

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

ENTRE AS PALAVRAS E AS IMAGENS TÉCNICAS: VILÉM FLUSSER E WALTER BENJAMIN¹

Rafael Miguel Alonso²

Resumo:

A partir da premissa de Siegfried Kracauer de que o prazer estético experimentado pela massa nos espetáculos de superfície é legítimo e de que é possível compreender uma época a partir das suas manifestações desprezadas e desprezíveis, o objetivo deste ensaio é o de analisar os entendimentos de Walter Benjamin e Vilém Flusser a respeito da relação entre as imagens técnicas e as formas de conhecimento. A reflexão parte do pressuposto de que ambos vislumbram, apesar de um vigilante pessimismo, uma forma crítica de pensamento, via técnica. O caráter superficial das imagens sintéticas também não se afastaria do aspecto projetivo e fragmentado de uma estrutura de pensamento imaginativa e não cartesiana. De todo modo, a possibilidade de um uso político e poético das imagens depende, nos dois pensadores, da interposição da palavra. Nos termos de Flusser, a tarefa é responder à pós-história com as armas da história.

Palavras-chave: Técnica; Superfície; Conhecimento; Walter Benjamin; Vilém Flusser.

Abstract:

From the premise of Siegfried Kracauer, according to which the aesthetic pleasure experienced by the mass at surface spectacles is legitimate and that it is possible to understand an epoch through its despised and despicable manifestations, this essay aims to analyze the understandings of Walter Benjamin and Vilém Flusser about the relationship between technical images and forms of knowledge. The reflection starts from the assumption that both authors glimpse, despite their vigilant pessimism, a critical form of thought through technique. The superficial character of the synthetic images would also not depart from the projective and fragmented aspect of an imaginative and non-Cartesian structure of thought. In any case, the possibility of a political and poetic use of images depends, for the two thinkers, on the interposition of the word. In Flusser's terms, the task is to respond to post-history with the weapons of history.

Keywords: Technique; Surface; Knowledge; Walter Benjamin; Vilém Flusser.

¹ Between the words and the technical images: Vilém Flusser and Walter Benjamin

² Rafael Miguel Alonso é Mestre e Doutor em Literatura pela UFSC. Atualmente professor dos cursos de Comunicação e Cinema da Unisociesc (Joinville-SC). Endereço de email: rafamalonso@gmail.com

1.

No artigo “O ornamento da massa”, publicado em 1927 no jornal *Frankfurt Zeitung*, Siegfried Kracauer admite ser legítimo o prazer estético sentido pela massa diante dos espetáculos modernos. Se, como assinala o teórico alemão, uma representação artística é tanto mais real quanto menos se afasta da realidade que se situa fora da esfera estética, era compreensível que as pessoas se encantassem com as *tiller girls* e com os grandes eventos nos estádios, pois estes seguiam os mesmos princípios formais (estruturais, organizacionais, técnicos) das linhas de montagem das fábricas. Os ornamentos da massa articulavam a realidade do trabalhador industrial e urbano e, por esse motivo, não deveriam ser tomados como meros sintomas de alienação, como se acostumou a diagnosticar a chamada cultura de elite: “A despeito do escasso valor que sempre se atribui ao ornamento da massa, segundo seu grau de realidade, ele se situa acima das produções artísticas, que cultivam os sentimentos nobres obsoletos em formas passadas; também não quer ter em si nenhum significado ulterior.”³

Os ornamentos da massa têm por vantagem a ausência de pretensão. Não desejam edificar, reconstruir um Estado ou criar uma comunidade. Também não abusam de conceitos que se tornaram irrealis, como os de personalidade, tragicidade e interioridade, que se indicam conteúdos objetivos de alto valor, perderam a sustentação social da qual se nutriam. Assim, se por um lado os ornamentos ameaçam terminar como um fim em si mesmos, o que redundaria em potencial político insignificante, por outro mantêm a massa em sua mesma situação, fragmentada e desconectada, mas próxima da verdade:

O público berlinense comporta-se de uma maneira adequada à verdade no seu sentido mais profundo, recusando cada vez mais estes acontecimentos artísticos que, por motivos óbvios, não vão além da mera pretensão, atribuindo a sua preferência ao brilho superficial das *stars*, dos filmes, das revistas e das decorações. Aqui, na pura exterioridade, o público encontra a si mesmo; a sequência fragmentada das esplêndidas impressões sensoriais traz à luz a sua própria realidade. Se esta lhe fosse ocultada o público não poderia atacá-la ou transformá-la; a sua revelação na distração possui um significado *moral*⁴.

