

Márcio Seligmann-Silva

De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas

As Pontes

Vilém Flusser é autor de um pequeno e contundente texto escrito em inglês batizado com o título “The bridge”. Esta engenhosa peça autobiográfica abre o volume *Jude Sein* organizado por Stefan Bollmann e Edith Flusser. O texto se inicia com uma descrição da casa da infância do autor em Praga. Nos fundos desta casa encontrava-se a fábrica do avô materno, Julius Basch, elegantemente denominada de “Fabrique des colorants inoffensifs”. Ligando a cozinha do avô ao prédio da fábrica havia uma ponte que dava diretamente na cobertura da fábrica, onde havia um jardim. Desta ponte Vilém e sua irmã Ludvika costumavam observar os trabalhadores no pátio da fábrica. Disputando os olhos curiosos deles andava também neste mesmo pátio o enorme cão São Bernardo “Barry”. Esporadicamente as crianças se divertiam galopando sobre ele. Mas, em um belo dia de 1926, narra este texto, os irmãos Flusser viram Barry, que brincava com um dos funcionários, repentinamente virar-se. Ele atacou este funcionário que caiu no chão e um jorro de sangue ficou a escorrer de sua perna, que Barry não queria mais largar. Flusser narra esta história como uma espécie de *Denkbild* (imagem-pensamento) benjaminiano, ou seja, como uma pequena imagem que condensa um aspecto importante de sua experiência de vida. Este incidente ensinou a ele que pode haver algo como “uma metamorfose repentina do bem em uma brutal agressão.” (Flusser 1995: 10) Este episódio de 1926 ele conecta – em uma espécie de ponte metafórica – com a virada ocorrida na sua vida e na dos milhares de judeus de Praga em 1939 graças “a repentina mudança de atmosfera com a ocupação nazista. Aos meus olhos”, escreveu Flusser, “Praga é como um cão São Bernardo Barry.” (Flusser 1995: 11) A virada que ele testemunhara com seu cão já o preparara para esta outra terrível virada.

Mas se Flusser afirma que desde então, ou seja, dos seus seis anos de idade, ele não gostou mais de pontes, por outro lado ele não deixou de admirar uma ponte em particular, também localizada em Praga, a saber, a famosa Ponte de Carlos. Em seu ensaio sobre “Praga, a cidade de Kafka” ele destacou várias analogias ou afinidades eletivas entre a geografia física e psicológica de Praga e o universo das obras kafkianas. Uma peça fundamental nesta geografia é justamente esta ponte, que é descrita como “um elo impossível, mas realizado,

entre Castelo e igreja, entre monte e vale, entre o rei e o burguês, entre a soberba e a humildade, entre a rua dos alquimistas e a universidade, entre o céu e a terra, entre o ‘Castelo’ e a aldeia de Kafka.” (Flusser 2002: 64) Praga é marcada por esta imponente e delicada ponte, justamente porque é um espaço de tensões e campos de força. Esta cidade viveria de sua própria dissolução. Flusser a descreve como uma cidade “situada nas fronteiras”. Kafka seria um “pontífice”, ou seja, segundo Flusser, um “construtor de pontes impossíveis”. Nele percebemos a “posição flutuante e duvidosa do praguense com relação a sua ‘nacionalidade’”, que se explicita sobretudo nos momentos em que esta cidade foi ocupada. O triângulo cultural entre o *alemão*, o *tcheco* e o *juden* ditava a característica desta cidade como campo de passagem entre fronteiras. Kafka também transitava, como Praga, entre o Gótico e o Barroco, entre o ocidente e o Oriente europeus, e sua língua era simplesmente “o próprio alemão praguense”. Mas Flusser no seu apanhado das pontes que marcam a obra de Kafka e no seu paralelo com a Praga da ponte de Carlos, também desemboca, inexoravelmente, na virada, na metamorfose repentina, ou seja, na “mordida de Barry”. Ele recorda que Praga, que era a unidade destes mundos e sobretudo destas três culturas – a alemã, a tcheca e a judaica – tornou-se inteiramente outra com a eliminação dos seus judeus. (Flusser 2002: 65) O “pontífice” Kafka teria conseguido ainda congelar e passar adiante, nas imagens de sua obra, uma cultura que foi extinta. As metamorfoses que ele narrou, aprendemos poucos anos após a sua morte, eram antevistas de metamorfoses muito mais aterrorizantes do que ele pudera imaginar.

Gostaria de me deter em alguns aspectos da obra de Flusser que se relacionam com esta *virada* na sua história, na história de Praga e na da Europa. Em seguida apresentarei alguns aspectos de sua revolucionária teoria das imagens técnicas. Com isto teremos um painel suficientemente claro para tecermos um confronto com o universo intelectual de Walter Benjamin. Esta comparação mereceria muito mais tempo e atenção para inúmeros outros detalhes – sobretudo para a história e teoria da escritura de ambos os autores –, mas aqui vamos ter que nos contentar com este primeiro passo. Se inicio com Flusser é porque acredito, com Benjamin, que o trabalho da memória procede, diferentemente do da historiografia, a partir de nosso presente em direção ao passado.

É importante indicar na obra de Flusser as marcas desta metamorfose de Praga, mas também deste verdadeiro culto da “ponte”. O “pontificado” de Flusser se estende sobre a linguagem. Mas como, para ele, língua é realidade, este pontificado é uma tentativa de

(re)construir pontes após o abalo sísmico provocado pelo nazismo. Suas pontes são tanto internas, sentimentais, tentativas de diálogo com a sua cultura perdida, como também uma resposta ao enlouquecimento da língua, que se tornara monolíngüe e deste modo bloqueou abruptamente e com violência a circulação entre as línguas e visões de mundo que caracterizavam o seu universo. Benjamin, por sua vez, tentara lançar, da outra margem da catástrofe que cortou o século XX em dois, os fundamentos de uma ponte em direção ao futuro. Esta ponte não ultrapassou o estado de ruína.

