

Flusser transversal

debates contemporâneos

Alice Zanon

Gabriel Philipson

Lara Cipriano

Luciana Nacif

Rafael Alonso

(Orgs.)

Flusser transversal

debates contemporâneos

Alice Zanon

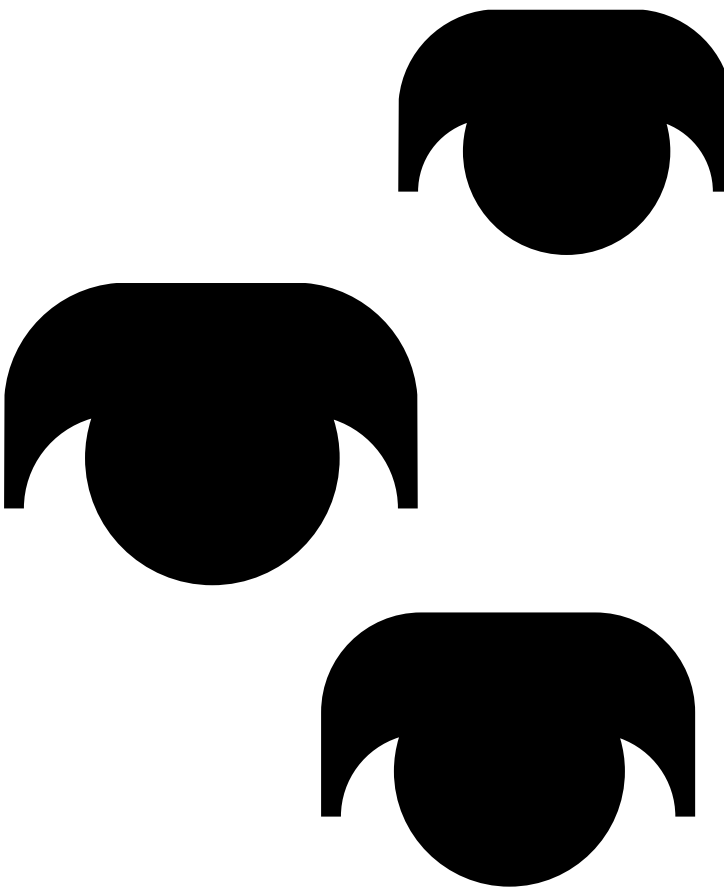
Gabriel Philipson

Lara Cipriano

Luciana Nacif

Rafael Alonso

(Orgs.)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Chefe: Leonardo de Mello Ribeiro

Subchefe: Tadeu Mazzola Verza

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Coordenador: Ernesto Perini Frizzera da Mota Santos

Subcoordenador: Rogério Antônio Lopes

EDITORA PPGFIL-UFMG

Tadeu M. Verza

André J. Abath

Abílio A. Rodrigues Filho

Henrique B. Barreto

CONSELHO EDITORIAL

Daniel Pucciarelli

Miriam Campolina Diniz Peixoto

Rogério Antônio Lopes

Verlaine Freitas

CONSELHO CIENTÍFICO

Alessandro Pinzani (UFSC)

Anderson Bogéa (UFMA)

André Leclerc (UNB)

André Nascimento Pontes (UFAM)

Antônio José Ferreira Bento (Universidade da Beira Interior)
Beatriz Cecilia Bossi López (UCM)
Catarina Belo (Universidade Americana no Cairo)
Gisele Amaral dos Santos (UFRN)
Jacques Poulain (Université Paris VIII)
José Leonardo Annunziato Ruivo (UEMA)
Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Marcus Sacrini Ayres Ferraz (USP)
Maria Aparecida Paiva Montenegro (UFCE)
Maurício Pagotto Marsola (UNIFESP)
Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)
Vinicius Berlendis de Figueiredo[†] (UFPR)

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

<https://www.editorappgfilufmg.com>

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627

FAFICH, sala 4047, 4º Piso

Pampulha, Belo Horizonte - MG.

CEP: 31270-901

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

Flusser transversal: debates contemporâneos / Alice Zanon; Gabriel Philipson; Lara Cipriano; Luciana Nacif; Rafael Alonso (orgs.). – Belo Horizonte: PPGFIL, 2026.

1 recurso online (285 p.): pdf

ISBN: 978-65-02-25492-9

DOI: 10.5281/zenodo.21782163

1. Filosofia. 2. Flusser, Vilém, 1920 – 1991. 3. Comunicação. 4. Linguagem. I. Zanon, Alice. II. Philipson, Gabriel. III. Cipriano, Lara. IV. Nacif, Luciana. V. Alonso, Rafael. VI. Título.

CDD: 100

CDU: 1(43)

Elaborada por Érica Conceição Cicero – CRB 8/8206

Copyright © Os autores

Capa e projeto gráfico: Ami Comunicação & Design

Revisão: Arthur Henrique F. de Almeida

Diagramação: Arthur Henrique F. de Almeida

Finalização: Tadeu M. Verza



PPGFIL-UFMG, 2026

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial da Editora PPGFIL-UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso da Editora PPGFIL-UFMG, disponíveis em:

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>



FLUSSER TRANSVERSAL

26-28
AGOSTO
2025

FAFICH / UFMG
Auditório Bicalho

10h-18h

Realização

FILOSOFIA ψ UFMG



Sumário

Apresentação	9
A modernidade kafkiana segundo Vilém Flusser Rodrigo Duarte	15
Magia de segunda ordem: imagem técnica e tecnologias contemporâneas Luciana Nacif	31
Contra-hierofanias da imagem técnica Fernando Tôrres Pacheco	51
Devoras as sementes Ícaro Moreno Ramos	69
Notas para uma outra filosofia da história Lara Carvalho Cipriano	81
Abstrato, concreto e a música como forma de pensamento Marta Castello Branco	93
Cartas de uma cidade Myriam Ávila	107
Autotradução como prática de escrita: Vilém Flusser, Nancy Huston e Vladimir Nabokov Maria Clara Versiani Galery	121

O submundo do platonismo e a filosofia da linguagem de Vilém Flusser	135
Tomaz de Tassis	
A palavra binária e ou a alma da biblioteca	151
Alice M. B. Zanon Alonso	
<i>Suponhamos</i> e ficções especulativas de Flusser à luz da tecnoimaginação	177
Gabriel Philipson	
Convite à reestruturação do pensamento acadêmico sobre o fazer ficcional	193
Valéria Pereira	
Apreciação de <i>Um dia chegarei a Sagres</i> pelas considerações de “Da dúvida”	211
Maria Aparecida Barbosa	
O sacrifício de Vilém Flusser	225
Rafael Miguel Alonso Jr.	
Proposta para um modelo crítico: um tributo a Vilém Flusser	241
Rachel Cecília de Oliveira	
O mito da caverna e a fábula do cinema	257
Henrique Iwao	
Sobre os autores	275

Apresentação

Este volume reúne os trabalhos apresentados no colóquio Flusser Transversal, realizado na UFMG entre 26 e 28 de agosto de 2025. A iniciativa partiu do desejo de congregiar presencialmente os membros de nosso grupo de pesquisa – que desde 2021 se reúne virtualmente para debater tanto a obra de Vilém Flusser quanto textos produzidos pelos próprios integrantes –, estendendo o convite a outros pesquisadores interessados no pensador. Ao todo, foram apresentadas 24 comunicações dedicadas à sua vida e obra.¹

Vilém Flusser (1920-1991) é uma figura central nos estudos de mídia e comunicação. A partir de trabalhos como *Filosofia da caixa preta* – sua reflexão sobre a fotografia –, sua obra ganhou traduções e repercussão internacional, consolidando-o como um dos mais relevantes filósofos a ter desenvolvido parte significativa de sua trajetória no Brasil e em língua portuguesa. Flusser também é lembrado por formulações instigantes e por vezes provocadoras, como a afirmação: “Platão é o primeiro crítico de cinema” (*Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*) ou a sugestão de que “uma mão com um pênis seria uma síntese entre freudismo e marxismo” (*Études pour la main gauche*).

Seu pensamento estabelece conexões não apenas com a ciência, a filosofia e as artes, mas também com o design, a comunicação e temas como imigração, exílio, história, dominação cultural, cultura

¹ Todas as traduções deste livro são das autoras e dos autores, salvo em indicação do contrário.

digital e tecnoimagens. Flusser trouxe ainda reflexões fundamentais sobre tecnologia, destacando a dimensão política da imagem, e explorou questões relacionadas à tradução, aos diálogos entre filosofia e literatura, à estética e à informação. É justamente esse caráter transdisciplinar e multifacetado que inspirou o título do colóquio – e que confere à obra flusseriana uma atualidade singular. Ao antever, com notável acuidade, muitos dos dilemas que nos mobilizam hoje, Flusser segue sendo um pensador indispensável para se aproximar dos impasses da contemporaneidade.

O colóquio foi aberto com a conferência “A modernidade kafkiana segundo Vilém Flusser”, de Rodrigo Duarte, que também inaugura esta publicação. Ao longo de dois dias, oito mesas debruçaram-se sobre diferentes vertentes do pensamento flusseriano, organizadas nos seguintes eixos temáticos: “Diálogos entre Flusser e tecnologias do séc. XXI”, “Flusser no Brasil”, “Abstrato/Concreto”, “Escrita: tradução, missiva e o indizível”, “Sistemas e cibernética”, “Flusser, tecnoimaginação e ficções especulativas”, “Flusser e as artes” e “Arte e desaparelo”. Esta estrutura orienta a organização dos textos no presente volume.

O ensaio de Rodrigo Duarte analisa a interpretação de Flusser sobre a modernidade em Franz Kafka, argumentando que a singularidade do autor praguense é profundamente marcada pelas condições únicas de sua cidade natal. Para Flusser, a linguagem burocrática e artificial do alemão praguense, sob influência eslava, tornou-se o meio paradoxalmente autêntico de sua mensagem. Kafka emerge assim como um “profeta heterodoxo” cuja obra antecipa um mundo regido por aparelhos indiferentes, anunciando uma imersão pós-moderna no nada.

Luciana Nacif revisita o conceito de imagem técnica para compreender as tecnologias do século XXI, em especial a inteligência artificial generativa, articulando sua análise em seis eixos do pensamento flusseriano: a imagem como criadora de realidade, o programa como instância invisível, a magia de segunda ordem, a maré kitsch, a figura do funcionário e o jogo contra o aparelho como resistência.

Fernando Tórres Pacheco examina o projeto The Atlas Group, do artista libanês Walid Raad, como uma “contra-hierofania” da imagem técnica, dialogando com a filosofia de Flusser a partir da exposição Archive Fever (2008). O ensaio situa a fotografia como manifestação secular do sagrado na modernidade, uma hierofania que exige crença inquestionável.

Ícaro Moreno Ramos parte das imagens fotográficas produzidas pelo fotógrafo alemão Albert Frisch, as mais antigas ainda arquivadas sobre os povos originários do território brasileiro, para explorar o seu próprio trabalho de junção entre imagens fotográficas e generativas, feitas por inteligência artificial, densificando táticas de como lidar com essas imagens inspiradas na filosofia da técnica flusseriana.

Lara Carvalho Cipriano investiga a noção flusseriana de “povos não históricos” como chave para abordar o problema colonial. Partindo da hierarquia estabelecida no pensamento hegeliano, a autora percorre críticas de Nietzsche e Walter Benjamin até o pensamento descolonial contemporâneo.

Marta Castello Branco analisa a música como forma de pensamento em Flusser, explorando seu movimento entre abstração e concretude. A “música pura” representa, para o filósofo, a estrutura

matemática do pensamento humano – simultaneamente a vivência mais concreta e mais abstrata possível.

Myriam Ávila parte do livro *A escrita: há futuro para a escrita?* – especialmente do capítulo sobre cartas – para analisar a correspondência da escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo na São Paulo dos anos 1960, propondo uma aproximação crítica entre essas figuras a partir da oscilação entre discurso e diálogo, alteridade e burocracia.

Maria Clara Versiani Galery examina a autotradução como prática de escrita nos percursos de Flusser, Nancy Huston e Vladimir Nabokov, problematizando a ideia de que apenas o autor poderia realizar a tradução “verdadeira” e mostrando como a reescrita entre línguas gera *insights* inesperados.

Tomaz de Tassis explora conexões “insuspeitas” de Flusser com tradições como cabala, alquimia, hermetismo e neoplatonismo – o “submundo do platonismo” –, argumentando que a fase brasileira do autor é fundamental para compreender seu pensamento maduro.

Alice Zanon investiga a representação da palavra em modelos de linguagem a partir da instalação *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, e da filosofia da linguagem de Flusser, demonstrando como a obra questiona qual representação melhor contém a essência do objeto.

Gabriel Philipson parte de uma análise da faceta literária de Flusser, suas ficções especulativas “menores” e *Suponhamos* para sugerir um alargamento na compreensão dos sujeitos da filosofia da técnica de Flusser segundo a concepção do próprio autor.

Valéria Pereira propõe uma reestruturação do pensamento acadêmico sobre ficção científica, traçando a relação ambivalente de

Flusser com o gênero – desde suas críticas iniciais até sua defesa da “ciência fictícia” como ferramenta filosófica.

Maria Aparecida Barbosa analisa o romance *Um dia chegarei a Sagres*, de Nélida Piñon, à luz do ensaio “Da dúvida” de Flusser, examinando as contradições da empresa colonial portuguesa a partir da alegoria camoniana e dos registros históricos do tráfico de escravizados.

Rafael Alonso sonda as possíveis razões que levam Flusser a, no momento em que decide se engajar na Bienal de Arte de São Paulo, escrever ensaios sobre arte primitiva, arte negra e arte africana. Se, à primeira vista, Flusser recusa tomar os artefatos não ocidentais como “obras de arte”, num segundo e mais complexo movimento, sugerido por Alonso, o pensador parece esboçar uma teoria do “primitivo” que opera como chave de leitura para as interpretações que realiza da obra de artistas visuais e escritores brasileiros.

Rachel Cecília de Oliveira parte de breves ensaios de Flusser sobre a crítica de arte para propor um “modelo crítico” da arte caracterizado pela força, pela ousadia e pela audácia típicas do filósofo. A caminho dessa proposta, a teórica busca se afastar de uma abordagem da arte calcada em critérios universais e na lógica cientificista, que tende a reduzir a experiência estética à noção de informação, o que ela critica em Flusser, mas valoriza nele o distanciamento do estético, o diagnóstico da crise da crítica, a tradução do trabalho da crítica como um trabalho de tradução e, sobretudo, a noção de modelos que enquadram e direcionam o olhar crítico.

Por fim, Henrique Iwao compara duas releituras da alegoria da caverna de Platão que substituem a caverna pelo cinema: a de Flusser (em *Pós-história*) e a de Alain Badiou (em *A república de Platão*)

recontada). Enquanto Flusser vê o cinema como aparelho programador que simula espaço teórico, Badiou o interpreta como dispositivo de emancipação.

Em conjunto, estes textos testemunham a vitalidade e a transversalidade do pensamento de Vilém Flusser, cuja obra continua a provocar, inspirar e atravessar os debates mais prementes de nosso tempo.

A modernidade kafkiana segundo Vilém Flusser

Rodrigo Duarte

A literatura de Kafka desde muito cedo atraiu a atenção de filósofos que nela encontraram uma perfeita contrapartida estética ao que formulavam em termos teóricos². No caso de Flusser, a proximidade cultural e geográfica a Kafka é ainda maior do que a de outros pensadores da Europa Ocidental, já que ele, além de judeu germanizado, era praguense como o escritor tcheco e sempre demonstrou uma sensibilidade a essa condição que não seria possível de se encontrar em outros autores³.

A conexão da vida e obra do romancista com a capital da então Checoslováquia é discutida no texto de Flusser (2002) “Praga, a cidade

² Walter Benjamin foi um dos pioneiros nessa vertente, pois, já no início da década de 1930, escreveu o primeiro ensaio filosófico sobre o escritor tcheco (*cf.* Benjamin, 1980, p. 409 *et seq.*). Na filosofia alemã, Benjamin foi secundado por Theodor Adorno nas décadas seguintes (*cf.*, dentre outros, Adorno, 1977, p. 254 *et seq.*). Vale o registro de que, não apenas na filosofia alemã do século XX, mas também na filosofia francesa desse período, Kafka foi objeto de reflexões filosóficas profundas e frutíferas no pensamento de Sartre (*cf.* Sartre, 2006), de Camus (*cf.* Camus, 2025, p. 143 *et seq.*) e, posteriormente, de Deleuze e Guattari (*cf.* Deleuze; Guattari, 2014).

³ Este texto coincide quase *ipsis litteris* com a seção relativa a Flusser no capítulo dedicado a Kafka do livro *Teoria Crítica e Pós-História*.

de Kafka”⁴, cujo ponto de partida é a peculiaridade dessa cidade milenar às margens do Moldava, centro de uma região que desempenhou papel de destaque na economia e na cultura do antigo Império Austro-Húngaro, que, após a sua extinção, se tornou um país independente. Flusser insiste na situação peculiar dessa cidade, em que três povos – tchecos, alemães e judeus – habitavam, formando uma só população: os praguenses (*cf.* PcK, 64). Para Flusser, a originalidade de Kafka é uma função direta da peculiaridade da sua cidade natal – que é também a dele próprio –, a qual floresceu particularmente no início do século XX. Segundo ele, “Kafka é um exemplo recente dessa flora. Torna-se necessária, para a compreensão do inquietante fenômeno Kafka, desta procura de Deus através do diabo, uma compreensão de Praga” (PcK, 63).

Tendo em vista que a “cidade das cem torres” é também a das inúmeras pontes, Flusser atribui a Kafka o papel de “pontífice”, ainda que construir algumas dessas pontes pudesse ser tarefa impossível, mas, segundo Flusser, efetivamente realizada. Para ele, uma das explicações desse “pontificado” advém da situação dos judeus praguenses, cuja comunidade Kafka integrava e na qual intensificava a posição ambígua do praguense para com a sua “nacionalidade”, tendo sido aquela comunidade alvo de constantes agressões. Isso porque a história da cidade – particularmente no século XX – é plena de ocupações externas, quase sempre muito violentas. Segundo Flusser, quando Praga foi ocupada pelos nazistas,

grande parte da população tcheca redescobriu a sua alma alemã, quando foi ocupada pelos russos, grande parte da

⁴ Doravante designado por “PcK”, seguido de vírgula e do número da página, entre parênteses, no corpo do texto.

população alemã redescobriu suas fontes eslavas. Os judeus, entretanto, foram praticamente eliminados, e Praga não é mais Praga como o fora no tempo de Kafka. (PcK, 65)

Para Flusser, Praga é, antes de tudo, a cidade das fronteiras: além da mencionada fronteira étnica dos três povos, ele aponta com muita ênfase para uma justaposição estilística, no caso, entre o gótico e o barroco – marcas evidentes da arquitetura da cidade –, enfatizando que o estilo renascentista não floresceu por lá. Quanto à “infraestrutura metafísica” desses estilos característicos de Praga, Flusser declara que “Kafka reúne em si o gótico e o barroco, a fé, a demonologia da Idade Média e a dúvida torturada e a angústia das guerras religiosas” (PcK, 65). Outra fronteira de Praga, relevante para Flusser, é aquela entre a Europa Oriental e a Ocidental. Ele chama a atenção para o avanço de Praga mesmo em relação a importantes países do Ocidente: a religião protestante, vinda diretamente do Reino Unido, antes que Lutero proclamasse a independência com relação à Igreja Católica Apostólica Romana, em 1516. No âmbito da Astronomia, os ensinamentos do dinamarquês Tycho Brahe chegariam a Praga antes que Kepler divulgasse as próprias descobertas na Alemanha. No tocante à herança mística, Flusser declara:

Os hussitas têm parentesco com os revolucionários místicos russos, [...] os poetas Bezruc e Rilke pertencem, sob certo ângulo, à tradição bizantina da “santificação da coisa” [...]. Kafka é um produto e um realizador dessa síntese, e o era quase conscientemente. O seu interesse pela literatura ídiche, por exemplo, era como que uma saudade por uma parte semi-esquecida do seu próprio espírito. (PcK, 66)

Para Flusser, no entanto, a fronteira mais decisiva de Praga é aquela entre intelectuais e meditativos, que, no seu entender, é conflituosa; o resultado dessa tensão produz um estado de alma e um modo de vida caracterizados por um ceticismo que ele classifica como um “desespero irônico” (PcK, 66) – uma espécie de cinismo que se volta tanto contra o intelecto quanto contra a intuição. É crucial, na avaliação de Flusser, o fato de que o público em geral, inclusive o praguense, dificilmente teria compreendido Kafka no momento em que ele compunha a cena intelectual da cidade, ficando para a posteridade sua aclamação como o escritor de Praga por excelência:

Kafka explodiu como bomba retardada. Quando a explosão se verificou, Praga, no sentido kafkiano, já havia desaparecido. Os poucos que se tinham influenciado por Kafka em vida, isto é, a geração de intelectuais judeus praguenses, todos estudantes pelo ano de 1910, estavam sendo exterminados nos campos nazistas. O divulgador de Kafka, Max Brod, um dos poucos sobreviventes, lançou os seus romances e contos num meio estranho. (PcK, 67)

Se Kafka chegou a influenciar em alguma medida o próprio ambiente intelectual contemporâneo, para Flusser a recíproca é totalmente verdadeira até mesmo no aspecto da linguagem literária. O alemão *sui generis* de Kafka, cujo colorido, ainda em vida, causou impacto na intelectualidade germanófona, é, segundo Flusser, a língua alemã falada em Praga, cujas palavras tidas como inventadas seriam traduções literais do tcheco e cujas formas consideradas “grotescas” seriam, na verdade, construções eslavas. O que Flusser denomina “ironia diabólica” – que se coaduna com uma seriedade indiscutível – é a “sublimação do humor praguense” (PcK, 67). Outro elemento digno

de nota é a apropriação irônica, por Kafka, de motivos ancestrais que se fundem com naturalidade à sua postura vanguardista enquanto literato habitante de uma metrópole moderna:

O pseudoarcaísmo casado ao modernismo de vanguarda, interpretado como forma poética individual de Kafka, é na realidade o estilo da cidade medieval industrializada. Os temas aparentemente estranhos e exóticos dos romances e contos são na realidade quase temas tradicionais de Praga. [...] Não resta dúvida de que Praga não explica inteiramente o fenômeno Kafka. Há nele um grande substrato mais amplo que o faz participar da correnteza da tradição ocidental e humana [...]. Mas esse fenômeno ocidental e humano, e este fenômeno individual e particular, têm um esquema de referência exato: Kafka é praguense. Ele é o cantor de uma cidade e de uma civilização que morreram quase simultaneamente com ele. (PcK, 68)

O outro texto da coletânea *Da religiosidade* que aborda a obra do escritor praguense, intitulado “Esperando por Kafka”⁵ (Flusser, 2002), não deixa de ser uma continuação do anteriormente analisado, embora adentre elementos menos concretos e procure extrair da obra de Kafka um conteúdo, por assim dizer, mais metafísico e mais relacionado com a primeira fase do pensamento de Flusser, conhecida como “filosofia da língua”. Isso porque, segundo ele, toda obra literária é um modo de articulação de um intelecto: “É a forma linguística na qual um intelecto se realiza” (EpK, 69). Para Flusser, a obra literária comporta dois aspectos básicos: contém, primeiramente, a

⁵ Doravante designado por “EpK”, seguido de vírgula e do número da página, entre parênteses, no corpo do texto.

conversação que lhe precede e, em segundo lugar, origina a conversação que lhe sucede. Desse modo, no primeiro caso, a obra é uma resposta; no segundo, uma pergunta. O primeiro aspecto – o da resposta – liga-se a uma análise da obra; o segundo – o da pergunta – é um modo de conversar com ela. De acordo com Flusser, enquanto o campo da primeira é a crítica, o da segunda é a especulação. Certamente, há interpenetração entre os dois campos, e o segundo deles corresponde a um tipo específico de simpatia em relação à obra.

Para ele, no caso de Kafka, essa simpatia é muito requerida. Sua obra foi redigida em alemão, o que significa que, nela, os pensamentos são regidos pela estrutura da língua alemã, mais especificamente no “alto alemão” (*Hochdeutsch*), que é uma espécie de “língua franca” entre os numerosos dialetos falados há muito tempo numa região da Alemanha Central, que hoje corresponde à Alemanha, à Áustria e à parte da Suíça. Num encadeamento com o outro texto sobre Kafka na coletânea *Da religiosidade*, Flusser aponta para a forte conexão entre o estilo literário do autor tcheco e a cidade de Praga:

Kafka escreve a língua de Praga, a qual representa um “alto” alemão *sui generis*. É uma língua literária à qual não corresponde nenhum dialeto autêntico, já que o grupo que dela faz uso é formado por intelectuais ou pseudo-intelectuais isolados em um meio eslavo. Na Praga das chancelarias do Imperador Carlos IV surgiu aquela língua oficial e artificial que deu origem ao “alto” alemão moderno. Neste sentido é o alemão de Praga o mais “puro”, isto é, o mais estéril e seco. Em compensação, sofre essa língua o impacto contínuo do tcheco, com sua estrutura inteiramente estranha ao alemão. (EpK, 71)

Flusser acrescenta ainda que a literatura de Kafka funde genialmente o artificialismo do alemão pedante da administração do Império Austro-Húngaro com o barbarismo ridículo do oficial subalterno tcheco, semigermanizado, o qual relembra a idiotice do *Soldado Schweik*, de Jaroslav Hasek. Para ele, o projeto literário de Kafka visava destruir a inautenticidade da língua de que se utilizava com um emprego autêntico, na medida do seu enraizamento na vida, correndo, no entanto, o risco da autodestruição:

Com uma lucidez quase mórbida Kafka penetra o núcleo do seu próprio pensamento, núcleo que lhe é imposto pelo caráter da sua língua, e utiliza conscientemente a ironia fundamental e antes inconsciente, para formular a sua mensagem. [...] A inautenticidade fundamental do pensamento kafkiano é a fonte de sua suprema autenticidade, a qual é, por isso mesmo, autodestruidora. (EpK, 72)

Numa referência quase explícita ao diagrama “globo da língua”, apresentado em *Língua e realidade*, Flusser (2004) se refere às camadas da linguagem, que podem ser conversacional, científica e poética, observando que, em cada uma delas, a “realidade” é diferente. Para ele, dentro desse mesmo esquema ontológico da linguagem, a camada explorada por Kafka é, antes de tudo, “teológica” (cf. EpK, 72). Flusser enfatiza da mesma maneira o clima totalmente inapropriado da linguagem literária kafkiana, a saber, a língua burocrática da autoridade nobiliária (em *O castelo*) ou da justiça (em *O processo*), ou ainda o clima da conversa familiar burguesa em *A metamorfose*. Com isso, cria-se um abismo esteticamente intransponível entre a forma e o significado, da qual surge o absurdo (cf. EpK, 73) que faz de Kafka – no juízo de Flusser – um “profeta heterodoxo” da tradição judaica, que

confessa de modo tático a inautenticidade de sua mensagem codificada numa chave confessadamente falsa (EpK, 73). Flusser resume a sua avaliação, até esse ponto, do seguinte modo:

[...] a mensagem está vazada num alemão de Praga burocrático e familiar, totalmente inapropriado ao significado. Entretanto, ironicamente, é essa língua inapropriada a própria fonte dessa mensagem, já que informou a priori todos os pensamentos de Kafka. (EpK, 73)

Quanto ao que Flusser considera a segunda dificuldade para a compreensão de Kafka, a saber, o conteúdo metafísico e teológico de sua obra, ele declara que, quando um intelecto lança uma mensagem para o que denomina “conversação geral”, essa se submete a um processo de desgaste, o qual pode ser entendido também como uma “purificação”, que a torna mais evidente. Para Flusser, a mensagem não se realiza antes de ter alcançado o destinatário. Desse modo, segundo a sua posição, a mensagem de Kafka ainda não nos alcançou: ele não foi compreendido por seus contemporâneos e, ao menos, pelas pessoas de sua posteridade mais imediata. Uma pergunta interessante que advém do posicionamento de Flusser sobre Kafka seria se, hoje, no segundo quarto do século XXI, a referida mensagem já teria chegado ao seu destinatário.

De qualquer modo, para Flusser, os problemas que perseguiam Kafka começavam – já no momento da redação do ensaio aqui analisado – a adquirir um significado (*cf.* EpK, 75). Exemplo disso seriam as situações como “a do homem esquecido pelo aparelho administrativo onipotente”, as quais fazem de Kafka, também nesse sentido, um profeta. Flusser assevera que as situações proféticas se

encontram nessa obra codificadas e ainda “que tenham a sua validade mesmo tomadas ao pé da letra [...], adquirem o seu verdadeiro impacto quando decifradas” (EpK, 75). Resumindo o segundo aspecto da obra de Kafka, o de sua mensagem, Flusser declara:

[...] o homem vive em estado de culpa permanente em face das forças superiores. Sabe da sua culpa e da justiça de qualquer castigo que essas forças porventura lhe imporão, mas não sabe da natureza dessa culpa. Procura o contato com essas forças, não para pedir perdão, mas para esclarecer a sua culpa, para “saber”. Essa procura tem excelentes possibilidades de êxito, já que as forças superiores são, aparentemente, muito próximas. Entretanto, por motivos fúteis e absurdos, o êxito da procura é frustrado continuamente. (EpK, 76)

A parte final do texto estabelece as bases para algumas das ideias que povoam a fase posterior da obra de Flusser, na qual o conceito de “aparelho” tem um papel de destaque. Isso porque, na sua avaliação, a suspensão provisória da aplicação da pena (por exemplo em *O processo*), na qual reside alguma esperança de redenção, não se dá por misericórdia, mas em virtude de uma “superorganização” ineficiente e funcionalmente inapropriada.

Para Flusser, as situações descritas por Kafka não se referem a um suposto “pecado original”, porque, em certo sentido, ainda vivemos no “paraíso”, ainda não comemos do fruto proibido e a queda ainda não ocorreu. Nossa vivência, no entanto, não é de plenitude: pelo contrário, é tão penosa que fica submetida ao esquecimento e a uma espécie de dormência, para a qual Kafka propõe um despertar (*cf.* EpK, 78). Segundo ele, o ensinamento de Kafka é de que “as forças que

nos governam são indiferentes e desinteressadas na nossa sorte” (EpK, 79), não com a indiferença das forças naturais, mas numa atitude de desprezo:

Kafka ensina que as forças superiores são uma máquina pedante, corrupta, mal conservada e nojenta. Esta idéia da Divindade é igualmente repulsiva e grotesca aos olhos de um crente como aos olhos de um ateu. Concorde, entretanto, com a vivência íntima que temos das forças que nos regem. (EpK, 79)

O que Flusser chama de “vivência íntima” se expressa numa espécie de cálculo oriundo das nossas ações, boas e más, e os seus reflexos numa hipotética contabilidade celeste, correndo o risco de essa não funcionar bem, seja pela negligência de alguns de seus funcionários, seja pela corruptibilidade potencial de outros deles. Quanto a isso, ele indaga: “Que outro significado podem ter, por exemplo, rezas do tipo ‘Ora pro nobis’, a não ser ‘Não te esqueças de rezar por nós, já que é perfeitamente capaz de esquecer?’” (EpK, 79).

Flusser insiste, entretanto, nas camadas da literatura de Kafka que escapam totalmente de uma compreensão habitual da linguagem, constituindo mensagens que têm dimensões tanto inarticuladas quanto inarticuláveis, as quais não permitem fuga na fé religiosa, uma vez que a ultrapassam sem propriamente abandoná-la. A impossibilidade de articulação conceitual leva a mensagem de Kafka à situação do que a ancestralidade religiosa denominava *unio mystica*, na qual é postulada uma espécie de fusão do crente com a divindade. Mas, no caso da escrita de Kafka, essa divindade simplesmente inexistente:

No lugar no qual a fé postula Deus, a vivência kafkiana descobre o abismo do nada. O pensamento, no seu avanço rumo a Deus, chega a um ponto no qual é tomado de uma vertigem, porque percebe, repentinamente, que Deus não passa de uma reflexão desse próprio pensamento na superfície calma e abissal do nada, à beira do qual o pensamento agora se encontra. (EpK, 80)

O esforço redobrado e recorrente do intelecto nessa *unio mystica* é, segundo Flusser, uma “obra sisífica” nunca finalizada e sempre exaustiva. Nessa situação, dá-se o encontro entre o nojo e a angústia, o que significa, na prática, uma vivência autêntica dos dois incontornáveis princípios nietzscheanos: a vontade de potência e o eterno retorno do sempre idêntico. Para Flusser, aliás, “Kafka é a existencialização de Nietzsche” (EpK, 81).

Segundo ele, não é que, na literatura de Kafka, o inarticulável esteja sendo efetivamente articulado, mas o seu leitor adquire uma vivência, por contraste, do impensável e do inarticulável. Isso se liga à descrição que Flusser faz do seu método, a qual corrobora o juízo – tanto de Benjamin (1980, p. 420) quanto de Adorno (1977, p. 255) – de que Kafka é, antes de tudo, um parabolista, reiterando a colocação de que o escritor tcheco é um profeta judaico, ainda que heterodoxo:

A mensagem de Kafka é uma parábola, como o foram as mensagens dos profetas de Israel, e neste sentido Kafka é um elo da cadeia da tradição judaica. Mas é uma parábola absurda, e por isso mesmo consegue provocar no leitor “simpático” a vibração, a vivência do absurdo. (EpK, 81-82)

A conclusão de Flusser é que o legado de Kafka é um permanente desafio à superação da superfluidade e vacuidade da vida contemporânea, diante das quais as tentativas de volta à religiosidade tradicional ou, segundo ele, mesmo ao ateísmo, são alternativas impossíveis para quem assimilou realmente a mensagem de Kafka: não passam de fugas pela tangente. Para ele,

[...] o desafio kafkiano precisa ser aceito autenticamente, sob a pena de se perder a grande conversação que é a civilização, na completa futilidade. Esperando por uma resposta autêntica a Kafka, estamos, portanto, ainda esperando pela realização completa de sua mensagem. Estamos esperando por Kafka. (EpK, 82)

Em *O último juízo: gerações*⁶ – obra de publicação póstuma recente, provavelmente redigida na segunda metade da década de 1960 –, Flusser (2017) retoma vigorosamente a vertente, anunciada no texto “Esperando por Kafka”, referente à construção do conceito de “aparelho”, matizando o clima teológico e metafísico kafkaniano e caminhando rumo ao estabelecimento do que aquele conceito virá a ser na “filosofia dos *media*”, a partir do início dos anos setenta. A introdução da discussão sobre o escritor tcheco nessa obra não apenas retoma um tópico de “Esperando por Kafka” sobre o desprezo dos aparelhos por nós humanos, mas também reedita a menção a Nietzsche presente naquele texto:

O aparelho é totalmente indiferente a todas essas poses.
Continua funcionando com desprezo total pelas decisões

⁶ Doravante designado por “UJ”, seguido de vírgula e do número da página, entre parênteses, no corpo do texto.

que tomamos. Nada perturba sua soberania cretina. É automático e imperturbável. O resto é conversa fiada. A transvaloração de valores e metamorfoses que resulta em barata. (UJ, 132)

Como em “Esperando por Kafka”, Flusser aborda Kafka numa chave que aponta para o aspecto religioso, embora em *O último juízo* a metafísica cede lugar à política, ainda que com uma ênfase existencial:

Como posso ousar dizer que Kafka é a primeira articulação religiosa depois do Renascimento? Justamente Kafka? Que confessa não poder ser cristão porque demasiadamente judeu, e não poder ser judeu por sê-lo de maneira insuficiente? Que ostenta uma atitude antirreligiosa? Cujo “Deus” é um buraco dentro da realidade para dentro do qual deslizamos ou rolamos? Cuja fé é literalmente em nada? Este Kafka seria o primeiro a articular uma cosmovisão religiosa? (UJ, 133)

A explicação de Flusser para esse enigma por ele mesmo proposto é a seguinte: o advento da Idade Moderna trouxe consigo uma aguda problematização de religião e da fé. Com isso, a religião se tornou, pela primeira vez, um objeto da racionalização que se abateu sobre o Ocidente. Não é que, para Flusser, tenha inexistido movimentos sociais, culturais, políticos e artísticos nos quais a fé se expresse de modo robusto e evidente. Mas, segundo ele, isso ocorre sobre a base de um profundo ceticismo que não deixa intacta a fé tal como praticada na Idade Média, por exemplo. O que Flusser quer dizer com o paradoxo proposto é que a religião não é problema para Kafka, não é objeto de dúvida ou mesmo de racionalização. Apenas por isso o seu pensamento seria a “primeira cosmovisão religiosa depois do

Renascimento” (UJ, 135). Isso ocorre, segundo Flusser, porque “[n]o país kafkiano a religião se instalou universalmente. Kafka é profeta e vive no país do futuro” (UJ, 135). No âmbito desse juízo – nosso conhecido – segundo o qual Kafka é um profeta, a universalidade da religião no seu pensamento faz com que ela se dê no modo de um aparelho: “[a] sua religiosidade é automática e desencantada. É isso que a torna religiosidade autêntica” (UJ, 136). Nesse sentido, para Flusser, Kafka já não seria propriamente moderno, sendo o ambiente no qual ele circula, antes, pós-moderno. Nele o ser humano se encaixa automática, porém absurdamente no nada: esse é “o clima da cova da Idade Moderna” (UJ, 136).

Apesar do caráter aparentemente abstrato da situação a que Flusser se refere no seu comentário de Kafka, ela é muitíssimo concreta, apontando para os acontecimentos, na Europa, que levaram ao fascismo e a outras formas de totalitarismo, dos quais, infelizmente, não estamos livres até hoje. No texto de Flusser, essa referência se torna cristalina quando relembra que, mesmo tendo falecido em 1924, Kafka já pressentia o que aconteceria a partir do início da década seguinte:

Kafka já sofreu, na carne e na alma, os acontecimentos dos anos 1940. Era profeta no sentido bíblico do termo. E como tal concordava com a justiça do castigo. A transformação do homem em verme, ou em cafetão da morte, essa derradeira dissolução da dignidade humana, Kafka a vivenciava diariamente. O campo no qual Kafka cavava a sua cova, já era o campo da concentração das forças Divinas que se abatem, qual aves de rapina, sobre a humanidade culposa. O SS e a sua vítima aparente são

vivenciados, os dois, como vítimas nojentas de um processo cretino, mas justo. (UJ, 136-137)

Um elemento interessante que, a exemplo de outros tópicos, já comparecera em “Esperando por Kafka”, é a visão de que uma esperança para a espécie humana estaria exatamente na possibilidade de o aparelho não funcionar perfeitamente, de que nas suas falhas e mau funcionamento poderia residir, senão a redenção, pelo menos um alívio pelo adiamento, talvez prolongado, do juízo final:

A humanidade transformada em funcionalismo será mal ajustada e desleixada. O destino funcionará mal, e mal serão aplicados os seus castigos, todos eles justos. O aparelho será um computador moroso e sua memória será falha. Pouco a pouco será esquecida a humanidade pela memória do aparelho. (UJ, 137)

Assim como, em *O último juízo*, a discussão sobre Kafka é introduzida relacionando-o com Nietzsche – tão *en passant* como ocorre em “Esperando por Kafka” –, quase ao final desse aporte a referência à “vontade de potência” e ao “eterno retorno do mesmo” reaparece como uma chave para a compreensão flusseriana da obra do escritor praguense: “Como se vê: o mundo kafkiano é a derradeira realização da cosmovisão nietzscheana. A humanidade esperando por seu castigo e procurando provocá-lo. E a vontade para o poder, o aparelho, como o eterno retorno. Esse é o futuro que nos é reservado na visão kafkiana” (UJ, 138).

Reafirmando o caráter de profeta que atribui a Kafka, Flusser pondera que ele é, simultaneamente, filho do seu tempo e, nesse sentido, está submetido a certos parâmetros da modernidade –

enquanto marca registrada do Ocidente, na qual, como já se assinalou, a fé é, antes de tudo, um problema. A modernidade kafkiana é, para Flusser, portanto, tão ambígua quanto ele acredita que seja anacrônica para nós. Aliás, a ambiguidade da modernidade kafkiana é a verdadeira causa de seu anacronismo para todo o mundo:

Kafka é nosso profeta. Mas não é contemporâneo nosso. Vê certos aspectos do nosso futuro, mas não vê todo o nosso presente. É, a despeito de tudo, ainda vitoriano. Nele começa a articular-se uma Idade vindoura, mas ainda o faz em estilo moderno. Nele começa a despertar a nova religiosidade, mas ainda o faz nas rotas da irreligiosidade moderna. Com Kafka cumpre-se o destino, mas não se supera. Kafka enterra toda uma maneira de vida, e ser moderno depois de Kafka é ser anacrônico e “atrasado”. Mas com Kafka ainda não é possível ser outra coisa que não moderno. (UJ, 139-140)

E é nesse sentido que Flusser declara que Kafka é a primeira articulação religiosa desde o Renascimento, ainda que, por assim dizer, com sinal invertido. Pois, enquanto até o século XVI no Ocidente a religião não era um problema – uma vez que medievais e renascentistas estavam simplesmente imersos no ser –, na modernidade fragmentada antevista por Kafka encontra-se no horizonte a imersão no nada. Ou como se expressou lapidarmente Flusser:

Disse que depois de Kafka só resta o nada. E isso talvez seja o “novo” que está renascendo conosco. Somos renascentistas em sentido muito mais significativa que os quatrocentistas. Conosco não estão renascendo gregos ou romanos. Conosco renasce o nada. E renasce em cova aberta por Kafka (UJ, 140).

Referências

- Adorno, T. (1977) Aufzeichnungen zu Kafka. In: Adorno, T. *Gesammelte Schriften 10.1*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 254-287.
- Benjamin, W. (1980) Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Benjamin, W. *Gesammelte Werke II*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 409-438.
- Camus, A. (2019) A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. In: Camus, A. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, p. 99-111.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2014) *Kafka*. Por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica.
- Flusser, V. (2017) *O último juízo*: gerações. São Paulo: É Realizações, v. 2.
- Flusser, V. (2002) Esperando por Kafka. In: Flusser, V. *Da religiosidade*. A literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras.
- Flusser, V. (2002) Praga, a cidade de Kafka. In: Flusser, V. *Da religiosidade*. A literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras.
- Flusser, V. (2004) *Língua e realidade*. 2. ed. São Paulo: Annablume.
- Sartre, J.-P. (2006) Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: Sartre, J.-P. *Situações I*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 135-152.

Magia de segunda ordem: imagem técnica e tecnologias contemporâneas

Luciana Nacif

Introdução

A proposta deste texto é revisitar o conceito de imagem técnica de Vilém Flusser, com o objetivo de compreender as imagens produzidas pelas tecnologias emergentes do século XXI. Embora Flusser não tenha testemunhado o desenvolvimento completo dessas ferramentas, suas reflexões sobre as imagens técnicas revelam-se, paradoxalmente, mais urgentes hoje, diante do que se habituou a chamar (genericamente) de inteligência artificial.

Longe de esgotar o debate, este estudo estrutura-se em torno de seis eixos do pensamento flusseriano:

1. A imagem enquanto criadora de realidade.
2. O programa como instância invisível, porém determinante.
3. A magia de segunda ordem inerente às imagens técnicas.

4. A maré kitsch como sintoma cultural e tecnológico.
5. O funcionário como aquele que vive em função do aparelho.
6. O jogo contra o aparelho como forma de resistência.

Ao tensionar esses conceitos com exemplos contemporâneos, busco apontar não apenas a resiliência do pensamento de Flusser, mas também alguns limites de sua abordagem diante de tecnologias que ele apenas pressentiu. Para isso, coloco alguns teóricos e artistas contemporâneos em diálogo com o pensamento flusseriano, dentre eles, Jonathan Beller, Matteo Pasquinelli e, especialmente, Hito Steyerl.

I. Imagem cria realidade

Em “The Photographic Universe | Photography and Political Agency”, Hito Steyerl articula uma transformação crucial na natureza das imagens: em vez de meros registros, elas tornaram-se agentes materiais no mundo real. Esse processo de migração, contudo, não é neutro: as imagens não apenas se deformam ao atravessar as telas, mas também deformam a realidade que habitam. Vivemos, assim, em um mundo construído a partir de seus escombros.

Um episódio emblemático ilustra essa transformação: durante os protestos que derrubaram o regime de Ceaușescu na Romênia, em 1989, os manifestantes não ocuparam praças ou edifícios governamentais, mas invadiram o estúdio da televisão estatal, interrompendo a transmissão ao vivo do ditador com o grito: “Somos

¹ The Photographic Universe | Photography and Political Agency? with Victoria Hattam and Hito Steyerl. (2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kqQ3UTWSmUc>. Acesso em: 29 maio 2026.

vitoriosos! A TV está conosco!”. A tomada do poder não ocorreu no espaço físico, mas no espaço mediático. As imagens, naquele momento, já não refletiam a realidade – disparavam-na.

Em 1990, Vilém Flusser identificou nesse evento uma virada decisiva nas relações entre imagem e política. Em palestra proferida em Budapeste, Flusser descreveu as imagens técnicas como dotadas de um “caráter de vodu”² – entidades ativas, capazes de catalisar eventos e projetar realidades.

Steyerl retoma Flusser, assim como o conceito de imagens operativas de Harun Farocki, para decifrar o papel das imagens técnicas no século XXI. Se antes as imagens tinham uma relação de indexabilidade com a realidade, agora elas habitam a realidade: infiltraram-se em cenas, corpos e infraestruturas, tornando-se constitutivas do real. O mundo contemporâneo é editado, “photoshopado”, pós-produzido – e o afeto, renderizado em After Effects. As *deepfakes* epitomizam essa lógica: não são apenas mentiras sobre o mundo, mas ferramentas que o remodelam. Como previu Flusser, a imagem técnica não reflete – age. Uma mentira viral não apenas distorce fatos, mas gera fatos novos, como instabilidades, golpes de Estado, guerras. A questão já não é se as imagens representam a realidade, mas qual realidade elas criam.

Um experimento realizado pelo Reddit (Vincent; Porter, 2023) demonstrou como essa teoria se aplica ao exibir uma foto intencionalmente desfocada da Lua na tela de um computador e, em seguida, fotografá-la usando um celular Samsung S23 Ultra. Como resultado, a imagem do celular revelou muito mais detalhes do que a

² Vilém Flusser – Imagem Televisiva e Espaço Político à luz da Revolução Romena. (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IGK6IKpwdJY>. Acesso em: 29 maio 2026.

imagem original. O que a comparação entre as imagens traz à tona é que o aparelho adicionou detalhes que simplesmente não estavam presentes antes. A imagem da Lua produzida pelo celular era menos o resultado de dados ópticos do que o produto de um processamento computacional. O resultado é uma imagem especulativa, criada a partir de probabilidades – menos registro óptico que projeção de desejos. Como observa Steyerl, essa prática é “inerentemente política”: plataformas embutem normas estéticas, jurídicas e comerciais, editando corpos, produzindo embelezamento automático antes mesmo da captura. A câmera deixa de ser um gravador para tornar-se um projetor social. A pergunta deixa de ser “o que a imagem mostra?” para se tornar “o que a imagem faz?”.

No entanto, Flusser provavelmente discordaria de Steyerl sobre esta prática ser “inerentemente política”. Em *O poder das imagens*, Flusser introduz sua reflexão com uma proposição central: a de que a distinção histórica entre verdadeiro e falso, realidade e ficção, ciência e arte, deve ser superada. Ele define esse suposto esfacelamento das fronteiras críticas – o abandono do discernimento ontológico, epistemológico e ético-político – como a essência do que chama de “pós-história”. Para o autor, a reação a esse fenômeno é irrelevante; o imperativo seria aprender a conviver com ele (Flusser, 1989).

Neste ponto³ defendo que a crítica possibilita a compreensão e a resistência ao domínio das imagens técnicas e dos aparelhos. Mas isso não significa ser este um limite no pensamento flusseriano. Ao contrário, talvez o projeto pós-histórico de Flusser permaneça como um desafio a ser compreendido – talvez por ainda estarmos demasiado imersos na história para realmente habitar a pós-história.

³ Flusser é ambíguo em relação a este aspecto, pois em outros contextos parece concordar com a necessidade da crítica ao aparelho.

II. Programa

O impacto quantitativo das imagens generativas na produção visual contemporânea é revelador: segundo o *Everypicture Journal* (Valyaeva, 2023), desde 2022 foram criadas mais de 15 bilhões de imagens por meio de inteligência artificial. E, com o surgimento do DALL-E 2, a produção diária atingiu uma média de 34 milhões de imagens, sendo aproximadamente 80% geradas por meio dos modelos de difusão, como DALL-E (OpenAI), Imagen (Google), Stable Diffusion (Stability AI) e Midjourney.

A estrutura matemática presente nesses modelos de difusão é derivada da termodinâmica de não equilíbrio e apresenta semelhanças com a formulação Black-Scholes, empregada na precificação de opções financeiras. Essa analogia sugere que os geradores de imagens baseados em modelos de difusão operam como extensões do sistema financeiro, estimando o “valor” de uma imagem de modo análogo à valoração de derivativos. Conforme argumenta o crítico cultural Jonathan Beller,

[...] as imagens são formas derivadas – são formas de moeda. E nós trabalhamos para elas e nelas. Somos criadores e consumidores de mercado. Estruturalmente, elas demandam apostas de atenção em troca de um retorno social. São instrumentos de liquidez e risco. Você lhes dá crédito. Elas lhe dão crédito. [...] as imagens também fornecem formas de moeda, ou seja, proporcionam acesso a um conjunto particular de valores sociais e futuros possíveis. (Beller, 2021, p. 223)

Para Beller, a lógica econômica é intrínseca – e não secundária – à produção e circulação das imagens técnicas contemporâneas. Imagens e textos funcionam de modo recursivo e cibernético, mediando intervenções diretas no mundo material e social. Antes da emergência da IA generativa, o autor já caracterizava as imagens derivativas como “imagens programáveis a serviço do capital”, convertendo qualidades sociais em quantidades dentro de indústrias racializadas e extrativistas. Atualmente, essa derivação assume um caráter literal: as imagens procedem de bilhões de outras imagens contidas nos dados de treinamento das IAs.

A geração contemporânea de imagens distancia-se de qualquer vínculo indicial com a realidade. No paradigma óptico/indicial, o caráter representacional fundamentava-se no *ray-tracing* de trajetos fotônicos, na captura de raios luminosos reais. No paradigma estocástico vigente (como em um lance de dados), esse contato é mediado por procedimentos estatísticos aplicados a conjuntos massivos de dados. O realismo resultante não se ancora na observação, mas na quantidade, excluindo por princípio o inesperado e o contingente de seus cálculos.

Donald MacKenzie, em *An Engine, Not a Camera*, argumenta que equações como Black-Scholes não funcionam como representações analíticas de situações, mas como agentes ativos em sua cocriação (MacKenzie, 2006). O autor as concebe como propulsores que modificam o mundo em vez de simplesmente descrevê-lo. Um mecanismo similar está incorporado na teoria de precificação de opções baseada em *machine learning*, que tem se mostrado performativa, alterando a realidade para conformar-se a suas próprias previsões.

Assim, as imagens generativas atualizam, em um certo sentido, a filosofia flusseriana das imagens técnicas. Se para Flusser essas imagens já não representavam o mundo, mas o programavam através de seus códigos subjacentes, os sistemas de IA contemporâneos levam esse princípio ao extremo: eles operam como máquinas de produção de realidade, de modo que modelos estatísticos passam a determinar não apenas o que vemos, mas o que entendemos como possível.

III. Magia de segunda ordem

Como observa o teórico dos *media* Antonio Somaini, o escopo do visível em modelos como Midjourney, DALL-E e Stable Diffusion está intrinsecamente limitado ao que pode ser formulado textualmente em *prompts*. Essas ferramentas inauguram, assim, “uma nova paisagem visual em que imagens e palavras são cada vez mais inseparáveis” (Somaini, 2023).

Contudo, os *prompts* não funcionam como descrições precisas que se convertem diretamente em imagens. Assemelham-se antes a comandos de busca – parâmetros difusos que delimitam regiões dentro de um espaço estatístico de possibilidades infinitas. A relação entre texto e imagem nesses sistemas não é de tradução literal, mas de correspondência probabilística: as palavras orientam a síntese, mas não a determinam de modo causal.

