, e questiona:

Será a cultura humana extrapolação de determinada situação vertebrada, e mamífera, e primata, situação essa “explicável” pelo avanço e recuo de geleiras no final do terciário e início do quaternário no sul da França e no norte da Espanha? E até que ponto tal situação extrema, improvável e “causal”, não basta para “explicar” a cultura, e exige que recorramos a fatores como a liberdade, o poder decisório, e a tendência “modeladora” (ética e estética), humanos? O ponto de vista vampyroteuthico pode iluminar essas questões todas, e outras²⁶².

Aqui fica mais uma vez clara a preocupação de Flusser com a relação entre espontaneidade e deliberação, natureza e cultura, gesto e programa genético, bem como se apresenta reiterada a sua tendência a procurar respostas não tanto na história ou na geografia, mas no corpo e em suas transformações através do contato com o meio circundante. Como já se acentuou, esta tendência é condizente com a sua teoria dos gestos, que nada mais é do que uma teoria epistemológica a partir do corpo, premissa que se tornou complexa, mas não diminuída, depois que o homem passou a conhecer principalmente a partir de aparelhos, quando passou a programar também programas genéticos.

O *Vampyroteuthis Infernalis* saiu pela primeira vez em 1987, em alemão, mas o octópode sempre foi uma obsessão de Flusser, de *A História do Diabo*, no qual afirma que “do ponto de vista dos pólipos gigantesco que habitam os abismos dos oceanos são os cefalópodes o gênero mais ‘desenvolvido’”²⁶³, até *Gestos*, seu último livro publicado em vida, em 1991, no qual oferece com frequência o exemplo do octópode como contraponto ao homem²⁶⁴. A recorrência do bicho nos ensaios de Flusser se comprova em carta de 4 de março de 1986, na qual

²⁶² Carta de Vilém Flusser a José Luiz Aidar, de 3 de maio de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁶³ FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 65.

²⁶⁴ O *Vampyroteuthis Infernalis* aparece em português, redigido pelo próprio Flusser, somente em 2011, mas ainda em 1983 ele entrega um manuscrito, nunca publicado, à Editora Duas Cidades.

Maria Lília Leão, uma ex-aluna e amiga que depois se converte em sua agente de publicação no Brasil, sugere a Flusser que incluísse o “Vampirotoitus” numa trilogia, que contaria ainda com o “Diabo” e com um terceiro livro porvir, ou quem sabe com o já publicado “Natural:mente” (1978)²⁶⁵. Em resposta, Flusser admite que o “Vampyroteuthis” era uma espécie de continuação do “Diabo”, mas em sentido “mais irônico, fluido, o bicho habita a zona cinzenta entre ficção e realidade”²⁶⁶.

2.

Já se falou que o homem e o *vampyroteuthis* assumiram a posição ereta. Mas a verticalidade vampyroteute é diversa. De volta a Reich, o erguimento humano culminou em posição convexa, enquanto o erguimento do *vampyroteuthis* resultou em posição côncava. O molusco desenroscou sua espiral em palma aberta e crânio no chão, o que libertou o pé para o apalpamento e sucção do mundo. Ele perdeu sua concha protetora, sua couraça, e se sustenta apenas em razão da pressão que a água exerce sobre seu organismo. O preço pago pelo homem foi a perda do chão. A consequência para o molusco foi o exílio no abismo oceânico.

Segundo Flusser, porém, a falha do modelo de Reich foi ter tomado o inseto como meta-modelo e, ao querer transpô-lo para o homem, incorrido em sociobiologia perigosa. Falha que o “modelo vampyroteuthis” expõe com clareza, na medida em que explode a dialética Eros-Thanatos. “He makes both love and war”. Assim, Reich pode servir de ponto de partida para o estudo dessa fera que habita o abismo do oceano, mas na linha de chegada é modelo que deve ser abandonado. Esse molusco especial da classe Cephalopoda supera a dicotomia côncavo-convexo porque tem em uma de suas camadas a memória da couraça. Ele carrega consigo a informação do que é ser inseto. A peculiaridade do *vampyroteuthis* é apresentar couraça sem abrir mão da verticalidade. Ele é ser vertical que mantém o sexo e o cérebro próximos e, ainda assim, não encontra a paz eterna.

A vantagem do *vampyroteuthis* ao ter feito um *pit-stop* no andar

²⁶⁵ Carta de Maria Lília Leão a Vilém Flusser, de 4 de março de 1986. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁶⁶ Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 7 de abril de 1986. Inédito. Vilém Flusser Archive.

dos insetos é que, além de ter, como o homem, recalcado as pressões que impedem a realização plena do amor, ele recalcou o próprio amor. Isso quer dizer que o *vampyroteuthis* já experimentou o clímax do modelo reichiano e atestou que se trata de propaganda enganosa. “É ele existência que já foi ‘salva’, e que se recusa a ser ‘salva’. Existência pós-messiânica”²⁶⁷. O *vampyroteuthis* recusa a derradeira síntese e “vai para além do Messias”²⁶⁸. A criatura tentacular refuta a transcendência tanto cristã (Jardim do Éden) quanto judaica (Messias).

Se pensado a partir de Carl Jung, que Flusser menciona no livro, o *vampyroteuthis* persegue o “lugar do meio”²⁶⁹, ou seja, postula o problema do *tertium non datur*, o do terceiro excluído, que no fim das contas é o próprio enigma do pensamento: encontrar um viés terceiro, fora da regra dialética, que não implique em identificação com a consciência (eu) ou com o transcendente (Deus). Não cabe ao homem, portanto, contemplar o *vampyroteuthis* como “uma perfeição perdida por divisão, mas um espelho que nos mostra as nossas próprias imperfeições em aspectos distorcidos”²⁷⁰.

Quando o Cephalopoda se levanta, seus órgãos de percepção, locomoção e ataque se deslocam na direção do solo, cercam a boca e entram em contato imediato com o cérebro. Tal estrutura influencia diretamente na estrutura do mundo molusco, pois significa forma de conhecer diferente. Se no homem a posição vertical levou as mãos e os olhos para regiões opostas às do sexo, no *vampyroteuthis* os tentáculos e os olhos aproximaram-se do aparelho genital, e os três estão estreitamente conectados ao cérebro. Ao contrário do processamento de experiências humano, as informações recolhidas pelos órgãos do molusco chegam ao sistema nervoso em unidades compactas. O que marca tais informações é a coloração sexual. É por isso que, para Flusser, a atitude vampyrotêutica perante o mundo é a da admiração aristotélica. O mundo do *vampyroteuthis* é “esfera de vivências” (*Erlebnis*). Ele não visa reunir contradições em edifícios teóricos, mas

²⁶⁷ FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. Annablume: São Paulo, 2011, p. 50.

²⁶⁸ Idem, p. 51.

²⁶⁹ JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 6ª edição. Trad.: Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 142.

²⁷⁰ FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. Annablume: São Paulo, 2011, p. 44.

pensa a partir da vertigem do orgasmo, da “multidimensionalidade do mundo apalrado”²⁷¹:

Para ele, planos são abstrações inexistentes. Até o solo do oceano não é plano para ele, mas recipiente de água. Ele vive a tridimensionalidade: ele a lambe com sua língua munida de dentes. Por isso, ele não passou da segunda para a terceira dimensão quando se ergueu, como o fizeram os homens. Mas ao se erguer, ele retorceu a terceira dimensão em espiral, para penetrar em uma espécie de quarta dimensão, a da rosca. Quando se locomove, não avança, como nós, ao longo da segunda dimensão rumo à terceira. Mas se projeta, dentro da terceira dimensão, rumo a uma quarta. A sua postura não nega a segunda dimensão, como o faz a nossa, mas perfura a terceira dimensão como um parafuso. Nós negamos o mundo perpendicularmente, ele, espiralmente. Nossas dialéticas são diferentes²⁷².

A diferença central entre as epistemologias humana e molusca reside neste ponto: para a primeira, conhecer é gesto que avança contra o mundo a fim de resolver problemas, enquanto para a segunda é gesto passivo, que sorve o mundo com o intuito de discriminar entre as influências e impressões que sofre²⁷³. A cultura humana é remoção da natureza, a cultura vampyrotêutica é crítica da natureza.

No abismo do oceano não há objetos. O mundo do *vampyroteuthis* não é fenomenal, ou seja, não é mundo no qual ocorrem fenômenos que devem ser estudados. No fundo do mar, onde habita o molusco, a escuridão impera. Tudo aquilo que ele vê, tudo o que ‘aparece’, é fruto deliberado da razão, que dirige os raios luminosos sobre uma determinada região. Mas é razão sexual, pois os tentáculos são portadores de pênis e clitóris. O aparente só aparece porque foi concebido. O molusco concebe objetos para poder fazê-los aparecer. “O conceito precede a aparência. A aparência é a consequência de um ato deliberado. O inconcebível não aparece”²⁷⁴. Tudo aquilo que ‘acontece’

²⁷¹ Idem, p. 45.

²⁷² Idem, p. 76.

²⁷³ Idem, p. 70.

²⁷⁴ Idem, p. 82.

no mundo, os fenômenos, estão informados pelas nossas categorias de pensamento.

3.

O “modelo vampyroteuthis” recebeu críticas de alguns dos amigos mais próximos de Flusser. A mais curiosa, e também redutora, partiu de Milton Vargas. Flusser se esforçou, em vão, em explicar ao amigo as possibilidades abertas pela *Gentech*, ou seja, a chance de acelerar o processo de evolução das espécies e fazer com que não dependesse mais do acaso. Tal aceleração permitiria, por exemplo, a produção do “super-molusco”, em contraposição ao super-homem²⁷⁵ – fantasia biológica com a qual sonharam os nazistas.

Vargas declara sem rodeios que a tentativa de criar bichos como o *vampyroteuthis* caminhava na mesma trilha da tentativa hitleriana de criar um homem de aspecto biológico superior, um super-homem puro e ariano. Milton conta que, à época, no final dos anos 1980, tinha a missão de gravar a série *Star Wars*, que era exibida às sextas-feiras, para que o neto pudesse assisti-la aos sábados, quando estava de folga da escola. Embora os monstros da série de TV não fossem produto de biotecnologia, mas resultado de evolução sob diferente circunstância cósmica, Milton os colocava no ‘mesmo saco’ do *vampyroteuthis*. Para ele, não havia diferença entre a fábula filosófica e o programa televisivo e, sarcasticamente, pedia ao amigo que redigisse urgentemente a biografia de um animal tão poderoso quanto Darth Vader, que pudesse superar, com sua espada luminosa, o lado escuro da força do inimigo²⁷⁶.

A ironia de Vargas não passou incólume. Flusser responde poucos dias depois, quando havia acabado de apresentar o *Vampyroteuthis*, juntamente com Bec, durante evento em Frankfurt. “O bicho vai ter espada de ‘lazer’”²⁷⁷. A partir desta frase, Flusser comenta a positiva repercussão da sua lula-molusco na Alemanha: voluntários levantaram o interesse em fazer um holograma; um biólogo molecular assegurou que estudaria a viabilidade genética do bicho; e um dos

²⁷⁵ Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 28 de fevereiro de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁷⁶ Carta de Milton Vargas a Vilém Flusser, de 17 de março de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁷⁷ Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 24 de março de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

diretores da Guggenheim-NY manifestou o desejo de expô-lo. Flusser também promete que o disquete do “Vampy”, esse era o apelido carinhoso de seu monstro, ficaria pronto em julho. “Ficou claro, em Frankfurt, que a ‘filosofia fantástica’ pode vir a ser disciplina tão rigorosa quanto o é a fenomenologia”²⁷⁸.

Flusser solicita ao amigo que repense o *vampyroteuthis* não mais nos termos da fantasia nazista, mas a partir dos desenvolvimentos do pensamento gótico (bestas e bestiários), da *fantasia esatta* de Raimundus Lullius e da *Sagrada Familia* de Gaudí. Segundo Flusser, a diferença entre a sua ficção filosófica e os super-homens enlatados da televisão era a exatidão, sem a qual toda fantasia se tornava banal: “[...] não conheço o Skywalker, mas imagino ser ele muito menos fantástico que, por exemplo, a organização pseudo-social das formigas”²⁷⁹.

Por mais contraditório que fosse imputar a alguém que teve a família exterminada por Hitler a responsabilidade de criar “fantasia nazista”, Flusser se preocupou, ainda assim, em advertir os leitores, na parte final do livro, sobre os perigos da emersão do bicho. De acordo com ele, o modelo da biologia, que por meio da *génie génétique* pretendia substituir as máquinas inanimadas por aparelhos animados, era o esqueleto do ser-no-mundo do *vampyroteuthis*:

A presente fábula se esforçou de recheiar tal esqueleto com a carne do sofrimento humano, os sucos dos desejos humanos e os nervos da sensibilidade e da inteligência humanas. E é graças a tal modelo biológico recheado que a presente fábula espera poder exorcizar o Vampyroteuthis, e fazê-lo emergir vivo²⁸⁰.

O “modelo vampyroteuthis” e o modelo humano são modelos reciprocamente reprimidos. O nazismo, para Flusser, não foi aberração irracional, mas realização plena do modelo ocidental de pensamento. Neste sentido, olhar para o *vampyroteuthis* era também oportunidade de

²⁷⁸ Idem. Vargas reafirma, em resposta, a associação entre o *vampyroteuthis* e os enlatados da TV: “Efusivos parabéns pelo sucesso do Vampy. Aprenda a interessar-se pelos enlatados, teu vampy está lá em potência. Lembre-se de Oscar Wilde: a vida imita a arte (e nossa arte é a TV)”. Carta de Milton Vargas a Vilém Flusser, de 5 de abril de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 132, 133.

rechaçar algumas de suas virtualidades. Nas páginas finais, ele adverte do cuidado demandado durante a “pesca” do bicho, ou seja, o cuidado que o homem deveria ter para não recair em fascismo em futuro próximo. Na dedicatória que escreve a Vargas, pede ao amigo que preste especial atenção nos trechos derradeiros: “Confio-te o bicho. Leia o último parágrafo, ‘emergência’, antes de escrever sobre os sulfanogrados. De resto, faça com o monstro o que bem entender. Grato por tudo. Flusser”.

4.

Há um manuscrito de Flusser, sem data e não publicado, intitulado “O modelo *Vampyrotheuthis Infernalis*”²⁸¹. Abaixo do título, entre parênteses, lê-se a dedicatória: “Para Dora”. Em carta de 29 de janeiro de 1981, possivelmente no mesmo momento em que remete o manuscrito supracitado, Flusser explica à amiga o plano do livro que já esboçava, com uma ampla descrição física e psicológica do bicho. Ele pede a Dora que o acompanhe no mergulho em direção ao abismo do oceano: “*On revient toujours à son premier amour*, ou melhor, *sa premier crainte*: o Diabo”²⁸².

Dora, como de hábito, mostra-se reticente em relação a esta nova invenção de Flusser. Ela sugere que, ao invés de pensar a profundidade a partir dos cefalópodes monstruosos (*mysterium tremendum*), tentasse encontrar “la petite perle fine”. Flusser insiste para que a amiga leia e critique o “*Vampyrotheuthis*” e, em carta de 9 de junho de 1981, anexa um capítulo traduzido do futuro livro, além de listar os modelos nos quais se apoiou e de justificar o recente trabalho a partir de três argumentos centrais. Os modelos: o mito do homem perfeito, armado de oito membros, citado n’*Banquete*, de Platão, Bosch e a *Metamorfose* de Kafka. As justificativas: tomar distância, não transcendente, da condição humana, a fim de observá-la; escrever uma fábula que fosse, simultaneamente, cientificamente precisa e loucamente fantasiosa; e encarar o Diabo intencionalmente com o espírito da transvaloração,

²⁸¹ FLUSSER, Vilém. “O modelo *Vampyrotheuthis Infernalis*”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁸² Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 21 de janeiro de 1981. Inédito. Vilém Flusser Archive.

tendo em vista que a relação com o Diabo é o principal problema religioso²⁸³.

O mar era assunto recorrente nas cartas entre ambos. Mas, como já se falou a respeito da língua e da religiosidade, eles pareciam falar de mares diferentes, e a partir de pontos de vista diferentes. A relação com a profundidade também era diversa. Dora tinha uma tendência nostálgica, ensimesmada, desaperançada. Queria fazer de cada porção do mundo uma ponte para a transcendência. Tinha propensão a divinizar a existência: o mar, as aves, as flores, as montanhas. A tendência de Flusser era a de diabolizar a existência, mas sem excluir a religiosidade. Por isso abertamente se entregou à ficção, como no *Vampyroteuthis*, como também caiu de cabeça na superfície das imagens técnicas e nos desdobramentos da tecnologia. A Dora, estes assuntos soavam como desimportantes, sem densidade, pois indicavam não traduzir o “peso” da existência, que ela insistentemente imputava ao mundo, e a si mesma:

Deixemos os inofensivos cefalópodes no luscofusco marinho, com seus pênis e prazeres tentaculares. Olhemos em torno e se não correremos, já somos heróis! Não acha? É sério e por isso convém brincar. Agora, sem querer, fiz um jogo de palavras (brincar, na gíria, é ter pelo menos algo em comum com os cefalópodes!) Não do mesmo jeito, mas brincar é brincar²⁸⁴.

Uma característica que acompanha os poetas, ao menos os poetas parecidos com Dora, de sensibilidade aguçada, é o apreço pelo silêncio. Os conflitos entre Dora e Flusser expunham, muitas vezes, o encontro entre uma poeta que cultivava o silêncio e um filósofo que se definia pela verbosidade. Flusser falava e escrevia demasiadamente. E falava, com frequência, sobre, e por sobre, os interlocutores. Invocava com insistência os temas do seu interesse, seus projetos pessoais, e exigia que os amigos os comentassem. Sobre os trabalhos destes, falava menos, quase sempre simplificando ou diminuindo, a não ser que o tema confluísse com algum de seus interesses. É possível que seja nas cartas com Dora que a voracidade articuladora de Flusser se apresente mais claramente, tanto nos aspectos que poderiam ser considerados positivos,

²⁸³ Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 9 de junho de 1981. Inédito. Vilém Flusser Archive.

²⁸⁴ Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 7 de abril de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

quanto no que poderia ser analisado como depreciativo, ao próprio Flusser e ao seu interlocutor.

As conversas sobre o *vampyroteuthis infernalis* apenas iniciam no começo da década de 1980, mas, em carta de 30 de dezembro de 1978, Dora, ainda sem conhecer o polvo de Flusser, critica o amigo de modo poético e brilhante, aproveitando-se de outro molusco, o caramujo. Este, ao contrário do *vampyroteuthis* – orgiástico, canibal, habitante do abismo e emissor de mensagens multivariadas permitidas pela sépsia que ele mesmo emite –, permitiria ouvir o mar, ouvir o olvido, ouvir sem saber, ouvir a voz que vem da voz:

Sua carta me tocou principalmente no teu quase grito, chamando o Vicente de transcendente buraco em que se escondeu. “Como é quando toda leitura pára?”. Não vou dizer-lhe o que me parece ouvir dos que já “sabem”, sem ler. Mesmo porque não há um como dizer esse “ouvir”. Você já pôs um caramujo no ouvido? Já ouviu o mar no caramujo? O caramujo parece um ouvido. E o ouvido diz ao ouvido, e o que diz é o Mar. O Mar. Ouvido no ouvido, é só “ouvir” o que o mar diz sem dizer. Você é um leitor ativo e inveterado. Mas e o ouvido? O olvido? Não sente que também e principalmente é lido? (...) Peça-te o favor de ler esta página e deixa-la sossegada. Se nada disto te tocar, deixe, esqueça, não mastigue. Largue o caramujo²⁸⁵.

O ouvido não era o ponto forte de Flusser. A sua estratégia era bem definida: reduzir o diálogo aos aspectos que lhe interessavam e trazer o interlocutor para o seu campo de combate favorito. Ouvido no ouvido e ouvir sem dizer também pareciam tarefas improváveis. Flusser provavelmente dispensou o caramujo de Dora, mas ele lhe lembrava que nem tudo estava dado para ser articulado, que conhecer era também esquecer, que o mar era o espaço não apenas da agitação das vagas e das lutas infernais, mas igualmente do borbulhar silencioso da espuma.

A carta de Dora é um apelo para que Flusser levasse em melhor estima seus interlocutores e cultivasse a escuta, especialmente porque, após a morte de Vicente, em 1963, ela não recebia pacificamente parte

²⁸⁵ Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 30 de dezembro de 1978. Inédito. Vilém Flusser Archive.

dos comentários críticos do amigo acerca do marido. Mas era também um chamado constante, que Flusser não ignorava, prova disso é que se correspondeu com Dora até o final da vida, de que é na relação do ouvido com o olvido, isto é, no fazer poético, que nascem as palavras, e as formas. Ele se comportava como um *vampyroteuthis*. Era um leitor e um articulador “voraz”, e sua inclinação era a de devorar, engolir, sorver, tragar, destruir e afundar – conforme indicam as acepções do termo no dicionário – o interlocutor. Dora contrapesava esta voracidade, a acidez desta voz.

5.

O comentário mais consistente sobre o “modelo vampyroteuthis” é o de Sérgio Paulo Rouanet. Não apenas porque Rouanet questiona as razões pelas quais os homens deveriam adotar o polvo inventado como meta-modelo crítico, mas porque problematiza, ao mesmo tempo, os principais pressupostos teóricos de Flusser. Esta tese defende que Rouanet foi o crítico mais contundente de Flusser, sendo a correspondência entre ambos material fértil na análise das premissas centrais do pensamento flusseriano.

Rouanet coloca em questão, por exemplo, a correspondência inequívoca entre realidade e modelo, ao que Flusser argumenta que a realidade está no interior dos modelos (na relação entre intencionalidade e intencionado, ou seja, a realidade nos chega através de modelos). O filósofo também reforça que, a seus olhos, Flusser exagerava a importância das ciências naturais enquanto paradigma científico – para Rouanet, havia diferença qualitativa entre as ciências da cultura e as ciências da natureza, já que as segundas apenas explicariam os fenômenos –, enquanto Flusser visava ultrapassar esta separação, percebendo entre as ciências não uma diferença hierárquica, mas um trânsito.

Este ponto é fundamental, pois nele reside uma das teses capitais de Flusser, exposta, entre outros ensaios, em *Gestos*, segundo a qual os nossos gestos, atos e pensamentos estão estruturados pela investigação científica, e que estes mesmos gestos estavam em vias de mudar exatamente porque o gesto de pesquisar também começava a se alterar. Como já se falou, esta forma de pensar informada pela ciência, que Flusser sinteticamente chama de “transcendência objetificante”, teve a sua culminância nos campos de concentração, pois em nenhum outro lugar manifestou-se tão claramente a tendência humana a pensar o mundo e o outro a partir da redução objetiva. Já Rouanet não considera

o método científico muito relevante na formação do pensamento do homem moderno, e, com alguma frequência, classifica Flusser textualmente como positivista.

Rouanet duvida ainda do postulado flusseriano de que a política em sentido clássico, ou seja, de defesa de ideias e troca de bens no espaço público, havia acabado. Em linhas gerais, Rouanet mostra-se um crítico contumaz da teoria dos modelos de Flusser, da relação direta e bilateral entre a nossa experiência no mundo e os modelos que nos informam. Por exemplo: até que ponto é possível dizer que o modelo de investigação científico predomina na forma de pensar do homem moderno se a gigantesca maioria das pessoas não tem familiaridade com este método? Seria preciso admitir, quem sabe, que os modelos que informam a maioria das pessoas foram assimilados histórica e inconscientemente? Também não seria possível afirmar, em contrapartida, que para uma pessoa estar informada pelos modelos científicos não é necessário que trabalhe em laboratório ou que desenvolva carreira na ciência, mas apenas que se forme com base no método educacional corrente e que consuma em doses generosas os programas televisivos? Estas são algumas das questões suscitadas por este debate postal.

Rouanet, marxista de formação e pioneiro na tradução de Walter Benjamin no Brasil, também resiste em admitir que os programas tomariam conta das formas de conhecimento e sociabilidade, e que a nossa relação com os programas, isto é, a passagem da ágora para a tela, seria a chave do debate sobre a política no mundo contemporâneo: “O problema vem da sua tendência a extrair de certos “trends” de desenvolvimento tecnológico consequências epistemológicas e sociais imediatas”²⁸⁶.

É compreensível a suspeita de Rouanet. Na década de 1980, os aparelhos e seus programas ainda pareciam evitáveis, um “trend”, uma tendência, e não uma inclinação de um caminho sem volta, aspecto que Flusser, com méritos, soube identificar. É como se Rouanet, em esforço desesperado, mas também justificado pela sua formação teórica,

²⁸⁶ Carta de Sérgio Paulo Rouanet a Vilém Flusser, de 10 de outubro de 1980. Vilém Flusser Archive. As cartas entre Flusser e Rouanet citadas aqui foram lidas também no Vilém Flusser Archive, em Berlim, mas como em 2014 foi publicado o livro *Correspondência: Vilém Flusser e Sérgio Paulo Rouanet*, pela editora Annablume, as referências a estas correspondências não conterão informações sobre seu ineditismo.

tentasse, observando o que se poderia chamar de “vida comum” das pessoas, argumentar que a política da praça pública persistia, que a ciência não tinha peso tão decisivo na estruturação dos nossos gestos e pensamentos e que os programas eram apenas uma imagem futura, sombria, mas contornável.