Kracauer não nega que os espetáculos inundam os sentidos das massas, mas ressalva que os ornamentos conservam intacta a desordem social, preservando acordada a tensão que deve anteceder uma mudança necessária. Ele conta que, frequentemente, ao caminhar pelas ruas de Berlim, via-se surpreendido pela ideia de que tudo poderia um dia, improvisadamente, rachar no meio, sensação de

³ KRACAUER, Siegfried. “O ornamento da massa”. **O ornamento da massa**. Ensaios. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 95.

⁴ KRACAUER, Siegfried. “Culto da distração”. **O ornamento da massa**. Ensaios. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 346, grifo do autor.

surrealidade e fragilidade que também pode ocorrer a qualquer um que caminhe por uma metrópole, ainda hoje.

Para Sérgio Paulo Rouanet, estudioso e tradutor de Walter Benjamin, a tarefa do despertar histórico, imagem que aparece nos encerramentos de *Paris, Capital do Século XIX* e *Passagens*, é a de libertar a verdade adormecida nesses sonhos coletivos: “Como todos os sonhos, os sonhos coletivos falsificam a realidade, mas oferecem os elementos para compreendê-la. Os sonhos depositados nas passagens e na moda, na mercadoria e na cidade contêm uma verdade que dorme.”⁵

Um pouco também como o famigerado anjo de Paul Klee, comentado por Benjamin, que, ao invés do fulgor do progresso, enxerga apenas um percurso produtor de ruínas, e também um pouco como o próprio Charles Baudelaire, que percebe, já no alvorecer da modernidade, que as portentosas construções estavam fadadas a desabar. Mesmo o seu juízo sobre a fotografia, no “Salão de 1859”, tomado muitas vezes por ingênuo e raivoso, não deixou de assinalar, com coerência, que Daguerre era o Messias de uma multidão que desejava reproduzir tudo, a natureza e a si mesma, e que o novo invento precisaria se livrar desta aliança natural a fim de cumprir o seu verdadeiro dever, o de servir à arte e à ciência.

Em *O culto da distração*, de 1926, veiculado no mesmo periódico, Kracauer ratifica que a distração teria sentido apenas como “improvisação, como cópia incontrolada do nosso mundo”.⁶ A distração seria a representação do declínio, diferentemente de uma certa cultura idealista, que ainda trabalharia na lógica da unidade e teria por preocupação recompor os pedaços da exterioridade difusa e oferecer uma “criação adulta”.⁷

A título de parêntese, caberia pensar se, ainda hoje, as nossas máquinas de distração não continuam a operar na chave da fragmentação, do disruptivo, de uma atenção demandada permanentemente, e que tem por consequência os déficits de atenção e a dificuldade de concentração para o desenvolvimento das atividades mais básicas e cotidianas, como o manter-se atento a uma palestra ou a um diálogo presencial. A difusão massiva dos *memes* não atende a uma forma de pensar direta e instantânea, que prescinde de desdobramento posterior e que se resolve num piscar de olhos, com a resolução da charada? O sucesso recente das séries não se conforma a um modo de vida fragmentado, ansioso, desejoso de narrativas curtas e lineares, mas repletas de ação e de mistérios a serem desvendados no episódio posterior? Não operam as séries na lógica de um adiamento constante da satisfação, sempre prometida, mas nunca inteiramente realizada, na falta constituinte do desejar? Não são as séries contemporâneas a junção dos romances de folhetim, do romance policial e dos romances de ficção científica que marcaram o princípio e meados do século XX? Não são as narrativas seriadas da internet a máquina perfeita que

⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. “As passagens de Paris”. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 57.

⁶ KRACAUER, Siegfried. “Culto da distração”. Op. cit., p. 348.

⁷ Id.

alimenta, ao mesmo tempo em que afaga, a legião crescente de ansiosos e depressivos? Que potencial político pode esconder esses *blockbusters* do fragmento?

Importa pensar com Kracauer que o pressuposto da alienação permanece pouco produtivo para refletir sobre as ambiguidades da técnica. Desqualificar as técnicas de produção de imagem, as redes sociais ou os produtos da cultura de massa é o caminho mais simples, mas é estratégia que ignora uma circunstância que está posta de modo irreversível. Portanto, é estratégia mais alienada do que aquela dos sujeitos supostamente mergulhados em clima alienante.

A resposta de Kracauer abre duas perspectivas: a) admite que os ornamentos da massa articulam o anseio estético legítimo de uma enorme quantidade de pessoas que, justificadamente, não mais encontram ressonância existencial nas formas de arte tradicionais, quer a chamemos de clássica, idealista ou elevada; b) estes mesmos ornamentos, tomados como convites à distração, apresentam-se, em contrapartida, como algo além disso, pois são capazes de articular a realidade daqueles que os desfrutam, ou os consomem – o movimento e o ritmo mecânico e controlado das pernas das *tiller girls* associam-se ao movimento e ao ritmo mecânico e controlado dos braços dos trabalhadores fabris na linha de montagem.