Essa imbricação entre linguagem e visualidade reflete uma característica essencial da cultura digital contemporânea. Os modelos de IA são treinados em um arquivo caótico de pares imagem-texto – metadados, legendas, *tags* –, onde todas as imagens, independentemente de origem ou status (arte, *memes*,

documentação), são niveladas em um “fluxo único e indistinguível”. Nesse ambiente, hierarquias entre alto e baixo, real e fictício, dissolvem-se sob a lógica algorítmica das plataformas.

Como destacam Pasquinelli e Joller (2020), o aprendizado de máquina frequentemente recorre à correlação estatística para inferir causalidade – uma falácia, já que, em estatística, correlação não implica causalidade. Ou seja, a mera coincidência numérica não basta para comprovar relações de causa e efeito. Na prática, isso significa que o aprendizado de máquina substitui a episteme tradicional (fundamentada em causalidade e responsabilidade política) por uma lógica de correlações automatizadas, nas quais decisões são guiadas por padrões estatísticos.

Essa dinâmica é aprofundada por Hito Steyerl, que compara a IA à alquimia: assim como os alquimistas operavam através de analogias e correspondências simbólicas sem compreender plenamente os princípios químicos subjacentes, os sistemas modernos de IA funcionam mediante correlações estatísticas que frequentemente carecem de fundamentação causal demonstrável.

Rodrigo Duarte, por sua vez, observa a contradição essencial desta condição: “por menos que as imagens técnicas tenham em comum com as tradicionais, delas preservam a vinculação a uma espécie de magia, a qual, paradoxalmente, convive com as mais avançadas tecnologias que a espécie humana já produziu” (Duarte, 2012, p. 217). Esta “magia de segunda ordem” não deriva de algum resquício arcaico, mas justamente do caráter opaco e ritualístico dos sistemas algorítmicos.

Flusser antecipou esse cenário ao descrever as imagens técnicas como “magia pós-histórica”, baseada não em fé, mas em algoritmos. A “nova magia” é a ritualização desses programas, que nos condicionam

a “vivenciar, conhecer e agir” sob sua lógica. Quando interagimos com essas tecnologias, não estamos apenas gerando imagens – estamos sendo programados por elas, em um jogo de apostas onde a realidade se estrutura, cada vez mais, como um cassino algorítmico.

Segundo Flusser, para compreender o significado das imagens técnicas, é fundamental analisar como elas significam: através de seus programas e de sua infraestrutura industrial. Nesse sentido, Hito Steyerl questiona: por que o avanço das imagens de IA generativa coincide com a ascensão de governos reacionários e fascistas? Esses governos, por sua vez, utilizam intensamente tanto a IA generativa quanto a analítica para seus propósitos. Essa simultaneidade não é mero acidente, mas parece estar enraizada na própria genealogia da tecnologia. O *machine learning* foi construído sobre décadas de desenvolvimento de técnicas de vigilância e coleta de dados massiva, provenientes de redes sociais e outras plataformas. Empresas como a Palantir Technologies – fundada por Peter Thiel com auxílio de um fundo de investimento ligado à CIA e notória por fornecer ferramentas para a polícia preditiva, as agências de imigração e o genocídio em Gaza – exemplificam como a infraestrutura da IA está, desde sua origem, entrelaçada com aparatos de controle e repressão.

Talvez a questão não seja se essa associação é verdade, mas se ela é incidental, temporária ou inerente à própria tecnologia. Segundo Hito, há argumentos fortes para acreditar que ela seja estrutural, pois essas indústrias têm infraestruturas monopolizadas. Por outro lado, a autora lembra que Brecht e Benjamin se encantaram e experimentaram com o rádio no início da sua história, até que veio Goebbels e o capturou (assim como, mais tarde, as forças responsáveis pelo genocídio em Ruanda). Agora, o rádio renasceu como *podcasting*.

Será que a IA é diferente? Temos que esperar o “longo prazo”, ou há algo inerentemente sinistro nela, dada a estrutura de sua indústria?

Por enquanto, tudo o que vemos é sua conjunção com o autoritarismo – pelo menos a forma como ela é produzida hoje. De acordo com Hito, se considerarmos que ela “anda como um pato, parece um pato e age como um pato, muito provavelmente, ela é um pato”.⁴ O importante nesta frase é o “provavelmente” – assim como os grandes modelos de linguagem resolvem problemas buscando padrões e calculando probabilidades. Em vez de perguntar “isso é fascismo?”, a pergunta deveria ser: “Como ele se manifesta? O que ele faz?” – seguindo a mesma lógica de questionamento que, inspirados por Flusser, fazemos sobre as imagens técnicas.

IV. Maré kitsch

Em 1994, os artistas russos Komar e Melamid encomendaram uma pesquisa pioneira intitulada *The People's Choice*, na qual participantes de 11 países responderam a cerca de 100 perguntas sobre preferências estéticas – de cores e composições pictóricas a temas e estilos artísticos.

O resultado revelou um paradoxo: a média estatística do gosto popular gerou uma paisagem homogênea, dominada por cenários azuis com figuras humanas e animais. Komar sintetizou o achado com ironia: “Em busca da liberdade, encontramos a escravidão” (Murrell, 2023).

⁴ Hito Steyerl | Art in The Age of Authoritarian Chatbots. (2025). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FivGvd7BT5Y>. Acesso em: 30 maio 2026.

Três décadas depois, esse mesmo paradoxo ressurgiu no fenômeno do Instagram Face – um padrão de beleza globalizado moldado pela retroalimentação entre filtros digitais, cirurgias plásticas e algoritmos de engajamento. O resultado é uma “média humana” esvaziada de singularidades culturais, em que a diversidade cede lugar a um ideal normativo.

Esse processo de homogeneização encontra eco nos sistemas de inteligência artificial, que operam através do processo de categorização. Ao classificar a complexidade do mundo em taxonomias fixas (como “gênero (2)”, “raça (5)” ou “emoções (7)”), esses sistemas partem de pressupostos problemáticos: conceitos são tratados como entidades universais, estáveis e transcendentalmente fundadas; assume-se uma ligação inequívoca entre aparências visuais e significados; relações complexas entre imagem, referente e rótulo são reduzidas a dados quantificáveis.

Como observou Flusser em *O universo das imagens técnicas*, a telemática (hoje personificada pelas *big techs*) cria uma ilusão de diálogo enquanto reforça estruturas totalitárias:

Todos podem dialogar com todos, mas os diálogos serão informados pelas informações irradiadas de maneira central. [...] Ora, nessa situação todo diálogo se torna redundante. Já que todos disporão de informações idênticas, nada haverá a ser autenticamente dialogado. Nenhuma troca de informação é possível. Os diálogos telematizados não são conversações, mas conversas fiadas. [...] Os diálogos telematizados reforçarão o domínio que os emissores exercem sobre a sociedade [...] A maré kitsch de banalidades, a diminuição do nível intelectual, moral e estético da sociedade, reforçará o totalitarismo dos

aparelhos. O discurso dos aparelhos se tornará mais e mais imperativo. (Flusser, 2008, p. 87)

Atualmente, IAs generativas como Midjourney, Stable Diffusion e ChatGPT são treinadas em vastos conjuntos de dados compilados da internet. Essa base de dados funciona como uma “fonte central” de informação e estética. No entanto, por ser finita e refletir predominantemente conteúdos genéricos e virais da *web*, a IA internaliza e passa a reproduzir os padrões estéticos mais comuns e comercialmente bem-sucedidos, invisibilizando uma série de outras epistemologias não hegemônicas. O resultado é que essas ferramentas se tornam extremamente eficientes em gerar imagens esteticamente agradáveis, mas dentro de uma gramática visual previsível.

V. Funcionário

A aparente espontaneidade das imagens geradas por IA – a magia de uma arte que parece brotar sem esforço, impulsionada por códigos e algoritmos – oculta uma realidade mais sombria: a extensa exploração do trabalho humano que sustenta sua criação. Como argumenta Hito Steyerl (2023), o treinamento dos modelos de *machine learning* não se limita às máquinas (treinadas a partir do uso de imagens, obras de arte e dados não autorizados); ele também molda os usuários, integrando-os sub-repticiamente a cadeias produtivas complexas e estruturas tecnológicas das quais se tornam meros apêndices.

Nesse contexto, a pergunta proposta pelos artistas Dryhurst e Herndon (2020) – “Fui treinado?” – encontra aqui sua resposta: sim.

Os sistemas generativos como DALL-E não apenas dependem de modelos pré-treinados, como também condicionam os usuários a operá-los, inserindo-os em *pipelines* de produção. O que vemos é uma transformação radical no mundo do trabalho. Profissionais como programadores e designers não são simplesmente substituídos pela automação, mas sim rebaixados à condição de funcionários flusserianos – figuras que existem “para realizar o programa do aparelho”, sem questionar seus fins ou implicações. O “treinamento” contemporâneo já não visa capacitá-los, mas integrá-los a *stacks* tecnológicos centralizados.

Há anos estamos treinando sistemas de aprendizado de máquina ao resolver CAPTCHAs – aqueles testes que nos pedem para transcrever números de portas ou letras distorcidas, ou selecionar vitrines, semáforos e imagens de animais em grades de fotos. A ironia está no fato de que fazemos isso justamente para provar que somos humanos e não meras máquinas de trabalho, já que CAPTCHA, em inglês, significa “Teste de Turing Público Completamente Automatizado para Distinguir Computadores de Humanos” (Hu; Giardina Papa, 2020, p. 143).

Flusser previu essa servidão algorítmica ao descrever os “diálogos telematizados” como meras funções dos emissores centrais. Cada *prompt* inserido em um gerador de IA é, na verdade, um ato de cumprimento de função dentro de um sistema controlado por grandes corporações tecnológicas. Quando um usuário solicita uma “paisagem bela no estilo renascentista”, ele não apenas obedece a hierarquias estéticas embutidas no modelo (que privilegiam cânones ocidentais), mas também reforça e valida as categorias problemáticas presentes nos *datasets* de treinamento. Assim, o funcionário contemporâneo acredita-se livre porque “cria”, quando na verdade está sendo criado

pelo aparelho, seu gosto moldado pelos *datasets*, seus gestos condicionados pela interface, sua imaginação delimitada pelo modelo.

A experiência da artista Elisa Giardina Papa ilustra esse processo. Ao trabalhar segmentando imagens para carros autônomos em Palermo – delineando contornos de objetos com polígonos e rotulando-os – ela relata como seu olhar foi sendo disciplinado. Após dias inteiros traçando e marcando formas nesses vídeos, a artista conta que

saía para caminhar pela cidade e, sem perceber no início, comecei a nomear e delimitar visualmente objetos: observava seus contornos com atenção [...]. Meus olhos passaram a reorganizar o ambiente ao meu redor segundo taxonomias fixas e linhas de delimitação ordenadas. (Hu; Giardina Papa, 2020, p. 142)

Em *Back-lash*, Flusser afirma que é preciso ter cuidado com as ferramentas que criamos, pois elas podem “revidar”:

Fazemos alavancas simulando a capacidade dos nossos braços de levantar um objeto inanimado, as alavancas batem de volta e agora movemos os nossos braços como se fossem alavancas. [...] Simulamos nossas próprias simulações. Atualmente, esta reação está aumentando em termos de violência: os jovens dançam como se fossem robôs, os caixas de banco comportam-se como autômatos, os cientistas pensam como computadores e os artistas agem como conspiradores. [...] Ao concebermos as ferramentas inteligentes do futuro, teremos de saber como queremos que elas nos ataquem. Porque, à medida que as ferramentas se tornam cada vez mais inteligentes, tendem a tornar-se cada vez mais poderosas do que nós próprios.

A única maneira de manter as ferramentas sob controle é projetá-las para sua função antropológica. Temos que saber como queremos ser e temos que concordar entre nós sobre isso, ou então será o fim da civilização humana. (Flusser, 1999)⁵

A experiência de Elisa Giardina Papa é a encarnação viva do “back-lash” flusseriano. Ela demonstra que o perigo das IAs generativas e dos sistemas inteligentes vai além da homogeneização do que é produzido (imagens, textos); é a homogeneização do próprio produtor – da sua percepção, cognição e experiência do mundo. A visão subjetiva da artista foi “disciplinada” para se conformar a um modelo de dados. Isso responde diretamente ao alerta de Flusser: se não projetarmos essas ferramentas com uma “função antropológica” clara (ou seja, uma ideia de como queremos ser e ver o mundo), elas é que definirão como nós somos e vemos.

⁵ No original: “We make levers by simulating the capacity of our arms to lift in an inanimate object, the levers beat back, and we now move our arms as if they were levers. [...] We simulate our own simulations. This back-lash is growing in violence at present: youngsters dance as if they were robots, bank tellers behave like automata, scientists think like computers, and artists act like plotters. [...] When designing the intelligent tools of the future, we will have to know how we want them to beat back upon us. Because, as the tools become ever more intelligent, they tend to become ever more powerful than we ourselves are. The only way to keep the tools in rein is to design them for their anthropological function. We have to know how we want to be, and we have to agree among ourselves about it, or else it will be the end of human civilization”.

VI. Jogar contra o aparelho

A obra de Vilém Flusser oferece ferramentas conceituais importantes para compreender tanto as imagens técnicas contemporâneas quanto as operações invisíveis da inteligência artificial. Para Flusser, a reapropriação subversiva da tecnologia residiria precisamente na capacidade de gerar o acidental, o improvável e o imprevisível, desafiando os protocolos de uso estabelecidos.

No entanto, como alerta Baruch Gottlieb (2023), há aqui uma tensão não resolvida no pensamento flusseriano: ao atribuir agência simétrica a todos os atores no universo telemático, ele parece negligenciar as profundas assimetrias materiais que determinam quem pode acessar, modificar ou subverter efetivamente esses sistemas. Uma coisa é tentar subverter um código que opera dentro dos aparelhos computacionais; outra, bem diferente, é desafiar as estruturas de poder que determinam quando e como o aparato é reproduzido para executar seus programas.

Pode-se argumentar que Flusser não testemunhou a chegada das grandes empresas de tecnologia contemporâneas... ou contra-argumentar que mesmo nos anos vividos por ele essas tecnologias eram desenvolvidas prioritariamente em gigantes como a Xerox, através de grandes financiamentos estatais...

Em última instância, a atualidade de Flusser reside – talvez – menos em suas respostas do que em suas perguntas: que tipo de realidade queremos criar com essas imagens produzidas por aparelhos? Como evitar que nos tornemos funcionários desses

aparelhos? São questões que, diante das tecnologias do século XXI, tornam-se cada dia mais urgentes.

Referências

- Beller, J. (2021) *The World Computer: Derivative Conditions of Racial Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Dryhurst, M.; Herndon, H. (2020) We Were Trained to Think with the Guardian: On Dryhurst & Herndon's "Proto-Tool". *Media-N*, v. 16, n. 1, p. 141-150.
- Duarte, R. (2012) *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (1989) Die Macht des Bildes. In: Ujica, Andrei; Amelunxen, Hubertus Von (Eds.). *Television/Revolution: das Ultimatum des Bildes*. Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur, p. 131-138.
- Flusser, V. (1999) Back-Lash. *Artforum*, v. 38, p. 3.
- Flusser, V. (2008) *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Gottlieb, B. (2023) *A Piece of Artificial Intelligence: Flusser-GPT and the Crisis of Linearity*. Disponível em: https://wiki.flusser.club/doku.php?id=piece_artificial_intelligence:flusser-gpt_and_the_crisis_of_linearity. Acesso em: 2 jun. 2026.
- Hito Steyerl | Art in The Age of Authoritarian Chatbots. (2025). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FivGvd7BT5Y>. Acesso em: 30 maio 2026.
- Hu, T.-H.; Giardina Papa, E. (2020) How AI Manufactures a Smile. *Media-N*, v. 16, n. 1, p. 141-150.

- MacKenzie, D. (2006) *An Engine, Not a Camera: How Financial Models Shape Markets*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Murrell, A. (2023) *The Age of Average*. Disponível em: <https://www.alexsmurrell.co.uk/articles/the-age-of-average>. Acesso em: 2 jun. 2026.
- Pasquinelli, M.; Joler, V. (2020) *The Nooscope Manifested: Artificial Intelligence as Instrument of Knowledge Extractivism*. Disponível em: <https://nooscope.ai>. Acesso em: 1 jul. 2026.
- Somaini, A. (2023) Algorithmic Images: Artificial Intelligence and Visual Culture. *Grey Room*, v. 93, p. 74-115.
- Steyerl, H. (2023) Mean Images. *New Left Review*, v. 140-141. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/iii40/articles/hito-steyerl-mean-images>. Acesso em: 2 jun. 2026.
- The Photographic Universe | Photography and Political Agency? with Victoria Hattam and Hito Steyerl. (2023). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kqQ3UTWSmUc>. Acesso em: 29 maio 2026.
- Valyaeva, A. (2023) AI Has Already Created as Many Images as Photographers Have Taken in 150 Years. Statistics for 2023. Disponível em: <https://journal.everyapixel.com/ai-image-statistics>. Acesso em: 2 jun. 2026.
- Vilém Flusser – Imagem Televisiva e Espaço Político à luz da Revolução Romena (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lGK6IKpwdjY>. Acesso em: 29 maio 2026.
- Vincent, J.; Porter, J. (2023) Samsung Caught Faking Zoom Photos of the Moon. Disponível em: <https://www.theverge.com/2023/3/13/23637401/samsung-fake-moon-photos-ai-galaxy-s21-s23-ultra>. Acesso em: 2 jun. 2026.

Contra-hierofanias da imagem técnica

Fernando Tôrres Pacheco

Todo atual rodeia-se de uma névoa
de imagens virtuais.
Gilles Deleuze, *Diálogos*

Em janeiro de 2008, o renomado curador de artes visuais nigeriano Okwui Enwezor inaugurou a exposição *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, no International Center of Photography de Nova York. A exposição, que duraria até maio do mesmo ano, serve como ponto de partida fundamental para esta reflexão, por razões que explicitarei a seguir.

O título da exposição é uma homenagem direta ao livro do filósofo Jacques Derrida, *Mal d'Archive* (1995)¹. Enwezor (2008) aplicou o conceito derridiano da “febre de arquivo” – essa pulsão contraditória de preservar a memória, mas também de gerar esquecimento e autoridade – ao campo das artes visuais. Isso conferiu um peso teórico significativo à mostra, elevando a discussão para além do âmbito

¹ *Archive fever* é a tradução para o inglês do livro do filósofo franco-argelino. A despeito da referência nominal, as investigações de Derrida não serão objeto de análise direta neste artigo.

estético e situando-a no campo da epistemologia e dos estudos culturais.

A exposição mapeou com engenho as estratégias críticas usadas por artistas para investigar e desconstruir a ideia de arquivo. Foram reunidos ali nomes consagrados e emergentes da arte contemporânea, sugerindo estratégias de elaboração que iam da arqueologia da memória e da perda à ficcionalização de arquivos; da análise de sistemas de poder à ressignificação de imagens existentes.

A mostra aconteceu em um momento crucial – na era pós-11 de setembro e no alvorecer da cultura das redes sociais². Ela capturou a ansiedade de uma época que começava a se dar conta da explosão da informação digital, da facilidade de manipular documentos e da luta intensa e difusa pelo controle da narrativa histórica. Archive Fever ofereceu ferramentas críticas para entender esse novo panorama, tornando-se uma exposição curiosamente profética. Ela não inventou, mas catalisou e sintetizou com rara precisão conceitual uma consolidação que já estava em processo. Ao dar nome e corpo a um “fantasma” que já perseguia as práticas artísticas, o evento ofereceu um maior vocabulário crítico e enquadramento histórico que permitiu à comunidade artística – curadores, teóricos, instituições e mercado – não apenas identificar, mas também legitimar essa vertente como uma tendência central da produção contemporânea.

Enwezor nomeou e reuniu um corpus específico de práticas, sob uma lente teórica coerente, selecionando artistas que usam predominantemente fotografia e filme para questionar o arquivo,

² Não se trata, porém, de uma mera contextualização hermenêutica, mas de um *gesto curatorial factual*, materializado em obras como *9/12 Front Page* (2001), de Hans-Peter Feldmann, que exibe uma grade de 117 primeiras páginas retiradas de jornais de todo o mundo, publicadas no dia seguinte ao ataque ao World Trade Center.

evidenciando uma tendência central da produção artística na virada do século. O curador parte do pressuposto de que esses meios carregam, desde sua origem, autoridade como registros – premissa que os artistas exploram e problematizam de maneiras diversas. A fotografia, em sentido amplo, funciona como registro singular de um evento, cuja autoridade é simultaneamente explorada e criticada nas obras apresentadas. Na perspectiva curatorial, a inscrição mecânica garante à imagem um vínculo direto com o fato registrado, estruturando os parâmetros da produção arquivística. Assim, a fotografia e o filme transformam o mundo em imagens colecionáveis, permitindo ao espectador reflexão crítica – ponto que Flusser complementa ao enfatizar o papel do aparelho na mediação entre o mundo e o registro visual.

Esta é a razão fundamental pela qual a fotografia e o filme são frequentemente registros arquivísticos, documentos e testemunhos picturais da existência de um fato registrado, um excesso do visto. A imagem infinitamente reproduzível e duplicável, seja uma imagem estática ou em movimento, derivada de um negativo ou de uma câmera digital, torna-se, no âmbito de sua reprodução mecânica ou distribuição digital ou projeção múltipla, uma verdadeira imagem arquivística. Consequentemente, com o tempo, a imagem fotográfica tornou-se um objeto de complexa fascinação e, assim, apropriada para uma miríade de propósitos institucionais, industriais e culturais – propaganda governamental, publicidade, moda, entretenimento, comemoração pessoal, arte. Esses

usos fazem da fotografia e do filme instrumentos críticos da modernidade arquivística. (Enwezor, 2008, p. 12)³

O texto curatorial argumenta que a revolução iniciada pela reprodução mecânica, exemplificada pelo caso da Kodak, já no final do século XIX, foi crucial para criar a febre arquivística moderna. Ao popularizar o processamento comercial de filmes, a Kodak não apenas gerou um fluxo interminável de cópias fiéis – minando a aura de originalidade das imagens manuais – mas também impôs à sociedade um ritmo febril de produção e acumulação de imagens. Esse “ardor de desejo” por transformar a realidade em registro pictural, já presente na ânsia de pioneiros como Louis Daguerre, tornou-se massificado⁴. O ato de fotografar, movido pelo desejo de documentar eventos como testemunhos únicos, revela-se, portanto, intrinsecamente ligado à aspiração de produzir um arquivo.

Se Enwezor nos ajuda a entender como a fotografia e o filme se tornaram meios privilegiados do arquivo moderno, é o filósofo Vilém

³ No original: “This is the fundamental reason why photography and film are often archival records, documents and pictorial testimonies of the existence of a recorded fact, an excess of the seen. The infinitely reproducible, duplicatable image, whether a still picture or a moving image, derived from a negative or digital camera, becomes, in the realm of its mechanical reproduction or digital distribution or multiple projection, a truly archival image. Accordingly, over time, the photographic image has become an object of complex fascination and thus appropriated for myriad institutional, industrial, and cultural purposes – governmental propaganda, advertising, fashion, entertainment, personal commemoration, art. These uses make photography and film critical instruments of archival modernity”.

⁴ Segundo Enwezor, a febre do arquivo, essa obsessão por tornar a natureza em um “pictorial fact” (e consequentemente em um sistema arquivístico), foi expressada por Daguerre a seu sócio: “I am burning with desire to see your experiments from nature” (“Estou ardendo de desejo de ver seus experimentos com a natureza”, tradução livre). Cf. Enwezor, 2008, p. 12.

Flusser quem nos fornece ferramentas conceituais para problematizar a natureza da imagem técnica e o poder que ela concentra. Em *Filosofia da caixa preta*, Flusser (2018) propõe que a fotografia não é apenas uma representação do mundo, mas a materialização de programas codificados – um conjunto de intenções, possibilidades técnicas e escolhas culturais executadas pelo aparelho. O que vemos numa fotografia não é, portanto, um reflexo neutro da realidade, mas a projeção visual de um programa que medeia o que é registrado. A “caixa preta” – a câmera – funciona como operador filosófico, estruturando nosso olhar e nosso acesso ao real. Nesse sentido, a aparente objetividade da imagem técnica, tão explorada e reelaborada na curadoria de Enwezor, não se sustenta como verdade incontestável; ao contrário, a reflexão flusseriana ilumina como essa objetividade é condicionada, estruturada e interpretada, revelando a complexidade do poder concentrado na mediação técnica.

É nesse contexto de produção massiva e programada de imagens, iniciada pela revolução industrial da Kodak, que a imagem técnica atinge, na análise de Flusser, um estatuto hierofânico. Para compreender a força dessa metáfora, é necessário recorrer ao historiador das religiões Mircea Eliade (2008), para quem uma hierofania é o ato de manifestação do sagrado, o momento em que um objeto ordinário (uma pedra, uma árvore) deixa de ser apenas ele mesmo e se torna um crivo, um ponto de ruptura através do qual o sagrado irrompe e se revela no mundo profano. Esse objeto se torna, portanto, poderoso, incontestável e carregado de um significado transcendente que comanda a crença⁵.

⁵ Cf. Eliade, 2008. A definição geral do conceito de hierofania é minuciosamente cotejada sobretudo no capítulo I, “Aproximações: estrutura e morfologia do sagrado”.

Flusser toma esse conceito emprestado para mostrar que, em nossa sociedade, a imagem técnica funciona como uma hierofania secular. A fotografia, longe de ser uma representação neutra, é venerada como revelação do real, dotada de autoridade quase divina. Seu funcionamento interno permanece um mistério para a maioria dos usuários, que consomem suas imagens-revelação como dogmas, sem acesso às intenções que as produziram. Assim, a imagem técnica fascina e comanda, estabelecendo um regime de crença no qual o aparelho é oráculo e a imagem, ícone. Essa crítica à suposta objetividade da fotografia ressoava fortemente no contexto de *Archive Fever*. Ao resenhar a exposição, o crítico do *The New York Times* Holland Cotter capturou precisamente essa mesma ansiedade:

Antigamente, pensávamos nas fotografias como registradoras da realidade. Agora sabemos que elas, em grande parte, inventam a realidade. Em algum momento, seja na fotografia, na revelação, na edição ou na exposição, as imagens são manipuladas, o que significa que nós somos manipulados. Estamos tão acostumados a isso que não percebemos; é apenas um fato da vida. (Cotter, 2008)⁶

O que Flusser teorizava como hierofania – a aceitação dogmática da imagem técnica –, Cotter descreve como uma condição cultural já naturalizada. E um dos méritos da curadoria de Enwezor foi reunir artistas que se recusam a aceitar esse suposto “fato da vida”. Entre eles, destacava-se o artista libanês Walid Raad, cuja obra frequentemente

⁶ No original: “The time was, we thought of photographs as recorders of reality. Now we know they largely invent reality. At one stage or another, whether in shooting, developing, editing or placement, the pictures are manipulated, which means that we are manipulated. We are so used to this that we don’t see it; it’s just a fact of life”.

se apresenta sob a égide de um instituto de pesquisa ficcional, The Atlas Group. É fundamental notar, como aponta a pesquisadora Sarah Callahan (2022, p. 286, nota 56), que a obra incluída em *Archive Fever* não foi creditada à persona ficcional criada por Raad, The Atlas Group, mas sim ao próprio artista. A peça exibida, *We Decided to Let Them Say “We Are Convinced” Twice* (2004-2006), pertence a um corpo de trabalho que, embora tematicamente vinculado à investigação do arquivo libanês que Raad desenvolveu sob o guarda-chuva de The Atlas Group, foi apresentada sob a autoria do artista. Essa decisão curatorial de Enwezor é reveladora: ao creditar Raad, e não o “grupo”, ele enfatiza o gesto autoral crítico por trás da ficção, sublinhando que se trata de uma construção artística deliberada para interrogar a história, e não da exibição de um arquivo “encontrado” ou “legítimo”.

A obra de Raad seria não apenas um dos pilares daquela mostra, mas o objeto central desta análise que apresento. Sua posição na pesquisa de arquivo é tão central que se tornou, segundo Callahan, um paradigma consensual. Em um campo por natureza fluido e desprovido de um cânone fixo – como ela mesma define a “arte de arquivo” –, o projeto de Raad se ergue como uma rara exceção, sendo incessantemente citado como modelo. Callahan acrescenta ainda que a relevância de Raad transcende essa categorização, já que sua obra também se tornou um exemplo paradigmático de uma arte contemporânea profundamente teórica, discursiva e crítica. Prova disso é que o influente livro de Peter Osborne (2013) – *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, uma valiosa intervenção filosófica que busca definir os contornos críticos da arte do nosso tempo – elegeu uma imagem do Atlas Group para sua capa, solidificando o projeto como

uma referência central para o pensamento teórico-artístico contemporâneo (Callahan, 2022, p. 270-271).

Raad, por meio do Atlas Group, constrói um arquivo ficcional e performa os modos de produção documental – fotos, textos científicos, relatórios técnicos, depoimentos – para revelar as falhas da memória histórica oficial das guerras civis iniciadas em 1975 e encerradas em 1991 no Líbano⁷. Ele parte da hipótese de que a guerra “não é um episódio autoevidente, um fato inerte da natureza”, mas é constituída “por e através de diversas ações, situações, pessoas e relatos” (Raad *apud* Schmitz, 2006, p. 41). Este projeto, portanto, nasce de uma questão fundante, articulada pelo próprio artista: “Será possível que os eventos das guerras libanesas dos últimos 40 anos tenham sido vividos, mas não experienciados?”. Partindo desse pressuposto, o artista argumenta que tais eventos teriam gerado “sintomas históricos e histéricos” que demandam identificação, coleta

⁷ Segundo nota de Kassandra Nakas (2006, p. 49, nota 3), “as datas que marcaram o fim da Guerra Civil Libanesa – entre 1990 e 1991 – diferem não apenas nos trabalhos do Atlas Group, mas também na historiografia ‘oficial’. O Acordo de Taif (1989) deveria encerrar oficialmente a guerra, mas intensos combates continuaram no ano seguinte. Um tratado concluído entre a Síria e o Líbano em 1991 concedeu à Síria uma voz considerável nos assuntos libaneses, incluindo políticas internas e de segurança. O ‘grande vizinho’ retirou suas tropas pela primeira vez em 2005. De 1975 a 1990/91, houve repetidos cessar-fogo e novos surtos de combates, razão pela qual, no contexto do Atlas Group, a referência frequentemente não é a uma única guerra civil, mas sim às guerras libanesas”. A guerra civil libanesa eclodiu de um *conflito interno histórico* – a disparidade entre a realidade demográfica (muçulmanos como maioria) e a estrutura de poder político (dominada por cristãos). No entanto, foi a *chegada da Organização para a Libertação da Palestina* (OLP) nos anos 70 que *internacionalizou* o conflito, transformando o país no palco principal das *proxy wars* da Ásia Ocidental, onde potências regionais e globais (como Israel, Síria, EUA e URSS) financiaram e armaram milícias locais para travar seus próprios conflitos por procuração. Ver, por exemplo, o verbete “Lebanese Civil War” da enciclopédia Britannica: <https://www.britannica.com/event/Lebanese-Civil-War>.

e arquivamento. E, em seguida, acrescenta: “e se você não pudesse encontrá-los, então bem que poderia produzi-los” (Raad, 2016). É nesse gesto radical – o de produzir os sintomas que a história oficial não pode ou não quer mostrar – que o Atlas Group encontra sua razão de ser. Ele se apresenta como um *think tank* que investiga os limites e as possibilidades de recrutar a memória coletiva dessas guerras, recusando-se a reduzi-las a uma mera cronologia de massacres ou à psicobiografia de seus participantes. Assim, sua obra tensiona de forma produtiva o que Hal Foster chamou de “impulso arquivístico”, materializando-o literalmente: a ausência e a impossibilidade de acesso direto a um passado traumático não experienciado exigem, de fato, uma fabulação crítica que se disfarça de arquivo para questionar a própria natureza da evidência histórica (Foster, 2004).

O grupo funcionou entre 1989 e 2004, e teve seus documentos organizados em suas sedes no Líbano e em Nova York. Seu inventário é organizado de acordo com três categorias de arquivos: tipo A (atribuídos a indivíduos identificáveis); tipo FD (documentos encontrados); e tipo AGP (atribuídos ao Atlas Group)⁸. Alguns deles foram apresentados pela primeira vez em “conferências performáticas” em Beirute no ano de 1998, dando ao projeto subsequente projeção internacional e possibilitando ao artista a participação em inúmeras exposições, bienais e festivais⁹. Apesar das incontáveis – ainda que, por vezes, sutis – marcas

⁸ O catálogo da retrospectiva alemã (2015-2016) apresenta um fluxograma desenvolvido por Raad onde é possível visualizar essas categorias e outras. Cf. Raad, 2016.

⁹ A estratégia da *lecture performance* foi crucial para o projeto, como atesta uma de suas apresentações no 14º Videobrasil (2003), registrada e disponível na íntegra neste [link](#). Tal procedimento tornou-se parte integrante do corpus de apresentação da obra, sendo adotado por Raad em diversas ocasiões, em que cada reapresentação reconfigurava e modificava a narrativa, reforçando a dimensão performativa e instável de sua prática.

de caráter fictício, o projeto lograva persuadir por meio de seu rigoroso aparato documental e de seu conteúdo potencialmente factual, sendo essa persuasão amplificada pela solene prosódia acadêmica e pela contenção gestual do artista em performance. A estratégia mostrou-se tão eficaz que persistia mesmo sob extrema provocação ficcional, como relatado por Osborne (2013, p. 32) em sua análise da reação do público na Bienal de Sydney de 2006, onde exageros evidentes não foram capazes de minar de imediato a presunção de factualidade da exposição do orador-*performer*. “Os documentos em si são opacos. Embora seja claramente afirmado que são de fato produzidos pelo Atlas Group, esse comentário passa despercebido, pois eles têm um potencial convincente para serem genuinamente reais”, confirma a curadora Britta Schmitz (2006, p. 42), em artigo publicado no catálogo da retrospectiva alemã do grupo, entre 2015 e 2016.

Análise das obras¹⁰

Passarei, a seguir, a algumas considerações críticas sobre um recorte específico da obra do Atlas Group, para, em seguida, retomar seu diálogo com a filosofia flusseriana. Começemos com uma breve descrição de três séries de seus arquivos.

¹⁰ Todas as séries de imagens mencionadas neste artigo podem ser acessadas no site oficial do artista. Optou-se por não reproduzir nenhuma delas nesta publicação em respeito aos direitos autorais. Disponível em: <https://www.theatlasgroup1989.org/>. Acesso em: 30 maio 2026.

Notebook volume 72: Missing Lebanese wars (1989-1998)

Atribuído ao historiador fictício Dr. Fadi Fakhouri, o caderno explora uma alegoria sobre a natureza especulativa da história. A obra apresenta páginas de jornal com fotografias de finais de corridas de cavalos, anotadas com dados precisos de tempo, apostas e cálculos. A ficção propõe que importantes historiadores das guerras libanesas – marxistas, islamitas, nacionalistas maronitas e socialistas – apostavam nessas corridas, mas seu objeto de aposta não era o cavalo vencedor, e sim o momento exato em que o fotógrafo capturaria a imagem do vencedor. Cada página inclui as iniciais dos historiadores, seus palpites sobre frações de segundo e o parágrafo descritivo do vencedor.

Notebook volume 38: Already been in a lake of fire (1991-2003)

Também atribuído ao Dr. Fakhouri, este caderno contém 145 fotografias recortadas de automóveis. Cada imagem corresponde rigorosamente à marca, modelo e cor de um veículo utilizado como carro-bomba entre 1975 e 1991. As páginas incluem anotações manuscritas em árabe que registram dados como local, data e hora exatos de cada explosão, número de vítimas, extensão do raio de

destruição, números de série do motor e do eixo do veículo, além do peso e tipo específico de explosivos utilizados.

My neck is thinner than a hair: Engines (1996-2001)

Este projeto de pesquisa do Atlas Group documenta o uso de 3.641 carros-bomba detonados durante as guerras libanesas (1975-1991). A obra concentra-se no motor – único componente que permanece intacto após a explosão, sendo projetado a dezenas ou centenas de metros do local original. As cem fotografias que compõem a série foram produzidas por fotojornalistas que competiam para registrar esses motores e posteriormente encontradas por Walid Raad nos arquivos do An-Nahar Research Center e do Arab Documentation Center, em Beirute.

Tendo descrito as séries, convém agora considerar a recepção dessas imagens.

A metodologia performática de Raad exige um espectador ativo, transformando-o em um perquiridor capaz de reconstruir ou ampliar a ficcionalização documental proposta pelo Atlas Group. Ao apresentar, nas performances, fluxogramas de grupos e subgrupos que estruturam a totalidade do corpus, pistas narrativas, tipológicas ou cronológicas são lançadas para que o público participe da produção de sentido. Esse gesto não é meramente lúdico: ele desautomatiza o olhar, estimulando o espectador a perceber que os documentos não registram a realidade de forma neutra, mas funcionam como pontos de referência e agentes de memória (Schmitz, 2006, p. 43).

O comentário de Kassandra Nakas (2006), no artigo “Double Miss: on the use of photography in The Atlas Group Archive”, articula com precisão o núcleo da crítica ao historicismo presente no projeto de Walid Raad. Ela identifica que a aposta dos historiadores fictícios – que não é no cavalo vencedor, mas na imprecisão do fotógrafo ao capturar o momento exato da chegada – constitui uma alegoria dupla da própria escrita da história. O primeiro *miss* é o do fotógrafo, que falha em capturar o instante preciso. O segundo, e mais crucial, é o *miss* inerente à disciplina histórica: a impossibilidade fundamental de representar a história e recuperar a experiência vivida. Como ela salienta, “a guerra e a violência estão sempre presentes [nas obras] apenas como abstrações” (Nakas, 2006, p. 51). Raad, portanto, não está falando sobre a guerra, mas sobre o fracasso estrutural da narrativa histórica em capturá-la.

Esta operação, como nota Nakas, é radicalmente diferente das estratégias artísticas pós-modernas ocidentais que buscam desconstruir a imagem para “romper” com sistemas de representação. Em vez de propor rupturas, a arte de Raad opera por desvios (“a view of deviation, of divergence from Essentials”, Nakas, 2006, p. 51). O *Notebook volume 72* não nega o arquivo; ele cria um arquivo alternativo cuja lógica interna *performa* o fracasso que ele tematiza. O *double miss* não é uma falta, mas um método crítico: uma forma de pensar a história através das suas lacunas, e não apesar delas.

No *Notebook volume 38: Already been in a lake of fire*, o Dr. Fakhouri apresentava um inventário abstrato e técnico dos carros-bomba (marca, modelo, cor, explosivos). Tomando esse arquivo ficcional como ponto de partida e provocação, o Atlas Group desloca o foco do simples registro documental para uma investigação de campo mais ampla e performativa. *My neck is thinner than a hair:*

Engines opera, então, como uma resposta direta a esse caderno: em vez de apenas listar dados técnicos, a obra coleta evidências visuais – fotografias dos motores dos carros-bomba, únicos fragmentos que sobrevivem às explosões – transformando a abstração do inventário de Fakhouri em materialidade sensível. Cada imagem funciona como um testemunho da presença do evento, mas também evidencia o hiato entre o registro técnico e a experiência do acontecimento, mostrando que o arquivo não captura a totalidade do trauma vivido. Através desse jogo, Raad força o espectador a perceber não apenas o que está documentado, mas também o que está ausente, engajando-o em uma reflexão crítica sobre a produção e recepção do conhecimento histórico e visual. Como observa Britta Schmitz (2006), o que essa coletânea de fotos produz é um profundo estranhamento, pois a cena documentada se repete e, ainda assim, continua desconcertante: “crianças, homens em roupas civis, policiais e pessoas armadas em uniforme inspecionam os restos do ‘evento’. A cratera rasgada no asfalto, o monstro de aço inútil” (Schmitz, 2006, p. 44). O motor, monolítico e ainda reconhecível mesmo após a explosão, torna-se ele próprio o acontecimento enigmático. As questões que Schmitz levanta são centrais: “O que é visível? [...] O trauma inteiro da guerra é manifesto neste amontoado inútil de sucata” (Schmitz, 2006, p. 44).

O que Raad cria, portanto, não é um arquivo explicativo, mas um nível de percepção que é uma abstração dos eventos reais, uma provocação para que o espectador entre em “uma jornada sem um fim definido, um avanço infinito”, onde se aterrissa “nem num começo nem num fim, mas no meio dos eventos” (Schmitz, 2006, p. 44). É neste espaço de suspensão, entre a cena inexplicável da foto e o dado técnico da legenda, que o espectador é forçado a habitar *a zona de indiscernibilidade entre o fato e a sua impossível representação*.

É precisamente nesta encruzilhada entre o ritual de veneração da imagem e a crítica que o trabalho de Walid Raad/Atlas Group se revela como a materialização de uma contra-hierofania: ele não nega o arquivo nem a autoridade da fotografia, mas insere uma ficção que interrompe o consumo passivo, obrigando o espectador a refletir sobre o que é mostrado e o que permanece ausente. Se, como diagnostica Flusser (2018), as fotografias da guerra do Líbano nos jornais revelavam hierofanias que “reprimem a consciência histórica” e nos manipulam para um “comportamento ritual” (Flusser, 2018, p. 76-78), Raad “hackeia” esse programa. Ele não recusa o arquivo; fabula um novo. Se a imagem técnica é um “universo mágico” que fascina, o artista injeta nela uma ficção tão evidente que força o espectador a sair da recepção passiva. *My neck is thinner than a hair* não mostra “tanques maus” ou “crianças boas”, mas o hiato do acontecimento. O *Notebook vol. 72* não oferece uma explicação histórica; mas um jogo sobre o fracasso da sua representação. Raad pratica a desmágicização pela exposição dos códigos do *medium* através da ficção.

Diante dessas contra-hierofanias, a postura recomendada não é a crença cega nas imagens – amplificada hoje por IAs e *deepfakes* –, mas a *suspeita metodológica*. O gesto de Raad convoca uma *epoché* do olhar: suspensão radical do juízo frente à aparente objetividade das imagens. Longe de ser passiva, essa *epoché* é um ato de resistência crítica, um protocolo para interromper o fluxo hierofânico e examinar os mecanismos de produção visual. Em última instância, a obra do Atlas Group oferece um modelo de interrogação contínua: não respostas prontas, mas ferramentas conceituais e visuais para habitar a dúvida. Ao transformar a recepção passiva em investigação ativa, Raad nos ensina que a experiência do arquivo e da imagem técnica deve ser atemporal, crítica e reflexiva, e que só assim é possível resistir

ao fascínio ritualizado que essas imagens exercem sobre nossa percepção histórica e cultural.

Referências

- Callahan, S. (2022) *Art + Archive: understanding the archive turn in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- Cotter, H. (2008) *Well, It Looks Like Truth*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2008/01/18/arts/design/18arch.html>. Acesso em: 2 jun. 2026.
- Eliade, M. (2008) *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes.
- Enwezor, O. (2008) *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary art*. Nova York: International Center of Photography.
- Flusser, V. (2018) *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações.
- Foster, H. (2004) An archival impulse. *October*, v. 110, p. 3-22.
- Nakas, K. (2006) Double miss. On the Use of Photography in the Atlas Group Archive. In: Raad, W. *The Atlas Group (1989-2004): A Project by Walid Raad*. Editado por Kassandra Nakas e Britta Schmitz. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Osborne, P. (2013) *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso Books.
- Raad, W. (2016) Walkthrough [áudio]. In: Walid, R. *Exposição: Museum of Modern Art (MoMA)*. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1493>. Acesso em: 3 out. 2026.

Schmitz, B. (2006) Not a Search For Truth. In: Raad, W. *The Atlas Group (1989–2004): A Project by Walid Raad*. Editado por Kassandra Nakas e Britta Schmitz. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König.

Devorar as sementes¹

Ícaro Moreno Ramos

Partindo das imagens fotográficas mais antigas ainda arquivadas sobre os povos originários do território que hoje chamamos de Brasil, fotografias produzidas pelo fotógrafo alemão Albert Frisch², construo uma tática artística de sonegação. Nela, conjugo as imagens fotográficas e as imagens ditas *generativas*, feitas por inteligência artificial, numa estratégia em duas partes: por um lado, elido essas fotos “originárias” em favor de sua apresentação ecfrástica; de outro, faço proliferar generativamente as bordas dessa mesma imagem deliberadamente sonegada, alastrando – desde o *índice* fotográfico e também contra ele – cálculos probabilísticos e preditivos em escala cavalgar.

¹ Desenvolvido em primeira mão para o colóquio Flusser Transversal, este ensaio/relato de processo foi inserido com alterações na minha tese de doutoramento, na qual investigo as obras e táticas de sonegação das imagens na arte contemporânea. Cf. Ramos, 2025.

² O álbum *Résultat d'une Expédition Photographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro* (1867-8), de Albert Frisch, é largamente conhecido como a mais antiga documentação dos povos indígenas *in loco* na Amazônia. Escolhi cinco das muitas imagens feitas pelo alemão, as quais decidi sonegar. Cf., por exemplo, Lucas, 2023.



Figura 1 – 2 das 49 etapas de expansão generativa produzidas para 1 das imagens de Devorar as sementes (2025), Ícaro Moreno Ramos.

O procedimento-base de confecção das imagens é relativamente simples: cada uma delas recebe dezenas de *expansões generativas*³ a partir de suas bordas, nas quais a máquina computacional inventa,

³ *Expansões generativas* são ampliações de uma imagem realizadas por algoritmos de inteligência artificial que “imaginam” o que poderia existir além das bordas originais. O sistema calcula padrões visuais prováveis a partir do conteúdo existente e produz novas áreas compatíveis com a cena inicial, ainda que inventadas.

através de cálculos de previsão, o que aparecerá no extraquadro mais imediato da imagem disponibilizada a ela. Fecho e abro essa máquina probabilística em cada etapa, fazendo-a herdar as incertezas da sua versão anterior, o que produz algo como uma árvore genealógica de indeterminações. Essa árvore cresce – poderia crescer – *ad infinitum*, se ramificando e remixando ao sabor da *Firefly Image 3*, um dos motores probabilísticos possíveis do Photoshop, que tenta, sem muito sucesso, a controlar (Figura 1). Sua visualidade em formato de túnel esfumado e seu aspecto fantasmático demonstram esse descontrole mesmo quando não temos acesso – como é o caso – às imagens das quais se originam seus desdobramentos. Se bem que, quando digo “ao infinito”, logo me lembro das imposições materiais que, nunca cessando de resistir, estabelecem alguns limites a essa disseminação de incertezas: a bateria do computador que logo acaba; o nível de processamento da máquina, que delimita um teto de resolução às imagens etc. etc. etc. Eu, em todo caso, também precisaria parar em algum momento frente às imposições igualmente materiais do meu corpo.

Contudo, o que me faz parar não é a interrupção que se dá pelo cansaço, mas quando outra materialidade decisória me vem à mente: a de finalizar todo o processo em impressões fotolitográficas. Misto de fotografia e gravura, a técnica me permite aproximar as confusas imagens preditivas que produzi à visualidade quente do sépia das fotografias ditas “de época”. A combinação me parece muito rica, já que, como se sabe, foram os vários processos de (foto)gravura que possibilitaram a circulação pública das fotografias no circuito das tiragens fotográficas do século XIX.

Para sua contraparte textual, um calígrafo foi contratado para transcrever, inspirado nas letras escritas nas legendas do álbum de

Frisch, as éfrases que eu criei para cada uma das imagens. Esse material escritural acabou sendo impresso numa composição de cor que remete ao negativo fotográfico, ou seja: quando, nas imagens, temos a folha quente e clara contra a tinta marrom escura, nos textos há uma inversão, com a folha marrom escura e a tinta clara. O resultado desse conjunto de camadas (entre textos, probabilística, fotografia e gravura) é a montagem de cinco dípticos que apresentam esse jogo entre a palavra e a imagem (Figura 2).



Figura 2 – *Devorar as sementes* (2025), fotolitogravura offset, 35 x 50 cm cada (1 dupla de uma série de 5 dípticos).

Mas apresentado aqui, neste volume em homenagem a Vilém Flusser, o que esse trabalho pode nos mostrar? Se comecei a mobilizar, mais acima, o conceito de *índice* de modo similar ao que fizeram alguns dos textos que hoje reconhecemos pela alcunha de *teoria ontológica da fotografia*, se falei daquele signo que é o apontar do dedo indicador às propriedades de contiguidade dos processos semióticos, é talvez porque será através de seu duplo apagamento que entreveremos não a derrocada de seu princípio ativo e de seu alcance

hermenêutico no campo fotográfico, mas, por outra via, os meandros de seu funcionamento programático, isto é, certas características de sua operacionalidade. O primeiro apagamento já testemunhamos: é o do procedimento que acabo de demonstrar nas imagens do trabalho descrito. O segundo ocorre quando passamos a reconsiderar o aparelho fotográfico, utilizando para tal um prisma flusseriano: “Estar programado é o que o caracteriza”, ele escreve em *Filosofia da caixa preta*. “As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (‘programadas’, ‘pré-escritas’) por aqueles que o produziram” (Flusser, 2009, p. 23).

Em outras palavras: nas teorias ditas ontológicas da fotografia, se faço desaparecer o *índice*, faço desaparecer a realidade – modo de pensar que em Flusser não parece conseguir muita tração: feitas a partir de textos, isto é, originadas pelo aparato conceitual e científico, tanto as imagens fotográficas quanto as imagens *generativas* são condutoras de uma maneira de ver programada, em que se pese, é claro, suas diferenças não ontológicas, mas pragmáticas. Isso pode promover, talvez com o perdão pelo exagero (mas às vezes é preciso mesmo forçar um pouco as palavras), uma mudança epistemológica que poderíamos, à guisa de uma melhor nomenclatura, chamar de “virada pragmática” da fotografia.

Não quero dizer com isso que fotografia e imagem generativa estejam doravante implicadas como idênticas – como se contra um modelo ontológico produtor de uma dicotomia entre o real e o construído, de uma separação inconciliável entre a mensagem sem código e a fabricação de um discurso, se fizesse necessária a ingestão de um remédio que seria o seu exato oposto. Fotografia e generatividade estariam, em tal modelo, coimplicados a partir de uma ponte que se constrói naquele território em cujo interior se pode

enxergar sua fabricação linguística: pois, se busco o termo “generativo” num dicionário qualquer, quem sabe o Houaiss, por exemplo, o que acabo por encontrar é a marca linguística de algumas de suas raízes. Afinal, “generativo” é, além do que engendra e produz, aquilo “que enuncia explicitamente todas as regras e princípios capazes de gerar todas as sentenças gramaticais de uma língua” (Houaiss; Villar, 2009, p. 963).

Ora, não se trata de uma coincidência, mas da manifestação de uma mesma lógica programática – a que rege tanto o aparelho fotográfico quanto a máquina generativa. Destaco, se em todo caso ainda restar dúvida, por um lado a sentença flusseriana que anuncia o caráter de “pré-escrita” do programa de potencialidades fotográficas; e, por outro, o anúncio explícito de regras prévias e princípios combinatórios que demarca o generativo. “Programa”, a palavra apontada por Flusser como aquela que sintetiza da melhor maneira esse jogo operacional, aqui funciona numa chave que nos lembra que o *programado* é como aquilo que previamente agendamos num calendário – como aquilo que pré-escrevemos e que é como uma diretriz operacional para ocorrências que ainda não se realizaram, permanecendo no horizonte do possível e/ou do provável.

É, portanto, por meio da *pré-inscrição operatória* que caracteriza o *programa*, mais do que pelo *específico* ou *inespecífico indexical*, que o pensamento flusseriano poderia reunir esses dois regimes ou essas duas técnicas de produção de imagens – mesmo que, tendo falecido em 1991, o pensador não tenha tido a oportunidade de ver o impressionante funcionamento dos modelos contemporâneos de geração textual e imagética por meio de cálculos estatísticos hipersofisticados. No seu pensamento, tais regimes de imagem, a despeito do grau de diferença, também poderiam construir relações lá

no ponto em que a opacidade e a complexidade de seus processos codificadores atestariam a existência de uma *caixa preta*, isto é, lá quando voltássemos a perceber que o complexo *aparelho-operador*, tanto da fotografia quanto da imagem generativa, é complicado a ponto de só sabermos o que nele entra e o que dele sai (os chamados *input-output*).