Flusser, por sua vez, já tomava os programas como modelo regente de pensamento, e argumentava que “devemos movimentar-nos no modelo que nos rege se quisermos libertar-nos; é a isto que chamo ‘tecno-imaginação’”²⁸⁷. Do mesmo modo, o caso não era mais o de substituir a física pela psicanálise, ou pela comunicologia, que ele preferia, como modelo de episteme. Isso seria persistir no mesmo modelo de conhecimento que estrutura o gesto da pesquisa científica. Na mesma linha do que argumentava com Mira Schendel, Flusser defendia a substituição da episteme pela *aisthesis*, isto é, fazer teorias estéticas em vez de epistemológicas: “Toda uma nova maneira de se fazer ‘ciência’ urge: para ‘scire’, não para ‘cognoscere’ (...) Em suma: o que falta é o amor enquanto método do ‘saber do mundo e de mim mesmo no mundo’”²⁸⁸.

As cartas com Rouanet, como já se falou, mostram que Flusser tomou contato com a obra de Walter Benjamin tardiamente, talvez apenas no final da década de 1970, o que não o impediu de questionar o amigo acerca da crítica cultural da Escola de Frankfurt. Ele recusava a “crítica da cultura” por entender que a cultura não era um “algo”, um sujeito, sendo portanto mais conveniente pensar em crítica da existência dentro da cultura. Se não é possível ultrapassar a cultura, mergulhar no fenômeno cultural até as suas raízes, a fim de analisar a sua estrutura fundante, é uma forma também de distanciamento, mas em sentido oposto ao transcendente.

Neste ponto, o “modelo vampyroteuthis” adentra o debate. A fábula de Flusser oferece um exemplo de uma teoria estética de conhecimento. O livro, que ironicamente leva a alcunha de tratado, pode ser lido como ficção e, como já se repetiu, pouco importa, no limite, saber se o bicho existe “realmente”, e se acaso existisse, se existiria conforme a descrição do autor. Além disso, o bicho representaria a possibilidade de tomar distância da condição humana, desta vez uma distância horizontal, a fim de criticá-la. O bicho permitiria postular a

²⁸⁷ Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 20 de setembro de 1980. Vilém Flusser Archive.

²⁸⁸ Idem.

questão fundamental da liberdade, isto é, a de saber se nossos modelos estão informados pela genética ou pela história, e, ao mesmo tempo, possibilitaria colocar em xeque o modelo humano normalmente empregado para discutir o problema, o da biologia, que segundo Flusser se mostra jogo teórico objetivo. O *vampyroteuthis* dialogaria com a informação genética por dentro, de modo intersubjetivo: “É o contrário da ‘socio-biologia’. Trata-se, não de ‘descobrir’ o condicionamento genético, mas precisamente de levá-lo até a consciência inter-subjetiva para poder emancipar-se dele”²⁸⁹.

Do ponto de vista epistemológico, o *vampyroteuthis* desmonta a separação entre teoria e práxis pelo modo como está concebida a coordenação entre olhos e tentáculos e, neste sentido, poderia servir de “modelo intersubjetivo da programação epistemológica humana”²⁹⁰. Do ponto de vista ontológico, o *vampyroteuthis* é bilateria, como o homem, mas não tem coluna vertebral, pois seu eixo se retorceu em espiral, a cabeça aproximou-se da boca e a barriga se ergueu. O cérebro deixou de ser hemisférico, e passou a ser esférico, tendo por consequência outra relação com o espaço e o tempo, e outra estrutura de realidade. A distância mínima entre dois pontos passa a ser a mola que o faz coincidir, bem como o *vampyroteuthis* não é bicho que persegue seu alimento (*Erfahrung*), mas que o suga (*Erlebnis*) – é sabido o quanto estes termos eram caros a Benjamin, e a Rouanet, naturalmente.

Rouanet imputa ao “modelo vampyroteuthis” a condição de um mito de origem, como no caso dos seres esféricos de Platão, também portadores de oito membros. Assim, o polvo de Flusser permitiria retornar a um passado quase a-histórico na tentativa de entender as razões de o homem ser como é, bem como sondar as possibilidades de onde poderia ter partido um outro homem, diferente. O “modelo vampyroteuthis” poderia funcionar como modelo comparativo capaz de, criticamente, indicar as falhas do projeto humano.

Uma vez assumido tal modelo como um mito fundante, entre outros, Rouanet coloca em dúvida a sua validade, pois se a intenção de Flusser era propor um modelo intersubjetivo, não podemos, como é evidente, dialogar com o molusco. A intersubjetividade não viria de um diálogo direto com o bicho, mas por meio do diálogo com outros homens que teria o bicho por assunto. Neste caso, precisaria ser provado

²⁸⁹ Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 9 de maio de 1981. Vilém Flusser Archive.

²⁹⁰ Idem.

o porquê de o bicho ser o melhor dos modelos para o homem, e, além disso, se seria modelo passível de ser imitado, ou se serviria de tema para a conversação humana que, a partir dele, projetaria outros modelos possíveis²⁹¹.

Flusser responde que não recordava do exemplo do Simpósio de Platão como um dos modelos possíveis para o *vampyroteuthis*. Não custa lembrar que, em correspondência com Dora Ferreira da Silva em data próxima, Flusser toma os seres esféricos platônicos como uma das inspirações do seu próprio modelo, sem creditar, como era de costume, o responsável pela sugestão, neste caso Rouanet.

O que é decisivo na carta de 30 de maio de 1981, contudo, é a justificava de Flusser para defender a intersubjetividade do “modelo vampyroteuthis”. Segundo ele, o conhecimento não seria intersubjetivo por ser diálogo com alguém, mas por ser diálogo com o próprio fenômeno, ou seja, o diálogo com o outro, indispensável para que exista o conhecimento, está atravessado pelo fenômeno a ser conhecido, sendo os temas da conversação os pontos de vista sacados do próprio fenômeno²⁹².

É fora de discussão que o diálogo não se dá com o próprio bicho, mas com o fenômeno *vampyroteuthis*. Ocorre que o “fenômeno vampyroteuthis” ou “modelo vampyroteuthis” é um fenômeno literário, isto é, textual, constituído de modelos científicos, artísticos e filosóficos. Ao propor que o homem dialogue com o *vampyroteuthis*, Flusser confere o mesmo estatuto ontológico do homem ao animal, e ao propor que o “modelo vampyroteuthis” sirva de meta-modelo ao homem, Flusser confere à ficção o mesmo estatuto epistemológico da filosofia e da ciência. A realidade, para Flusser, está atravessada pela ficção, e não há como distinguir, objetivamente, a experiência que temos da realidade e os modelos que nos informam.

No limite, todas as críticas de Rouanet a Flusser estão apoiadas na defesa de uma, na falta de melhor rótulo, “realidade social”, que poderia, ao passar ao largo dos modelos de conhecimento e dos programas, salvar a política. A diferença teórica entre ambos, que está longe de inviabilizar o debate, aparece em metáfora criada por Flusser para se comparar ao amigo: “De maneira que recuso ser seu antípoda: somos os

²⁹¹ Carta de Sérgio Paulo Rouanet a Vilém Flusser, de 25 de maio de 1981. Vilém Flusser Archive.

²⁹² Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 30 de maio de 1981. Vilém Flusser Archive.

dois seres de duas cabeças, com uma apontando o céu dos textos, a outra o inferno das coisas. Mas você tem razão: quanto a mim Acheronta movebo. (Jamais perdi meu interesse pelo inferno)”²⁹³.

Além das razões já expostas, Flusser justificava a escolha pelo polvo porque este seria um símbolo da mentira, da trapaça, da artimanha. Em momento anterior, o caramujo, ainda que anacronicamente, surgia como a resposta de Dora Ferreira da Silva ao *vampyroteuthis*. No caso de Rouanet, vale destacar o ensaio “A coruja e o sambódromo”, que ele remete a Flusser por correspondência em 1988, a partir do qual justifica a escolha pela coruja porque esta seria um símbolo da sabedoria que, em razão do reconhecimento de que a perspectiva nominalista tornou-se a dominante, poderia ajudar a forjar um saber universal e emancipador disposto a trabalhar com as particularidades que se insurgem contra esse “monstro de mil tentáculos que se chama o universal”.

6.

Para voltar a Roger Caillois, é possível dizer que Flusser aproveita-se do imaginário construído sobre o polvo. Até por isso escreve uma fábula, uma ficção filosófica. Como já esboçado brevemente, Caillois, em *Mitologia del pulpo*, de 1973, aproveita-se do polvo para refletir sobre a lógica do imaginário. Um dos aspectos que mais lhe atraiu durante a minuciosa pesquisa que empreendeu sobre a *pieuvre* foi o de como o imaginário que se cristalizou ao redor do octópode pouco correspondia com as conclusões da ciência. Ele chega mesmo a afirmar que a fabulação derrotou a ciência.

Alguns dos exemplos oferecidos por Caillois destas contradições são: os polvos realmente perigosos são os menores, e não em razão dos tentáculos, mas da mordedura venenosa; o sexo se realiza a distância, quase sem contato, bem diferente dos relatos ficcionais, como o de Flusser, que sugerem relações voluptuosas e orgias mortais, motivadas, sobretudo, pelo jogo de interpenetração dos múltiplos tentáculos; o polvo apresenta função cognitiva, não exclusivamente combinatória, como determinou Jacques Monod, em *Le Hasard et la Nécessité*, de 1970, citado por Caillois e admirado também por Flusser²⁹⁴, e tem

²⁹³ Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 25 de janeiro de 1983. Vilém Flusser Archive.

²⁹⁴ “[...] finalmente estou impressionado pela maneira de captar o problema do

também memória, mas demonstra dificuldade em diferenciar o peso e o volume dos objetos, bem como não tem noção do tamanho do próprio corpo e do lugar que ocupa no espaço; e, ao contrário do que inventa Flusser, os sistemas nervosos do bicho não são coordenados e as informações lhe chegam dispersas e independentes.

Coincidente com a fábula flusseriana apenas a cabeça enorme frente ao tamanho do corpo e o fato de, como os homens, imobilizarem-se na vertical, o que separa o polvo dos demais cefalópodes. Caillois ressalta, ainda, que a cristalização do polvo enquanto figura quase mítica, cientificamente distorcida e desenhada conforme os contornos da imaginação, é inseparável do estabelecimento do cinema, da televisão e dos meios técnicos, tornando coerente a aproximação empreendida por Flusser entre o bicho e as imagens técnicas, bem como a decisão, ratificada pela parceria com um artista plástico, Louis Bec, de escrever uma história para ser transformada em imagem. “Ahora, hay unanimidad, lo cual, además, tenía que ocurrir en la época del cine, de la televisión, de las comunicaciones múltiples, incessantes e casi simultáneas”²⁹⁵.

Caillois admite que, ao estudar as metamorfoses do polvo, seu “único propósito fue el de proporcionar un nuevo ejemplo de las relaciones y encrucijadas de la imaginación”²⁹⁶. Se os filósofos se apressaram em identificar o real com o racional, ele manifesta, em suas palavras, a audácia, apoiado em grande quantidade de investigações, de procurar pelas analogias e conexões discretas que constituem a lógica do imaginário, isto é, de como uma imagem se cristaliza ao longo do tempo, partindo de formulações imaginativas, e não da realidade factual, até se converter numa realidade aceita e compartilhada por uma comunidade.

Ao percorrer o imaginário do polvo, Caillois destaca que o aspecto mimético, talvez a característica definidora do octópode, ficou à margem das fabulações, o que, sem dúvida, joga água no moinho de

‘acaso’ (por exemplo “Le hasard et la nécessité”). Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 7 de dezembro de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive. Na biblioteca de viagem de Flusser, consta a edição em alemão do livro de Monod, de 1971, *Zufall und Notwendigkeit: Philosophische Fragen der modernen Biologie*.

²⁹⁵ CAILLOIS, Roger. *Mitologia del pulpo*: ensayo sobre la logica de lo imaginário. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila, 1976, p. 87.

²⁹⁶ Idem, p. 140.

Flusser, que explora à exaustão esta capacidade do animal em seu “tratado”. Esta informação já bastaria para aproximar a “Mitologia” de Caillois, de 1973, do “Vampyrotheuthis” de Flusser, de 1987, e, sem exageros, insinuar que o segundo lera o trabalho do primeiro, mas o fato de Caillois terminar o livro com uma menção ao *vampyrotheuthis infernalis*, utilizando-o para exemplificar a falta de limites da imaginação, já que esta rara espécie de polvo foi comparada aos vampiros chupadores de sangue, permite postular, também sem exageros, que o trabalho de Flusser é um desdobramento direto do livro de Caillois:

La leyenda del quiróptero alimenta la leyenda del cefalópodo. Está contaminada la nomenclatura científica inclusive. En la clase de los cefalópodos, entre los calamares y los pulpos, se insinuó la orden de los vampiromorfos que está representada por una solo espécie: vampyrotheuthis infernalis, suerte de fósil viviente, de color púrpura, estudiado por Grace Evelyn Pickford entre 1940 y 1952. Vive en aguas profundas tropicales y subtropicales, vestigio, igual que el celacanto, de una vida inmemorial. Lo menciono solamente por una designación que traduce improvisadamente las preferencias subterráneas, las porfiadas inclinaciones de la imaginación²⁹⁷.

7.

Caillois conceitua o mimetismo em inúmeros de seus ensaios. No seu primeiro livro, *O mito e o homem*, de 1938, ele explica que, ao contrário do mimetismo mais comum, que demanda do inseto que se adapte ao ambiente, o de tipo morfológico se caracteriza pelo fato de o inseto já nascer adaptado:

O mimetismo morfológico poderia ser então, à semelhança do mimetismo cromático, uma verdadeira fotografia, mas da forma e do relevo, uma fotografia sobre o plano do objeto e não sobre o da imagem, reprodução no espaço tridimensional com o relevo e a profundidade: fotografia-escultura, ou melhor, teleplastia, se se

²⁹⁷ Idem, p. 135.

libertar a palavra de qualquer conteúdo metapsíquico²⁹⁸.

Caillois observa que o mimetismo morfológico seria uma mutação evolutiva de órgãos cutâneos antes responsáveis pela coloração e alteração do corpo do animal. Aos poucos, o próprio corpo passaria a assumir as formas antes induzidas por estes órgãos superficiais. No *vampyroteuthis*, estes órgãos se concentram no diverticulum, responsável pela emissão de sépsia que pinta deliberadamente não apenas o corpo do molusco, mas transforma o próprio ambiente. Ao contrário do mundo do louva-a-deus, exemplo recorrente de Caillois, o mundo *vampyroteuthe* descansa na pretidão da noite, tendo o polvo a possibilidade de lançar tinta na água e fazer aparecer o que lhe convém.

De qualquer modo, louva-a-deus e *vampyroteuthis* podem transformar o próprio corpo em superfície colorida transmissora de informação, em fotografia. Caillois, com o mimetismo morfológico, prenuncia o modelo das imagens sintéticas que depois seria explorado por Flusser. A informação não se imprime sobre o corpo do animal, ou seja, não é objetiva, mas o próprio corpo do animal assume coloração informativa (“fotografia–escultura”). O mesmo vale para as imagens sintéticas, que não são produzidas a partir de reflexos solares provenientes dos corpos e objetos do mundo, mas a partir de pixels. Uma imagem sintética não é uma reprodução de alguma coisa, mas uma virtualidade concreta de algo que só existe na superfície colorida.

Deste modo, o inseto dotado de mimetismo morfológico não mais se adapta ao ambiente, mas se confunde com o espaço no qual se encontra. Não é o caso de dizer que o inseto se integre inteiramente ao ambiente e que não consiga dele se diferenciar. Esta forma específica de mimetismo não recai nem na separação entre sujeito e objeto, nem na união mística e transcendente com o mundo. Ela não é, portanto, nem objetiva, nem subjetiva, mas intersubjetiva. Trata-se de uma maneira de informar o mundo que, prescindindo dos objetos, permite informar o outro mais intensamente. É o que antes se chamou de diálogo com o fenômeno.

Caillois dá um exemplo humano de uma manifestação de mimetismo morfológico: o esquizofrênico. Este, diante da pergunta ‘onde está você?’, tende a responder que sabe onde está, mas que não se

²⁹⁸ CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad.: José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, p. 76.

sente no lugar onde se encontra. Caillois descreve a relação do esquizofrênico com o espaço nos seguintes termos:

O espaço parece, a estes espíritos desapossados, uma potência devoradora. O espaço persegue-os, cerca-os, digere-os numa fagocitose gigantesca. No fim, acaba por substituí-los. O corpo deixa então de ser solidário do pensamento, o indivíduo franqueia a fronteira de uma pele e mora do outro lado dos seus sentidos. Procura ver-se de um ponto qualquer do espaço. Ele próprio se sente tornar espaço, espaço negro, onde não se podem meter coisas. É semelhante, não semelhante a algo, mas simplesmente semelhante. E inventa espaços, dos quais é ‘possessão convulsiva’²⁹⁹.

O *vampyroteuthis* não deixa de ser um esquizofrênico. Ele digere, devora e sorve o espaço. Ele se torna espaço. O negro do fundo do oceano só se torna espaço quando o molusco lança jatos de tinta ou pinta seu próprio corpo. É local “onde não se podem meter coisas” simplesmente porque é local onde não existem coisas – objetos. Não há fronteira delimitada entre o bicho e o espaço. O próprio Caillois afirma, em “Mitologia”, que o polvo não tem a noção do tamanho do seu corpo e não controla com precisão os seus movimentos. O *vampyroteuthis*, de fato, não é semelhante a algo exterior, não “representa”, mas assemelha-se. Algo próximo à semelhança do retrato analisada por Jean-Luc Nancy, uma presença-ausência sem modelo exterior³⁰⁰.

Neste sentido, é possível pensar se, para conhecer, o homem não deve empreender esforços esquizofrênicos. Conhecer não é, de alguma forma, colocar-se no lugar do outro? Conhecer não implica no que Caillois chama de “despersonalização”, ou seja, em desfazer a distinção entre sujeito e objeto na tentativa de ver-se de fora? Conhecer não é o ensaio desesperado de comunicar a própria ek-sistência? Conhecer não é um empenho em habituar-se ao inabitual, já que não se pode habitar o inabitável? O fabular, como única forma de conhecer, não é um saltar não transcendente entre metáforas? Abandonar o ‘eu’ e a ‘realidade objetiva’ em nome do ‘campo relacional’ não é gesto esquizofrênico? Supor que o conhecimento não se dá no sujeito racional e no objeto a ser

²⁹⁹ Idem, p. 82.

³⁰⁰ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad.: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

conhecido, mas no campo movediço da intencionalidade (fenomenologia), ou seja, em conexões, não em pontos fixos, não é esquizofrênico? Não será a capacidade de ver-se de fora, por exemplo, a partir das memórias artificiais, o que tanto empolgou Flusser em relação aos novos *media*? Caillois acerta na mosca: o esquizofrênico “inventa espaços”. E se inventar é gesto deliberado, então a possessão convulsiva do espaço não abandona, necessariamente, o pensamento.

8.

Leonardo Da Vinci, aos olhos de Paul Valéry, é um homem esquizofrênico, um polvo que não controla os próprios movimentos e o próprio corpo, mas que deseja, ainda assim, apreender o espaço e as coisas do mundo. Não apenas o pensamento de Leonardo é inapreensível, tentacular, impossível de ser classificado, como Leonardo, ele mesmo, comporta-se como um octópode, sedento por conhecer todas as formas do mundo, mas, igualmente, capaz de estabelecer relações imprevistas entre formas conhecidas: “o cérebro prodigioso onde o estranho animal que teceu milhares de puras ligações entre tantas formas...”³⁰¹ – passagem na qual resta inexplicável a escolha do tradutor Geraldo Gérson de Souza por “cérebro prodigioso”, quando no original consta “cerveau monstrueux”.

Não há dúvida que a marca de “homem universal” recaiu sobre Leonardo principalmente em função da amplitude dos seus conhecimentos e da sua capacidade de transitar pelas múltiplas formas e fórmulas da arte e do pensamento. Ele não era o que modernamente se tem em elevada estima, um especialista. Mas Da Vinci era também um homem universal em função da capacidade de encarar um único objeto ou fenômeno já estudado a partir de prismas surpreendentes. O tema escolhido tornava-se como que o centro de sua vida, “um centro de associações cada vez mais numerosas” (*un centre d'associations de plus en plus nombreuses*), segundo o seu nível de complexidade, suficiente para provocar e excitar a vitalidade imaginativa e para transformar uma energia potencial em atual, mas que poderia se converter em

³⁰¹ VALÈRY, Paul. “Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci (1894)”. In: ____ *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. Trad.: Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 11.

“característica patológica”³⁰² (*caractéristique pathologique*) e dissipar uma inteligência crescente.

Fica claro que este tipo de pensamento ultrapassa o regime representativo tradicional. Conhecer alguma coisa não é um gesto de imitação ou de semelhança: um parecer. O mimetismo também não é relevante para Caillois porque os insetos são capazes de mimetizar uma folha ou um galho de árvore, mas porque a condição mimética lhes permite confundir-se com o espaço, tornar-se espaço, franquear os limites entre o corpo e o mundo exterior. Daí o flerte com a esquizofrenia, com o patológico, e a insistência de dezenas de artistas, filósofos e teóricos na relação entre o gesto artístico e a loucura.

Caillois expande o mimetismo para além do caráter utilitário, o de fugir de uma presa ou de preparar um ataque, já que muitos insetos convertem-se em troncos exatamente quando se preparam as podas das árvores, isto é, imitam para jogar, e com a morte. A imitação simples, a mimese representacional, mantém a separação entre o inseto e o mundo, entre sujeito e objeto. O mimetismo morfológico dá um passo adiante, a imitação não é mais uma arma, que pode ser empregada ou não conforme a necessidade, mas assume a forma do corpo. Não é mais o caso de considerar que, obcecado pelo estudo de um objeto, o sujeito conhecedor acaba por se transformar no próprio objeto. É o caso de não distinguir mais o sujeito do objeto. Como já se disse, conhecer é colocar-se no intervalo, avançar ou recuar até o limiar onde as formas se formam. É nesse improvável lugar que Valéry posiciona Leonardo quando o define como uma “espécie ambígua”³⁰³ (*l'espèce ambiguë*) que ameaça os espíritos empenhados em dividir a nossa natureza e em tomar os filósofos como seres sem mãos e olhos e os artistas como seres com cabeças tão reduzidas que possuiriam apenas instintos.

Artistas não são movidos pela inspiração e filósofos não são movidos pela erudição. O modelo que Valéry oferece de Leonardo é absolutamente condizente com a teoria do mimetismo de Caillois e com a teoria dos gestos de Flusser. Uma palavra que Flusser gostava muito é “perfídia”. O gesto artístico e poético seria o resultado da luta contra a perfídia do objeto. Perfídia é uma ação que visa enganar ou contrariar

³⁰² *Idem*, p. 47.

³⁰³ VALÉRY, Paul. “Leonardo e os Filósofos: Carta a Léo Ferrero (1929)”. In: ____ *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. Trad.: Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 239.

algo ou alguém, é descumprir uma promessa, e pérfido é alguém ou algo que falta com a fé jurada, um traidor, um infiel.

Apenas quem deseje um conhecimento sem equívoco toma distância do mundo. Se a arte, como se costuma repetir, é artifício, conhecer é enganar, mas é também deixar-se enganar. Quando se afirmou que só se pode conhecer de dentro da máquina, pensava-se numa forma de conhecer que exige do conhecedor que se misture aos objetos, que amasse e se deixe amassar pela língua, como faz Guimarães Rosa. No limite, o inseto não mimetiza para enganar a presa ou o predador, mas para enganar a si mesmo, para colocar-se em risco e em jogo. Todo conhecimento retorna àquele que conhece, por isso que o começo de toda crítica é uma autocrítica radical, que demanda do “eu” que imploda o próprio espaço, que salte para dentro de si. É o que percebe Valéry, em 1919, ao reler o seu primeiro esboço ensaístico acerca de Leonardo, de 1894:

Quem quer que seja X, o pensamento que tenho dele, se eu o aprofundar, tende para mim, quem quer que seja eu. Pode-se ignorá-lo ou conhecê-lo, suportá-lo ou desejá-lo, mas não há escapatória, não há outra saída. A intenção de todo pensamento está em nós. É com nossa própria substância que imaginamos e que nos formamos uma pedra, uma planta, um movimento, um objeto: uma imagem qualquer não é talvez senão um começo de nós mesmos...”³⁰⁴.

Conhecer não é imitar, reproduzir ou descrever. É se dar conta que, aos poucos, o sujeito conhecedor passa a se definir em razão daquilo que conhece. Que nossa substância está composta pelas leituras e por todos os nossos esforços de conhecimento. Mas que é, ao mesmo tempo, com essa substância difusa que formamos as coisas que conhecemos. Supor que a lógica do imaginário pode forjar um mundo,

³⁰⁴ “Quel que soit X, la pensée que j’en ai, si je la presse, tend vers moi, quel que je sois. On peut l’ignorer ou le savoir, le subir ou le désirer, mais il n’y a point d’échappatoire, point d’autre issue. L’intention de toute pensée est en nous. C’est avec notre propre substance que nous imaginons et que nous formons une pierre, une plante, un mouvement, un *objet*: une image quelconque n’est peut-être qu’un commencement de nous-mêmes...”. VALÉRY, Paul. “Nota e Digressão (1919)”. In: ____ *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. Trad.: Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 177.

como sugere Caillois, e investigar um funcionamento avesso à lógica, como o do imaginário, é perceber que não é mais possível diferenciar de qual substância está composta o mundo, se pela daquele que o quer conhecer, ou se pela das coisas que estão supostamente dadas para serem conhecidas. É perceber que o pensamento não é “substancial”: “Não existe absolutamente último pensamento em si e por si. Em alguns insetos machos, há um último ato, que é de amor, após o qual morrem”³⁰⁵. É o louva-a-deus de Caillois. É o *vampyroteuthis infernalis* de Flusser.