Flusser, o grande comunicólogo, é antes de mais nada um tradutor, *Über-Setzer*, e teórico da tradução, um analista e projetista de “pontes”. Ele cultivava a plurilíngua como resposta ao choque da monolíngua exterminacionista, mas também, antes de tudo, como um modo de manter laços, pontes, com a sua Praga, que permaneceu uma *matriz de seu pensamento*. Ele foi um dos pensadores que no século XX melhor souberam extrair forças da catástrofe. Sua reflexão sobre a cultura é na verdade uma tentativa de “virada do punhal” que o expulsou da Europa e aniquilou a sua família. Flusser nesta virada desconstrói incessantemente o “ovo da serpente” que ele localiza em uma concepção ontologizante de identidade. Sua posição de exilado, sua experiência que o obrigou a viver radicalmente um corte com sua “origem”, não pode ser esquecida quando lemos sua obra. Acredito que esta experiência construiu dentro de Flusser um *espaço privilegiado*, lançou-o como que sobre uma *ponte* que atravessa nossa cultura, de onde Flusser desfrutou de uma visão *sui generis*, desestabilizadora, da sociedade.

Ser Judeu: Bodenlos e Heimatlos (apátrida)

Ruth Klüger em seu relato autobiográfico *weiter leben*, que narra como ela sobreviveu à Shoah, utiliza uma metáfora que não nos surpreende a esta altura: sua narrativa funcionaria como uma tentativa de ligar os pilares de uma ponte ruída, ou seja, os pontos de sua própria vida que ficaram ilhados pela destruição da guerra. Flusser, portanto, fez parte de uma equipe de construtores de pontes neste século de extermínios e guerras. Como outros pensadores exilados e sobreviventes da perseguição, ele desenvolveu seus teoremas em diálogo com a sua época. Neste sentido é importante recordarmos alguns aspectos da sua teoria da judeidade e dos conceitos correlatos de *Heimatlosigkeit* (“apatricidade”) e de *Bodenlosigkeit* (falta de fundamento). Devemos localizar esses conceitos dentro do panorama intelectual da segunda metade do século XX.

A judeidade de Flusser, tal como podemos ler em suas idéias acerca desta questão na sua obra, foi antes de mais nada pensada a partir do fenômeno cultural único que era a cidade de Praga. Como filho de um professor universitário “completamente agnóstico, ainda que interessado ativamente no judaísmo” (Flusser 1995: 14), Flusser se apresenta como um judeu assimilado, não-ortodoxo e não-sionista. Em Praga sentia a questão da identificação nacional como algo “arcaico e secundário”. É claro que ele escreve isto de *sua perspectiva* de judeu (impermeável aos nacionalismos germânico ou tcheco) e anti-sionista. Para ele, em Praga era-se “internacionalista de nascimento (e não ideologicamente), pois as pessoas sentiam na própria existência o ridículo de se fazer diferenças claras entre os povos.” (Flusser 1992: 16) O sionismo ele descartava, pois via nele um nacionalismo, uma reação ao anti-semitismo e ao nazismo e porque atribuía ao judaísmo um papel “diametralmente oposto ao que o judaísmo desempenhava em Praga, a saber, ser *ponte* entre os povos.” (Flusser 1992: 17; eu grifo)

Ser judeu, para Flusser, portanto, não significava de modo algum se encastelar em uma cultura fechada. Muito pelo contrário, a judeidade para ele era também um avatar de sua doutrina das “pontes”. Daí ele não se sentir “completamente judeu”, ou seja, totalmente e exclusivamente judeu. Ser judeu para ele significava saber circular entre as culturas. Ele se dizia “ser por demais ‘grego’, ‘romano’, ‘germano’ e ‘cristão’ para ser totalmente judeu.” Os “limites da judeidade” fazem parte do “ser judeu”. Este deve encarar a sua tarefa de sintetizar as culturas. Mas cada um realiza sua síntese ao seu modo. Flusser toma como elogio as palavras derrisórias dirigidas contra os judeus: “Heimatlos” e “Cosmopolita”. Indica-se assim que eles não teriam raízes. Na verdade ser fiel às raízes, para ele, significa superar (*überholen*) as suas idiossincrasias. Isto significa dizer, o que Flusser de fato faz em certos momentos, que o ser humano não é uma planta. Nosso estar no mundo é marcado pelo *fluxo* – pelo *Fliessen*, correr da água que o nome *Flusser* indica – e não por sermos seres estáticos plantados em culturas estáticas. Daí a admiração de Flusser pela cultura judaica em ambientes multilingües e multiculturais, como a Praga de antes da guerra e a Alexandria da era helênica. Daí também sua concepção do judaísmo como uma ponte que não apenas liga culturas, mas também as conecta com a tradição. A grande contribuição do pensamento judaico seria sua dívida de memória, ou seja, o mandamento da *Zehker*, que escandaliza o modo de pensar anti-histórico grego. Lembrando de várias figuras judaicas de destaque ele propõe que cabe ao judeu produzir *modelos*. Estes modelos seriam figuras paradoxais,

nascidas desta situação ao mesmo tempo *atópica* – *Bodenlos* – que o judeu encarna, e de seu engajamento com a construção de pontes. Acredito que o próprio Flusser representaria este papel paradoxal: na sua vida única e inimitável ele representa um tipo de pensador e uma postura existencial que é modelar em vários sentidos, assim como ele via no judeu e seu pontificado um modelo aberto a todos.

