
Einleitung

Flusseriana – ein intellektueller Werkzeugkasten

Siegfried Zielinski und Peter Weibel

Introdução

Flusseriana – Uma Caixa de Ferramentas Intelectual

Siegfried Zielinski e Peter Weibel

“A mística não tem solo, está permanentemente em exílio, erra por toda parte, sempre em peregrinação.”¹

Amador Vega y Esquerria

“Imagens sintéticas são uma resposta a Auschwitz.”² O dialogista militante Vilém Flusser apreciava tais polarizações extremadas. Depois de uma afirmativa desse tipo, que ele sabia sublinhar com gesto enérgico e com *pathos*, reclinava-se por um instante e observava satisfeito a reação de seus pares no diálogo. Assim, podia estar seguro de que com ele se debatia. Dito e contradito formavam, para ele, uma relação rica em tensões – e que não devia necessariamente conduzir a uma síntese no sentido da dialética hegeliana (Flusser não foi um pensador dialético), mas antes estender um espaço de pensamento no qual uma rede de argumentos, posições e também fingimentos, podia se formar.

Há muita coisa por trás da curta declaração de Vilém Flusser citada no início. Para além da pura provocação, pode-se interpretá-la como a mais brutal síntese daquilo com que o intelectual originário de Praga se ocupava na diáspora, o que ele pensava, escrevia e vivia (nessa ordem). O inconcebível acontecimento Auschwitz, apreendido como sagrado e intocável por muitos intelectuais judeus, seus companheiros de sofrimento, e cujo caráter ontológico, para Theodor W. Adorno, não mais se percorria poeticamente, é confrontado com um fenômeno profano. Todavia, com esse fenômeno Flusser não aponta apenas para as realidades imagéticas geradas pela informática, no sentido estrito das ordens visuais. A imagem sintética ou técnica, como formulava sinonimicamente, era representante categorial daquilo que, segundo ele, compunha a pós-história. Ela representa a totalidade dos fenômenos que se pôde produzir através de números e seu sistemático alinhamento em comandos algorítmicos. Poesias, romances, peças de teatro, filmes e fotografias continuaram a ser possíveis depois de Auschwitz (Flusser trabalhava sobre elas), mas dado que, antes de sua apresentação aos sentidos, tivessem sido atravessadas pela abstração radical, pela dimensão nula como meio para uma nova apropriação do mundo. O esvaziamento dos canais funcionou, para Flusser, como pré-condição para que se pudesse preencher as conexões com novos conteúdos e reinventá-las como sistemas de redes. Entretanto, como autor do pensamento, ele não precisava necessariamente obedecer seus preceitos. O imperativo valia sobretudo para os outros (os artistas). O próprio Flusser escreveu uma monografia sobre a escrita em uma máquina de escrever mecânica – mas a monografia foi publicada tanto como livro quanto na forma de disquetes como meios acessórios de armazenagem e diálogo. Ao mesmo tempo em que o Centro de Pesquisas Nucleares de Karlsruhe convidou Flusser, como primeiro pesquisador de comunicação falante de alemão, a participar da construção de um hipertexto em 1989, ele entregava as provas do livro como manuscrito mecanicamente datilografado.³

A figura retórica da *tabula rasa* pertencia ao repertório intelectual fundamental dos artistas críticos, cientistas e escritores depois das catástrofes de Auschwitz e Hiroshima e depois de uma guerra mundial na qual o reinado de violência da Alemanha provocara a morte de pelo menos cinquenta milhões de pessoas. Vilém Flusser utilizava a figura retórica da *tabula rasa* com frequência e com gesto enfático. Deve-se repensar tudo, de forma diferente e verdadeiramente seminal. E isso possivelmente

¹ Amador Vega y Esquerria, “Mystik”, in: Claudia Giannetti (Org.), *AnArchive(s). Eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien* | *A Minimal Encyclopedia on Archaeology of the Arts and Media*, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colônia, 2014, pp. 119–120, aqui p. 120; traduzido do alemão.

² Citado da entrevista “On Religion, Memory, and Synthetic Image”, contido no DVD com livreto “*We Shall Survive in the Memory of Others*” Vilém Flusser, C3 Center for Culture and Communication Foundation, Budapest (Org.), em cooperação com o Vilém Flusser Archiv, Berlim, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colônia, 2010, p. 35; traduzido do inglês.