E, para aqueles que nos lembrarem, em certa altura, que da máquina generativa contemporânea se sabe muito menos, em termos de previsibilidade, do que o que se pode controlar no interior da prática fotográfica (mesmo em qualquer técnica), é preciso responder ao menos a duas coisas: uma, que essa suposta disparidade talvez seja, no fundo, aquilo que esconde uma homologia secreta. E esconde em parte porque decide fixar o que chamamos de *fotográfico* a partir de um modelo que não considera o fato de que a maioria das câmeras hoje (ou ao menos as câmeras que produzem a maioria das imagens que mais circulam, que são as dos *smartphones*) são dispositivos extremamente conectados e, conseqüentemente, influenciados pelo *big data* – e de um modo que ao menos já começa a se assemelhar aos modelos preditivos das inteligências artificiais.

Uma segunda resposta viria daquele ponto em que Flusser nos avisa sobre o processo de retroalimentação que caracteriza o desenvolvimento do universo fotográfico. De acordo com ele, contra a estúpida consumação das intenções do aparelho (que é programar todos os âmbitos da vida humana), “lutam determinados fotógrafos que procuram inserir intenções humanas no jogo”. Luta vã, já que “os aparelhos, por sua vez, recuperam automaticamente tais esforços em proveito do seu funcionamento” (Flusser, 2009, p. 70). Em vista de tal argumento, fotografia e certos tipos de arte generativa parecem, inclusive, especialmente conduzidos a uma linha muito mais

sucessória do que divisória. Nesse sentido, a imagem generativa seria apenas o estágio atual de um jogo que se joga já há muito tempo – e talvez por isso cause a impressão de que sua complexidade é maior e, portanto, menos previsível.

Em todo caso, a máquina preditiva com a qual andei jogando nesses últimos tempos acaba por receber um novo *input*: o de que há operadores, tais como eu, interessados em empilhar sequências completamente obtusas de previsões, como quem contrata um vidente para falar da vidência de outro vidente, para depois contratar um terceiro vidente para falar da vidência do segundo vidente, e assim por diante, até que a pilha de previsões se torne caótica o suficiente para se parecer com uma... obra de arte. Coisa que ela não se torna, aliás: ainda tento, por meio da antiquíssima tecnologia do véu preto, do obscurecimento da imagem fotográfica original, fazer a mágica acontecer, fazer a obra nascer. Ele – o véu preto –, inclusive, refunda certo caráter enigmático por vezes tão indispensável a alguns trabalhos artísticos. Mas esse é assunto para outro momento. Há quem diga que, se tirarmos ao menos os juízes mais severos da sala, o encanto acaba por acontecer.



A seguir, darei maior legibilidade à relação entre as palavras e as imagens neste meu trabalho, transcrevendo, para tanto, três das cinco écfrases (por motivos de espaço) ao lado de cada imagem sonogada.



Figura 3 – Devorar as sementes (2025), fotolitografia offset, 35 x 50 cm cada (1 dupla de uma série de 5 dípticos).

Um grande triângulo isósceles se destaca na mata, ocupando o centro do enquadramento escolhido pelo fotógrafo. O chão de terra batida, de onde brotam os segmentos de retas perpendiculares que sustentam essa geometria de paus e folhas, está apinhado de utensílios, cujas formas predominantemente côncavas, de boca e corpo variados, anunciam suas funções associadas ao preparo de alimentos. Essa clareira que (não) vemos é rodeada por uma mata que se supõe densa, a se crer que o extraquadro da imagem apenas prolonga o que suas bordas comunicam. Cravados um no outro como totens-siameses, contíguos ao ângulo de 90° que parece sustentar tudo, um homem e uma mulher de dorsos nus – ele em pé e ela sentada – são acompanhados por uma terceira pessoa, um outro homem. Este, ao contrário, veste roupas longas e largas, que parecem feitas de algodão – os pés descalços contrastando com a indumentária, que inclui também um chapéu. À sombra do vértice direito do grande triângulo, ele escora o ombro esquerdo contra a estrutura. Além do mais, um bicho, talvez um cachorro de pelagem escura e rajada, dorme

deitado numa medianiz perfeita entre o casal totêmico e o homem descalço de muitas roupas. Só as patas do animal são brancas, assim como só os pés do homem vestido estão visíveis: curiosa correspondência que o fotógrafo registra, talvez sem saber.



Figura 4 – Devorar as sementes (2025), fotolitogravura offset, 35 x 50 cm cada (1 dupla de uma série de 5 dípticos).

Grave é o semblante do homem e da mulher que nos encaram através da quarta parede dessa foto que interditei ao nosso olhar. Ele está em pé e ela agachada, cada qual desconfortável ao seu modo – um enquanto segura a longa arma que vara a parte superior do enquadramento; outra ao dobrar cada membro do seu corpo, num visível recolhimento que se sustenta pelos vários minutos necessários para que os saís de prata suspensos no colódio ainda umedecido se sensibilizem. Gradativamente, da mata fechada que escurece o plano mais distante e fundo da imagem à distância do foco que, posicionado sobre o plano focal do casal protagonista, é o plano mais próximo do

que conseguimos (não) ver, podemos perceber uma clareira, isto é: um espaço que é mais iluminado exatamente porque é menos arborizado. Duas árvores cortadas, aliás – uma à esquerda, outra à direita – delimitam o motivo central dessa imagem que é, como agora já não resta dúvida, o casal de semblante contido. Sua indumentária é, em maior parte, composta por elementos que estão a meio caminho dos seus braços e canelas, como tornos ora arborescentes, ora plumários.



Figura 5 – Devorar as sementes (2025), fotolitogravura offset, 35 x 50 cm cada (1 dupla de uma série de 5 dípticos).

Contra uma mata densa de fundo, uma habitação de folhas e madeira em forma de pirâmide imperfeita se ergue do chão de terra batida de uma clareira. Da forma escorrida da textura edificada, enganosamente densa para os olhos, um retângulo vertical completamente escuro se recorta, não deixando entrever absolutamente nada do corpo piramidal. À soleira deste retângulo, no limiar preciso entre a luz do dia e a escuridão desse interior que

somente se insinua, uma mulher está sentada – o corpo pendendo levemente para sua esquerda, o ombro recostado numa haste vertical que parece sustentar provisoriamente a própria porta. Ela está acompanhada: um homem, de côcoras e totalmente perfilado, os cotovelos sobre as coxas e os músculos superiores um pouco retesados, olha a câmera. Toda a cena, com sua volumosa estrutura incluída, é ladeada por duas pequenas árvores magras e calvas em formato de forquilha, que, em consequência do peso dos cestos que sustentam, pendem para a direita do quadro, formando – com a mulher ao centro – uma tríade de barras inclinadas “/ / /”. No geral, a imagem pode ser também vista em três faixas horizontais: o típico céu sem textura dos colódios ortocromáticos, o meio mais escuro da mata e o chão claro da terra.

Referências

- Flusser, V. (2009) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará.
- Houaiss, A.; Villar, M. S. (2009) *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Lucas, M. L. (2023) Imagens de Selvageria e Civilização: os Miranha e as fotografias de Albert Frisch. *Revista Antropológicas*, ano 27, v. 34, n. 1, p. 101-130.
- Ramos, Í. M. (2025) *Invisível para não sumir: estratégias de eclipse na arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.

Notas para uma outra filosofia da história

Lara Carvalho Cipriano

A história é um logro se o passado
é todo de certezas.
Edimilson de Almeida Pereira

É preliminar esclarecer que, como lembra Michel Löwy, “a expressão ‘filosofia da história’ pode induzir a erro” (Löwy, 2002, p. 199). Isso quer dizer que nem todo pensamento filosófico sobre a história se constitui como uma racionalidade, do modo como acontece, por exemplo, em Hegel. Tendo esclarecido isso, é preciso sublinhar que, nesse contexto, a noção de “filosofia da história” aparece em uma acepção mais abrangente.

No livro *Fenomenologia do brasileiro*, Vilém Flusser (1998) trabalha com a oposição entre “povos históricos” e “povos não históricos”. A minha hipótese é que Flusser mobiliza esse par conceitual para referir-se ao problema colonial. A fim de verificar isso e de compreender o significado da expressão “povos não históricos”, fiz um trabalho de reconstituição de fontes de Flusser, estudando a história enquanto um problema filosófico a partir da leitura de cânones do pensamento ocidental: Hegel, Nietzsche e Walter

Benjamin. Por fim, recorri à bibliografia descolonial, em especial a Françoise Vergès e a Edouard Glissant para contrapor a tradição filosófica ao pensamento sobre a história hoje.

A ideia de “povos não históricos” aparece pela primeira vez em Hegel como uma forma preconceituosa de se referir aos povos ultramarinos. Ela a\\\\\\\\\\\\parece como um desdobramento da correspondência entre história e progresso. Essa correspondência pressupõe que o “processo histórico” é impulsionado por um “princípio de desenvolvimento” que explica as “transformações históricas conforme um impulso de perfectibilidade” (Hegel, 1995, p. 53).

Hegel, introduzindo a chamada “história universal”, estabelece também uma relação entre o progresso e as fases da vida humana. Conforme o raciocínio hegeliano, o lugar da infância é destinado à África, que é “a terra-criança que fica além da luz da história autoconsciente, encoberta pelo negro manto da noite” (Hegel, 1995, p. 82-83), colocação essa que é tão literária quanto racista. E a velhice, por contraste, é associada ao mundo germânico (Hegel, 1995, p. 95-97). Desse modo, Hegel considera a cultura germânica a mais avançada, desenvolvida e superior; e a cultura africana, atrasada, subdesenvolvida e inferior.

A América, por seu turno, fica à margem da história, visto que

A América é, portanto, a terra do futuro. [...] Cabe à América abandonar o solo sobre o qual se tem feito a história universal. O que nela aconteceu até agora nada mais é que eco do Velho Mundo, a expressão de uma vida estrangeira. Por ser a terra do futuro, a América não nos interessa aqui, pois, no que diz respeito à história, nossa preocupação é com o que foi e com o que é. (Hegel, 1995, p. 79)

O continente americano sendo associado ao futuro, é relegado a uma dimensão não histórica. A correspondência entre África e “terra-infância” e a correspondência entre América e não história serviu de base para o chamado racismo científico que adquiriu maiores proporções no século XIX. Por isso, é polêmico que Flusser tenha adotado essa terminologia, ainda que ela tenha outra conotação no pensamento dele.

Por sua vez, Nietzsche constrói o seu pensamento sobre a história a partir de uma crítica ao historicismo hegeliano. Ele se opõe à analogia feita por Hegel entre a história e as fases da vida humana, colocando-se “contra a comparação das diversas épocas históricas com a *juventude*, a *maturidade* e a *velhice* do indivíduo: não há qualquer traço de verdade nisso!” (Nietzsche, 2005, p. 231). Aqui Nietzsche critica o etarismo inerente à crença de que a velhice está associada a um progresso. Nesse contexto, ele desenvolve uma ideia própria de juventude. Para Nietzsche, a juventude, mais do que uma faixa etária, é uma metáfora para a força plástica da vida.

Ao opor-se ao paralelo entre o progresso histórico e o envelhecimento humano, Nietzsche denuncia que o uso dessa comparação é uma tentativa arbitrária de imputar um caráter unitário à história por meio da associação entre a “sucessão dos acontecimentos históricos” e o que se entende por “encadeamento natural da vida”. Isso não passaria de um esforço narrativo porque, para que a história se constitua enquanto uma unidade, é preciso atribuir necessidade lógica aos acontecimentos do acaso, inserindo-os deliberadamente em uma cadeia causal. Em função disso, Nietzsche é crítico ao fato de que, na medida em que Hegel atribui razão à história, o seu historicismo adquire caráter determinista, eliminando as contingências.

Além disso, Nietzsche relaciona a dimensão histórica à memória e a dimensão não histórica ao esquecimento, afirmando que o esquecimento foi negligenciado pela cultura histórica, embora seja tão importante quanto a memória. Nas palavras de Nietzsche:

Toda ação exige esquecimento, assim como toda vida orgânica exige não somente luz mas também escuridão. Um homem que quisesse sentir as coisas de maneira absolutamente e exclusivamente histórica seria semelhante àquele que fosse obrigado a se privar do sono, ou um animal que só pudesse viver ruminando continuamente os mesmos alimentos. É, portanto, possível viver, e mesmo feliz viver, quase sem lembrança, como demonstra o animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento. (Nietzsche, 2005, p. 72-73)

Nesse contexto, Nietzsche define a não história como a arte de esquecer (Nietzsche, 2005, p. 173). Trata-se de um conceito de difícil definição devido à sua ambiguidade, pois a própria palavra “história” já carrega esse duplo sentido, referindo-se tanto aos acontecimentos quanto à sua narração.

Walter Benjamin está inserido nessa discussão na medida em que ele também foi um crítico ao historicismo hegeliano, além de ter sido leitor de Nietzsche. Nas teses sobre o conceito de história, Benjamin afirma que

Se procurarmos saber qual é, afinal, o objeto de empatia do historiador de orientação historicista. A resposta é, inegavelmente, só uma: o vencedor. [...] Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre

aqueles que, em cada momento, detêm o poder. [...]. [A tradição] deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. [...] Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 2012, p. 12-13)

Ao dizer que todo documento de cultura é também documento de barbárie e ao mobilizar o par conceitual “história dos vencedores” e “história dos vencidos”, Benjamin nos convida a pensar não só a história enquanto triunfos, conforme propõe o historicismo hegeliano, mas também a pensar a história da barbárie correlata a tais conquistas que é excluída da narrativa hegemônica. Em resposta a essa exclusão, Benjamin propõe o exercício de “escovar a história a contrapelo”, que seria, nos termos de Didi-Huberman (2015, p. 115), “reverter o ponto de vista” da historiografia tradicional, construindo uma contranarrativa. No entanto, esse não é o único passo necessário para a construção de uma historiografia crítica ao colonialismo, conforme ficará claro adiante.

Flusser, em diálogo com esses filósofos, estabelece uma correspondência entre os povos históricos ao que ele chama de “centros irradiadores de influência”, ou seja, à Europa e Estados Unidos, e povos não históricos, ao sul global. Mas, ao contrário do que isso representa no pensamento de Hegel, para Flusser, ser não histórico não tem um teor pejorativo. Em todo caso, esse não é um vocabulário livre de controvérsias, mas a maneira com que Flusser o mobiliza gerou, como tentaremos demonstrar, uma argumentação pertinente. Além disso, a substituição dessa terminologia por outra

implica isolar o período brasileiro de Flusser do seu esquema filosófico mais amplo.

Na minha interpretação, Flusser mobiliza a ideia de não história para denunciar que a historiografia brasileira, como a de outros países do Terceiro Mundo, tem sido feita de forma inautêntica. Isso se explica porque a história do Brasil começou a ser escrita por europeus e para europeus. A esse respeito, Walter Mignolo (2003, p. 23), ironiza ao afirmar que os povos “com história” sabiam escrever a história dos povos que não a tinham.

Um exemplo disso seria a carta de Pero Vaz de Caminha, também chamada de “certidão de nascimento do Brasil”, por ser considerada o primeiro texto da historiografia brasileira, que é um documento que narra, a partir da perspectiva europeia, esse primeiro contato entre europeus e indígenas. Flusser questiona que essa carta seja parte da bibliografia do ensino de história do Brasil, apesar de ela ter sido escrita por um português e endereçada a outro português. Nas palavras dele:

no Brasil fala-se em história, e não apenas se fala nela, mas ela é cultivada [...] este é um sintoma péssimo para a história brasileira. Que seja fornecido [...] um único exemplo: por ocasião da [re]descoberta da costa brasileira, um certo Pero Vaz de Caminha escreveu uma carta ao Rei de Portugal, e essa carta persegue a juventude brasileira dos seis aos dezesseis anos (seja ela autêntica ou não, e tenham ou não os portugueses descoberto o Brasil como primeiros). Esse renascentista obscuro avançou, pois, para ser companheiro constante de inúmeros jovens desde tenra idade até a puberdade. Que significa isto para a história brasileira? (Flusser, 1998, p. 77)

Essa citação de Flusser remete à colocação de Frantz Fanon, de acordo com a qual “o colono faz a história e a história que ele escreve não é a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado” (Fanon, 1968, p. 38). Em outras palavras, a história do colonizado é a história do colonizador no território do colonizado e só diz respeito a ele porque tem como cenário o seu território.

Apesar de Flusser não oferecer uma definição precisa do que seria “não história”, é possível pensar que ele mobiliza essa ideia para criticar o fato de os países periféricos terem entrado para a chamada “história universal” em decorrência da colonização. Dito de outro modo, a historiografia oficial das colônias começa com a chegada dos europeus, uma vez que os “cronistas das índias”, como Vaz de Caminha, são considerados os primeiros historiadores. Se o *início da história documentada* dos países colonizados corresponde ao *início da colonização*, então é necessário questionar se a descolonização também será feita a partir da “inclusão” dos povos colonizados na História.

Nessa linha, Françoise Vergès nos faz pensar que talvez seja pertinente recuperar e ressignificar a categoria “não história”, como faz Flusser. Sobre essa possibilidade, ela coloca a seguinte questão:

a frase de Frantz Fanon que diz “Não sou escravo da escravidão que desumanizou meu país” poderia ser colocada no topo das celebrações do centésimo quinquagésimo aniversário da abolição da escravidão nas colônias francesas em 1998: a sua mensagem revolucionária foi toda apagada e a afirmação, retirada de seu contexto, defendia uma mensagem de reconciliação antes mesmo que as reparações fossem discutidas.

Deveríamos, então, desejar entrar nesse Panteão, desejar essa integração, aspirar a “existir nele”, tendo em vista que a estrutura de sua narrativa não mudou e o lugar concedido continua reduzido? De fato, é grande a tentação de lutar pela inclusão de “capítulos esquecidos”. Eu mesma já me deixei levar por ela, mas percebi rapidamente os limites dessa estratégia, porque, se o arcabouço teórico da escrita da história não muda, é praticamente certo que esses capítulos só serão incluídos às custas de perder seu poder transformador no mundo: seriam adequados ao esquema das fronteiras geográficas e às características da narrativa nacional. (Vergès, 2020, p. 106)

Com isso, Vergès sugere que a inclusão da história dos colonizados na macronarrativa historiográfica tem um caráter conciliatório e implica um esvaziamento do teor revolucionário da sua história porque o problema não se reduz às lacunas tendenciosas existentes na historiografia, mas se estende ao caráter formal da narrativa histórica. Somando as ideias de Vergès e Edouard Glissant, mostra-se necessário criticar a pretensão exclusivamente documental da historiografia que, desconsiderando as suas dimensões estéticas e políticas, visa capturar a objetividade do acontecimento histórico, como se essa objetividade se deixasse capturar.

O conceito de “visão profética do passado”, cunhado por Édouard Glissant (2005), aponta para a literatura como uma ferramenta de criação de um novo imaginário histórico. Se profecia, por definição, é predição do futuro, a ideia de uma visão profética do passado é impossível se o tempo for pensado como uma linha. Assim, essa ideia refuta a linearidade enquanto um dos pilares ontológicos da filosofia moderna, o que implica “quebrar as regras tanto da sequencialidade

(o futuro operando no passado) quanto da causalidade (uma causa se tornando a condição de possibilidade para o efeito)” (Ferreira da Silva, 2022, p. 15)¹. A história, pensada para além de uma dimensão causalista, não tem começo, bem como não tem fim; a história é um processo em aberto (Brito, 2005, p. 147).

Embora o ato de explicitar que a construção historiográfica é também literária tornou-se marcadamente um ato de crítica ao colonialismo, é importante sublinhar que os textos historiográficos eurocêtricos têm um viés ficcional, a despeito de sua pretensão documental. Se não existe um ponto de vista fora do sujeito que fala, então é impossível construir uma historiografia totalmente objetiva. É o que se depreende da análise que Sérgio Buarque de Holanda (2010) faz dos textos dos cronistas das índias. Em *Visão do paraíso*, ele argumenta que os europeus do século XVI tinham a expectativa de encontrar o Jardim do Éden no além-mar e, por isso, os textos escritos por eles frisavam a exuberância da vegetação e a suposta inocência da população local a fim de forçar essa correspondência, o que é um artifício de ficcionalização. Nessa leitura, a carta de Pero Vaz de Caminha seria não o primeiro documento historiográfico brasileiro, mas sim o primeiro texto literário brasileiro. Parafraseando o grande poeta Edmilson de Almeida Pereira, ao desembarcarem aqui, os europeus chegaram não ao paraíso, mas ao limite de sua tese.

Concluindo: o ano de 1492 é um acontecimento que continua acontecendo. Isso quer dizer que, embora o período colonial na América do Sul tenha terminado oficialmente, o poder colonial está em vigor até os dias de hoje. Se a colonização começou com uma invasão e ocupação territorial, hoje ela se perpetua por meio da

¹ No original: “It breaks the rules of both sequentiality (the future operating in the past) and efficient causality (the effect becoming the condition of possibility for the cause)”.

repetição de uma narrativa historiográfica. Sendo assim, a ruptura com a dominação colonial exige uma reformulação da história.

No entanto, essa reformulação vai além do combate ao memoricídio por meio da escrita dos capítulos referentes à “história dos vencidos”. Embora essa também seja uma medida importante – já que, no nosso contexto, o esquecimento tem sido uma fonte de perpetuação de injustiças –, é igualmente necessário tensionar a ilusão realista que a escrita da história pode causar (Hartman, 2020, p. 30), pensando a historiografia na interseção entre o documental e o fictício (Hartman, 2020, p. 30). Afinal, como lembra Flusser (2011, p. 70), ciência que (em nome de uma pretensão à objetividade) não admite suas dimensões estéticas e políticas, é ciência desumana.

Referências

- Benjamin, W. (2012) Sobre o conceito da história. In: Benjamin, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Brito, R. (2005) “Fato estético e imaginação histórica” In: Lima, S. (Orgs.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, p. 139-151.
- Didi-Huberman, G. (2015) *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Fanon, F. (1968) *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ferreira da Silva, D. (2022) *Unpayable Debt*. Londres: Sternberg Press.
- Flusser, V. (2011) *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume.

Flusser, V. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

Glissant, E. (2005) *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF.

Hartman, S. (2020) Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33.

Hegel, G.W. F. (1995) *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, v.1.

Holanda, S. B. (2010) *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras.

Löwy, M. (2002) A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos Avançados*, v. 16, n. 45, p. 199-206. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/c7TdKSGxkSysjMds45cqs8v/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 31 maio 2026.

Mignolo, W. (2003) *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Nietzsche, F. (2005) II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: Melo Sobrinho, N. C. (Org.). *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola.

Vergès, F. (2020) *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu.

Abstrato, concreto e a música como forma de pensamento

Marta Castello Branco

I. Introdução

Se, por um lado, a escrita musical parece servir como mostra de alguma concretude, as inúmeras variações em sua realização, por outro lado, parecem atestar o contrário. Se a compreensão histórica sobre estilos, gestos e formas se apresentar como algum tipo de horizonte à representação, as mudanças construídas por novas leituras não deixam de transformar a escuta do passado. Se as indicações à performance parecem guias relativamente concretas, a centralidade de um conteúdo que não se indica, mas que se ouve, prova o contrário.

Ao apresentar o pensamento de Vilém Flusser como “luta por um senso de realidade”, Thiago Borges de Almeida (2025) propõe a relação entre abstrato e concreto como fluxo e movimento. Por um lado, uma aceleração da abstração conduziria à zerodimensionalidade, mas, por outro, um retorno ao concreto continuaria a tomar forma nas mais

diversas representações, inclusive como arte. Este jogo de um lado ao outro e de volta ao primeiro se dá de forma que não se estabeleça um ponto de partida e outro de chegada, mas antes se apresentem movimentos em ambas as direções do abstrato ao concreto e do concreto ao abstrato. Da mesma maneira, a música representa um gesto isento de direção predeterminada. Ela não visa especificamente a abstração nem a concretude, mas parece caminhar entre elas, tendendo em momentos distintos a cada um dos polos, que igualmente não representam um fim, já que possibilitam recomeços.

Alcançar a abstração da filosofia, ou da música como forma de pensamento, não impede a criação de uma nova expressão “concreta”, que venha a soar como “música”; e a recíproca é verdadeira: a expressão artística não pode representar o término da reflexão. A propósito, caminhar em direção às dimensões hipotéticas de uma máxima abstração ou de uma máxima concretude não só não impossibilitam seus opostos, como usualmente servem de incentivo ao movimento contrário, a exemplo da música que suscita reflexão, ou do pensamento que se expressa como arte. Se a suposta abstração de uma “ideia” composicional se apresenta de forma mais concreta em uma performance musical, ela logo parece retornar à abstração da escuta de diversos indivíduos que venham a presenciar o fenômeno. Mas se até o momento introduzimos estações abstratas e concretas muito próprias ao fazer musical, Vilém Flusser as multiplica de forma exponencial ao apresentar a ideia de uma estrutura matemática do pensamento que se expressa através da música.

II. Música pura, matemática e língua

Em 1965, no Brasil, ao dedicar à música duas aulas proferidas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) de São Paulo, Vilém Flusser descreve sua relação com uma estrutura matemática do pensamento. “A música, por ser a articulação da própria estrutura da coisa pensante, é a vivência mais concreta que temos” (Flusser, 1965a, p. 3). Mas a concretude não é a única característica desta estrutura, pois ela “é ao mesmo tempo a vivência mais abstrata que temos. Nela somos libertados da ilusão da representação de todo figurativismo” (Flusser, 1965a, p. 3).

Esta “coisa pensante” não são os pensamentos em si, mas uma estrutura mental que os sustenta e os propicia. Ela é essencialmente lógica e matemática e se relaciona com o “jogo com formas puras” tão próprio ao pensamento de Flusser, em cuja obra se espalham denominações como: língua pura, arte pura, forma pura, estética pura, beleza pura, universo puro... Também uma música pura compõe sua reflexão e é ela a representação possível desta estrutura matemática do pensamento. “A música simplesmente é, e nada representa. Ela é exatamente o que é o nosso pensamento. Simplesmente é, e nada representa” (Flusser, 1965a, p. 3). Mas este modelo da “música pura” é necessariamente instrumental.

Flusser ressalta a centralidade de um não figurativismo da música pura, que, se fosse vocal e assim necessitasse de um texto a ser cantado, seria figurativa. Mas, ao contrário, esta música pura representa um universo emancipado de dimensões semânticas, que é

descrito através da *toccata*, um gênero essencialmente instrumental e frequentemente relacionado ao virtuosismo de muitas notas apresentadas depressa, além de ser também descrito pela música barroca, que serve como exemplo mais geral, por incluir diversas formas musicais distintas. A música pura representa a estrutura matemática do pensamento, não “toda música”, e nem “qualquer música”. Flusser esclarece que, nas línguas tonais, a música pura é impossível, já que alturas específicas têm significados próprios. Assim, um não figurativismo dos sons é essencial à expressão daquela estrutura matemática, que muito além de apontar uma forma musical, representa a própria atividade humana pensante. Nesse contexto, não espantam definições superlativas, como: “A música é o maior e mais sagrado mistério” (Flusser, 2017, p. 162), já que elas ultrapassam em muito uma representação exclusivamente musical, mas servem como esclarecimento sobre pontos-chave da reflexão de Flusser.

No contexto das relações entre música e língua, que revela outros aspectos de um possível figurativismo no campo da música, se destaca o gráfico das línguas apresentado em *Língua e realidade* (Flusser, 2007a, p. 222). Trata-se de um globo em que todo o lado direito de um “eixo de projeção” é representado pela música. Verticalmente, ela se estende entre dois “polos do nada”: o silêncio inautêntico e o silêncio autêntico, perfazendo diversas camadas de sentido entre eles. O centro do globo é cortado pelo “equador da realidade”, onde se encontram as vizinhas: “conversação” e “conversa fiada”. Caminhando em direção ao silêncio inautêntico, a última se torna “salada de palavras”, enquanto a direção oposta, da autenticidade, conduz à oração. Observa-se que a música não está conectada exclusivamente às dimensões mais abstratas, tampouco apenas às mais concretas, que circundam o “equador da realidade”. Ela justamente perfaz toda a

variabilidade possível de expressões, inclusive a inautenticidade. Exemplos deste caso são para Flusser a música de fundo, também denominada música ambiente, paradoxalmente composta para não ser ouvida, e a “música gritada das discotecas”, que beira a inautenticidade por tentar tapar com seus ruídos a dimensão existencial humana.

Ainda em relação à língua, Flusser ressalta seus aspectos musicais tão bem representados em interrogações e exclamações, cujo sentido é captado através de inflexões melódicas. Estes aspectos musicais estão diretamente relacionados a um senso que se constrói sobre a realidade, estando assim igualmente relacionados a uma aproximação ou um afastamento do concreto. Este senso de realidade faz com que a autenticidade da fala dependa da melodia, já que a realidade é acústica, pois “cada língua é aquilo que corresponde à sua melodia” (Flusser, [198?]a, p. 2).

Na segunda aula da FAAP, ao exemplificar a estrutura do pensamento através da música, Vilém Flusser descreve um procedimento criativo baseado no corte e na colagem de sons, que, tendo sido previamente gravados, se tornam uma nova composição ao serem realocados em nova sequência. Esta é a “música eletrônica”, como denominada por Flusser, que é baseada na recombinação de fragmentos de “fitas magnéticas” (Flusser, 1965b). Essa colagem exemplifica o aspecto matemático da estrutura do pensamento, além de apontar para a não linearidade associada ao gesto de progressiva abstração da fita gravada. Ainda que não apareçam assim nomeados em sua aula, os procedimentos descritos se associam à Música Concreta, de Pierre Schaeffer, o que demonstra a liberdade de Flusser na forma de se falar sobre gêneros e procedimentos musicais específicos, o que veremos ainda em outros exemplos.

No momento, cabe ainda ressaltar o quanto a criação-colagem exemplifica uma libertação do figurativismo, tão frequente à vivência humana em geral. Nesse sentido, ela se configura como expressão de abstração, ainda que nos pareça tão concreta, por justamente se relacionar à estrutura do pensamento. Quanto mais se abstrai, mais se aproxima da estrutura, o que significa necessariamente um concretizar.

III. Aparato, programa e tecnoimaginação

Outra esfera de abstração e concretude passa a se apresentar nas obras de Flusser da década de 1980, especialmente a partir da *Filosofia da caixa preta* (Flusser, 2002). A relação com aparatos e seus programas é descrita como um aspecto determinante da ação humana. Ao mesmo tempo que parecem ampliar sua atuação sobre o mundo, os aparatos a limitam à sua maneira, a partir de características preestabelecidas em seus programas. Uma concretude extrema, da ação automática, não necessariamente refletida, se confronta com o desafio de se desvendar as potencialidades de cada aparato. O impacto musical dessa ideia não passa despercebido a Flusser, que descreve as teclas do piano como o programa do instrumento. “Decido-me por um determinado tom no piano [...] minha decisão está contida no programa do piano” (Flusser, 2007b, p. 64). Dessa forma, todo um repertório que inclui séculos de história da música europeia se vê enformado por um programa não necessariamente desvendado em todos os seus detalhes, pois o princípio da caixa preta que caracteriza

o funcionamento dos aparatos é a invisibilidade de seu interior, sendo conhecidos apenas *inputs* e *outputs*, mas não as transformações que se dão no interior da caixa.

Enquanto o “funcionário” é aquele que obedece aos parâmetros do aparato, o “programador” representa o exercício de criatividade no jogo com a caixa preta. Independentemente de sua invisibilidade, é possível jogar e, assim, tornar-se cada vez mais consciente sobre as características de um programa. Aprender piano não teria grande similaridade com este jogo?

Em um texto dedicado à escuta, intitulado “Hoerapparate” [aparelhos auditivos] (Flusser, [198?b]), que se tornou um capítulo do livro *Angenommen*, de 1989, Flusser relata ter aprendido a importância da consciência sobre os aparelhos auditivos desde que começou a usar um deles. Reconhecer sua existência corresponde ao conhecimento de um programa, ao qual se relaciona a escuta. Ligar e desligar os sons do mundo externo aponta, em última instância, para sua inexorável existência, mas não sem nos colocar como seres humanos, diante deles, frente a frente. Aqui, surge então um outro concreto: o corpo; e um outro abstrato: a não oposição entre sujeito e objeto.

Ao ouvir música, o corpo se torna música, e a música se torna corpo. [O homem] encontra a si mesmo e ao mundo não como oposição entre sujeito e objeto, mas como “relação pura”, a saber, como vibração acústica. (Flusser, 2017, p. 161)

Não só o perigo de uma obediência aos aparelhos auditivos (obrigatoriamente ligados?), ao programa do piano ou de qualquer outro aparato se denuncia na obra de Flusser, mas a concretude da

ação contrária também ganha voz, mais uma vez através da música. A tecnoimaginação representa a criatividade humana frente ao aparato e a partir de seu uso: decifrando, jogando com suas potencialidades e buscando aspectos desconhecidos dos programas. Esta possibilidade que é delineada nas últimas páginas da *Filosofia da caixa preta* cresce e ganha completo protagonismo em “Música de câmara”, um capítulo de *Ins Universum der technischen Bilder* [O universo das imagens técnicas] (Flusser, 1985). Narrada como uma fábula, em que humanos conectados por cabos formam um conjunto essencialmente criativo, a sociedade telemática cria e recria obras compartilhadas e alteradas pela rede em tempo real. Lê-se a história de um fazer coletivo, criativo e interpretativo, que não deixa de colocar a questão da igualdade, já que todos os seres humanos podem participar do processo criativo. A igualdade, posteriormente aprofundada em *Bochumer Vorlesungen* [Palestras de Bochum] (Flusser, 1991), é aqui apresentada através da natureza da interpretação musical que se dá na “música de câmara”.

Advinda da tradição musical erudita europeia, a música de câmara é composta para pequenos grupos instrumentais e para pequenos espaços (câmara, câmara, caixa preta). Ela é descrita por Flusser como um amplo espaço de interpretação por parte dos músicos que a tocam, de modo que novas leituras vão sempre transformando as que as sucedem e assim se expande o horizonte da obra através da performance. O fazer musical (o tocar) se torna um gesto essencialmente criativo e recriador, que transforma a obra ao mesmo tempo que dialoga com recriações anteriores, o que sempre se faz coletivamente.

Por fim, ao caracterizar a tecnoimaginação através da prática camerística, Flusser (1985, p.176) provê o exemplo da música renascentista como forma de improvisação em torno de partituras.

Aqui, assim como em exemplos anteriores, salta aos olhos a liberdade com que surgem as referências musicais na obra de Flusser. Historicamente não se improvisava a partir de partituras na renascença, mas sem dúvida a ideia de uma ampliação criativa da obra através da prática performática em tudo simboliza a tecnoimaginação.

IV. A música como forma de pensamento

Os exemplos musicais escolhidos por Vilém Flusser reiteradamente afirmam uma música como forma de pensamento. Não é a apresentação de um repertório específico, a descrição técnica, histórica, analítica ou musicológica que o interessam ao falar sobre música. Vimos nos breves exemplos aqui apresentados o quanto a música serve ao contexto de seu pensamento, e em vários outros casos se mostram formas similares.

Ao relacionar a pós-história de Flusser à eterna espera de “Pedro Pedreiro”, Rodrigo Duarte (2019, p. 211) descreve como a canção de Chico Buarque, ao ser apresentada por Flusser, é identificada com o movimento da Bossa Nova, o que não necessariamente corresponde à sua recepção no cenário brasileiro. Duarte (2019, p. 212) destaca a atividade da memória, o recontar de uma história brasileira no período em que Flusser já estava de volta à Europa, o que se poderia aqui também afirmar na outra direção, do período brasileiro, sobre a Música Concreta de Schaeffer. Outros exemplos de repertórios musicais revisitados e recriados provam a amplitude de suas referências, que incluem a comparação de performances de Schubert,

descritas em *Tribuene der Kritiker von Schallplatten* [Tribuna dos críticos de discos] (Flusser, [198?]c), os impactos da recepção social da música de Jair Rodrigues, em *Deixe isto pra lá* (Flusser, [196?]), ou os tambores de Candomblé, em *Negertrommel* [Tambores de negros] (Flusser, [198?]d).

Expandindo temporalmente a relação musical com gêneros históricos, especialmente relacionados à música erudita europeia, como as músicas barroca e renascentista mencionadas aqui, atingimos uma relação com a música de outra natureza. Dörte Schmidt (2017) identifica a situação do exílio com um outro conceito de arte, que se baseia na “perspectiva específica de exterritorialidade, quer dizer, a negação de qualquer essencialismo” e por isso mesmo

não se presta ao domínio cultural hegemônico, pelo qual a arte europeia foi tão frequentemente criticada, mas muito antes serve aos “protestos contra o nazismo”, o que possibilita um outro conceito de arte, não menos enfático, que compreende seu direito ao universalismo como aquisição do Iluminismo. (Schmidt, 2017, p. 183)

V. Música transversal

A proposta de um diálogo transversal em torno do pensamento de Vilém Flusser em muito parece corresponder à presença da música em sua obra. Primeiro, ela se encontra espalhada por toda a sua extensão, desde os primeiros artigos e livros da década de 1960 até as últimas aulas, na década de 1990. Segundo, e justamente por ser um tema secundário em suas reflexões, a música se associa a diversos outros temas, não apenas concretizando pensamentos através de

“imagens sonoras”, mas também abstraindo o exercício lógico-reflexivo em possíveis formas de escuta.

Ao associar-se a outros temas, a música na obra de Flusser se converte em forma de pensamento. E ainda atua na conexão entre temas que, a princípio, pareceriam distantes, como as discussões sobre a língua, do jovem Flusser brasileiro, e a reflexão sobre a técnica que se estabelece no contexto das mídias, após o retorno a Europa. À música também se associam a Matemática, a representação de uma estrutura do pensamento e a elaboração de uma criatividade coletiva, que da abstração total da máquina estabelece uma nova imaginação. A tecnoimaginação corresponde a uma nova sociedade, telemática, que se apresenta na concretude de novas representações coletivas.

A música na obra de Flusser parece amplificar seu espaço fabuloso de criação. Histórias fantásticas, onde a música aparece como exemplo, como descrição ou metáfora, se somam à sua capacidade de elucidar os mais diversos temas, nas mais diversas fases criativas. E ainda a liberdade nas referências a conceitos musicais e aspectos históricos nos apresentam um jogo de narrativas ora concreto, ora abstrato, que, no entanto, colocam a música como forma indubitável do pensamento de Vilém Flusser.

Referências

- Almeida, T. B. (2025) Variações na luta por um senso de realidade: da história à pós-história. In: Flusser Transveral (UFMG), Belo Horizonte. Comunicação oral.
- Duarte, R. (2019) Vilém Flusser e a música popular brasileira. In: Gontijo, C. S.; Zille, J. A. B. *Os filósofos e seus repertórios: série*

- diálogos com o som. Belo Horizonte: EdUEMG, p. 203-219, v. 5. Disponível em: <https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2020/Dialogos/clovis.jose-os.filosofos.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2026.
- Flusser, V. ([198?]a) *Melodie der Sprachen* [Melodia das Línguas] Manuscrito. Registro no Arquivo Flusser: 1608 Nr. 2462.
- Flusser, V. ([198?]b) *Hoerapparate* [Aparelhos Auditivos] Manuscrito. Registro no Arquivo Flusser: 1608 Nr. 2444.
- Flusser, V. ([198?]c) *Tribuene der Kritiker von Schallplatten* [Tribuna dos Críticos de Discos] Manuscrito. Registro no Arquivo Flusser: 1608 Nr. 2479.
- Flusser, V. ([196?]) *Deixe isto pra lá*. Manuscrito. Registro no Arquivo Flusser: 1608 Nr. 2462.
- Flusser, V. ([198?]d) *Negertrommel* [Tambores de Negros] Manuscrito. Registro no Arquivo Flusser: 1608 Nr. 2391.
- Flusser, V. (1965a) *Na música*. Manuscrito. Registro no Arquivo Flusser: 1662 2-IPEA-15.
- Flusser, V. (1965b) *Na música moderna*. Manuscrito. Registro no Arquivo Flusser: 1663 2-IPEA-16.
- Flusser, V. (1985) “Kammermusik”. In: Flusser, V. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography.
- Flusser, V. (1989) *Angenommen: eine Szenenfolge*. Göttingen: Immatrix Publications.
- Flusser, V. (1991) *Bochumer Vorlesungen*. Edição Silvia Wagnermaier; Siegfried Zielinski. Frankfurt: Fischer.
- Flusser, V. (2002) *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Flusser, V. (2007a) *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume.

Flusser, V. (2007b) *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naif.

Flusser, V. (2017) O gesto de ouvir música. In: Branco, M. C. *Na música*: Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, p. 152-161.

Schmidt, D. (2017) A música na obra de Vilém Flusser, ou: a formação de uma teoria sob as condições do exílio e a insistência nas aquisições do iluminismo além da hegemonia cultural”. In: Branco, M. C. *Na música*: Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, p. 175-184.

Cartas de uma cidade

Myriam Ávila

uma carta, uma brasa, através
Paulo Leminski

No livro *A escrita*, Flusser (2010) pergunta, no subtítulo (prefiro pensar que pergunta ao leitor, mais do que se pergunta): há futuro para a escrita? Seguem-se então vinte e um capítulos em que às vezes o filósofo interroga a passagem do pensamento à escrita, às vezes os símbolos – letras – usados para operar essa passagem, às vezes a leitura como origem e destino da escrita, mas outras vezes os vários formatos que veio a tomar (jornais, livros, cartas) e até mesmo o entorno da atividade de escrever, como as papelarias e as escrivatinhas. Quando a princípio parecia estar mergulhando arqueologicamente no surgimento das inscrições, dos códigos e dos alfabetos, deriva facilmente para a crônica da escrita no dia a dia – da compra do papel ao sentar-se diante de uma folha –, e para o escrever diante de um destinatário ausente, como no caso da carta.

Ou seja, ele passa de uma incursão nas coisas primeiras ao devaneio no presente e a ligeiras especulações sobre o vir-a-ser de uma atividade que moldava muito da sua vida, dando a seu livro um caráter episódico e ameno, para desalento e decepção dos metódicos. Esse caráter *passe-partout* do livro deixa-me bem à vontade para fazer uso

particular e paralelo de suas observações, que tantas vezes resultam em máximas e material para epígrafes. Seguirei aqui os princípios da crítica biográfica preconizados por Eneida Maria de Souza (2002, 2011), especialmente no que toca ao estabelecimento de pontes metafóricas entre vida, obra e textos de diversos tipos e entre autores que não precisam ter se conhecido ou lido uns aos outros. O capítulo que me atrai aqui é o das cartas, porque minha pesquisa atual baseia-se na correspondência de uma escritora na São Paulo dos anos 60, quando ali também morava Vilém Flusser. Ambos publicavam, nessa época, no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, o Estadão. Mas fora das páginas do jornal, não há notícia de que tenham se conhecido. A escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo frequentou a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita entre os anos 1957 e 1960. Flusser torna-se professor dessa escola em 1966 (Bernardo; Guldin, 2017), quando Lysia já se tinha mudado de São Paulo. Mais um desencontro. Na cidade dos imigrantes, Maria Lysia teve um namorado tcheco, que chamava de José, sobrevivente de um campo de concentração nazista, ou seja, conterrâneo e contemporâneo de Flusser. Não consta, porém, que os dois refugiados tenham se conhecido, apesar da origem comum.

De todo modo, estiveram ambos, Flusser e Maria Lysia, imersos na mesma atmosfera paulistana, marcada por crescimento acelerado, desenvolvimento industrial, modernização e transformações sociais e, por isso mesmo, favorecendo uma grande efervescência cultural.

Qual é o ganho, entretanto, de aproximar essas duas figuras tão diversas e criadoras de obras de propósitos tão diferentes? O mais evidente seria “testar” as reflexões sobre a carta contra um corpus de correspondência concreto. Esse confronto pode esclarecer de onde parte a visão da carta que Flusser apresenta no livro. Falei de cartas de

e para Flusser em dois textos já publicados. Em um deles¹ comentei as cartas entre Paulo Leminski e Flusser, das quais, até onde pude constatar, restaram apenas três. Nesse caso, as provocações de Leminski primeiro levam Flusser a afirmar que está disposto a ceder a argumentos que de fato o convençam. Mas a resposta do poeta, então com 19 anos, não lhe parece instigante o suficiente para levar adiante o diálogo epistolar. Em outro texto², tomo como mote uma carta de Flusser enviada a Alex Bloch, na qual o filósofo esboça reflexões que mais tarde publicará de forma acabada no livro *Pós-história* (Flusser, 2011). Como mostra Rodrigo Duarte (2012), na correspondência com interlocutores como Milton Vargas e Alex Bloch concebem-se conceitos importantes da obra de Flusser. A correspondência aqui funciona como uma indução do acaso, se levarmos em conta o uso conceitual dessa palavra por Flusser em *A história do diabo*. Segundo Flusser (2005, p. 118), o controle da ciência nos instala “dentro de um ambiente de vidro”: “Vivo dentro de um mundo que carece de realidade, porque carece da sensação do milagre”. O papel do acaso é nos devolver essa sensação e a carta é um meio de propiciar a emergência do inesperado.

Não encontramos, no entanto, a menção a essa característica no ensaio dedicado à carta em *A escrita*. Disserta-se aí sobre a espera e o caráter ritual (que, como todo ritual, ultrapassa a realidade, chegando às raias do absurdo), além do controle institucional sobre sua circulação. Mas, no final do capítulo, sobrevém a ansiedade pela

¹ O texto foi inicialmente apresentado em português no Congresso Internacional “Imagem, imaginação, fantasia”, em Ouro Preto, em 2011, e posteriormente anexado, em versão alemã, ao ensaio “Literatur als Sprachdesign bei Vilém Flusser” (Ávila, 2020), em Berlim, em 2020.

² Estranhamento por correspondência, na coletânea *Poéticas do estranhamento* (Ávila, 2015).

intersubjetividade específica da correspondência, que poderia se perder pelas vias da transformação tecnológica que as cartas viriam a sofrer. Flusser definiu esse modo de comunicação tradicional como “uma das últimas aberturas por meio das quais podíamos ter esperança de reconhecer o outro”. O ensaio oscila, portanto, entre a ideia de carta como expediente burocrático (Flusser chega a ver o cheque bancário como uma espécie de carta) e meio de expressão de uma busca vital pela alteridade.

Sabemos, por duas imagens criadas por Flusser, o quanto pode ser perversa a busca pelo outro: são essas as imagens do *Vampyroteuthis Infernalis*³ (Flusser; Bec, 2011) e da aranha da vontade, que aprisiona outros cérebros para deles se alimentar (Flusser, 1999, 2005). Rodrigo Duarte (2012) menciona, ao longo de uma argumentação que não podemos reproduzir aqui, o caráter ameaçador e, principalmente, enganador (“o caráter de engodo”) do *Vampyroteuthis*. Nessas duas alegorias flusserianas, vemos o outro como o que está ao alcance dos tentáculos ou da teia. Desse outro é que o imenso ego do octópode ou da aranha (que também tem oito patas, o que em alguma espécie de numerologia os torna parentes) se alimenta. Suspeitamos, assim, que a carta em Flusser não é um meio equânime entre dois interlocutores, mas sim uma rede jogada de um cérebro voluntarioso⁴ a um cérebro expectante.

A comunicação, segundo Flusser (1998, 2011), tem basicamente duas formas: a do discurso e a do diálogo. Nossa tendência é ver a carta como diálogo, mas, como mostra o filósofo, as formas do diálogo e do

³ Rodrigo Duarte menciona a aparição de um antepassado dessa figura em *Ficções filosóficas* (Duarte, 2012, p. 281-283).

⁴ Lembre-se a relação soberba e vontade estabelecida por Flusser (2005) em *A história do diabo*. A respeito, cf. Pazetto, 2019.

discurso são complementares e podem formar pares. No caso da carta, teríamos um diálogo circular que pode veicular um discurso teatral, aquele que é aberto à resposta e à contestação. Escreve-se uma carta como uma transmissão de informações para um destinatário, ou seja, esperando uma recepção. Mas a recepção pode ser mais ou menos colaborativa e/ou corroborativa. Existe a possibilidade de uma resposta meramente fática, no sentido que Roman Jakobson (1976) dá a esse termo, e que hoje conhecemos como um *like* (👍). Estranhamente, em lugar de apaziguar o remetente, essa recepção sem confronto lhe dá mais sensação de recusa, obstrução e animosidade do que uma contestação aberta e verbalizada. Flusser espera, com suas próprias cartas, obter uma reação ativa e não uma recepção passiva. O mesmo se pode dizer de todos nós, que já não escrevemos cartas, mas mensagens curtas, de recepção imediata. No entanto, como no caso da geração de energia atômica, o ideal é manter certo controle sobre a reação provocada, evitando uma explosão fatal.

Depois de anos pesquisando correspondências, ficou claro para mim o quanto o destinatário é vital para a emissão da mensagem, ou seja, o quanto o remetente investe em dirigir a resposta que virá do seu correspondente ou, pelo menos, evitar reações pouco produtivas ou, no mínimo, mal-entendidos. O remetente, como todo emissor de um discurso, quer prevalecer sobre o seu receptor, diante do qual, entretanto, precisa para fazer valer – ou, no caso de Flusser, aperfeiçoar e nutrir – o seu discurso.

É engraçado falar de discurso teatral, no caso da carta, por tratar de uma comunicação um a um, mas esse tête-à-tête funciona para Flusser como uma espécie de preparação para uma situação de fato entre discursante e público, como mostra este trecho de uma carta a Alex Bloch, de 20 de janeiro de 1977: “Permita-me mudar do tema

‘acaso’ para o tema ‘diálogo’, pois estou prestes a desenvolvê-lo em Marselha (e, no próximo mês, em Paris) e gostaria de conhecer sua reação”.

Voltando a meu tema de pesquisa, as cartas de Maria Lysia – cartas de uma atriz e escritora – deixam bem claro seu caráter teatral de forma mais histriônica, mas com a mesma intenção de mesmerizar seu remetente e trazê-lo para o seu lado. Maria Lysia usa não a “dança do intelecto entre as ideias” (expressão de Ezra Pound) para seduzir seu interlocutor, mas a cena, recurso narrativo que simula a visualização de uma situação como se acontecesse no presente do leitor. Em uma das cartas, por exemplo, ela pede licença ao leitor para interromper a escrita e ir fazer ginástica e depois segue: “Pronto, já voltei”, dando a sensação de que a leitura teria sido suspensa durante alguns minutos e, principalmente, criando no leitor a percepção da escrita como se desenvolvesse diante dos seus olhos. Em outra carta, o relato é interrompido para que a remetente frite uma linguça para o almoço. Temos de imaginar que ela se afasta da escrivaninha e vai para o fogão, onde o excesso de calor faz espirrar gordura em sua saia branca. Lysia exclama e proclama indignada “nunca mais, nunca mais”, tomando o cuidado de fazer um aparte para o público, como em uma peça de teatro: “Fui eu quem falou, não o corvo”. Ou reproduz um diálogo como se se passasse no palco:

Eu: Zé Celso, não dê espetáculo no dia 25!

Ele: Por que não?

Eu: Quero ir à m/ casa, passar natal com a família...

Ele: Família? Que burguesa... V. passa conosco num bar...

Pano rápido

Flusser, em sua correspondência, usa outro recurso, que é o de fazer brotar as ideias no momento da escrita, em lugar de relatar o já pensado. A ausência de estratégias dramáticas como as de Lysia mostra a confiança em seu poder sobre o destinatário. É como se dissesse: pare tudo o que está fazendo e venha assistir à minha escrita, venha ver minhas ideias brotando no momento mesmo da leitura. Assim, na cena da correspondência, leitura e escrita se desenvolveriam simultaneamente, não importa o tempo passado entre o envio e o recebimento da carta.