No seu pequeno texto de 1990 “Pontificar” ele explora a idéia da tradução como construção de pontes. Aí ele afirma que os pontífices (construtores de pontes) seriam essenciais, hoje mais do que nunca. Eles deveriam permitir o trânsito não apenas entre as diversas línguas (trânsito impossível, mas necessário), como também entre o discurso verbal e o imagético, entre o conceito e o algoritmo, entre a música e as demais linguagens. Traduzir implicaria um “salto entre universos”. Se traduzir equivale a “levar de um lado para o outro” esta atividade é *metáfora* (no sentido etimológico desta palavra). Mas se, por outro lado, Flusser precisa que “*tradução* e *metáfora* não são a mesma coisa”, ele não deixa de enfatizar – ponto essencial para ele – que “*pensar* e *traduzir* são sinônimos, e não apenas para políglotas.” (1998: 199s.) Ser “judeu” para ele significava encarnar esta tarefa pontifical de “oscilar” e transitar entre universos. Sua *Bodenlosigkeit* (falta de chão, de terra e de fundamento) abria-lhe a perspectiva de ser um nômade entre as diversas línguas e linguagens. Ao mesmo tempo, de sua “ponte” ele via que as disciplinas, nações e linguagens específicas são nômades e vivem de uma constante crise e de um *fluxo* que põem em questão as suas identidades, como o próprio indivíduo deve ser visto como um tal fluir. Ele tinha como projeto que toda a humanidade pudesse se tornar *Bodenlos* e praticar o pontificado.¹

Flusser se coloca a questão “Como viver após Auschwitz?” e uma de suas respostas é uma proposta de abertura do judaísmo. Ao invés do sionismo, que representaria um movimento de fechamento, sístole (que ele entende e considerou digno), ele propõe uma *diástole*, ou seja, uma abertura ao “outro”. Este movimento foi o que ele mesmo seguiu em sua vida e em seu pensamento. Ele se manteve na diáspora assim como continuou fiel, ao seu modo, ao seu judaísmo. Ele nunca tentou reconstruir as ruínas de seu passado em Praga. Sintomaticamente a volta àquela cidade em 1991 significou o momento trágico do encontro

¹ Em um artigo de 1970 intitulado “Sobre a Ponte de Avignon” Flusser utiliza a imagem da ponte em ruínas da ex cidade papal para representar a Europa em meio aos movimentos de contestação estudantil. Ele faz neste texto um rasgado elogio da vida européia (e sobretudo da Provence, para onde se mudaria dois anos depois). O interessante neste texto é que nele percebemos novamente como Flusser pensava a ponte como um *topos* com teor epistemológico. Vemos como ele “sobre a ponte de Avignon” observa seu mundo como uma espécie de “observador de segunda ordem”.

de sua morte. Como se seu destino existencial e filosófico fosse mostrar que o engajamento no e pelo outro não se dá via uma artificial recuperação do passado. A rememoração, *Zebker*, deve ser feita com os olhos voltados para o presente. O passado não é *Deckerinnerung* (memória encobridora, nos termos de Freud), mas meio de se pensar o presente. Com esta mirada de Flusser podemos fazer uma crítica de nossos hábitos de reconstruir ruínas e cidades destruídas pela guerra como se nada tivesse acontecido. O seu modelo do engajamento no presente a partir dos cortes (com o passado e com as ideologias nacionalistas) ainda tem muito a desconstruir.

Sua experiência de vida deixou-o particularmente aberto para uma obra como *Le Bouc Émissaire* de René Girard, comentada por ele em um texto de 1982 (mesma data da publicação do livro de Girard). A tese central deste livro, segundo a qual as sociedades em momentos de caos e de dissolução lançam mão de bodes expiatórios para gerar novamente uma unidade, ele vivera na própria carne. Ele sabia como funciona este mecanismo psicológico que faz com que “[s]empre nos identificamos como os estrangeiros dos estrangeiros.” (1995 105.) Flusser apresenta a partir de Girard uma teoria da identidade como um gesto de exclusão assassino. “Quem sou eu? É uma frase criminosa”, ele anotou então. Todo ato de auto-afirmação depende deste “crime”. Flusser apresenta a estrutura do mito como calcada no sacrifício, no assassinato. Os mitos seriam figuras do recalçamento da culpa. Não deixa de ser admirável que Flusser não cite neste contexto a teoria freudiana de “Totem e Tabu” da tragédia grega como reencenação (culposa) do assassinato do pai da “horda primeva”. Flusser afirma que “quanto pior é a nossa consciência tanto mais cruel tornam-se nossos crimes”. (Flusser 1995: 105) Esta tese revela nossa sociedade atual, como suas desigualdades gritantes, como um campo fértil para massacres.

A sua situação de exilado e esta reflexão sobre o dispositivo de identidade como um dispositivo xenófobo e “outricida” lançam também luz sobre a sua potente teoria da *Heimatlosigkeit*, tal como lemos no ensaio “Wohnung Beziehen in der Heimatlosigkeit. (Heimat und Geheimnis – Wohnung und Gewohnheit)”. (In Flusser 1992 e 2007) Aqui trata-se também de modo explícito de uma reflexão retirada da sua própria experiência de vida. Daí este trabalho ter sido acolhido no volume autobiográfico *Bodenlos*. Este texto é um fruto da reflexão do seu autor sobre a sua origem judaica em Praga e sobre seu exílio de mais de trinta anos (entre 1940 e 1972) em São Paulo. Ele se inicia com uma descrição do autor que conclui com estas palavras: “Em suma, sou heimatlos, porque muitíssimas pátrias