9.

Como se disse, Sérgio Paulo Rouanet reluta em aceitar a proposta flusseriana de que o modelo programático, isto é, o dos aparelhos, passaria a ser o predominante, mas não deixa de elogiar o método escolhido pelo amigo para criticar os aparelhos, e o faz ao comentar os livros *Vampyroteuthis Infernalis* e *Pós-história*. O motivo do enaltecimento era a capacidade de Flusser de criticar a sociedade programática de modo imanente, como um “demônio roedor que devora vísceras confundindo-se com elas”³⁰⁶. Rouanet, para caracterizar o método de Flusser, apela ao mimetismo: “V. se torna semelhante a seu objeto. Como os insetos, V. se torna tão verde como a grama sistêmica, tão cinzento como o chão sistêmico. É o caminho da mimesis. Para quebrar a espinha do existente, você imita o existente”³⁰⁷.

Não existe conhecimento sem mimetismo. Parece claro que o mimetismo de Flusser aproxima-se mais do de Caillois, e toma certa distância do de Rouanet, que ainda utiliza termos como “semelhante” e “imita”, o que não suprime a precisa imagem criada por Rouanet para descrever o “método Flusser”, salvaguardada a sua relutância com os aparelhos. A resposta de Flusser não apenas confirma a sugestão do amigo como esclarece que o método mimético, o único possível, tem a ver menos com imitação do que com co-vibração, até porque, como elucidada na carta abaixo, é possível co-vibrar em desacordo:

³⁰⁵ “In n’y a point de dernière pensée en soi et par soi. Chez certains insectes mâles, il y a un dernier acte, qui est d’amour, après quoi ils meurent”. Idem, p. 149.

³⁰⁶ Carta de Sérgio Paulo Rouanet a Vilém Flusser, de 28 de janeiro de 1981. Vilém Flusser Archive.

³⁰⁷ Idem.

Dada tal epistemologia, que nega a possibilidade de toda ontologia, o método que você chama “mimético” ou “svejiano”, é o único possível. O conhecimento é resultado da co-vibração, (empatia), seja ela em acorde (simpatia), seja em disacorde (antipatia). O que procurei fazer, durante o trabalho, é entrar em co-vibração simpática com outros, e antipática com os aparelhos. Você me chama de meta-Svejk, prova da tua capacidade empática. Melhor ainda seria dizer: pós-Kafka. Em todo caso: praguense. Pois o resultado de tal método é que, por necessidade, estou falando na linguagem dos aparelhos: para vibrar com eles, é preciso que se comunique com eles no código para o qual são programados³⁰⁸.

10.

Em *Metafísicas Canibais* (2015), Eduardo Viveiros de Castro lembra que a forma de conhecer que se estabeleceu no Ocidente é a da objetivação. Conhecer é reconhecer-se a partir de objetos. É saber diferenciar aquilo que cabe ao objeto daquilo que cabe ao sujeito cognoscente, mas sempre em relação a um elemento externo, a um “de

³⁰⁸ Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 4 de fevereiro de 1981. Vilém Flusser Archive. Švejk é o protagonista do livro inacabado *Aventuras do bravo soldado Švejk*, de 1921, do praguense Jaroslav Hašek (1883-1923). É uma das obras em tcheco mais traduzidas no mundo, e que marcou a juventude de Flusser. A narrativa conta as peripécias do personagem principal durante a Primeira Guerra Mundial, um soldado que se diz feliz por participar do conflito e que responde afirmativamente a todos os chamados de seus superiores, uma espécie de contraparte satírica, quem sabe, de Bartleby. Nas últimas linhas do romance, Švejk afirma ao seu comandante, com obediência e excessivamente feliz, que significava um feito magnífico tomar no campo de batalha junto do Imperador e da augusta família imperial. A irônica submissão do soldado, na opinião dos exegetas, expunha a tolice dos líderes da guerra. O livro de Hašek saiu no Brasil em 1967, pela Editora Civilização Brasileira, com tradução de Luís Carlos Cabral. Há um curioso ensaio de Gustavo Bernardo em que ele aproxima Jaroslav Hašek, Kafka e Rosa para imaginar que o conto “A terceira margem do rio”, de Rosa, teria sido inspirado na vida e no pensamento de Flusser. Ver: BERNARDO, Gustavo. “Os personagens de Vilém Flusser”. In: *Revista Eco Pós*, v. 19, n. 1, 2016, p. 118-131.

fora” ou a um “isso”. O Outro assume a forma da coisa. Para Viveiros, conhecer, em sentido ocidental, é dessubjetivar.

Diferente é o caso do xamanismo ameríndio. Para o xamã, conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista do outro, antes que o da coisa a ser conhecida. “A forma do Outro é a pessoa. Poderíamos dizer que a personificação ou subjetivação xamânicas refletem uma propensão geral a universalizar a ‘atitude intencional’ identificada por certos filósofos modernos da mente [...]”³⁰⁹.

O xamã, em Viveiros, é o *vampyroteuthis*, em Flusser. Ele co-vibra com o outro. O molusco também não conhece através de objetos. Ele não objetifica nada. Ele informa diretamente o outro. Sua comunicação é inteiramente intersubjetiva. Ele se personifica ao assumir o outro como pessoa. Viveiros equipara a personificação xamânica à “atitude intencional” dos filósofos modernos da mente, ou seja, ao conhecimento como um campo relacional dentro do qual sujeitos e objetos são diluídos. Sem grande risco, pode-se identificar esta atitude como referência direta à fenomenologia, bem como supor que entre os “certos filósofos modernos da mente” está não apenas o nome mais evidente, o de Husserl, mas também o de Flusser.

Viveiros toma como pressuposto que a condição original aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade³¹⁰. Neste caso, conferir estatuto de pessoa aos seres do mundo não é ceder a desejos antropomórficos, mas, em sentido oposto, garantir dignidade ontológica a tudo o que se pode conhecer e a todos que desejam conhecer. Essa é, segundo ele, uma das molas propulsoras do perspectivismo: “epistemologia constante e ontologias variáveis: mesmas representações, mas outros objetos; sentido único, mas referências múltiplas”³¹¹. Viveiros não divide epistemologia e ontologia, mas propõe uma ontologia prática a partir da ideia de que o conhecedor não representa o conhecido, não o imita, mas interage com ele. O que ele define como “pensamento selvagem” visa, muito além de outra ideia de selvagem, outra ideia de pensamento³¹².

Como já se mostrou, Flusser define o conhecer como elaboração de modelos. Mas modelos são articulações linguísticas que não partem

³⁰⁹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 50.

³¹⁰ Idem, p. 60.

³¹¹ Idem, p. 68.

³¹² Idem, p. 74.

do nada. Eles se formam a partir de outros modelos previamente elaborados, aos quais Flusser dá o nome de meta-modelos. É por isso que conhecer, para Flusser, é movimento que passa pela tradução, tanto em razão do fundo plurilíngue dos modelos quanto por ser um modelo tradução de outros modelos. Sobre o tema da tradução, segue Viveiros:

A boa tradução é aquela que consegue fazer com que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor, para que a intenção do dispositivo original possa ali se exprimir, e assim transformar a língua de destino. Tradução, traição, transformação. O nome desse processo na antropologia estrutural, como se sabe, é ‘mito’³¹³.

Ao trinômio “tradução, traição e transformação”, de Viveiros, equivale o trinômio de Flusser em *A História do Diabo*: “tentáculos, tentação, tentativa”. O crime epistemológico ocidental é o de objetificar o mito, estancá-lo em narrativa definitiva e fechada. Nesta forma congelada de conhecer, os objetos variam, mas o sujeito permanece idêntico e na mesma posição. É uma forma de conhecer que, por temer a alteridade, não se permite alterar-se. Conhecer é traduzir no sentido de garantir ao estrangeiro a hospitalidade sem bloqueios, dando-lhe a chance de alterar o hóspede.

Linguisticamente, traduzir é jogo com a língua que, mais do que verter um texto de um idioma em outro, perturba em especial a língua de partida do tradutor. Epistemologicamente, traduzir é admitir que o modelo do conhecedor está informado pelos modelos do conhecido. O esforço de Viveiros de Castro é em demonstrar que a condição tradutiva, intrínseca à antropologia, “discurso conceitualmente codeterminado pelos discursos sobre os quais discorre”³¹⁴, estende-se a todo saber que não se queira objetivo – história, literatura, biologia, filosofia, etc³¹⁵.

³¹³ Idem, p. 87.

³¹⁴ Idem, p. 233.

³¹⁵ Discorri sobre a tradução em Flusser, a partir do monolinguismo de Derrida, em: ALONSO, Rafael. “Vilém Flusser, um migrante plurilíngue”. In: *Landa*, v. 5, n. 1, 2016, p. 4-19.

11.

A sugestão de Viveiros de Castro é que se atribua dignidade ontológica a todos os seres. Personificação irrestrita. Universalização da “atitude intencional”. Na fórmula de Georges Didi-Huberman, é pensar que o que vemos, também nos olha³¹⁶. Não há dúvida que as perspectivas teóricas de Viveiros e Flusser são diferentes. O segundo jamais sondou o ponto de vista dos povos originários e duvidava que algum outro ser, além do homem, fosse capaz de produzir conhecimento. No entanto, um ponto em comum se destaca. Imaginar que todos os seres dispõem do mesmo estatuto ontológico, como propõe Viveiros, não é outra coisa que um esforço para retirar do homem o privilégio hierárquico, que culminou na coisificação da epistemologia. Flusser, ainda que tendesse a pensar o conhecimento somente em nível humano, não cansou de denunciar a separação entre sujeito e objeto, a transcendência objetiva, que definiu a forma de pensar ocidental e que despontou como a principal responsável pela nossa tragédia. Ele era insistente e imperativo com amigos e ex-alunos sobre o assunto: parem de escrever assim, de falar assim, de ler assim, de pesquisar assim.

A questão que se coloca é: pensar em pé de igualdade ontologias múltiplas não é o mesmo que propor a supressão de toda ontologia, como postula Flusser? Isso não significa dizer que nada existe, mas que nada existe substancialmente. Não há algo como uma “essência” do ser. Caso se inverta, tendo em vista a teoria flusseriana, a proposta de Viveiros de Castro, não seria possível admitir que uma teoria do conhecimento de epistemologias variáveis e ontologia única se equivale a uma teoria de ontologias variáveis e epistemologia única?

O problema central é que o sujeito, ao conhecer, não pode permanecer idêntico e estático. Conhecer é traduzir e deixar-se alterar. Flusser define o intelecto como campo no qual ocorrem pensamentos, isto é, o pensamento não é o resultado do esforço racional de um sujeito, mas a consequência do cruzamento de inúmeras linhas que tendem a formar redes provisórias de sentido. Ele retoma a imagem do campo para repensá-lo não mais como o extremo da separação objetiva (o campo de concentração), mas como espaço de relações. Flusser lança mão com frequência da metáfora da aranha, que tece, que trama, e Caillois, habilmente, complementa que, se a aranha produz a armadilha,

³¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

o polvo é a própria armadilha: *self-trap*. Sujeito e objeto são os horizontes inalcançáveis do conhecimento. O sujeito é um projétil que nunca atinge o alvo. O conhecimento é a somatória de todas as frases predicáveis, de todas as frases articuláveis nas mais variadas línguas.

Também não há algo como uma “natureza humana”. Se não há seres essenciais, seria deveras pretensioso acreditar que existe uma essência humana. Mas se há, por outro lado, uma vantagem humana, é a de poder jogar com esta natureza que se apresenta horizontalizada. Esta é, em síntese, uma das teses que Caillois aventa em *Meduse et Cie*, de 1960: “No hay, dicho sea otra vez, más que una sola naturaleza. El éxito del hombre — o su desgracia — es quizás haber introducido un poco de juego en el inmenso engranaje”³¹⁷.

Isso justifica a importância que a teoria dos jogos assume no pensamento de Caillois, e que a teoria dos modelos recebe no pensamento de Flusser. Se a natureza que forma o homem é a mesma que forma o polvo, passa a ser possível criticar o homem a partir do polvo, e o polvo a partir do homem. Além disso, a biologia genética e a cibernética garantem que o homem escape da imutabilidade biológica, que relance os dados, que procure por variantes não prováveis no programa genético e nos programas dos aparelhos, que se arrisque em jogo de tentativa e erro cujo resultado não pode ser antecipado.

O homem pode, então, colocar-se em jogo. Jogar consigo mesmo e com a natureza. Assumir outras formas para si, e forjar outras formas para o mundo. Em termos epistemológicos, significa que não é mais absurdo comparar formulações filosóficas que estão separadas por séculos, como faz, por exemplo, Sérgio Paulo Rouanet ao dizer que o “modelo vampyroteuthis” está na linhagem dos seres esféricos de Platão. A esta estratégia metodológica Caillois dá o nome de “ciência diagonal”. No livro supracitado, ele exemplifica este postulado ao afirmar que, por mais controverso que pareça, é possível comparar, a partir da ideia de espiralidade, uma nebulosa e um molusco:

Igualmente no ignoro que una nebulosa que comprende millares de mundos y la concha segregada por cualquier molusco marino desafían la más mínima tentativa de comparación. A mis ojos, sin embargo, las dos están sometidas a la

³¹⁷ CAILLOIS, Roger. *Medusa y Cia*: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre. Trad.: Manuel F. Delgado. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1962, p. 154.

misma ley de desarrollo en espiral. Y lo que es más, ello no me asombra, porque la espiral constituye la síntesis por excelencia de dos leyes fundamentales del universo, la simetría y el crecimiento; compagina el orden con la expansión. Es casi inevitable que el ser viviente, el vegetal o los astros se hallen igualmente sometidos a ella³¹⁸.

Da mesma forma, ele explica que os cristais se parecem aos tecidos humanos, pois igual aos organismos vivos, eles apresentam a capacidade de reconstituir partes acidentalmente mutiladas. A região prejudicada se beneficia de um aumento de atividade regeneradora que tende a compensar os danos e corrigir a dissimetria³¹⁹. Em *A História do Diabo*, Flusser identifica nos cristais inorgânicos as tentativas frustradas do Diabo para criar vida. No entanto, o desespero humano é que essas formações curiosas e um tanto sinistras que se escondem na escuridão da terra são muito semelhantes à vida tal qual a conhecemos, já que apresentam propriedades estruturais, geométricas, térmicas e eletromagnéticas. “Propagam-se, alimentam-se, e, em certos casos, estendem luxuriosamente os seus tentáculos à procura de luminosidade. Uma ponte diabólica entre a massa amorfa e a vida são eles”³²⁰.

É sabido que o cristal é uma das imagens conceituais favoritas de Caillois. Ele a utiliza para materializar o funcionamento de sua “ciência diagonal”. Flusser coloca o cristal no intervalo entre a massa amorfa e a vida, no ponto fugaz onde a vida se forma. O cristal não é considerado um ser vivo, mas tem características vitais. Flusser também não deixa de aproximar o cristal do polvo quando afirma que o primeiro estende seus tentáculos à procura de luz. Nas conferências de Bochum, as últimas que pronunciou antes de morrer, ele menciona a palavra “diagonal” exatamente nos mesmos termos de Caillois. “No momento em que isso é substantivado, o ser (Sein), a essência (Wesen), o devir (Werden), eu falsifico o problema. Não há mais substância atrás do substantivo. Ser não é nada substancial, mas algo diagonal. Tem a ver com tempo, não com coisa (Sache)”³²¹.

³¹⁸ Idem, p. 12.

³¹⁹ Idem, p. 11.

³²⁰ FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 56.

³²¹ FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Trad.: Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes,

12.

É diagonalmente que Flusser escreve o ensaio/conto “Bibliophagus” – espécie rara de formiga do ramo dos *hymenoptera*³²². A pequena fábula conta a história de um pesquisador apaixonado por formigas desde a tenra idade. Sempre lhe atraiu a comunicação destes insetos, feita através de toques rápidos e nervosos das antenas. Não o que elas comunicavam, mas o como comunicavam é que lhe impressionava. Formigas, aliás, que só não se tornaram os seres vivos mais inteligentes do mundo porque foram limitados por carcaça – couraça, para Reich –, ou seja, não conseguiram assumir a posição ereta. Embora seu corpo seja muito pequeno, proporcionalmente o seu cérebro se desenvolveu em dimensões gigantescas. Em razão disso, as formigas são sempre desenhadas como seres com enormes cabeças. Não fosse, porém, a carcaça, e a formiga teria se levantado e realizado proezas no mundo. Como está limitada por armadura, vê-se obrigada a juntar-se aos colegas de espécie para viver, daí a sua inacreditável organização social e seus formigueiros que mais se parecem a templos e castelos, além da condição de constituir memórias coletivas.

Quando o pesquisador entra na universidade, no departamento de zoologia, descobre a curiosa formiga e resolve dedicar-lhe a sua tese de doutoramento. O *bibliophagus* apresenta uma característica peculiar. É a única espécie de formiga de que se tem notícia que não é encontrada na natureza, mas apenas dentro de bibliotecas – parte deste ponto, evidentemente, a etimologia que comanda o seu nome. Sua única fonte de alimento é a página do livro. O tamanho de sua antena é cerca de

2014, p. 236. Em carta a Dora Ferreira da Silva de 10 de abril de 1985, Flusser anexa o artigo “Interpretações”, no qual faz referência a uma leitura “diagonal”, simplificador, que delegaria o potencial interpretativo aos especialistas. Aqui, o emprego da palavra “diagonal”, embora em contexto diferente, já não parece condizente com o sentido que o próprio Flusser confere nas conferências de 1991 e que Caillois atribui em “Meduse”: “A situação atual nos condena à leitura superficial, “diagonal”, ininteligente. Não mais podemos interpretar, mas consumimos textos sem digeri-los. Por isto os textos se tornaram indigestos, sobretudo os “digestes”. Delegamos toda interpretação, toda inteligência, a especialistas. Por isto a leitura está se tornando gesto inoperante. Nada mais estúpido que ler os jornais da manhã quando podemos contemplar as imagens da TV à noite”. Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 10 de abril de 1985. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³²² FLUSSER, Vilém. “Bibliophagus”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

vinte vezes superior ao de seus colegas de classe, até para que possa virar e comer, ou ler, as páginas dos livros. Este inseto especial também não forma formigueiros, e o narrador do texto, que não se sabe se é o pesquisador ou mesmo a formiga, descarta, ironicamente, a informação de que formigueiros poderiam ser encontrados nos arquivos do Departamento de Segurança Pública.

O primeiro encontro do pesquisador com o *bibliophagus* se dá nas páginas da Bíblia Sagrada. O inseto lia o capítulo de Gênesis que versa sobre a formação do homem. Extasiado com a beleza do bicho, que caprichosamente enrolava-se nas extremidades da página, o doutorando direciona a luz do microscópio para a formiga, como se tivesse a iluminar o palco no qual ela se apresentaria. A formiga, imediatamente, começa a fazer movimentos parecidos ao de uma dança, algo que o pesquisador interpreta como tentativa de exibir-se ao seu olhar. O ponto alto da performance é o momento em que o bicho se aproxima da mão do seu observador e, cuidadosamente, passa a massagear, com as suas longas antenas, a ponta dos seus dedos. Neste instante, o doutorando, sentindo toda a força do seu corpo projetar-se nas pontas dos dedos, ao mesmo tempo em que percebia uma vibração rítmica irradiar do cérebro para o restante do corpo, saca o caderno da mochila a fim de esboçar os traços anatômicos do *bibliophagus*. Tempo suficiente para a formiga fugir.

O pesquisador chega à seguinte conclusão: o *bibliophagus* não aparece segundo a sua própria vontade e nem ao acaso, mas de acordo com o encadeamento de suas leituras. A segunda aparição ocorre quando o estudioso lia *A evolução criadora*, de Henri Bergson. Mas o encontro novamente não se mostra satisfatório, como não seriam os que se sucederiam, e o pesquisador resolve tomar uma medida drástica. Submete-se a um procedimento de trepanação, ou seja, pede a um amigo cientista que abra o seu cérebro e instale um chip contendo algumas espécies de *bibliophagus*.

A experiência traz resultados efetivos. A relação entre ambos se torna tão intrínseca que o pesquisador afirma não saber mais se é ele que escreve a parte final do relato, ou o próprio *bibliophagus*. O homem passa a ter as experiências libidinosas e estéticas da formiga e, em suas horas de lazer, escreve textos que serão “lidos” (comidos) pelo bicho, que os transformará em novos modelos de vivência para o homem. Contudo, a proximidade entre ambos também expõe o defeito da forma de conhecer humana, aquilo que a separa do modo de vivenciar o mundo da formiga: a necessidade dos juízos de valor, o deslocamento para a ética, que mesmo ao pesquisador experimentado, que domina o

pensamento formal e está consciente de que se trata de erros de sintaxe, parecem fisiologicamente inevitáveis.

Essa pequena fábula contempla quase todos os principais problemas teóricos de Flusser. Por exemplo: a página do livro como fonte de nutrição das formigas anuncia a implosão de todas as bibliotecas e o fim da escrita linear e alfabética. A massagem que o homem recebe das formigas na ponta dos dedos, e que lhe gera extremo gozo, registra a passagem no modo de conhecer e conceber o mundo da apreensão dos objetos com as mãos para o apertar de teclas. A crítica à atribuição de juízos de valor pelo homem aponta para a filosofia da linguagem de Flusser e para a consideração de que tomar o “eu” gramatical por “sujeito racional” é extrapolação metafísica. Já a trepanação a que é submetido o pesquisador faz pensar na *Gentech* e na possibilidade de alterar tecnicamente os modos de percepção humanos. Isso sem contar no fato de que a formiga sempre foge ao microscópio do doutorando, que não consegue captá-la pelas lentes da ciência objetiva.

Flusser gostaria de ter dado materialidade ao *bibliophagus*. Ele planejava pedir ao amigo Joan Fontcuberta que desse “vida” a essa espécie única de formiga através de montagem a ser fotografada ou por meio de programa de computador. Também em carta a Dora Ferreira da Silva, de 15 de dezembro de 1974, Flusser discorre sobre o seu lado “science fiction” e remete a amiga uma cópia do “Bibliophagus”, acrescentando que a narrativa poderia se encaixar à realidade brasileira³²³. Em 1979, Dora publica *Jardins (esconderijos)*, e um dos poemas, “Ulisses e o inseto”, traz uma alusão evidente ao conto de Flusser:

Quando li o Ulisses de Joyce/o verão era
pungente/e as questões. Nem a rede
embalava/nem o mar aplacava/nossos dédalos. O
vento soprou as areias e então/um inseto pousou
no livro/aberto ao meio: olhitos facetados fitaram-
me e foi quando/a leitura findou/na página
duzentos e tanto...³²⁴.

³²³ Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 15 de dezembro de 1974. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³²⁴ SILVA, Dora Ferreira da. “Ulisses e o inseto”. In: ____ *Jardins (esconderijos)*. São Paulo: edição da autora, 1979.

Mas, afinal, por que Flusser sugere a Dora que a narrativa seria compatível com a realidade brasileira? O conto é inédito e não datado, mas a carta na qual aparece anexado é de 1974, um ano depois do retorno definitivo de Flusser à Europa. Ele voltaria ao Brasil outras vezes, mas jamais moraria novamente nos trópicos. Neste período de regresso, era comum que ele afirmasse aos interlocutores brasileiros que vivia um período confuso, de transição, misto de empolgação e nostalgia, mas que um aspecto em particular da mudança era indiscutivelmente positivo: a falta de necessidade de engajamento em solo europeu. Em “Bibliophagus”, o narrador frisa, em dois momentos, que o homem não consegue evitar engajar-se em causas, e que a deformação humana em direção à ética leva a guerras porque leva a engajamentos.

O *bibliophagus* desobriga o homem do engajamento. Ele libera o homem para a vivência libidinosa, que apenas nas horas vagas precisará se dedicar à pesquisa científica. O acoplamento do animal na cabeça do pesquisador proporciona uma sensação quase insuportável de novas experiências estéticas, mas, ainda assim, assegura tempo suficiente para o descanso. Cada homem deveria possuir o seu próprio *bibliophagus*. Este trataria de devorar as bibliotecas, algo que o homem costumeiramente já fazia, mas com menos eficiência, e permitiria a elaboração de modelos aplicáveis à vivência humana. O *bibliophagus* era pequeno demais para colocar tais modelos em prática. O momento demandava um “grande salto para frente”, e o *bibliophagus*, que redige o penúltimo parágrafo da fábula, demonstra confiança na busca da felicidade, na simbiose entre o homem e a formiga, entre os vertebrados mais espirituais e os insetos mais espiritualizados, entre o Brasil e o Velho Mundo.