Em sentido próximo, Benjamin assinala em *Sobre alguns temas em Baudelaire* que os pedestres modernos não poderiam mais lançar olhares aparentemente despropositados em todas as direções, sendo obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica, desta forma, submeteu o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Este aspecto aproximou a vida corrente da sala do cinema, exigindo do filme uma nova e urgente necessidade de estímulos: “No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme.”⁸

Enquanto gesto epistemológico, estas perspectivas exigem que a análise se volte às discretas manifestações de superfície em detrimento dos juízos da época sobre si mesma, que representam um testemunho conclusivo sobre as tendências do tempo. As superficialidades, para seguir com Kracauer, garantiriam acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente em razão de sua “natureza inconsciente”.

Hannah Arendt também não pede que voltemos a nos espantar com a banalidade do mal?⁹ As trevas do tempo presente, diante das quais Giorgio Agamben solicita que nos debrucemos, não se manifestam à luz do dia?¹⁰ Benjamin também não

⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 125.

⁹ ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal**. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

afirma que a percepção de uma sociedade sobre uma época específica varia conforme esta mesma sociedade percebe as imagens que a atravessam?

A crítica do presente demandaria menos a demonização dos produtos culturais de massa do que a interpretação dos usos mais comuns dos aparelhos e do entendimento das razões, muitas delas não manifestadas à luz do dia, que levam os seus manipuladores a apropriarem-se da técnica dessa forma, e não de outra. “O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente.”¹¹ Esta inclinação de Kracauer, esse envolvimento direto com o “objeto”, que suscitou objeções de seu amigo Theodor Adorno, que entendia que Kracauer sobrepunha-se demasiado entre a teoria e o objeto criticado,¹² é também a inclinação metodológica assumida por Walter Benjamin e Vilém Flusser.

Feita esta breve introdução, o ensaio visa, nas páginas seguintes, avaliar as posições destes dois pensadores a respeito da relação entre o pensamento e a técnica. O pressuposto é o de que, para ambos, a técnica poderia servir ao conhecimento. Em Benjamin, pela distração. Em Flusser, pela superficialidade.

2.

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

¹¹ KRACAUER, Siegfried. “O ornamento da massa”. Op. cit., p. 91. O italiano Carlo Ginzburg, no conhecido ensaio *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, aponta que os princípios metodológicos tomados por científicos também passam a assumir, na virada do século XIX para o século XX, o pressuposto do elemento desprezado, inconsciente, abjeto: o olhar dos romancistas concentra-se no interior burguês, esse logradouro do estranho familiar (*unheimliche*); Sigmund Freud, animado com a leitura dos ensaios do crítico de arte Ivan Lermolieff, pseudônimo de Giovanni Morelli, que se notabilizou por mudar a perspectiva de identificação das obras de arte nos museus europeus, priorizando os aspectos ignorados e menos evidentes, como a forma das orelhas, do nariz ou da boca, estabelece as bases da psicanálise, essa “ciência” do subterrâneo e do inconsciente, mas também da palavra que ascende à superfície do narrável; os historiadores, aos poucos, migram da visão panorâmica e dos grandes apanhados de época para a micro história; Arthur Conan Doyle inventa Sherlock Holmes, o detetive que capta o detalhe obscuro da cena do crime e resolve o enigma dos assassinatos; a técnica fotográfica é assumida para fins científicos (cadastramento de presos, catalogação de doentes mentais, fichamento de internados em hospitais psiquiátricos, etc); e o advento da impressão digital destaca-se como estratégia de controle social. Ginzburg também faz notar que os artífices desta mudança de paradigma, Freud, Morelli e Doyle, eram médicos de formação, isto é, leitores de sintomas, de dados superficiais, pensadores indiciários. GINZBURG, Carlo. “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. **Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história**. Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 143-179.

¹² ADORNO, Theodor. “O estranho realista”. **Notas de literatura**. Trad.: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 33, 50.

pensamento que se quer inventivo, e não descobridor. As imagens técnicas expõem o aspecto projetivo do pensamento.

No caso de Benjamin, implica dizer que o pensamento é alegórico. Alegorias são constelações provisórias de sentido que, ao mesmo tempo em que tornam o mundo imaginável, confessam a impossibilidade de conferir um significado último a este mesmo mundo. O gesto de conhecer torna-se monstruoso – barroco, também – porque depende da assunção de duas premissas diabólicas.