[*Heimaten*] se armazenam em mim. Isto se manifesta diariamente no meu trabalho. Eu sou apatrizado [*beheimatet*] em pelo menos quatro línguas e me vejo exortado e obrigado a traduzir e retrotraduzir tudo a-escrever [*Zu-Schreibend*].” (Flusser 1992: 247) Deste fato ele também deduz seu interesse pela comunicação, pelos buracos entre os lugares e “pelas *pontes* que cobrem estes buracos” (Flusser 1992: 247; eu grifo). “Talvez este interesse pode ser deduzido do meu próprio pairar [*Schweben*] sobre estes lugares”, ele arrematou. O seu texto de um modo geral se apresenta como uma reflexão teórica a partir deste “transcender das pátrias”. Ele parte, nesta teoria, da diferença entre o gesto de habitar e o de ter uma pátria. O ser humano desde os tempos mais remotos sempre habitou algum lugar, mas apenas recentemente se tornou agregado a uma pátria, *Heimat*. Esta é a proto-verdade que o exilado Flusser descobre a partir da sua “ponte”. “Nós, os incontáveis milhões de migrantes (sejam trabalhadores estrangeiros, exilados, fugitivos ou intelectuais andando de seminário em seminário), nos reconhecemos não como excluídos [*Aussenseiters*], mas antes como vanguardas [*Vorposten*] do futuro.” (Flusser 1992: 249) Ao invés de pessoas dignas de pena, estes *deslocados* seriam “modelos”, pois a migração, além de ser um sofrimento, é uma *ação criadora*.²

O mundo são as imagens que criamos

Sua teoria das *imagens técnicas* pode ser colocada ao lado da reflexão benjaminiana sobre a obra de arte na época da sua reprodução técnica. Ela desdobra também a crítica benjaminiana da escrita alfabética linear, que foi desenvolvida sobretudo no livro sobre o *Trauerspiel*.³ Esquemáticamente podemos dizer que Flusser foi o primeiro a perceber a profundidade das idéias de Benjamin sobre a fotografia e a reprodução técnica. Ele expandiu e superou esta teoria no sentido de uma reflexão sobre as imagens técnicas. Benjamin ainda pensava com uma cabeça educada dentro da clausura da *textolatria* que alcançara, segundo Flusser, seu apogeu no século XIX. Benjamin foi o primeiro a descrever com clareza as conseqüências da fotografia, mas ele ainda não detectara seu potencial de transformar a sociedade com a mesma profundidade que ocorrera, como formulou Flusser, quando da

² Com relação à teoria da tradução em Flusser remeto ao livro de Rainer Guldin, *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*, München, 2005.

³ Com relação à crítica benjaminiana da escritura alfabética linear e, de modo mais geral, sobre a teoria benjaminiana da escritura cf. meu artigo Seligmann-Silva 2005.

introdução da agricultura e da pecuária no neolítico (1985: 70). Se Benjamin foi um dos grandes críticos do historicismo e percebeu que a era da reprodução técnica é uma era pós-tradição (para ele na era da fotografia não caberia mais se fazer uma diferença entre cópia e original nem se falar de autenticidade), Flusser vai notar, por sua vez, que o historicismo era o resultado de uma luta milenar entre a escrita e as imagens e que o homem pós-histórico é fruto do novo triunfo das imagens sobre a escritura. Na fotografia ele viu antes de mais nada um dispositivo, a saber, um aparelho que funciona como uma *caixa preta*. (*Para uma filosofia da caixa preta*, 1983 [1998]) O mais importante – e que Benjamin não notara – é que não precisamos saber como ela funciona para dominá-la. A fotografia abre a era pós-hermenêutica, pós-deciframento, em suma, com ela passamos a lidar com o mundo via uma “capacidade imaginativa de segunda ordem” (1998: 36). A fotografia também é comparada em importância à invenção da escrita (1998: 37) e com a passagem para a posição ereta e correspondente liberação das mãos (1985: 52). As imagens técnicas teriam para ele como tarefa reunificar o pensamento e libertá-lo do império do conceitual. Benjamin, que praticou e teorizou um modo de pensamento imagético, teria ficado no meio do caminho desta revolução ao não perceber a gravidade desta tensão entre as imagens e o verbal. Mas o caminho que Flusser identifica na revolução aberta pelas imagens técnicas só poderá ser trilhado se praticarmos uma crítica radical destas mesmas imagens. Pois estas estão sob a égide de programadores que apenas querem impor suas mensagens. A imagem técnica nasce, por assim dizer, fascista e o fascismo histórico seria o auge deste culto das imagens. Na sua filosofia da caixa preta Flusser concluía que caberia a nós criticar uma sociedade dominada por aparelhos, já que estes nos dominam como uma espécie de Golem (1998: 89). A crítica da fotografia coincide para ele com uma crítica do funcionalismo – que permanece urgente e na ordem do dia.

Já em seu livro *Ins Universum der technischen Bilder* (*No Universo das Imagens Técnicas*), de 1985, ele aprofunda esta teoria das imagens técnicas e a fotografia assume um papel menos importante como sendo uma espécie de pioneira das imagens técnicas, mas ainda anterior às imagens eletrônicas que agora assumem o primeiro plano de suas reflexões. Nesta obra, Flusser aprofunda sua crítica da sociedade moderna com *Bildfunktionären* (funcionários das imagens) ao mesmo tempo que apresenta uma nova sociedade dialógica e telemática composta por *Bilderszeugern* (criadores de imagens) e *Bildersammlern* (coleccionadores de imagens). Esta sociedade puramente informacional seria composta por pessoas livres,