Flusser volta à Europa para escrever quatro horas pela manhã, caminhar à tarde com Edith e assistir televisão à noite. Para instalar o *bibliophagus*, ou os programas, no seu campo intelectual a fim de elaborar modelos outros de vivência. Para entregar a erudição devoradora aos acadêmicos e ler os livros que lhe interessassem, citando-os pela memória e extraindo de suas páginas o que julgava ser o modelo, e não a procedência (*Ursprung*, ao invés de *Herkunft*). Para se lançar de cabeça nas revistas de arte e cultura, nos festivais de fotografia e cibernética e na pesquisa do que realmente lhe importava: as alterações na forma de conhecer, as mudanças nos gestos humanos. E, claro, para não precisar se engajar.

No mesmo período, em 1971, Stanley Kubrick lança “Laranja Mecânica” (*Clockwork Orange*), filme que Flusser não assiste no Brasil,

mas que o impacta, a ele e a Edith. Segundo conta a Milton Vargas, sua esposa “chorou desesperadamente ao sair do cinema”³²⁵. O filme narra a história de uma gangue de sociopatas liderada por Alexander Delarge que se utiliza de violência gratuita e aleatória contra pessoas, de mendigos a burgueses. Alex, o chefe, é preso e submetido a um tratamento quase que de trepanação: ingere drogas e, num grande cinema, forçado a ficar com os olhos abertos, assiste a cenas de agressão. Aparentemente curado, ele volta às ruas, mas cai na mão de seus antigos algozes e tenta cometer suicídio. Alex sobrevive e, diante do escândalo midiático – um cidadão supostamente “curado” pelo Estado e que tenta tirar a própria vida –, os governantes subornam o marginal para que ele admita que está em razoável condição mental. Alex posa para a imprensa com as autoridades, e o filme acaba com um sonho erótico do protagonista, deixando claro ao espectador que seus instintos agressivos não foram apagados. Em carta a um ex-aluno, Mauro Chaves, Flusser afirma: “A propósito de “Clockwork Orange”: eis uma visão de uma São Paulo que me parece justa. Kitsch e caos”³²⁶.

³²⁵ Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 5 de dezembro de 1972. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³²⁶ Carta de Vilém Flusser a Mauro Chaves, de 11 de maio de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

PARTE 5:
CONHECER É RECONHECER: O BRASIL-POLVO

Mas Zé Bebelo era projetista. Eu, eu ia por meu constante palpite³²⁷.

1.

A realidade brasileira é opressora. Ela convoca ao engajamento, espontânea ou forçadamente. Ela exige que se marque posições, que se demarque espaços. Ela demanda defesa, isolada ou coletiva. Pensar no Brasil é tomar posição, e mesmo quem não deseja tomar posição precisará justificar a escolha pela não escolha, ao preço de ser tomado por alienado. Ainda mais em tempos que, para lembrar Georges Didi-Huberman, tomar posição transforma-se em sinônimo de tomar partido³²⁸.

Não se pode ignorar a realidade brasileira. É o que se costuma repetir. A realidade brasileira é um problema filosófico. E em sentido flusseriano: coloca-se no meio do caminho, na rua, e precisa ser afastado caso o filósofo queira continuar. Teorizar ou empreender um esforço intelectual é, se gesto autêntico, proposição de modelos que visam alterar o pesquisador, o outro e, no limite, a própria realidade. Mas a realidade brasileira é um bicho de difícil articulação. Jacques Rancière deixa claro que fazer arte política, filosofia política, tese política é tarefa traiçoeira. Esta atividade geralmente apoia-se na ideia de uma mensagem fechada que, acredita-se, será transmitida, sem ruído, do autor ao leitor, e alcançará o efeito esperado³²⁹. No tempo de hoje, os gestos que se anunciam como políticos tendem a ser os mais alienados. Articular poeticamente a realidade, que em teoria seria também a forma mais política, tampouco é tarefa simples. Não é de graça que, nos últimos anos, a palavra “resistência” associou-se à palavra “poesia” em ensaios críticos e literários.

³²⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 527.

³²⁸ DIDI-HIBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad.: Inés Bértolo. Madrid: A. Machado, 2008.

³²⁹ RANCIÈRE, Jacques. “Paradoxos da arte política”. In: *O espectador emancipado*. Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 51-82.

Conhecer é reconhecer-me: no outro ou em outros, em livros, em lugares, em trabalhos. Mas onde está o outro? Com quem falo e contra quem falo? Os coletivos tomam conta da cena. É sempre preferível a ação direta à contemplação. Os manifestos, as coisas feitas com a mão, tornam-se *démodés*, mas são substituídos pelas paradoxais petições *online*, pelos *tuitaços* e pelas *hashtags*. O sensível passa a ser compartilhado no facebook. É a política que está em xeque, ou em vias de transvaloração. Não existe democracia sem república, sem coisa pública, mas a coisa pública, e o espaço público, desaparecem do horizonte. O espaço público é o espaço das trocas. Flusser alerta seus ouvintes para estas contradições em suas últimas conferências: “Meu empenho para publicar fica enfraquecido quando dou uma palestra aqui em Bochum em vez de escrever um fax em casa. Captem o impacto dessa revolução; a república não é só desnecessária, mas incômoda”³³⁰.

Da mesma forma como é incômodo a um pós-graduando participar de congressos, simpósios ou encontros de qualquer ordem. Não estar em casa, à frente do computador, escrevendo, e escrevendo para publicar, é incômodo. Toda pessoa com um mínimo de experiência em eventos acadêmicos no Brasil sabe que estes encontros presenciais, nos quais os pesquisadores finalmente se encaram e debatem publicamente, são marcados pelo acúmulo de mesas e “comunicações”, pelas formalidades, pelo tempo enxuto e pelos conchavos entre os pares. Os congressos universitários não são espaços políticos. Também os espaços políticos de representação e de poder, como os cargos de chefia, de coordenação e de representação discente e docente estão esvaziados. São evitados e rechaçados.

Para Flusser, política é sinônimo de publicação, mas em sentido oposto ao do movimento mecânico e automático que predomina nas universidades e no mercado editorial brasileiro. Publicar não para pontuar ou enriquecer – currículos ou contas bancárias. Publicar não porque “tenho que publicar”, mas porque “não consigo não publicar”. Publicar para atender a um desejo, a um impulso incontido, a um anseio de comunicar. Publicar é dar forma a um informe, é in-formar, é oferecer ao mundo aquilo que trancafiado no privado acabará por consumir o guardião da cela. A publicação responde a uma angústia privada, mas necessita da escuta. A arte parte do privado e é recebida no privado, mas

³³⁰ FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Trad.: Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 91.

não pode abdicar do público – do espaço e das pessoas.

A política está deslocada, e não faltam tentativas de reorganizá-la, a maioria delas apoiada nas ideias de rede, de nuvem, de espaço aberto. O que se constata na situação atual, no entanto, é a substituição do gesto de publicar, que é o gesto político por excelência. Publicar se tornou uma exigência aos que desejam fazer carreira, e não mais exigência que atende a uma força incontornável. Para comprovar esta hipótese, basta correr os olhos pelas milhares de “chamadas para submissão” que enchem as caixas postais virtuais dos acadêmicos diariamente. A profusão ilimitada e sem critério de revistas especializadas também é prova cabal da banalização. O *feedback* não se dá mais entre autores e leitores, mas entre redatores e aparelhos, já que as “normas”, critério principal de seleção das publicações, podem ser avaliadas pelos *softwares*. No limite, é o próprio programa quem critica os textos recebidos.

A questão está desenhada com as cores do contemporâneo, mas Flusser não deixou de se deparar com ela, e de enfrentá-la, nas décadas de 1960 e 1970. Ela passa pelo que chama de “proxêmica”³³¹, conceito que bebe na fonte do *Dasein*, de Martin Heidegger, do ser-aí, da responsabilidade, da preocupação com o que está perto e a quem me dirijo e pode me responder – responsabilidade é isso: responder pelas próprias palavras, e escrever à espera de respostas. São irresponsáveis os textos acadêmicos e os textos das redes sociais porque não procuram o diálogo. Grosso modo, isso que se define como engajamento é decisivo para Flusser, como consta em sua autobiografia: “... todos os temas têm sido e continuarão a ser variações de um único: o problema do engajamento a partir de uma situação sem fundamento. Isto é assim porque a própria vida da gente (vida-ensaio) é variação desse único tema, o qual pode aforisticamente ser formulado como: ‘busca de fé na desgraça’”³³².

Engajar-se não é, apenas, engajar-se em causas. Essa é a diferença que separa o homem e o *bibliophagus*. Engajar-se, em sentido amplo, é pendurar-se em algum galho frágil do mundo para não cair no abismo. Flusser descobre muito cedo, quando é obrigado a fugir de Praga, deixando para trás as ruínas da sua cidade e as cinzas dos seus outros, que a vida-ensaio, vida-teste ou vida-tentativa não tem

³³¹ Idem, p. 108.

³³² FLUSSER, Vilém. “Monólogo”. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 81.

fundamento. A vida no Brasil é absurda, e os engajamentos que se seguiram na realidade brasileira não diminuiram a sua condição de absurdidade.

O retorno de Flusser à Europa é resultado do cansaço com o engajamento brasileiro. Não o esgotamento, porque ele nunca iria deixar de engajar-se no Brasil, mas a procura por outras formas de engajamento. Ele tenta, ao voltar, recolher-se, e não para ensimesmar-se, como condena Ortega y Gasset, mas para publicar com mais efetividade, como quem recua para melhor saltar e acredita que pode, revolvendo as próprias entranhas, o elemento mais privado, revolver o outro no espaço público.

Flusser se transforma numa mola bifásica que alterna engajamento e recolhimento, num polvo capaz de se abrir e se fechar rapidamente, de se deslocar ou de permanecer estático conforme a necessidade. Ele volta à Europa para morar primeiro no norte da Itália, e depois no sul da França, regiões montanhosas e de natureza privilegiada, mas interrompe a calmaria com semanas inteiras em Paris, Frankfurt ou mesmo nos Estados Unidos, além das visitas sazonais ao Brasil. Quando os eventos europeus coincidiam em data próxima, tenta, sempre que possível, viajar de carro, assim podia passear com Edith e com amigos. Sua rotina se divide entre a reclusão e as aparições públicas, como se precisasse, por necessidade profissional, aparecer publicamente para falar, ouvir e conhecer, mas preferisse a solidão à máquina de escrever. É o que confessa ao seu ex-aluno Gabriel Borba Filho, em momento pouco posterior ao retorno:

Não tendo nenhum incentivo externo, nem econômico, nem social, nem político, e não tendo nenhuma obrigação nem responsabilidade formalizadas, escrevo apenas por impulso interno. Isto explica o fato, (para mim novo), que trabalho simultaneamente em vários assuntos, (gestos, teoria da comunicação, ensaios fenomenológicos, ensaios sobre arte). Fragmento-me e faço fragmentos³³³.

É claro que Flusser abraça oportunidades econômicas e participa de acordos editoriais de publicação. Ele empurra seus textos goela abaixo de interlocutores e os oferece a múltiplos canais de comunicação,

³³³ Carta de Vilém Flusser a Gabriel Borba Filho, de 27 de outubro de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

cobrando contrapartidas financeiras quando acha possível. No entanto, ele não veicula o seu trabalho intelectual a nenhuma instituição ou grupo editorial³³⁴. Sua produção, embora coerente, não forma obra. Não se fecha em sistema porque nunca foi sistemática. Flusser escreveu e publicou compulsivamente, e em fragmentos, e estudá-lo é esforço que demanda menos o esgotamento das leituras e da fortuna crítica do que a inscrição de uma imagem, de um clima, de um método.

Na mesma carta, ele reconhece que quase perdia toda “veleidade de fama” – quase por “não querer mentir” –, sem saber se isto era resultado de livre decisão ou de falta de energia para perseguir a fama. Ele tinha preguiça dos espaços em que sabia que precisaria circular para se estabelecer como intelectual consagrado, um “Herr Professor”. Ele se mostra profundamente convencido que na situação atual, e na dele em particular, o isolamento “é a única forma de existência digna”, mas não deixa de sofrer, ainda assim, “fome de engajamento”: “Resumirei o juízo (o qual, ele também, poderia ser elaborado com facilidade): sinto-me muito bem no isolamento, e penso e escrevo relativamente bem nele, mas sinto que estou sendo inútil aos quais estou interessado”³³⁵.

O engajamento consome, mas tem os seus momentos de recompensa. Os únicos, talvez, que valham a pena. Flusser, no engajamento europeu, perde de vista os interlocutores brasileiros e a realidade brasileira, e neles é que está interessado. Em “Gerações”, ele explica que a situação exigia a demissão dos aparelhos, já que a aposentadoria enquanto paraíso terrestre é uma ideia mentirosa. No fim das contas, o desespero de países como o Brasil, no qual a população tem de lutar pelo “direito de se aposentar”, é que se trata de luta que visa preservar a condição de funcionar no aparelho. O mesmo vale para a luta “em defesa” da carteira de trabalho.

Flusser aposta em método, em caminho de vida, que teria por fim

³³⁴ Um exemplo: em 1962, Flusser troca cartas com Albert J. Delmez, então no Departamento de Letras da Stephens College, Columbia, Estados Unidos. Ele se oferece para dar aulas, mas tem como resposta sugestões para aplicação em bolsas de estudo. Depois da primeira negativa, ele pergunta sobre a remuneração para publicação de artigos nas revistas da universidade, e recebe como resposta longa explicação acerca do funcionamento do sistema acadêmico de publicação. Albert Delmez, inclusive, informa a Flusser da impossibilidade em publicar suas contribuições em razão da ausência de títulos acadêmicos. Flusser interrompe a correspondência e ignora as dicas do interlocutor.

³³⁵ Idem.

“a articulação do eu face ao que me é totalmente diferente e inteiramente a mim inadequável”³³⁶, deixando de fazer da ciência um método de adequação. A estratégia não passa nem pela especulação e nem pela prece, mas por um falar por falar, um diálogo que é seu próprio assunto, que nada explica ou manipula, e apenas articula: “O terreno para dentro do qual me demito é o terreno do puro falar pelo qual me rebelo contra a miséria intolerável que é o aparelho, e pelo qual me encontro a mim mesmo com o que me é totalmente indecifrável”³³⁷.

A humanidade da escolha está na demissão do aparelho. É evidente que na Europa há aparelhos, inclusive muito mais eficientes que os brasileiros. O retorno à Europa não o tira de dentro do aparelho. Mas pelo fato de, na Europa, os aparelhos, mais avançados, funcionarem melhor, aquele que se relaciona com eles livra-se de problemas indesejáveis. Na Europa, os espaços de cultura estão delimitados, e fala-se dentro destes espaços com certa liberdade. É como se, no Brasil, toda palavra precisasse estar engajada, o que leva o articulador a imenso desgaste, mas também a eventuais satisfações, porque é possível que a realidade na qual está engajado se altere, ainda que pouco. E como se, na Europa, em função mesmo do estágio avançado de aparelhização da realidade, ainda fosse possível falar por sobre os aparelhos, ou falar por falar, que para Flusser é o cume da dignidade, mesmo que sem nenhuma perspectiva de alterar a realidade.

Ele procura por uma forma possível de engajamento no recolhimento. Um engajamento desterrado, como ele sempre foi, que não dependesse da conjuntura factual, que não precisasse responder a uma realidade social específica. Flusser conclui que é no articular do que me é totalmente diferente que se manifesta o engajamento mais autêntico, e que é na Europa onde poderia melhor acompanhar as transformações nos gestos humanos, ter mais tempo para escrever, interlocuções mais qualificadas e menos problemas cotidianos. É por isso que se demite do Brasil.

Flusser naturalizou-se brasileiro na década de 1950, e afirma que “demorou até o ano de 1972 para que eu me decidisse, de maneira dolorosa, a desistir de meu engajamento no Brasil e fosse morar na

³³⁶ FLUSSER, Vilém. *Até a terceira e quarta geração*. Vilém Flusser Archive, p. 309.

³³⁷ Idem.

Provença, esse anti-Brasil”³³⁸. A decepção de Flusser com o Brasil não era, especificamente, com o Brasil, mas partiu da descoberta de que a ideia de pátria é a “sacralização do banal”³³⁹. Para manter a sua liberdade apátrida, ele lembra que é necessário recusar essa mistificação dos hábitos. Isso não implica em recusar as ligações feitas no Brasil, pois se sentia responsável por elas, mas abrir-se a outras ligações, às quais poderia incorporar a experiência brasileira. “Não é que o Brasil não seja a minha pátria, pois ‘pátria’, para mim, são os homens pelos quais eu tenho responsabilidade”³⁴⁰. É possível um engajamento desterrado? Essa é a tentativa de Flusser: engajar-se nos interlocutores brasileiros, sem precisar engajar-se no Brasil³⁴¹.

2.

Flusser chega ao Brasil em 1940. O clima existencial dos anos seguintes, e do resto da vida, seria de *bodenlos*, de completo desenraizamento, arrancado que foi, brutalmente, da proximidade de sua família, de sua cidade e de sua língua. Ao mesmo tempo, a falta de fundamento, como ele admite, concede-lhe liberdade vertiginosa, pois poderia engajar-se em quantas fossem as línguas e as culturas, livre do fascismo do sangue e das noções de propriedade. Toda a teoria flusseriana da língua e da tradução está fundada, ou melhor, a-fundada, nesta absoluta ausência de solo firme.

Flusser parte para o Brasil com os olhos voltados para a ruína – a Praga em destroços –, e desembarca em país onde a guerra parecia ser coisa de outro mundo, tamanha a distância alienante que os brasileiros mantinham da situação. “Tudo o que estava acontecendo no Brasil se

³³⁸ FLUSSER, Vilém. “Habitar a casa na apatridade”. In: ____ *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 229.

³³⁹ Idem, p. 230.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ No retorno à Europa, Flusser passa a falar do Brasil, em algumas circunstâncias, de modo desdenhoso, como em correspondência a Maria Lília Leão: “O caso Cenafor [Centro Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal para a Formação Profissional] merece que você me conte mais em detalhes. O que você pretende fazer agora? Posso ser útil? Você pretende ficar naquela merda que é S. Paulo? Sabe: painelhas existem em toda parte, (especialmente visíveis em períodos pré e pós-eleitorais como agora na França), mas a sem-vergonhice é mais óbvia em S. Paulo. Escreva longamente”. Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 15 de fevereiro de 1986. Inédito. Vilém Flusser Archive.

apresentava à gente como um fazer-de-conta deliberado. As pessoas que cercavam a gente suspendiam não apenas o saber da bomba, mas também o saber do poder decisório que exerciam os Estados Unidos sobre o Brasil”³⁴².

Este, de certa forma, é o clima com o qual Flusser tem de conviver no Brasil: mistura de alienação ocidental marginalizada, que culminava em pensamento político submisso e em pensamento intelectual caricato e desonesto, e a-historicidade potencialmente produtiva, que poderia resultar em pensamento político contrário ao progresso e em pensamento intelectual capaz de propor novos modelos que não passassem pela imitação dos modelos europeus e norte-americanos.

Condenado a viver no Brasil, a saída que encontra para inserir-se no debate nacional e posicionar-se no dilema acima exposto é a de aprender o português. Flusser confia que a possibilidade de articular-se em português – ler, escrever e publicar – é a maneira mais eficaz de integrar-se à realidade brasileira. Não é sem propósito que seus primeiros livros publicados tratem da língua e estejam redigidos em português.

A primeira porta que se abre é a do *Suplemento Literário* d’*O Estado de São Paulo*, através de Décio de Almeida Prado. Uma porta simbólica, pois conforme se lê em *Bodenlos*, a colaboração de Flusser neste periódico resume os conflitos enfrentados por ele durante todo o período em que se engaja na cultura brasileira. Ele confessa que a “penetração” no caderno cultural do *Estadão* foi tarefa fácil, algo em si problemático por se tratar de espaço que gozava de prestígio no contexto intelectual brasileiro. Em segundo lugar, Flusser admite que tem de lidar com uma “panela” com a qual não concorda em praticamente nada. Além disso, ele ainda considera superficiais as respostas que obtém de seus ensaios e distantes da envergadura e do esforço de pensamento que neles imprime. Por fim, Flusser lamenta que a colaboração não implique em poder decisório sobre o jornal, mas apenas em responsabilidade individual, o que aumenta seu isolamento.

O que vale para o *Estadão*, vale para o restante das intervenções que empreende na cultura brasileira. Sua reclamação é quase sempre a mesma. A ele, é fácil assumir posição nos espaços mais privilegiados da cena brasileira, em especial nos meios de comunicação de massa. No

³⁴² FLUSSER, Vilém. “Monólogo”. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 56.

entanto, além de não ter afinidade com seus “colegas de redação”, Flusser pouco ou nada consegue influir nos meios em que atua, e tampouco leva a sério a interlocução que se apresenta: “Em suma: o sabor da derrota invadia desde já as primeiras vitórias fáceis. E foi em tal clima que se iniciou o engajamento todo”³⁴³.

No já citado “auto-retrato”, Flusser confessa que não tinha se encontrado no Brasil, bem como não tinha encontrado o Brasil em si³⁴⁴. Se no começo empolga-se com a poesia concreta e a bossa nova, o retorno à Europa é cercado de melancolia e desencantamento. A volta não é decisão simples, pois significa mudanças na estratégia de seu projeto teórico, que contempla a dicotomia entre cultura de massa e cultura de elite. Quando coloca o problema do conhecimento entre o historicismo cristão (crença no progresso) e o hedonismo a-histórico, Flusser não deixa de ter em vista, respectivamente, a Europa e o Brasil. Dentro das problemáticas conceituais e existenciais que se apresentam, diante da crise dos modelos, Flusser precisa decidir se seria mais produtivo seguir à margem ou encaminhar-se ao centro.

Esse conflito aparece claramente desenhado em “Dos centros de decisão na década de 70”, publicado no *Estadão* em 31 de janeiro de 1970³⁴⁵. Flusser avalia que as mudanças radicais que ocorriam em todo o mundo obrigavam a repensar as bases do pensamento ocidental. Diante disso, ele conjectura se seria melhor tomar parte nestas mudanças em distância periférica (São Paulo) ou em centro decisório (Europa).

O caso brasileiro, no referido período, tem uma peculiaridade. O país vive uma ditadura. A decisão pelo engajamento significa engajamento contra um regime de exceção, o que demanda o enfrentamento mais direto, a resistência na rua, a publicação de textos combativos, etc. E demanda também o sofrer na própria carne as suas consequências. Este engajamento, no entanto, nunca atraiu Flusser. Não que se tenha notícia de qualquer movimento de conivência ao regime totalitário. Ele critica direta e indiretamente a repressão militar em alguns de seus ensaios e reconhece, na correspondência com amigos, o quão destruidor é a intervenção das forças armadas para a cultura

³⁴³ Idem, p. 83.

³⁴⁴ FLUSSER, Vilém. “Em busca de significado”. In: *Rumos da filosofia atual no Brasil: em auto-retratos*. Volume 1. Org.: LUDUSANS, Stanislavs. São Paulo: Loyola, 1976, p. 496.

³⁴⁵ FLUSSER, Vilém. “Dos centros de decisão na década de 70”. In: *O’Estado de São Paulo*, 31 de janeiro de 1970.

brasileira³⁴⁶. Porém, Flusser desencoraja amigos, principalmente jovens alunos e conhecidos de seus filhos que semanalmente frequentam o famoso terraço de sua residência, a assumir a posição da luta aberta.

A leitura de seus textos e correspondências dá a entender que a ditadura era a virtualidade mais provável do programa brasileiro. O seu principal interlocutor no assunto é o jurista conservador Miguel Reale. Em meados do século XX, Flusser visualiza dois caminhos para o Brasil consolidar-se enquanto “nação”: populismo e tecnocracia. O desafio é lidar com uma sociedade estratificada em três camadas: uma grande massa seminômade – miserável, doente e faminta –, um proletariado urbano e uma burguesia formada por imigrantes e descendentes de “conquistadores”. Se a missão da burguesia é forjar o país, a quem deve se dirigir, aos trabalhadores das cidades, para conscientizá-los, ou à multidão passiva e inculta? Essas são as perguntas que Flusser se faz. Para ele, as duas opções são impossíveis, pois mobilizar os cidadãos passa por politizá-los, e abordar a massa passa por interferir na economia. Ele resume a encruzilhada em sua autobiografia:

Havia, portanto, duas opções: engajar-se a favor da liberdade ou na luta contra a fome e a doença. É muito difícil colocar claramente a si mesmo uma escolha impossível como essa. Eu tentei, mas fracassei. A tendência “populista”, que veio com o comando de Vargas e cuja última influência foi o presidente que faleceu antes de assumir o poder, acreditava escapar dessa escolha impossível: em primeiro lugar, era necessário mobilizar politicamente os trabalhadores para, em seguida, poder puxar a massa. Isso conduziu a uma demagogia fascistoíde e a uma vulgarização de todos os empreendimentos culturais. A segunda tendência, a “tecnocrática”, pegou o dilema pelos chifres. Tratava-se, em princípio, de acabar com a miséria, e para poder fazê-lo era preciso planejar de maneira centralizada. Um tal planejamento pressupõe ditadura e impedimentos “provisórios” para qualquer perturbação social, política e cultural do plano. Essa tendência “tecnocrática”

³⁴⁶ É possível questionar, todavia, a atuação de Flusser como emissário do Itamaraty nos Estados Unidos e na Europa, entre 1966 e 1967, para realizar projetos de colaboração cultural.

está incorporada no exército – um grupo composto de cidadãos. Depois de 1964, ficou claro para mim que a vitória da tecnocracia sobre o “populismo” era o único caminho para fazer do Brasil finalmente uma pátria. E também pude imaginar o aspecto dessa pátria: um aparelho gigantesco e progressivo que, em termos de inépcia, patriotismo e preconceitos patrióticos, não ficaria atrás de nenhuma pátria europeia³⁴⁷.