Em primeiro lugar, a admissão de que, como postula Friedrich Nietzsche, não apenas Deus está morto, mas o ponto centralizador antes ocupado pela imagem da transcendência continua vazio: a ruína da modernidade é também a impossibilidade de estabelecer um pensamento totalizador – é o abandono da completude. As pontas das igrejas medievais, que antes apontavam para o alto do céu, agora apontam para o nada. Em segundo lugar, o reconhecimento de que, se pensar é traduzir o mundo em símbolos, o pensamento não apenas recorta o real, no sentido da parcialidade inevitável, como também relativiza a existência inteiramente apreensível de um real, chamado por Flusser, em suas teorizações sobre a língua, de dados brutos ou elementos concretos.

Em ensaio já mencionado, Rouanet comenta a reticência de Adorno em relação a um projeto filosófico fragmentado, depurado de argumentos e apoiado principalmente nas citações, como eram alguns dos projetos de Benjamin. Para Rouanet, essa desconfiança expõe a dialética negativa adorniana: a presença de uma realidade que só pode ser apreendida pelo pensamento conceitual, mas que escapa no momento em que é pensada. A solução de Benjamin, segue Rouanet, é alegórica, isto é, pensar através de imagens – imagens técnicas e imagens mentais (*denkbilder*): “O que a tentativa de Benjamin tem de estupendo e verdadeiramente temerário é que ela não consiste em usar a imagem para dissolver o pensamento na suposta imediaticidade do pré-conceitual, o que seria um projeto irracionalista, mas em pensar por imagens, chegando ao mais abstrato através do mais concreto.”¹³

Segundo Miriam Hansen, essas imagens não se definiriam pelo caráter pedagógico ou hermenêutico, que fariam com que passado e presente se iluminassem mutuamente como um *continuum*, mas pelo caráter dialético, em que o passado e o agora cintilam numa constelação: “A óptica dialética do olhar histórico detém esse movimento das imagens (‘naturais’, arcaicas, míticas, oníricas) no momento de seu ‘acesso à legibilidade’; dá-lhes um ‘choque’, ou seja, alegoriza-as, possibilitando que sejam citadas”.¹⁴

Todo pensamento, enquanto produção e projeção de imagens, é superficial. As imagens técnicas precisam ser colocadas ao lado das imagens da arte. Cumpre

¹³ ROUANET, Sérgio Paulo. “As passagens de Paris”. Op. cit., p. 98.

¹⁴ HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*”. **Benjamin e a obra de arte**. Walter Benjamin et al. Trad.: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 222.

cogitar, por exemplo, que 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 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”.¹⁵ De outra perspectiva, essas teorias poderiam se justificar 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 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, torná-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 pré-texto para a produção de imagens joga água no moinho da textolatria. Um texto hermético não é, necessariamente, 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*,¹⁶ porque permitiria oferecer uma imagem global do funcionamento do aparelho moderno. Todo modelo (*vorbild*), 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 Infernalis*,¹⁷ em parceria com Louis Bec, 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

¹⁵ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, pp. 23, 140.

¹⁶ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

¹⁷ FLUSSER, Vilém. **Vampyroteuthis Infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

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 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 corpo.¹⁸ 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 linear.¹⁹

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 destacamos, para análise, países como o Brasil: aqui, o esquema de Flusser parece

¹⁸ 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, pp. 11-41.

¹⁹ 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 dessas imagens como anteriores à escrita linear. Sobre o mesmo assunto, ver: BATAILLE, Georges. **O nascimento da arte**. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

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.²⁰

Diante deste quadro, duas são as possibilidades frente ao avanço das imagens técnicas: a) tomá-las como consequência direta e natural da alienação reinante, como fazem alguns intelectuais que ignoram fazer parte de complexos aparelhos institucionais; ou b) tomá-las como sintoma de um processo menos evidente, que ligaria essas imagens a urgências demasiadamente humanas. A primeira atitude, como já se argumentou a partir de Kracauer, não parece trazer resultados produtivos. 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 defende posição semelhante ainda em 1936, quando publica o célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.²¹ Para o filósofo, a produção de imagens do cinema encarnava o ponto de vista do psicótico e do sonhador. Essa 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 vazão à criação de mitos coletivos, 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 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.

O que Flusser e Benjamin vislumbram, portanto, e a técnica deveria servir como aliada neste processo, é uma epistemologia estética, um uso político dos meios técnicos, uma técnica estética, não estetizada. Para Benjamin, que encara o choque como a experiência definidora da modernidade, urge fazer dos impulsos sensoriais uma máquina produtora de imagens dialéticas, de fulgurações poéticas e políticas,

²⁰ FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro. Em busca do novo homem**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

²¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.

que passem, fugazes, pelo corpo do homem moderno, mas que, ainda assim, provoquem o olhar e o pensamento.