criadoras e colecionadoras de imagens – uma utopia, portanto, com tons baudelairianos e benjaminianos. Com efeito, o modelo crítico de Flusser que no ensaio *Filosofia da caixa preta* tendia mais para uma distopia, assume agora um caráter mais próximo de uma utopia. Como em Benjamin, vemos nesta filosofia da tecnologia e das mídias um entrecruzamento com a filosofia da história, da linguagem e da tradução. Flusser continua atrás de seu projeto-pontificado, pensando aqui na circulação entre línguas, linguagens e entre o passado, o presente e o futuro. Sua visão de um tempo fora do tempo, de uma não-história absoluta capitaneada pela era das imagens técnicas é tão vertiginosa quanto a de Benjamin que apontava também para uma sociedade na qual passado, presente e futuro se encontrariam sob a égide de uma sociedade sem exploração e sem violência. Em Flusser – como em Benjamin – esta utopia nasce da sensação de *Bodenlosigkeit*. Se Benjamin diferenciava entre imagens auráticas e pós-auráticas, distinguindo deste modo a pertença ou não à tradição, Flusser distingue imagens tradicionais das técnicas. Estas últimas são feitas por pontos, são pós-históricas e correspondem ao computar e calcular. As imagens tradicionais para Flusser seriam “intuições de objetos” e, portanto, englobam as duas categorias de imagem benjaminianas. Na era das imagens técnicas os criadores de imagem podem se libertar do pensamento linear conceitual que até agora reprimia o universo das imagens. Mas não se trata da volta das imagens tradicionais, ligadas ao mundo da magia e do eterno retorno, mas sim do mundo onde impera a *Einbildungskraft* (imaginação criativa), onde o *Zufall* (acaso) não é mais visto como *Unfall* (acidente), mas sim como *Einfall*, descoberta, *insight* (1985: 18). Se podemos reconhecer aqui uma analogia com a admiração romântica e benjaminiana pelo (*witzger*) *Einfall* (achado chistoso), esta aproximação vai na verdade mais longe, já que reencontramos em Flusser, como vimos, a valorização de um conceito de identidade como fluxo, suspensão (*Schweben*), como também Schlegel e Novalis – e Benjamin na linha deles – haviam formulado. Mas em Flusser esta noção de fluxo ganha o peso de uma imaterial descarga elétrica e o mundo explode conectando o *Tzimtzum* (a “contração” originária de onde surgiu o mundo, na tradição cabalística judaica) ao *Tikkum* (a restauração do paraíso), explosão originária e recriação. O mundo é desvelado como uma chuva de pontos de realidade e trata-se, via *Einbildungskraft*, de sabermos acelerar estes pontos. Se em Benjamin já víamos um elogio da superfície, de sua observação e leitura, Flusser descreve uma nova era na qual não nos contentamos mais em ler a superfície do mundo, mas sim aprendemos a produzi-la com imagens. Via *Einbildungskraft* podemos concretizar com imagens, pois não se

trata mais de explicar, narrar e de todas modalidades do pensar linear. Não se trata tampouco de reprodução quando falamos de imagens técnicas, mas sim de sintetizar, de produzir. Como McLuhan, também para Flusser os meios são as mensagens. (Cf. 1985: 55) Já conceitos benjaminianos ganham novos significados quando ele escreve: “As pessoas querem ser distraídas/espalhadas [*zerstreut*] para não precisarem, como ocorre no diálogo de fato, se reunir [*versammeln*] e se recolher [*sammeln*].” (1985: 72) Esta utopia imagética telemática e computacional pode parecer muito distante do universo de idéias de Benjamin, mas não se trata aqui de repetição, de imitação ou de continuidade, mas antes de ruptura. Flusser, como Benjamin, teve a ousadia de tentar inventar novas imagens para pensarmos nossos limites e fronteiras.

Walter Benjamin: Judaísmo e tradução

Numa carta a Martin Buber de julho de 1916 encontramos um importante documento acerca de sua ocupação com o problema do judaísmo. Não por acaso esta reflexão se dá mediada pela questão da linguagem. Em Benjamin quase sempre o judaísmo quando tematizado era um meio para tratar de outros temas. Nessa carta, Benjamin recusa um convite de Buber para participar na recém criada revista *Der Jude*. O motivo que ele evoca consiste basicamente na sua discordância quanto ao conteúdo do primeiro número da revista (de cunho sionista⁴) e é a partir desta discordância que ele elabora uma reflexão e até mesmo uma teoria acerca da *dignidade* da linguagem: “No que concerne ao efeito [*Wirkung*], poético, profético, objetivo, eu só posso compreendê-lo como *mágico*, quer dizer não-*media*-tizável. Todo efeito salutar, sim todo efeito não internamente devastador da escrita assenta-se no seu (da palavra, da linguagem) mistério. Por mais múltiplas que sejam as formas nas quais a linguagem possa mostrar-se eficaz, ela o será não através da mediação de conteúdos, mas antes através do mais puro abrir da sua dignidade e da sua essência” (B 126 s./ Br I 326). A oposição de Benjamin a toda literatura que visasse a um efeito (político) explícito através da *utilização* da linguagem como meio de um conteúdo, leva-o a destacar o elemento mágico da linguagem e, mais ainda, a encontrar a essência da linguagem no espaço mesmo do silêncio; é apenas a partir deste âmbito mágico da linguagem que pode nascer uma relação autêntica entre ela e a ação. Ele visa um gênero de escritura a uma só vez objetivo e sóbrio; nesse estilo que se

⁴Cf. Winfried Menninghaus 1980: 245.

encontraria o elemento mágico, medial e não comunicativo da linguagem. Esse estilo de escritura tem em mira *o que é negado à palavra* [*das dem Wort versagte*]: “Apenas o direcionamento intensivo das palavras na direção do núcleo do emudecer [*Verstummen*] mais interno, atinge o verdadeiro efeito” (B 127/ Br I 327). E algumas linhas mais abaixo lemos ainda: “Tão impossível me é compreender um escrito eficaz [*wirkendes Schrifttum*], tão incapaz eu sou de redigi-lo.” O mais profundo não pode ser atingido via uma linguagem instrumental. O religioso, a saber, o judaísmo, não pode ser tratado como um objeto qualquer: isto explica em parte a quase ausência de temas diretamente judaicos sob a pena de Benjamin.