Antes de desistir do engajamento brasileiro, e antes de desistir de fazer do Brasil a sua pátria, Flusser tenta, de diversas formas, ajustar-se à realidade brasileira, mas confessa, em carta a Miguel Reale de 1 de outubro de 1971, que nenhuma delas surtiu efeito satisfatório. O tom da correspondência é dramático. Flusser, neste período obcecado pela biologia, afirma que se encontra em “climactério”, que fisiologicamente são as condições corpóreas que levam à menopausa, mas que no seu contexto se traduz por uma profunda crise ética. Ele conta que se empolgou profundamente com o Brasil na década de 1950 – poesia, música, arquitetura, artes plásticas –, pois confiava que eram manifestações desprovidas de “preconceitos europeus”, mas que o encantamento minguara muito em razão de suas frustradas tentativas de engajamento.

Da USP, conta que se considerava em “posição humilhante e mal paga”, e que apenas os alunos salvavam o ambiente, tomado pela “tecnicidade”. Flusser não engole o fato de a editora da universidade ter recusado a publicação de um de seus livros por alegar falta de dinheiro. Da faculdade Armando Penteado, a FAAP, admite que contava com uma “qualidade de receptores frustrante” e que era ambiente tomado de “alienação e futilidade”. Do Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF), explica que lhe faltou capacidade organizadora para que suas atividades tivessem maior sucesso. Das conferências e cursos particulares, dos quais admitidamente retirava o seu sustento, afirma que teve de interromper as atividades sob ameaça de “degenerar em prostituição degradante”. Da colaboração no *Estadão*, sobre a qual já se falou, lamentava o excesso de respostas negativas e a ausência de apoio moral e intelectual. Das demais publicações – revistas e periódicos em geral –, diz que carecia de *feedback* e que ignorava seus efeitos. De

³⁴⁷ FLUSSER, Vilém. “Habitar a casa na apatridade”. In: _____ *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 229.

tentativas mais ousadas, como programas na TV, avalia que foi censurado na *Cultura* e pego na malha do comercialismo na *Tupi*.

As suas possibilidades no Brasil parecem esgotadas. Ele, de fato, investe em várias frentes, mas em nenhuma delas alcança a resposta esperada. Ao mesmo tempo, o interesse por sua obra na Europa começa a crescer, e Flusser também vê no retorno a chance de criar outra forma de engajamento, ou mesmo de abrir mão de todo engajamento:

Mas principalmente há isto: lá não me engajo. Os europeus que se danem, desde que me paguem. Posso fazer lá o que me compete fazer por vocação, sem respeito pela sociedade. A saber, no momento: posso isolar-me para escrever uma análise da minha circunstância imediata, inspirada pela fenomenologia, a chamar-se, talvez, ('coisas que me cercam'), título aliás de uma coletânea de artigos meus a serem publicados pela Comissão Estadual de Cultura, cujo manuscrito, aceito e pago com cem cruzeiros, está tramitando atualmente pelos labirintos kafkianos desse aparelho administrativo. De forma que talvez poderia ser na Europa 'homem famoso', mas quase certamente poderia trabalhar sem estar perturbado por engajamento³⁴⁸.

Em linhas gerais, Flusser confia que o terreno na Europa já está preparado para receber e criticar o seu pensamento. Ele reputa seus interlocutores como mais habilitados e as respostas que recebe como mais efetivas. A vida é mais barata, e ele melhor remunerado. A publicação de seus trabalhos é mais frequente e os processos burocráticos fluem com naturalidade. O ressentimento com a situação brasileira fica evidente em carta a Alan Meyer, um ex-aluno:

Explico sem falsa modéstia: Meu pensamento nunca foi adequadamente distribuído no Brasil, porque nunca me deram a importância que me dão na Europa. Agora sei que sou 'válido', coisa que a circunstância brasileira encobriu para mim por razões que não vem ao caso. Depois de 30 anos de sistemática diminuição pelo ambiente assumo-me

³⁴⁸ Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 1 de outubro de 1971. Inédito. Vilém Flusser Archive.

o que sou: pensador original e “relevante” para alguns dos problemas mais importantes da atualidade. Pois o Brasil continua sendo meu público, e a editora Documentário de Margulies está disposta a abrir, finalmente, tal público para mim. [...] Posso romper daqui finalmente o ostracismo ao qual a circunstância me condenou durante tanto tempo na forma de marginalização, diminuição, crítica impertinente e academismo. Não tome isso por megalomania: sei agora objetivamente que os que me criticaram, leram ou não leram, etc. simplesmente não perceberam o meu trabalho. Sei isto objetivamente, no sentido de poder comparar a atitude brasileira com a européia com relação aos meus escritos. Você deve compreender a angústia que isto me dá: sei que posso ser elemento decisivo na ‘decolagem’ cultural brasileira, mas os brasileiros, inclusive você, o ignoram³⁴⁹.

Flusser não escreve um livro com o título *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*³⁵⁰ apenas para puxar o saco dos nativos e ganhar a sua compaixão³⁵¹. Ele confiava que o Brasil poderia servir de modelo original para a cultura ocidental, e se julgava apto a dar contribuição decisiva para a elaboração desse modelo. Ele considera a cultura e língua brasileiras plásticas, ou seja, prontas para sofrer manipulação com chances de resultar em síntese original. Flusser arroga-se, neste sentido, mal aproveitado pelos brasileiros. É claro que se deve levar em conta a prepotência de alguém que, embora de reconhecida inteligência, mantém-se na posição superior de quem imputa toda falha de entendimento ao despreparo intelectual do outro. Entretanto, também é notório que o estilo antiacadêmico e avesso a formalismos, aliado à displicência com que trata o cânone, contribuem

³⁴⁹ Carta de Vilém Flusser a Alan Meyer, de 31 de agosto de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁵⁰ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de novo homem*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

³⁵¹ O que parece ser o caso de Stefan Zweig com seu *Brasil, país do futuro*. Sobre as diferenças entre Flusser e Zweig, ver: ALONSO, Rafael. “Visões do Brasil: Flusser e Zweig”. In: *Qorpus*, n. 21, 2016.

para que Flusser tenha dificuldade em ser aceito pelas “panelinhas” nacionais, tornando-se alvo de críticas raivosas, como a de Lupe Cotrim.

Em carta a Dora Ferreira da Silva, já devidamente instalado na Europa, Flusser compartilha, a pedido da amiga, as primeiras impressões do retorno³⁵². Em correspondência anterior, ela se mostra perdida existencialmente e angustiada a respeito desta mudança de centro. Flusser reconhece que algumas circunstâncias não se alteram, independentemente do local para onde se fuja, no entanto, relata que a vida pessoal e profissional estava melhor.

Ele avalia que a rotina em São Paulo havia se tornado “irracional”. Podia-se fazer muito pouco, e do pouco que se fazia colhia-se resultados irrisórios comparados aos esforços e gastos despejados. Era “banal” o que se aprendia e se absorvia nas últimas tentativas de engajamento. Flusser confessa que prorrogou a volta em razão do apego aos amigos e ao que chama de “coisas brasileiras”, além da paixão sempre admitida dos filhos pelo país, mas que chegara o momento decisivo a partir do qual “um dos pratos da balança superou definitivamente o outro”. Flusser descreve a Dora o andamento atual da vida em solo europeu e elenca as vantagens que retira de sua nova forma de estar-no-mundo:

[...] trabalho mais concentradamente, publico em veículos mais condizentes ao meu pensamento, dou aulas para pessoas que podem aproveitar melhor as dúvidas que irradio, participo ativa – e passivamente de experiências mais variadas, aprendo muito, tenho vida mais intensa e de menor rotina, estou cercado de cultura e natureza mais estimulante, sou mais livre em muitos sentidos, (inclusive no da deslocação geográfica), e estou em convivência mais intensa e satisfatória com a Edith. E quanto ao meu engajamento: deslocou-se do nível social, (publicar e dar aula para alguém) para um nível epistemológico, (publicar e dar aula sobre algo)³⁵³.

³⁵² Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 29 de dezembro de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁵³ Idem.

Esse último ponto é decisivo. Flusser acredita que, na Europa, não precisa mais pensar tendo de responder a uma realidade social. Também não precisa mais ensinar algo a alguém, dinâmica esta que subtende a necessidade de uma intervenção pedagógica. Publicar e dar aula sobre algo, e não para alguém, supõe que as bases ou o consenso entre os participantes da conversação já estão estabelecidos. Flusser deixa claro que o engajamento em nível social falsifica o pensamento e, em função disso, agarra o que chama de engajamento epistemológico, que pretende ser troca efetiva, discussão de princípios, programação e reprogramação de modelos. Os anos de USP e, principalmente, de FAAP, fatigaram Flusser. Muitas foram as tentativas de parceria com instituições estrangeiras que não prosperaram em função da burocracia.

Flusser assume por vocação um colocar dúvida no outro, e reconhece que não cumpre esta vocação no Brasil não apenas pelo baixo nível intelectual da audiência, mas porque a juventude, conforme admite em carta a Dora, é “podada” caso resolva duvidar³⁵⁴. Ele reafirma que o Brasil é o seu lugar de engajamento, a sua “realidade” e onde gostaria de mudar as coisas, mas conclui que, no longo prazo, seu engajamento em todas as instituições e mídias foi decepcionante, e que sua vida caíra em comodidade não produtiva. É neste ponto que escolhe a vida na Europa, economicamente estabilizada e sem a necessidade de engajamento social.

É possível acreditar em engajamento epistemológico? Não tem razão Dora, quando pede ao amigo: “Flusser: volte. As coisas só vão acontecer na América do Sul. A Europa, é para visitar museus e ver a beleza das paisagens e das cidades, que também são paisagens”³⁵⁵? Não cumpre a Europa ainda hoje, para parte da intelectualidade brasileira, este mesmo papel? Não se engajam os intelectuais o ano inteiro para, por três semanas ou um mês, fruírem da vida? A Europa é para ser vivida ou para ser visitada? Não vivem os jovens brasileiros, hoje, o mesmo impasse? É prudente desistir do Brasil? É ainda possível engajar-se no Brasil? Uma das sugestões de Dora era a de fundar em “Campos de Jordão um novo mundo, em torno de um novo centro. Ritualisticamente”³⁵⁶. É possível fundar qualquer coisa no Brasil, ou o

³⁵⁴ Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 3 de abril de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁵⁵ Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 10 de junho de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁵⁶ Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 5 de maio de 1973.

melhor é deixar que ele afunde? É possível um caminho do meio que conjugue engajamento social e engajamento epistemológico? Flusser, antes de partir, tentou uma última cartada: reorganizar a Bienal de Arte de São Paulo.

3.

Em “Da Bienal”³⁵⁷, Flusser afirma que duas deveriam ser as estratégias do evento paulistano: a) expor obras de arte em sentido moderno e mostrar que outra atividade humana manipuladora de objetos é possível, isto é, que há uma atividade técnica que não precisa resultar, necessariamente, em utilitarismo; b) expor obras de arte ditas primitivas, ou melhor, expor obras que não são originalmente obras de arte e mostrar que o gesto humano de lidar com objetos, a sua forma de fazer arte, não distingue em tempos anteriores o fazer técnico e o fazer artístico. A razão de ser da Bienal, portanto, deveria consistir na exposição de obras que pudessem reunificar ambos os fazeres, a *techné*, apontando para a cisão entre técnica e arte. A Bienal deveria superar a fealdade dos instrumentos e liquidar com a “arte” das revistas ilustradas.

Em “A Bienal e a fenomenologia”³⁵⁸, Flusser se concentra novamente no funcionamento da exposição. Desta vez, ele se detém na relação do público com o evento, o que nos leva outra vez à sua definição de modelo. Flusser sugere que os espectadores, ao entrarem no pavilhão, passem por um “strip-tease perigoso”, que na linguagem da fenomenologia se traduz pelo termo *epoché*. Ele pede aos interessados em arte que se dispam dos seus modelos explicativos antes de visitarem a exposição.

Não se trata de jogar a rede crítica fora, mas de recolhê-la. Aguardar um instante, controlar o afã crítico e explicador, deixar que a Bienal informe antes de tentar informá-la. Flusser ataca a atitude ativa do sujeito conhecedor diante do mundo, que neste caso se reflete em postura criticamente soberba em relação à exposição. Ele ressalta que a mudança estrutural da mostra não dependia apenas da Bienal, mas de todos os visitantes. Flusser não pede ao espectador que explique o

Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁵⁷ FLUSSER, Vilém. “Da bienal”. In: *O’Estado de São Paulo*, 4 de setembro de 1965.

³⁵⁸ FLUSSER, Vilém. “A Bienal e a fenomenologia”. In: *O’Estadão*, 2 de dezembro de 1967.

“programa Bienal”, mas que permita à Bienal reprogramar o seu programa.

Em “As bienais de São Paulo e a vida contemplativa”³⁵⁹, Flusser divide a estrutura de uma exposição em três estágios: um local, que recebe as obras, um agente, que elabora a obra a ser exposta, e um paciente, que se dispõe a contemplar a obra. Trata-se de estrutura que parte da economia (local), passa pela política ou vida ativa (agente) e deságua na teoria ou vida contemplativa (paciente). Uma exposição de arte é pirâmide que tem em sua ponta superior o público contemplador. Toda a estrutura da exposição está voltada para o paciente. Neste sentido, a estrutura da exposição inverte a estrutura da sociedade capitalista, que tem na economia o seu auge e a ela está inteiramente voltada. Uma exposição é, portanto, um oásis dentro do deserto, mas Flusser faz um alerta: é oásis que opera em função do deserto.

Num segundo momento, Flusser reflete sobre o significado de uma exposição bienal, ou seja, que ocorre a cada dois anos. Ele explica que algo que funcione bienalmente, e cujo acontecimento implique em temporalidade repetida e esperada, é da ordem do mito e da festa. A Bienal, assim, poderia ser vista como um mito festivo a ser comemorado ritualmente em períodos intervalares esperados. Ela se contraporia, a partir de sua circularidade, à linearidade prosaica e racional da ocorrência única. A Bienal seria a festa do eterno retorno, um mito festivo, ainda que inserido em ambiente que prima pelo progresso.

No caso da Bienal, porém, significa a tentativa de programar exatamente aquilo que não se deixa programar: o espanto. De mito festivo, a Bienal corria o risco de se converter em encontro enfadonho que visa expor as “últimas novidades”. Flusser teme que o evento começasse a operar em função da elaboração de novidades, tendo de atender a um público sedento pelo inusitado. Isso acabaria por incluir o artista em sistema acelerado de produção que tanto não contribuiria para o seu processo criativo quanto se transformaria em demanda impossível de ser atendida.

Por fim, Flusser avalia o fato de ser a Bienal exposição que se realiza em São Paulo. A principal metrópole brasileira, além de encontrar-se em pleno desenvolvimento econômico e tecnológico, apresentava duas características centrais no que se refere ao contexto artístico: ocupava posição marginal em relação à considerada “grande

³⁵⁹ FLUSSER, Vilém. “As bienais de São Paulo e a vida contemplativa”. In: *O’Estadão*, 1 de setembro de 1969.

cultura ocidental” e não continha tradição artística definida, já que cidade formada, sobretudo, por desenraizados. A Bienal tinha por missão, portanto, constituir uma cultura artística brasileira não nacionalista, ou na pior das hipóteses desenvolver o gosto pela cultura artística no Brasil.

Desde a metade da década de 1960, portanto, Flusser passa a escrever ensaios sobre a Bienal. Em princípio, sob um ponto de vista que chama de fenomenológico. Ao invés de criticar artistas ou analisar detidamente alguma obra, ele analisa o que significa uma obra, uma obra de arte, uma exposição, uma exposição bienal e uma exposição em contexto ocidental marginal. No entanto, com o avançar dos anos suas intervenções tornam-se mais efetivas, o que manifestava um evidente desejo de participação na própria organização da Bienal.

A primeira vez que Flusser dá o ar da graça de modo mais direto no evento é no *Simpósio sobre Aspectos Humanísticos da Ciência*, que ocorre em outubro de 1969 em paralelo a que ficou conhecida como a “Bienal do Boicote”, e que foi organizado, entre outros, por Sergio Buarque de Holanda, Zeferino Vaz e João de Scantinburgo. O título da conferência de Flusser foi “O problema da automação do ponto de vista científico e humano”³⁶⁰.

Nesta palestra, Flusser volta ao tema da cisão entre arte e técnica, ou no contexto do simpósio, entre ciência e humanismo. Ele reafirma que o rompimento que culminou na divisão entre sujeito e objeto deu-se no Renascimento. Foi naquele período que o homem voltou-se definitivamente contra o mundo. O estudo do objeto passou a ficar a cargo da ciência, enquanto a investigação do sujeito destinou-se ao humanismo. A história moderna seria a explicitação dessa divisão. Flusser defende que o interesse da geração que se apresentava não se dividia mais entre a natureza (campo da ação progressiva da técnica) e o homem (campo dos valores), mas estava na relação entre ambos, a partir da qual ação e valor tornam-se complementares.

Em 1971, na edição de número XI do evento, Flusser desempenha novamente papel de protagonista na programação paralela. Ele é um dos convidados da seção “Arte e Comunicação” da Mesa Internacional de Críticos de Arte, que ocorre entre 4 e 9 de setembro. A carta-convite da mesa lista três pontos centrais que deveriam ser discutidos: a atualização

³⁶⁰ FLUSSER, Vilém. “O problema da automação do ponto de vista científico e humano”. In: *Anais do Simpósio sobre Ciência e Humanismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971, p. 251-258.

da Bienal tendo em vista a edição de 1973, cuja proposta era realizar exposições internacionais coletivas que abrangessem as novas tendências; o tema da arte e comunicação, que contemplava os recentes processos interativos e as relações com os meios de massa; e a questão da conjugação entre arte e tecnologia³⁶¹.

Como se vê, os temas não poderiam ser mais familiares a Flusser. Ele estava comodamente instalado em seu terreno favorito de combate. As propostas de transformação da Bienal, que passavam, principalmente, pela elaboração de exposições coletivas e pela produção de obras interativas que integrassem os meios de massa e as novas tecnologias vão totalmente ao encontro das formulações teóricas de Flusser. Ele participa de modo efetivo de várias das mesas e estreita laços com críticos nacionais e internacionais.

A sereia havia conseguido encantar os organizadores, em especial seu mecenas máximo, Francisco Matarazzo Sobrinho, que o convida, em março de 1972, para compor a equipe de assessoria técnica da Bienal, que seria a responsável pelo projeto de reformulação do evento e pela estruturação da exposição “Brasil-Plásticas, uma Bienal Nacional”. A equipe era formada ainda por Antonio Bento, presidente da seção brasileira da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e por Betty Giudice, presidente da seção brasileira da AIAP (Associação Internacional dos Artistas Plásticos). A grande ironia é a forma como Flusser é apresentado nos materiais publicitários de divulgação: “professor universitário”.

É necessário reforçar que os financiadores e organizadores da Bienal haviam chegado à conclusão, neste período, de que era preciso reformular a exposição, algo que o boicote de 1969 alimentou. Era consenso de que o evento poderia se converter em espaço frequentado por uma pequena elite caso não repensasse as suas bases. Tal reformulação passava por reelaborar as ideias de exposição e de obra de arte. Era essencial, também, incorporar as novas tecnologias e os meios de comunicação de massa. A Bienal precisava se tornar atraente para o “grande público”. O desafio dos novos curadores, e entre eles Flusser, era o de incluir a Bienal neste cenário cultural em ebulição sem, para isso, ter de transformá-la em divertimento dominical. O objetivo era romper a estrutura discursiva da exposição e tornar mais claro aquilo

³⁶¹ Devo grande parte das informações acima a: MENDES, Ricardo. “Bienal de São Paulo de 1973. Vilém Flusser: uma experiência inconclusa”. In: *Ghrebh* – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, n. 11, 2008.

que se desejava comunicar. No caso de Flusser, a aspiração era de que a Bienal funcionasse, na condição de microcosmos, como um “laboratório”.

Aceito o convite, Flusser parte em viagem pela Europa a partir da metade de 1972. Ele tem nas mãos o cartão de visita dos seus sonhos: Vilém Flusser, organizador da Bienal de Arte de São Paulo. E é desta forma que ele se apresenta a artistas e intelectuais europeus. Ele se corresponde com Umbro Apollonio, curador da Bienal de Veneza, e Radu Varia, curador da Bienal de Paris, e para ambos afirma que suas propostas haviam ganhado grande aceitação no Brasil.

Evidente que o motivo dos contatos é a apresentação de sua ideia de reformulação da Bienal e, se fosse o caso, a apresentação de um convite oficial para participação no evento. No entanto, a leitura de algumas das cartas remetidas à organização da Bienal, e principalmente a análise de certas correspondências trocadas entre ele e outros intelectuais, tornam nítido que a posição de “gerente principal” lhe caiu como o pretexto perfeito para aproximar-se de pessoas pelas quais sempre nutriu interesse e com as quais confiava que sua teoria dialogava. As primeiras conversas com Abraham Moles, Marshall McLuhan, com os próprios Radu Varia e Umbro Apollonio e com artistas como Fred Forest datam deste período³⁶².

Ele expôs os principais tópicos de sua proposta de reformulação da Bienal durante a 24ª Assembleia Geral da AICA, sediada em Paris entre 12 e 16 de setembro de 1972. De modo geral, o objetivo de Flusser era compor grupos de trabalho ao redor de um conjunto de temas. A ideia era que cada grupo se formasse a partir de um convidado estrangeiro e de alguns convidados nacionais, que trabalhariam como coordenadores das atividades. Cada grupo deveria incluir, obrigatoriamente, membros da chamada “sociedade civil”. No tópico “reformulação do ensino primário”, por exemplo, ele sugere a participação de um manipulador de vídeo, de um fotógrafo, de um pedagogo e de um psicólogo, além de integrantes da Prefeitura Municipal e de escolas particulares e públicas.

Não deixa de ser curioso constatar que, antes do encontro em Paris, Flusser envia a seus alunos um conjunto de sugestões alinhadas

³⁶² Relato bastante detalhado do engajamento de Flusser na Bienal, do qual extraí muitas das informações acima, pode ser encontrado em: MARBURGER, Marcel René. “Cronologia de un fracaso curatorial”. In: *Flusser Studies*, n. 13, maio de 2012.

com a realidade brasileira e que foram desdobradas em possíveis grupos de trabalho formados por intelectuais nacionais e por pessoas da sociedade em geral. No entanto, os tópicos principais de sua proposta, que constam na carta enviada à organização da Bienal após a assembleia na França, incluem apenas convidados europeus e estão em pleno acordo com os temas que lhe interessavam, como o vídeo, a imprensa e os conceitos de comunicação e de gesto, desprezando, em parte, o envolvimento mais direto com a sociedade brasileira que as propostas iniciais contemplavam. Consequência disto ou não, a Bienal de 1973 recusou 90% das propostas de artistas nacionais, o que levou 78 dos 236 rejeitados a organizar a “Bienal dos Recusados”, na galera Espade.

As propostas de Flusser são aprovadas em outubro de 1972 pelo secretariado da Bienal. Suas ideias, num primeiro momento, agradam aos organizadores da exposição. Do mesmo modo, o esforço de Flusser em espalhar pela Europa a notícia da iminente realização de uma Bienal reestruturada também parece ter surtido efeito. Durante o segundo semestre de 1972 e o começo de 1973, Flusser não desperdiçou oportunidades de falar à imprensa e de participar de programas de rádio e de televisão.

Em 19 de setembro de 1972, a jornalista Jeanine Warnod assina, no importante diário *Le Figaro*, uma nota com o seguinte título: “Thèmes révolutionnaires pour la Biennale de São Paulo 1973”³⁶³. As primeiras frases do texto confirmam o diagnóstico da crise estrutural da Bienal: “La Biennale de São Paulo, elle aussi, traverse une crise. Il n’est pas facile de promouvoir une jeunesse d’esprit dans un organisme déjà vieilli”³⁶⁴.

Jeanine se limita a expor a posição de Flusser a respeito do funcionamento atual da Bienal, e de como deveria passar a funcionar. Ao jornal francês, Flusser reafirma que tanto a cultura de massa quanto a cultura de elite encontravam-se em estado de alienação. A primeira porque é imposta aos seus adeptos e os aliena da realidade. A segunda porque justamente perdeu o contato com a massa.

A nota elogia ainda a disposição de Flusser de engajar-se em tema tão urgente para a arte e a cultura da época: “Plutôt que de proclamer: l’art est mort M. Flusser préfère favoriser sa résurrection”³⁶⁵.

³⁶³ WARNOD, Jeanine. “Thèmes révolutionnaires pour la Biennale de São Paulo 1973”. In: *Le Figaro*, 19 de setembro de 1972.

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ Idem.

O breve comentário jornalístico menciona, e descreve *en passant*, quatro dos tópicos planejados por Flusser para o evento que se aproximava: apartamento, escola primária, produtos alimentícios e janela. Por fim, ao melhor estilo romance de aventura, a nota se encerra com a pergunta: “M. Flusser trouvera-t-il assez d’adeptes pour mener à bien sa révolution?”³⁶⁶.