Tanto Lysia como Flusser estabelecem, desse modo, em suas cartas, uma comunicação verdadeiramente teatral, em que a distância entre o ato e sua apreensão é mínima, quase não existente. Ora, segundo o esquema de Flusser, entraríamos aí na esfera do discurso, e não do diálogo. Mas como a carta funciona em duas direções, podemos dizer também que a leitura, sendo imediata à escrita, coloca dois cérebros em contato, favorecendo o surgimento do acaso – já que algo se pode aí descrever – e, portanto, cria informação nova, ou seja, toma a feição do diálogo. Cumpre-se assim na carta uma potencialidade do discurso teatral, que é a provocação do diálogo em modo circular. Diz Flusser: “[...] a dinâmica da cultura, essa alienação que se quer superar, é o oscilar entre discurso transmissor e diálogo formador de informação adquirida” (Carta a Sérgio Rouanet, p. 77)

Podemos dizer que o discurso teatral, desde o início dos séculos, tem como pano de fundo, ou até mesmo como parâmetro oculto, um discurso anfiteatral cuja inerente dimensão autoritária não consegue se sustentar com a mesma rigidez do discurso piramidal, e que, por isso, ressoa em falso, abrindo-se à contestação. O discurso anfiteatral e o discurso piramidal, que na teoria da comunicação de Flusser são duas instâncias diferentes, compartilham, no meu entender, da

mesma centralização autoritária. Flusser propõe que “os indivíduos que acessarem as informações comunicadas pelo aparato anfiteatral acabam por criar sincronicamente um diálogo em rede” (Santos, 2018, p. 94). Porém, como sublinha Thiago Reis dos Santos, “[...] com a ressalva de que este diálogo se estabelece apenas aparentemente, sob a roupagem da ‘opinião pública’, ou, como prefere Flusser, de ‘mingau amorfo’, com o único propósito ‘de servir de feedback aos aparelhos emissores’” (Santos, 2018, p. 95) e, portanto, não constitui uma alternativa verdadeira ao lado piramidal do anfiteatro, que permanece, embora enfraquecido, nos bastidores.

Na teoria de Mikhail Bakhtin (1993), a perda do caráter incontestável do discurso doutrinário se dá a partir de sua aproximação do presente do receptor, o que torna visível sua desmesura e provoca o riso. Tipicamente, trata-se então da passagem do mito ao romance. Entretanto, é esse passado mítico que dá sentido ao romance, que se delimita com relação a ele. Igualmente, o diálogo circular que nasce do discurso teatral, forma democrática de comunicação, segundo Flusser, precisa se destacar contra um cenário anfiteatral. Embora em seus primórdios o cenário não fosse parte física do teatro, as peças gregas se desdobravam contra o fundo de um discurso mítico de autoridade (tipicamente, *Antígona*). Esse cenário intuído era já então o da cidade, ou pólis, e já então mostrava a deterioração de sua dimensão piramidal na ágora.

Gostaria de propor que também a carta, como esse discurso teatral aberto por definição ao diálogo, recorta-se, como prática – nos anos 60 em que Vilém Flusser e Maria Lysia poderiam ter se encontrado em São Paulo, contra o cenário da metrópole. O papel da cidade na obra de Flusser, onde pontuam alguns textos explicitamente dedicados a cidades específicas, tem sido reconhecido por estudiosos que

publicaram artigos a respeito⁵. Especialmente nas correspondências, observa-se, se não um protagonismo, uma presença relevante da cidade como locação da escrita. Proponho que a cidade é imprescindível como o cenário anfiteatral da comunicação teatral das cartas.

Em uma carta a Alex Bloch, escrita em Nova York, Flusser fala da cidade onde se encontra como sendo dele e de Bloch (“a sua e minha NY”). A metrópole americana lhe parece muito mudada desde sua estada anterior, três anos antes. E ele separa sua percepção da de Bloch quando diz: “É diferente chegar aqui vindo da Europa e não do Brasil”. O excesso de informação, no entanto, impede que Flusser dê uma notícia satisfatória do seu entorno, propondo prosseguir sua avaliação depois de retornar a Robion, onde residia na França. Chegando lá, percebe uma oposição entre as duas cidades – a imensa e opressiva e a estável e aconchegante – por meio do par cultura e civilização, que não raramente serve às comparações entre Europa e Estados Unidos. Trata-se, em Flusser, muitas vezes, de dois modelos de cidade: a pequena, plena de cultura, e a metrópole, onde se passa o teatro da civilização, com seus altos e baixos. Em uma carta a Sérgio Rouanet, também de 1982, desta vez quando voltava do Brasil, Flusser se vê reemergindo da poluição paulista que entende como “catarsis periodicamente necessária”. A “cidade dos sufocados”, como ele a chama em texto de 1985, proporciona uma inesperada limpeza da pátina da razão europeia, talvez em consonância com o que ele

⁵ Entre os quais Márcio Seligmann-Silva, no artigo “Flusser e a cidade como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total)”, publicado no periódico *Galáxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, n. 39. Lembre-se também “As cidades brasileiras de Vilém Flusser”, de Gabriel Salvi Philipson, publicado em 2022. No entanto, não tomei nenhum desses textos como fundamentação para o presente ensaio.

denomina, na mesma carta, “método benjaminiano para mergulhar no mundo objetivo”.

Curiosamente, Maria Lysia também divide sua experiência em dois âmbitos, o da “Docecap” (Belo Horizonte) e o da “Supercap” (São Paulo)⁶. A criação de Brasília, que na época recebeu o epíteto de Novacap, não só coloca em questão, em 1960, a noção de cidade no Brasil, como também evidencia o caráter de cidades anteriormente estabelecidas no país, destacando a superlatividade da metrópole paulista.

Toda cidade pode ser considerada uma estrutura anfiteatral, se entendermos esse termo flusseriano, como o faz Rainer Guldin (2008, p. 93) como “um código uniforme, uniformizante e universalizante”. Universalizante pela referência inerente à ideia de pólis, uniforme por constituir uma totalidade administrativa e uniformizante por determinar percursos e modos de usar. Porém, a cidade histórica, encharcada de cultura, é de uma uniformidade imóvel, enquanto a metrópole vive a história como mudança no presente, sendo mais capaz de nos dar uma visão da civilização em seu perpétuo movimento.

No seu texto de 1985, “Da cidade dos sufocados”⁷, Flusser aclama São Paulo como capaz de nos livrar do preconceito contra a decadência: “A cidade esboroou-se e volta a se erguer. Ela se ergue sobre detritos e seu declínio nos anos cinquenta foi mais bonito do que

⁶ Em uma crônica, Maria Lysia cita ainda a Belacap, epíteto que dá à cidade do Rio de Janeiro.

⁷ Esta é minha tradução para o título “Aus der Stadt der Erstinkenden”; Gabriel Philipson (2022) usa a versão “A cidade dos fedorentos”. Na edição da Bollmann, organizada por Volker Rapsch em 1990, o texto aparece com um título no índice (Die Stadt der Erstinkenden) e outro no corpo do livro (Aus der Stadt der Erstinkenden). Para a minha argumentação, a preposição faz grande diferença.

sua atual reconstrução”. Ao se afastar da pressuposição do que deveria ser uma cidade, São Paulo favorece um olhar “livre de premissas” – favorece o acaso, o pensamento fora do “ambiente de vidro” do conhecimento científico. “Venha arejar⁸ o seu espírito aqui na Supercap”, escreve também Maria Lysia a seu irmão.

A comunicação pelas cartas está sempre sendo reconstruída e ruindo de novo. O destinatário de uma nova carta não é o mesmo da carta passada. O subtítulo do texto mencionado de Flusser sobre São Paulo é “uma mensagem na garrafa”, ou seja, uma missiva que se dirige a um destinatário aleatório, ampliando a ideia da incerteza da recepção que faz parte de toda carta. Para existir, a carta precisa se ancorar na ideia de um ponto fixo de partida e de chegada, como consta no envelope. Entretanto, seu teatro se encena mais especificamente diante do anfiteatro da cidade de partida, pois a recepção é apenas uma probabilidade.

Maria Lysia apresenta, em uma crônica, uma imagem sugestiva da metrópole: o relógio no alto do prédio do *Estado de São Paulo* (Estadão), visível da janela de seu apartamento, que estava, naquele momento, sendo lentamente coberto pela construção de um arranha-céu.

⁸ O termo “arejar” em Maria Lysia lembra a oposição catarse/sujeira na carta de Flusser.



Figura 1 – Ilustração de Sérgio Luz

A escritora lamenta não ter mais, em breve, a possibilidade de conferir a hora olhando pela janela. A sensação é de isolamento, perda de contato com um equipamento urbano e, sutilmente, perda de cidadania. É como se tivesse de viver sem ter noção da hora. Pode-se olhar as horas também no relógio de pulso, mas o sentido residual dessa perda inclui a incapacidade de acertar o horário pelo mesmo relógio que milhares de outros paulistanos. O relógio é um ponto de contato, de encontro entre pessoas que, não se conhecendo, estão submetidas à mesma linha do tempo – índice do decurso histórico, em última análise.

Muitos de nós brasileiros já tivemos a mesma experiência de perder a vista de um relógio público, ícone que tão sugestivamente nos lembra a dimensão piramidal da cidade-anfiteatro, experiência essa que parece confirmar a tendência não histórica do brasileiro, apontada por Flusser. Ou seja, a imposição do relógio sobre a totalidade dos cidadãos é índice de um discurso piramidal que pode ser obliterado – e muitas vezes o é, no Brasil.

Resta esse anfiteatro instável e mutante que é a metrópole, a partir do qual podemos encenar o teatro instável e mutante da correspondência. Para quem vem de outro sonho feliz de cidade, compete fazer a catarse pelo detrito e pela sujeira contra o ambiente de vidro do saber estabelecido.

Referências

- Araújo, M. L. C. Correspondência com Laís Corrêa de Araujo. Inédita. Acervo Myriam Ávila.
- Ávila, M. (2015) Estranhamento por correspondência. In: Ávila, M.; Stroparo, S. (Orgs.). *Poéticas do estranhamento*. Curitiba: Arte & Letra, 2015, p. 41-59.
- Ávila, M. (2020) Literatur als Sprachdesign bei Vilém Flusser. In: Duarte, R.; Friedrich, T. (Orgs.). *Kulturendialog mit Vilém Flusser*. Berlin: Lit Verlag, p. 99-115.
- Bakhtin, M. (1993) Epos e romance. In: Bakhtin, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. A. F. Bernardini et al., São Paulo: Hucitec.
- Bernardo, G.; Guldin, R. (2017) *O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume.
- Duarte, R. (2012) *Pós-história de Vilém Flusser*. Gênese-anatomia-desdobramentos. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (1990) *Nachgeschichten*. Essays, Vorträge, Glossen. Org. Volker Rapsch. Düsseldorf: Bollmann.
- Flusser, V. (1998) *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Flusser, V. (1999) *A dívida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Flusser, V. (2005) *A história do diabo*. São Paulo: Annablume.

- Flusser, V. (2010) *A escrita*. Há futuro para a escrita? São Paulo, Annablume.
- Flusser, V. (2011) *Pós-história*: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V.; Louis, B. (2011) *Vampyrotheutis infernalis*. São Paulo: Annablume.
- Guldin, R. (2008) Comunicação e teoria dos media. In: Bernardo, G.; Finger, A.; Guldin, R. (Orgs.). *Vilém Flusser*: uma introdução. São Paulo: Annablume.
- Jakobson, R. (1976) Linguística e Poética. In: Jakobson, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Pazetto, D. (2019) Soberba, poesia, desvio: o conceito de arte no pensamento flusseriano. *Artefilosofia* (UFOP), v. 26, p. 86-99.
- Philipson, G S. (2022) As cidades brasileiras de Vilém Flusser. *Cadernos de língua e literatura hebraica* (USP), v. 22, p. 83-111.
- Santos, T. R. (2018) *Para ser e deixar-de-ser*: arte e vida na pós-história. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG, Belo Horizonte.
- Souza, E. M. (2002) *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Souza, E. M. (2011) *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Autotradução como prática de escrita: Vilém Flusser, Nancy Huston e Vladimir Nabokov

Maria Clara Versiani Galery

A autotradução é uma modalidade de tradução que suscita uma série de questões. Embora sua característica central resida no fato de o sujeito tradutor coincidir com o autor do texto, há outros pontos que merecem consideração, pois o termo “autotradução” pode se referir tanto ao produto final quanto ao processo de fazer o traslado entre universos linguísticos distintos. Considerando a enorme diversidade na trajetória de autores que praticam a autotradução, proponho lançar um olhar sobre os percursos traçados por Vilém Flusser, Nancy Huston e Vladimir Nabokov.

Quando afirma que “a única tradução ‘verdadeira’ é aquela que o autor do texto a ser traduzido tenta realizar”, Vilém Flusser (*apud* Guldin, 2004, p.99) traz à tona pelo menos dois pontos de controvérsia para aqueles que se debruçam sobre os Estudos da

Tradução. Se bem que o filósofo coloca aspas em torno da palavra “verdadeira”, há aqui uma insinuação de unicidade e de que algumas traduções são falsas. Esse é o primeiro ponto. O segundo é o de que apenas o autor tem a chave para verter sua escrita para outro idioma, controlando e delimitando os sentidos, privando-se, assim, de um olhar diferenciado sobre a obra, de outra subjetividade capaz de identificar sentidos e nuances que fugiram da percepção do autor. No entanto, a prática autotradutória de Flusser problematiza exatamente essas duas questões. Primeiramente porque, enquanto *práxis* no trabalho do filósofo, a tradução é um processo de reescrita que não visa a um texto de chegada finalizado e completo, mas a uma exploração de múltiplas perspectivas a cada vez que a ideia que instigou o texto é confrontada em outros universos linguísticos. Em segundo lugar, porque a escrita sucessiva do texto em alemão, português, francês, inglês e novamente em alemão, para ilustrar um dos possíveis percursos de seu processo autotradutório e criativo, longe de delimitar os sentidos da ideia inicial, expande-os, já que as diferenças que surgem, ao tentar reconciliar a ideia inicial às necessidades e contextos de cada língua, expandem os horizontes do pensamento inicial, levando o filósofo a *insights* inesperados.

A autotradução, embora seja uma prática antiga, passou a atrair a atenção de *scholars* apenas recentemente, no final do século XX e início do XXI. Brian Fitch (1988), autor de *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, faz parte de um grupo de críticos que chamaram a atenção para a necessidade de aprofundar as investigações sobre a atividade autotradutória. Quero enfatizar que estou tratando a autotradução como prática e não como metáfora, como acontece às vezes ao abordar, por exemplo, as

experiências de mulheres que se traduzem para a cultura do patriarcado, ou escritores em culturas pós-coloniais destinados a se “traduzirem” como parte do legado colonial, ou migrantes transnacionais vivendo como “seres traduzidos” entre várias culturas, línguas e identidades nacionais. (Shread, 2009, p. 52)¹

Sobre este último item, no entanto, é importante frisar que o exílio tem um papel muito significativo quando falamos sobre autotradução e multilinguismo, pois é principalmente diante dessa situação que escritores adotam a exofonia, passando a exercer a prática criativa do lado de fora da língua materna. O exílio e a autotradução têm em comum a formação de uma zona de contato, um espaço de interação simbólica entre línguas, culturas e identidades. Quanto a isso, reproduzo abaixo a afirmação do teórico estadunidense-palestino Edward Saïd:

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país: os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística. (Saïd, 2003, p. 59)

Essa experiência polifônica da cultura, em que as diferenças estão simultaneamente presentes – seja de forma harmoniosa, seja de forma dissonante – é característica do exílio. Mas ela está presente também no contexto colonial, no modo violento que alguns povos são forçados a adotar a língua e cultura do colonizador. Vale destacar

¹ A não ser que conste nas referências, todas as traduções são de minha autoria.

alguns autores eminentes da segunda metade do século XX e início do XXI que escreveram ou escrevem usando mais de uma língua ou em uma língua não materna, como é o caso de Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Milan Kundera, Hélène Cixous, Jhumpa Lahiri, Nancy Huston, Ariel Dorfman, Ngugi wa Thiong'o, entre muitos outros. George Steiner, ensaísta poliglota, abordando o que denomina de “revolução da linguagem”, característica tanto da literatura quanto da linguística do século XX, aponta que

um aspecto marcante dessa revolução da linguagem tem sido a emergência de pluralismo lingüístico ou “desabrigo” em certos grandes escritores [...] que mantêm uma relação de hesitação dialética não apenas com uma língua materna [...] mas com várias línguas. (Steiner, 1990, p. 10)

Estar desabrigado em relação à língua materna pode significar, além disso, certa rejeição a ela, tal como Flusser (1970) expressa ao dizer que

o alemão ocupa posto preferencial entre as línguas que me são disponíveis, por ser a língua na qual me comunico com minha mulher, na qual escrevi meus poemas de adolescente, e na qual acredito que sonho. Mas minha relação com o alemão está contaminada pelas experiências com o nazismo, e pela repulsa que sinto face ao alemão atualmente em uso [...]. (Flusser, 1970, p. 1)²

² O tcheco poderia ser considerado língua materna de Flusser, mas diante do que o filósofo expõe aqui, o alemão ocupa “posto preferencial”, problematizando, assim, o *status* de língua materna.

As outras línguas disponíveis a ele são o tcheco, o inglês, o francês e o português, e nenhuma delas ocupa uma posição central, embora cada uma tenha seu “colorido distinto”. O que o fascina, tendo ao seu dispor um repertório multilíngue, “é o confronto com os acordos e desacordos entre os vários ‘espíritos da língua” (Flusser, 1970, p. 3). Cada língua traz consigo um *Weltanschauung* distinto. Nesse sentido, Flusser reflete sobre a “profundidade obscura do alemão”; a mítica “clareza e distinção do francês”, que “convida a mente a ser brilhante”; o grau simultâneo de “profundidade, clareza e elasticidade” do inglês. Para o filósofo, o português “é a língua das digressões, das associações ditas ‘livres””, segundo ele, “talvez por ser [uma] língua que carrega pouco peso de literatura disciplinada (filosófica, científica, técnica ou crítica)” (Flusser, 1970, p. 3). Foi em português, no entanto, que escreveu o livro *Língua e realidade*, obra “absolutamente ímpar”, de acordo com Gustavo Bernardo (2007), autor do prefácio da edição publicada pela AnnaBlume. Bernardo (2007, p. 10) afirma que “nunca antes nem depois discutiu-se uma filosofia de língua” como Flusser o fez em *Língua e realidade*, “incorporando o português como uma terceira língua materna” à medida que redigia o texto.

Examinando a autotradução e a retradução como método de trabalho de Flusser, destaco a experiência de se pairar sobre o abismo do nada, descrita pelo filósofo em *Língua e realidade* (Flusser, 2007), ao tratar do tópico da tradução. Pensando cada língua como um sistema completo, um “cosmos”, Flusser considera a realidade como algo inerente à língua. Embora conceda que existam “dados brutos” extralinguísticos, a língua é a estrutura que ordena o sistema. O fato de haver uma multiplicidade de línguas expõe “a relatividade das ‘categorias do conhecimento” (Flusser, 2007, p. 64). Ou seja, cada

língua ordena a realidade de uma forma diferente. Assim, ao discorrer sobre a multiplicidade das línguas e a mente de pessoas políglotas, ele propõe a metáfora de uma “coleção de óculos”, elaborada da seguinte maneira:

A imagem que se oferece é a seguinte: a realidade, este conjunto de dados brutos, está lá, brutal, próxima do intelecto, mas inatingível. Este, o intelecto, dispõe de uma coleção de óculos, das diversas línguas, para observá-la. Toda vez que troca de óculos, a realidade “parece ser” diferente. (Flusser, 2007, p. 65)

É inquietante o relativismo que intelectos políglotas, como o de Flusser, experimentam. “Tradução” tem um parentesco etimológico com “movimento”: na migração de sentido, há desterritorialização e travessia. No entanto, segundo Flusser, diferenças na hierarquia, no sistema de regras e mesmo na ontologia das línguas podem dificultar ou mesmo impossibilitar o traslado, comprometendo o que ele chama de “dado bruto”, isto é, a realidade. Em sua visão fenomenológica da tradução, o filósofo conclui que ela só é possível quando há um parentesco ontológico entre as línguas. Desse modo, traduzir significa experimentar o vazio, no breve instante da travessia entre uma língua e outra, onde “[o] salto de língua a língua, atravessando o abismo do nada, cria no intelecto aquela sensação de irreabilidade, tão aparentada à angústia existencial [...]” (Flusser, 2007, p. 72). Embora seja aflitivo experimentar tal entrelugar de relatividade e incerteza, a tradução, uma vez realizada, é para Flusser (2007, p. 73) um momento de superação, sendo o processo comparado a “uma miniatura de morte e ressurreição”.

Essas considerações formam uma ponte para a reflexão sobre a possibilidade de se reinventar por meio da tradução, uma ideia importante quando se fala da escrita da autora canadense Nancy Huston, cuja carreira literária surgiu na exofonia, na adoção de uma nova língua. Flusser (2007, p. 74), abordando rapidamente o “conceito inconsciente que temos da língua materna”, afirma que “a despeito de todos os argumentos em contrário, sentimos ser ela que encerra a ‘verdadeira realidade’”. Huston, quando optou por escrever em uma língua diferente da materna, abraçou a alteridade, abrindo mão de facilidade, hábitos, memórias afetivas e miríades de associações ligadas ao inglês de sua infância e juventude. Ela nasceu em Calgary, em 1953, e lá passou parte de sua infância, mudando-se para os Estados Unidos na juventude. Quando foi a Paris aos 20 anos de idade para concluir seus estudos, por lá ficou. Foi aluna de Roland Barthes na École des Hautes Études e iniciou sua carreira literária no país de adoção, optando por, em suas próprias palavras, “conduzir o resto de [sua] existência em uma cultura e uma língua até então estrangeiras” (Huston *apud* Klein-Lataud, 1996, p. 214). Ela descreve a escolha como decisiva para estimular seu processo criativo: “Minha ‘vinda a escritura’ está intrinsecamente ligada à língua francesa. Não que ela seja mais bela, ou mais expressiva que o inglês, mas sendo uma língua estrangeira, ela é *estranha* o suficiente para instigar minha curiosidade” (Huston *apud* Klein-Lataud, 1996, p. 214). Seus primeiros romances foram escritos em francês e posteriormente autotraduzidos para o inglês. *Plainsong*, de 1993, foi seu primeiro romance escrito inicialmente em inglês, embora já tivesse publicado dez livros na França e um na Inglaterra quando o iniciou.

Plainsong (Huston, 1993b) é sua obra mais pessoal, certamente a que mais toca o universo de sua infância em Alberta e assinala um

desvio em sua trajetória, fazendo a autora retomar as origens canadenses, investigar o passado recalcado e encontrar na língua materna um meio de expressão. Assim o romance encontra-se no sentido oposto da afirmativa feita por ela de que “escrever em francês significa escrever sem riscos, sem verdade, sem rigor, sem ter de ir até o fundo”, sem ter que se aprofundar na questão de seu verdadeiro “eu” (Huston *apud* Sing, 2004, p. 64). “Com o livro”, explica Huston (*apud* Klein-Lataud, 1996, p. 217),

tomei interesse por minhas raízes. Sempre havia dito a todos que vinha de um país plano, com uma história inexistente, sem cultura alguma. E, aos poucos, percebi que lá, em minhas raízes, poderia haver paixão, magia e matéria literária. Isso me veio em inglês.

Embora seja nativa de um país bilíngue, a cristalização do francês na obra de Huston é resultado de um itinerário pessoal. Quando autotraduziu *Plainsong* para o francês com o título *Cantique des plaines* (Huston, 1993a), a obra recebeu o Governor-General's Award, prêmio literário de maior prestígio no Canadá, na categoria ficção em francês. A premiação do romance provocou grande polêmica quando cinco editores franco-canadenses se opuseram, alegando que *Cantique des plaines*, na visão deles, era um texto traduzido e não um romance escrito originalmente em francês. Argumentaram que o livro deveria ter concorrido na categoria tradução e interpelaram o Conseil des Arts, pedindo o cancelamento do prêmio, mas ele foi mantido. Certamente a premiação de uma obra escrita por uma autora de origem anglófona e não *québécoise*, cujo domínio da língua francesa remete mais à Paris que ao Canadá, incomodou a política de soberania e o nacionalismo canadense francês. Desde então Nancy Huston fala

de *Cantique des plaines* como recriação, uma segunda versão original de *Plainson*, e não como tradução: “Não confiava em ninguém para traduzi-lo. Quando terminei a primeira versão, eu a reescrevi em francês” (Huston *apud* Klein-Lataud, 1996, p. 220).

Para além do debate entre original e tradução, a existência de versões em inglês e francês na obra de Huston aponta para uma possibilidade de significação maior que cada uma delas individualmente. Nas duas vozes que correm paralelas, é possível vislumbrar uma “entre-língua”, uma “terceira voz” que surge no espaço das diferenças entre *Plainson* e *Cantique des plaines*. Nesse sentido, cada uma das versões dos romances representa uma escrita de alteridade, em que, além de se traduzir, a autora dialoga com as duas línguas e sua relação com elas individualmente, pois, como declarou em uma entrevista, o lugar que o francês e o inglês ocupam em seu cérebro ou em sua história afetiva é diferente (Rinne, 2008, p. 3). Diana Brydon (1999) considera *Plainson* e *Cantique des plaines* textos paralelos ou gêmeos, metades que se inteiram, cada uma delas desempenhando uma performance distinta, articulando uma enunciação própria que se completa com a outra. Se o exílio cria, como afirma Huston (2002, p. 14), uma divisão ontológica em dois mundos distintos, a autotradução possibilita contato entre aspectos da identidade que estão relacionados com a linguagem, e clivados pela divisão entre língua materna e língua adotada. Ela elabora essa divisão mais detalhadamente quando se descreve como “falsa bilíngue”:

Há décadas que vivo sonhando, pensando, fazendo amor, escrevendo, fantasiando e chorando em francês, em inglês e às vezes numa mistura monstruosa dos dois. Mesmo assim, as duas línguas não estão superpostas nem são intercambiáveis na minha mente. Como a maioria dos

falsos bilíngues, tenho a frequente impressão de que as duas línguas mantêm cômodos separados em meu cérebro. Longe de se colocarem confortavelmente face a face, costa a costa, ou lado a lado, preservam-se distintas e hierarquizadas: primeiro o inglês, depois o francês em minha vida; primeiro o francês, depois o inglês em minha escrita. (Huston, 2002, p. 47)

Se, para Huston, adotar uma língua estrangeira para a criação literária foi uma experiência libertadora, o mesmo não pode ser dito sobre Vladimir Nabokov (1899-1977). Apesar de ter se descrito como “um escritor americano, nascido na Rússia e educado na Inglaterra, onde estudou literatura francesa, antes de passar quinze anos na Alemanha” (Nabokov, 1973, p. 26), Nabokov nasceu em uma família russa aristocrática que se exilou na Europa logo após a Revolução, em 1919, onde viveu até 1940. Com o avanço do nazismo, Nabokov mudou-se com a família para os Estados Unidos, e o autor, consciente de que não seria possível viver lá escrevendo em russo, adotou a língua inglesa em sua criação literária. No entanto, mesmo antes de sair da Europa, ele já havia autotraduzido dois de seus romances do russo para o inglês, e iniciado *The Real Life of Sebastian Knight*, sua primeira obra escrita originalmente no idioma do novo país que nunca foi realmente estrangeiro para Nabokov. Pois, segundo o autor, sua infância havia sido a de “uma criança trilingue perfeitamente normal” (Nabokov, 1973, p. 43), vivendo com a família numa casa onde havia uma grande biblioteca. Sem dúvida uma infância de privilégios impossíveis após a Revolução.

Em sua autobiografia *Conclusive Evidence*, escrita originalmente em inglês em 1951, autotraduzida para o russo em 1954 e retraduzida para o inglês pelo autor em 1966, com o novo título *Speak, Memory*,

Nabokov afirma que aprendeu a ler em inglês antes de ler em russo. Ainda assim, o “abandono” da língua nativa no exílio foi uma experiência dolorosa. Nas palavras de Elizabeth Beaujour (*apud* Wanner, 2022, p. 202), “Nabokov vivenciou seu abandono do russo como uma apostasia, uma tragédia pessoal, e a descreveu por meio de imagens de traição, amputação e desmembramento”. É o que ele lamenta, no posfácio de *Lolita*, ao falar de ter que largar sua “rica, fluida e infinitamente dócil língua russa em troca de um inglês de segunda categoria, desprovido de todos os acessórios – o espelho de truques, o pano de fundo de veludo preto, as tradições e associações implícitas [...]” (Nabokov, 2003, p. 319). Mas o autor nunca renunciou ao idioma completamente. Ele continuou a escrever poemas em russo e autotraduziu *Lolita*. Sua tradução de *Eugene Onegin*, o romance em verso de Pushkin, para o inglês – em quatro volumes, repleta de notas e com uma quantidade obsessiva de comentários – não deixa de ser uma demonstração de seu compromisso com a tradição da língua nativa e dos obstáculos inerentes à reprodução daquele cosmos para o idioma inglês.

Steiner destaca a condição exílica da escrita de Nabokov como resultado de uma situação imposta, em que o autor não teve outra escolha, senão criar para si uma “casa de palavras”, já que não havia outra possibilidade de lar. Num sentido menos abstrato, até mesmo quando o sucesso de seus livros o permitiu retornar à Europa e viver na Suíça, o escritor escolheu morar num hotel, local de residência impermanente, diante da impossibilidade de recuperar um mundo que deixou de existir após a Revolução. Herbert Gold (2003, p. 196), após entrevistar o autor em Montreux, observou que

não há dúvida de que Nabokov sente como uma perda trágica a conspiração da história que o privou de sua Rússia nativa e o levou, no meio da vida, a realizar sua obra numa língua que não era a de seus sonhos.

O deslocamento linguístico de Nabokov, passando por vários idiomas, está presente no jeito com que testou os limites da sintaxe, experimentando com formas da linguagem num modo elevado e instável. Assim, Eva Hoffman (1999, p. 62) considera que, “após deixar a Rússia, Nabokov passou a escrever em outras línguas com maestria, mas ele estava transpondo o amor de sua primeira língua às que vieram depois”. Pode-se constatar a tentativa de o autor reconstituir e preencher o vazio da perda através do exercício criativo em outros territórios linguísticos.

Há conflitos que surgem durante o exercício da autotradução; mas ela também pode proporcionar, aos escritores que a praticam, compensações por vezes inesperadas e surpreendentes para a criação de uma obra – filosófica ou literária –, encontradas em outros universos linguísticos, assim como para a reinvenção da própria história.

Referências

- Bernardo, G. (2007) Prefácio. In: Flusser, V. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume.
- Brydon, D. (1999) Tempest Plainsong: Returning Caliban's Curse. In: Novy, M. (Org.). *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Revisions in Literature and Performance*. Nova York: St. Martin's Press, p. 199-216.

- Fitch, B. (1988) *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto: University of Toronto Press.
- Flusser, V. (2007) *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume. Originalmente publicado em 1963.
- Flusser, V. (1970) *Retradução enquanto método de trabalho*. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-retraducao.pdf>. Acesso em: 31 maio 2026.
- Gold, H. (2003) Interview with Vladimir Nabokov. In: Pifer, Ellen (Org.). *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, p. 35-64, 195-206.
- Guldin, R. (2004) Translation, Self-translation, Retranslation: Exploring Vilém Flusser's Multilingual Writing-Practice. In: Guldin, R. (Ed.). *Das Spiel mit der Übersetzung*. Figuren der Mehrsprachigkeit im Werk Vilém Flussers. Francke, A, p. 99-118.
- Hoffman, E. (2000) The new nomads. In: Aciman, Andre (Org.). *Letters of transit*. Nova York: The New Press.
- Huston, N. (1993a) *Cantique des plaines*. Paris: Actes Sud; Montréal: Lèmeac.
- Huston, N. (2002) *Losing North: Musings on Land, Tongue and Self*. Toronto: McArthur & Company.
- Huston, N. (1993b) *Plainsong*. Toronto: Harper Collins.
- Klein-Lataud, C. (1996) Les voix parallèles de Nancy Huston. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, v. 9, n. 1, p. 211-231.
- Nabokov, V. (1951) *Conclusive Evidence*. Nova York: Harper & Brothers.
- Nabokov, V. (2003) *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Nabokov, V. (1966) *Speak, Memory*. Nova York: Vintage Books.

- Nabokov, V. (1973) *Strong Opinions*. Nova York: McGraw-Hill.
- Rinne, N. (2008) La tierce langue de Nancy Huston. *Crisolenguas*, v. 1.1. p. 1-9. Disponível em: <https://crisolenguas.uprrp.edu/Articles/La%20tierce%20langue%20de%20Nancy%20Huston.pdf>. Acesso em: 10 set. 2025.
- Saïd, E. (2003) *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras.
- Shread, C. (2009) Redefining Translation through Self-Translation: The Case of Nancy Huston. *FLS*, v. XXXVI, p. 51-66.
- Sing, P. V. (2004) Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans *Cantique des plaines*. In: Dvorak, M.; Koustas, J. (Orgs.). *Vision/Division: l'oeuvre de Nancy Huston*. Ottawa: University of Ottawa Press, p. 63-74.
- Steiner, G. (1990) *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wanner, R. (2022) Russian-English Literary Translingualism: Switching from Cyrillic to Roman across the Atlantic. In: Kellman, S. G.; Lvovich, N. (Orgs.). *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*. Nova York: Routledge, p. 200-215.

O submundo do platonismo e a filosofia da linguagem de Vilém Flusser

Tomaz de Tassis

Introdução

A obra de Vilém Flusser é multifacetada. Sendo autor ontologicamente nômade, pode ser visto como ensaísta, filósofo, futurólogo, teórico das mídias e até mesmo como poeta. Há aspectos insuspeitos na obra de Flusser que ainda aguardam decifração pela crítica acadêmica. Ao abordarmos tais temas, corremos o risco, é claro, de sermos devorados pela esfinge flusseriana sem qualquer expectativa de resolução, as tensões não se dissipam e Édipo não salva Tebas. Mesmo quando pulamos no abismo, a fumegante pira sacrificial continua a exigir cada vez mais vítimas. O que chamamos de “insuspeito” na obra de nosso autor é, na verdade, de algo bem óbvio: a influência do que os modernos historiadores do esoterismo ocidental, como Antoine Faivre ou Wouter Hanegraaff, chamam de

“conhecimento rejeitado”; diversas tradições intelectuais que foram progressivamente afastadas para as sombras da irracionalidade com a consolidação da modernidade, como a cabala, a alquimia, o hermetismo e mesmo certas sensibilidades do neoplatonismo. Tais tradições exprimem ontologias que considero representativas do que venho chamando de “alteridade pré-moderna”, termo que pode englobar tanto a experiência histórico-antropológica dos povos da chamada antiguidade clássica (gregos, romanos, hebreus, egípcios etc.) quanto as populações chamadas de “primitivas” ou tribais até meados do século XX (ameríndios, africanos ao sul do Saara, polinésios etc.).

De fato, tendências recentes tanto dos estudos clássicos quanto da antropologia vêm explorando as relações entre as diversas cosmologias pré-modernas ou “amodernas” e caminhos para o futuro da humanidade em meio à crise ecológica e cultural, com a falência do humanismo clássico (Sloterdijk) representando uma virada de chave para a cultura da “ilha global” perfilada pela internet. Há muito a se dizer sobre Flusser e a alteridade pré-moderna; seus escritos brasileiros estão saturados de elementos oriundos de disciplinas como a filologia clássica, estudos sobre pensamento oriental, história comparada das civilizações e filosofia da cultura mesclados a elementos mais tradicionais da tradição filosófica, como a influência da fenomenologia e de Wittgenstein. Peço ao leitor que me permita, flusserianamente e correndo o risco de soar provocativo, passar da primeira pessoa do plural para o singular: tenho a impressão de que a ausência (com notáveis exceções, é claro) de tais questões na temática dos estudos sobre Flusser no Brasil envolve uma perspectiva de recepção de sua obra alemã, vista como mais importante e relevante, sendo o papel de Flusser na conversação brasileira lido apenas como

um prelúdio das obras de sua maturidade. Tal perspectiva é enganosa pois se esquece que Vilém Flusser apenas ganhou certa notoriedade no mundo intelectual europeu nos anos 80, quando já contava com mais de 60 anos e tinha uma extensa quantidade de publicações no Brasil.

O primeiro livro de Flusser (2021), *Língua e realidade*, foi publicado em 1963, quando o autor já tinha 43 anos. Não se tratava, logicamente, de um jovem iniciante, considerando que ele vinha escrevendo projetos de livros e outros textos desde o começo dos anos 50. O pensamento brasileiro de Flusser é, portanto, amadurecido, e seus temas continuam a ressoar, de uma forma ou de outra, nos escritos tardios. O livro mais longo escrito pelo autor, *O último juízo* (Até a terceira e quarta geração), foi escrito exclusivamente em português e publicado parcialmente pela poeta Dora Ferreira da Silva. E é justamente a experiência brasileira de Vilém Flusser, seu contato com nomes como João Guimarães Rosa, Vicente Ferreira da Silva e a supracitada Dora, esposa de Vicente, que pode nos ajudar a entender melhor o contexto no qual suas obras dos anos 60 e começo dos 70 foram produzidas, esclarecendo suas fontes, influências e debates¹. Sem mais delongas, vou passar a um breve comentário sobre possíveis relações entre Flusser e o que pode ser chamado de “subplatonismo” ou submundo do platonismo.

¹ Em vista do que me proponho, é importante salientar também a correspondência entre Vilém e David Flusser, professor de história do cristianismo antigo na Universidade Hebraica de Jerusalém e primo de Vilém.

Vilém Flusser e o submundo do platonismo

Em tempos recentes, sabemos de algumas tentativas de demonstrar a relação entre os principais filósofos ou teóricos modernos e contemporâneos e tradições de pensamento que são consideradas pelos historiadores da cultura como “rejeitadas”, “ocultas” ou “abandonadas” (Hanegraaff, 2014). Exemplos podem ser vistos em Magee (*Hegel e a tradição Hermética*, 2014) e Ramey (*O Deleuze hermético: filosofia e provação espiritual*, 2012). Embora o neoplatonismo seja frequentemente considerado uma das principais correntes filosóficas na história do pensamento ocidental, é inegável que muitos de seus pensadores e escolas foram escanteados e pouco estudados; abundam exemplos de filósofos neoplatônicos que foram “revividos” nos séculos XX e XXI, como Jâmblico, Proclo e Damásio. Além disso, uma linha significativa de pensamento herdada do mundo antigo e de certa forma rejeitada pela modernidade compartilha muitas influências e temas com o neoplatonismo, como o hermetismo, a cabala e a alquimia.

A obra de Flusser não passa ao largo de tais questões, como atesta a extensa seção sobre a alquimia em *O último juízo*, além de vastas especulações também sobre a relação entre alquimia e escolástica, islamismo, arquitetura das catedrais, pensamento oriental e cavalaria. Todas essas formas medievais são consideradas por Flusser como uma espécie de “inconsciente” da Idade Moderna, o saber que foi sublimado na formação do Ocidente. Algo não dissimilar à fenomenologia da cultura de Jean Gebser, poeta e filósofo da cultura

prussiano naturalizado suíço e correspondente de Mira Schendel, cujo principal livro, *Ursprung und Gegenwart*², foi extensivamente estudado por Flusser nos anos 60, como atesta a correspondência entre Schendel e Gebser (Souza Dias, 2008, p. 141). Além disso, a ideia de fundir o pensamento filosófico moderno com o estudo de mitos, formas culturais pré-modernas e história das religiões foi a principal divisa do pensamento de Vicente Ferreira da Silva, um autor que passou pela lógica matemática e pela fenomenologia existencial antes de mergulhar num saber quase “mitosófico” influenciado por Novalis, Schelling, pelos filólogos J.J. Bachofen, Walter F. Otto e Károly Kerényi, além do africanista Leo Frobenius.

A ideia do mundo mágico em Flusser como subconsciente do mundo moderno não é mera especulação. Flusser chega a comentar, por exemplo, que o escolástico produz uma espécie de “abstração” da experiência alquímica ou, melhor ainda, que o alquimista experimenta os conceitos filosóficos como prática:

As fórmulas, as incantações e os gestos invocadores dos alquimistas são, para a escolástica, silogismos confusos. Os silogismos da escolástica são, para os alquimistas, fórmulas secas, superficiais e ineficientes. Mas é claro que ambas essas disciplinas articulam o mesmo espírito e perseguem a mesma meta. [...], Mas a tradição da escolástica, os livros sagrados judeus e os pensadores gregos, não passam de uma forma cristalizada da tradição da alquimia. [...].

² A tese principal do livro de Gebser, muito resumidamente, é a ideia de que conforme a história da consciência se expande em diversas mutações, todos os estágios anteriores são absorvidos pelo estágio mais atual, ainda que de forma sublimada e subconsciente. Dessa forma, estágios culturais como o animismo e o pensamento mítico ainda estariam acessíveis, mesmo que sublimados, ao pensamento racional.

A origem da tradição secreta perde-se na penumbra dos tempos. Brota talvez diretamente da primeira matéria, daquele hálito que pervade todo ser, e que os mágicos procuram. Essa primeira matéria está adormecida no fundo de todas as coisas. Os alquimistas são os príncipes que acordam a Bela Adormecida. Todas as coisas são superfície enganadora da primeira matéria, una e imutável. Há uma união fundamental que liga todas as coisas. Essas não passam de fenômenos efêmeros da Matéria-Prima. Os mágicos são radicalmente materialistas, mas o são mais no significado democrítico do termo do que no significado que lhe deu o século XVIII. A matéria dos alquimistas é espírito condensado. Espírito é matéria rarefeita. Para falarmos com nomenclatura medieval, são os alquimistas os realistas mais radicais, porque procuram precipitar os “universais” experimentalmente. Procurem demonstrar com suas experiências que os *universalia sunt ante rebus*. [...]³

A tentativa de demonstrar experimentalmente os “universais”, de destilá-los e precipitá-los a partir das coisas, o penetrar destarte o reino da constância e da imortalidade, está é a definição da alquimia. (Flusser, 2017, p. 62-64)

É interessante notar o paralelo entre a descrição que Flusser faz da alquimia medieval e suas possíveis origens nas tradições herméticas e teúrgicas (neoplatônicas) do sincretismo greco-oriental: para os filósofos do neoplatonismo pós-plotiniano, a experiência da unidade era evocada por uma teosofia da multiplicidade em que os deuses dos paganismos gregos e orientais eram experimentados

³ Realismo platônico (*universalia ante res*) x realismo aristotélico (*universalia in rebus*).

através de atos rituais (teurgia) pelo uso de ervas, pedras sagradas, ícones, procissões, abstenção de alimentos e pela invocação de nomes paradigmáticos (Shaw, 2024, p. 62-68). O processo de homologia com os processos cósmicos chamados “deuses” era fortemente calcado no poder demiúrgico da palavra e da linguagem (Shaw, 2024, p. 164-168).

Tanto a tradição alquímica – praticada na antiguidade por Zósimo de Panópolis e sua discípula Teosébia – quanto a teurgia neoplatônica são representantes do que o historiador da filosofia antiga John Dillon (1996) nomeou como “submundo do platonismo” (*Underworld of Platonism*) ao final de sua clássica obra *The Middle Platonists*. A despeito das críticas sofridas pela terminologia de Dillon no âmbito da filologia clássica e da filosofia antiga, creio que o termo seja adequado para descrever a recepção de tais ideias no período moderno e no mundo pós-iluminista.

O que meu texto almeja realizar não é o mapeamento – impossível em um trabalho de tal extensão – das principais ocorrências de elementos “subplatônicos” (hermetismo, gnosticismo, teurgia, cabala) no pensamento de Flusser, mas apontar algumas clareiras de pesquisa e possíveis desenvolvimentos da temática.

Língua e realidade

Por que Flusser e *Língua e realidade*? Em primeiro lugar, porque acredito que *Língua e realidade* (LR) é um livro potente, com um conjunto de ferramentas poderosas para sugerir caminhos para muitos problemas contemporâneos na teoria das ciências humanas e da filosofia. Como notado por Eva Batlickova (2010, p. 61-63), Flusser antecipou muitas tendências do pensamento contemporâneo em seu

longo ensaio em língua portuguesa⁴. Em segundo lugar, é um livro, juntamente com outros escritos flusserianos dos anos 60, relativamente negligenciado nos estudos de sua obra. Em terceiro lugar, parece-me ser uma obra impressionante de colagem literária modernista aplicada ao pensamento filosófico, provavelmente um dos melhores livros teóricos escritos em português brasileiro. Não estou afirmando, no entanto, que Vilém Flusser era um hermetista, cabalista ou neoplatônico, mas sim que ecos dessas tradições podem ser encontrados em suas obras e podem ser usados para repensar alguns aspectos particulares da filosofia moderna e contemporânea, como o problema fundamental da “expulsão do paraíso” (em termos flusserianos, a dicotomia sujeito-objeto⁵) e algumas controvérsias em torno da crítica contemporânea ao “correlacionismo”, como nas ideias do “materialista especulativo” francês Quentin Meillasoux e da chamada “Ontologia Orientada a Objetos (OOO)”⁶.

Olhar para aspectos negligenciados da história intelectual através da ontologia pluralista flusseriana pode ser uma maneira de conceitualizar uma filosofia neorromântica da história e da linguagem que poderia abrir um caminho para a agência não humana além dos materialismos especulativos. Em certo sentido, este (futuro) trabalho

⁴ Um bom exemplo é a percepção de que as *Categorias*, de Aristóteles, são um reflexo da gramática da língua grega, antecipando o linguista francês Emile Benveniste.

⁵ Em um texto chamado “Da dúvida”, presente na coletânea *Da religiosidade*, Flusser deriva a ontologia cartesiana do mito judeu-cristão da expulsão do paraíso, da Queda, considerado por ele o mito fundador do Ocidente.

⁶ Não se trata, que fique claro, de apontar semelhanças entre Flusser e os autores citados. Pelo contrário, creio que a obra de Flusser possa ser instrumentalizada e apropriada para se desenvolver uma crítica a tais tendências. Um bom exemplo é o chamado “princípio da ancestralidade”, de Meillassoux, que, em minha opinião, só faz sentido como crítica ao “correlacionismo” se partirmos do pressuposto de que os seres humanos são o único tipo de agência dotada de volição para a construção de mundos.

não seria um comentário a Flusser ou uma simples concordância com seu pensamento, mas uma tentação (em sentido erótico e religioso) de ir além das fronteiras de seus escritos, rumo à possibilidade herética de repensar sua concepção de linguagem à luz dos estudos contemporâneos sobre a sensibilidade “subplatônica”. A alusão ao Romantismo advém principalmente da apropriação originalíssima que Flusser faz da ontologia linguística dos irmãos Schlegel⁷, Novalis e Humboldt, no que constitui o cerne de seu diálogo com Vicente Ferreira da Silva, criador de uma filosofia mitológica pós-heideggeriana fortemente calcada em uma metafísica policêntrica que reapropria elementos da sensibilidade “subplatônica” e os lê sob o olhar da primazia da linguagem na pleonexia das formas históricas. No esforço de abrir um caminho para a discussão de *Língua e realidade* (Flusser, 2021), seria necessário expor primeiramente alguns trechos de “Ideias para um novo conceito do homem”, ensaio filosófico publicado por Ferreira da Silva em 1951 e certamente lido por Flusser.

O pensador tcheco-brasileiro, no entanto, refigurou os argumentos de Vicente de uma forma que pode ser vista como “ourobórica”: reagindo à crítica de Ferreira da Silva à teologia apofática, Flusser coloca o silêncio e o nada no cerne de sua concepção metafísica. Ambos os movimentos, no entanto, são gerados pela leitura de fontes “subplatônicas” específicas pelos autores: Flusser tinha, como já observado, forte interesse em cabala, alquimia, neoplatonismo e na história da tradição judaica, com suas polêmicas contra imagens sendo uma reencenação da polêmica anti-idolátrica dos antigos oráculos místicos greco-judaicos chamados “Oráculos Sibilinos”, enquanto Ferreira da Silva desenvolveu algumas de suas

⁷ A divisão das línguas possíveis em três grupos (isolantes, aglutinantes e flexionais) foi feita pela primeira vez por August Schlegel.

primeiras ideias em diálogo com o neoplatonismo renascentista e a teosofia mística de Jacob Böhme.

No ensaio aludido, Vicente Ferreira da Silva discute o problema do surgimento dos diferentes povos e línguas segundo Jacob Böhme. Para o filósofo místico alemão – considerado o primeiro filósofo teutônico por Hegel –, no princípio, antes da Grande Prostituta da Babilônia e da torre de Babel, havia um povo primordial falando a mesma língua, a língua do Espírito Santo, um estado prístino iluminado pela proximidade com Deus. Quando a corrupção temporal chegou ao mundo, a linguagem humana foi infectada e começou a se degenerar na multiplicidade das línguas históricas. O tema da língua primordial antes ou além do tempo, residindo no *nunc stans* da eternidade, pode ser encontrado em muitos tropos de culturas arcaicas europeias e extraeuropeias e até mesmo em filósofos e teóricos modernos, como Walter Benjamin e seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. Ferreira da Silva, contudo, observou que no *Mysterium Magnum* de Böhme uma inversão poderia ser operada: em tais escritos sobre a criação da multiplicidade e das múltiplas linguagens, uma nova poesia e uma nova linguagem se formaram como consequência da instauração de um novo processo teândrico. Cada sucessão e separação do Espírito Santo engendrava um novo regime de imagens, um novo traçado do ente e das possibilidades históricas da humanidade.

O pensador brasileiro concluiu então, de forma posteriormente seguida e (ao mesmo tempo) criticada por Flusser, que a dialética da produção de linguagens e imagens primordiais como separações da linguagem primeva do Espírito Santo no pensamento místico neoplatônico de Böhme poderia ser historicizada por meio de uma síntese com a “história do ser” heideggeriana como o surgimento de

múltiplas imagens do mundo, imagens que Ferreira da Silva chamou de “deuses”. A principal diferença entre sua teoria das imagens do mundo e o misticismo tradicional é a historicização radical da produção de imagens, transformando a separação traumática da fonte onicompreensiva em uma criação produtiva de realidades. Trata-se, no caso, de uma inversão sensualista do misticismo platonizante de Böhme. Flusser concordava com Ferreira da Silva na questão da pluralidade de linguagens como fundamento de culturas e estados de ser. Entretanto, ao contrário do filósofo da mitologia brasileira, crítico da ideia de qualquer “realidade apofática”, Flusser articula não uma linguagem primordial, como Böhme, ou um tipo de “historicidade radical” da produção imagética, como Vicente, mas uma escuridão primordial que se manifesta como nada, como raiz fenomenológica primordial do caos do vir-a-ser (Flusser, 2021, p. 167-168): “O nada, longe de ser um conceito vazio e negativo, torna-se um super conceito sinônimo do indizível”.

Alguns parágrafos depois, Flusser articula a questão de forma ainda mais “mística” (um pós-misticismo, ou misticismo da negatividade):

Repito: a grande conversação que somos, e que é toda a realidade, surgiu e sempre surge do indizível, do nada, e tende para (isto é, significa) o indizível, o nada. Esse nada, esse indizível, que é, portanto, o Alfa e o Ômega da conversação, tenta, no curso da conversação, infiltrar-se, articular-se, tarefa *ex definitione* impossível.

No princípio de *Língua e realidade*, somos apresentados ao propósito da obra:

O objetivo deste livro é contribuir para tornar consciente a estrutura desse cosmos restrito. Será proposta a afirmação de que essa estrutura se identifica com a língua. Que conhecimento, realidade e verdade são aspectos da língua. Que ciência e filosofia são aspectos da língua. E que religião e arte são disciplinas criadoras de língua. Essa afirmação nada deveria ter de original ou chocante, ou de rebuscado. As antigas sabedorias de nossos antepassados a afirmam. *Logos*, a palavra, é o fundamento do mundo dos gregos pré-filosóficos. *Nama-rupa*, a palavra forma, é o fundamento do mundo dos hindus pré-vedistas. *Hachaim Hakadosh* o nome santo, é o Deus dos judeus. E o Evangelho começa com a frase: No começo era o Verbo. A despeito desses testemunhos, e a despeito da identificação do Cristo com o Verbo, a afirmação da identidade entre estrutura do cosmos e língua continua a chocar o ouvido moderno. A filosofia da atualidade forma o último elo da cadeia que nos alienou da língua e nos afastou da proximidade na qual os nossos antepassados viveram com a língua. (Flusser, 2021, p. 14-15)

À primeira vista, parece que a “linguagem”, em sentido geral, teria um lugar especial na arquitetura ontológica postulada por Flusser, de forma não muito diferente do Wittgenstein do *Tractatus* e de outros filósofos modernos da linguagem, mas, páginas depois (Flusser, 2021, p. 93), ele critica Wittgenstein por postular a linguagem como um tipo de unidade que articula uma única maneira pela qual os humanos podem conceber a realidade. Assim, de fato, Flusser não está criando uma única metacategoria chamada língua, uma protolinguagem como a linguagem do Espírito Santo de Jacob Böhme. Nem está articulando uma criatividade infinita na qual tudo pode ser

engendrado a qualquer momento por múltiplos “deuses” como Ferreira da Silva (2009).⁸ Pelo menos não totalmente, como demonstra a recorrência ao silêncio e ao inefável. O que me parece é que ele está articulando consciente ou inconscientemente a antiga tradição do abismo primordial, da escuridão ou do mistério inefável que articulou o mistério de existir nas tradições dos antigos hebreus e outros povos semitas, uma tradição que penetrou também algumas passagens de Platão (*Rep.* 509b9) e entrou nas tradições “subplatônicas”, como a mística judaica, por meio de pensadores como Filo de Alexandria, os poemas místicos dos Oráculos Caldeus e os filósofos neoplatônicos.