Mas estes temas podem ser rastreados em sua obra e a bem da verdade, como formulou Irving Wohlfahrt, se Benjamin não se dedicou a explicitar este elemento judaico em seu pensamento é porque ele constituía o próprio ar que ele respirava. Assim, no mesmo ano de 1916 encontramos o ensaio de Benjamin sobre “A linguagem em geral e a linguagem dos homens” (conhecido como *Sprachaufsatz*) que está repleto de teoremas inspirados no Gênese e na tradição da mística judaica. Benjamin numa carta a Scholem, escrita provavelmente no mesmo dia da conclusão deste seu *Sprachaufsatz*, descreve este trabalho com as seguintes palavras: “De resto [...] eu procuro neste trabalho lidar com a essência da linguagem e, na verdade — tanto quanto eu posso compreender: numa relação imanente com o judaísmo e numa relação com o primeiro capítulo do Gênese” (B 128/ Br I 343). No trabalho de Scholem “Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala” (“O nome de Deus e a teoria da linguagem da Cabala”, publicado apenas em 1970 mas que remonta às pesquisas de Scholem iniciadas em 1915 e que ele relatava então a Benjamin, encontramos várias passagens que de fato comprovam esta “ligação imanente com o judaísmo” a que Benjamin se referira. Neste texto de Scholem lemos a indicação — evidente — de que o caráter simbólico da linguagem é o predominante dentro da concepção mística da linguagem (sob a qual ele inclui o Benjamin de 1916). Além disso encontra-se no cabalista espanhol Abraão Abuláfia “a exposição da criação como um ato de escrever divino no qual Deus incorpora a sua linguagem nas coisas e a deposita nelas sob a forma de assinaturas”. Todas as línguas de algum modo possuíam para esse místico de Saragossa um eco da “língua originária” — *Ursprache*. E ainda, para Abuláfia “existe a magia como o não-comunicável e que, ainda assim, emana das palavras.” (Scholem 1970: 58-68) Estas duas ordens de idéia são essenciais ao ensaio de Benjamin de 1916. Além disso, a própria idéia de *queda* tem um papel central no texto de Benjamin, assim como no seu livro sobre o *Trauerspiel*. Neste livro lemos: “O

significado é encontrado aqui [na visão de mundo barroca] e sempre é encontrado como o motivo da tristeza” (I 383). Com a “queda”, não apenas a natureza deixou de poder se comunicar como também a palavra decaída, o signo, marcado pelo fato de ‘significar’, de indicar algo fora de si, aponta na verdade para a própria incompletude desta linguagem — língua — heterônoma, o que revela ao mesmo tempo a situação de “separação” do homem com relação ao “estado pré-babélico”, ou se se quiser, “pré-queda”. A pluralidade das línguas nasce desta incapacidade de uma leitura única, imediata do mundo: “depois que o homem caiu do seu estado paradisíaco, no qual ele só conhecia uma linguagem, tantas traduções, quanto línguas” (II 152). De resto, o ensaio sobre a tradução de 1921 (“Die Aufgabe des Übersetzers”, “A tarefa do tradutor”) desdobra uma série de temas elaborados no artigo de 1916 e conclui elevando o modelo dos judeus da diáspora da tradução interlinear da Bíblia como o ideal da tradução. Com efeito, também encontra-se aqui entre as línguas aquele parentesco subterrâneo que as une quanto ao que elas querem dizer. Assim lemos no “A tarefa do tradutor”: “todo parentesco supra-histórico das línguas assenta-se no fato de que nelas cada uma, como um todo, a cada vez intencionam [*meinen*] uma e a mesma coisa, que todavia não é acessível a nenhuma delas individualmente, mas antes apenas à totalidade das suas intenções complementares: a linguagem pura [*die reine Sprache*]” (IV 13).⁵ Este conjunto de idéias remete também ao parentesco da reflexão benjaminiana com outro autor. Dificilmente se poderia expor de modo mais claro as teses de W. Humboldt sobre a diferença entre as línguas, a saber, sobre o jogo de diferenças como essencial à estruturação das línguas. É importante notar que nas reflexões sobre a tradução e a linguagem Flusser também se mostrou discípulo de Humboldt. Por outro lado, ele recusava a necessidade de se retomar a doutrina de uma linguagem originária para se tratar destas questões. O que une ambos os autores, Benjamin e Flusser, neste campo é uma reflexão sobre a importância de se reaproximar as línguas via constante passagem de uma para outra. Esta idéia, como vimos com Flusser, nasceu a partir da situação de exilado. Benjamin pensa sobre um exílio

⁵ Vale destacar que Franz Rosenzweig escreveu no mesmo ano de 1923 o seu “Nachwort zu den Hymnen und Gedichten des Jehuda Halevi”, que possui semelhanças profundas com este texto de Benjamin. Rosenzweig fala, p. ex. que “existe apenas uma linguagem”, condena a mera “Eindeutschung des Fremden”, ou seja a germanização da língua estrangeira, e ainda menciona, de modo muito próximo a Benjamin e aos românticos, uma “renovação da língua através de uma outra estrangeira”. (1937: 201 ss.) Cf. também quanto a esta relação de Benjamin com Rosenzweig, Moses 1982: 633ss. Quanto à passagem do texto de Benjamin que menciona o tema da renovação da língua via tradução cf. o trecho em que ele elogia os trabalhos de tradução de Lutero, Voss, George e Hölderlin por terem “alargado os limites da língua alemã” (IV 19).

ontológico, mas ele também viveu esta experiência na carne e não podemos ler sua obra dos anos 1930 sem levar isto em conta.