Em data muito parecida, em 10 de setembro, a manchete do caderno de cultura do *Estadão* estampa: “Em 73 a Bienal muda sua imagem”. A reportagem traz um resumo das propostas que, no mesmo mês em Paris, Flusser e Antonio Bento apresentariam na 24ª Assembleia da AICA, e anuncia com entusiasmo as mudanças previstas para o ano seguinte. O texto, assinado por Allen Augusto Dupre, reforça a necessidade de se repensar a Bienal em razão da “fuga do público”. A conclusão era de que a Bienal estava vazia e elitizada.

Depois de algumas andanças pela Europa, Flusser mostra-se eufórico em contato postal com os organizadores da exposição. Ele se anima com o fato de seus interlocutores empolgarem-se com o modelo de “laboratório”, bem como se aproveita da reverberação alcançada para mostrar resultado àqueles que o bancaram para projetar a nova Bienal: “A ideia de transformação da Bienal em laboratório estético mundial, (que estou divulgando por vários artigos em imprensa e conferências), está pegando. Ninguém doravante parece poder permitir-se o luxo de ficar por fora”³⁶⁷.

Essa aura de alegria parece ter contagiado não apenas Flusser, mas os próprios membros da Fundação. É o que transparece da troca de mensagens entre Mário Wilches, assistente técnico, e Mário Beni, diretor executivo, quando falam do tópico “laboratório”: “Quanto à repercussão da ideia do “laboratório” – que já era excelente – continua crescendo e abrangendo áreas não diretamente interessadas anteriormente em manifestações do tipo de nossa Bienal”³⁶⁸.

A edição de 6 e 7 de janeiro de 1973 da *Gazette de Lausanne*, em sua seção literária, anuncia em topo de página: “La Biennale de São

³⁶⁶ Idem.

³⁶⁷ Carta de Vilém Flusser a Bienal de São Paulo, de 26 de novembro de 1972. In: FLUSSER, Vilém apud MENDES, Ricardo. In: MENDES, Ricardo. “Bienal de São Paulo de 1973. Vilém Flusser: uma experiência inconclusa”. In: *Ghrebh* – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, n. 11, 2008.

³⁶⁸ Carta de Mário Wilches a Mario Beni, sem data. In: WILCHES, Mário apud MENDES, Ricardo. Idem.

Paulo transformée en laboratoire collectif³⁶⁹. O jornal traz uma entrevista exclusiva de Flusser concedida a J. D. Rouiller. Flusser, tomado como o “organizador principal da Bienal”, reitera que seu objetivo era a realização de uma exposição dialógica que contasse com a participação efetiva do público, das etapas iniciais até a exposição. Ele não queria que os visitantes, nomeados propositalmente como “consumidores”, desfrutassem apenas dos efeitos das obras, mas que participassem da própria concepção dos trabalhos. A Bienal não deveria constituir-se enquanto circuito fechado, mas alterar a vida cotidiana dos paulistanos.

A ideia de fazer da Bienal um “vaste laboratoire collectif”³⁷⁰ pode ser vista pelo prisma de três aspectos: primeiro, pelo fato de conglomerar uma grande quantidade de pessoas ao redor de temas comuns, não apenas especialistas, mas também gente que atuasse no mercado, cidadãos “comuns”, ou seja, laboratório no sentido de reunião de pessoas que tem por objetivo pensar uma mesma questão; segundo, pelo fato de poder ser a Bienal um teste para remodelar não somente a exposição de São Paulo, mas o próprio modelo de exposição em todo o mundo – isso passaria por reavaliar, principalmente, a relação entre o artista e o público, pois para Flusser, não era a arte em si que estava em crise, mas a maneira como esta se comunicava com o espectador; e terceiro, pelo fato de se poder tomar a Bienal como uma experiência, um verdadeiro experimento, em sentido científico, capaz de gerar modelos outros de vivência e urbanidade que poderiam ser estendidos para a cidade de São Paulo: “La mission qui vient de m’être confiée est aussi l’instant dramatique dans ma vie, celui d’avoir la possibilité de mettre en pratique une théorie”³⁷¹.

Mas nem tudo eram flores. A relação de Flusser com os organizadores da Bienal sempre foi conflituosa. As correspondências revelam a impaciência de Flusser com o que considerava a morosidade brasileira. Num primeiro momento, ele mergulha profundamente na preparação do evento. Não apenas se propõe a refletir sobre a reformulação do modelo da exposição, mas se envolve com a parte operacional: cotações, número de convidados, orçamento, etc.

³⁶⁹ ROUILLER, J. D. “La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif: une interview exclusive de Vilém Flusser”. In: *Gazette de Lausanne*, 6 de janeiro de 1973.

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ Idem.

Da parte dos organizadores, incomoda a inflexibilidade de Flusser em relação aos assuntos importantes que envolvem o preparo de um evento desta magnitude. Além do mais, não custa lembrar, Flusser é pago para repensar a Bienal, inclusive tendo as despesas custeadas para viajar pela Europa. Um dos principais motivos de desacordo é o dinheiro. Em carta de 15 de janeiro de 1973, Flusser exige de Francisco Matarazzo o imediato depósito de U\$ 10 mil, sob pena de interromper os trabalhos. Em resposta, Matarazzo dá a entender que as tarefas de Flusser na Europa já haviam se encerrado, e aceita, a contragosto, depositar apenas U\$ 2 mil³⁷². A parceria perde força ao longo dos meses até culminar, conforme alguns dos estudiosos do assunto, em retumbante fracasso curatorial.

Nem todas as ideias de Flusser, entretanto, morrem na praia. Dois de seus convidados internacionais realmente vêm ao Brasil e colocam em operação a proposta de elaboração de obras de arte coletivas e abertas. Um deles é Eric McLuhan, filho de Marshall. Eric vem ao Brasil acompanhado de grande equipe: engenheiros de som, designers, cineastas e artistas plásticos. No entanto, quando desembarca no país depara-se com cenário diferente do prometido. A estrutura reservada ao seu trabalho encontra-se inacabada, o estande não tem teto, não há mesas e cadeiras e as paredes estão sem pintura.

A instalação do canadense McLuhan chama-se “Mostrando São Paulo para São Paulo” e consiste em três etapas: na primeira, o espectador entra numa sala onde se depara com dois espelhos que refletem a sua própria imagem; na segunda, o participante venda os olhos e escuta, por 20 minutos, os sons da metrópole gravados em fita, ao final dos quais se dirige a outro espaço para relatar de forma sensível ou visual o que havia sentido; a terceira e mais ousada etapa não é realizada: a de manter a venda nos olhos do espectador de 12 a 24 horas.

No entanto, é a participação de Fred Forest que mais se aproxima de algumas das principais propostas de Flusser. Os trabalhos e performances de Fred alcançam grande repercussão na imprensa. Ele não apenas participa da Bienal, mas estende a estadia em São Paulo em três meses, para além das duas semanas previstas, e coordena uma série de outras intervenções.

³⁷² Carta de Vilém Flusser a Francisco Matarazzo, de 15 de janeiro de 1973. FLUSSER, Vilém apud MENDES, Ricardo. In: MENDES, Ricardo. “Bienal de São Paulo de 1973. Vilém Flusser: uma experiência inconclusa”. In: *Ghrebh* – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, n. 11, 2008.

O trabalho que efetivamente programa para a Bienal já causa rebuliço. Forest instala doze terminais telefônicos no pavilhão e os posiciona sobre pedestais. Aos telefones, liga um poderoso sistema de som que amplifica as chamadas, permitindo que todos os visitantes, independentemente de onde estejam no espaço da exposição, possam escutar o que é dito nos aparelhos. O programa funciona assim: Forest divulga os telefones pela imprensa e anuncia que as linhas estão abertas. Informa, também, que os participantes poderiam falar o que bem entendessem, e que seriam ouvidos por todos os presentes na Bienal. Assim, qualquer cidadão poderia “telefonar” para a Bienal e propagar os impropérios que lhe viessem à mente. Ao final de dois minutos, o sistema automaticamente corta a ligação.

Fora da Bienal, outras intervenções também geram curiosidade e repercussão. Uma delas se intitulou “Passeio Sociológico no Brooklyn”. Forest convida trinta pessoas para, munidas de um banquinho numerado, entrarem num ônibus com destino ao conhecido bairro paulistano. Elas caminham pela rua e, quando sentem vontade, instalam seus banquinhos ao redor de um estabelecimento ou de alguém, e iniciam uma entrevista. Enquanto isso, uma equipe de apoio grava todos os movimentos do grupo, inclusive os áudios das conversas com os moradores ou transeuntes. Muitos foram os locais visitados durante o passeio: padaria, barbearia, açougue e outros. Encerrada a atividade, as imagens foram editadas e exibidas no Museu de Arte Contemporânea (MAC). Na *Folha de São Paulo*, o “passeio sociológico” é registrado com entusiasmo em reportagem intitulada “A arte viva de Fred Forest”, em 30 de novembro de 1973.

Outra intervenção que visou observar a cidade através de uma perspectiva pouco usual foi “A autópsia da Rua Augusta”, também chamada por Forest de “Petit Musée de la Consommation”. Para este trabalho, o artista recolhe uma série de objetos da conhecida rua paulistana – latas de sardinha, um pacote de macarrão, caixa de sabão em pó, manequins, moedas, notas fiscais, uma caixa com pílulas contraceptivas, garrafas de Coca-Cola, etc – e os leva para dentro da galeria. Além desta série heterogênea de utensílios, a exposição ainda traz um conjunto de vinte televisores que transmite imagens da Augusta em tempo real. Em entrevista à *Revista Veja* em 19 de dezembro de 1973, incluída na reportagem “Bisturi na TV”, Forest afirma, em estilo flusseriano: “A câmara foi meu bisturi para essa autópsia [...] ao mesmo tempo, nas mesinhas e estantes, fiz um pequeno museu do presente e do consumo. E evidentemente usei a Augusta como símbolo. Através dela,

estou conseguindo analisar todas as grandes ruas de todas as capitais de nossa sociedade”³⁷³.

Forest ainda repete, no Brasil, uma intervenção que realizava na Europa há algum tempo. Solicita a jornais brasileiros que deixem em suas páginas espaços em branco. Na sequência, ele pede aos leitores que recortem o pedaço vazio, escrevam o que desejassem e o enviem por correio. O artista recebe os fragmentos e os prega em uma das paredes do Pavilhão. Na edição de 3 de outubro de 1973, o caderno de cultura da *Folha de São Paulo* adere à proposta: “O espaço é livre. O artista é você”. O título é seguido, na parte inferior, por um quadrado branco³⁷⁴.

Por fim, é da ideia do branco que partiu a intervenção mais polêmica e de maior repercussão empreendida por Forest em São Paulo, “O branco invade a cidade”. O trabalho consiste em promover uma passeata, conduzindo algumas dezenas de pessoas para o centro da cidade, mas na qual os manifestantes empunham apenas cartazes em branco. Uma manifestação que não reivindica nada. As pessoas caminham pela rua sem alvoroço levantando faixas que nada solicitam. A intervenção acaba por agitar a região central e, aos poucos, outras pessoas, sem ligação com a intervenção, aderem ao “movimento”. Mas, ao contrário dos atores, os insatisfeitos que se juntam à passeata expõem mensagens contra a administração pública.

As intervenções de Forest coincidem com o apogeu da ditadura militar no Brasil. O que hoje possivelmente não geraria efeito nenhum, à época movimentou a imprensa e irritou os generais. No momento em que qualquer aglomeração de pessoas é tomada por suspeita, organizar uma manifestação, mesmo que simulada, significa afronta grave. Além disso, a passeata foge do controle e se converte em autêntico movimento contestador. O resultado não poderia ser outro: a detenção de Forest.

Os jornais brasileiros, sempre conservadores, apressam-se por anunciar, em tom desdenhoso, a prisão do artista. O *Estadão* de 8 de novembro de 1973 ironiza: “O artista queria novas experiências. Foi preso”. Já o *Jornal do Brasil*, no mesmo dia, estampa: “Branco invade São Paulo e todos acabam na prisão”. Durante o interrogatório, Forest comporta-se de maneira bastante displicente, até pelo fato de, como

³⁷³ FOREST, Fred apud “Bisturi na TV: autopsia da Rua Augusta”. In: *Veja*, n. 276, dezembro de 1973.

³⁷⁴ Flusser comenta este trabalho em: FLUSSER, Vilém. “Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos”. Trad.: Sandra Rey. In: *ARS-USP*, v. 7, n. 13, 2009, p. 172-179.

admite em entrevistas posteriores, ter contado com o apoio de parte da imprensa e com a prerrogativa de ser um artista estrangeiro convidado pela direção da Bienal. Os inquiridores queriam saber a todo custo quem eram as pessoas que haviam levado cartazes com dizeres políticos à “manifestação”. Como resposta, ele assegura que daria a informação assim que chegasse à Europa, e que faria questão de avisar, à imprensa do lado de lá do Atlântico, que no Brasil era proibido circular pela rua exibindo cartazes em branco³⁷⁵.

A partir desta breve descrição, é possível afirmar que o resultado das intervenções de Forest foi bastante satisfatório, tendo sido um dos premiados da Bienal de 1973. Em resumo, Forest consegue realizar exatamente o que Flusser, ele próprio, sempre ansiou, desfrutando de fama temporária. O convidado alcança os objetivos que Flusser tomava como seus: propor modelos dialógicos dentro da estrutura discursiva dos meios de massa, apoiando-se, para isso, nas teorias do jogo, da informação, da cibernética e da fenomenologia. Forest mexe, mesmo que efemeramente, com a cena brasileira, algo que Flusser tentava fazer desde a década de 1960.

Depois de praticamente desistir de organizar a Bienal, Flusser não imaginava que as intervenções do amigo surtiriam tamanho efeito, ainda mais em contexto de regime de exceção. Esse desapontamento recalcado justifica a reação raivosa de Flusser quando reencontra Forest pela primeira vez depois da Bienal, na biblioteca do *Institut de l' Environnement*, em Paris. Flusser ignora a exigência de silêncio do local e esbraveja duramente com o amigo: “Fred, por que você me traiu?”. Em entrevista recente, o artista reflete sobre as razões desta estranha reação:

Porque ele não estava no Brasil quando todos esses acontecimentos contestatórios inspirados no meu ativismo natural aconteceram na XII Bienal. Talvez o que o frustrava era que finalmente eu fazia aquilo que ele havia sonhado fazer, mas ele pensava que isso fosse impossível em tal contexto

³⁷⁵ Em 2018, um servidor da Universidade Federal de Santa Catarina, por ter concedido uma entrevista à TV universitária diante de cartazes que estampavam dizeres críticos à Operação Lava-Jato e a uma delegada da Polícia Federal foi intimado a depor e instado a apontar os autores dos cartazes. Posteriormente, este mesmo servidor foi denunciado pelo Ministério Público, mas a Justiça Federal não acolheu a denúncia.

e conseqüentemente ele achava que eu tinha sido beneficiado por uma certa complacência dos poderes do lugar. Eu consegui ir muito além do projeto inicial tal qual eu havia concebido. E eu pude fazê-lo porque eu tinha a cumplicidade dos jornalistas. Eles começaram a me dar espaço nos jornais. Depois, eu decidi sair pelas ruas declarando que o artista não permaneceria encerrado na Bienal, no gueto cultural. Os jornalistas me seguiram pela rua e publicaram tudo nos jornais do dia seguinte. Havia, então, uma espécie de amplificação que eu ativei. Eu pus em movimento um processo que eu não podia controlar. Eu havia subestimado a capacidade de participação dos Brasileiros. Eu não sou um herói, tudo aconteceu apesar de mim mesmo até o momento em que a polícia me prendeu. Tendo conhecido, ele mesmo, esse regime militar extremamente repressivo, Flusser não podia pensar que isso pudesse acontecer. Ele não podia compreender como um estrangeiro podia ter feito isso no Brasil com um regime tão duro e ainda se beneficiando do poder da imprensa³⁷⁶.

Na mesma entrevista, Forest revela uma informação nada irrelevante. Ao melhor estilo *vampyroteuthis*, que solta a sépsia na água para não ser identificado, ou ao melhor estilo Flusser, ele não comparece ao evento que ajuda a organizar. Flusser voltaria a participar da Bienal apenas em 1981, quando Francisco Matarazzo já estava morto. Nesta ocasião, ele traz a São Paulo outro de seus amigos, Louis Bec. O *Vampyroteuthis Infernalis* estava engatilhado e Flusser aproveitaria para introduzir Bec no contexto artístico brasileiro.

De todo jeito, a sua última grande tentativa de engajamento na cultura brasileira estava encerrada. E sem sucesso. Com o fracasso do “modelo Bienal” ou do “laboratório Bienal”, Flusser reconhece: “Desisti, com a Bienal, também de toda Jerusalém terrestre”³⁷⁷. Ele abandona, com a Bienal, toda possibilidade de aplicação de um modelo teórico a uma realidade social. Todo esforço estético de pretensões

³⁷⁶ FOREST, Fred apud Entrevista para Annick Bureau, realizada em Paris, em 22 de dezembro de 2008. In: *Flusser Studies*, v. 8, maio de 2008.

³⁷⁷ Carta de Vilém Flusser a Edmar de Almeida, de 5 de dezembro de 1972. Inédito. Vilém Flusser Archive.

políticas. Será por isso que, a partir da década de 1980, Flusser insista recorrentemente que as imagens técnicas desprezam a realidade objetiva? Será por isso que, também neste período, desvie levemente o seu argumento e passe a admitir que pensar o mundo contemporâneo não era mais propor modelos, mas jogar estrategicamente com modelos? O que significa, para a continuidade do pensamento de Flusser, a desistência de “toda Jerusalém terrestre”? Como conjugar desterramento apátrida e desengajamento social? O engajamento está pautado nos gestos, e não em lugares, como ele aponta? Flusser retorna à Europa e escreve a sua autobiografia, *Bodenlos*, um “monumento ao engajamento”³⁷⁸: “Aqui [com *Bodenlos*] jaz um engajamento nascido em 1940, morto no campo de batalha em 1972, e a espera pela ressurreição dos corpos”³⁷⁹.

4.

Como articular o Brasil? Como articular o “chapadão”? Como articular o abismo? Como articular os dois polos entre os quais oscila a realidade brasileira, o de Juscelino e Brasília, ou da “historização imanentista”, e o de Riobaldo e Transamazônica, ou da “existencialização transcendentizante”³⁸⁰? O chamamento da vastidão é a dimensão da realidade brasileira. Como pensar o Brasil sem recair em historicismo retrógrado ou em a-historicidade inautêntica? Como dar sentido a uma vida no Brasil? Como ser supra-histórico³⁸¹ no Brasil? Como engajar-se no Brasil sem vender-se inteiramente ao Diabo? Como deixar de ser funcionário dentro da estrutura brasileira?

A imensidão brasileira convida e seduz. Ainda mais a um desterrado, plurilíngue e sedento, “esponja que pode chupar elementos de não importa que cultura (talvez seja este o verdadeiro significado do termo cosmopolitismo: capacidade de aproveitamento universal passivo

³⁷⁸ Carta de Vilém Flusser a José Bueno, de 14 de dezembro de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ FLUSSER, Vilém. “Monólogo”. In: *Bodenlos*: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007, p. 59.

³⁸¹ FLUSSER, Vilém. “Gênese e estrutura”. In: *O Estado de São Paulo*, 4 de janeiro de 1969.

e irresponsável)³⁸²”. O Brasil é um prato cheio aos apaixonados e aos irresponsáveis. Quando menos se percebe, já se está dentro, envolvido. A imensidão brasileira não assusta. Ela atrai. E não é difícil acessar as suas engrenagens. Como não foi difícil a Flusser tomar lugar na intelectualidade nacional, ainda que pelas beiradas. No Brasil, nada está inteiramente consolidado: a política, a ciência, a arte, a filosofia. Paulo Leminski pode virar best-seller, como virou, da noite para o dia: “Fui cuspido, pela fúria dos acontecimentos, no Brasil – que é uma situação plástica, muito amorfa, faminta e sedenta em todos os sentidos, também no ôntico”³⁸³.

O Brasil não é nada. O Brasil é amorfo. Não tem forma definida. O Brasil é plástico, plasticidade que Flusser também observa na língua portuguesa. O Brasil é um amorfo que dá vontade de meter a mão na massa. Aquele que experimenta, no calor da novidade, manipular a realidade brasileira, carrega o sentimento de que a realidade assume as formas impostas. O Brasil se apresenta, à primeira vista, como um paraíso terrestre a um desterrado. É comum naquele que desembarca no Brasil a sensação de que finalmente encontrou o seu lugar. Divina hospitalidade brasileira. Intimidade que brota depois do primeiro aperto de mão.

Mas o Brasil oprime. Também é comum naquele que já desembarcou no Brasil há alguns anos a sensação de esgotamento, de que acordou de um sonho. O Brasil se parece a um labirinto kafkiano: estende o tapete vermelho, chama pelo nome e lança o holofote para, no último momento, à entrada da porta principal, erguer o aviso de “proibido avançar”. O Brasil é o país da frustração porque é o país do projeto. Todos têm projetos. Pode ser sintomático o fato de quase todos os projetos atenderem a chamados de editais – e já nascerem frustrados. O Brasil é um eterno vir-a-ser. A cada quatro anos candidatos oferecem o seu “projeto de Brasil”. Projeto que é sempre o mesmo: fazer o Brasil “grande outra vez”, fazer o Brasil “voltar a crescer”, fazer do Brasil “uma potência”. A ideia de que o Brasil é monstro potencialmente gigante, e que só não cresce porque é mal nutrido, é o que mantém o

³⁸² FLUSSER, Vilém. “Monólogo”. In: *___Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 67.

³⁸³ FLUSSER, Vilém. “Em busca de significado”. In: *Rumos da filosofia atual no Brasil: em auto-retratos*. Volume 1. Org.: LUDUSANS, Stanislavs. São Paulo: Loyola, 1976, p. 496.

aspecto amorfo brasileiro. O país do projeto é o lugar em que nada acontece.

O Brasil encanta, mas desencanta muito rapidamente. Não é preciso tempo demasiado para descobrir os seus limites. Todo funcionário deseja “crescer” dentro da empresa. Veste o uniforme, utiliza o crachá, defende o próprio chefe como um soldado SS defende Hitler, emprega a primeira pessoa do plural, o nós, o pronome mais poético e mais político, para referir-se à empresa em que trabalha, mas, no segundo seguinte ao de sua demissão, quer matar o antigo *führer* e atear fogo no antigo local de trabalho. No entanto, basta um novo convite, uma nova “oportunidade” para acreditar que agora será diferente, que desta vez as chances de “crescimento” são reais.

O Brasil é um polvo estático³⁸⁴. Faz crer que pode ser apreendido sem esforço. No primeiro contato, move-se e abre os tentáculos, como quem abraça o hóspede amavelmente, até o ponto em que o engajado se dá conta de que está totalmente envolvido, preso, imóvel. Se Barthes afirma que o sujeito amoroso está abismado, o sujeito envolvido – em relação de amor ou de trabalho – está mergulhado na situação, enlaçado, incapaz de se mexer. É isso que significa tomar o Brasil como um país acolhedor: receptivo e paralisante. O Brasil atrai para o centro do redemoinho, dentro do qual não se pode fazer mais nada, a não ser girar:

Durante muito tempo nutri a esperança de ver surgir em tal paiz-continente cultura nova. Por isto me engajei nela ensinando, escrevendo, e mantendo série de diálogos altamente criativos. Finalmente, decepcionei-me. Não por razões econômicas, políticas e sociais, mas por compreender que não sou a pessoa indicada para tal engajamento. Meu interesse é por demais “abstrato” para ter justificativa em situação concretamente dolorosa. Achei pois mais honesto mudar para cá, aonde meu engajamento tem mais justificativa. No entanto: continuo tentando

³⁸⁴ Na mostra “Polvo”, de 2014, Adriana Varejão recupera pesquisa do IBGE de 1976 em que os brasileiros puderam declarar livremente qual era a coloração da sua pele. Das 136 cores declaradas, entre elas “sapecada”, “encerado”, “queimada da praia”, “morena-bem-chegada”, etc, Varejão elege 33, e, com a ajuda de uma tradicional fabricante de tintas do Rio de Janeiro, prepara bisnagas de tinta a óleo na mesma quantidade. Por fim, pede a retratistas chineses que desenhem máscaras indígenas a partir de 33 retratos do seu rosto.

contribuir para o diálogo brasileiro, sobretudo publicando³⁸⁵.

Essa é outra das bravatas: o Brasil é um país continental. Um continente é uma extensão de terra que se perde de vista. Mas é também um espaço contido, involucrado, sóbrio, de terra firme, que se opõe ao abismo do oceano, ao fundo sem fundo, ao profundo. Flusser não se chocou com as condições econômicas, políticas e sociais do Brasil, mas se chocou com a impossibilidade de não poder fazer nada para alterar a realidade brasileira. É o Brasil uma situação concretamente tão dolorosa que não suporta engajamentos abstratos? O que é um engajamento abstrato? O que significa publicar no Brasil?

A correspondência de Flusser com seus amigos e ex-alunos, pós-retorno à Europa, é um constante chamado ao rompimento da inércia. De um lado, Flusser conta as novidades. De outro, ouve as lamentações. A alguns, tenta cavar trabalhos ou bolsas de estudo. O aspecto estático da realidade brasileira tende a tornar estáticos os que vivem no Brasil. No Brasil as coisas estão dadas para não funcionar.