Na opinião de Benjamin, poucos foram tão bem-sucedidos nessa missão quanto Baudelaire. O poeta insere a experiência do choque no âmago do trabalho artístico; faz do incidente uma vivência. Para Benjamin, se, por um lado, Baudelaire sucumbe à violência com que a multidão o atraía, convertendo-se em *flâneur*, em um dos seus, por outro ele não abandona a sensação da natureza inumana desta mesma multidão. “Ele se faz cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo. Esta ambivalência tem algo de cativante, quando ele a confessa com reservas.”²²

O elogio de Benjamin ao surrealismo também repousa em clima semelhante. O movimento, ele explica, não se define por uma ode à embriaguez, ao haxixe ou ao ópio. Estes narcóticos deveriam cumprir a função propedêutica de permitir vazão a uma iluminação profana, que superaria de modo autêntico e criador a iluminação religiosa. Para Benjamin, o processo através do qual a embriaguez abala o Eu se desdobra numa experiência fecunda que permite aos homens fugir do fascínio da embriaguez. O surrealismo não forja uma teoria ou uma literatura, mas um tipo de experiência que dá ao homem moderno a condição de refletir criticamente sobre o contemporâneo.²³

Para Flusser, as imagens técnicas poderiam contribuir na desmontagem do modelo cartesiano e linear de pensamento em benefício de uma estrutura imaginativa de reflexão que, a partir de um pressuposto que ele chama de pós-histórico, assumisse o mundo como jogo conceitual, programação e reprogramação de modelos. Em carta à amiga e artista plástica Mira Schendel, de 22 de setembro de 1980, Flusser resume que sua teoria dos gestos pretendia justamente 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*], como método de crítica política. Reich como primeira tentativa. E isto deve ser feito não apenas discursivamente, mas também

²² BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Op. cit., p. 121.

²³ BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”.

Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.

Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 21-35.

plasticamente. Isto é o verdadeiro motivo por detrás da minha proposta para trabalharmos juntos.²⁴

Eram comuns as alfinetadas de Flusser na Escola de Frankfurt, com seus frequentes e irônicos “frankfurts”, embora respeitasse a obra do próprio Walter Benjamin, que conheceu tardiamente e sobre a qual muito discutiu com Sérgio Paulo Rouanet na década de 1980,²⁵ e tenha se encontrado com Adorno em 1966, na Alemanha,²⁶ 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. Proposta totalmente alinhada, como se viu, aos pressupostos de Kracauer, e também aos de Benjamin. Os objetos também passam a ser pensados corporalmente, até porque a cultura é resultado do confronto corporal do 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* poderia ser estética, e a *aisthesis* um método político. Uma outra forma de articular o mundo implica uma outra forma de estar no mundo.

Para Flusser, a língua discursiva, sujeitiforme, não é capaz de captar a realidade do aparelho. O que os aparelhos exigem não é a denúncia do lado nefasto da técnica ou a lamentação dicotômica entre *techné* 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

²⁴ Carta de Vilém Flusser a Mira Schendel, de 22 de setembro de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archiv.

²⁵ “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 Archiv. 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 Archiv.

²⁶ 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 negativa*, lançado no mesmo ano, 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 Archiv. Carta de Vilém Flusser a Benedito Nunes, de 31 de outubro de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archiv.

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. Por isso é que Flusser dispende mais energia na sacralização da língua do que na profanação dos aparelhos.

A resposta de Flusser aos aparelhos passa pela ficção filosófica – termo que o amigo Abraham Moles imputou ao seu trabalho –, sendo o *Vampyroteuthis Infernalis* 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 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 pensamento imaginativo, em Flusser, é pensar a estrutura da língua, até porque, segundo ele, os aparelhos não são outra coisa que extrapolações concretas de articulações linguísticas.

3.

No supracitado *A obra de arte*, Benjamin assegura que a crise da democracia passava pelo modo de exposição do político profissional. Mas a crise da democracia, a da brasileira, por exemplo, é também literária. É inconteste, como previu 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 está também na incapacidade das palavras de formar imagens. Imagens outras. O perigo da pós-história alardeada por Flusser se assenta nesse 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 exige, da parte de quem anseia mergulhar na pós-história, a articulação histórica do futuro imediato. Exige, ainda, 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. O argumento de Kracauer, exposto acima, insiste neste diálogo, reconhecidamente problemático.

Flusser foi um dos que entrou de cabeça nas novas virtualidades. Se não era um apologistas, 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

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

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

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.