Outro momento em que notamos uma manifestação clara deste judaísmo pouco-manifesto na obra de Benjamin é em seu comentário da obra de Kafka, obra esta que, como em Flusser, teve grande repercussão em sua visão de mundo. Em “Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer”, de 1931, Benjamin escreveu o seguinte sobre a obra deste autor: “Devemos pensar aqui na forma da *Haggadah*: assim chamam-se às histórias e anedotas judaicas da literatura rabínica, que servem ao esclarecimento da doutrina — a *Halacha*” (II 679). A tarefa do crítico, para Benjamin, neste caso, poderia ser explicada como a necessidade de descrição desta *Halacha* que a própria obra de Kafka comentaria. Neste sentido a crítica benjaminiana possui ela mesma uma estrutura “haggadica”, na medida em que ela sempre visa à Idéia das obras.

Como Flusser também Benjamin não foi um sionista. Apesar de toda pressão em torno dele neste sentido e de seu fascínio distante pelo que ocorria em Jerusalém ele acabou nunca indo a Palestina e decepcionou seu amigo Scholem, que fizera gestões junto ao reitor da Universidade de Jerusalém neste sentido. Esta distância do sionismo pode ser lida não apenas como uma postura de afirmação de sua situação de exilado (aqui no sentido de ser um judeu da diáspora) mas também como um resultado de sua descrença na ação e na instrumentalização da linguagem que vimos acima. Esta ordem de idéias também se expressou na sua teoria da história e da utopia, como lemos na última das teses “Sobre o conceito da história”: “Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma idéia de como o tempo passado é experimentado na rememoração [*Eingedenken*]: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Tora e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias.” (Benjamin 1985a: 232; tradução modificada)

Midialogia

Mas passemos à teoria das imagens de Benjamin para concluir este breve painel comparativo. Voltemos apenas à tese central do ensaio de Benjamin que trata da reprodução técnica da obra de arte: ao atingirmos um novo patamar na história das técnicas de reprodução de imagens — com a litografia a partir do início do século XIX e sobretudo com a fotografia, que “liberou nossas mãos” do ato de reprodução — atingimos também uma nova era da arte e do seu envolvimento com a sociedade. O Benjamin dos anos 30 está trabalhando no grande projeto sobre a história do século XIX que seria contada — mostrada — a partir das passagens parisienses. A fotografia com o seu dispositivo mecânico de multiplicação das imagens representou uma parte essencial dessa pesquisa. O que é deixado de lado com a reprodução para Benjamin é o seu *hic et nunc* (VII 352; I 710): *na reprodução ocorre um descolamento da relação essencial que antes havia entre o suporte e a imagem*. As modificações das obras tradicionais eram passíveis de análise via estudo dos *traços*, “*Spuren*”, que iam se acumulando com o *passar do tempo*. Também a história dos proprietários das obras não deixa mais traços na era da reprodução: assim perdemos uma tradição que só poderia ser reconstituída a partir da relação das obras com os *lugares* que ela ocupou. Solta do tempo e do espaço, a reprodução pode circular livremente. O preço dessa liberdade é o *fim da autenticidade* da obra: enquanto reprodução ela não é mais *algo idêntico a si*. Portanto a questão da sua potencial falsidade — da cópia manual que falsifica — também não se coloca mais. Não há uma relação de autoridade entre a cópia e o original: primeiro porque a reprodução é uma apropriação parcial da obra, ela acentua certas características do original em detrimento de outras; em segundo lugar ela pode penetrar os locais mais inusitados que o original não penetraria, ela *aproxima* a imagem (ou o som: como no caso do toca-discos) das pessoas. Sem a sua base material a obra — transformada em puro meio: e as teorias das mídia só poderiam, portanto, nascer nessa era — perde também a sua autenticidade, vê-se descolada da tradição, não tem uma “origem” e não pode mais *testemunhar a história*. Perde-se assim, como formula Benjamin, o “testemunho histórico”, “*die geschichtliche Zeugenschaft*”, da obra (Benjamin 1985a: 168; Benjamin VII: 353; Benjamin I: 711).⁶ As obras gregas eram marcadas pela sua unicidade absoluta: daí a escultura ter sido a considerada a mais elevada

⁶ J. Derrida ecoa essa linha de pensamento benjaminiano no seu projeto de repensar a psicanálise a partir das revoluções na mídia da segunda metade do século XX. No seu *Mal d'archive* (1995: 47) ele se pergunta: “Peut-on penser une archive sans fondement, sans support, sans substance, sans subjectile?”.

das artes, uma vez que ela é feita a partir “de *um só* bloco” (Benjamin 1985a: 176; Benjamin VII: 362; Benjamin I: 719). A esse estágio da técnica correspondia a criação de valores eternos. Em termos de uma estética da mimese, a superação da relação instrumental com o suporte, poderíamos pensar hoje — com o computador, com mais razão ainda que Benjamin, o qual ainda viveu na era do sistema de escritura mecânico —, levou-nos a essa nova paisagem onde os valores se pulverizam na mesma medida em que atingem largas esferas da publicidade. Flusser, portanto, deu o passo seguinte nesta teoria das imagens.