Ao que parece, Flusser tinha algum conhecimento dessas correntes, mas duvido que tenha sido diretamente influenciado por elas, especialmente porque muitas dessas ideias e desses pensadores ainda estavam no “submundo” acadêmico quando ele escreveu *Língua e realidade*, e eram conhecidos principalmente por um pequeno número de estudiosos na Europa Ocidental e na América do Norte. A hipótese mais provável é que Flusser herdou tais ideias de fontes indiretas, como estudos alquímicos, cabala judaica e ideias medievais e modernas. Nas obras dos antigos neoplatônicos, redescobertas pelos italianos após a queda de Bizâncio, o silêncio do inefável⁹ é articulado em conjunto com o poder criativo de símbolos (*symbola*) e talismãs (*sunthemata*), que são demiúrgicos e cosmológicos, de uma forma que se assemelha à articulação flusseriana entre o nada e o poder criativo da poesia e da linguagem. Jâmblico, o fundador da escola platônica da Síria na Antiguidade tardia, chegou a dizer que é o nada fundamental (*oudeneia* = *nadidade*) da condição humana que nos leva aos símbolos

⁸ Cf. Flusser, V. *Do paganismo*.

⁹ Cf. Damásio: *o Santuário do silêncio* [ἀδύτω τῆς σιγῆς] ou abismo [βυθός].

dos deuses, sendo cada um desses múltiplos símbolos a base para diferentes sistemas cosmológicos. Seria lícito questionar se tais coincidências não são sinais de uma reminiscência “politeísta” muito distante a “infetar” o pensamento flusseriano.

Evidentemente, o que se apresenta aqui é apenas uma provocação, uma breve e fugaz articulação de uma possibilidade: uma leitura politeísta de Vilém Flusser, mais especificamente de *Língua e realidade*. Acredito que o politeísmo seja uma das grandes possibilidades disruptivas do pensamento contemporâneo, ainda que o próprio Flusser talvez discordasse com veemência desta tese, considerando seu apreço paradoxal pela textolatria judeu-cristã. De qualquer modo, muitas outras questões poderiam ser desdobradas a partir de uma leitura “neoplatônica” de *Língua e realidade*, a pluralidade de mundos e línguas como pluralidade de agências, o papel do não humano na articulação entre o nada e a criação poética¹⁰, as possíveis aproximações entre o pluralismo de Flusser, a filosofia neoplatônica de Jâmblico e seus seguidores e os modernos pensadores da virada ontológica (Viveiros de Castro, Descola, Stengers etc.), as homologias possíveis entre o globo da língua apresentado por Flusser e as diversas camadas da participação no neoplatonismo e, finalmente, uma aproximação entre poesia, mito e linguagem como elemento fundante das cosmologias, em diálogo aberto com a cosmotécnica de Yuk Hui. Tarefa hercúlea, de fato, e apenas sugerida

¹⁰ Flusser parece sugerir que a inspiração para a atividade de condensação poética criadora da realidade vem das “musas”: “Os poetas, essas bocas das musas, são os canais através dos quais o nada se derrama por sobre a língua, realizando-se nela. A poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade” (Flusser, 2021, p. 193).

como possibilidade neste humilde ensaio, que pretende, acima de tudo, apontar caminhos e imaginar mundos.

Referências

- Batlickova, E. (2010) *A época brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume.
- Ferreira da Silva, V. (2009) Ideias para um novo conceito do homem. In: Ferreira da Silva, V. *Dialética das consciências*. São Paulo: É Realizações.
- Flusser, V. (2021) *Língua e realidade*. São Paulo: É Realizações. Publicado originalmente em 1963.
- Flusser, V. (2017) *O último juízo*: gerações. Culpa & Maldição. São Paulo: É Realizações, v. 1.
- Hanegraaff, W. (2014) *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magee, G. (2014) *A. Hegel and the Hermetic Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.
- Platão. (1993) *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ramey, J. (2012) *The Hermetic Deleuze: Philosophy and Spiritual Ordeal*. Durham: Duke University Press.
- Shaw, Gregory. (2024) *Hellenic Tantra: The Theurgic Platonism of Iamblichus*. Nova York: Angelico Press.
- Souza DIAS, G. (2008) *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify.

A palavra binária e ou a alma da biblioteca

Alice M. B. Zanon Alonso

Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais um ponto. O certo é que desejava ceder.

Jorge Luis Borges

O que é uma cadeira? É o suporte para um corpo que trabalha ou estuda diante de livros ou máquinas. É também apoio para um corpo cansado. Na anatomia da cadeira vazia é possível adivinhar a ausência de um corpo que descansa as pernas, os braços e as costas. O desenho dos objetos que nos circundam muitas vezes reflete o que há de humano no ato de produzi-los. Como Flusser nos lembra sobre o design da alavanca em “O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação”:

[...] a alavanca é uma máquina simples. Seu design imita o braço humano, trata-se de um braço artificial. Sua técnica provavelmente é tão antiga quanto a espécie *Homo sapiens*, talvez até mais. E o objetivo dessa máquina, desse design, dessa arte, dessa técnica, é enganar a gravidade, trapacear as leis da natureza e, ardilosamente, liberar-nos

de nossas condições naturais por meio da exploração estratégica de uma lei natural. Por intermédio de uma alavanca – e apesar de nosso próprio peso – podemos nos lançar até as estrelas, se for o caso; e, se nos derem um ponto de apoio, somos capazes de tirar o mundo de sua órbita. *Esse é o design que está na base de toda cultura: enganar a natureza por meio da técnica, substituir o natural pelo artificial e construir máquinas de onde surja um deus que somos nós mesmos.* (Flusser, 2007, p. 184, grifo meu)

Assim como a alavanca é antropomórfica, um braço melhorado, uma cadeira é *moldada* tendo o corpo como inspiração e espera por ele. O que é uma cadeira? Parto da definição do dicionário em inglês exibida na obra *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth (1965), embora ela não seja perfeitamente equivalente à definição de cadeira em português:

Cadeira (châr), n. [DE. *chaiere* (F. *chaire*), < L. *cathedra*: ver *cathedra*.] Um assento com encosto e, muitas vezes, braços, geralmente para uma pessoa; um assento de escritório ou autoridade, ou o próprio escritório; a pessoa que ocupa o assento ou escritório, especialmente o presidente de uma reunião; uma liteira, uma *chaiset*; um bloco de metal ou embreagem para apoiar e prender um trilho em uma ferrovia.¹

¹ No original: “Chair (châr), n. [OF. *chaiere* (F. *chaire*), < L. *cathedra*: see *cathedra*.] A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair, a *chaiset*; a metal block or clutch to support and secure a rail in a railroad”.

Segundo esta definição, uma cadeira é um assento com o apoio das *costas*, muitas vezes com *braços*, geralmente para uma pessoa. É também uma colocação em um local de trabalho, no sentido de uma posição de poder naquela ocupação, ou o trabalho em si. Acerca desta última, temos algo parecido quando dizemos “ocupar a cadeira da ABL”, cadeiras no sentido da universidade etc. O verbete termina com alguns exemplos de cadeira como a liteira e, finalmente, outra natureza de *chair*: um bloco de metal que serve de suporte para assegurar os trilhos de uma estrada de ferro.

Essa é a definição de cadeira escolhida por Joseph Kosuth para representar uma das suas três cadeiras, no trabalho *One and Three Chairs*. Esse trabalho, que é uma das obras mais emblemáticas da arte conceitual, levanta várias questões, mas quero me deter sobre uma delas, que considero crucial: qual dessas três cadeiras é a mais real? Ou melhor: qual representação da cadeira melhor contém em si o que definiríamos como “cadeiridade”?

Alguns pensarão que a definição do dicionário se aproxima melhor da “cadeiridade”, porque abarca quantas definições de cadeira existem em uma língua em um determinado momento, exibindo o significado de “cadeira” cristalizado após várias iterações do uso da palavra e da coisa ao longo dos séculos. Outros podem desconfiar da linguagem, vendo-a como mera aparência, e preferir a representação da cadeira-objeto, que é sólida e tridimensional. Essas pessoas que desconfiam do dicionário sofreriam de uma suspeita semiótica, que, segundo Alonso (2019, p. 152-153),

[...] se baseia na ideia de que a linguagem não seja nada além de um véu, cuja função não é aquela de dizer ou fazer com que se conheça o mundo, mas, realmente aquela de

ser um filtro (quase no sentido de um encantamento) que nos impede de “tatear” a exata realidade das coisas, que deforma o mundo visível sem desvelar o ser das coisas, que não faz nada além de nos confundir ou nos enganar.

Do ponto de vista da lógica filosófica que funciona como arcabouço teórico de Kosuth, quando olhamos para *One and Three Chairs*, podemos depreender que uma cadeira é uma cadeira que é uma cadeira. A tautologia da obra é engraçada: onde está a estrada de ferro no objeto de quatro pernas fotografado? A equivalência entre a cadeira física presente na instalação, a foto e a definição, em um primeiro momento, é óbvia. Mas há ausências também muito nítidas nessa relação de perfeita equivalência. São elas, por exemplo, a tridimensionalidade *versus* a bidimensionalidade, a coisa como potência da fisicalidade (ação de sentar, trabalhar, descansar) e a definição da coisa de maneira mais ampliada (com duas embreagens, estradas de ferro e posições em lugar de trabalho).

One and Three Chairs como nó entre a arte conceitual e filosofia da linguagem

One and Three Chairs é uma obra de Kosuth apresentada pela primeira vez em 1965, que foi seguida da publicação do texto “*Art After Philosophy*” (Kosuth, 1991). Nesse texto, no qual Kosuth defende o que compreende como arte conceitual, os dois autores de maior influência para o argumento de uma arte lógica são o Ludwig Wittgenstein (1921)

de *Tractatus* e o filósofo positivista lógico A. J. Ayer. Para leitores de Flusser, a influência de *Tractatus* não é novidade: *Língua e realidade*, publicado em 1963, é, segundo Flusser (2021), uma resposta ao “abismo” no qual ele foi colocado após a leitura da mesma obra de Wittgenstein. É possível dizer que a filosofia da linguagem de Flusser e um dos principais manifestos da arte conceitual tem uma mesma filiação.

Para Kosuth (1991), a virada da arte moderna para a arte conceitual, pós-*duchampiana*, é uma mudança de linguagem. No modernismo, a “linguagem da arte permanecia a mesma, mas dizia coisas novas”². Após o primeiro *ready made*, “a arte mudou o foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito”³. Foi uma mudança da aparência para o conceito.

Em “Art After Philosophy”, Kosuth também defende que a condição da arte é uma condição de proposição analítica nos modelos de A.J. Ayer. Uma proposição analítica seria aquela cuja validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém, ou seja, ela é verdadeira porque a entendemos como verdadeira, sem que seja necessária uma verificação empírica. Exemplos de proposições analíticas são “um triângulo tem três lados” ou “uma pessoa solteira é uma pessoa não casada”. Kosuth contrasta as proposições analíticas com proposições sintéticas, que têm sua validade determinada pelos fatos da experiência. Por exemplo, temos como proposição sintética: “Essa mesa é triangular”. Ainda que eu fale de uma mesa real, que

² No original: “‘Modern’ art and the work before seemed connected by virtue of their morphology. Another way of putting it would be that art’s ‘language’ remained the same, but it was saying new things”.

³ No original: “With the unassisted Ready-made, art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function”.

esteja diante de mim agora, essa situação precisa ser verificada através da experiência de ver ou sentir para ser dada como verdadeira.

De que maneira a instalação *One and Three Chairs* se apresenta como uma proposição analítica?

Ela consiste apenas na cópia da definição de dicionário da palavra *chair* e instruções para a instalação. Quem monta a instalação deve escolher uma cadeira, colocá-la diante de uma parede e fotografá-la. A fotografia é então ampliada para o tamanho da cadeira real e fixada na parede à esquerda da cadeira em si. A cópia ampliada da definição do dicionário, por sua vez, deve ser pendurada à direita da cadeira, com a borda superior alinhada à da fotografia. A montagem nos diz: uma cadeira é aquilo que é reconhecido como uma cadeira. A cadeira é um estado de “cadeiridade” de um objeto. Essa montagem em triângulo também me provoca a pensar numa relação genealógica, de uma pequena árvore, como se a cadeira-objeto fosse filha do conceito na linguagem e da representação imagética.

A cadeira



Figura 1 – Carl Holsøe. Waiting by the window. 1935. Óleo em tela. Domínio público.

As cadeiras de Francesca Woodman, Van Gogh e Holsøe, para mencionar algumas, são marcas do ambiente doméstico e íntimo. Quando vazias, parecem propor o formato de um exoesqueleto para o descanso, o trabalho, a refeição. Se Flusser propõe que o objeto alavanca está para a uma extensão do corpo em um ardil contra a gravidade, proponho que o objeto cadeira está para uma extensão do corpo em estado de semirrepouso. Contudo, a função da cadeira de Kosuth é simplesmente ser arte. Ela não está ali para receber o corpo cansado. Ninguém senta nela. Esta obra, ao criar uma tensão entre a cadeira e o corpo ausente, nos permite compreender que o trabalho de Kosuth é a criação de um modelo sobre a coisa e sua representação, no qual a cadeira é um *proxy*, uma representação da “cadeiridade”. As três cadeiras estão no lugar da cadeira que imaginamos quando pergunto: “O que é uma cadeira?”.

Neste texto, uso o conceito de *proxy* combinando a compreensão do termo na área de estatística e sua definição dicionarizada. Na

estatística, “uma variável *proxy* é uma variável que não é diretamente relevante em si mesma, mas que serve no lugar de uma variável não observável ou imensurável”⁴. Um exemplo de uma variável *proxy* é o produto interno bruto (PIB) quando utilizado como indicador indireto de medidas de padrão de qualidade de vida. Assim, *proxy* é algo mensurável que substitui algo não mensurável, permitindo que operemos sobre o intangível através do tangível. O Cambridge Dictionary oferece duas acepções complementares: *proxy* como autoridade delegada⁵ (agir no lugar de outro, como votar em eleição) e como substituto funcional⁶ (algo que toma o lugar de outra coisa, tendo mesmo significado ou propósito). Combinando todas essas definições, tomo *proxy* como aquilo que está no lugar de algo ausente cuja referência pode ser perseguida até a fonte (o signo, o conceito, a imagem) ou não.

One or three proxies

A cadeira é feita para um corpo, mas ela não o contém. Ela está no lugar do corpo, vazia, latente, como seu *proxy*. Nas *uma e três cadeiras* uma pessoa não se sentará, e esse não corpo nos lembra: se há cadeira, deve haver corpo. O objeto evidencia a situação do corpo ausente. Na cadeira de Van Gogh eu imagino Gauguin.

⁴ Proxy (statistics). In: Wikipedia: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Proxy_\(statistics\)#cite_note-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Proxy_(statistics)#cite_note-1). Acesso em: 31 maio 2026.

⁵ No original: “Authority given to a person to act for someone else, such as by voting for them in an election”.

⁶ No original: “Someone or something that takes the place of another person or thing, or has the same meaning, purpose, etc. as them or it”.

Temos, então, a cadeira física, que é um *proxy* para o corpo que não está. E temos a definição do dicionário de cadeira, que é um *proxy* da cadeira física ou da cadeira que imaginamos quando pensamos em uma cadeira. Estamos em uma sala de espelhos da arte conceitual tautológica. Ainda não é possível saber qual das três representações de cadeira melhor contém a “cadeiridade”, mas já sabemos que o estado de cadeira implica a espera latente de um corpo que se senta.

Proponho pensar na “cadeiridade” a partir da palavra “cadeira”. A palavra, não o conceito ou a definição do dicionário. Para isso, veremos a palavra em um novo espaço de representação, pós-fotografia, em uma novíssima caixa-preta de redes neurais. Vamos pensar em como funciona computá-la em uma matriz multidimensional e inseri-la na dinâmica de um modelo de linguagem.

Do binário ao espaço latente

Para computar a palavra em um modelo de linguagem como GPT ou DeepSeek, o texto “cadeira” é primeiro representado em *bytes* (tipicamente UTF-8/Unicode). Em seguida, um “tokenizador” segmenta a sequência em *tokens* (palavras, subpalavras ou, em alguns modelos, *bytes*). Cada *token* é então mapeado para um ID inteiro, ou seja, um rótulo numérico único dentro de um sistema, usado para indexar e recuperar as representações ou registros associados com precisão. Esse ID inteiro fica dentro do vocabulário do “tokenizador” e serve de índice para acessar a linha correspondente na matriz de *embeddings*, produzindo um vetor denso de coordenadas.

Camada	Representação	Exemplo
Caracteres	Código ASCII/UTF-8	c = 0043
Tokenização	Índice inteiro de tokens	"cadeira" → 10234
Camada de embeddings	Vetor de números reais	[0.21, -1.47, ..., 0.96]

Figura 2 – Esquema de representação das etapas de computação da palavra em modelos de linguagem. Fonte: Elaboração da autora.

Assim, grosso modo, o processo de codificação da palavra dentro de um modelo de linguagem se daria em três camadas principais: a codificação dos caracteres, que representa a palavra em *bytes*; a “tokenização”, que segmenta a palavra em partes; e a camada de *embeddings*, que coloca a palavra em uma matriz de *embeddings* e faz dela um vetor estático com o que foi aprendido durante o treinamento, ou seja, as regularidades estatísticas da ocorrência daquela palavra em determinadas situações linguísticas.

Os *embeddings* nascem de analogias de vetor aritméticas como estas representadas na imagem da matriz a seguir. É notável aqui a diametralização entre *girl* e *boy*, opostos no eixo gênero e iguais na linha de idade, bem como as relações das duas palavras com o eixo de realce (*boy* está para *king* assim como *girl* está para *queen*). *Embeddings* partem dessas relações aritméticas em planos geométricos. Eles são a representação matemática de uma palavra. É por meio dos *embeddings* que modelos de linguagem natural capturam relações semânticas entre palavras e conseguem “mobilizar nossa linguagem”.

A criação de *embeddings* de palavras envolve assinalar, a cada palavra, uma sequência única de números, chamada de vetor, baseada na frequência (onde, como, próximo de quais palavras) que a palavra aparece em um conjunto de dados. Os passos principais para a criação

de *embeddings* envolvem treinar o modelo de linguagem em um corpus de conhecimento, analisando dados como livros, artigos, páginas da internet e conhecimento de domínios específicos para identificar as relações e os padrões entre as palavras.

A partir disso, o contexto é codificado. As palavras que são contextualmente similares são posicionadas proximamente juntas em um espaço vetorial. Por exemplo, as palavras “rei”⁷ e “rainha” podem ter vetores similares, já que elas compartilham alguns padrões contextuais. Assim, o modelo cria seu próprio sistema de representações.

Como explica Vroemen, (2024, p. 14),

a geração de textos [por modelos de linguagem] ocorre depois que o modelo foi treinado e que um sistema de representações do conjunto de dados foi desenvolvido. Em outras palavras, os pesos do modelo foram calibrados e ele aprendeu informações sintáticas e semânticas sobre a linguagem.⁸

O resultado desse processo é a representação dos padrões abstraídos a partir dos dados inseridos no processo de treinamento em uma espécie de mapa. Nesse mapa, cada palavra é representada por um conjunto de números ou vetores, de modo que a distância e direção entre os vetores reflete suas relações semânticas e contextuais.

⁷ Word Embedding Demo: Tutorial. *Carnegie Mellon University* – School of Computer Science. Disponível em: <https://www.cs.cmu.edu/~dst/WordEmbeddingDemo/tutorial.html>. Acesso em: 31 maio 2026.

⁸ No original: “Text generation occurs after the model has been trained and developed a system of representations from the dataset. In other words, the model’s weights have been calibrated, having learned both semantic and syntactic information about language (this is the concept of pre-training)”.

Em modelos de linguagem, os *embeddings* funcionam como uma ponte entre a linguagem humana compreensível e o mundo matemático em que as máquinas operam. Assim, nesse mapa matemático, “cadeira” estará próxima de “sofá”, “banco”, “mesa”. É a partir desse mapeamento de ocorrências estatísticas das palavras na língua que a predição dos *tokens* para gerar um texto se dá. Os *embeddings* carregam consigo a memória do mundo digitalizado e datificado antes do raciocínio da máquina, que ocorre em espaços latentes.

O espaço latente, um espaço matemático em geral altamente dimensional, é onde os *inputs* complexos como palavras e imagens são representados como vetores. Ali, as dimensões não são diretamente interpretáveis, pois não é possível compreender o que numa cadeira a faz uma cadeira. Há ali as chamadas *features* extraídas do treinamento, que são características abstratas apreendidas de análises estatísticas dos textos que formam o conjunto de dados de treinamento.

Os *embeddings* estão dentro de um espaço latente, demonstrando relações de proximidade e distância semântica na estatística da linguagem humana vertida em textos: ali, cadeira está próximo de mesa, mas longe de “honestidade” ou “raivoso”, por exemplo. É a partir dessas posições mapeadas e trajetórias aprendidas que as criações computacionais de escritas vindouras, os *outputs*, são calculados.

Embeddings são um, três ou milhares de *proxies*

Argumento que os *embeddings*, essa tecnologia recente que deu corpo aos grandes modelos de linguagem natural como o GPT, trabalham em uma lógica de *proxies*. Em um *modelo* de linguagem, a palavra oculta a coisa-em-si e cria uma nova dinâmica entre o mundo, a palavra e a representação do mundo.

O mundo que alimenta o pensamento, que cria a linguagem, que gera o texto, gera também o modelo de linguagem, modela o pensamento e cria, então, um modelo do próprio mundo. Os diagramas anteriores foram elaborados por Elad Vroemen (2024) para o artigo “Language Models as Semiotic Machines”, no qual ele reconceitualiza os modelos de linguagem de IA pelas lentes das teorias estruturalista e pós-estruturalistas da língua. Ele vê a escrita como uma espécie de mediadora entre a mente e a inteligência artificial, porque é através dela que o significante fonético é “tokenizado” e que o significado é embutido com o *embedding* numa rede de sentidos estatísticos possíveis.

Eu ainda estou falando sobre a cadeira e a cadeiridade. Na verdade, estou falando de todos os objetos que nos circundam, que se tornam palavras e dão forma e sentido à nossa vida. Pela importância do ato de nomear, essas coisas – que se tornaram palavras –, em muitas culturas, em algum momento, foram vertidas em escrita e em outras formas de representação da realidade através de mãos humanas que fotografam, desenham, pintam, gravam etc.

As coisas do eu

Em uma das passagens do capítulo “Papeleria” no livro *A escrita*, Flusser questiona se há lugar no cérebro humano para as letras. Ele diz:

Não se pode por enquanto descobrir com precisão como as letras são armazenadas em nossa memória no cérebro, e se há um lugar no cérebro específico em que elas são armazenadas. O problema em si é incômodo: estava previsto um lugar para armazenar letras no cérebro por ocasião da origem do *homo sapiens* e, por conseguinte, na informação genética desde a origem da vida na Terra? Ou essa função cerebral só surgiu há três mil anos? (Flusser, 2010, p. 132)

Flusser segue essa linha argumentativa para relacionar o problema de armazenamento das letras à teoria da informação: se armazenamos ABCDE, e se a máquina de datilografar QWERT, que foi formulada para uma língua específica é por nós internalizada, que fenômeno está acontecendo? Como os meus dedos deslizam por este teclado sem que eu sequer olhe para ele? A escrita tomou outra forma em mim, para a além do desenho, da caligrafia: a escrita engoliu a teoria da informação. Flusser continua:

Essa dialética entre cérebro e máquina de datilografar (através da mediação do olho e do dedo) faz com que uma parte da máquina de datilografar transite em nosso cérebro e uma parte de nosso cérebro, na máquina de datilografar. Com a máquina de datilografar, perde-se uma parte de nosso cérebro, ou, para dizer de maneira mais

otimista: uma função cerebral torna-se livre para realizar outras coisas. (Flusser, 2010, p. 132)

E aqui nós escritores que escrevemos textos acadêmicos, prosa, poesia, mensagens e que podemos, talvez, trocar mensagens com robôs, nos vemos produtores de dados sobre nosso mundo objetivo e subjetivo, dados quantificáveis, que geram estatísticas e probabilidade. Aqui nós escritores estamos no que Flusser chamou de zona cinzenta do eu e do não eu em “Papellaria”:

Assim é que se coloca a questão sobre a *delimitação entre o sujeito e o mundo objetivo (sobre a distinção entre o Eu e o não-Eu)*, com impressionante intensidade. Mostra-se a zona cinzenta de várias camadas, armazenada entre o pretenso núcleo do Eu (Ich-Kern) e o pretenso Não-Eu (Nicht-Ich). Depois de cortar minhas unhas, retirar meu apêndice, amputar meu braço ou substituir todos os meus órgãos por outros artificiais, com isso alterou-se, de alguma maneira, *a fronteira entre mim e o mundo?* E o que acontece nessa relação quando jogam fora meu cachimbo, meu terno velho ou até mesmo minha casa? Na zona cinzenta, não se pode de maneira alguma distinguir ontologicamente entre “meu” corpo e “minhas” coisas: as unhas estão muito mais distantes do núcleo do Eu que o cachimbo. O mesmo vale mutatis mutandis também para “minha” memória. As unhas estão muito mais distantes do núcleo do Eu do que o Shakespeare que sinto armazenado em minha memória, embora as unhas pareçam crescer de dentro para fora e Shakespeare, de fora para dentro através da zona cinzenta. Essa coisa encontra-se próxima ao núcleo do meu Eu. Se esse núcleo do Eu se evidenciar como um mito, isto é, como o núcleo da zona cinzenta que

se condensa para o interior, então *o desaparecimento da máquina de datilografar poderá ser considerado, na realidade, como um empobrecimento do Eu*. Esse é um aspecto daquele horror que nos arrebatava, quando nós refletimos sobre o ocaso da escrita. (Flusser, 2010, p. 132, grifo meu)

O desaparecimento da máquina de datilografar – deveras desaparecida – é um receio do desaparecimento da escrita, da prática, artesanania e habilidade da escrita. Contudo, não quero me ater à perda da escrita, mas aos substantivos que Flusser utilizou para dar concretude, distância e proximidade do eu (que escreve). O cachimbo, as unhas, o braço, o apêndice. As palavras (e as coisas) pertencem à pessoa, representam a pessoa, e funcionam como *proxies*. Shakespeare é um *proxy* melhor do que o braço amputado.

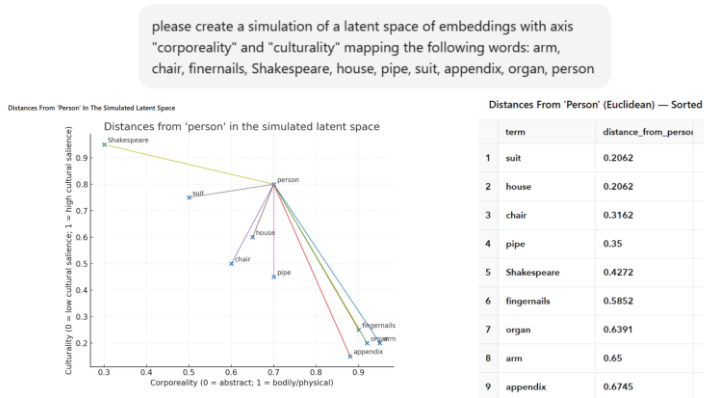


Figura 3 – Simulação de espaço latente com algumas palavras-chaves do ensaio calculado no GPT-5⁹

Esse é um espaço latente de *embeddings* simulado que produzi no GPT-5 no modo *thinking*, a fim de testar empiricamente as assunções de Flusser sobre o eu e o não eu e relacioná-las ao que escrevi sobre Kosuth e a cadeiridade. Mapeei os termos em dois eixos: corporealidade e culturalidade. O que emerge confirma e complica o argumento de Flusser e o meu. Shakespeare, o texto internalizado que Flusser posiciona próximo ao núcleo do eu, aparece como *outlier* de alta culturalidade (0.95) e relativamente distante de *person* (0.4272). Partes literais do corpo (*appendix*, *organ*, *arm*) ficam mais distantes (0.63-0.67), mas com alta corporealidade. Objetos pessoais (*suit*, *house*, *chair*, *pipe*) ocupam zona intermediária.

A contradição é reveladora: no espaço vetorial de *embeddings*, construído sobre padrões de co-ocorrência textual, Shakespeare está

⁹ Tradução do *prompt*: “Por favor, crie a simulação de um espaço latente de *embeddings* com eixos ‘corporeidade’ e ‘culturalidade’ mapeando as seguintes palavras: braço, cadeira, unhas [*sic*], Shakespeare, casa, cachimbo, apêndice, órgão, pessoa”.

mais distante de *person* que roupas ou casas. Isso não invalida Flusser e sua noção das coisas do eu. Na verdade, essa simulação expõe algo fundamental sobre como LLMs “conhecem”: elas capturam frequência de menção conjunta, e não intimidade fenomenológica. Textos falam de pessoas em relação a *suit/house* mais frequentemente que em relação a órgãos internos. O modelo aprende que *person* co-ocorre com marcadores sociais (vestimenta, moradia) mais que com biologia interna. A “proximidade” no espaço latente não é ontológica, mas discursiva. Ela reflete como culturalmente textualizamos a pessoa.

Se *embeddings* organizam conhecimento por proximidade vetorial, e a proximidade vetorial reflete padrões textuais enviesados, então o “conhecimento” do modelo sobre *person* privilegia aspectos culturais sobre corpóreos. Shakespeare, que Flusser intui como próximo ao eu, fica estatisticamente distante, porque nossa escrita sobre pessoas raramente os menciona juntos na mesma sentença.

A simulação materializa o problema dos *proxies*: *embeddings* não representam “cadeiridade” como essência, mas como posição em rede de co-ocorrências. *Chair* (0.3162 de *person*) está equidistante de objetos domésticos e partes corporais, não porque cadeiras sejam isso ontologicamente, mas porque assim as textualizamos. O mapa não revela o território, mas revela, em vez disso, nossos hábitos cartográficos.

Intuição semântica e os proxies

Os *embeddings* das palavras são uma representação, um *proxy*, da intuição semântica. Essa intuição nasce de textos de uma biblioteca arbitrária de treinamento. Os *embeddings* codificam a proximidade

das palavras com base no seu uso registrado, não no seu significado no dicionário.

Aqui quero lembrar a cadeira de Kosuth, que corporifica a ausência do corpo que senta e nos convida a voltar os olhos para o funcionamento latente das estruturas sem sujeito.

As redes neurais fazem o mesmo com as camadas de *embeddings*: a percepção das relações ocorre sem quem as perceba. A partir da escrita já feita, de textos já concluídos, selecionados para compor uma “biblioteca de conhecimento” para treinamento de modelos, as palavras são colocadas na matriz, processadas e devolvidas a nós como “textos novos”.

A cadeira de Kosuth representa o corpo?

O que representa melhor o eu flusseriano: unhas ou Shakespeare?

Os textos já escritos são parte do eu ou do não eu?

Um *embedding* que modela o mundo pode mesmo representá-lo?

O que se ganha e o que se perde na transcodificação da cadeira, do corpo, das coisas do eu, das coisas da vida?

No triângulo de Kosuth temos objeto, imagem e definição. No espaço de *embedding*, temos um vetor que codifica o sentido relacionalmente, em relação a outros vetores (cadeira, madeira, sentar). O ponto “cadeira” é a memória comprimida e estatística de como “cadeira” é representada na linguagem humana. Então voltamos à questão que Kosuth coloca em sua obra: o que é uma cadeira? E a questão de Flusser: o que é mais ou menos pertencente ao eu? Qual é o limite entre o mundo objetivo e as coisas que fazem sentido para o eu na escrita?

A linguagem engolida pela máquina se retira do mundo objetivo, se alimentando dele. O que é previsível, calculável e plausível é mapeado e, portanto, factual. Torna-se texto. A linguagem nos

modelos (de linguagem e de mundo) se torna uma questão de probabilidade estatística. Em *A escrita*, no capítulo “Transcodificar”, Flusser escreve:

[...] vamos nos impressionar menos com a supressão do espaço pelas imagens do que com a inversão da passagem do tempo: não mais do passado para o futuro, mas do futuro ao encontro do presente. “Futuro” e “possibilidade” tornam-se sinônimos, “tempo” torna-se sinônimo de “vir a ser provável”, e “presente” vira a realização de possibilidades em forma de imagens. “Futuro” vira um leque multidimensional de possibilidades que se abre para fora, no impossível, e se realiza para dentro, como imagem presente. “Espaço” nada mais é que a topologia desse leque. Os códigos digitais são um método que coloca em imagem essas possibilidades do leque. (Flusser, 2010, p. 164)

Em uma realidade de treinamento de modelos por cálculos estatísticos, o movimento temporal não é histórico, mas uma atualização probabilística porvir de recalculações de produções de mídias passadas.

Dar forma ao corpus: língua como probabilidade

Esse é o problema da representação das palavras nos modelos que simulam um pensamento, mas trabalham de maneira probabilística. Também em *A escrita*, no capítulo “(Códigos) Digitais”,

Flusser elege a relatividade e o quantum como as novidades complexas que são ofertadas como chaves para que possamos compreender as rupturas em curso na atualidade. O que Flusser chamava de “quantum” e teoria quântica deve ser lido de maneira atualizada: nos anos 1970 e 1980 a teoria quântica estava sendo muito discutida, mas o que compreendo como “quântico” na escrita de Flusser é o pensamento do cérebro conexcionista, o cérebro elétrico. O um e zero como disparo ou não disparo, o salto quântico como uma emergência. A respeito do quantum, ele diz que

significa que o mundo, até então considerado como sólido, nada mais é do que um tropel de partículas que giram, por acaso, de maneira desordenada. Por isso, o acaso e a estatística tornam-se a mathesis apropriada a esse mundo. Causas e consequências aparecem apenas como possibilidades estatísticas. (Flusser, 2010, p. 155)

Quando leio esse parágrafo, me pergunto a qual mundo Flusser se referia de maneira presciente: o mundo-mundo ou o mundo-simulacro que os modelos criam com as palavras (e outras mídias)?

Flusser compreende que essas “declarações”, essas novidades, não são apenas afirmações teóricas. Elas “começaram a reformular nossa vida em seus fundamentos” (Flusser, 2010, p. 155). A inteligência artificial e a revolução da informação eletrônica, ao lado das usinas nucleares e da automação, refletem essas declarações da ciência. O problema do quantum é elencado por Flusser como o mais urgente, e esse é um problema da matéria e do pensamento. Cito Flusser tendo em mente a cadeira, o corpo e a palavra:

Aquilo que até então viemos chamando de matéria (sem saber com precisão o que entendemos por isso), revelou, no entanto, que possui diversas camadas. Nós, como corpos, ocupamos apenas uma camada: a das moléculas. Sob essa camada, estão armazenadas as dos átomos, dos núcleos, dos háptons, dos quarks e, além delas, abaulam-se as camadas das galáxias e dos buracos negros. Ainda não se sabe como essas camadas se relacionam entre si. Talvez, trate-se de algo semelhante às matrioskas, bonecas russas colocadas umas dentro das outras, da “maior” (exterior) até a “menor”, de maneira que o universo astronômico seja apenas uma parte de um super-universo até agora desconhecido – e o quark contenha universos dos quais não temos a mínima ideia. Talvez, trate-se de desdobramentos de campos sobrepostos, digamos, de franzidos de franzidos. Aliás, é um empreendimento sem sentido querer delinear um quadro dessa situação. O mais decisivo nesse contexto é que tenhamos descoberto o seguinte: como corpo, habitamos a camada molecular, mas, como coisa pensante, a camada dos háptons. As repercussões dessa descoberta, embora já utilizadas na prática, não podem ser estimadas. (Flusser, 2010, p. 156)

Aqui as coisas ficam muito abstratas: o pensamento é computável por um processo de binarização, “tokenização”, *embedding* e cálculo de probabilidades num espaço latente. Ele de fato *pode* se separar do produtor do pensamento, da matéria perecível humana? E se reproduzir, e se potencializar, autopoietico? O mundo artificial criado a partir de *proxies* gera outra espécie de existência criadora? Gerar é criar?

Flusser (2010, p. 156) diz que a nível dos quarks, “não tem sentido querer distinguir realidade e símbolo”:

Os novos códigos são digitais – e na verdade, em sua maioria, binários do tipo “1-0” – em virtude de dependerem do tipo de construção dos aparelhos para o qual eles são determinados, e que devem decifrar os códigos. Trata-se de aparelhos que – de maneira semelhante ao telégrafo – ou deixam passar (“1”) correntes de elétrons ou as interrompem (“0”). No fundo, os novos códigos não devem fazer nada além de atribuir um sentido a esse ligar e desligar mecânico da corrente, para codificá-lo (aproximadamente como o levantar e o abaixar mecanicamente o braço é codificado para bandeiras). Os aparelhos são construídos de acordo com a estrutura “1-0”, porque eles simulam o tipo de construção de nosso sistema nervoso. Trata-se também daí de um ligar e desligar mecânico (e químico) entre sinapses nervosas. Por essa razão, os códigos digitais são um método – o primeiro desde que o homem aprendeu a codificar – de atribuir sentido de fora (por meio de aparelhos) aos saltos quânticos do cérebro. Nós estamos aqui diante de uma serpente da teoria do conhecimento que se autodevora. O cérebro é um aparelho que atribui um sentido aos saltos quânticos que nele se sucedem, e agora está em vias de transferir para os aparelhos essa função de atribuição de sentido, a fim de gravar novamente em si aquilo que é projetado para fora. No fundo, portanto, os novos códigos são digitais porque eles simulam a função de atribuição de sentido do cérebro em cérebros simulados. (Flusser, 2010, p. 159)

Os aparelhos simulam a função cerebral na teoria conexionista. As funções de aprendizagem de máquina recebem até mesmo nomes orgânicos, como redes neurais, mas são matemáticas, estatísticas e,

fundamentalmente, são baseadas em dados. Dados retirados da realidade material e subjetiva, da memória coletiva e individual, de uma biblioteca arbitrariamente desenhada como uma curadoria de conjunto de dados humanos.

Os modelos de linguagem são um reino de números habitado por palavras, e essas são misteriosas matérias de experiência e conceito com mil faces secretas. Quão quantificáveis de fato podem ser a unha, o Shakespeare e uma ou três cadeiras?

Procura da poesia
[...]
Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave? (Andrade, 2012, p. 11-12)

Nenhum *embedding* carrega a chave. Eles apontam para onde ela poderia estar: em um texto que aponta para outro texto, em um vetor que aponta para outro vetor. Mas essas setas apenas conduzem de signo em signo, sem jamais atravessar para o referente.

Borges (1940), em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, escreve que “a realidade cedeu em mais um ponto. O certo é que desejava ceder”. Com modelos de linguagem, a realidade cede mais uma vez: aqui as palavras que dão sentido à vida habitam o espaço latente, onde cadeiras são vetores e Shakespeare é posição relacional. Mas sob a face neutra dos *embeddings*, as faces secretas das palavras permanecem inatingíveis.

Referências

- Alonso, J. (2019) As transparências enganam. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 152-161.
- Andrade, C. D. (2012) *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das letras, p. 11-12.
- Borges, J. L. (1940) Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. *Sur*, n. 68, p. 31-46.
- Flusser, V. (2007) *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify.
- Flusser, V. (2010) *A escrita*: há futuro para a escrita? Trad. Murilo J. Costa. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2021) *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume. Publicado originalmente em 1963.
- Kosuth, J. (1965) *One and Three Chairs*. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/One_and_Three_Chair.jpg. Acesso em: 2 jun. 2026.
- Kosuth, J. (1991) *Art After Philosophy*. In: Kosuth, J. *Art After Philosophy and After*. Cambridge; Londres: The MIT Press.
- Vroemen, E. (2024) Language Models as Semiotic Machines: Reconceptualizing AI Language Systems through Structuralist and Post-Structuralist Theories of Language. *arXiv:2410.13065*, p. 1-18. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/2410.13065>. Acesso em: 1 jul. 2026.
- Wittgenstein, L. (1921) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

Suponhamos e ficções especulativas de Flusser à luz da tecnoimaginação

Gabriel Philipson

Gostaria de abordar, aqui, uma face talvez pouco conhecida de Flusser: seu lado literário e tecnoimaginativo. Parto do corolário de que essa sua face não é menos pensante ou filosófica do que seus livros de teoria sobre mídias, língua e realidade, cidades, Brasil, exílio ou pós-história. Há mesmo, diria, uma continuidade repetitiva de temas e assuntos, que são, entretanto, rearticulados e desarticulados a partir da variação de perspectivas escriturais, genealógicas e midiáticas que a abordagem especulativa e ficcional oferece. Em minha pesquisa de doutorado, determinei esses textos como o objeto principal de leitura e os abordei de maneira transversal, atento às moções e aos impulsos de desejo que atravessam o seu corpus como um todo, entre outras coisas a partir do conceito de um devir menor da literatura articulado por Deleuze e Guattari a respeito da escrita de Kafka, que, sabemos, Flusser via como um precursor direto seu.

Minha intenção é trazer apenas alguns relances dessa pesquisa mais extensiva que apontam para fios que ficaram em aberto e por onde tenho caminhado, em minhas investigações, desde a defesa do

doutorado. De certo modo, a articulação de minhas pesquisas atuais e as do meu doutorado se situam no mesmo entremeio: a filosofia da técnica, a midialogia e a ficção especulativa. Meu intuito é mostrar que os artistas, os poetas, os agentes lúdicos e os desprogramadores dos programas do aparato de que fala Flusser em sua filosofia da técnica não são tanto ou apenas jovens programadores cheios de acnes em frente a seus computadores, nem fotógrafos intrépidos, mas são *também* cineastas indígenas desarticulando as políticas das tecnoimagens, ou escritoras e escritores ficcionais especulativos que desestabilizam os gêneros sérios e satíricos, científicos e ficcionais, da escrita.

Antes de entrar propriamente em *Angenommen*, gostaria de passar por dois experimentos escriturais de Flusser que me parecem bastante representativos de sua escritura, ainda que, ou justamente por isso, sejam menores e praticamente esquecidos em seu corpus. O primeiro se chama “Exercícios para a mão esquerda” e vale como um roteiro-performance ou partitura de uma performance para a mão esquerda. A versão em alemão é provavelmente posterior à francesa, já que a atualiza e introduz a tradução dos exercícios propostos. Ao longo dos vinte exercícios dispostos na página em branco (em francês) e em uma pequena coluna apertada de jornal (em alemão) podem ser encontrados, condensados, como num experimento quase-haikai, os temas que animam sua escrita – que, aqui, se tornam *exercícios* para mãos. Escrita que é, afinal, movimento, ação, performatividade. Ao mesmo tempo, põe por si só sua destinação a quem seguirá esses exercícios, ao melhor estilo da arte minimalista performativa de Lawrence Weiner, construída a partir de *Statments* e que seria levado adiante, posteriormente, por artistas como Marina Abramovic. O primeiro exercício da versão alemã pede para traduzir *maintenant* em alemão, e *vorhanden* em francês, palavras com múltiplos sentidos, que

variam em torno da noção de “presente”, “atual”, “à mão”, “disponível”, mas que, de maneiras diferentes, associam essa “presença” à mão. Na versão francesa, o exercício consiste em imaginar o que poderia significar *maintenant* para um ser desprovido de mãos, a presença e o presente entendidos como aquilo que se “mão-tem”, que se mantém nas mãos, *main-tenant*. Este será o segundo exercício na versão alemã, e só o quarto será *essayen* (ensaiar, tentar) traduzir *vorhanden* (literalmente, diante da mão) em francês. Flusser chama a atenção, assim, ao corpo como suporte ou plataforma da linguagem e, portanto, do pensamento. Isso é explorado ainda mais nos exercícios em que pede para “ensaiarmos imaginar” uma mão com um olho ou uma mão com um pênis em vez de polegar, ou ainda um ser humano com três mãos, ou uma mão sem nervos, ou uma mão vegetal. Todas essas mudanças imaginativas, ficcionais, produziriam mudanças determinantes em teorias e em estruturas de pensamento. Um ser (humano) com três mãos talvez tivesse um pensamento não dualista e exigisse que a política não estivesse dividida apenas entre esquerda e direita. Uma mão com um pênis no lugar do polegar poderia significar a síntese do marxismo com o freudismo – sugestão parente da sua filosoficção do *Vampyroteuthis* (Flusser; Bec, 2011).

Uma mão com olho, uma mão-olho, o acoplamento entre a mão e o olho, é um exercício que leva o próprio narrador proponente a questionar se é uma “síntese teoria e prática”. Chama a atenção como os exercícios ensaísticos aqui presentes terminam, em grande parte, em pontos de interrogação. Com eles, afastando-se de Weiner e mesmo de Abramovic, Flusser desopera o caráter afirmativo do comando dos exercícios, levando-os ao questionamento, à dúvida, à desoperação dos programas dos aparatos ou das plataformas humanas corpóreas e não corpóreas, teóricas e práticas. Enquanto em

Abramovic o exercício leva o espectador ao questionamento, aqui o próprio exercício questiona e é questionado por si mesmo, desoperado em seu comando no modo imperativo.

Já “Três contos artificiais: uma crítica literária com acompanhamento de órgão. Lento, *ma non troppo*” é montado a partir da plurivocidade da palavra “conto” em português. A peça rompe, na verdade, com qualquer categoria genética – não é “conto” (mas são três contos) nem “conta” nem “sátira” nem “poema”. Desde seu início, hesita entre um quase-haikai e uma equação lógica aristotélica satirizada. Ele se desenvolve, hesitando prolongadamente, no limite da indizibilidade daquilo que é de sua recusa de individuação formal e genética. É um texto – e isso é, em certa medida, tudo que podemos dizer dele. Um texto que aglutina e que varia geneticamente, entre formas nunca individuadas. Nesse sentido, é uma quase aberração, um *alien*, uma desarticulação de dentro por um de fora.

Para complicar ou tentar desviar o assunto, o texto é marcado por andamentos musicais. *Da capo al fine* remete à repetição e repetitividade de seu corpus. Os parênteses após *post scriptum* valem como a parentetização de tudo, o índice de variação, de abertura e de indecisão do volume da voz a ser utilizada para o canto. Os contos vão se desdobrando entre o matema, o musical, o filosofema, o literário etc., a partir de procedimentos de poeticidade transtradutória arbitrária dos termos, em proliferações rizomáticas, tuberculosas, quase-(a)lineares de um raciocínio pseudológico, lógico à sátira. Na entrada-verso “Até eu rio (pelo menos riacho) (Flusser)”, o “eu” vem à tona e a assinatura impõe o próprio nome, traduzido equivocada e satiricamente (num riso hesitante, “ri-acho”), entre parênteses, fazendo parente com o rio, o riacho e o riso.

Os recursos são explorados de forma satírica, atingindo um caráter (quase) *non-sense*. Os campos do saber, por sua vez, são aproximados e afastados de maneira a produzir o cômico. Nota-se, ainda, como a discussão aparentemente em jogo, da relação entre artifício e real, é mero pretexto fático para a execução e a perpetuação rizomática do(s) conto(s), que têm questionadas suas individuações desde o título. Três, mais do que dois, vale como índice do inúmero, da quebra da dualidade. O fato de ser *também* uma peça musical – de gênero inaudito, a “crítica literária” – introduz um fator prático, executivo, *performático*, como dizíamos, ao texto, uma espécie de pseudorroteiro ou partitura de uma prática. Visto desse modo, em seu caráter performativo, a produção textual aponta para uma ética, um modo de vida, o que é reforçado pela repetitividade mencionada. Essa entrada condensa, como um quase-haikai, os movimentos e traços desejanos do corpus flusseriano.

Entusiasmado pelos potenciais desterrantes da e-escrita, Flusser faz quatro experimentos de escritura multimídia: o “Hipertexto-Flusser”, *A escrita* (Flusser, 2011), *Vampyroteuthis Infernalis* (Flusser; Bec, 2011) em coautoria com Louis e *Angenommen: eine Szenenfolge* (Flusser, 1989).

As cenas mencionadas no subtítulo fazem referência à intenção de Flusser de fazer do livro um roteiro de vídeo-artistagem, a ser lançado na televisão ou acompanhando o livro, o que nunca aconteceu. Em certo sentido, *Angenommen* pode ser descrito primariamente como um estranho caleidoscópio de cenas “supostas”, composto de textos inéditos e de versões atualizadas de algumas de suas *filosoficções*, que vão sendo (re)escritas, (re)traduzidas e publicadas desde a década de 1960. Não seria exagero ver nesse livro a culminação de seu estilo *quase-poético* filosoficcional, equivocado e

reunido a partir de suas reflexões mais recentes sobre os computadores e os filmes. O livro-roteiro está organizado por conjuntos de cenas, de maneira aparentemente *nonsense*. Diferentemente de *Natural: mente*, por exemplo, publicado em 1979, no qual os temas dos ensaios que o compõem guardam certa lógica e contexto temático, aqui a passagem de um conjunto a outro de cenas parece mais aleatória, menos linear. Entretanto, seria possível defender que o livro se desenvolve e cresce segundo uma noção lugar-comum de dialética, em que tese-antítese-síntese vão se desenvolvendo de maneira espiralada. Com efeito, a sequência de adjetivos que caracterizam cada conjunto de cenas, familiar-econômica-política, emulam os termos hegelianos singular-particular-universal que, em sua *Filosofia do direito*, por exemplo, transformam-se em sujeito-família-Estado. A passagem de uma cena a outra preservaria, assim, certa linearidade; no entanto, por ser inspirada na dialética, trata-se de uma linearidade torta ou espiralada, que provê certa imagem individuada do todo que, entretanto, não se furta a certa fragmentação, certa fugacidade e peças fora do lugar.

A primeira cena funciona de modo análogo àquelas introduções reflexivas – como os “modos-de-usar” de sua *Pós-história* ou o prefácio nunca publicado de *Coisas que me cercam*. A diferença aqui é que, embora tais introduções constituam seções únicas na obra, elas não estão separadas em uma instância prévia ou posterior do texto. Pelo contrário, ainda que a escrita se constitua nessa instância, elas se apresentam mescladas e inseridas na “sequência de cenas” do texto, como cenas elas mesmas independentes em si e ao mesmo tempo metarreferentes às demais ou algumas das demais cenas. Em outro sentido, a primeira cena dialoga com o projeto do livro-roteiro e com a filosofia do exílio de Flusser como um todo.

Esse aspecto de atravessamento e de múltiplos endereçamentos das cenas é evidenciado já na própria passagem do título para o corpo da primeira cena. O título vale já como um duplo do título, ao mesmo tempo re-instituindo e explorando um dos aspectos de seu significado e reiterando e reencenando sua hesitação. Esta fica evidenciada nas reticências iniciais do corpo do texto, indicando que o “suponhamos” do título vale, na verdade, também como primeira palavra da primeira frase, como se tanto o título da obra quanto o primeiro cenário tivessem sido retirados do primeiro verso do texto, o que ocorre em alguns poemas da tradição – como “No adorável azul...” de Hölderlin, para dar apenas um exemplo. O título em português, diferentemente de seu título em inglês ou alemão (*Suppose that* ou *What if...?* e *Angenommen*, respectivamente), é o único que contém o sujeito oculto na primeira pessoa do plural. O inglês ainda poderia ter diferentes sujeitos ocultos, numa escrita quase abasileirada, que gera estranhamento pela falta de um sujeito marcado – “(you/we/I) suppose that”. Em alemão, trata-se do participio passado do verbo “supor”, “acolher” ou “assumir”, contemplando por isso um aspecto oculto mais passivo ou passado – “(es wird) *angenommen*” ou, para manter o “nós” oculto da versão em português, “(wir haben es) *angenommen*”.