Como identificam Flusser e Benjamin, a visão mais direta do fascismo é a do 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. 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 esse 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 hoje 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 Jacques Rancière a pressupor que as principais virtudes estéticas da técnica cinematográfica não passam, no limite, de desdobramentos das invenções estéticas da literatura.²⁹

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

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.”³⁰ É este mesmo elemento que Benjamin identifica como potencialmente criativo no surrealismo: “De nada nos serve a

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

³⁰ LOVECRAFT, Howard. “Notas sobre a escritura de contos fantásticos”. **O chamado de Cthulhu e outros contos**. Trad.: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012. p. 149.

tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.”³¹

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 esse 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 essa 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 estranheza da vida nos trópicos? Não teria Flusser desenvolvido, a partir desse pressuposto, uma autêntica e original filosofia do cotidiano, uma filosofia das coisas, dos nomes das coisas, dos gestos, dos objetos? Não caminha na mesma direção o ornamental projeto das *Passagens*, de Benjamin, livros como *Rua de Mão Única* ou a obsessão benjaminiana pelos colecionadores e pelos trapos?

Em termos flusserianos, retirar as palavras de seu invólucro, pensar os aparelhos em nível linguístico, é fazer a técnica regredir à *techné*. Fazer a pós-história regredir à história, a virtualidade à materialidade concreta da palavra. 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, entre as décadas de 1960 e 1970. No caso da bomba de gasolina, passava por assumir a *art pop* como uma espécie de “fenomenologia aplicada”, 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.³² 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*.³³ Desnaturalizar é arrancar o jogo da significação da inércia, é indicar o que há de construído no natural, e de natural no construído, é,

³¹ BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. Op. cit., p. 33.

³² FLUSSER, Vilém. “A Bienal e a fenomenologia”. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 de dezembro de 1967.

³³ FLUSSER, Vilém. **Natural:mente. Vários acessos ao significado de natureza**. São Paulo: Annablume, 2011.

mais do que atribuir um sentido último às palavras, abrir as palavras para novas possibilidades de sentido.

4.

Em *Da flauta de Pã*, ensaio que acompanha, n’*O Estado de São Paulo*, a publicação de “As garças”, do seu amigo João Guimarães Rosa, 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. 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.”³⁴

O mesmo se passa com as imagens técnicas. O ponto de partida é o da produção de uma realidade que, ainda que ficcional, não se distancie da realidade “concreta”. Essa possibilidade se abre, aos olhos de Benjamin, nas fotografias de plantas de Karl Blossfeldt (1865-1932), que com os recursos de aproximação e ampliação, fazem lembrar mastros totêmicos e edifícios góticos. Em sentido próximo, Flusser se anima com as fotografias de plantas do seu amigo catalão, ainda vivo, Joan Fontcuberta, que, através da manipulação da informação fotográfica, e não do código genético, compõe, na imagem, um herbário com lixos e detritos coletados na periferia de Barcelona.

Para não falar de Eugène Atget (1857-1927), para Benjamin, um revolucionário, já que o primeiro a “desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência”.³⁵ Atget expulsa o rosto humano da imagem, e com ele a aura, para fazer de Paris, a capital do século XIX, a cena de um crime: “Ele liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.”³⁶ O mesmo poderia ser dito de August Sander (1876-1964) que, com o “tipo” ariano em gestação, parte pela Alemanha na década de 1930 a fim de fotografar, em retratos, a pluralidade dos outros tipos alemães.

³⁴ FLUSSER, Vilém. “Da flauta de Pã”. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 de fevereiro de 1964.

³⁵ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. Op. cit. pp. 100-101.

³⁶ Ibid., p. 102.

Benjamin conclui, também a partir da interlocução com Bertold Brecht, que não bastava mais fotografar a fábrica, pois era necessário fabricar uma realidade. O decisivo na fotografia, segundo ele, e se poderia acrescentar aqui, o decisivo na produção de imagens, continua a ser a relação entre o fotógrafo e a técnica. Ele adverte, porém, que tal relação não está pautada na ideia de criatividade, “capaz de realizar infinitas montagens com uma lata de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece”,³⁷ nem na ideia do fotógrafo criador, que toma como premissa que o “mundo é belo”.

Benjamin opõe a criação à construção, a segunda ligada às ideias de experimentação e aprendizado. Na linha de Rancière, não há dúvida de que a soberania estética da arte depende da indistinção tendencial entre as ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social, no entanto, nada assegura que o “choque de dois modos de sensorialidade [separação estética e continuidade ética] se traduza em compreensão das razões das coisas, nem para que esta produza a decisão de mudar o mundo”.³⁸ Em síntese: as imagens precisam estar acompanhadas das palavras. A sensorialidade das imagens técnicas, se munida da palavra, poderia conduzir a um uso político dos aparelhos de produção de imagem, não mimético, voltado à fabricação de uma realidade imaginativa capaz de criticar a realidade corrente.

5.