É importante lembrar que Flusser veio depois da catástrofe que Benjamin apenas vislumbrara. No ensaio sobre a obra de arte Benjamin já descrevera, no entanto, a sociedade das imagens pós-auráticas, como um fruto de uma modernidade onde o choque impede a construção da continuidade. Para ele, a técnica de reprodução descola (*ablöst*) o reproduzido da tradição. O tempo é interrompido via técnica da reprodução assim como a relação com a espacialidade se torna frouxa: tempo e espaço não se inscrevem na obra reproduzida, esta não se inscreve no tempo e no espaço da tradição. Esse descolamento da obra e a sua sobrevida na forma de uma “existência serial”, que possibilita a sua atualização em um tempo e um espaço qualquer, geram o que Benjamin denominou “eine gewaltige Erschütterung des Tradierten”, um “violento abalo da tradição” (Benjamin VII: 353; Benjamin 1985a: 169; Benjamin I: 711). Esse abalo é definido ainda como o *outro lado* da crise e da renovação da humanidade. Hoje, após Auschwitz e na era da sintetização de imagens e de corpos, esta reflexão benjaminiana precisa ser aprofundada e reelaborada. Flusser assumiu esta tarefa.

Uma afinidade gestual

Nesta ordem de idéias do ensaio sobre a obra de arte reconhecemos o gesto que depois seria a marca registrada da reflexão flusseriana sobre as imagens. Também neste autor de Praga a teoria das imagens se articulava 1) em uma temporalidade de longuíssima duração e 2) articulava a reflexão sobre a mídia e uma teoria geral da sociedade. Ambos os pensadores praticaram também uma forma visionária de teorizar, voltada não apenas para as origens e grandes momentos de corte/revolução, mas também para uma filosofia da técnica que envolvia uma reflexão profunda sobre o novo homem resultante destas novas técnicas. Ambos também se revelaram adeptos de uma linguagem impregnada de um elemento quase

religioso ao tratar da nova era midiática. A afinidade destes dois pensadores é antes de mais nada uma afinidade *gestual* do que de conteúdo. Eles se colocavam como profetas das novas mídias, alternando tons melancólicos e críticos com uma comemoração do novo homem. Ambos acreditavam que uma crítica do elemento fascista da técnica poderia nos abrir para uma técnica que não seria mais fascista e um meio de poder, mas sim um *medium* puro de reflexão e desdobramento de uma humanidade liberada. Ambos foram teóricos e arqueólogos da escrita e estenderam suas reflexões sobre este ponto da “pré-história” à nossa “pós-história”. Apesar de todo distanciamento e das fantásticas diferenças entre as obras destes dois autores, o simples fato de Flusser, por assim dizer, ter escrito contra Benjamin, sem citá-lo, já mostra que, como o judaísmo de Benjamin, o *benjaminismo* dele era uma espécie de “ar” que Flusser respirava e não precisava explicitar. Ele apenas tentou transformar este ar em um novo combustível para o pensamento crítico depois da grande catástrofe que separou estes dois pensadores. Os dedos de ambos se encontram e se tocam, numa epifania, mas decerto as diferenças entre ambos são mais importantes que as semelhanças e podem servir de pistas para continuarmos a desdobrar os universos infinitos destes dois autores.

Barra do Una, 6 de abril de 2007.

Obras citadas e abreviações das referências utilizadas:

- Benjamin, Walter. 1989. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. VII: *Nachträge*. [Obra citada pela abreviação VII]
- Benjamin, Walter. 1995-1996. *Gesammelte Briefe*, org. por Christoph GÖdde e Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, vol. I: 1910-1918, 1995; vol. II: 1919-1924, 1996. [Obra citada pela abreviação Br]
- Benjamin, Walter. 1978. *Briefe*, org. por G.Scholem e T.W.Adorno, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [Obra citada pela abreviação B]
- Benjamin, Walter. 1974. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I: *Abhandlungen*. [Obra citada pela abreviação I]
- Benjamin, Walter. 1974a. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*. [Obra citada pela abreviação II]
- Benjamin, Walter. 1972a. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. [Obra citada pela abreviação IV]
- Benjamin, Walter. 1985a. *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive*, Paris: Galilée.
- Flusser, Vilém. 1970. “Sobre a Ponte de Avignon” em *O Estado de S.Paulo*, (675): 3, 20.06.70.
- Flusser, Vilém. 1985. *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography.

- Flusser, Vilém. 1992. *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*, Düsseldorf; Bensheim: Bollmann.
- Flusser, Vilém. 1995. *Jude Sein. Essays, Briefe, Fiktionen*, org. por Stefan Bollmann e Edith Flusser, Düsseldorf; Bensheim: Bollmann.
- Flusser, Vilém. 1996. *Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991*, org. por Klaus Sander, Göttingen: European Photography.
- Flusser, Vilém. 1998a. *Fenomenologia do Brasileiro. Em busca de um Novo Homem*, Rio de Janeiro: Eduerj.
- Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Lisboa: Relógio d'água.
- Flusser, Vilém. 2004. "Probleme mit der Übersetzung", em Guldin, Rainer (ed.): *Das Spiel mit der Übersetzung. Figuren der Mehrsprachigkeit im Werk Vilém Flussers*, Tübingen; Basel: Francke Verlag, 15-46.
- Flusser, Vilém. 2007. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, São Paulo, Annablume.
- Guldin, Rainer. 2005. *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*, München.
- Menninghaus, Winfried. 1980. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Moses, Stéphane. 1982. "Walter Benjamin und Franz Rosenzweig", in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Dez., 1982. 622-640.
- Rosenzweig, Franz. 1937. "Nachwort zu den Hymnen und Gedichten des Jehuda Halevi", in: *Kleinere Schriften*, Berlin.
- Scholem, Gerschom. 1970. "Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", in: *Judaica 3*, Frankfurt/ M.: Suhrkamp, , pp. 7-70.
- Seligmann-Silva, Márcio. 2005. "Walter Benjamin e os sistemas de escritura", in: *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, 123-140.