A partir desse acoplamento e do atravessamento de diferentes instâncias do texto, é estabelecida uma cena tensa e dialógica, ao modo da filosofia analítica, uma espécie de “jogo” de linguagem wittgensteiniano entre um terrorista, homem de ação, e um futurólogo, homem da reflexão. A cena se estabelece e se resolve nessa dialética à marxiana, que reencena a relação entre práxis e teoria. Essa, aliás, é uma marca característica da escrita flusseriana: a aproximação de teorias aparentemente divergentes em uma mesma passagem, como fizera em *Língua e realidade* com as teorias da linguagem de

Heidegger e Wittgenstein. Nessa passagem, uma individuação, uma estrutura lúdica-ficcional-científica ao estilo analítico, aparece para desenvolver uma questão que, afinal, mesmo que em superficialidade corrente, é de origem hegeliana-marxista: a tensão entre a práxis e a teoria personificadas em dois personagens e recortada quanto ao futuro e à sua previsão.

Nesse sentido, o futuro aqui não é o dos futuristas, mas antes aquele futuro do passado em que está em jogo o passado do futuro como instância de trauma e reflexão. Todas as cenas, em certa medida, estarão montadas no interior dessa engrenagem temporal entre futuros e passados. “Avó”, a primeira cena após essa introdutória, constitui-se justamente como uma volta futura ao passado primordial, que se desenvolve até um futuro passado. Além disso, muitos outros cenários jogam e desarticulam as noções de temporalidades, conjugando e desconjugando futuro, passado e presente de diferentes maneiras.

Esses jogos aparecem tematizados no primeiro cenário a partir da ideia de limalha de ferro, que remete imediata e vagamente à teoria leibniziana dos mundos possíveis. Para o que interessa a esta análise da obra de Flusser, vale dizer que esses mundos possíveis seriam infinitos, espécies de heterotopias, ou melhor, hétero-*cronotopias* que baseavam, no sistema metafísico leibniziano, seu pensamento inovativo sobre a possibilidade e a probabilidade na lógica e na matemática. Em *Angenommen*, o interesse de Flusser parece ser menos matemático e estar mais focado em tirar proveito ficcional e imaginativo desse tipo de sugestão. Se a epígrafe do livro é newtoniana “não invento/não imagino hipótese”, Flusser avançará contra esse tabu científico da modernidade, não parando de *fingere* hipóteses e mundos possíveis, de produzir, afinal, “cambalhotas ontológicas” de

possibilidades futuras passadas ou futuras do futuro, que podem ou não se aproximar do presente.

Na sequência, Flusser chama esse lugar em que as possibilidades presentes, passadas e futuras ficam abrigadas de um “congresso de espectros”. A probabilidade, então, desses espectros se materializarem ou darem em nada é uma “quimera, uma *Wahr-scheinlichkeit*, aparência verdadeira: numa ponta é verdadeira, na outra, aparência”. A instância que diz “eu” nesse primeiro cenário, aludindo ao todo do livro, afirmando que a série de cenários imaginados será saborosa por “projetar improbabilidades”, conclui, pouco adiante, que “[o]s futurólogos tentam morder a própria cauda (ouroboros). Aqui, se tentará, ao contrário, abanar a cauda em ziguezague [*zu wedeln versuchen*]”. Seu corpus faz dançar por suposições, hipóteses ou ficções, em exercícios de futurologia, em exercícios que desoperam o tempo passado, futuro e presente. Essa é sua ética filosófica, sua pragmática do exílio. Não por acaso, me parece, muitos desses textos, como “A vaca” (aqui o “Décimo primeiro cenário”, renomeado como “Construção de máquinas”), acompanharam-no em diversas versões, em diferentes línguas, por vezes publicadas ao longo das décadas em que se dedicou à escritura.

Por meio de uma seleção de temas que vai do primeiro ao décimo cenário, este último se constitui como um exercício filosoficcional literal de provincialização da Europa: trata-se do relatório de uma expedição mongol à região periférica do “Extremo-Occidente”, diante da crise de superprodução programada pela “magia” que os nativos chamam de técnica e pela ciência oriunda de uma “insanidade paranoica”. Em tempos de acontecimento pandêmico, o diagnóstico e a solução apresentados pelo relatório em muito assumem um caráter krenakiano e kopenawiano – exorcizar a assim chamada “cultura

ocidental”, como um foco epidêmico capaz de fazer o planeta sucumbir e deixá-lo sem mundo por vir.

O vigésimo cenário, penúltimo da última sequência de cenas, é um relato de contraespionagem de um enviado de Israel em reunião diplomática com o “Rei de Todos os Arianos e Não-arianos”. Num espaço-tempo historicamente indefinido, um mundo possível em um futuro paralelo, uma iniciativa “neonazista” está próxima à “vitória final” da “luz” sobre “as trevas”. Caracterizada por um ambiente recheado de simbolismo, linguagem rebuscada e figuras políticas idealizadas e romantizadas, essa cena tem seu inusitado no fato de essa “vitória final” neonazista se dar não pela eliminação final dos judeus e de todos os não arianos, mas pela sua “incorporação”, isto é, por sua integração e colaboração “dialética” a esse reino, funcionando como seu polo negativo, trevoso, da “vitória final da luz sobre as trevas”.

Isso fica evidente sobretudo em uma versão escrita em português do mesmo texto sob o nome de “Arianos”: “o erro do primeiro satrapo a querer restabelecer o Terceiro Império, Adolf Hitler, foi não ter compreendido que para tanto era necessária síntese derradeira entre arianos e judeus”.

O movimento dialético dessa terceira sequência de cenas chega aqui à síntese entre *Homo faber* (os islâmicos negros estadunidenses), a dúvida e a cisão (democracia parlamentar europeia) em um “Um”: a nova tentativa de realizar um Império Ariano total, dessa vez com dimensões globais, sintetizando diferentes povos e manifestações políticas, na mais terrível espécie de consumação da globalização. Esse “Um” sintetiza ação e reflexão num movimento ao estilo 1984, em que guerra significa paz; e separação, união.

Nesse jogo de perspectivas que constitui *Suponhamos*, por vezes é difícil capturar o ponto de vista de Flusser. É possível que em geral

ele mesmo queira se colocar fora das possibilidades constrangidas a cada cena, que alterocupa como forma de desenvolver a capacidade crítica, como forma de se colocar contra o programa de sua própria perspectiva de existência. Aqui, entretanto, chama a atenção que a fala do “continuador de Hitler” apareça em duplo distanciamento, a partir de um relato. Esse distanciamento que enquadra o discurso neonazista, que o coloca em um *frame do frame*, põe limite ao exercício perspectivístico, demonstrando que há posições as quais não é possível que sejam alterocupadas. O discurso neonazista aparece, então, como o de um outro da alterocupação do sujeito. Diferentemente do que ocorre em outras cenas, essa termina em aberto: a vitória final, as medidas que devem ser adotadas “contra esse neonazismo” ou contra a colaboração de Israel com o imperador ariano ficam em suspenso, o que reforça o horror da cena.

Do “Um” imperialista ariano, ao (n-) “um” antropofágico – que traga e absorve tudo, superando-o em cultura –, o terceiro e último rol de cenas de *Suponhamos* não termina a espiral dialética efetivando o pensamento que é real, como gostaria Hegel, mas chegando à universalidade da *síntese disjuntiva*, aquela que não *faz parente com o* igual ou semelhante, mas *pela* divergência e distância. Contraposta à universalidade ariana, por demais particular e, por isso, aentrópica e fascista (“neonazista”), a universalidade representada pelo discurso alterocupado da vigésima primeira cena, *Preto é belo*, é a antiaentrópica da antropofagia – a única que “nos une”, como diria Oswald de Andrade –, mas também, como afirma o sujeito alterocupado dessa cena, essa universalidade vale como “a filantropia compreendida corretamente”. Essa síntese disjuntiva antropofágica vale como um *devir preto* da humanidade que aponta, aqui, para uma prática “acolhedora, hospitaleira e bem-disposta” (Flusser, 1989, p. 71).

A última das cenas “políticas”, como outras cenas já comentadas, também se apresenta como uma fala teórica em um congresso. Nessa, no Terceiro Congresso Internacional da Negritude, em Dacar, no Norte da África, não há temporalidade definida. Partindo de uma discussão problemática sobre cores de pele e taxonomia, a cena funciona pela desfuncionalização e pela desprogramação do programa do racismo a partir da cor da pele e da pseudociência taxonômica positivista. A afirmação final de que “a estratégia aqui apresentada se baseia em considerações frias e teóricas sobre a cor”, nesse âmbito, só pode ser entendida em seu sentido irônico, já que nada na cena e na obra como um todo é puramente “frio e teórico”.

Assim como fizera com o futebol e a brasilidade em seus textos brasilianistas, Flusser visa, aqui, assumir um ponto de vista absurdo para desprogramar pelo absurdo do absurdo, pelo avesso do avesso. É válido o questionamento a respeito do funcionamento dessa estratégia em todos os casos: essa cena parece atingir mesmo o limite ético de sua utilização – caso não o tenha ultrapassado –, não menos porque, para essa operação, Flusser precisa (des)operar uma série de exotismos e lugares-comuns, como o da beleza do negro – e isso de tal modo que é questionável se haveria algum modo ético de mobilizá-los, de (des)articulá-los senão por meio da recusa completa de seus termos. O absurdo da taxonomia racial e, no limite, racista, bem como desses lugares-comuns exotizantes, é desoperado pela pseudoelaboração absurda e sarcástica de uma teoria das cores aplicada à taxonomia das cores da pele. O avesso do avesso acaba sendo a afirmação de um *devir preto* pelo narrador do texto.

Aqui, a pivotação múltipla da voz leva à afirmação de um “um” que é um “outro”, do universal filantrópico, daquela categoria capaz de absorver e devolver “em síntese” seus outros do sujeito

alterocupado. A variação de contextos por meio das cenas supostas no livro vai dar, assim, em um elogio de sua própria forma. Ao mesmo tempo, esse elogio da própria forma do livro hesita em sentido, no final da obra, com a afirmação – mesmo que por linhas tortas – de um *devir negro*, em conjunção com o *ethos* antropofágico, como aquilo capaz de dar mais uma torção no parafuso e se contrapor ao neonazismo da cena anterior, baseado na técnica e na ciência. O terremoto que vem – de que fala Flusser em diferentes lugares de seu corpus –, a revolução que varrerá da superfície terrestre os dialogantes, desemboca, em sua última obra publicada em vida, em abertura, em disjunção antropofágica.

Ela já não se confunde mais com o Brasil, o Novo Mundo, como um lugar que poderia “salvar” o programa europeu da técnica, mas se modula na perspectiva do sujeito negro na ode a uma antropofagia filantrópica. Não se trata, assim, de confundir Flusser com o sujeito alterocupado que diz “eu” na cena. Antes, trata-se de dar a ver os traços fugidios de sua agência desejante como “programador da imaginação”, isto é, como autor, afinal, do livro, na articulação das cenas e no modo como ficam montadas. O *devir negro* funciona como uma síntese disjuntiva, na medida em que faz essa síntese enquanto se abre à destinerrância de sua identidade, ou melhor, em que a identidade negra poderia ser vista – não sem exotismo – como aquela identidade destinerrante, aberta à outridade e capaz de sintetizá-la.

De *Angenommen*, podemos dizer que é um experimento escritural que leva a cabo a proposta de uma tecnoimaginação presente no livro *Umbruch der menschlichen Beziehungen*, de 1973, mas publicado apenas postumamente. A última obra publicada em vida por Flusser vale como a consumação de uma práxis tecnoimaginativa e, nesse sentido, ela pode ser entendida como bem-

sucedida. Ou, de modo inverso, a exposição de uma tecnoimaginação em *Mutação das relações humanas* funciona como um programa de sua experimentação escritural em *Suponhamos*. Ao modificar o conceito de verdade pela perspectivação e pela variação de pontos de vista, a tecnoimaginação leva o processo de conhecimento a se assemelhar a “um tipo de dança (*eine Art Tanz*) de ponto de vista em ponto de vista” (Flusser, 1989, p. 6), como um movimento de circulação de um problema/objeto, e não mais como uma progressividade linear rumo ao mais objetivo. Esse requebrado revolucionante (*Umwälzung*) leva a perguntas às quais ficamos sem resposta, como a de uma ciência para a qual a objetividade não é um ideal e a de uma política para a qual o modelo não seja “progresso”, mas a variação de pontos de vista, ou, ainda, da relação entre ciência e arte na desprogramação da objetividade da ciência pela subjetividade da arte e vice-versa. Leva, também, a uma mudança na experiência do tempo, na qual tudo o que não é o ponto que a cada vez é o presente, é futuro, na condição de possibilidade (im)provável que pode ser (re)efetivada. A tecnoimaginação insanamente inverte a direção do tempo experienciado. O que significa que “onde quer que eu olhar, estarei olhando para o futuro” (Flusser, 1989, p. 6), o que vigora como um “terremoto” para a nossa experiência do tempo histórico.

Isso seria o mesmo que dizer, para Flusser (1989, p. 6-7), que “nunca estou sozinho, outros estão sempre comigo. E, uma vez que cada outra pessoa tem um futuro diferente do meu, ‘abrir ao futuro’ [...] não é fazer projetos, mas me abrir na direção desses a mim presentes”. Esse nunca estar sozinho do presente, em que o passado é experimentado como futuro, ecoa a “tese” de sua comunicologia, a saber, a de que o sentido da vida humana diante do conhecimento de

sua própria morte está na comunicação com os outros, na imortalidade pela memória dos outros.

Ao longo dessas cenas, a gente acompanha Flusser em uma dança de perspectivas humanas e além de humanas, em exercícios filosoficcionais. Abanando “o rabo em zigue-zague”, colocando-se na “ponta dos pés”, o percurso das cenas de *Suponhamos* reconfigura também a relação entre ciência, ficção e ficção científica. O exercício teórico imaginativo vale como uma dança ativa do corpo que, no limite, desfuncionaliza a dialética entre o “terrorista” e o “futurólogo” da primeira cena. Na última cena, em um diálogo entre duas perspectivas – que, “um pouco envergonhadas”, admitem ser “apenas mitos” –, as *contradições* entre teoria e fé, utópico e messiânico, espaço e tempo, são desarticuladas em um “mesmo caminho”, embora não igual. Um mesmo “odos”, não “meta-odos”, o que constitui “o que queríamos demonstrar”. O livro termina abrindo-se à *destin-errância*, a seu aspecto falho: “[s]e de fato conseguimos fazê-lo, fica para depois. Somos, ambos, como temos que confessar um pouco envergonhados, apenas mitos” (Flusser, 1989, p. 76).

É com essa abertura doada pela falha – que, como lembra Marc Lenot, nas IAs assume o nome de delírio – que gostaria de terminar minha intervenção, com a ciência, entretanto, de que nada possa ter funcionado.

Referências

Flusser, V. “Três contos artificiais”. Berlim: Vilém Flusser Archiv, (nº de referência: [SEM REFERENCIA]_2690_TRES CONTOS ARTIFICIAIS).

Flusser, V. “Études pour la main gauche”. Berlim: Vilém Flusser Archiv, (nº de referência: M21-ERG-01_688_ETUDES POUR LA MAIN GAUCHE).

Flusser, V. “Übungen für die linke Hand”. Berlim: Vilém Flusser Archiv, (nº de referência: M13-BAZ-00_756_UEBUNGEN FUER DIE LINKE HAND).

Flusser, V. (1989) *Angenommen: eine Szenenfolge*. Göttingen: Immatrix Publ.

Flusser, V. *A escrita: há futuro para a escrita?* Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo, Annablume, 2011.

Flusser, V; Bec, L. (2011) *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume.

Convite à reestruturação do pensamento acadêmico sobre o fazer ficcional

Valéria Pereira

Ficção científica é um tema que está em voga, o que não significa que a carga de preconceitos nutridos durante tantas décadas tenha sido esquecida, mas que estamos apenas subindo mais um degrau no desenvolvimento da aceitação do gênero. Como Jessé Torres (2021) aborda em seu artigo “A ‘ficção científica’ em Vilém Flusser”, já no século XX, a relação de Vilém Flusser com o gênero passou por diferentes estágios. Em um primeiro momento, Flusser afirma, em *A história do diabo*, de 1951:

É lamentável a falta de imaginação dos autores da “science fiction”. Encontram êles em Marte organismos obviamente carbônicos, e projetam nas telas dos nossos cinemas fenômenos tão vulgares como olhos e garras e trombas. Sugiro a êsses autores imaginar uma vida siliciosa. (Flusser, 1965, p. 45-46 *apud* Torres, 2021, p. 12-13)

Décadas mais tarde, ele defenderá a morte da ficção científica como tal, uma vez que a junção dos dois fatores serviria apenas ao empobrecimento tanto da ciência quanto da ficção (Torres, 2021, p. 12). Essas afirmações se dão num contexto de apreciação da obra de Kubrick tanto com *2001* (Torres, 2021, p. 11) quanto *Laranja mecânica* (Alonso, 2024, p. 247). Sobre seu consumo do gênero, também vale lembrar que Flusser não chegou a assistir *Star Wars*, de forma que não era possível rebater a ironização de seu projeto *Vampyroteuthis* feita pelo amigo Milton Vargas (Alonso, 2024, p. 214-215). Tanto quanto reconheço a diferença de qualidade e finalidade das obras mencionadas, nota-se aqui que um conhecimento mais aprofundado da teoria da própria área poderia auxiliar a defesa do próprio projeto de Flusser contra as brincadeiras de Vargas, uma vez que *Star Wars* é classificado dentro de outro gênero, a saber o chamado *Science Fiction Fantasy* (SFF), ou seja, uma mistura de ficção científica e fantasia, da qual se destaca o descomprometimento com o método científico, que é justamente a parte que interessa a Flusser.

Mas, para que se faça a defesa da teoria da ficção científica, devemos dar alguns passos atrás em vista de uma descrição histórica. Não há um consenso sobre o momento preciso do nascimento do gênero, se ele teria se dado na Grécia antiga através das descrições de viagens à Lua de Luciano Samósata; se teria ocorrido muito depois, em 1634, com outra descrição de viagem à Lua feita pelo astrônomo alemão Johannes Kepler; se com *Frankenstein*, de Mary Shelley, em 1818; se um pouco mais tarde nos romances de Jules Verne; ou, talvez ainda, algumas décadas depois com H.G. Wells. Essa discussão é extensa e não há conclusões definitivas, apenas interessantes considerações sobre como a ciência e a literatura se relacionaram em diferentes momentos da história. Mas fato é que a ficção científica se

desenvolve de forma profusa e recebe o seu nome a partir das publicações em revistas *pulp*, o que poderíamos traduzir para o português como revistas de bancas de jornal. Inspirado em autores como Edgar Allan Poe, Jules Verne e H.G. Wells, o editor Hugo Gernsback publicou contos exemplares na revista *Amazing Stories* e fez uma chamada pedindo especificamente por contos dedicados ao gênero científico, chegando a cunhar o título *Scientifiction*, que deu origem ao que hoje conhecemos como *Science fiction*. Reconhecer que esse é o ponto de nascimento inegável do gênero equivale, para alguns, a reconhecer que a ficção científica foi encontrada em um tonel de lixo, mas venho fazer uma defesa da adoção de belos filhotes injustamente descartados.

Mesmo que apontemos um momento específico nos Estados Unidos, o nascimento do gênero é um evento que ocorre concomitantemente em diversos países como resposta às rápidas mudanças vividas devido à Revolução Industrial. Se nos Estados Unidos identificamos as revistas *pulp*, na Alemanha houve processos semelhantes, desde o escritor de renome Kurd Laßwitz do final do século XIX anterior ao fenômeno de massa até as publicações baratas (em alemão *Groschenhefte*), que publicavam os chamados *Zukunftsroman* – romances do futuro, como o gênero era chamado no país na época –, e os “romances de engenheiro”, narrativas, onde o herói era sempre um engenheiro que salvava o mundo com suas invenções, ganhando assim o coração da mocinha. Em síntese, histórias que almejavam popularizar a importância das inovações da época, em um tom muito diferente do anticientificismo que posteriormente se tornou predominante no gênero (Pereira, 2023).

Retornando à questão das revistas *pulp*, é raro que algum estudioso da ficção científica escolha esse momento como o ponto que

define o gênero. Um dos poucos que o faz é o escritor afro-americano Samuel Delany (2005), que, apesar de ter uma escrita pós-moderna trabalhada e complexa, também defende que se deve entender que o foco da ficção científica não é a bela escrita, mas sim o desenvolvimento da questão científica apresentada. Em outras palavras, pouco importa se o protagonista é uma personagem plana ou profunda, mas sim se o experimento mental apresentado pela novidade (*novum*, como se diz na literatura especializada¹) é explorado a contento. O interesse da ficção científica seria, portanto, o experimento mental, ou seja, justamente o aspecto científico, e não a bela escrita ficcional.

Poderia se fazer a objeção de que nem toda a ficção científica se ocupa propriamente de seus experimentos, que muitas parecem estar mais interessadas no deslumbramento causado pelo aspecto fantástico da ciência. Isso não passa despercebido por leitores do gênero, os quais dividem a ficção científica em *hard* e *soft*, de modo que a ficção científica *hard* teria um comprometimento maior com a ciência como a conhecemos e com o experimento mental.

A divisão entre *hard* e *soft*, destacando o *hard* como algo que teria qualidade superior, assim como as tentativas de distanciamento do berço nas revistas *pulp*, são apenas alguns dos diversos mecanismos utilizados pela própria teoria especializada para salvaguardar o gênero. Há diversos outros, como equiparar o gênero à utopia, colocando-a como subgênero, algo semelhante ao que vemos hoje em estudos de distopia que parecem rejeitar as correlações com a ficção científica. Como Roger Luckhurst (1994) argumenta em seu excelente artigo “The Many Deaths of Science Fiction”, a própria ficção científica se esforça de

¹ *Novum*, assim como outras expressões canônicas na teoria especializada da ficção científica, é um termo cunhado por Darko Suvin (2010).

tantas maneiras para se aproximar da chamada alta literatura e se distanciar de suas próprias origens que cria um cordão sanitário estreito o suficiente para quase enforçar e sufocar o gênero.

Mas qual seria o problema de separar o joio do trigo, de salientar correlações com a literatura já canônica e abandonar a memória de narrativas de qualidade inferior? O conceito de “megatexto”, criado pelo australiano Damien Broderick (1995), pode auxiliar a compreender os efeitos colaterais. Entre as diversas definições do que seria a ficção científica, está o requisito de que a ciência ficcional apresentada seja crível, o que seria uma das principais diferenças em comparação com o gênero da fantasia. Essa definição nos coloca diante do problema que é: a ficção científica deve ser atualizada junto aos avanços científicos? Temos diversos livros sobre viagens à Lua, encontros com marcianos ou venusianos, viagens na velocidade da luz – todas hipóteses que atualmente sabemos não serem possíveis. Isso quer dizer que, com o avanço das ciências, devemos reclassificar essas narrativas como fantasia? Ou que aceitamos seu status de ficção científica histórica, mas essas temáticas estariam proibidas no gênero daqui por diante? Ambas as alternativas são absurdas. Broderick oferece uma resposta a essa problemática através do megatexto. O conceito pode ser explicado com uma simples palavra: intertextualidade. A diferença aqui é que se propõe que a intertextualidade da ficção científica deva coexistir com o discurso científico ou o experimento mental. Os diversos livros do gênero formam um amplo contexto do qual os autores podem se servir sem que seja necessário atualizar essas hipóteses de acordo com as últimas descobertas científicas. Quando falamos de literatura de uma maneira ampla, parece óbvia a importância da intertextualidade: a menção a outras obras enobrece o produto final. Mas, quando falamos de um

gênero que muitas vezes nega as próprias raízes, não é supérfluo que se cunhe um termo para ressaltar essa questão.

Ao mesmo tempo que a Revolução Industrial criou a necessidade de abordar essa evolução literariamente, a relação com as revistas baratas criou uma necessidade de distanciamento por medo de contaminação. Isso fez com que autores ditos eruditos evitassem o assunto, de modo que o reflexo das rápidas transformações fosse notado sobretudo através das rupturas literárias trazidas pelo modernismo, e não tanto pela tematização literal das ansiedades tecnológicas que já então pairavam. Andreas Huyssen (1986) defende em seu livro *After the Great Divide* que o pós-modernismo teria como uma das suas principais características a queda da severa divisão entre a arte erudita e o trivial. E, de fato, vemos a partir desse momento mais obras que abordam a ficção científica fora da sua bolha, como as de autores como Thomas Pynchon e Kurt Vonnegut. Mas, enquanto autores como Vonnegut o fizeram cientes de sua transgressão, até pouco tempo atrás outros ainda se apresentavam receosos de qualquer equiparação.

Assim, as afirmações de Flusser que citei logo no começo me remeteram a uma polêmica não muito distante que foi a recusa de Margaret Atwood em aceitar que seu romance *Oryx e Crake* fosse uma obra de ficção científica. Atwood classificava seus livros *O conto da aia*, *Oryx e Crake* e *O ano do dilúvio* como “realismo sociológico”. Comparemos essa definição com a afirmação de Vilém Flusser sobre a instalação Sulfanogrados de Louis Bec em 1981: “Os sulfanogrados não são ‘ficção científica’, essa utopia a serviço dos vários estabelecimentos. São, pelo contrário, ‘ciência fictícia’. Ciência que se sabe figmento da mente, a serviço de uma sociedade mais digna do homem” (Flusser *apud* Alonso, 2023, p. 11). Flusser procura se afastar

do gênero ao conceder ênfase ao aspecto científico (“ciência fictícia”), enquanto Atwood o faz ao nomear o tipo de ciência que lhe interessa (a sociologia) e ao utilizar a definição “realismo” para enfatizar que sua ficção estaria mais próxima da realidade do que as criações do gênero maldito. Como se nota, são jogos de palavras, retórica que não serve a uma distinção real do gênero. O que Flusser criou continua sendo uma mistura de ficção e ciência, a ordem dos fatores não alterando o resultado final; e Atwood continua a trabalhar com uma ciência, a sociologia, por meio de um gênero ficcional.

Se a fala de Atwood teve a repercussão que teve, isso se deve à reação ruidosa de Ursula K. Le Guin em um artigo publicado no Guardian, em 2009. Nele, Le Guin afirma:

Na minha opinião, *O conto da aia*, *Oryx e Crake* e agora *O ano do dilúvio* exemplificam todas as coisas que a ficção científica faz, que é extrapolar imaginariamente as tendências e eventos contemporâneos em um futuro próximo que é meio previsão e meio sátira. Mas Margaret Atwood não quer que qualquer um dos seus livros seja chamado de ficção científica. [...] [Sua] definição arbitrariamente restritiva parece designada a proteger seus romances de serem relegados a um gênero que ainda é evitado por leitores, críticos e júris de premiações literárias limitados. Ela não deseja que preconceituosos a enfiem no gueto literário. (Le Guin *apud* Atwood, 2011, p. 4-5)²

² No original: “To my mind, *Handmaid’s Tale*, *Oryx and Crake* and now *The Year of the Flood* all exemplify one of the things science fiction does, which is to extrapolate imaginatively from current trends and events to a near-future that’s half prediction, half satire. But Margaret Atwood doesn’t want any of her books to be called science fiction. [...] [Her] arbitrarily restrictive definition seems designed to protect her novels from

Mas por que retomar essa discussão agora? Vivemos em outra era, na qual a urgência ecológica e a luta de grupos minorizados fizeram com que a ficção científica esteja em voga. Para usar a segunda língua de Flusser, ficção científica se tornou *salonsfähig*, ou seja, um tema que agora pode ser discutido em salões, em festas ou encontros sociais de respeito. Será?

Discutimos Flusser enquanto ficção científica, nomeamos seu livro pelo que ele é. Há cada vez mais estudos sobre o assunto, as distopias e narrativas apocalípticas estão em alta, o afrofuturismo é uma das chaves para se discutir racismo e pós-colonialismo. Mas como tecemos essas discussões na academia? Cita-se inevitavelmente Donna Haraway e, talvez, Bruno Latour. Outras tantas considerações passarão por Walter Benjamin, tão atual até os dias de hoje, mas que nunca se debruçou sobre o gênero. Pincelam-se alguns autores-chave como Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin ou Octavia Butler. Nomes de respeito que, de alguma maneira, conseguiram romper a barreira imposta ao gênero já muito tempo antes da virada que vivenciamos hoje. Ursula K. Le Guin, por exemplo, já figurava na lista de grandes autores de *O cânone ocidental*, de Harald Bloom. A menção e abordagem da ficção científica já é permitida, mas ainda é feita com certo distanciamento, com máscara e luvas para evitar a contaminação do lixão. Le Guin era consciente dos problemas envolvidos no gênero; afinal de contas, seus primeiros contos foram publicados sob o nome U.K. Le Guin para não revelar aos leitores que era uma mulher. Falecida em 2018, Le Guin continuou brigando até o fim com qualquer autor que ela entendesse que poderia estar rejeitando o selo seja de ficção científica, seja de fantasia, como o fez

being relegated to a genre still shunned hidebound readers, reviewers and prize-awarders. She doesn't want the literary bigots to shove her into the literary ghetto".

mais uma vez em 2015 com Kazuo Ishiguro, quando ele afirmou que seu romance *O gigante enterrado* talvez não seria do agrado de leitores de fantasia. E, se há uma forma de honrar o nome da autora, não é apenas através do trabalho seguro com a sua obra, mas sobretudo através de uma aproximação maior com o gênero dentro do qual ela cresceu e se desenvolveu.

Para compreender o momento que vivemos no que diz respeito à nossa relação com o gênero, trago considerações de Pierre Bourdieu. Já na década de 1980, ele afirmava:

As características dos gêneros de um status estrutural mais baixo [...] são definidas de acordo com a sua relação com os gêneros mais altos, que [...] os excluem. Essa situação tem efeitos sobre os principais produtores – na forma de complexos de inferioridade, mas também de “pretensão”, com a qual vão de encontro aos gêneros dominantes que consideram de menor valor. Mas, a partir de um determinado momento, a ficção científica [...] começa a se limitar a um espaço relativamente autônomo, com regras próprias de funcionamento, teóricos próprios, históricos próprios, periódicos próprios, que tem a aspiração de poder eleger a “verdadeira” ficção científica. Em suma, cria-se um campo desse gênero literário, que contém instâncias de consagração – júris, prêmios etc. – próprios. Ao mesmo tempo, se cria uma legitimidade própria [...] que impõe códigos e normas. E chega o tempo no qual não se pode mais compreender o que é produzido em um

determinado campo, quando não se conhece a sua história. (Bourdieu, 1989, p. 61)³

Acertadamente, Bourdieu aborda desde o complexo de inferioridade do gênero já mencionado neste texto, como a busca de fugir do passado *pulp*, até o fato de que o gênero criou seu próprio campo, com teóricos, prêmios e história próprias. Nesse sentido, mesmo que Donna Haraway tenha escrito *O manifesto ciborgue* com conhecimento de causa, isso não faz com que seu breve (porém complexo) ensaio seja suficiente para se considerar conhecedor da história do gênero, de seu megatexto. Sem esse mergulho, muitas das discussões permanecem superficiais, incapazes de dar um desejado passo a mais.

Outra chave para compreender essa recusa é oferecida por Boris Groys (2014) em *On the New*. Groys acredita que a necessidade do novo na arte é alimentada pelo profano. Em outras palavras, uma vez que a arte é consagrada e canonizada, ela precisa se reinventar, e o faz se alimentando do que seria uma arte mais baixa ou primitiva. Um

³ No original: “Die Merkmale der Gattungen von strukturell geringerem Rang [...] sind durch die Beziehung zur herrschenden Gattung definiert, die sie aber [...] ausschließt. Diese Situation hat Auswirkungen auf die beherrschenden Produzenten – in Gestalt von Minderwertigkeitskomplexen, aber auch von ‘Präntention’, der die Herrschenden wiederum nur mit Abschätzigkeit und Abwertung begegnen. Doch von einem bestimmten Moment an beginnt sich Science-fiction [...] als relativ autonomer Raum abzugrenzen, mit eigenen Gesetzmäßigkeiten des Funktionierens, eigenen Theoretikern, eigenen Historikern, eigenen Zeitschriften, die jeweils den Anspruch erheben, die ‘wirkliche’ Science-fiction auszuwählen. Kurzum, es bildet sich ein Feld dieser Literaturgattung aus, das ein Komplex spezifischer Konsekrationsinstanzen – Juries, Preise usw. – enthält. Zugleich bildet sich eine eigene Legitimität aus [...], die kodifizieren und Normen setzen. Es kommt der Zeitpunkt, da man nicht mehr verstehen kann, was in einem Feld produziert wird, wenn man dessen Geschichte nicht kennt”.

exemplo claro disso é a arte expressionista, que se alimentou da arte de culturas africanas. O que nos interessa em sua teoria, contudo, é principalmente a relação do campo da arte com a arte da qual ele se alimenta. As obras de arte europeias, releituras do primitivo africano, foram canonizadas, enquanto a tradição africana original continuou relegada, esquecida e sua história e particularidades não foram alçadas ao cânone ou estudadas.

Pois a academia está em vias de fazer o mesmo com a ficção científica. A recusa de analisar sua história e as regras estabelecidas pelo próprio gênero indica esse desejo de se alimentar do novo apenas por um pequeno recorte. Isso garante que, ao mesmo tempo que a ficção científica esteja sendo alçada ao cânone, a grande maioria dos seus autores e até mesmo sua teoria continue relegada ao gueto. Se pensarmos que a teoria de Groys se inspira na observação da relação colonial da arte europeia com a arte africana – ou seja, na apropriação de culturas outras – e que o interesse suscitado pela ficção científica se deve, em grande parte, à sua capacidade de representar e abordar questões de grupos marginalizados, fica claro que ignorar como o gênero chegou onde chegou, ou as lutas travadas por esses mesmos grupos dentro do próprio gênero, não é a atitude desejada.

A história da ficção científica também pode ser um reflexo da história da ciência. Inspirado neste fato, Adam Roberts (2018), um dos teóricos do gênero, defende que a ficção científica teria nascido na Antiguidade, hibernado com o avanço do Catolicismo e os impedimentos decorrentes da Inquisição, e então retornado com o pensamento crítico reintroduzido pelo Protestantismo. Pessoalmente, não concordo com o recorte proposto, visto que ele não trata do desenvolvimento de um gênero literário com regras próprias e do desenvolvimento de sua própria intertextualidade – o megatexto de

Broderick (1995) –, mas o estudo de Roberts não deixa de ser uma importante observação da relação do pensamento científico e da ficcionalidade. Em obra anterior, Roberts (2000) chegou a defender que o recorte do gênero se desse a partir de *Somnium, sive astronomia lunares* (Sonho, ou: Astronomia Lunar), de 1634, escrito pelo astrônomo alemão Johannes Kepler. Uma das principais evidências seria justamente o fato de essa obra ter influenciado publicações posteriores, como *Viagem à Lua* de Cyrano de Bergerac. O argumento, todavia, não convence, uma vez que não é possível falar de uma continuidade dessa influência até o *pulp*. Os escritos de Kepler, contudo, nos interessam especialmente por nos apresentar um primeiro momento do pensamento científico desenvolvido através da ficcionalidade em moldes mais próximos aos propostos por Flusser.

Em *Somnium*, Kepler desenvolve uma narrativa em três camadas. Na primeira, o narrador, Kepler, conta sobre um sonho no qual ele teve acesso a um livro escrito por Duracotus, onde este narrava sua infância na Islândia e como haveria recebido ensinamentos de sua mãe, uma bruxa, de forma a conjurar um demônio que, por sua vez, lhe narrou fatos da Ilha de Levânia – ou seja a Lua. O texto é breve. Em sua mais recente edição alemã (Kepler, 2011), ele conta com dezenove páginas. Mas o interesse maior de Kepler não estava no fazer ficcional, e sim nas teorias que envolviam essa escrita, de forma que mais importante que o texto ficcional são suas 223 notas de rodapé e apêndice, os quais contam com 97 páginas na referida edição. Essas notas tinham como função comentar as inspirações para a escrita e explicar as teorias que estavam por trás da história, além de corrigir teorias que já haviam se provado erradas no meio tempo. Assim, quando afirma em sua ficção que a viagem em direção à Lua seria muito custosa, Kepler esclarece em uma nota de rodapé:

Eu defino a gravidade como uma força de atração mútua, semelhante à magnética. A força dessa atração é maior quanto maior em corpos vizinhos do que os corpos distantes. Assim, eles resistem mais à separação um do outro quanto mais próximos estão entre si. (Kepler, 2011, p. 47)⁴

Ou, ao afirmar que a viagem seria arriscada para humanos, Kepler explica em outra nota que há teorias sobre a existência de uma camada de ar que vai apenas até às montanhas, e que o ser humano morreria como um peixe fora da água em locais demasiadamente altos.

O que nos interessa aqui, contudo, é que o fazer científico de Kepler abarcava não apenas os estudos astronômicos, mas também a ideia de haver magia, uma espécie de ligação entre matéria e espírito, algo que se reflete tanto na figura da mãe bruxa quanto na sabedoria trazida por um demônio – forte simbologia para alguém que passou pela Guerra dos 30 anos e cuja mãe, herbolária, foi perseguida pela Inquisição.

Se, neste primeiro momento de retomada da ciência, ela não se diferencia da magia e é igualmente negada pelo pensamento católico da época, com o desenvolvimento a ciência vai, cada vez mais, excluir esse aspecto fantástico do seu saber. À ciência compete apenas aquilo que pode ser comprovado pelo método científico, de forma que mesmo a ficcionalização de hipóteses acaba sendo fortemente negada nesse núcleo. Assim, destaca-se a característica vanguardista de Flusser por explorar a ficção e a arte, com os desenhos de Louis Bec,

⁴ No original: “Gravitation definiere ich als eine Kraft wechselseitiger Anziehung, ähnlich der magnetischen. Die Kraft dieser Anziehungen ist größer bei benachbarten Körpern als bei entfernten. Stärker also widerstehen sie der Trennung des einen vom andern, wenn sie einander noch nahe sind”.

para tratar de hipóteses envolvendo temas tabu como suicídio – ou uma autoeutanásia, em vista de condições não favoráveis – e a alta relevância do sexo para a existência, como quando ele descreve que “a meta da evolução foi alcançada quando a boca e o ânus se fundiram. Surge o orgasmo permanente, que é a vitória do amor sobre a morte” (Flusser, 2011, p. 51). O espaço ficcional é um espaço seguro para se tratar de temas como esse, criando o distanciamento necessário para que se discuta os mencionados tabus. A escolha pelo ficcional enquanto forma dentro da esfera acadêmica é ousada, mas, ao ignorar a compreensão das engrenagens do fazer científico dentro da esfera ficcional, se abrem as portas para a ironização, como a perpetuada pelo colega Milton Vargas anteriormente citada neste texto.

No momento atual, como é sabido, a ficção científica está em vias de alcançar outro status, e não há exagero em afirmar que isso reflete uma outra visão da ciência. A própria ficção científica se transforma junto a essa visão quando povos originários defendem suas cosmogonias e seus entendimentos de mundo. Assim, a ficção científica, que excluía o fantástico e a magia, deve abrir espaço para que o mundo como é entendido por povos originários seja retratado no afrofuturismo sem que a visão desses povos seja entendida como mera fantasia. Além disso, a aproximação do gênero feita por cientistas também se apresenta de uma nova maneira, o que pode ser visto no exemplo da filósofa da ciência belga Vinciane Despret, que se destacou ao escrever ensaios sobre a nossa percepção dos animais. Neles, ela defende o ponto de vista de que apenas podemos realmente compreendê-los se aceitarmos a impossibilidade de uma observação totalmente distanciada, procurando reproduzir a vida selvagem, apesar de nossa evidente presença. Despret defende que a observação

de nossa interação com os animais não humanos pode ser um caminho mais efetivo para o verdadeiro conhecimento.

Leitora de ficção científica e inspirada por pensadoras como Haraway, Despret (2022) publicou, em 2021, sua própria ficção científica, *Autobiografia de um polvo*, com três contos versando sobre pesquisas ficcionais de animais reais. Assim como em *Vampyroteuthis Infernalis*, a narrativa título trata da pesquisa sobre octopodas, embora não simule uma monografia como o faz Flusser, e sim conte uma história ficcional sobre pesquisadores linguistas e crianças que teriam desenvolvido a habilidade de se comunicar com os polvos. Não há a intenção de simular algo totalmente crível ou verossímil. A obra se identifica como ficção científica e faz uso de suas ferramentas. E, através da ficção científica, Despret defende que escutemos as queixas dos animais, como na mensagem recebida na gramática tipicamente octopodal:

[Ele me] chama do futuro a fim de se tornar. / [Ele me] chama do futuro a fim de retornar. / Não mais ser em aparência. / Encontrar a saída. Retornar sempre pelo mesmo caminho. / A saída é outro caminho. [...] Os corpos acolhiam como conchas. Sem mais conchas, sem mais saída. Perigo. / Morrer não é mais regozijante. Sem ovos, viver em águas escuras. (Despret, 2022, p. 104)

Nesta nova fase, a ciência não se acanha de se associar à ficção científica e o faz através da busca de reinserir o humano em um diálogo com os animais, algo que se perdeu com a fé judaico-cristã, que prega que o animal foi criado para servir ao homem, cisão ainda mais acirrada pela Revolução Industrial e pela decorrente separação entre o espaço rural e o urbano. A reconexão entre o animal humano

e não humano se faz inicialmente pela ficção, mas com um objetivo claro de que esta sirva à abertura de nossas mentes a debates futuros.

Essas obras propiciam a observação das conexões entre o desenvolvimento do pensamento científico ficcional e a história da ficção. De um lado, escritores como Kepler são considerados e estudados por teóricos como Roberts, algo que não deveria ser ignorado. De outro, Flusser não escreveu suas ficções científicas em um vácuo, mas em um contexto de exposição direta ou indireta às criações do gênero, como suas correspondências e escritos comprovam. Por fim, Despret escreve dentro dessa tradição científica, mas também explicitamente fazendo uso do gênero literário. Separar as discussões do científico e do literário, assim como excluir o estudo da teoria especializada, equivale ao que se descreve com a expressão “jogar o bebê fora com a água do banho”. Por um preconceito infundado, no sentido de que não houve acesso suficiente aos estudos para fundar a discussão e tecer as críticas justificadas à teoria, se ignora também a terminologia especializada, *insights* e observações relevantes, criando a necessidade de recriar caminhos já trilhados. Faço assim meu convite àqueles que se interessam pelo tema: a expansão das teorias de conhecimento científico não apenas é possível através do ficcional, mas é ainda mais ousada se nos aventurarmos pela teoria de áreas até recentemente relegadas, como a própria ficção científica.

Referências

- Alonso, R. (2023) Suponhamos: cenários para uma ética flusseriana. *Flusser Studies* 36, p. 1-17.
- Alonso, R. (2024) *Eu sou o caso*. Florianópolis: Nave.
- Atwood, M. (2011) *In other Worlds*. SF and the Human Imagination. Londres: Virago.
- Bourdieu, P. (1989) *Satz und Gegensatz*. Trad. Ulrich Raulff; Bernd Schwibs. Berlim: Klaus Wagenbach.
- Broderick, D. (1995) *Reading by Starlight*. Postmodern Science Fiction. Londres, Novas York: Routledge.
- Delany, S. R. (2005) Science Fiction and “Literature” – or, The Conscience of the King. In: Gunn, J.; Candelaria, M. (Orgs.). *Speculations on Speculations*. Theories of Science Fiction. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Despret, V. (2022) *Autobiografia de um polvo*. Trad. Milena P. Duchiede. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Flusser, V.; Bec, L. (2011) *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume.
- Groys, B. (2014) *On the New*. Trad. G.M. Goshgarian. Londres: Verso.
- Huyssen, A. (1986) *After the Great Divide*. Indianapolis: University of Indiana.
- Kepler, J. (2011) *Der Traum, oder: Mond-Astronomie*. Trad. Hans Bungarten. Berlim: Matthes & Seitz.
- Luckhurst, R. (1994) The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic. *Science Fiction Studies*, v. 62, n. 21/1.
- Pereira, V. S. (2023) Do *Zukunftsmann* a Perry Rhodan: o início da ficção científica na Alemanha. *Contingentia*, v. 11, n. 1, p. 47-57.

Roberts, A. (2018) *A verdadeira história da ficção científica*. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman.

Roberts, A. (2000) *Science Fiction*. Londres, Nova York: Routledge.

Suvin, D. (2010) *Defined by a Hollow*. Londres, Nova York: Peter Lang.

Torres, J. A. (2021) A “ficção científica” em Vilém Flusser: alguns caminhos de investigação. *Memorare*, Tubarão, v. 8, n. 1, p. 8-28.

Apreciação de *Um dia chegarei a Sagres* pelas considerações de “Da dúvida”

Maria Aparecida Barbosa

A valoração da fé

O recém-inaugurado Museu Boulieu em Ouro Preto apresenta a exposição permanente Caminhos da Fé, reunida pelo casal Maria Helena e Jacques Boulieu. O acervo reúne peças provenientes de variadas regiões do mundo nas quais se projetou a cultura ibérica levada pelos navegadores e conquistadores portugueses e espanhóis. Com os colonizadores, a arte barroca se defrontou e penetrou territórios das pujantes e variadas culturas com visões de mundo próprias. O projeto colonizador de dominação dos povos nativos deu origem a religiosidades e a manifestações estéticas, entre outros efeitos de conflitos sociais e econômicos historicamente conhecidos. Os novos Caminhos da Fé se estendiam desde as Índias Orientais até as Ocidentais, de Calcutá, Mumbai e Goa ao México dos astecas e à

Cusco dos incas, de Macau e do Japão às terras brasileiras do Atlântico Sul. À entrada da exposição, como uma epígrafe, uma instalação de vídeo repete as estrofes do poema “Mar português” de Fernando Pessoa: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. Deus quis que a terra fosse toda uma”.

A florescência das grandes navegações e as conquistas além-mar foram cantadas em *Os Lusíadas* por Camões em elogios à empresa da aristocracia em Sagres e ao caráter colonialista.

Celso Lafer (1965) (em *O problema dos valores n’Os Lusíadas*) pressupõe que, dentre as diversas manifestações artísticas do homem do Renascimento, esse poema épico é que teria melhor captado a dialética da complexa realidade do século quinhentista, graças à encarnação de uma unidade temática explícita no verso “eu canto o ilustre peito lusitano” (Camões, 1843) e graças à totalidade formal ordenada em harmonia preestabelecida.

Três pilares consistem no alicerce para a expansão ultramarina de Portugal:

1. burguesia comercial consolidada pelo reinado de Aviz com Dom João I;
2. razão do Estado na ordem política;
3. o empirismo na ordem cultural, a disseminação do ideário franciscano, nominalista, e não dominicano (teórico e universal).

As armas e os barões assinalados [A]
Que, da ocidental praia lusitana, [B]
Por mares nunca de antes navegados [A]
Passaram ainda além da Taprobana, [B]
Em perigos e guerras esforçados, [A]
Mais do que prometia a força humana, [B]

E entre gente remota edificaram [C]
Novo reino, que tanto sublimaram [C]. (Camões, 1843,
Canto I, estrofe 1)

O valor básico do poema épico de Camões é a consciente celebração da expansão ultramarina portuguesa. (Essa é a tese de Lafer, assim explicitada nas páginas 35 e 36 do seu livro, hipótese passível de ser acompanhada e verificada no poema.) A empresa das navegações era essencialmente racionalista e trazia riquezas para a nação portuguesa, embora se propusesse a conhecer os mundos e a instaurar a fé.

Sabe que há muitos anos que os antigos
Reis nossos firmemente propuseram
De vencer os trabalhos e perigos
Que sempre às grandes cousas se opuseram;
E, descobrindo os mares inimigos
Do quieto descanso, pretenderam
De saber que fim tinham e onde estavam
As derradeiras praias que lavavam. (Camões, 1843,
Canto VIII, estrofe 70)

Os percalços e o questionamento

As contradições da natureza humana, que ao longo do poema se delineiam, convertem-se num desastre histórico e abalam a confiança, de maneira que o poema se vê na contingência de oscilar entre a verdade histórica com base nos atos humanos soberanos e o recurso

em última instância à fé em Deus: “O juízo humano tanto erra” (Camões, 1843, Canto III, estrofe 9); “Mais pode a Fé, que a força humana” (Camões, 1843, Canto III, estrofe 3).

Um mergulho na história de Portugal, acompanhando a pesquisa apresentada nos três volumes da alentada pesquisa *Escravidão*, de Laurentino Gomes (2019), permite recuperar fatos inaugurais atinentes à campanha que visava o financiamento da Escola Náutica de Sagres.

No dia 8 de agosto de 1444, na cidade de Lagos, à época um vilarejo do Algarve, os habitantes são surpreendidos pela ancoragem de seis caravelas, de cujos porões vai saindo uma carga de 235 homens, mulheres e crianças, africanos escravizados que serão em seguida arrematados em leilão ali ao cais. Quatro são logo reservados para igrejas e monastérios. Um lote com 46 escravos ficou reservado para o cavaleiro com botas de cano alto e um grande chapéu que supervisionava todos esses acontecimentos. Era o Infante Dom Henrique, quinto filho de Dom João de Aviz, irmão do rei Dom Pedro. A descrição minuciosa desses acontecimentos foi documentada pelo cronista e biógrafo de Dom Henrique, Azurara, que era guarda-mor da Torre do Tombo. Essas anotações foram perdidas por quatro séculos até serem descobertas no arquivo da Biblioteca Real de Paris em 1837. Posteriormente esses registros vieram a compor um livro, um documento histórico. Trata-se do primeiro registro de compra e venda de escravizados pelos portugueses, comércio que, nos próximos séculos, envolve 12,5 milhões de pessoas cativas capturadas ou adquiridas na África, que serão levadas através de milhares de viagens à Europa e à América (Gomes, 2019, p. 39-40).

Ante o conhecimento dessas fundações que serviram de base para todo o empreendimento da nobreza portuguesa, o entusiasmo

arrefece e a dúvida se estabelece: o homem é uma criatura pequena neste mundo de Deus:

Quem poderá do mal aparelhado
Livrar-se sem perigo, sabiamente
Se lá de cima a guarda soberana
Não acudir à fraca força humana? (Camões, 1843, Canto II,
estrofe 30)

Em meio à acentuada inclinação antropocêntrica do período do Renascimento, cabe – com essa perspectiva que traço – a possibilidade de entender a pequenez do homem em Camões: “Contra hum bicho da Terra tão pequeno” (Camões, 1843, canto I).

Resulta disso, portanto, uma tensão dialética: que não se pode sustentar pelo lastro antropocêntrico – pois o homem converteu a empresa num desastre –, nem pela utopia – pois ela é irreal –, tampouco pela invocação da fé divina – pois que essa se contradiz com o sistema renascentista. Tal tensão dialética do homem quinhentista – um século povoado pelas contradições expressas no poema épico de Camões – antecipa o período barroco e já é de todo o modo maneirista. A dignidade humana intensificada a ponto de equiparar-se à magnitude divina não era todavia sólida o bastante para a compreensão tão abrangente de tantas dúvidas e contradições.

A instabilidade entre a fé e as perplexidades no poema épico *Os Lusíadas* encontra correlato no foco narrativo conduzido pelo personagem Mateus do romance de Nélida Pinõn (2021). O poema de Camões e os enaltecimentos aos nobres do Sul de Portugal são referências a que a personagem se apegue desde a infância, quando as ouve reiteradamente nas aulas de história e literatura lá na aldeia. O professor Vasco da Gama, mestre filho de camponeses e pai de grande

prole, foi também quem ensinou ao menino que havia outros mundos atrás do mundo que via.

O menino vai crescendo, se torna homem, está permanentemente inebriado pelas memórias de relatos dos feitos nobres. Ele se pergunta se não desejou um dia ser poeta andarilho, levando nas mãos um manuscrito, montado num jumento, pelas aldeias a recitar poemas. Sob o impulso da invenção, esses profetas falavam dos mundos atrás dos mundos que se vê. Para lá da desonrosa campanha para financiamento da Escola de Sagres, os poetas fabulavam por meio de uma arqueologia das imagens ainda cintilantes que sobrevivem à supressão! Mas os lavradores se mostravam resistentes às artes das histórias com desgraças, queriam aplaudir os palhaços, os ambulantes que faziam rir.