A proposta de Flusser passa pelo desdobramento, desmembramento e tradução de palavras. Palavras em sentido extra-moral, mas com efeitos de verdade, com efetividades. Descrição detida das palavras em consonância com a descrição detida das coisas. Como José Ortega y Gasset que, em conferência sobre o teatro, em 1946, em Lisboa, começa por projetar a imagem do próprio teatro em que se encontra, para dizer, como que para abrir a conversa: o teatro é, antes de qualquer coisa, isso.³⁹

Não são poucos os ensaios de Flusser em que ele parte de uma descrição minuciosa das coisas, mas não como quem delas faz uma observação científica, mas como que para projetar na cabeça do leitor a perspectiva que nos parágrafos seguintes ele tratará de inverter. Descrição repetida que tende a tornar as coisas mais claras, mas ao mesmo tempo mais complexas, na medida em que novas camadas de realidade não deixam de se abrir. Sacralização das palavras, mas também mergulho na superfície das imagens técnicas. Investigação atenta das palavras que constituem os aparelhos.

³⁷ Ibid., p. 106.

³⁸ RANCIÈRE, Jacques. “Paradoxos da arte política”. **O espectador emancipado**. Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 66.

³⁹ GASSET, Jose Ortega y. **A ideia do teatro**. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Em sentido próximo, Marie-José Mondzain pede que se interponha a voz na distância que se abre entre o espectador e a imagem encarnada, preservando, assim, o fluir das imagens e evitando a queda na correnteza das visualidades, que operam na lógica da incorporação.⁴⁰ Benjamin também determinou que o mais importante na fotografia, no futuro, seria a legenda. Mesmo Roland Barthes, quando começa a transferir os pressupostos de Ferdinand de Saussure para a Semiótica, avalia que não há linguagem não-verbal que não se alimente, um pouco que seja, de alguma forma de discurso sistemático.⁴¹

Ocorre que as imagens estão cada vez mais coladas aos olhos, e literalmente, haja vista a curta distância que se estabelece entre os olhos e os *smartphones*. Ocorre também que a única realidade possível parece ser a das imagens, e as imagens não parecem mais reservadas à leitura, mas à confiança. Aquilo que Foucault, em *A ordem do discurso*, de 1970,⁴² chama de caráter de acontecimento do discurso, a palavra ainda não cristalizada em conceito, o ato de fala ainda não institucionalizado, ou aquilo que Mikhail Bahktin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, de 1929,⁴³ chama de palavra viva, acento apreciativo e tema, este último definido como o fenômeno concreto, o elemento não-verbal da enunciação, parecem fora de lugar num tempo em que a efetividade das imagens, e das palavras, prescindem de justificativas concretas. Em *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, Flusser afirma:

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 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 tanto.⁴⁴

Como responder à autoverdade sem ter de recorrer à verdade? Como dialogar em sociedade que perdeu toda a base de consenso? Como retomar a objetividade das palavras em mundo que perdeu o senso de realidade? Como atacar a pós-história

⁴⁰ MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?**. Trad.: Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Veja, 2009.

⁴¹ BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Trad.: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

⁴² FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad.: Laura Fraga Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

⁴³ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

⁴⁴ FLUSSER, Vilém. “Nossa comunicação”. **Pós-história**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011, p. 78.

com as armas da história? Como contrapor as imagens da fé com as imagens conceituais? Como criticar sem denunciamento e sem pedagogia?

A massa pode não estar mais na rua, ou pode estar menos na rua, mas os movimentos de massa continuam a existir. A sociedade não se divide mais entre um pequeno número de autores e um grande número de leitores. Todos, agora, publicam. Todos, agora, publicam-se – geralmente sob a forma de imagens. Todos, então, teriam o poder do discurso, já que, conforme Foucault, o discurso é menos aquilo que traduz as lutas sociais do que aquilo pelo que se luta. Mondzain diz ainda que a censura estabelece a fraqueza de cada um e a força do todo, sobrepondo um discurso comunitário, nacionalista, sobre o pensamento e a palavra de cada um. Será possível produzir uma comunidade não fusional, que dispense o comungar na imagem? Na carta supracitada a Mira Schendel, Flusser localiza em Wilhelm Reich a primeira tentativa de uma *aisthesis* enquanto método de crítica política. Reich que, em 1942, escreve *A função do orgasmo*, obra em que aponta a falta de satisfação sexual como a base de todo fascismo.⁴⁵

A insistência com as palavras é também uma insistência com o corpo. No exemplo de Flusser, a metódica exigência das definições, a estrutura quase quadrada de alguns livros, como se necessário fosse resolver todos os problemas para só então avançar, essa obstinação de ter, a cada novo movimento, de deixar claro seus pressupostos, é, sem dúvida, um chamado constante para a auto implicação. Saber articular linguisticamente e com coerência as ideias é o melhor caminho para compreender os gestos que se movem na direção do mundo.