Como realizar a frustração, como fazer do fracasso a suprema realização? No Brasil tudo falta. O Brasil é uma falta. Não sentem falta do Brasil aqueles que o deixam para trás? Flusser não repete até a morte que o Brasil é seu lugar de engajamento, que a sua responsabilidade veicula-se ao interlocutor brasileiro e que seu público leitor está no Brasil? Flusser estaria em vias de se tornar “pop”, como parece ser o caso de agora, se não tivesse deixado o Brasil e assumido a condição de “teórico dos media”, de “pensador alemão”, de filósofo “tcheco-brasileiro”?

Flusser via no Brasil a possibilidade de propor um novo humanismo, um novo homem, um *homo ludens*. Um humanismo que não tivesse o homem por centro. Um conhecimento que fosse capaz de articular a imensidão brasileira sem historicizá-la. Um pensamento progressista que não acreditasse no progresso. Não um projeto de Brasil, ou uma filosofia brasileira ou à brasileira. Mas uma forma que tornasse o pensamento no Brasil possível, que permitisse pensar no Brasil, um modelo que não dependesse, mas que não ignorasse a realidade brasileira. “Como você sabe: não gosto de imensidades. A medida é sintoma da humanidade, (anthropos metron panton), e “est modus in

³⁸⁵ Carta de Vilém Flusser a José Bueno, de 31 de agosto de 1987. Inédito. Vilém Flusser Archive.

rebus, sunt certi denique fines”. Por que o Brasil não deu certo? Por ser imenso. Conheço Buarque, mas Edith está lendo³⁸⁶”

Buarque é Sérgio Buarque de Holanda, com quem Flusser cruza nos seminários da Bienal de São Paulo. Não é o esforço de Buarque de procurar pelas raízes do Brasil³⁸⁷, esforço anti-vampyrotêutico, porque anti-abismal, o de estabilizar uma base sólida para assentar o que não pode ser estabilizado? É esforço histórico, sociológico, sem dúvida, e que se responde à falta de fundamento do Brasil de modo diferente a Flusser, admite, em termos semelhantes, que somos “desterrados em nossa terra”³⁸⁸. O Brasil forma um “todo incoerente e amorfo”, e não deixa de ser um mérito de Sérgio Buarque o de ter percebido que essa massa amorfa, que resiste a princípios racionalizadores de organização da vida, cede sem resistência à instauração de regimes autoritários. E mais do que isso: como uma sociedade amorfa apoiada em personalismo, como é a brasileira, tende a um “tipo de organização política artificialmente mantida por uma força exterior, que, nos tempos modernos, encontrou uma das suas formas características nas ditaduras militares”³⁸⁹.

O quadro desenhado por Sérgio Buarque é coerente com o de Flusser, e coerente com o Brasil contemporâneo. O Brasil segue o país dos que admiram e valorizam o trabalho mental, mas de pouca estima ao pensamento especulativo. Ainda prevalece o amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa e à expressão rara – ao meme. O brasileiro, como o próprio Flusser assevera, é o dono do palpite genial, do *insight*, da “sacada”. E o palpite genial é o efêmero, que brilha e comove, que move o riso, mas que não se materializa. Nas palavras de Buarque: “É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e de ação”³⁹⁰.

A inteligência é atributo reconhecido e admirado no Brasil. Todos admiram o sujeito inteligente e todos querem ser inteligentes. Os antigos analfabetos funcionais agora se transformam em inteligentes funcionais.

³⁸⁶ Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 5 de maio de 1987. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁸⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³⁸⁸ *Idem*, p. 31.

³⁸⁹ *Idem*, p. 61.

³⁹⁰ *Idem*, p. 83.

Buscam a sacada genial – inventar um aplicativo que os torne milionários. Adolescentes que entram na faculdade, poços de burrice e de potência, admiram-se com a imensidão do mundo e da arte. Encantam-se com os esforços de articulação filosófica que os precederam. Mas querem articular o mundo apertando teclas. Há um caminho possível entre o palpito genial e a erudição vazia, entre a história e a pós-história? A espontaneidade brasileira conflita com a adesão a todos os formalismos, prossegue Sérgio Buarque, ao mesmo tempo em que a confiança na excelência das fórmulas teóricas denuncia a nossa falta de disposição especulativa³⁹¹. Não é privilégio intransferível de Guimarães Rosa o de ter transformado o palpito genial em método? Não é a leitura de cada ensaio de Flusser o confronto com um esforço de articulação de um *insight*? É o fragmento a resposta mais efetiva à imensidão, ou é possível, como faz Rosa, articular a imensidão a partir de um imenso romance, o sertão a partir de um grande sertão? A força da poesia não está na imensidão da palavra?

Sérgio Buarque afirma que as cidades que os portugueses construíram na América não são um produto mental, resultado de planejamento, já que não contradizem a natureza, mas, ao contrário, acompanham a silhueta que enlaça a paisagem. Nada de rigor, de método ou de providência, mas “desleixo”, palavra que seria tão portuguesa quanto saudade. Não é que falte energia, mas uma íntima convicção leva a crer que não vale a pena³⁹². O brasileiro é o sujeito que tem ideias brilhantes, mas que não materializa nenhuma delas porque não vale a pena. Há no Brasil a firme ideia de que todo esforço de transformação está fadado ao fracasso.

A falta de providência de portugueses e espanhóis levou à criação de cidades monstruosas, cidades-polvos, cidades tentaculares³⁹³. Em carta a Miguel Reale, de 17 de junho de 1988, Flusser conta que preparava um texto para ser publicado em coletânea da editora Fischer Verlag, em colaboração com a Universidade Goethe, de Frankfurt, cujo tema seria “o intelectual e a cidade”. Flusser estava imbuído de escrever sobre o intelectual de São Paulo. Para facilitar o argumento, ele divide a cidade em três camadas: casa particular, praça pública e templo, ou economia, política e filosofia. Ocorre que, dentro deste esquema, São

³⁹¹ Idem, p. 183.

³⁹² Idem, p. 110.

³⁹³ VERHAEREN, Émile. *Cidades tentaculares*. Trad.: José Jeronimo Rivera. Brasília: Thesaurus, 1999.

Paulo não seria cidade, mas “conjunto de casas particulares sem praça pública nem templo”. A cidade de São Paulo seria dominada pela economia, produção e consumo, sendo a despolitização e a desteorização resultado de aglomeração artificialmente criada (colônia), já que colonos não necessitam de praças e templos. Em São Paulo, portanto, as ideias seriam importadas, e toda política recairia, necessariamente, em “politicagem (mimesis)”: “E os intelectuais paulistanos formam arquipélago no qual cada ilha de solidão está desligada das demais ilhas, mas ligada subterraneamente aos jardins zoológicos europeus e norte-americanos. Isto é a tragédia e a glória dos intelectuais paulistanos”³⁹⁴.

Segundo Flusser, não ter aceito este fato foi o seu principal engano. Flusser tentou fazer política em São Paulo ao assumir a tarefa de reorganizar a Bienal. E fracassou, tanto no gesto político de reprogramar o principal evento de arte do país, quanto no esforço de ser político, de se relacionar com mecenas e políticos de ofício. Em carta a José Bueno, de 1990, ele lamenta que, provavelmente, não voltaria mais ao Brasil. Ele reconhece que havia no país, há uma ou duas gerações, a esperança racional de que a sociedade brasileira se transformaria em alternativa para a Europa, já que aproveitara economicamente a fraqueza europeia no pós-guerra, culturalmente recebera imigração culta e socialmente estava formada por pessoas relativamente despreconceituadas e abertas ao mundo. No entanto, a esperança se revelou uma “fata-morgana tipo ‘o petróleo é nosso’, Brasília, Amazônia, petrodolares, Tancredo. Mas eu tinha participado de tal fata-morgana (por exemplo enquanto “embaixador extra-ordinário” do Itamarati na Europa e nos EEUU)”³⁹⁵.

Flusser engaja-se na realidade brasileira nas décadas de 1950 e, principalmente, 1960, mas em nenhum momento perde de vista a realidade europeia. Em sentido crítico, Flusser foi mais uma destas ilhas, isoladas das demais, que tentava se ligar aos jardins zoológicos do hemisfério norte. Em sentido elogioso, Flusser tentou ligar-se, antes que aos animais europeus e norte-americanos, às ilhas vizinhas brasileiras. Edgardo Pereira Mendes, o Gazu, um ex-aluno de Flusser, afirma em correspondência de 1988 que o intelectual brasileiro nasce clivado por

³⁹⁴ Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 17 de junho de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁹⁵ Carta de Vilém Flusser a José Bueno, de 9 de maio de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

esta situação herdada, e passa quase toda a vida cindido entre uma solidariedade latino-americana (“solidariedade debaixo da ponte”) e o fascínio pela “proa da nau do Ocidente que quer queiramos quer não, se chama Europa e sua variante recente a América do Norte”³⁹⁶.

É o intelectual brasileiro, afinal de contas, um desterrado, um ilhado, um navegante à deriva, e que sonha em tomar lugar privilegiado na nau ocidental? Não é o brasileiro um crítico ferrenho do Estado, da “mamata” do funcionalismo, e que passa a vida inteira a prestar concursos a fim de tomar o lugar dos que critica? É o intelectual brasileiro um marginal? Como forjar um pensamento original à margem e, ao mesmo tempo, fazer jus a uma herança cultural inescapável? Existe um pensamento à margem ou deve-se pensar, antes, nas margens do pensamento? Existe algo como um intelectual “brasileiro”? O pensamento tem nacionalidade? O pensamento tem lugar? O discurso das minorias não se eleva, atualmente, a partir da defesa de “lugares de fala”?

O que está em jogo é a proposição de um pensamento não-fascista – sem sangue, sem terra, sem pátria – que não recaia na ladainha da universalidade das ideias e do conhecimento. Como implicar-se sem implicância? Como se comprometer com o Brasil sem fazer do Brasil uma terra prometida? Pensar no caminho antropofágico é inescapável a esta altura. É sobre esta possibilidade que Flusser divaga, não por coincidência, com o mesmo Gazu:

Sei vagamente que o motivo da antropofagia é o desejo de incorporar o outro, com suas qualidades supostamente superiores às próprias. Sei que segundo Freud a criança “introjeta” a mãe com a idade de 1 ano, que a “devora” junto com o leite, e que a mãe devorada passa a ser o núcleo do futuro eu da criança. Sei finalmente que o “devorar o deus”, (en-thusiasmos), do qual a hóstia da missa é um exemplo, é simultaneamente a humanização do divino e a divinização do homem. Há portanto, no conceito de antropofagia, algo que pode ser chamado de “essência da comunicação e da comunhão”, coisa que o movimento antropofágico brasileiro dos anos 20 deve ter pressentido vagamente. (Não posso verificá-lo aqui por falta

³⁹⁶ Carta de Edgardo Pereira Mendes a Vilém Flusser, de 23 de junho de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

de documentação, e minha lembrança está ficando nebulosa quanto a esse movimento, embora tenha conhecido alguns dos seus participantes, inclusive o próprio Andrade). Se portanto o teu tema de interesse continuar a dizer respeito à comunicação, recomendo que te concentres sobre a antropofagia. Inclusive no sentido de “man eater”, no qual certos tigres e certas mulheres são assim chamadas na literatura inglesa³⁹⁷.

A antropofagia não soa, aos ouvidos de Flusser, como uma estratégia cultural, ou mesmo como um método de conhecimento. Ele encara a antropofagia como um princípio comunicativo, uma forma de diálogo natural, e autêntico, com o meu outro, independentemente de onde provenha. Antropofágico, para Flusser, seria menos o gesto de incorporação das qualidades supostamente superiores do outro do que a abertura a uma troca comunicacional encarnada com o outro. Flusser age assim com os seus interlocutores, e os que tardam a responder, são devorados. A defesa de Flusser a algumas das acusações que recebe sobre o teor ofensivo com que fala dos amigos em sua autobiografia, como são os casos de Dora e Mira Schendel, passa por esse ponto. Ele assume que falar do outro é construir monumentos que devem ser destruídos por aqueles que se sintam contrariados. Chamar o outro para o diálogo atende a um desejo de ser devorado.

É óbvio que esta problemática careceria de análise mais detida, mas, de partida, postula-se que o engajamento de Flusser no Brasil não se acomoda nem na antropofagia dos modernos e nem no “entre-lugar”³⁹⁸ de Silviano Santiago, que parecem preservar certa hierarquia entre o alto e o baixo. É como se o “outro” antropofágico fosse o europeu ou o norte-americano, e o “entre” de Santiago fosse um meio do caminho que leva do mais fraco ao mais forte, como a própria epígrafe de seu ensaio mais conhecido prenuncia: um jabuti de casca branca e mole deixa-se morder por uma onça e, do crânio da onça morta, faz o seu escudo.

³⁹⁷ Carta de Vilém Flusser a Edgardo Pereira Mendes, de 15 de dezembro de 1978. Inédito. Vilém Flusser Archive.

³⁹⁸ Ver, entre outros: SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

“Tupi or not tupi? Não: not to be é a resposta”³⁹⁹. A posição de Flusser sobre o assunto pode ser mais bem avaliada em carta a Roberto Gomes de 26 de setembro de 1980⁴⁰⁰. Nesta correspondência, ele acusa Gomes de citá-lo levemente e fora de contexto em *Crítica da razão tupiniquim*⁴⁰¹, de 1977. Nas três páginas que dedica a Flusser, Gomes questiona o postulado de que a filosofia não depende de espaço e tempo específicos, e que antes de perguntar sobre o que seja um pensamento brasileiro, convém indagar sobre o funcionamento do próprio pensamento. Gomes também critica, ironicamente, o fato de Flusser ter apontado, na revista do Instituto Brasileiro de Filosofia, que os expoentes da filosofia brasileira, à época, seriam Miguel Reale, Vicente Ferreira da Silva e Leônidas Hegenberg. Gomes defende a urgência de se forjar um pensamento nacional, que estaria, sim, atado às circunstâncias nacionais, um pensamento tupiniquim que acompanharia as formulações antropofágicas de Oswald de Andrade.

Flusser caminha em direção oposta. O caso não é “tupi or not tupi”, mas a recusa de ser – e de ser tupi. Flusser recusa toda identidade, e, quando sua discípula Maria Lília Leão elabora projeto de pesquisa⁴⁰² sobre o seu trabalho, e o define como “tcheco-brasileiro”, ele solicita que a proponente repense a demarcação: “O problema não é o da razão tupiniquim articular-se, mas o da razão ocidental articular-se em face dos tupiniquins que vão comê-la antropofagicamente”⁴⁰³. O intelectual brasileiro está tão incluído na lógica ocidental de pensamento quanto o intelectual europeu: “É comovedora essa sua tentativa de negar-se a si próprio para ser tupiniquim, quando o que o sr. de fato é, é ocidental com todos os senões que isto implica”⁴⁰⁴.

A resposta de Flusser é clara: o intelectual brasileiro não deve se

³⁹⁹ Carta de Vilém Flusser a José Bueno, de 6 de agosto de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

⁴⁰⁰ Carta de Vilém Flusser a Roberto Gomes, de 26 de setembro de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

⁴⁰¹ GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. São Paulo: FTD, 1994. As páginas que dedica a Flusser vão da 58 a 60.

⁴⁰² O projeto tinha por tema o que Maria Lília chamou de “filosofia-de-jornal”. Oferecido à Fundação Vitae, acaba por ser recusado. À época, o conselho da instituição era formado por José Mindlin, Celso Lafer, Antônio Candido e Roberto Schwarz.

⁴⁰³ Carta de Vilém Flusser a Roberto Gomes, de 26 de setembro de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

⁴⁰⁴ Idem.

assumir tupiniquim, mas se assumir ocidental. Ou ainda: assumir-se intelectual. O que é ser intelectual? O intelectual brasileiro deve se assumir responsável não apenas pelo salário mínimo vergonhoso, mas também pelo campo de concentração. Assumir-se é, antes de tudo, criticar a própria posição. Flusser rechaça o pensamento reativo, transgressor e marginal. O pensamento do intelectual brasileiro não assume os pressupostos que assume porque é o lado fraco da moeda, o lado passivo ou a metade sofredora da história, mas porque está informado pelos mesmos modelos que informam o pensamento europeu. É possível recusar a lógica ocidental de pensamento? O que é a lógica ocidental de pensamento? Para Flusser, o absurdo do pensamento ocidental não é fazer poesia depois do campo, mas ter de assumir que não há outra forma de seguir adiante que não seja a de insistir em modelo falido. O pensamento do “primeiro mundo” não deve ser recusado ou evitado, deve ser levado às últimas consequências:

É preciso assumir-se, antes de querer alterar-se. Se o sr. se assume tupiniquim, se se identifica falsamente com o caboclo e o favelado, em vez de identificar-se, como é de seu dever intelectual e existencial, com o intelectual europeu, jamais poderá superar-se. A meu ver, longe de ter o sr. decifrado o mundo codificado atual, e seu aspecto brasileiro, o sr. caiu vítima da ideologia descolonizadora, como se o sr. não fosse colonizador, não colonizado. Antes do sr. não se assumir responsável, não apenas do salário mínimo de \$ 65, mas também por Auschwitz e da crise da ciência ocidental, o sr. jamais poderá querer tomar decisões quanto à sua atuação na cena brasileira. O que os aparelhos programam é precisamente esta atitude sua, assumida no seu livro. Preferem eles que os tupiniquim se chamem Roberto Gomes, em vez de se chamarem Benedito da Silva ou Minoki Akaoko⁴⁰⁵.

Pensamento radical não é o que nega os modelos que o informam, mas o que o critica radicalmente. Radical não é falar do “estado de exceção”, do “homo sacer”, da “exceção que se tornou regra” e etc. Radical é admitir que a lógica do campo está incluída nas normas da

⁴⁰⁵ Idem.

ABNT. Isso seria, conforme entende esta tese, assumir-se. É preciso alterar os modelos através dos quais informamos o mundo e os outros antes de recusar o mundo ou os outros. Escolher um modelo de articulação do mundo, e assumi-lo, afasta do caminho os outros que pretendo recusar, e aproxima os outros com quem quero dialogar.

Flusser morre em acidente de carro a caminho de Praga. Ele era cego de um olho, e a esposa Edith, que dirigia, sobrevive. Flusser morre da forma que julgava ideal: de acidente, súbita e dignamente, sem a dolorosa espera, exatamente como morrem Albert Camus e Vicente Ferreira da Silva. Ele não volta a Praga para morrer, como sugerem alguns estudiosos⁴⁰⁶. Flusser daria uma conferência na universidade em que seu pai havia sido reitor. O tema giraria em torno dos nacionalismos, mais especificamente sobre o perigo do retorno do fascismo em suas múltiplas roupagens. Depois de fugir do fascismo para não morrer, em 1940, Flusser morre a caminho de uma palestra em que alertaria os seus ouvintes sobre a iminente volta do fascismo.

O nacionalismo é a máscara mais nefasta do fascismo, e o patriota, o “cidadão de bem” que deseja “o bem do Brasil”, é o personagem mais perigoso. Nacionalistas e patriotas essencializam o abstrato. A “nação” é a pior das ficções. Flusser tem pavor de tornar sanguíneos os seus vínculos, e quem defende com unhas e dentes um “pensamento tupiniquim” não deixa de fazê-lo. O Brasil é perigoso porque tem tendência a abraçar ficções nacionalistas. Não está errado o atual “presidente” quando afirma que “o brasileiro se regozija com a centralidade do poder”. Flusser diz que seus propósitos são demasiado abstratos para responder à dolorosa concretude da realidade brasileira. O engajamento em realidade dolorosa demanda, quase sempre, posição firme e decidida. E posições firmes e decididas podem flertar com o autoritarismo.

O Brasil carece de uma ética-estética, de uma política-poética. Os noéticos no Brasil se veem presos em nós éticos. Quais são os nós da ética? Onde está o nós da ética? No Brasil, a política ainda não morreu, segue viva, mesmo que como farsa, como politicagem, mesmo que se fale de política como se fale de futebol. O jogo, no Brasil, é sinônimo de alienação ou possibilidade de abertura de outro senso de realidade?

Flusser nunca se dedicou a forjar um pensamento brasileiro, original ou não. Ele se debateu sobre o que significava pensar em

⁴⁰⁶ Ele relata uma visita a Praga em: Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 22 de maio de 1986. Inédito. Vilém Flusser Archive.

circunstância brasileira, porque aqui viveu por mais de 30 anos, e aqui construiu laços de amizade definitivos. O mesmo vale para quem escreve uma tese no Brasil. Tal reflexão passa por pensar sobre as próprias regras, normas e critérios: o programa ao qual está veiculado, a universidade na qual está matriculado, a instituição de fomento da qual recebe a bolsa de estudo, etc. Passa por refletir sobre as palavras que formam o aparelho no qual está incluído e no modo como funciona dentro dele. Isso seria perceber, no fundo, que funciona como um estudante europeu ou norte-americano funciona, à diferença que o segundo não se debruça sobre estas questões, porque na Europa a política já quase desapareceu da paisagem. O “presidente” brasileiro é figura menos abstrata aos brasileiros do que é, por exemplo, Angela Merkel aos alemães, e isso prova, apesar da politicagem brasileira, que aqui o aparelho ainda não está inteiramente programado.

Não é esse aspecto da realidade brasileira que atraiu Flusser, isto é, a possibilidade de alterar uma realidade ainda não consolidada? A tragédia brasileira não é a de perseguir o modelo trágico do Ocidente? Ler as correspondências de Flusser nas datas próximas a de sua morte é tarefa emocionalmente árdua. Flusser, claro, desconhecia o seu iminente e abrupto fim, mas no começo da década de 1990, tendo ultrapassado os 70 anos, ele analisa retroativamente o seu engajamento brasileiro.

Em carta a Maria Lília, ele se diz tocado com o fato de a nova geração brasileira, ao lembrar-se dele, considerá-lo “pensador maldito e marginal”: “Ora, é verdade que jamais fui absorvido pela cultura brasileira, mas é igualmente verdade que, embora seja “reconhecido” aqui, continuo marginal (embora não maldito)”⁴⁰⁷. Flusser, por certo, está longe de ser um pensador maldito, mas segue, ainda nos dias de hoje, ausente da enorme maioria das listas bibliográficas dos cursos de graduação e pós-graduação brasileiros, reflexo, talvez, do fato de nunca ter se ajustado ao pensamento sistemático e acadêmico.

Flusser, esse *vampyroteuthis*, não é maldito, mas é um dos monstros brasileiros que a realidade brasileira ainda ignora. É uma potência. No final da década de 1980, em carta para a redação da *Folha de São Paulo*, ele propõe a criação de uma série de textos a se chamar “Suponhamos” ou “Fabuloso”, ensaios para serem transformados em

⁴⁰⁷ Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 29 de janeiro de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

imagens⁴⁰⁸. Até o final da vida ele não deixou de tentar construir pontes por sobre o abismo, de traduzir a história em pós-história, de engajar-se no Brasil ou de lançar pequenas bolhas de ar em terra submersa a fim de tornar a circunstância respirável, como no sonho que relata a Dora Ferreira da Silva:

Esta noite sonhei com o Brasil como terra submersa em aquário, do qual surgem bolhas de ar, e tua carta era uma de tais bolhas. Simultaneamente estava consciente que meu passado (e o de Edith) estava incluído em tal terra submersa, que algumas das bolhas eram memórias minhas e que os mortos amigos continuavam vivos em tal submersão respirante. Acordei mal humorado⁴⁰⁹.

Flusser volta à Europa, mas não deixa de lançar bolhas de ar pelo Atlântico. A sua busca não era pelas raízes, mas pelas entranhas. Ele nunca se assumiu tcheco, brasileiro, judeu, europeu, alemão, filósofo, mas também nunca deixou de reconhecer que todos estes modelos o informavam. O tom emotivo, quase dramático, das últimas cartas entre Flusser e Milton Vargas, que tinha por pano de fundo o retorno do primeiro a Praga, passava pela hesitação de Flusser em aproveitar a ocasião para retomar a cidadania e o passaporte tchecos, algo que Edith já havia feito. Na última carta de Milton, uma semana antes da morte de Flusser, ele insiste para que o amigo recupere os seus direitos civis⁴¹⁰. Flusser não o fez, por falta de tempo ou porque não o faria de qualquer jeito, e até o fim da vida andou pelo mundo com o passaporte brasileiro.

O desfecho da trajetória de Flusser se dá entre cruzamentos apátridas. Sua preocupação não era, em idade madura, a de finalmente encontrar-se. Diferentemente disso, ele queria reconhecer-se: no Brasil, em Praga, nos amigos, nas imagens técnicas, no ser judeu. Conhecer, ou conhecer-se, não era identificar a substância pela qual estava formado, mas perceber as sombras pelas quais estava atravessado. Flusser, aos 70 anos, propunha colunas à *Folha de São Paulo*, relutava em recuperar a

⁴⁰⁸ Carta de Vilém Flusser a Folha de São Paulo, de 10 de agosto de 1987. Inédito. Vilém Flusser Archive.