Na narrativa, Mateus dirige-se à cidade de Lisboa, quer ser ouvido por um vizinho que seja. Devota-se tão ardentemente aos reis e aos fidalgos do áureo período das façanhas ultramarinas, a ponto de estabelecer um propósito de vida: *Um dia chegarei a Sagres* (Piñon, 2021). Ao pé da letra ou de maneira figurada pela linguagem das inúmeras camadas, mesmo imaginárias, Nélida Piñon assim intitula esse livro que nos tange e auxilia na compreensão da nossa história.

Talvez seja mesmo uma quebra de paradigma a guinada que, de um dia para o outro, transforma radicalmente a feição de um povo. O romance traça uma saga de Portugal através do percurso do pobre camponês Mateus. Oriundo da região do Rio Minho, ele sai numa peregrinação de vida em busca do nobre passado português.

Nasci no século XIX, no Norte de Portugal, e não sei o que significa ser parte desta nação. Que benefícios os reis, assentados no trono, de diversas linhagens, nos

concederam além de agrilhoar o povo aos seus caprichos. Esta turba de sangue real ainda não decretou a verdadeira abolição da escravatura, aquela ocorrida em 1869. Eu, porém, decidi contar minha história, a falar no ar, no dia primeiro de novembro, mês que coincide com o terremoto de Lisboa. (Piñon, 2021, p. 6)

Certo dia, o avô disse ao neto Mateus: “Aquele flagelo, Mateus, afetou quem somos hoje. Imprimiu na imaginação portuguesa a marca do medo” (Piñon, 2021, p. 334).

O narrador enfrenta desafiador o desígnio divino:

A catástrofe que se abatera sobre um povo crédito e licencioso como qualquer outro, mas que não merecera a implacável vingança de Deus. Não era aceitável que pelos pecados praticados à vista de todos, sob o conhecimento do clero e dos moralistas, e que escorriam em meio à lama das sete colinas de Lisboa, devessem todos ser punidos. E que este Deus reduzisse Lisboa a pó, soçobrando os ossos, a fé, a visão do paraíso, os pilares civilizatórios. (Piñon, 2021, p. 334)

A ficção entremeada por memórias tristes tem como alento a gratidão pela vida. Mas a análise acerca do passado e do futuro do povo português aporta intermitentes porém sempre mais frequentes avalanche de dúvidas. Não são antinomias, senão tensões alternantes que corroem a ternura ingênua e conduzem Mateus ao ceticismo. Um ceticismo melancólico e radical, sobredeterminante enfim no seu destino.

Da dúvida

Kant afirmava que o ceticismo é um lugar de descanso para a razão, embora não deva ser sua morada. O espírito invadido pela quinta essência da dúvida, em sua indecisão fundamental, não tem descanso, reflete Vilém Flusser (2018) no ensaio “Da dúvida”. A consideração de Flusser pode ser a pulga atrás da orelha: a progressiva intelectualização e os laivos de ceticismo ante tudo que ouvira da história de seus antepassados a princípio se afigura como liberdade ao personagem Matheus. Sua ingenuidade é abalada por dúvidas e angústias.

A princípio, o tratado de Flusser, “Da dúvida”, vê com indulgência e olhos prazerosos o exercício da dúvida. Afinal, todo conhecimento sistemático adviria da dúvida vinculada à curiosidade – esse teria sido o berço da pesquisa. Para começar, segundo ele, há sempre uma fé que antecede o espírito povoado pela dúvida. A ingenuidade, a inocência se dissolvem gradativamente na corrosiva dúvida. A partir dessa corrosão cética, a autêntica fé original nunca mais retorna, mesmo as novas certezas hão de sempre conter o quinhão da dúvida.

Flusser vê a Idade Moderna e o pensamento de Descartes como uma fé autêntica na dúvida. Foi desse exercício que resultou nessa era o caráter científico da pesquisa otimista.

Mas, num outro estágio de tensão, a dúvida passa a assolar os pontos de apoio que sustentam a fé na realidade; a dúvida da dúvida se dissemina e chega às raias do absurdo. Seria uma espécie de intelectualização paulatina do intelecto, o suicídio do intelecto. Essa tensão absoluta é bem diferente da dúvida cartesiana levada a cabo na

Idade Moderna, que ainda constituía dúvida “limitada ao não-intelecto” (Flusser, 2018, p. 14), e era inclusive mantida pela fé no intelecto. Ao completar-se como intelectualização, a dúvida cartesiana passa a ser niilista; e abundam os sintomas desse suicídio do intelecto se manifestando evidentes em todos os terrenos.

Toda e qualquer tentativa de vencer a condição aparentemente sem saída que é o niilismo deve desafiá-lo como a dificuldade a ser superada. O exacerbamento da dúvida eclipsou a fé e fez desaparecer qualquer senso de realidade. Por rudimentares que sejam, os vestígios de fé ainda permanecem. Mas, segundo Flusser, para se safar do niilismo é preciso admitir o absurdo niilismo e procurar um senso de realidade completamente inédito.

A reflexão de Flusser distingue, no panorama da situação da filosofia, certas fés melhores a que o intelecto tenta se aferrar diante da condição da dúvida: a hesitação, o sentimento de culpa, o engajamento descomprometido. Todas essas situações demonstrariam a perda de fé na razão e no intelecto, embora não contribuam para vencer a condição niilista daquele que filosofa (Flusser, 2018, p. 9).

Não quer o tratado de Flusser consistir em apologia do desprezo anti-intelectual, nutrida por segmentos de místicos e pensadores sentimentais ou por quem invista a fé nos sentidos. Não, não se trata do abandono do intelecto, mas uma volta que pretende superar essa valoração do intelecto por si.

Mesmo porque o filósofo considera o anti-intelectualismo bem comum na filosofia arriscado e perigoso. Somente quem passou pela vivência intelectual e constatou a esterilidade do intelecto não será mais anti-intelectual. Pois a experiência intelectual pode levar a uma compreensão dos fundamentos donde nasce o intelecto. Seriam

fundamentos não pertencentes ao campo da filosofia, admite Flusser. O interesse em imiscuir-se pela senda desses fundamentos, embora não necessariamente transponham a absurda condição niilista atual, já inicia um processo de iluminação das indagações a serem mais tarde enfrentadas. Flusser crê que a própria iniciativa de pensar a respeito do assunto, buscando uma consciência da condição, pode ser o toque inicial para superar o niilismo, talvez uma abertura, para além da dúvida radical, por meio da qual seja possível vislumbrar novamente uma fé, uma esperança na realidade.

Dentre os fundamentos da corrente de pensamento, o tratado de Flusser conduz primeiramente às ponderações do intelecto. Ilustra com o esforço mental da meditação dentro da ioga, que começa com a concentração. A tentativa de eliminação de pensamentos adventícios no intelecto, no pensamento, é a luta obstinada pela vontade de se concentrar num veio único do pensamento. Flusser identifica no exercício um fundamento que quer fazer prevalecer a vontade e que no romantismo é mais cara que o intelecto, preferência essa de índole indiana. Nesse ponto de sua explanação, Flusser se remete ao véu de Maja da filosofia indiana, via Schopenhauer denominada *Vorstellung* (representação) em luta contra a *Wille* (vontade). Esse véu seria uma teia de ilusões – o véu de Maja –, véu que conforme o ensinamento hindu deve ser rasgado, a fim de permitir a concentração na vontade.

Em seguida há uma digressão profícua com alusões à sintaxe da linguagem, em cuja frase-padrão se destaca o sujeito, o objeto e o predicado. A partir desses órgãos, o sujeito se afirma numa espécie de projeto em relação ao objeto. Seria, segundo Flusser, a existência, a realidade correlacionada às possibilidades de estruturação com a língua portuguesa, que é flexional; talvez com cautela possa ser

pensada a proposição em termos de outras línguas flexionais. A realidade estaria no avanço do pensamento, que é o esforço, o projeto em termos da articulação sempre em processo da construção da frase a partir do caudaloso caos, buscando, apesar dos insucessos, uma realização produtiva. Esse excerto desenvolvido na conjugação dos termos frasais o leva a estreitar cada vez mais o caráter da dúvida e do intelecto, destacando agora a importância das limitações da língua concentradas nos nomes. Em seguida, o tratado de Flusser se detém a falar da proximidade e finalmente do sacrifício.

A filosofia de Flusser, ao mesmo tempo que tenta romper o estágio absurdo do niilismo e do apartamento das questões mais reais, auxilia a desembaçar ou a desembaraçar certos fios do inexorável destino do protagonista da nossa história – que é ficcional, mas é montada sobre circunstâncias bastante reconhecíveis historicamente.

O terremoto engendrando tragédia e dúvida

A nefasta história da intempérie natural do terremoto em Lisboa que engendra insegurança é também observada por Walter Benjamin (2023). Ele se detém nos aspectos incomuns do acontecimento numa das 85 peças radiofônicas que escreveu entre 1929 e 1932, colaborações transmitidas mensalmente pelo Südwestdeutscher Rundfunk de Frankfurt e pela Funkstunde de Berlim. “Terremoto em Lisboa” se reporta às consequências da catástrofe que afetou âmbitos diversos num raio espacial de milhares de quilômetros.

A peça radiofônica “Terremoto em Lisboa” tem repercussões que afetam a história do Brasil, e integra o livro *Walter Benjamin Literatura*, um dos resultados do meu projeto de pesquisa que tenta articular e pensar a interface de culturas e línguas como o alemão e o português brasileiro. Bem, num estudo comparado, os princípios da informação jornalística – novidade, concisão, clareza – caem por terra. Há um desalinho, a busca por formação não se totaliza, se apresenta sempre em caráter *geteilt, fragmentiert*. Flusser contribui a esse pensamento quando diz respeito à palavra “*in-forme*” que, a partir do verbete de George Bataille para o *Dicionário crítico* da revista *Documents de Paris* (7 de dezembro de 1929), acentua o sentido, não de informar e de conhecer, mas de operar em contínua formação (Alonso, 2024).

Foi com efeito um dos maiores e mais destrutivos terremotos que abalaram o planeta, mas devido a certas singularidades estranhas chamou mais a atenção e a preocupação do mundo inteiro. Segundo essa peça radiofônica ou – neste caso, poderíamos dizer – ensaio, intitulado “Terremoto em Lisboa”, Portugal se encontrava então no auge do poder colonial. Lisboa, por sua vez, era uma das cidades comerciais mais exuberantes do mundo; com seu porto na foz do Rio Tejo sempre abarrotado de navios, era um centro mercantil alinhado com as riquíssimas companhias marítimas sobretudo de Hamburgo e da Holanda. Lisboa tinha 30.000 residências e mais de 250.000 habitantes, dos quais um quarto morreu no terremoto.

A corte portuguesa era famosa pela austeridade e pelo fausto. Baseado em folhetos que documentam histórias um tanto quanto mirabolantes e que faziam no século XVIII as vezes de jornais informativos, Benjamin (2023) se refere a algumas descrições anteriores ao terremoto das excêntricas solenidades das audiências reais. Ora, o rei costumava se encontrar no Rocio com os cortesãos,

todos dentro de suas carruagens na praça principal da cidade, sem desembarcarem. Os nobres ficavam ali conversando um bocado. Uma das anedotas veiculada nesses folhetos documenta que se tinha em uma conta tão elevada e sublime o soberano português, que era inconcebível que ele em sua tamanha grandeza pudesse ser afetado por uma fatalidade, mesmo que fosse pela catástrofe do terremoto; ele, que teve de se submeter a passar a tarde inteira somente com sua esposa na carruagem, sem o cerco habitual dos cortesãos. Piadas à parte, histórias desse gênero compõem com humor arrevesado os registros históricos da família real portuguesa do XVIII.

Benjamin atribui relevância trágica aos eventos relacionados ao terremoto em Lisboa, e salienta a maneira como esse sinal da força da natureza abalou a confiança do povo português e dos contemporâneos de modo geral, na medida em que inspirava o medo.

Sem testamento, ou seja, sem a tradição que o oriente a nobres façanhas dos fidalgos de Sagres, a essa figura do povo, ao personagem Mateus do livro de Pinõn, nada mais resta, senão o espírito assolado pelas dúvidas na sempiterna arrolagem dos dias e dos anos.

Referências

- Alonso, R. (2024) *Eu sou o caso, o modelo Vilém Flusser e o Brasil*. Florianópolis: Nave.
- Benjamin, W. (2023) “Terremoto em Lisboa”. In: Benjamin, W. *Walter Benjamin Literatura*. Organização, prefácio e tradução Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis, SC: Cultura e barbárie, p. 214-221.
- Camões, L. (1843) *Os Lusíadas*. Lisboa, Paris: Baudry.

Flusser, V. (2018) *Da dúvida*. Rio de Janeiro: É realizações.

Gomes, L. (2019) *Escravidão*: do primeiro leilão de cativos em Porto até a morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janeiro: Globo Livros, v. 1.

Lafer, C. (1965) *O problema dos valores n'Os Lusíadas*. Instituto de Estudos Portugueses da USP.

Piñon, N. (2021) *Um dia chegarei a Sagres*. Lisboa: Temas e debates.

O sacrifício de Vilém Flusser

Rafael Miguel Alonso Jr.

Introdução

No final dos anos 1960, a Bienal de Arte de São Paulo se encontra em situação conturbada, crise esta provocada por múltiplos fatores, internos e externos à fundação, que permite a Vilém Flusser (1920-1991), ao seu modo sempre nada accidental, de quem aponta em várias direções mas nunca perde de vista os seus objetivos profissionais e econômicos, tomar parte no comissariado técnico designado por Francisco Matarazzo, em 1972, para reprogramar o evento – e a palavra “reprogramar”, aqui, está empregada em sentido flusseriano. A partir daí, a pergunta que orienta esta breve reflexão é: por que, no contexto da metade dos anos 1960 e começo dos anos 1970 – momento em que, justamente, Flusser passa a escrever sobre a Bienal, e que o leva, por sequência, a ser convidado a compor a equipe que deve repensar a mostra –, Flusser escreve ensaios e artigos sobre “arte primitiva”, “arte negra”, “arte africana” ou, em alguns casos, sobre o conceito de primitivo ou de primitividade? Em que termos pode-se interpretar a escolha de Flusser de incluir a discussão acerca do primitivo no quadro

geral da reprogramação da Bienal de São Paulo? Inicialmente, cumpre mencionar que Flusser também fala do primitivo nos textos em que comenta o trabalho de escritores e artistas visuais brasileiros, e não apenas nos que versam sobre o evento de arte.

Em “Bienal e fenomenologia”, publicado em *O Estado de São Paulo* em 2 de dezembro de 1967, Flusser identifica um dos fatores que colaborariam para a decadência, mesmo que temporária, da Bienal, e que poderíamos chamar de “crise do espanto”, ideia não muito diferente da “crise da religiosidade” que ele analisa em outros ensaios e livros do mesmo período. Se a questão da “crise da religiosidade”, em resumo, passava pela derrocada das narrativas das religiões tradicionais ou pela falência destas religiões enquanto modelos organizadores de sentido, deixando o humano moderno, em mundo descentrado, entregue à própria sorte, à deriva, a “crise do espanto”, no ambiente da Bienal, se traduzia pela incapacidade do que Flusser denomina de “burguês” de se deixar espantar ao caminhar pelos corredores do pavilhão do Ibirapuera. Protegido por sua “capa explicativa” e armado com suas “redes explicativas”, o burguês não se abre para Bienal, ou seja, não permite que a Bienal lhe altere. Segundo Flusser, deveria ser permitido que “as coisas da Bienal sejam coisas” (Flusser, 1967a).

A este respeito, importa recordar que, nesta situação, coisas, para Flusser, são obras, objetos e materiais capazes de ressacralizar a nossa experiência, isto é, de preservar o mistério da existência, de produzir, ainda, poesia, ou em sentido romântico e flusseriamente roseano, de fazer ver como se fosse a primeira vez, de libertar o húmus da palavra, em contraposição aos instrumentos, estes, sim, responsáveis por tornar o mundo opaco, funcional (na condição de manipulados por

funcionários), sem graça. Em síntese superficial, é como se as coisas nos libertassem e os instrumentos nos subjugassem.

Enquanto exposição de instrumentos, a Bienal seria “inócua, e pode ser recomendada às famílias dos senhores visitantes como divertimento sadio. E vendem pipoca, se não estou enganado, no bar instalado no próprio estabelecimento” (Flusser, 1967a). Já enquanto exposição de coisas, como “fenomenologia aplicada”, a Bienal poderia ser um laboratório de experiências prováveis para o país eternamente em desenvolvimento chamado Brasil. Mas, para isso, era preciso “fazer uma crítica, uma ‘ciência’, da Bienal, num sentido muito mais poderoso”, ou ainda, “que sintamos espanto: se quisermos viver, precisamos abrir-nos para o microcosmos que a Bienal nos oferece e, em todos os lugares nos quais disse ‘bienal’, o leitor pode ler, se quiser, ‘mundo’” (Flusser, 1967a).

Ainda em relação à “crise do espanto”, Flusser se pergunta, em “As bienais de São Paulo e a vida contemplativa”, publicado em *O Estado de São Paulo* em 27 de setembro de 1969, se um mito poderia ser planejado, isto é, se a Bienal, na condição de acontecimento com periodicidade definida e duração estabelecida, poderia operar enquanto acontecimento e, portanto, espantar. Flusser dá como exemplo os Jogos Olímpicos gregos, que seriam exposições no sentido de *exhibiton*, já que os atores não expõem objetos, mas se exibem. De todo modo, os jogos olímpicos ocorriam, segundo Flusser, em ambiente “altamente mitizado”, enquanto a Bienal se dá em “oásis” que transcorre em função do deserto. A Bienal seria tendência festiva contraposta à tendência da “prosaização totalizadora”; assim, tendência que desliza sob solo “linear desmitizado”: “Porque o novo é surpreendente e inesperado. E as exposições do tipo bienal exigem dos seus pacientes que esperem, durante dois anos, pelo surpreendente”

(Flusser, 1969a). A necessidade da Bienal de transformar tédio em espanto, de converter prosa linear em poesia mitizada, seria também, Flusser dá a entender, geopolítica, já que seria trabalho do evento modificar periodicamente a posição marginal de São Paulo no contexto da cultura do Ocidente, invertendo, mesmo que momentaneamente, a equação centro-periferia.

I.

No primeiro texto que Flusser escreve sobre a Bienal, “Da bienal”, publicado em 4 de setembro de 1965 em *O Estado de São Paulo*, o tema da “arte primitiva” ocupa um papel fundamental. Se, num primeiro momento, seria “inconcebível” fazer “exposições” de uma máscara polinésia ou de um livro gótico, já que nesses objetos não está presente o caráter de diferenciação em relação à ciência aplicada – o seu “avesso” –, que define a arte como manifestação moderna, numa segunda percepção possível “a força que se articulava nas obras indígenas agia como corrosivo, se aplicada às nossas obras de arte. As nossas obras simplesmente se dissolviam” (Flusser, 1965a). Se Flusser considera equivocado classificar como “obras de arte” as manifestações ditas primitivas, por outro lado acredita que, uma vez incluídas no pavilhão e subtraídas da intenção pré-concebida que as rotula como mágicas ou encantatórias, tais manifestações potencializariam as obras de arte *stricto sensu* e, em sentido abrangente, definiriam o motivo das bienais:

expõem elas obras de arte no significado moderno do termo, para demonstrar que essas obras são o lado avesso

da técnica, e que serão significativas apenas quando estiver novamente unificada a atividade manipuladora do homem. E expõem obras de arte “primitiva”, para demonstrar como essa atividade unificada funcionava outrora. (Flusser, 1965a)

No texto “Da negritude”, publicado na edição de setembro e outubro de 1966 da revista *Cadernos Brasileiros*, Flusser tece comentários a respeito do 1º Festival Mundial de Artes Negras, que ocorrera em Dacar, no Senegal, em abril do mesmo ano. A hipótese que desenvolve sobre a arte negra é similar àquela que trata da arte primitiva; no entanto, os seus desdobramentos parecem mais profundos. Primeiro, a hipótese. Flusser reitera o aspecto problemático, em sua opinião, em considerar uma estátua nigeriana ou senegalesa uma “obra de arte” e que os organizadores, ao terem projetado um “festival”, formato notadamente ocidental, provariam o quanto estão alienados das culturas que professam. Em tom ainda mais grave, afirma que a expressão “arte negra” biologiza uma questão cultural e que, sendo assim, movia-se no mesmo terreno do nazismo: “Trata-se, obviamente, de uma inversão dos valores racistas, mas aceita as coordenadas do racismo” (Flusser, 1966, p. 31). Para arrematar, ele sugere o quão escandaloso seria promover um “Festival Mundial de Artes Brancas”. Esta é a hipótese, com toda a problematicidade que ela suscita. Agora, o desdobramento.

Na segunda parte do artigo, quando Flusser arrefece o desejo polemista, aparece um desenvolvimento que merece destaque e que soa bastante atual. Para além de invalidar o conceito de “arte negra”, Flusser pondera que a iniciativa de exaltar a arte não ocidental poderia, ao revés, reforçar a própria tradição ocidental. Em meados dos anos 1960, Flusser reconhece no modelo ocidental, caracterizado

pela ciência teórica e aplicado com ímpeto pouco explicativo e muito operativo, o desejo de “devorar, antropofagicamente, todos os modelos” (Flusser, 1966, p. 32), numa atitude “que oscila entre a tentativa de assimilar os valores ocidentais aos valores do próprio modelo, e a tentativa de demonstrar a superioridade dos próprios modelos como defesa contra o modelo estranho e perigoso”. Posto isso, “perde-se o africano ocidentalizado no abismo entre culturas” (Flusser, 1966, p. 33). Para Flusser, a “negritude” seria a articulação dessa “situação desesperada, falsa e insustentável”, isto é, “a aparente valorização dos valores soít disant negros, mas na realidade de uma supervalorização ingênua dos valores do ocidente”. Nesse contexto, complementa, o “branco é a cor da destruição e da morte para os nossos irmãos lá fora” (Flusser, 1966, p. 33).

No artigo “O prêto é belo”, publicado em *O Estado de São Paulo* em 18 de abril de 1971, Flusser volta à questão, desta feita para falar em “arte africana” ao analisar elogiosamente a pintura de Niobe Xandó. Flusser aponta Niobe, ainda que na condição de artista branca, como uma positiva exceção no que tange à competência em representar a beleza brasileira, atravessada pela africanidade, tendo na música e na dança seus gestos primordiais e percebida na sacralização pagã do corpo:

Os pretensos “primitivos” brasileiros não estão na tradição africana. O seu primitivismo não é africano, (as culturas africanas não são primitivas, mas altamente sofisticadas), mas é consequência de sua incompetência em métodos europeus. A rigor, os modelos dos primitivos brasileiros não estão na África (nem muito menos num pretense folclore brasileiro), mas na França e nos Estados Unidos. (Flusser, 1971)

A pintura de Niobe, para Flusser, permitiria vivenciar como algo benigno o poder mágico e devastador dos aparelhos. Segundo Flusser, os aparelhos são monstruosos não por serem desumanos, mas por serem demasiadamente humanos, como o são, em sua opinião, os deuses africanos: “Ver o aparelho enquanto Orixá (ou Exu), mas vê-lo assim não de fora, como na África, mas de dentro, (a saber, de São Paulo), eis uma poderosa contribuição brasileira na Europa com tanto interesse” (Flusser, 1971).

II.

René Girard (2004), em *O bode expiatório*, de 1982, assinala que a derrocada das instituições apaga ou mistura as diferenças hierárquicas e confere a todas as coisas um aspecto monótono e monstruoso. Nessa situação de crise, que pode ser uma peste, uma pandemia, uma enchente, um terremoto, as sociedades tendem, para o autor, a encontrar um culpado, um “bode expiatório”. Não importa cogitar, segundo Girard, as causas ou circunstâncias que levam a sociedade atingida pela calamidade a eleger o bode expiatório. Interessa, sobretudo, a sua culpabilidade, tomada por indiscutível, e não raras vezes atribuída aos espíritos maléficos dos povos tomados por primitivos. O caráter culposos do bode expiatório apresenta, contudo, um aspecto duplamente sagrado. Ele é, ao mesmo tempo, o instaurador da desordem (o diabo), posto que sua maldição ou impureza favorece a destruição do equilíbrio social, mas é também aquele que reestabelece a ordem (o deus), posto que seu aniquilamento favorece a retomada da prosperidade.

Márcio Seligmann-Silva, no ensaio “Vilém Flusser: filosofia do exílio e leitura de um país chamado Brasil”, publicado em 2010, aproxima o bode expiatório de Girard, pela via do “homo sacer” de Giorgio Agamben, à figura do estrangeiro:

O estrangeiro, para falarmos de um modo que recorda a Genealogia da Moral de Nietzsche, revela que a Heimat é um constructo de hábitos decantados, cristalizados, cuja origem foi esquecida. Ele profana e dessacraliza a Heimat. Ele mostra como as regras da Heimat são banais [...] Como consequência o estrangeiro é ainda mais odiado e estigmatizado. Ele é apontado como o “outro” do próprio. (Seligmann-Silva, 2010, p. 9)

Nesse sentido, a originalidade da hipótese de Girard repousaria no fato de que não é o suposto aspecto “diferente” do outro que provoca a perseguição coletiva da “turba”, mas o potencial que este carrega de, ao não se diferenciar como a maioria, segundo apregoa a tradição ou os bons costumes, provocar uma indiferenciação que apaga a forma dominante de diferenciação:

A diferença fora do sistema aterroriza porque ela sugere a verdade do sistema, sua relatividade, sua fragilidade, sua mortalidade. As categorias vitimárias parecem predispostas aos crimes indiferenciadores. Nunca é sua diferença própria que é reprovada nas minorias religiosas, étnicas, nacionais, e sim o fato de não diferir como é preciso e por fim o fato de não diferir de nenhum modo. Os estrangeiros são incapazes de respeitar as “verdadeiras” diferenças; eles não têm costumes ou não tem gosto conforme os casos; apreendem mal o diferencial enquanto tal. O *bárbaro* não é aquele que

fala outra língua, mas aquele que mistura as únicas distinções verdadeiramente significativas, as da língua grega. Em todo lugar o vocabulário dos preconceitos tribais, nacionais etc. exprime o ódio, não da diferença, mas de sua privação. Não é o outro *nomos* que se vê no outro, mas a anomalia; não é a outra norma, mas a anormalidade; o enfermo se toma disforme; o estrangeiro se toma *apátrida*. (Girard, 2004, p. 31)

Em “Do estranho”, manuscrito não datado reunido em *Ser judeu*, mas certamente redigido em 1982, ano de publicação do livro de Girard, Flusser redige uma resenha bastante elogiosa, para não dizer impactada, da obra. Para Flusser, o principal mérito do livro é enfrentar, corajosamente, o “lado criminal da identidade” (Flusser, 2014, p. 126). Partindo da ideia de que identificar-se significa diferenciar-se, e que toda identidade implica uma diferença, Flusser admite que se assumir uma coisa e não outra é gesto crítico, que distingue e discrimina. Fazer diferença e distinguir está, ele recorda, na raiz etimológica dos termos “crise”, “crítica”, “critério” e “crime”:

Em outros termos: identificar-se é crime. Perguntar “quem sou eu?” é criminoso. É curioso observar que o aspecto criminal do problema da identificação não tem sido salientado pela literatura. É como se o crime que subjaz a afirmativa “sou pai, sou universitário, sou burguês, sou católico, sou brasileiro” devesse ser encoberto para que seja esquecido. (Flusser, 2014, p. 125-126)

Para Flusser, ao colocar o problema da identificação no contexto criminal Girard desmistifica o problema: “Assumir-se é tido ato nobre. O livro mostra que a nobreza do ato é mito. Inegavelmente, tal

revelação sacode” (Flusser, 2014, p. 130-131). Nesse contexto, pode-se perguntar se a arte dita primitiva, esta a que Flusser alude e sobre a qual sente a necessidade de falar ao pensar a Bienal, não operaria como um bode expiatório, um elemento sacrificial, nos termos de Marcel Mauss, que oscilaria entre o sagrado e o profano, e que poderia, se exterminada ou acolhida com benevolência, reforçar a diferença (a identidade) ocidental, mas que também poderia, caso sustentada a sua alteridade radical, ou seja, desde que não interpretada a partir das nossas próprias categorias, derrubar não apenas a diferença dentro da qual o Ocidente se define, mas, em sentido amplo, todo esforço – criminoso – de identificação.

III.

Em 1965, mesmo ano em que aparece seu primeiro texto sobre a Bienal, mais precisamente poucos meses depois, nos dias 20 e 27 de novembro, Flusser publica dois artigos em *O Estado de S. Paulo*, “Do primitivo I” e “Do primitivo II”. No fim, são dois e um mesmo texto. O que fica claro, aqui, é que, em momento próximo, Flusser toma distância da dita “arte primitiva” para tomar o “primitivo” como imagem, ou como conceito, ideias estas mais profícuas para a discussão que se avizinha. Partindo da máxima de que “o primitivismo de certos quadros da Bienal é o exato contrário da primitividade”, Flusser assume o primitivo como um salto para fora da origem, um *ursprung* (benjaminiano, por certo), origem esta, misteriosa, irrevogavelmente perdida, emergência não fundante e “não razoável”, e portanto sempre renovada. “O primitivo transborda, o primitivismo contenta [...] No primitivo nasce o tempo, no primitivismo morre”. O

primitivo é, assim, o inexplicável, e explicar, segundo Flusser, é “destruir o mistério da origem”. O primitivo, acrescenta, tem algo a ver com o tempo, mas não com a cronologia, por isso que, nesse aspecto, uma “situação evoluída causa nojo, porque nela o mistério do primitivo se diluiu” (Flusser, 1965b).

No segundo dos artigos, ele avança nova definição para dizer que o “primitivo designa o início de um discurso. Dentro do mesmo discurso”. O salto original (o *ursprung*), assim, deve ser pensado, também, na contramão “de um historicismo”, como um ensimesmamento, um salto para dentro de si, “uma reviravolta intestinal” (Flusser, 1965c), uma dobra sobre a dobra, uma tautologia não redundante.

Desse modo, para além da associação do primitivo à ideia de uma suposta “arte primitiva”, com toda a carga exotizante e simplificadora que pode ter lugar quando se trata do assunto, é possível vislumbrar, a partir do conceito flusseriano de primitivo, uma teoria da linguagem, uma teoria da história, uma teoria do conhecimento e uma teoria da arte. Este caminho alarga o horizonte de reflexão e permite pensar o primitivo como uma lógica de funcionamento, uma des-operação, que ultrapassa as manifestações artísticas e literárias em que supostamente estaria presente, identificado e delimitado. Tal estratégia não se presta a classificar uma manifestação artística como primitiva, seja ela ocidental ou não, mas a imaginar como esse caráter primitivo pode se expressar em determinadas obras ou artistas.

O primitivo, não apenas em Flusser como em outros tantos pensadores europeus, opera muitas vezes não como a representação de um povo, de uma comunidade distante ou de uma sociedade inóspita, mas como um lugar imaginado – alcançável em sua ficcionalidade, mas inapreensível em sua compreensão material –, e

que surge, sobretudo em contexto marcado pela “crise da religiosidade”, pela decadência das narrativas totalizantes e pelo desencontro entre o sagrado e profano, como uma contraparte mítica, um horizonte luminoso que abraça para a tensão ocidental a visão de um estar-no-mundo nem tanto primitivo, mas primordial, amálgama perfeito entre humano e mundo, coisa e palavra. Tomemos, para ficar com um exemplo, uma passagem de “A Bienal de cá para lá”, de Mario Pedrosa, publicado em 1970:

No entanto, por uma dessas reviravoltas dialéticas da história, a própria expansão imperialista que se inicia pelo fim do século vai abrir à arte ocidental o contato com as culturas dos primitivos, ainda em estágios tribais, comunitários ou pré-capitalistas. Desse contato é que, se não nasce, desenvolve-se o que será a “arte moderna” [...]. A ideia de superioridade branca sobre os outros povos da periferia econômica e cultural começava a ser batida em brecha aberta pelo próprio desenvolvimento das ciências sociais e culturais na época imperialista. A arte moderna é em grande parte resultante dessa dialética cultural. Assim, ao mesmo tempo que o imperialismo capitalista conquista, explora e destrói as economias, o viver e as culturas autóctones desses povos “bárbaros”, a arte que se começa a fazer no Ocidente vai enriquecer-se com a contribuição das forças culturais até então insuspeitas desses mesmos povos. (Pedrosa, 1995, p. 255)

Se suspendemos, por um momento, essas alusões e ilusões, esses dois artigos de Flusser sobre o primitivo oferecem senhas que nos abrem uma vereda crítica que pode ser estendida às suas avaliações acerca das artes visuais.

IV.

A seguir, passa-se em revista exemplos que podem contribuir para que imaginemos o conceito flusseriano de primitivo em operação a partir dessa nova visada. Em “Na crista do dilema”, publicado em *O Estado de São Paulo* em 6 de julho de 1968, texto sobre Samson Flexor, Flusser fala de uma “auto-tauromaquia”: “corrida na qual o touro corre em perseguição do matador escondido no touro. Olé” (Flusser, 1968a). Em “Wega, ou: a essência do romantismo”, de 14 de dezembro de 1968, publicado também em *O Estado de São Paulo*, texto sobre Wega Nery, e cuja tradução parcial, segundo o pesquisador Marc Lenot, configura o primeiro texto do autor publicado na França, ele afirma que, se os românticos pintam em azul e em roxo, Wega pinta os azuis e os roxos: “E quando uma bandeira passa a ser, e não a representar, quando deixa de ser símbolo para ser o próprio significado, a bandeira se torna anti-bandeira” (Flusser, 1968b). Flusser conclui que as telas de Wega, com todo seu clima sombrio, oferecem um relâmpago de esperança, mas não uma “esperança temática”, e sim uma “esperança metodológica” (Flusser, 1968b).

Esse aspecto de metamodelo, meta-artístico-metodológico, essa autotauromaquia, essa antibandeira também despontam nos textos sobre Mira Schendel. Em “Indagações sobre a origem da língua”, de 29 de abril de 1967, publicado em *O Estado de São Paulo*, Flusser afirma que os escritos de Mira não são textos, pois não falam sobre e não representam algo. São pré-textos, como um texto é antes de ser texto. Falam-se. São quase-simbólicos. “São aquilo que a língua é antes que fale”. São aquela parte da língua que “escapou para lá e para cá do momento da origem”: “Há uma luta desesperada do virtual em busca

da salvação na realidade. É a luta do eu pela sua identidade” (Flusser, 1967b). Em “Diacronia e diafaneidade”, de 3 de maio de 1969, que sai também em *O Estado de São Paulo*, ele sugere que os trabalhos de Mira devem ser lidos, mas não, necessariamente, porque expõem símbolos e letras, já que as dimensões temporais e espaciais continuam válidas ao nível da leitura, mas são invalidadas ao nível do texto. Os textos de Mira seriam, assim, “propostas de convênios aos seus leitores”, “projetos de universos” (Flusser, 1969b). Já no capítulo que dedica à artista em *Bodenlos*, Flusser acrescenta que:

o que caracteriza as obras de Mira enquanto coisas é serem “transparentes”, em direção contrária a das coisas às quais estamos acostumados. As demais coisas parecem ser opacas, mas tornam-se transparentes sob nosso olhar penetrante. As coisas de Mira impõem ao nosso olhar dinâmica inversa. Exigem do olhar que as torne opacas [...]. Tais coisas não devem ser explicadas (são demasiadamente claras), mas devem ser adensadas (devemos implicar-nos nelas). (Flusser, 2007, p. 187)

Nesse sentido, as coisas de Mira são “revolucionárias” e apontam um “futuro possível” (Flusser, 2007, p. 187). É por isso, ainda, que as palavras nessas obras podem ser de diversas línguas, mas o leitor suspeitará, sempre, complementa Flusser, que foi ele, leitor, e não Mira, quem as formulou.

V.

Como se vê, a recusa de uma origem fundante está acompanhada da rejeição do conceito tradicional de representação. O primitivo é o que não se deixa, e o que não se pode, no limite, representar. Uma obra de arte, nesse sentido, é a apresentação de uma convenção aberta, algo que o próprio Flusser, este plagiador original, não deixou de fazer, ao sonegar as suas fontes sem deixar de explicitar o seu método. Em *Fenomenologia do brasileiro*, ele explica que é vã a procura por uma essência do ser brasileiro. Ser brasileiro não seria um estado, mas uma busca, um “em vias de”, “projetável no futuro e não totalmente resultante de passado”. Ser brasileiro significaria o que pode significar ser brasileiro “no melhor dos casos” (Flusser, 1998, p. 55). Nesse sentido, o bode expiatório, o imigrante, o estrangeiro, o refugiado e, por que não acrescentar, a arte primitiva, a arte negra ou a arte africana, se acompanhamos as derivações de Flusser, ou o próprio Flusser, por fim, esse judeu errante-migrante-multilíngue, ameaçam os poderes estabelecidos porque não exaltam o lugar da diferença a partir da qual o próprio se identifica. Não ter uma identidade soa insuportável. Sacrifica-se a essência para salvar o pensamento.

Referências

- Flusser, V. (1967a) A Bienal e a fenomenologia. *O Estado de São Paulo*.
Flusser, V. (1969a) As bienais de São Paulo e a vida contemplativa. *O Estado de São Paulo*.
Flusser, V. (1966) Da Negritude. *Cadernos Brasileiros*, p. 29-35.

- Flusser, V. (1971) O preto é belo. *O Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (1965a) Da bienal. *O Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (2014) Do estranho. In: Flusser, V. *Ser judeu*. São Paulo: Annablume, p. 125-133.
- Flusser, V. (1965b) Do primitivo I. *O Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (1965c) Do primitivo II. *O Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (1968a) Na crista do dilema. *O Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (1968b) Wega, ou: a essência do romantismo. *O Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (1969b) Diacronia e diafaneidade. *O Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (1967b) Indagações sobre a origem da língua. *O Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (2007) “Mira Schendel”. In: Flusser, V. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, p. 183-189.
- Flusser, V. (1998) *Fenomenologia do brasileiro*. Organização Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro: Eduerj.
- Girard, R. (2004) *O bode expiatório*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus.
- Pedrosa, M. (1995) A Bienal de cá para lá. In: Arantes, O. (Org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, p. 217-284.
- Seligmann-Silva, M. (2010) Vilém Flusser: filosofia do exílio e leitura de um país chamado Brasil. *Tradução em Revista*, p. 1-19.

Proposta para um modelo crítico: um tributo a Vilém Flusser

Rachel Cecília de Oliveira

Introdução

Há uma década, minha pesquisa tomou um rumo distante do pensamento de Vilém Flusser, que eu havia estudado desde o mestrado. O filósofo, contudo, reaparece em minha trajetória em ocasiões específicas, como esta, em que fui convidada a participar de um evento dedicado à sua obra. Estou atualmente em licença para escrever um livro sobre crítica de arte e, diante desse cenário, tornou-se evidente que eu não poderia tratar de outro tema. À primeira vista, o projeto do livro parecia não ter nenhuma relação direta com Flusser. No entanto, ao retomar meus arquivos de pesquisa, reencontrei uma pasta criada em 2016, nomeada “Vilém Flusser e a crítica de arte”.

Entre os textos armazenados nessa pasta, um deles chamou particularmente a minha atenção. Ele estava nomeado como “Proposta para um modelo crítico”. Esse não era o título exato de nenhum ensaio escrito por Flusser, mas variações dessa ideia

aparecem em sua produção em diferentes momentos. Muita gente não sabe que, além de escrever críticas de arte para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* e para outros periódicos, Flusser também construiu metacríticas, isto é, análises sobre o sentido e as condições da própria crítica de arte. A pasta que encontrei reunia exatamente esses textos, e nele o título, pretensioso, parecia sintetizar a força e a ousadia do filósofo. Seria absurdo atribuir a ele a formulação de um método acabado de crítica de arte, visto que a maioria dos textos são ensaios breves, de quatro a seis páginas, mas com a audácia de quem queria propor uma teoria completa.

Apesar disso, o título “proposta para um modelo crítico” não é tão assertivo quanto soa. Em primeiro lugar, porque se apresenta como proposta; em segundo, porque não fala de método, mas de modelo. Essa diferença é decisiva. O método, para Flusser, é o caminho que organiza a operação sobre o mundo, mas não necessariamente altera nossa visão. Já o modelo é a forma de ver, que nunca é neutra. “Modelos mudam”, escreve Flusser. “Toda vez que um modelo muda, muda a nossa visão, e, portanto, a compreensão do modelado.” Alterar o modelo é alterar a forma de entendimento de algo. Se o método conduz, o modelo transforma, e é essa transformação da visão de mundo um dos objetivos centrais de sua filosofia.

Retomar os textos reunidos naquela pasta significou também encarar minha dívida com Flusser. Até que ponto o modo como entendo a crítica de arte vem dele? Em que aspectos minha pesquisa atual difere? Assim, o título “Proposta para um modelo crítico” serve aqui como um fio condutor para discutir o que Flusser compreende como crítica de arte, mostrando de que modo e quais das suas ideias ainda fazem sentido hoje. Ao revisitar Flusser, minha intenção não é apenas comentar seus textos, mas reposicionar a questão. É com esse

horizonte que percorro, a seguir, algumas das formulações dele. E, para fazer isso, estabeleci um critério de afinidade, talvez o mais flusseriano possível: uma escala que parte dos textos com os quais mais concordo até aqueles em que, em voz alta, me pego dizendo: “Poxa, Flusser! Não precisava”.

O distanciamento estético

No ensaio “Bienal e fenomenologia”, publicado em 1967, Flusser parte de uma observação empírica do público que frequentava a Bienal de São Paulo. Seu olhar não está voltado prioritariamente para as obras, mas para o modo como elas eram recebidas, ou melhor, não recebidas. O diagnóstico é mordaz: o visitante burguês, “imperturbável”, atravessa os espaços expositivos protegido por uma espécie de capa protetora que o isola da experiência com as obras. Essa capa é composta por explicações, discursos prévios, convenções críticas e sociais que amortecem o encontro direto com as obras. Em vez de intensificar a experiência, as explicações passam a integrar a própria capa, funcionando como ruído que abafa o impacto das obras. O resultado é que a Bienal, concebida como espaço de abertura ao novo, converte-se em espetáculo inócuo, um evento social prestigioso, mas esteticamente neutralizado.

Flusser, então, propõe o striptease fenomenológico como método crítico. Para que a experiência com a obra ocorra, seria necessário despir-se das camadas protetoras, suspender os discursos automáticos, expor-se ao risco do espanto diante da obra. Essa solução fenomenológica tem limites evidentes, uma vez que pressupõe a possibilidade de uma percepção “pura”, sem mediações culturais ou

históricas – hipótese insustentável. No entanto, o caminho é valioso porque aponta, pelo menos, três elementos cruciais. Ele condena a naturalização das explicações ao denunciar que a crítica e a história da arte, quando absorvidas como códigos prontos, deixam de operar como mediações produtivas e se tornam bloqueios. O que deveria abrir sentidos se converte em mecanismo de neutralização da experiência. Ele expõe a cegueira cultural do público “burguês”, que aparece como exemplo de uma sociedade que consome a arte sem realmente se relacionar com ela. Essa “cegueira cultural” revela a dificuldade estrutural de estabelecer uma relação efetiva com a obra em um contexto de massificação cultural. E, por fim, ele convoca a responsabilidade de quem experimenta.

A metáfora do *striptease* desloca o problema do objeto para o sujeito. A questão não é que a arte não produza impacto, mas que quem experimenta se protege contra ele. A crítica é, portanto, um chamado à responsabilidade de quem vê. O texto é, ao mesmo tempo, um diagnóstico e uma provocação, dando corpo à tensão central que percorrerá toda a reflexão flusseriana sobre crítica. Esse era um assunto que estava na cabeça do filósofo, pois, no mesmo ano, ele escreve outro texto de metacrítica, dessa vez sobre a crise da crítica de arte.

A crise da crítica de arte

Em *Crítica em crise*, Vilém Flusser (1967) apresenta a crítica como incapaz de lidar com as transformações da arte moderna e contemporânea. Os critérios herdados da tradição, tais como beleza, forma e proporção, tornam-se inoperantes diante de obras que recusam a representação ou desfazem a forma. O resultado é uma

dissolução da crítica em dois polos igualmente problemáticos: de um lado, a arbitrariedade subjetiva, em que o juízo se reduz ao gosto pessoal do crítico; de outro, o jornalismo cultural, que transforma a crítica em resenha informativa ou comentário circunstancial.

Para escapar desse impasse, Flusser insiste na necessidade de método e critérios objetivos. É nesse momento que ele encontra na teoria da informação um horizonte para avaliar a arte em termos de redundância e improbabilidade. A lógica é a seguinte: obras redundantes apenas repetem códigos conhecidos, enquanto obras informativas introduzem novidade, ruído, abertura. Assim, a crítica não se limitaria a expressar preferências, mas poderia medir o valor estético de acordo com a densidade de informação que a obra comunica. Ainda assim, ele mostra que o dilema persiste: sem critérios, a crítica perde relevância; mas com critérios rígidos, corre o risco de reduzir a experiência estética a um cálculo técnico.

Se nos anos 1960 Flusser buscava fundamentos objetivos para a crítica, em “Critère, critique, crise I e II”, de 1984, ele desloca o problema para uma dimensão mais ampla. Retomando a história do pensamento filosófico, ele mostra que o gesto crítico nasceu como iconoclastia contra imagens míticas. Seu objetivo seria destruir imagens para instaurar a escrita linear, a ciência e a decomposição racional da experiência. Esse mesmo gesto, no entanto, culmina nas imagens técnicas e na computação, instaurando um universo de “segundo grau” no qual passamos a viver. Um espaço mediado por programas onde a experiência já não se dá de forma direta, mas através de códigos e modelos que configuram previamente aquilo que pode ser visto e pensado. Nesse novo regime, a crítica perde o solo que a sustentava. A crítica se torna automática; tudo já nos chega programado: imagens, aparelhos, teorias, sistemas etc. Aquilo que era

crítica no pensamento setecentista, como chamar algo de “verdadeiro”, “bom” ou “belo”, revela-se apenas confirmação de programas prévios. Assim, a crítica tradicional é considerada por ele como caduca, incapaz de lidar com a cultura automática e inumana que emerge.

Mais uma vez, Flusser reconhece a necessidade de uma metacrítica, mas eleva o problema a outro patamar, pois o objetivo não seria criticar obras, mas criticar os critérios que programam essas obras. E, mais uma vez, ele recorre à teoria da informação e à cibernética, que se transformou em seu vocabulário preferido, pois elimina o uso de conceitos filosoficamente cheios de camadas e histórias. Ao utilizar termos como “informação”, “ruído”, “abertura” e “feedback”, Flusser reafirma a incongruência entre o vocabulário crítico e o cenário atual da produção artística. No entanto, ele não esconde o dilema: esses critérios não são “humanos”, e sim funcionais, programáticos.

O quadro que emerge, portanto, é o de uma crítica em permanente crise, associada estruturalmente à teoria da informação. O que ainda não está claro é como Flusser define a própria crítica, quais soluções projeta a partir do vocabulário informacional e porque considera esse horizonte razoável. Para organizar esse percurso, discutirei três abordagens correlacionadas que atravessam sua obra: a crítica como tradução, a crítica como aplicação de critérios e a crítica como desvelamento. Elas não se excluem, mas revelam o caminho percorrido pelo filósofo na tentativa de analisar a atitude estética diante de uma obra de arte, sendo estética entendida por ele como os efeitos sensíveis que algo produz sobre o indivíduo ou sobre a sociedade.

Crítica como tradução

Em 1968, no ensaio “Da tradução”, Flusser formula a crítica como um ato tradutório. No âmbito de sua filosofia da linguagem, traduzir não é um gesto periférico, mas o próprio modo de circulação do sentido entre códigos heterogêneos. Aplicada à arte, essa ideia desloca a crítica para um lugar preciso: a crítica é tradução entre códigos, da linguagem da obra (visual, poética, musical, fílmica etc.) para a linguagem do discurso falado ou escrito. Não se trata de “explicar” a obra nos mesmos termos em que ela se apresenta. Trata-se de recodificar, transportar o que a obra faz e diz para outro sistema de signos no qual se torna inteligível e discutível.

Traduzir envolve perdas e ganhos regulados por regras de equivalência. Logo, a crítica precisa enunciar critérios para justificar suas escolhas sobre o que manter, o que suprimir e o que destacar do texto/objeto original ao transpor para o discurso analítico. Esses critérios não garantem uma fidelidade absoluta, que é impossível, mas instauram um campo público de argumentação no qual a crítica pode ser avaliada quanto à sua legitimidade. É nesse ponto que a aproximação com a teoria da informação funciona como proposta. Ele entende a tradução crítica como uma operação que seleciona, comprime, reordena e transmite informação estética, negociando redundâncias e improbabilidades do código de origem com as do código de chegada.

Essa normatividade, porém, não torna a crítica um exercício burocrático; ao contrário, pois traduzir é também criar. Toda tradução inventa equivalências onde não havia correspondência automática e, nesse gesto, faz aparecer sentidos que permaneciam latentes no

código original. A crítica, enquanto tradução, não é um espelho da obra; é uma produção secundária que amplia seu campo de circulação, ao custo, reconhecido, de operar escolhas. Em termos flusserianos, a tarefa do crítico não é “dizer o mesmo” em outra língua, mas reconstruir o jogo de relações que torna a obra significativa no interior de um regime discursivo.

Daí decorre a sua função social. Sem essa tradução, muitas obras permanecem herméticas, confinadas a círculos restritos de produção e recepção. A crítica-tradução abre a obra ao público, criando mediações que a conectam a outros repertórios e práticas de leitura. Ao mesmo tempo, torna visíveis as condições e limites dessa abertura, o que só é possível se a crítica explicita quais critérios orientaram a operação tradutória. Em suma, para Flusser, conceber a crítica como tradução significa vinculá-la a um duplo imperativo: responsabilidade, porque toda escolha deve ser justificada, e inventividade, porque nenhuma equivalência é dada de antemão. É nessa interseção que a crítica encontra sua necessidade e, também, sua fragilidade no ecossistema contemporâneo de códigos e imagens.

Crítica como aplicação de critérios

Nos ensaios “Critérios em poesia”, “Pós-história e a crítica de arte” e “Modelo para crítica estética de textos”, Flusser dá um passo decisivo ao afirmar que não há crítica sem critérios e explicitar quais são eles e como aplicá-los. A ambição é tirar a crítica do terreno do gosto e

reconduzi-la a um espaço argumentável, no qual juízos possam ser demonstrados publicamente.

O eixo comum é o do vocabulário da teoria da informação, ou seja, a crítica deve avaliar a obra pela densidade de informação que ela acrescenta ao universo cultural. Em termos flusserianos, o valor de uma obra está na ruptura com a redundância do código vigente; obras valiosas introduzem improbabilidade, isto é, novidade, deslocando expectativas e abrindo caminhos de sentido antes indisponíveis. Por isso, a crítica deve ser capaz de “demonstrar” porque uma obra é boa ou má de modo racional e comunicável, isto é, mostrando onde e como a obra produz informação, não apenas afirmando preferências. Para entender melhor a proposta do filósofo, mostro o procedimento como um passo a passo.

O primeiro passo consiste em decifrar a estrutura da obra, compreender o modo como ela é construída. Para isso, é preciso isolar e descrever seu arranjo interno, observando materiais, procedimentos, operações formais e relações entre as partes, entre outros aspectos pertinentes ao tipo de obra analisada. Essa etapa não envolve julgamento, mas tem como objetivo tornar a obra legível, evidenciando seu modo de fazer e as escolhas que sustentam sua forma.

Em seguida, é necessário avaliar a informação que a obra introduz, isto é, o grau de novidade ou improbabilidade que ela oferece ao universo cultural. Esse momento implica confrontar a obra com o código cultural que a envolve, contextualizando-a a partir de perguntas como: quais expectativas ela confirma? Quais rompe? Onde introduz ruído produtivo, variação ou recombinação imprevista? É por meio desse tipo de análise que se pode estimar sua densidade

informacional, compreendendo o quanto ela desloca ou renova os padrões vigentes.