No exemplo de 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 considerava uma forma “artesanal” de comunicação. Para Benjamin, o autêntico narrador era aquele que, tal como o oleiro, imprimia as suas marcas na narrativa; e a história na substância viva da experiência.

Não há, por fim, como deixar de evocar o exemplo de Marcel Proust, citado por Benjamin. O escritor francês se dá conta de que a rememoração costumeira apresenta-se como estratégia inútil na busca pelo tempo perdido. Este aparece na reminiscência, salta à memória, involuntariamente, através de vivências comuns, como no gosto do biscoito misturado ao chá.

Auráticas seriam as imagens da memória involuntária. De todo modo, materializar literariamente uma percepção incidental, cristalizar a própria experiência num certo objeto, demanda um método de exercício, que estaria em estado de definhamento no tempo presente. Exercício que dotaria o homem moderno da capacidade de articular intelectualmente um estímulo sensorial intensivo. Os aparelhos e câmeras, para Benjamin, poderiam ampliar esse alcance, na medida em que permitem fixar

⁴⁵ REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo. Problemas econômico-sexuais da energia biológica.** Trad.: Maria da Glória Novak. 18ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, fazendo de um gesto que é da ordem do involuntário um movimento deliberado, uma memória voluntária. O *punctum*, conforme a definição de Roland Barthes em relação à fotografia, talvez represente essa possibilidade intelectual intervalar, tecnicamente mediada e, ao mesmo tempo, provocada inconscientemente.⁴⁶

A sugestão deste ensaio é a de pensar a imaterialidade das imagens técnicas a partir da materialidade das palavras. As palavras empregadas por Benjamin para se referir ao método de Proust denotam que este desafio demanda um exercício mental, mas igualmente corporal: “O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado.”⁴⁷ O que está em jogo é fazer da experiência, desde já tecnicamente mediada, um motivo de reflexão e poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. “O estranho realista”. **Notas de literatura**. Trad.: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal**. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Trad.: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia**. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. **O nascimento da arte**. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.

⁴⁶ BARTHES, Roland. **A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia**. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 49.

- _____. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”.
Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 21-35.
- _____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 103-149.
- _____. “A imagem de Proust”. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 36-49.
- _____. “Pequena história da fotografia”. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad.: Rafael Lopes Azize. **Outra Travessia**, n. 33, agosto-dezembro de 1996, pp. 11-41.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. **Há futuro para a escrita?** Trad.: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. “Nossa comunicação”. **Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar.** São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. “A Bienal e a fenomenologia”. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 de dezembro de 1967.
- _____. “Sobre a palavra design”. **O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação.** Trad.: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. “Da flauta de Pã”. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 de fevereiro de 1964.
- _____. **Fenomenologia do brasileiro. Em busca do novo homem.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- _____. **Vampyroteuthis Infernalis.** São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. **Naturalmente. Vários acessos ao significado de natureza.** São Paulo: Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Trad.: Laura Fraga Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- GASSET, José Ortega y. **A ideia do teatro.** Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. **Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história.** Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 143-179.

- HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*”. **Benjamin e a obra de arte**. Walter Benjamin et al. Trad.: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 205-255.
- KRACAUER, Siegfried. “O ornamento da massa”. **O ornamento da massa. Ensaios**. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 91-104.
- _____. “Culto da distração”. **O ornamento da massa. Ensaios**. Trad.: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 343-348.
- LOVECRAFT, H. P. “Notas sobre a escritura de contos fantásticos”. **O chamado de Cthulhu e outros contos**. Trad.: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012.
- MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?**. Trad.: Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Veja, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. “Paradoxos da arte política”. **O espectador emancipado**. Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 51-81.
- REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo. Problemas econômico-sexuais da energia biológica**. Trad.: Maria da Glória Novak. 18ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “As passagens de Paris”. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 37-109.

CARTAS

- Carta de Vilém Flusser a Mira Schendel, de 22 de setembro de 1980. Inédito. Vilém Flusser Archiv.
- Carta de Vilém Flusser a Dora Ferreira da Silva, de 29 de julho de 1970. Inédito. Vilém Flusser Archiv.
- Carta de Vilém Flusser a Miguel Reale, de 17 de junho de 1988. Inédito. Vilém Flusser Archiv.
- Carta de Vilém Flusser a Theodor Adorno, de 23 de novembro de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archiv.
- Carta de Vilém Flusser a Benedito Nunes, de 31 de outubro de 1966. Inédito. Vilém Flusser Archiv.

Artigo recebido em: 22/03/2019 e aceito em: 31/05/2019