⁴⁰⁹ Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 29 de julho de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

⁴¹⁰ Carta de Milton Vargas a Vilém Flusser, de 21 de novembro de 1991. Inédito. Vilém Flusser Archive.

cidadania praguense, aventurava-se nos meios técnicos e planejava uma exposição em parceria com Jacques Derrida⁴¹¹. Ele ainda não sabia o que fazer com o Brasil e com os amigos brasileiros, com Praga, com a Europa, mas manteve-se coerente ao modelo crítico de pensamento que escolheu desde o período brasileiro.

A hipótese central desta tese, portanto, é ver em Flusser um *vampyroteuthis*. Mas não para compará-lo identitariamente ao bicho, algo que seria simples de fazer, ainda mais depois que Louis Bec publicou um texto⁴¹² recente no qual admite que as características das várias espécies do molusco, detalhadas nas pranchas anatômicas, foram inspiradas no comportamento do próprio Flusser, informação que ele escondeu do amigo para ver se este se dava conta das semelhanças.

A proposta de pensar Flusser, e o próprio Brasil, como um *vampyroteuthis*, intenta avançar para além destas similitudes. A partir da observação de um contexto amplo, que atravessa toda a sua obra e que tem no engajamento brasileiro um ponto fundamental, pretende-se demonstrar que ao criar o seu bicho, elaboração mais completa de seu modelo de pensamento, Flusser tentou criar-se como filósofo original em contexto contemporâneo. Depois de esforço dramaticamente malsucedido de “praticar” o seu modelo na Bienal – e também na USP, na FAAP, no IBF, etc –, Flusser remodela sua prática a partir do *Vampyroteuthis*.

O *Vampyroteuthis*, enquanto esforço filosófico, artístico e político, responde à dolorosa realidade brasileira ao mesmo tempo em que atende às expectativas das formas mais abstratas e modernas de pensamento. “Quando se trata de pescar *Vampyroteuthis*, é preciso que

⁴¹¹ A exposição se chamaria “The image of thinking”, e também contaria com a colaboração de Dietrich Mahlow. Ela teria lugar em Nova York, Paris e Colônia. Estas informações constam em carta de Flusser a Ana Mae Barbosa, então diretoria do MAC, em São Paulo. Carta de Vilém Flusser a Ana Mae Barbosa, de 30 de outubro de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive. Outra menção a Derrida aparece em carta a Miguel Reale: “gente como Kitler, Bohringer, Baudrillard, Derrida (e eu próprio) procuram elaborar os critérios para orientarmo-nos em tal “cultura imaterial”, “pós-histórica”, “informática”, e sobretudo para captarmos o sentido de “belo” depois da bancarrota dos valores ditos “modernos””. Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 12 de fevereiro de 1991. A resposta de Reale dava conta que alinhar-se a esses nomes implicava em “logocídio”.

⁴¹² BEC, Louis. “*Vampyroteuthis Infernalis: Postscriptum*”. In: *Flusser Studies*, v. 4, maio de 2007.

se pense de maneira fabulosa, mas que a fabulação seja informada pelas ciências que matam o *Vampyroteuthis* e preparam seu cadáver para poder seccioná-lo e pesquisá-lo”⁴¹³. Flusser pesca na Europa monstro informado por modelo brasileiro.

Toda tentativa de identificação do homem com o *vampyroteuthis* produzirá fascismo. O encontro entre ambos não resulta em síntese, mas em hibridismo. O homem não pode conhecer o molusco objetivamente. Para conhecê-lo, ele não pode fazer pesquisa de campo, mas deve recorrer à intuição – deve fabular, fazer ficção filosófica. Segundo Flusser, era essa a tarefa do filósofo do final do século XX, resumida em carta a Maria Lília:

Ficção filosófica: há muito tempo estou com a idéia que o tratado filosófico (texto alfanumérico ‘sobre’) não mais se adequa à situação da cultura. Que os filósofos acadêmicos são gente morta, e que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto (malgrado minha colaboração com Louis Bec), e como sou prezo da vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que sejam pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, porque o fabuloso é o limite do imaginável⁴¹⁴.

O *Vampyroteuthis Infernalis* contempla as marcas do que ele considerava um autêntico esforço de pensamento: a) é uma ficção filosófica (filosofia da fantasia, *fantasia esatta*, etc), quer dizer, ficção informada pela ciência, “como se” deliberado. É filosofia que não refuta a ciência moderna, mas sugere reprogramá-la por dentro; b) é uma fábula, curta, imaginativa, mas que se anuncia ironicamente como um “tratado”. Flusser elabora um tratado fabular para sugerir que o tratado em sentido filosófico não se adequa à circunstância atual da cultura; c) o livro, como quase todos os seus livros, não tem notas de rodapé, citações em recuo e referências bibliográficas. É livro, por assim dizer, que sintetiza o ensaísmo flusseriano; d) é resultado de trabalho colaborativo,

⁴¹³ FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 131.

⁴¹⁴ Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 13 de setembro de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

tecla na qual tanto bateu durante seu engajamento na Bienal. E colaborativo em relação ao campo das artes plásticas, através das pranchas anatômicas de Louis Bec; e) como nunca teve vocação para as artes plásticas, o *Vampyroteuthis*, e a parceria com Bec, traduzem uma maneira de tornar plástica a sua filosofia, maneira de escrever pré-textos para serem imaginados.

O Brasil é o *vampyroteuthis*. É o recalcado. É tudo o que o modelo ocidental pode ter de mais fascinante, e também de mais fascista. A metáfora que melhor sintetiza o trabalho de Flusser esconde-se no abismo. O *vampyroteuthis* é um vestígio, vive como um fóssil, como afirma Caillois, mas vive. A originalidade de Flusser não está no fato de estar “entre”, “sobre” ou “abaixo”, mas de estar dentro, e quem está dentro pode simplesmente funcionar, mas pode deslocar. Não ocupar espaço, mas abrir espaço. Flusser, para além de ter articulado o Brasil, e para além de ter articulado todos os temas que articulou, oferece um modelo de pensamento que permite criticar a circunstância atual. O modelo Flusser torna o mundo contemporâneo imaginável. Vivível.

Referências Bibliográficas:

Cartas:

Carta de Vilém Flusser a José Luiz Aidar, de 3 de maio de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Maria Lília Leão a Vilém Flusser, de 4 de março de 1986. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 7 de abril de 1986. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 28 de fevereiro de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 15 de dezembro de 1974. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Milton Vargas a Vilém Flusser, de 17 de março de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 24 de março de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Sérgio Paulo Rouanet a Vilém Flusser, de 10 de outubro de 1980. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 20 de setembro de 1980. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 9 de maio de 1981. Vilém Flusser Archive.

Carta de Sérgio Paulo Rouanet a Vilém Flusser, de 28 de janeiro de 1981. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 4 de fevereiro de 1981. Vilém Flusser Archive.

Carta de Sérgio Paulo Rouanet a Vilém Flusser, de 25 de maio de 1981. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 30 de maio de 1981. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 5 de dezembro de 1972. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Mauro Chaves, de 11 de maio de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Sérgio Paulo Rouanet, de 25 de janeiro de 1983. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 7 de dezembro de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 21 de janeiro de 1981. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a José Bueno, de 6 de agosto de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Roberto Gomes, de 26 de setembro de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 9 de junho de 1981. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 7 de abril de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 30 de dezembro de 1978. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 9 de outubro de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém a Celso Lafer, de 14 de maio de 1963. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 6 de março de 1979. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Milton Vargas a Vilém Flusser, de 5 de abril de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 29 de julho de 1970. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 28 de maio de 1974. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Bienal de São Paulo, de 26 de novembro de 1972. In: FLUSSER, Vilém apud MENDES, Ricardo. In: MENDES, Ricardo. “Bienal de São Paulo de 1973. Vilém Flusser: uma experiência inconclusa”. In: *Ghrebh* – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, n. 11, 2008.

Carta de Mário Wilches a Mario Beni, sem data. In: WILCHES, Mário apud MENDES, Ricardo. In: MENDES, Ricardo. “Bienal de São Paulo de 1973. Vilém Flusser: uma experiência inconclusa”. In: *Ghrebh* – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, n. 11, 2008.

Carta de Vilém Flusser a Francisco Matarazzo, de 15 de janeiro de 1973. In: FLUSSER, Vilém apud MENDES, Ricardo. In: MENDES, Ricardo. “Bienal de São Paulo de 1973. Vilém Flusser: uma experiência inconclusa”. In: *Ghrebh* – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, n. 11, 2008.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, sem data. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a José Bueno, de 31 de agosto de 1987. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 5 de maio de 1987. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 13 de setembro de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Edmar de Almeida, de 5 de dezembro de 1972. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a José Bueno, de 14 de dezembro de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 25 de setembro de 1978. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 10 de abril de 1985. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 25 de janeiro de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Guimarães Rosa a Curt-Meyer Clason, de 27 de agosto de 1967. In: GUIMARÃES, Rosa apud BERNARDO, Gustavo. In: _____ *A dúvida de Flusser*. Rio de Janeiro: Globo, 2002, p. 259.

Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 17 de junho de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Theodor Adorno, de 23 de novembro de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Benedito Nunes, de 31 de outubro de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 5 de março de 1977. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Guimarães Rosa, de 27 de abril de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Paulo Leminski a Vilém Flusser, de 1 de julho de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Paulo Leminski a Vilém Flusser, sem data. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Paulo Leminski, de 20 de setembro de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Paulo Leminski, de 13 de julho de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Paulo Coelho a Vilém Flusser, de 26 de junho de 1972. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Paulo Coelho, de 20 de maio de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Octavio Paz a Vilém Flusser, de 26 de julho de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Inês Ferreira da Silva, de 22 de maio de 1974. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Octavio Paz, de 10 de outubro de 1967. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 17 de junho de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a José Bueno, de 9 de maio de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Edgardo Pereira Mendes a Vilém Flusser, de 23 de junho de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Edgardo Pereira Mendes, de 15 de dezembro de 1978. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Celso Lafer, de 1 de agosto de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Celso Lafer, de 22 de maio de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Maria Lygia Albuquerque, de 19 de maio de 1976. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Guimarães Rosa a Dora Ferreira da Silva, de 19 de fevereiro de 1958. In: *Cavalo Azul*, n. 3, São Paulo, p. 32.

Carta de Vilém Flusser a Milton Vargas, de 22 de maio de 1986. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 29 de janeiro de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Folha de São Paulo, de 10 de agosto de 1987. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 29 de julho de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Milton Vargas a Vilém Flusser, de 21 de novembro de 1991. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Ana Mae Barbosa, de 30 de outubro de 1990. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 12 de fevereiro de 1991. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 1 de outubro de 1971. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 29 de dezembro de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 3 de abril de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 10 de junho de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser, de 5 de maio de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Alan Meyer, de 31 de agosto de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Maria Lília Leão, de 15 de fevereiro de 1986. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Guimarães Rosa, de 28 de janeiro de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Gabriel Borba Filho, de 27 de outubro de 1975. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Telegrama de Guimarães Rosa a Vilém Flusser, sem data. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Heloisa Vilhena de Araújo, de 15 de março de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Vilém Flusser a Mira Schendel, de 22 de setembro de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archive.

Carta de Heloisa Vilhena de Araújo a Vilém Flusser, de 28 de março de 1973. Inédito. Vilém Flusser Archive.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Trad.: Flavia Costa e Mercedes Ruvituro. Barcelona: Anagrama, 2010.

ALONSO, Rafael. “Vilém Flusser, um migrante plurilíngue”. In: *Landa*, v. 5, n. 1, 2016, p. 4-19.

ALONSO, Rafael. “Visões do Brasil: Flusser e Zweig”. In: *Qorpus*, n. 21, 2016.

AMARAL, Lia Q. “Bipedalismo: solução para carregar crias, correlacionada com a redução de pelos”. In: *Revista de Biologia*, 2014, p. 19-27.

ANDRADE, Oswald de. “A crise da filosofia messiânica”. In: ____ *Do Pau-Brasil às Utopias e à Antropofagia*. Obras Completas VI. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de. “A marcha das utopias”. In: ____ *Do Pau-Brasil às Utopias e à Antropofagia*. Obras Completas VI. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

ANTELO, Raul. “Mimetismo y migración”. In: *I/C Revista Científica de Información y Comunicación*, n. 6, 2009, p. 307-317.

ANTELO, Raul. “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo”. In: *Boletín de Estética*, ano V, n. 10, 2009, p. 5-34.

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A formação do campo científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BATAILLE, Georges. *O nascimento da arte*. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BATAILLE, Georges. “Informe”. In: *Documents*, n. 7, Paris, dezembro de 1929.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: ____ *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEC, Louis. “Vampyroteuthis Infernalis: Postscriptum”. In: *Flusser Studies*, v. 4, maio de 2007.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. “O caráter destrutivo”. In: ____ *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas II. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 235-237.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: ____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: ____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser*. Filosofia e Literatura. São Paulo: Globo, 2002.

BERNARDO, Gustavo. “Os personagens de Vilém Flusser”. In: *Revista Eco Pós*, v. 19, n. 1, 2016, p. 118-131.

BORGES, Jorge Luis; MARGARITA, Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad.: Rafael Lopes Azize. In: *Outra Travessia*, n. 33, agosto-dezembro de 1996, p. 11-41.

CAILLOIS, Roger. *Mitologia del pulpo: ensayo sobre la logica de lo imaginário*. Trad.: Pierre de Place. Caracas: Monte Avila, 1976.

CAILLOIS, Roger. *Medusa y Cia*: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre. Trad.: Manuel F. Delgado. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1962.

CAILLOIS, Roger. “Jacob Burckhardt: La cultura del Renacimiento en Italia (Editorial Losada, Buenos Aires, 1942)”. In: *Sur*, n. 100, ano XII, janeiro de 1943.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad.: José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70.

ČAPEK, Karel. *A guerra das salamandras*. Trad.: Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro, 2011.

CORTÁZAR, Julio. “Axolotl”. In: ____ *Final del juego*. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos: Uma pesquisa na mímica do brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

COTRIM, Lupe. “A mundanidade da Bienal”. In: *O’Estado de São Paulo*, 23 de dezembro de 1967.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad.: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DÉOTTE, Jean-Louis. “Vilém Flusser: el aparato y la obra de arte”. In: ____ *La época de los aparatos*. Trad.: Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013, p. 111-116.

DERRIDA, Jacques. *Seminario La bestia y el soberano: volumen 2001-2002*. Trad.: Cristina de Peretti e Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad.: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Ou le gai savoir selon Georges Bataille. Paris: Mácula, 1995.

DIDI-HIBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad.: Inés Bértolo. Madrid: A. Machado, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Rodrigo. *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012.

FELINTO, Erick. “OCEANO DIGITAL: Imaginário Marinho, Tecnologia e Identidade em Vilém Flusser”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens e Imaginários Midiáticos do XXVI Encontro Anual da Compós, São Paulo, junho de 2017.

FELINTO, Erick. “*Mare Nostrum, Mare Alienun*: Identidade, Epistemologia e a Imaginação Flusseriana dos Fluxos”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos do XXVII Encontro Anual da Compós, Belo Horizonte, junho de 2018.

FLUSSER, Vilém. “Em busca de significado”. In: LADUSÃNS, Stanislavs (org.). *Rumos da filosofia atual no Brasil*: em auto-retratos. São Paulo: Loyola, 1976, p. 495-506.

FLUSSER, Vilém. “Da flauta de Pã”. In: *O’Estado de São Paulo*, 22 de fevereiro de 1964.

FLUSSER, Vilém. “Os sulfanogrados de Louis Bec”. Texto de 1981 e que consta nos Anais da Bienal de São Paulo e no Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Dos centros de decisão na década de 70”. In: *O’Estado de São Paulo*, 31 de janeiro de 1970.

FLUSSER, Vilém. “Invenção narrativa em Guimarães Rosa”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

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

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da linguagem* (conferências). 1965. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Gênese e estrutura”. In: *O’Estado de São Paulo*, 4 de janeiro de 1969.

FLUSSER, Vilém. “João Guimarães Rosa”. In: ____ *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 127-140.

FLUSSER, Vilém. “Esperando por Kafka”. _____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 69-82.

FLUSSER, Vilém. *Philosophy of Language*. Trad.: Rodrigo Maltez Novaes. Minneapolis: Univocal, 2016.

FLUSSER, Vilém. “Brasilianische Philosophie”. In: *Staden-Jahrbuch. Beiträge zur Brasilkunde und zum brasilianisch-deutschen Kultur und Wirtschaftsaustausch* 16, 131-141.

FLUSSER, Vilém. “Língua e poesia em Guimarães”. Possivelmente de abril 1964. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Bibliophagus”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Haroldo de Campos”. In: ____ *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 141-174.

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

FLUSSER, Vilém. “O estilo de Guimarães Rosa”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Indagações sobre a origem da língua”. In: *O’Estado de São Paulo*, 29 de abril de 1967.

FLUSSER, Vilém. “O projeto Fred Forest na XII Bienal de S. Paulo”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “A verdade dos modelos”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “A arte da retaguarda”. In: *Cavalo Azul*, n. 7, novembro de 1972, p. 79-89.

FLUSSER, Vilém. “Neblina”. In: ____ *Natural:mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011, p. 149-157.

FLUSSER, Vilém. “Dora Ferreira da Silva”. In: ____ *Bodenlos*: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007, p. 149-160.

FLUSSER, Vilém. “O mito em Guimarães Rosa”, sem data. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos”. Trad.: Sandra Rey. In: *ARS-USP*, v. 7, n. 13, 2009, p. 172-179.

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

FLUSSER, Vilém. “Do caso”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “O modelo Vampyroteuthis Infernalis”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Da bienal”. In: *O’Estado de São Paulo*, 4 de setembro de 1965.

FLUSSER, Vilém. “As bienais de São Paulo e a vida contemplativa”. In: *O’Estado de São Paulo*, 1 de setembro de 1969.

FLUSSER, Vilém. “O problema da automação do ponto de vista científico e humano”. In: *Anais do Simpósio sobre Ciência e Humanismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971, p. 251-258.

FLUSSER, Vilém. “Nosso ritmo”. In: ____ *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 81-88.

FLUSSER, Vilém. “Exílio e criatividade” (1984). Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

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

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

FLUSSER, Vilém. *Vom Subjekt zum Projekt: Menschwerdung*. Düsseldorf: Bolmann, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Trad.: Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

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

FLUSSER, Vilém. “Mira Schendel”. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 183-190.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2012.

FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. “Do diabo”. Publicado em O Estado de São Paulo, 2 de fevereiro de 1963.

FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. “Memória”. In: ____ *Ficções filosóficas*. São Paulo: USP, 1998, p. 177-185.

FLUSSER, Vilém. “Xadrez”. Possivelmente inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. *Até a terceira e quarta geração*. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Do empate”. In: *O’Estado de São Paulo*, 29 de junho 1963.

FLUSSER, Vilém. “El gesto de darle la vuelta a la máscara”. In: ____ *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Trad.: Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994.

FLUSSER, Vilém. “Nossa comunicação”. In: ____ *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 71-79.

FLUSSER, Vilém. “A Bienal e a fenomenologia”. In: *O’Estado de São Paulo*, 2 de dezembro de 1967.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. “O chão que pisamos”. In: ____ *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 19-27.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. “Fontcuberta’s photographed plants”. In: FONTCUBERTA, Joan. *Herbarium*. European Photography, 1985.

FLUSSER, Vilém. “Limites borrados”, In: *O’Estado de São Paulo*, 19 de setembro de 1964.

FLUSSER, Vilém. “Guimarães Rosa e a Geografia”. In: *Comentário*, 1 de outubro de 1969.

FLUSSER, Vilém. “A morte de Guimarães Rosa”, novembro de 1967. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “O Iapa de Guimarães Rosa”. In: *O Estado de São Paulo*, 14 de dezembro de 1963.

FLUSSER, Vilém. “Guimarães Rosa oder: Das große Hinterland des Geistes”. In: *Merkur*, ano 19, n. 204, p. 294-297.

FLUSSER, Vilém. “Vicente Ferreira da Silva”. In: ____ *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 105-116.

FLUSSER, Vilém. “Inobjetos I”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FLUSSER, Vilém. “Inobjetos II”. Inédito. Vilém Flusser Archive.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOCILLON, Henri. *O elogio da mão*. Trad.: Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

Fontcuberta, Joan. “A escritura das aparências”. In: ____ *O beijo do Judas: fotografia e verdade*. Trad.: Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 111-126.

Fontcuberta, Joan. “A tribo que nunca existiu”. In: ____ *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad.: Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 77-94.

FOREST, Fred apud “Bisturi na TV: autópsia da Rua Augusta”. In: *Veja*, n. 276, dezembro de 1973.

FOREST, Fred apud Entrevista para Annick Bureau, realizada em Paris, em 22 de dezembro de 2008. In: *Flusser Studies*, v. 8, maio de 2008.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad.: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GASSET, José Ortega y. *Meditação sobre a técnica*: vicissitudes das ciências. Cacofonia na física. Trad.: Luís Washington Vita. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1963.

GASSET, Jose Ortega y. *A ideia do teatro*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GINZBURG, Carlo. “Feiticeiras e xamãs”. In: ____ *Os fios e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. Trad.: Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 294-310.

GINZBURG, Carlo. “O alto e o baixo: O tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII”. In: ____ *Mitos, emblemas e sinais*: morfologia e história. Trad.: Federico Carotti. SP: Cia das Letras, 1989, p. 95-117.

GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad.: Sílvio Meira. São Paulo: Abril, 1976.

GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. São Paulo: FTD, 1994.

GULDIN, Rainer. “Fluss/er: Circle-Spiral-Cloud”. In: *Flusser Studies*, v. 15, maio de 2013.

HEGENBERG, Leônidas. “A propósito de “Língua e Realidade””. In: *O Estado de São Paulo*, 12 de junho de 1965.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Trad.: Machado de Assis. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad.: Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.

KRACAUER, Siegfried. “O ornamento da massa”. In: ____ *O ornamento da massa*. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 91-104.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Trad.: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 12ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LÉVINAS, Emmanuel. *Difficile Liberté*. Paris: Albin Michel, 1976.

LOVECRAFT, H. P. “Notas sobre a escritura de contos fantásticos”. In: ____ *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Trad.: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012, p. 145-150.

LOVECRAFT, H. P. “Dagon”. In: ____ *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Trad.: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012, p. 21-27.

MARQUES, Oswaldino Ribeiro. “Introdução à semântica”, de Adam Schaff”. In: *O Estado de São Paulo*, 23 de novembro de 1968.

MARBURGER, Marcel René. “Cronología de un fracaso curatorial”. In: *Flusser Studies*, n. 13, maio de 2012.

MCLUHAH, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad.: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MENDES, Ricardo. “Bienal de São Paulo de 1973. Vilém Flusser: uma experiência inconclusa”. In: *Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, n. 11, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo (inacabado, 1969)*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NANCY, Jean-Luc. “Sprung”. In: ___ *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad.: João Camilo Penna. Florianópolis: UFSC; Chapecó: Argos, 2016, p. 349-351.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad.: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção”. In: ___ *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 52-62.

RANCIÈRE, Jacques. “Paradoxos da arte política”. In: ___ *O espectador emancipado*. Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 51-82.

REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. Trad.: Maria da Glória Novak. 18ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RÓNAI, Paulo. “Língua e Realidade”. In: *O’Estado de São Paulo*, 13 de abril de 1965.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ROSENFELD, Anatol. “Resenha bibliográfica”. In: *O’Estado de São Paulo*, 6 de junho de 1964.

ROUILLER, J. D. “La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif: une interview exclusive de Vilém Flusser”. In: *Gazette de Lausanne*, 6 de janeiro de 1973.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SILVA, Dora Ferreira da. “Órfica”. In: ___ *Poemas de estrangeira*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

SILVA, Dora Ferreira da. “Ulisses e o inseto”. In: ____ *Jardins (esconderijos)*. São Paulo: edição da autora, 1979.

SILVA, Dora Ferreira da. “O demônio no Grande Sertão: Veredas”. In: *Diálogo*, n. 8. São Paulo, novembro de 1957, p. 29-34.

SILVA, Vicente Ferreira da. “Sobre a teoria dos modelos”. In: ____ *Transcendência do mundo*. Obras Completas. São Paulo: É Realizações, 2010, p. 249-254.

SLOTERDIJK, Peter. *Sphären. Plurale sphäralogie. Band III. Schäume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III (Espumas)*. Trad.: Isidoro Reguera. Barcelona: Siruela, 2005.

SUETIN, Alekei S. *Como deve jugarse la apertura*. Trad.: Agustín Puig. Barcelona: Martinez Roca, 1968.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista* Trad.: Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VALÈRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. Trad.: Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VALÈRY, Paul. “*Meu Fausto*”. Trad.: Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

VALÉRY, Paul. “La conquête de l’ubiquité”. In: ____ *Ouevres*. Tome II. Paris: Gallimard, 1960.

VERHAEREN, Émile. *Cidades tentaculares*. Trad.: José Jeronymo Rivera. Brasília: Thesaurus, 1999.

VERNE, Jules. *Vinte mil léguas submarinas*. Trad.: Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WARNOD, Jeanine. “Thèmes révolutionnaires pour la Biennale de São Paulo 1973”. In: *Le Figaro*, 19 de setembro de 1972.

WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. Trad.: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2016.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

XAVIER, Lívio. “Um estudo do significado ontológico da língua (Revista Brasileira de Filosofia)”. In: *O’Estado de São Paulo*, 28 de julho de 1962.

ZALUAR, Augusto Emílio. *O Doutor Benignus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.