Por fim, chega-se à etapa do julgamento, que busca avaliar o impacto estético e político da obra, seu potencial de abrir ou fechar possibilidades. Trata-se de discernir se ela amplia a margem de manobra do sensível e do pensável, ou se, ao contrário, reitera programas, clichês e automatismos. Em “Pós-história e a crítica de arte”, que se alinha com os textos já mencionados “Critère, critique, crise I e II”, Flusser acentua justamente essa dimensão; diante das imagens técnicas e de seus programas, importa perguntar se a obra desprograma e cria desvios, ou se apenas reforça a redundância do sistema que a produziu.

Essa preocupação com o modo como a obra atua sobre os códigos culturais leva Flusser a formular uma escala de valores estéticos baseada na oposição entre redundância e informação. Esses dois extremos já foram bem explicados anteriormente, a novidade está no que se encontra no meio e a nomenclatura que o filósofo utiliza para compor a escala. Flusser propõe um gradiente heurístico que ajuda a pensar o comportamento estético das obras. O feio, quando produtivo, indica uma improbabilidade radical, capaz de desajustar o olhar e reconfigurar a percepção. O belo, por sua vez, corresponde a formas culturalmente estabilizadas, que ainda veiculam alguma informação, embora já domesticada. O bonito aproxima-se da redundância, reduzindo o prazer estético ao simples reconhecimento de padrões familiares, enquanto o kitsch representa a redundância absoluta, em que não há novidade, apenas simulações de valor que confirmam e repetem códigos preexistentes. No entanto, quando levado ao limite, o kitsch pode atravessar sua própria redundância e tornar-se feio, isto é, pode produzir um excesso tão desmedido, uma

improbabilidade tão radical em sua repetição, que acaba rompendo o código que o sustentava, convertendo o simulacro em ruído e reabrindo, paradoxalmente, a possibilidade de um novo olhar.

Essa escala não tem a função de substituir o juízo, mas de orientar o olhar crítico, tornando explícito em que medida uma obra acrescenta ou deixa de acrescentar informação ao contexto cultural em que se insere. Em diálogo com os três passos propostos, ela transforma a crítica em um exercício público de demonstração, um processo argumentativo que avança do “como a obra é” (sua estrutura), passa pelo “o que ela faz” (sua densidade informacional) e culmina no “para que ela serve” (seu impacto estético e político). Nesse percurso, a crítica se afirma menos como um veredito e mais como uma análise consciente de modelos, capaz de revelar as operações pelas quais a arte modifica, ou conserva, o regime de visibilidade de seu tempo.

Crítica como desvelamento

Nos textos “Is there a rupture between contemporary expressions of art and society?” (Flusser, 1985), “Photo Criticism” e no livro *Filosofia da caixa preta* (Flusser, 2018), todos dos anos 1980, Flusser desenvolve melhor as conclusões a que chegou em “Pós-história e a crítica de arte” e “Critère, critique, crise I e II”. Nesses textos, não basta traduzir a obra para outro código nem aplicar critérios informacionais, é preciso – em uma linguagem muito heideggeriana – desvelar o que opera antes da obra, isto é, os programas que condicionam sua produção. A crítica, então, é também deciframento de códigos, mas agora voltada ao código do aparelho que

pré-configura as imagens técnicas. Por isso, a tarefa da crítica passa a ser “branquear a caixa-preta”, isto é, abrir o dispositivo, explicitar como e com que regras ele produz imagens; além de quais intenções – do programa e do fotógrafo enquanto “funcionário do aparelho” – se inscrevem nessa produção.

O objetivo declarado é expor a estrutura técnica da imagem. Enquanto a fotografia e, por extensão, as imagens técnicas se apresentam como janelas transparentes, Flusser insiste que elas são produto de um programa, fruto de procedimentos, menus de possibilidades, automatismos de exposição, de enquadramento e de protocolos de circulação. A crítica, nessa chave, opera menos no plano do “o que significa a imagem” e mais no do “como ela foi tornada possível”. O objetivo é desvendar quais decisões foram pré-determinadas pelo aparelho, quais margens de liberdade restaram a quem opera o aparelho e como a imagem articula redundâncias do programa e improbabilidades introduzidas pelo gesto fotográfico.

Esse giro transforma a crítica em um exercício de desmontagem. Em “Photo Criticism”, por exemplo, desmontar significa mostrar que a imagem que parece evidência do real é, na verdade, resultado codificado, que ela confirma seletivamente o que o programa permite ver e captar. Flusser, assim, reencena uma operação de desnaturalização radical ao retirar a aura de transparência das imagens técnicas e reconduzi-las ao campo de uma técnica interessada, com historicidade, economia e política próprias. A crítica, nesse sentido, torna-se uma engenharia reversa do visível.

Nesse ponto aparece, porém, uma tensão que o próprio Flusser admite, ao desvelar o que já está inscrito no programa: a crítica corre o risco de se tornar tautológica, ou seja, de dizer novamente, em linguagem analítica, as condições de possibilidade que o dispositivo já

determinou. Ao mesmo tempo, é justamente essa tautologia que protege quem experimenta da manipulação; ao conhecer o programa, a pessoa deixa de confundir a imagem com o real e passa a reconhecer a política do dispositivo, seu desenho, sua distribuição, seus vieses. O foco desloca-se, assim, do “conteúdo” visível para as condições de visibilidade; o objetivo é saber quem programa, a favor de quê e com que efeitos de redundância e improbabilidade.

Por fim, a crítica como desvelamento ilumina o que Flusser entende como o dilema da arte contemporânea, que deve buscar inventar novos códigos dentro de aparelhos que recodificam automaticamente as invenções para torná-las legíveis e circuláveis. Em “Is there a rupture...”, essa contradição aparece como impasse entre a hermeticidade da invenção e a necessidade de mediações que traduzam a obra para o público, pois ao traduzirem, também programam. Daí a dupla função da crítica flusseriana: ela deve expor o programa, desvelá-lo, e medir a abertura que a obra produz contra ele, isto é, a margem de improbabilidade que resiste à recodificação automática. É nessa fricção entre desmontagem técnica e avaliação de abertura que a crítica, para Flusser, encontra sua razão de ser e, também, encontra seus limites.

Conclusão

As abordagens flusserianas da crítica de arte revelam uma ambiguidade profunda. Quando Flusser se apoia em critérios universais e na lógica cientificista da teoria da informação, ou quando transforma o que chama de modelo em algo próximo a um método normativo, sua proposta perde força e se torna problemática. Nesses

momentos, sua reflexão incorre em alguns impasses centrais: estabelece uma hierarquia entre linguagens, atribuindo maior legitimidade à linguagem conceitual do que à experiência estética; recai em um universalismo abstrato, ao propor critérios informacionais e programáticos que ignoram a pluralidade das tradições visuais e das formas culturais de crítica; e manifesta uma submissão ao cientificismo, reduzindo a crítica à aplicação de parâmetros derivados da ciência, especialmente da teoria da informação e da cibernética.

Além disso, sua formulação tende a reduzir a experiência estética à informação, empobrecendo a riqueza sensível, histórica e política da arte em um cálculo técnico, e a neutralizar o conflito político que atravessa toda produção artística, ao tratar as obras como meros programas informacionais, desconsiderando a interseccionalidade de dimensões como raça, gênero, classe e território. Soma-se a isso uma escala de valores excessivamente simplificada, que traduz o estético em uma métrica linear incapaz de dar conta da complexidade da arte, seja ela qual for, e um ideal de pureza fenomenológica, que ignora o fato de todo olhar ser situado e atravessado por tradições visuais. Por fim, a dependência de critérios não humanos coloca a crítica em terreno funcionalista, distanciando-a da experiência viva da arte e de sua dimensão propriamente humana. Em síntese, ao tentar resolver a crise da crítica por meio de parâmetros objetivos e universais, Flusser acaba reproduzindo a ineficácia que pretendia superar.

Em contrapartida, há dimensões do pensamento de Flusser que permanecem coerentes, férteis e profundamente influentes na forma como compreendo a crítica de arte. Entre elas, destaco a sua percepção aguda do que chamo de distanciamento estético – que expõe o amortecimento das experiências diante da arte – e a

necessidade de desfazer a “capa” das explicações que nos protege da experiência com ela. Igualmente importante é o seu diagnóstico da crise da crítica, que se mostra ainda mais atual em um campo tensionado entre a superficialidade opinativa e a transformação da crítica em release jornalístico. Também reconheço a força de sua compreensão da crítica como tradução, um gesto criador que torna a obra inteligível em outros códigos sem reduzir sua complexidade, assumindo o risco da interpretação como parte constitutiva do processo crítico. Por fim, considero fundamental a ênfase na consciência dos modelos, pois sem reconhecer os enquadramentos que orientam nossa visão, não há relação crítica consistente com as obras de arte.

Esses pontos de convergência constituem um núcleo de afinidades que mantém vivo o meu diálogo com Flusser. São eles que permitem atualizar sua obra, extraindo dela um impulso teórico ainda relevante. Para mim, a força da crítica está em reconhecer que ela é, antes de tudo, um gesto situado, narrativo e plural, comprometido com a construção de sentidos e não com a aplicação de regras. Nesse horizonte, muito mais importante que uma mudança de modelo é a possibilidade de circular entre modelos, reconhecendo sua pluralidade, historicidade e potência narrativa. Assim, Flusser permanece atual em seu diagnóstico preciso e na radicalidade de suas perguntas. É nesse espaço tenso e produtivo, entre a dívida e a divergência, que situo minha própria compreensão de crítica; não como resposta final, mas como ato em movimento, sempre em tradução, aberto às múltiplas formas de ver e de pensar a arte.

Referências

- Flusser, V. ([1980]) Photo criticismo. Manuscrito inédito destinado à revista *European Photograph*.
- Flusser, V. (1967) Bienal e fenomenologia. *O Estado de S. Paulo*.
- Flusser, V. (1967) *Crítica em crise. O Estado de S. Paulo*.
- Flusser, V. (1968) Da tradução. *O Estado de S. Paulo*.
- Flusser, V. (1984) *Critère, critique, crise I*. Manuscrito destinado à Université de Liège.
- Flusser, V. (1984) *Critère, critique, crise II*. Manuscrito destinado à Université de Liège.
- Flusser, V. (1985) Is there a rupture between contemporary expressions of art and society? In: Dewaele, D. (Ed.). *Art and society, are there solutions?* Amarant.
- Flusser, V. (2018) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: E! Realizações.
- Flusser, V. *Critérios em poesia*. Manuscrito.
- Flusser, V. *Modelo para crítica estética de textos*. Manuscrito.
- Flusser, V. *Pós-história e a crítica de arte*. Manuscrito inédito endereçado à Academia Alemã de Artes e destinado à *Revista Cavalo Azul*.

O mito da caverna e a fábula do cinema

Henrique Iwao

I.

O presente texto compara duas recriações da alegoria da caverna, de *A república* de Platão; a primeira de Vilém Flusser, a segunda de Alain Badiou. Em ambas o ambiente da caverna é substituído pelo do cinema. Trata-se uma substituição óbvia, mas por isso mesmo significativa. Mostrarei a importância dessa manobra e determinarei as diferenças entre ambas as abordagens. Na transformação do mito da caverna na fábula do cinema, até que ponto a alegoria fala sobre o próprio meio, o cinema? E em que medida certos retratos cinematográficos lidam com essa questão? Uma resposta é buscada ao olhar a formulação do mito contida nos filmes da trilogia *The Matrix*. Isso conduz à pergunta flusseriana: seria possível revisitar o céu ensolarado de uma existência histórica?

II.

Em “Nosso ritmo”, nono capítulo de *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*, Vilém Flusser apresenta dois tipos privilegiados de lugares contemporâneos: o supermercado e o cinema. Lugares sincronizados entre si, isto é, correlacionados e com funções complementares. Ambos simulariam. O supermercado simularia o espaço político, enquanto o cinema, o espaço teórico. O supermercado seria um espaço labiríntico, convidativo, de entrada fácil, mas que bombardeia o frequentador de mensagens, sons, imagens, impelindo-o ao consumo. Ele dificultaria a saída, obrigando seu frequentador a passar pelas filas estreitas dos caixas e a realizar a troca financeira. Suas amplas entradas criariam a ilusão de que seria um espaço de trocas, diálogo e avaliação de valores, mas a injunção ao consumo capitalista, nele estruturada, faria disso mera simulação. Embora simulasse abertura dialógica, seria uma “república fraudulenta”, pois fora montado de modo a impor hábitos extremamente direcionados, discursivamente imperativos. Seria, portanto, arranjado como uma cilada, seduzindo na entrada, exigindo na saída e sobretudo conformando os humanos ao modo aparelhístico da sociedade de consumo. “O supermercado é aparelho que simula a república para poder seduzir os seus receptores para serem manipulados como objetos consumidores” (Flusser, 2011, p. 82).

O cinema complementar o supermercado e teria para com esse uma simetria invertida. Em sua frente, através de propagandas e sinais luminosos, os incautos são seduzidos a entrar por uma abertura estreita. Na fila da bilheteria deve-se efetuar a transação comercial que dificulta a entrada. Entretanto, uma vez terminada a sessão, as portas

de saída estarão amplamente abertas. O movimento dos frequentadores seria então o avesso daquele do supermercado, e iria da individualidade de consumo à participação em massa. Tampouco o cinema seria verdadeiro espaço de teoria, de contemplação com garantia da possibilidade de distanciamento crítico: criaria a ilusão do teatro, mas a fraudaria. O aparelho que projeta imagens transmite o conteúdo de um emissor ausente e, na verdade, inalcançável, indisponível ao diálogo: a indústria cultural cinematográfica. A sala de cinema seria então um espaço *anfiteatral*, pois sua mensagem seria unidirecional, do emissor ao receptor; e o intento do cinema seria programar os receptores. Programar o frequentador, transformá-lo em público; em seguida moldar o público em massa, dado que o cinema seria uma das principais ferramentas de fabricação do consenso na sociedade de massa.

O cinema é basílica sem janela, caverna. É ele o útero negro, a Grande mãe geradora e devoradora. Nele aparecem sombras. O mito platônico da caverna o descreve, e Platão pode ser tido por primeiro crítico de cinema. (Flusser, 2011, p. 83)

O cinema é útero porque é ambiente imersivo de acolhimento e familiaridade. Lugar para deixar-se levar, relaxado, numa passividade partilhada com os outros presentes. Partilha não colaborativa. A experiência é individual, porque a conformação é realizada para cada um, embora igualmente para todos. A grande mãe nutre e controla os espectadores. Ao mostrar as realidades fílmicas que exhibe, cria realidade. Entretanto, também manipula e conforma aqueles que a recebem, destruindo o potencial para a criação de outras realidades,

de outras relações. Acolhe, ao mesmo tempo que, subrepticamente, formata.

Esse cinema é uma caverna geometricamente ordenada e aritmeticamente adequada, com fileiras de poltronas numeradas. Os espectadores lá sentados são objetificados. São colocados em função de um funcionamento pré-programado. Eles não devem pensar por si: há pressuposta na indústria cultural e nesse *anfiteatralismo* a expropriação do esquematismo kantiano. As sombras gigantescas na tela e a sonoridade realista preenchem o espaço, tornam a experiência imersiva e apresentam um conteúdo já mastigado, já interpretado. Formam o caráter. Nessa “transubstanciação de coisas pensantes em coisas extensas” (Flusser, 2011, p. 84), o cinema funciona como a igreja, no sentido de que o espectador é feito fiel, que mais acredita no que vê do que pensa criticamente a partir do que vê.

O projetor, ao passar sobre a tela imagens ordenadas em fita, ou em sequências digitais, cria ilusão de movimento. Quando esse aparelho quebra, os espectadores viram-se em direção a ele, e ele se revela. Flusser sublinha o desejo de ser enganado e a raiva de ter a ilusão desmascarada. Esse desejo surgiria de uma disposição conformista, porque parte de indivíduos já conformados.

Os receptores estão conscientes da fraude ótica da qual são vítimas, já que conhecem mais ou menos bem a função do aparelho. [...] Não obstante, se viram a cabeça em direção ao projetor, não é para libertar-se da ilusão, mas o fazem zangados, se o aparelho funcionar mal. (Flusser, 2011, p. 84)

Os espectadores, ao contrário dos religiosos, que acreditam de boa-fé, acreditam de *má-fé*. Sabem do caráter fraudulento e ilusório, mas anseiam essa magia artificial, deliberada¹.

Assim, haveria um conluio consciente entre receptores e produtores. O que é exibido é o que queremos que seja exibido, que, por sua vez, é o que eles querem que seja desejado a ser exibido... De forma que, para Flusser, nesse ciclo que se estende e se perde, os próprios programadores já seriam programados a programar: a sociedade funcionaria como um conjunto de engrenagens indiferente, em rotação automática. Conjunto de “estupidez absurda”, pois sem pensamento, sem nada por trás, conluio ou motivo.

Entre o supermercado e o cinema haveria um ritmo que moldaria a existência social. O supermercado e o cinema seriam como “as duas asas de um ventilador que insufla na massa o movimento do progresso” (Flusser, 2011, p. 70). Mas também eles contribuiriam ao movimento de criação e manutenção das pessoas como massa. Remeteriam um ao outro: no cinema as pessoas seriam programadas para se tornarem consumidores no supermercado; neste, seriam soltas para se reprogramarem no cinema.

¹ Poder-se-ia comparar o cinema, considerado deste modo, como algo próximo do fundamentalismo, na caracterização de Christoph Türcke (1995) em “Fundamentalismo”. Pois lá Türcke justamente enfatiza o papel da má-fé. Diferentemente do fundamentalismo, entretanto, a crença “cinematográfica” não seria a virulenta invocação do que está abalado (Türcke, 1995, p. 51), porque nunca o cinema teria postulado sua verdade e nem, no fracasso desta, a infalibilidade do que já falhou. Nem passado mítico nem futuro glorioso, o cinema evocaria mais um presente que progride em si mesmo.

III.

Em *A república de Platão recontada por Alain Badiou*, o mito da caverna é assim reescrito: há uma gigantesca sala de cinema, lotada, com uma tela tão vasta que cobre todo o seu fundo. Os espectadores, desde nascença detidos nos seus assentos, têm os olhos grudados na tela e usam fones de ouvido. Projetores a irrigam com luz branca. Em uma passarela, objetos circulam, de modo que suas sombras sejam estampadas para todos; seus sons são captados e transmitidos aos fones. O sistema é controlado por invisíveis titereiros ou então controle remoto. Os cativos nada veem senão a mediação das sombras e nada ouvem senão as ondas sonoras transmitidas. Atribuiriam às sombras o mesmo nome que daríamos aos objetos reais, se dessem um jeito de conversar entre si. Não diferem a matéria da Verdade (os objetos) da sombra do simulacro (das projeções) (Badiou, 2014, p. 232-236).

Nesse contexto, um espectador é chamado à parte, obrigado a levantar e voltar o olhar para trás. Ofuscado pelos facho luminosos, é incapaz de discernir o que antes contemplava nas sombras. Se lhe explicassem a situação em que antes se encontrava, ficaria estupefato e incomodado; ao fitar a esteira com os objetos, creia que as sombras são mais verdadeiras. É então forçado a olhar diretamente para o projetor. Seus olhos doem e ele quer fugir de volta ao assento, mas bruta montes o carregam por uma saída dissimulada, atravessando com ele um túnel até que todos se encontrem ao ar livre, em meio a uma montanha primaveril. Na paisagem ilimitada, cego pela luz, sente ódio de seus algozes, mas aos poucos consegue ver a sombra da árvore e então, através do reflexo em uma poça, flores. Gradativamente vai discernindo objetos, em contemplação direta, e de noite, as estrelas. Por fim, fita o

sol. Conclui, observando-o, que o ser-aí do visível dele depende. Lembra-se de sua primeira morada e comisera os cativos. Ao ser obrigado a voltar, sofre com a escuridão e percebe que tornou-se estúpido e míope para os jogos de poder envolvendo antecipação das sombras. Fala da *Ideia* do sol, a *Ideia da Verdade visível*, mas não é levado a sério. Se porventura tentasse arrancar os colegas dos assentos, estes resistiriam, recorrendo até mesmo ao assassinato para impedi-lo.

Assim contada, a fábula segue fielmente o mito de Platão (1993, p. 317-323), apenas executando algumas substituições. Em vez da caverna, o cinema; da fogueira, o projetor; das falas dos carregadores, sons nos fones de ouvido; de carregadores, uma esteira; de algum mestre ou sociedade omitida que detém o poder, titereiros invisíveis ou controle remoto; da saída da caverna e ascensão à montanha, uma porta de saída e um túnel. De resto, a partir da saída à natureza e o cume da montanha, a adaptação torna-se mínima, como se o que é real e regido pela verdade superior do Sol fosse sempre igual, imutável e sem necessidade de readaptação, enquanto o que é mediado e dominado pelo simulacro – antes a caverna, contemporaneamente o cinema – justamente devesse ser sempre atualizado, de acordo com o que está em voga. Ademais, é possível interpretar as cavernas, como a de Chauvet na França, retratada por Herzog (2010) no seu documentário *Caverna dos sonhos esquecidos*, como um local também dedicado às representações animadas da realidade, onde desenhos davam a impressão de movimento, sob a cintilação das chamas das tochas, movimentação do espectador e tridimensionalidade das paredes.

De toda forma, ambos o cinema e a caverna são ambientes escuros de confinamento coletivo, iluminados por uma fonte precisa de luz, onde a atenção é direcionada especificamente para uma

superfície de projeção. Lugar onde imagens são vistas e sons escutados. Ademais, em Badiou tanto quanto em Platão, trata-se de uma alegoria quanto ao princípio que deve fundar a educação de um cidadão. O mito da caverna coloca, no nível concebido como bárbaro, da idade da pedra, a diferenciação que, em um nível civilizado, ocorreria entre o mundo concreto e o inteligível, onde o Sol, fonte de luz daqueles primitivos, teria a força da reles fogueira alegórica, frente à divina luz da inteligência. A fábula do cinema também o faria, para a modernidade ainda não emancipada. Há almas mais habituadas a certos graus de iluminação: algumas ofuscadas, outras vindas de uma vida mais luminosa, umas mais afeitas à vida prática, outras às ideias eternas. A educação depende mais da colocação da pessoa a ser instruída em situações e ambientes favoráveis, de convivência com o bem, do que da introdução de conteúdos não possuídos. Pois a inteligência é uma capacidade inerente, presente em todos humanos, a ser desenvolvida e afluída em cada um, segundo sua formação e habituação. E cada habituação pessoal traria seus problemas de adaptação. Há, por exemplo, aquele que, iluminado, fixa-se muito nas ideias, não distinguindo bem os objetos concretos, na penumbra do inteligível, nem os jogos de poderes vulgares. Esse sujeito, diante da clareira recíproca do Ser e da Verdade, pensa e vigora no brilho do pensamento. Mas, quando se volta para a vida frenética do imediato, torna-se vítima de

opiniões penumbrosas, e isso de tal forma que, sacudido em todas as direções por essas opiniões inconsistentes, o poder de pensar parece abandoná-lo e ele parece mais um animal humano acuado do que um Sujeito. (Badiou, 2014, p. 226)

Por esse motivo, os dirigentes de uma república deveriam, depois de habituados a contemplar o bem, descer às habitações comuns, a fim de traçar uma ponte entre ambos os níveis e assim melhor administrá-la.

Badiou interpreta *A república* como renunciando o comunismo e propondo uma primeira experiência comunista. Mas justamente, para mostrá-lo, deve ater-se ao original, apenas atualizando a linguagem e contexto, aparando arestas e substituindo o vocabulário. O conteúdo conceitual seria o mesmo e a chave de significação também. Nesse sentido, a educação não deve ser algo imposto ao cidadão, mas algo que o converta e o oriente. A educação seria uma conversão para o bem. A anábase do evadido na montanha continua aqui sendo a ascensão do sujeito para o lugar do pensamento. E todo sujeito detém essa potência de ativação, que é o fundamento igualitário do comunismo de *A república*.

IV.

Se Badiou mantém-se fiel ao espírito de Platão, onde Flusser se desvia? E o quanto podemos dizer que ele se inspira no mito? Ao comparar os dois cinemas, a diferença evidente é a de que o cinema flusseriano, embora hiperbólico e em certa medida metafórico, trata justamente do nosso cinema atual. Tanto a caverna em Platão quanto o cinema em Badiou não o fazem pelo simples fato de postularem como prisioneiros o que equivaleria aos nossos espectadores livres. Então, embora a estrutura do falso e da manipulação ainda imperem em Flusser com a mesma força que nos outros dois casos, apenas em *Pós-história* os receptores sabem que são sombras. De fato, deseja a ilusão de que estas sejam o real.

Tal comportamento, contrário ao dos prisioneiros platônicos, é surpreendente. Como podem colaborar os manipulados em grau tão alto com o aparelho que os transforma em objetos? Como podem colaborar em grau tão alto com seu próprio aniquilamento enquanto sujeitos? (Flusser, 2011, p. 84-85)

No esquema de *A república*, isso pode ser facilmente explicado. O comportamento é contrário ao dos prisioneiros platônicos porque se estes estivessem livres, acabariam por buscar o Sol. Como não há, na formulação de “Nosso ritmo”, um equivalente à ascensão à natureza – e certamente o supermercado não pode ocupar o lugar do cume da montanha –, os espectadores nunca tiveram acesso a uma existência que lhes imbuísse fortemente o sentido da Verdade e do pensamento, este aqui equivalente a *pensamento crítico*. Na ausência do desenvolvimento do potencial da inteligência, na falta da conversão e da revelação, o distanciamento da ligação com a Verdade levaria a uma postura cínica. De fato, se no âmbito de *A república* não convém deixar tal tipo de indivíduo administrar a cidade, pois eles “não têm nenhuma finalidade na sua vida” (Platão, 1993, p. 324), na versão de Badiou, esse tipo de indivíduo, abandonado quanto à sua formação, mantém uma indiferença cínica com relação às verdades (Badiou, 2014, p. 240).

A fim de ver é preciso haver luz, para além da visão e do visto. O deus-Sol platônico seria aquele que, enviando luz infinitamente preciosa, realiza a mediação entre o visível e o visto, a visão e o ver, sem entretanto confundir-se com eles. A verdade seria essa mesma mediação, no lugar eterno do pensável, do inteligível. Teria uma função análoga ao que esse Sol teria no lugar empírico do sensível. A Verdade nutriria o cognoscível tal como o Sol o solo e as plantas.

Se Platão foi o primeiro crítico de cinema, como quer Flusser, é porque fora um crítico da forma *cinema*, isto é, crítico desse tipo de lugar, ao qual a caverna se enquadraria. Ele haveria formulado sua caverna como o que ela efetivamente escondia ser: um lugar de manipulação e falsas imagens. Portanto, não simplesmente um local de livre visitação, contemplação estética, encontro espiritual. A caverna, tal como o cinema, já seria, nessa visada, uma instituição do status quo. Os seus visitantes haveriam desejado ver ali realidade.

Mas isso explicaria o caráter manipulador do cinema? Retomemos a caracterização do cinema, de Flusser. Nele os espectadores devem voluntariamente pagar um bilhete e então entrar. Essa operação cria um espaço de fruição distanciada da vida real, com uma barreira de acesso (a exigência de dinheiro) e uma temporalidade bem definida (um filme com começo, meio e fim). É na distância que a catarse é possível. O que essa distância esconde, entretanto, é o que será revelado, via ficcionalização, na fabulação: não se trata apenas de sombras ou ilusões que queremos reais; existe um fundo da experiência cinematográfica que não se restringe à experiência estética imersiva e à duração das sessões. E esse fundo é o que programa, o que habitua e que conforma, fixando a condição da penumbra, e não convertendo ou nutrindo o pensamento.

O cinema do Flusser de “Nosso ritmo” é então também metáfora da indústria cultural, cujo complemento é a sociedade do consumo, simbolizada pelo supermercado. É hipérbole porque exagera, elimina a potência positiva do objeto, reforçando seu caráter de aparelho aparelhador. Cenário no qual não importa muito quem são os manipuladores. Essa elite oculta não é nada mais que a maneira que o mundo dos aparelhos encontrou para girar a sua máquina de produzir realidades pré-fabricadas, que nos conformam ao mundo atual e

progridem sem sair deste, ajustando-se e modificando-se apenas para produzir sempre o próprio giro.

Esse seria então o cinema dos submissos, frequentadores sem finalidade na vida, que se deixaram levar pela má-fé pós-histórica de um capitalismo feito eterno. O fim da política, na figura do bom dono da cadeia de supermercados, acontece por falta dos dias na montanha, capazes de habilitá-lo à real produção de sentido e convertê-lo em filósofo. Aqui, vale voltar ao igualitarismo de *A república* (recontada):

Suponha que, desde a infância, operemos a propensão animal dos indivíduos, libertando, como fazemos para soltar um balão e acelerar seu voo, essas massas de chumbo que são tudo aquilo que, em nós, reduz-se ao simples e passivo devir. Se desviássemos assim o olho subjetivo das visões cativas que lhe propõem os produtos do mercado mundial: cintilantes embalagens de biscoitos insossos, bonecas infláveis simulando mulheres nuas, carros cromados, computadores para multiconversas débeis, em suma, tudo que desvia esse olho para a baixeza e a insignificância, se, ao contrário, operada essa ablação cirúrgica, voltássemos esse olho para as verdades, para que ele as visse, e incitássemos desde logo o indivíduo em sua completude a incorporar-se ao Sujeito que o orienta, então perceberíamos que, nos mesmos indivíduos que você menciona, o mesmo olho pode ver essas verdades com a mesma nitidez que hoje o desvia para o nada das coisas más e que, assim, temos o direito de supor em todos os indivíduos sem exceção uma igual e positiva potência do pensamento. (Badiou, 2014, p. 239-240)

V.

Como os próprios filmes cinematográficos trataram o mito da caverna e o quanto estavam conscientes de que este era nada menos que a própria fábula do cinema? O próprio Badiou escreve sobre um dos exemplos mais célebres, embora nem um pouco pioneiro: *The Matrix*, o primeiro filme da trilogia das irmãs Wachowski. O filósofo considera esse um exemplo plenamente platônico (Badiou, 2013). Mostrarei que ele está equivocado.

No filme, o mundo natural foi destruído, o céu escurecido por grossas nuvens e as máquinas tomaram o poder, usando os humanos como fonte de energia e os reduzindo a estados larvares. Para manter os humanos como dínamos eficientes, entretanto, as máquinas devem entreter os cérebros de seus encarcerados com uma ficção numérica, a fim de preservar sua essência humana, a sapiência. Na abertura do filme, vemos uma tela repleta de sequências de números inteiros, em verde, referência à animação *Ghost in the Shell*, dirigida por Mamoru Oshii, mas que aqui diz algo diferente do que lá: o que os humanos tomam como realidade é uma “realidade virtual”, a matriz. O mundo natural foi destruído e as máquinas o mantiveram apenas como aparência, através de engenharia numérica. Falso mundo que, no entanto, é uma representação fiel do mesmo mundo no qual os espectadores que assistem ao próprio filme vivem. Existem, entretanto, alguns humanos, pertencentes à resistência, que vivem e circulam entre o mundo real e o artificial-virtual. E haverá um escolhido, de nome Neo, capaz de discernir entre aparência e realidade, manipulando as forças do simulacro em prol de um combate contra a aparência, entendida como o mal. A fábula de *The*

Matrix envolve o heroísmo da conversão, que violentamente afasta o protagonista da mera aparência. O peso do real deve ser suportado como uma provação. Como livrar-se da escravidão da aparência, isto é, sair da caverna? É preciso saber que sombras são apenas sombras e que não há – ou, ao menos, não há evidência de – um mundo ainda superior a este, para o qual Neo acordou, nem ainda outro mundo que desmascararia a Terra pós-apocalíptica como mais uma camada de simulacro. Não, aquela existência militante mostra que há um mundo real, onde encontramos Zion, a terra da comunidade humana no espaço material, físico.

Assim, há claramente uma narrativa apoiada fortemente no mito da caverna, embora com algumas diferenças. Primeiro, há um aspecto levado a seu extremo. Em termos perceptivos, a realidade exterior e a interior à matriz são idênticas: as sombras-digitais imprimem na consciência a exata mesma sensação que a visão dos próprios objetos imprimiria. É só com a sabedoria de que uma é gerada artificialmente que os protagonistas passam a poder discernir o verdadeiramente real e perceber as falhas na realidade simulada. É só com o pensamento que nos abrimos para outra realidade; é só através do pensamento que a realidade anterior pode ser vista como falsa. Só a partir daí que os pequenos indícios, os sonhos reveladores e as incômodas intuições fazem-se valer. Quando uma criança dobra uma colher com a força do pensamento, mostra assim que está num simulacro. Entretanto, também revela que a verdadeira colher é uma ideia, passível de atualização em ambos os mundos. A matriz engana, portanto, tal como o expediente do *Gênio maligno* de Descartes o faria, muito mais do que as sombras da caverna. A impressão dos indivíduos é de liberdade e amplidão de movimento.

O mundo exterior, entretanto, é uma realidade degradada, destruída, como que decalcada da matriz. A natureza foi destruída e não há Sol que possa nutrir de luz a todos. É um mundo sombrio, e as espaçonaves rebeldes circulam em cavernas subterrâneas. A relação com a luminosidade se inverteu. Como tropo, diríamos que segue o *mito da caverna invertida*. A realidade decepciona, e é por isso que, em um contrato mefistofélico, um dos personagens pede para voltar a viver na matriz. Lá, desmemoriado, seria programado para ter a sua dose pessoal de ilha dos bem-aventurados, bem ao sabor do final da primeira meditação metafísica de Descartes:

E igual a um escravo durante o sono gozasse de uma liberdade imaginária, no momento em que começa a suspeitar de que sua liberdade é apenas um sonho, receia ser despertado e conspira com suas agradáveis ilusões para ser por elas enganado por mais tempo. (Descartes, 2016, p. 38)

A luta para a existência nessa terra devastada onde Zion floresce será realizada então por um apego à verdade ética, mas também por outro motivo. É que, em uma formulação flusseriana, há em curso no filme um cenário pós-histórico, onde o futuro é construído na matriz como fuga de um passado em que a natureza foi destruída. Esse futuro é, na verdade, por falta de algo melhor, o eterno giro do mundo dos aparelhos: um capitalismo contemporâneo eternizado, entendido como o melhor dos mundos, por não conseguirmos imaginar um melhor². O capitalismo resultará na catástrofe. Os humanos serão dominados pelas máquinas e os biomas serão aniquilados. Entretanto,

² Argumento que a animação *Megazone 23* já fazia, em relação à década de 1980 japonesa.

o que fazer? É no prenúncio da catástrofe que melhor imaginamos a nós mesmos, culpados, mas postergando as consequências. De fato, na visita ao arquiteto, no segundo filme, isso se confirma, e, apesar de tudo, também no final do terceiro filme. Pois o arquiteto diz: esse mundo da performance-acima-de-tudo, do absurdo capitalista, gera a melhor performance para as máquinas. E continua: já tentamos outros mundos, outras sociedades, mas o neoliberalismo da década de 1990, o neoliberalismo que se põe como “o que deve ser”, tem os melhores resultados. E essa situação exige inclusive um escolhido, um revolucionário, revolucionador. Pois ele mantém no sistema a ilusão de que alguém, por esforço próprio e predestinação, possa mudar as coisas; a ideia de que o esforço individual terá resultados. Mas o que mudou com a trégua das máquinas em *The Matrix Revolutions*? Como pode mudar se a expectativa quanto ao futuro é tão baixa ou mesmo inexistente? A opressão esmagadora foi por ora detida. Ao menos Zion cresce. Os que despertam são livremente para lá transportados, para fora da matriz. Quem sabe alguém, alguma hora, possa aceder ao pensamento...

Assim, como na versão do cinema de Flusser, a luta seria pela reconquista da possibilidade do diferente, do mundo outro, da possibilidade de alguma hora vermos o Sol e estarmos sobre uma clareira. Uma luta contra o funcionamento aparelhístico, este que nos remete do cinema ao supermercado e de volta. Entretanto, ao falar aos espectadores, no cinema, da fábula do cinema, *The Matrix* envolve-se de ambiguidade. Ao mesmo tempo que arma uma jornada contra a simulação digital, contra a maldade das máquinas, a fim de reconquistar a possibilidade de o mundo ser outro e o pensamento ser luminoso, em seu culto ao herói e ao salvador, o filme sinaliza que o mundo e o comportamento aparelhado do indivíduo que surge em

meio à liberdade de consumo são, apesar de tudo, a única via. E constrói essa própria jornada como mais uma fraude. Algo a que assistimos e queremos real, mas que não nos move na direção da mudança, talvez inclusive nos remetendo ao supermercado. E o escolhido, Neo, mesmo que pose de Jesus na cruz, será ainda um administrador, e não um filósofo.

Referências

- Badiou, A. (2013) *Dialectics of the Fable: The Matrix*. In: Baecque, A. (Ed.). *Cinema*. Trad. Susan Spitzer. Cambridge: Polity Press, p. 193-202.
- Badiou, A. (2014) *A república de Platão recontada por Alain Badiou*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar.
- Descartes, R. (2016) *Meditações metafísicas*. Trad. Edson Bini. Edipro.
- Flusser, V. (2011) *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume.
- Herzog, W. (2010) *Cave of Forgotten Dreams*. França.
- Ishiguro, N. (1985) *Megazone 23*. Japão.
- Platão. (1993) *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Türcke, C. (1995) Fundamentalismo. In: Boni, L. A. (Org.). *Fundamentalismo*. Porto Alegre: Edipucrs, p. 51-63.
- Wachowski, L.; Wachowski, L. (1999) *The Matrix*. Estados Unidos; Austrália: Warner Bros.; Groucho II Film Partnership; Silver Pictures.
- Wachowski, L.; Wachowski, L. (2003) *The Matrix Reloaded*. Australia: Warner Bros.; Silver Pictures.

Wachowski, L.; Wachowski, L. (2003) *The Matrix Revolutions*. Estados Unidos: Warner Bros.; Silver Pictures.

Sobre os autores

Alice M. B. Zanon Alonso é mestre em Letras – Estudos da Linguagem, na linha de pesquisa Estudos Linguísticos, Estudos da Tradução e Patrimônio Cultural pelo Posletras-UFOP. É estudante de Análise e Desenvolvimento de Sistemas na PUC Minas. Tem graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020). Atua como pesquisadora nas áreas de sistemas neuro-simbólicos, autotradução e pesquisa a obra do filósofo Vilém Flusser.

Fernando Tôrres Pacheco tem graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2006), mestrado em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010) e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2023). Foi professor temporário na Universidade Federal do Amazonas durante o período de 2011 a 2013. É membro do GT Deleuze da Anpof. Atua no grupo de pesquisa do CNPq ARCO (Arte, Crítica e Pensamento Contemporâneo). Realizou estágio de pós-doutorado em torno da crítica de arte e sistema das artes na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Atualmente é professor no IEC/PUC-Minas. Trabalha principalmente nos seguintes temas: estética, filosofia da arte, filosofia moderna, filosofia contemporânea, história da filosofia, crítica de arte, metacrítica, história da arte, teoria da arte, teoria do cinema.

Gabriel Philipson é doutor em Teoria e História Literária na Unicamp sob orientação de Márcio Seligmann-Silva, tendo realizado estágio de pesquisa na Freie Universität Berlin, sob orientação de Susanne Zepp,

com pesquisa fomentada pelo CNPq, pela FAPESP e pelo DAAD, pesquisando a relação entre teoria descolonial e filosofia da técnica a partir das obras teóricas e filosoficionais de Vilém Flusser. É também tradutor, bacharel (2013) e licenciado (2014) em Filosofia e mestre (2017) em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP. Atualmente, realiza pesquisa de nível pós-doutoral em Estudos da Linguagem na PUC-SP sob supervisão de Fábio Roberto Lucas, na linha de pesquisa Poéticas Literárias: Oralidade, Escrita e Manifestações Tecnológicas sobre a escrita literária literal da natureza e as (im)possibilidades da literatura no Antropoceno a partir das obras da Intermundial Holobiente. É membro do Grupo de Estudos da Literatura no Antropoceno (GELA)

Henrique Iwao atua como escritor, pesquisador e artista, com ênfase no campo da música experimental, tanto em abordagens práticas quanto artísticas, analíticas e especulativas. Tem como principais interesses de pesquisa a área da composição musical e a interação entre composição e improvisação musical, bem como a área da estética filosófica, com atenção especial à filosofia da música, abordando nesta temas como “ontologia da obra musical”, “o fim da música”, “interações entre filosofia e poética”, “aspectos filosóficos da crítica musical”. Tem experiência na área de artes, com ênfase em musicologia, sonologia, composição e improvisação musical, e atuou principalmente nos seguintes temas: composição eletroacústica, música experimental, tecnologia e música, improvisação, música para vídeo e música para dança.

Ícaro Moreno Ramos é artista-pesquisador, professor e músico. Doutor em Artes (bolsista Fapemig) e mestre em Artes (bolsista

Capes), é especialista em História da Arte e graduado em Comunicação Social. Atua como artista visual, tendo exposto em mostras em diversas cidades da América Latina. Com mais de 15 anos de experiência docente, é atualmente professor substituto na Escola Guignard (UEMG). Também lecionou nas pós-graduações do IEC da PUC-MG (Processos Criativos e História da Arte) e do CEEAV-UFG, além das graduações no Centro Universitário UNA, no Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH) e no Instituto de Arte e Projeto (INAP). Ministrou ainda cursos livres em diversas escolas e projetos culturais de Belo Horizonte. Além da docência, trabalha há mais de 20 anos como fotógrafo/*videomaker* e como diretor de fotografia em filmes independentes financiados por mecanismos de incentivo.

Lara Carvalho Cipriano é doutoranda, mestre e bacharel em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFG). Sua dissertação é vinculada à linha de Estética e Filosofia da Arte e tematiza os diálogos possíveis entre o pensamento de Vilém Flusser e a teoria descolonial. A tese, por sua vez, é vinculada à mesma linha de pesquisa e investiga a metáfora antropofágica como meio de compreensão do colonialismo cultural. Lara é graduada em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) com ênfase em psicologia clínica a partir da abordagem psicanalítica e mantém consultório privado de psicanálise.

Luciana Nacif é pós-doutoranda na Universidade de Bolonha (UNIBO, Itália), com bolsa FAPEMIG (Processo nº 502/2025) pelo Programa de Mobilidade CONFAP Itália. Possui pós-doutorado e doutorado em Filosofia pela UFG, com estágio na Université Panthéon-Sorbonne

via CAPES/COFECUB. Tem mestrado em Gestão Global da Moda pelo IFM-Paris e graduação em Comunicação Social pela UFMG. É membro dos grupos "Modos de Presença nos Fenômenos Estéticos Contemporâneos" (CNPq) e "REDD" (IEAT – UFMG). Sua pesquisa está na interseção entre filosofia, tecnologia e moda.

Maria Aparecida Barbosa é professora na Universidade Federal de Santa Catarina (desde março de 2020 com adesão ao serviço voluntário). Fez mestrado e doutorado na instituição Universidade Federal de Santa Catarina, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração Literaturas. Tem graduação em Comunicação Social/Jornalismo, na Universidade Federal de Minas Gerais (1987). cursou por três anos Teoria do Filme, do Teatro e da Televisão na Universität zu Köln, em Colônia, na Alemanha (deixou esse curso equivalente ao mestrado incompleto). No decurso da atuação como docente, organizou e traduziu seis livros de E.T.A. Hoffmann; textos de outros escritores do Romantismo (Novalis, Tieck, August Schlegel) e do Classicismo alemães (Wilhelm von Humboldt). Após anos de docência, realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Münster (Alemanha) acerca de Modernismo e Movimentos de Vanguarda (indagações nas obras de Kurt Schwitters, Carl Einstein, Ivan Goll). Organizou o livro de contos *Mércio*, com tradução e estudo da obra Merz de Kurt Schwitters, que abrange poesia, prosa, teatro, arquitetura, música etc., e *A arte do século 20*, do historiador e crítico Carl Einstein. Organizou, prefaciou e traduziu *Walter Benjamin Literatura*, publicado pela Cultura e barbárie em 2023, que germinou em salas de aulas, integrou um mês de estudos no Arquivo Walter Benjamin em Berlim e contou com a participação de traduções de Georg Otte e Rita Jover. No prelo, livro com poemas, cartas e ensaios

de Ivan Goll; em processo o estudo para a antologia de textos do Dadaísmo em expressão alemã, que acentua a presença de mulheres e de autores inéditos em português. Organizou em 2023 o número da *Revista Outra Travessia* (UFSC) com Susana K. Lages: Aporias e fluxos do tempo e da tradução. Organizou com Werner Heidermann um alentado volume apresentando projetos de tradução literária vigentes no interstício alemão-português, *Cadernos de Tradução*, 2021: Troca de Olhares. Participa como membro da Pós-Graduação em Estudos da Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC com os projetos de pesquisa “A poesia de Ivan Goll” e “Poética e crítica literária, com Walter Benjamin”. Coordena o grupo de estudos de Língua e Literatura de Língua Alemã da UFSC (LiLiA), no qual os orientandos e estudiosos têm oportunidades de compartilhar seus estudos com afins. É membro da Associação Brasileira de Estudos Germanísticos (ABEG), da Rede Europeia para Estudos da Vanguarda e do Modernismo, da Sociedade Carl Einstein – que fomenta e coordena debates sobre a obra do escritor –, bem como de grupos de pesquisa inter-institucionais do diretório de pesquisa dentro do CNPq. Atua como professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo desde maio de 2025, ministra em 2025-2 a disciplina Doze Questões Literárias à obra de Walter Benjamin.

Maria Clara Versiani Galery é doutora em Estudos Literários (Literatura Dramática) pela University of Toronto (2001) e mestre em Inglês pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991). Foi professora associada no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto até 2019. Atualmente, é professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

(UFOP). Lecionou no Canadá, na condição de *teaching assistant*, no Departamento de Inglês da University of Toronto; também no Canadá, foi professora de Critical Theory and Practice na Brock University. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nas seguintes áreas: literatura de expressão inglesa, estudos da tradução e estudos shakespearianos.

Marta Castello Branco é professora do Departamento de Música da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design (IAD/UFJF). Tem doutorado em Música pela UdK-Berlin, Universität der Künste Berlin, Alemanha (2014), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (2008), graduação em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), pós-doutorado em Estética comparada pelo Aryamarga Institute India (2019) e Musicologia pela UdK-Berlin (2022). É membra da ARLAC/IMS (International musicological society) e da ANPPOM (Associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: musicologia, música brasileira, acervos musicais, música dos séculos XIX, XX e XXI, interpretação musical (flauta transversal) e relações entre música, cultura e sociedade.

Myriam Ávila é pesquisadora 1D do CNPq. Tem graduação em Belas Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (1977), mestrado em Inglês – Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (1994). Estudou na Universidade de Kassel, Alemanha (1987-1989). Tem pós-doutorado na USP (2004-2005) e pós-doutorado

na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) em 2013. Atualmente ocupa o cargo de Professor Titular na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: correspondência, diários, viajantes, *nonsense* e estranhamento. É pesquisadora do CNPq desde 1999. Recebeu o prêmio de Tradução (2º lugar) da Biblioteca Nacional com o livro *Eu nunca fui ao Brasil*, de Ernst Jandl (2019). É autora de *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear* (Annablume), *Retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada* (Ed.UFMG), *Douglas Diegues por Myriam Ávila* (Eduerj) e *Diários de Escritores* (ABRE). Foi líder do grupo de pesquisa Poéticas do Estranhamento (CNPq-UFMG) de 2005 a 2016 (encerrado). É coordenadora de verbete no projeto Léxico Brasil/Europa (Universidade de Bolonha/UFMG) e é diretora do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG (2020-2021).

Rachel Cecília de Oliveira Costa é professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atua na graduação e na pós-graduação com ênfase em teoria, crítica, história e filosofia das artes visuais. Doutora em Filosofia pela UFMG, com estágio doutoral na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, desenvolve uma pesquisa voltada à construção de modelos narrativos plurais e ontologias críticas no campo da história e da crítica de arte, com atenção especial às epistemologias contra-hegemônicas e ao pensamento descolonial. É líder do grupo de pesquisa Experiências Descoloniais, espaço transdisciplinar que articula práticas artísticas, curadoria, crítica, filosofia, história, antropologia e política. Sua trajetória combina docência, curadoria e crítica de arte em projetos que questionam as estruturas de poder implicadas nas narrativas

visuais e nos regimes de visibilidade. Atuou como professora visitante na Université Paris 1 Sorbonne, na Universidad de la República (Uruguai) e na Universidad de Santiago de Chile; e como curadora e crítica em exposições e publicações no Brasil e no exterior. Entre suas publicações destacam-se textos dedicados à crítica e à filosofia da arte contemporânea, além da tradução do livro *O que é a arte*, de Arthur Danto, para o português.

Rafael Miguel Alonso Jr. é bolsista FAPESP de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Unicamp, com o projeto “As propostas de Vilém Flusser para a Bienal de São Paulo: etnografia, arte primitiva, religiosidade”. Tem graduação em Comunicação Social (2009), com ênfase em Jornalismo, com mestrado (2014, bolsista CNPq) e doutorado (2018, bolsista Capes) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tendo desenvolvido tese sobre o pensamento de Vilém Flusser. De maio a outubro de 2017, atuou como pesquisador visitante (bolsista Capes PDSE) no Vilém Flusser Archiv, na Universität der Kunst (UDK), em Berlim. De 2018 a 2022, atuou como professor dos cursos de Cinema, Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Design Gráfico da Unisociesc, em Joinville. Entre 2021 e 2022, foi professor substituto de Teoria Literária no curso de Letras Português da UFSC. No primeiro semestre de 2023, foi novamente pesquisador visitante no Vilém Flusser Archiv, em Berlim. É autor de *Eu sou o caso: o modelo Vilém Flusser e o Brasil* (2024), publicado pela editora Nave. Tem interesse especial pelas teorias epistemológicas que se propõe a refletir sobre as diversas maneiras com que o conhecimento se produz, o que compreende a ficção, a ciência, a filosofia, as teorias da imagem e a relação entre a literatura e as demais artes.

Rodrigo Duarte tem graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1982), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985) e doutorado em Filosofia – Universität Gesamthochschule Kassel (1990). Realizou estágios de pós-doutoramento na University of California at Berkeley (1997), na Universität Bauhaus de Weimar (2000) e na Hochschule Mannheim (2011). É professor titular (aposentado) do Depto. de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Ética, Estética e Filosofia Social, atuando principalmente nos seguintes temas: Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, autonomia da arte, arte contemporânea e arte de massa. De maio de 2006 a outubro de 2014 foi presidente da Associação Brasileira de Estética (ABRE). Atualmente (até 2025), é presidente da International Association of Aesthetics (IAA). Foi coordenador adjunto do comitê de filosofia da CAPES, de 2000 a 2005 e membro do CA-Filosofia do CNPQ de 2010 a 2013 (tendo sido coordenador do comitê nos últimos seis meses do seu mandato). Foi Pró-Reitor de Pós-Graduação da UFMG de março de 2014 a fevereiro de 2016.

Tomaz de Tassis é professor substituto de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador de pós-doutorado no PPGHIS da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com bolsa CAPES PIPD, linha de pesquisa Teoria, Historiografia e História Intelectual, onde desenvolve pesquisa sobre a relação entre a teoria da mitologia e as teorias da linguagem do pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser. É doutor em Letras Clássicas e Medievais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com tese sobre o filósofo neoplatônico Damascio, e doutorando em Filosofia (Metafísica) na Universidade de Brasília

(UnB). É mestre e graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, com foco em história da antiguidade, teorias da mitologia e história das religiões. Tem formação complementar em Letras (Grego). É membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Teóricos (NIET-UFMG), da cátedra UNESCO Archai (UnB) e do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM-UFMG).

Valéria Pereira é professora adjunta na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua na graduação na área de Língua e Literatura Alemã e na pós-graduação com literaturas modernas e contemporâneas. Em 2006, defendeu seu mestrado sobre o papel das personagens femininas em *A canção dos Nibelungos* e *A Saga dos Volsungos* e, em 2011, concluiu a tese sobre *Das Echolet de Walter Kempowski*, um “diário coletivo” sobre a Segunda Guerra – ambas foram defendidas na Universidade de São Paulo. Especializou-se em três pós-doutorados na área de ficção científica. Atualmente, pesquisa representações do nanismo e animalidade na literatura e no cinema contemporâneos. Interesses adicionais: quadrinhos.