³ Cf. Vilém Flusser, *A Escrita: Há Futuro para a Escrita?*, Annablume, São Paulo, 2010. A palestra “Schreiben für Publizieren” [Escrever para Publicar], que foi utilizada por Bernd Wingert e sua equipe como base para o protótipo de um hipertexto, foi ministrada por Flusser em 2 de março de 1989, no Centro de Pesquisas de Karlsruhe. Ambos os textos eletrônicos foram reconstruídos e restaurados para as exposições *Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste* [Falta de Fundamento – Vilém Flusser e as Artes] no ZKM | Karlsruhe (2015) e na Academia das Artes em Berlim (2015/2016).

com rapidez, pois o trem da tecnologização e da cibernetização das relações e dos indivíduos nelas envolvidos, por meio do qual o mundo seria reformado, já estaria viajando em plena velocidade à nossa frente. Dever-se-ia reagir rapidamente a isso, e pensar de modo ainda mais rápido, possivelmente em moldes não convencionais e sem a dispensável carga acadêmica. Flusser levava não apenas uma existência nômade, imposta por sua fuga da cidade de Praga tomada pelos nazistas no ano 1939. Ele também aplicava às tradicionais disciplinas e campos de especialidade uma rejeição radical: sempre em peregrinação e sem disciplina – isso valia tanto para a vida de Flusser como para sua obra. Nomadologia em vez de ontologia era a sua máxima. Ambas essas características distinguem a maioria das personalidades que iniciaram e promoveram o pensamento da mídia no século XX, de Aleksei Gastev, Bertold Brecht e Walter Benjamin, passando pelo duo Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, assim como Sigfried Giedion e Norbert Wiener, e chegando a John Cage, Iannis Xenakis e Günther Anders.⁴

O acontecimento Auschwitz pôde ser percebido ou não percebido como inapreensível e, portanto, indescritível. A célebre frase de Adorno substantia essa posição: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.”⁵ Ao contrário, o fundador das pesquisas sobre o Holocausto, Raul Hilberg, defendeu uma posição realista. Em *Unerbetene Erinnerung* [Recordação Indesejada] (1994), ele escreve: “[...] uma lata de gás Zyklon-B [...], com o qual os judeus em Auschwitz e Majdanek foram mortos. Eu queria que restasse uma *única* lata em um espaço pequeno e vazio, em cima de um pedestal – como símbolo da Alemanha de Hitler, como em certa época aparecia no Metropolitan Museum of Art, em uma exposição isolada, o Vaso de Eufrônio como epítome da antiga Grécia.”⁶

Para Adorno, Auschwitz significava o fim da capacidade representacional da arte, ou seja, o fim da mimese, como promovida pelas vanguardas, já no entreguerras – de Kazimir Malevich a Alexander Rodchenko. Hilberg, por sua vez, valorizava a representatividade, mesmo do mais terrível, e defendia, assim, a capacidade representacional da arte. Ele propugnava, em alguma medida, a posição realista da arte. A provocação da posição de Flusser consistia em sugerir uma terceira via: a passagem da representação e da realidade para o tecnoimaginário, para a consolidação de uma imagem artificial. Uma arte artificialmente produzida por homens e máquinas, uma arte feita não somente por homens, parecia a ele ser a resposta adequada ao fracasso do homem e do humanismo face ao terror e ao abismo de Auschwitz. Não por acaso, um dos maiores romances do século XX foi igualmente escrito por um judeu de Praga, *O Processo* (original alemão 1925), de Franz Kafka. Nele, um homem é preso, sem que se encontrem motivos para a acusação: “Alguém certamente havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.”⁷

A filosofia e a estética de Vilém Flusser não se conciliavam, pois, com as estratégias clássicas da representação e do realismo; antes, Flusser clamava pela construção de um mundo novo e alternativo. Esse mundo ele descreveu como “universo técnico” e imaginava um futuro num espaço de possibilidades de “imagens sintéticas”.

Porém, o gesto de recomeçar do zero e as novas questões possivelmente daí derivadas se realizam – quando observadas criticamente – de forma menos radical do que o próprio Flusser evocou. Quase nenhum conceito que ele colocou em jogo interdiscursivo entre as ciências e a arte, a filosofia e a técnica, é – observado em si mesmo – original. Ele foi um mestre da adaptação surpreendente, da derivação e das novas misturas de todos os mapas significativos que a história espiritual da Europa e a história cultural mais nova do Brasil desenharam e expuseram depois da Segunda Guerra Mundial.

O único discurso encruzilhador e, desse modo, que transpõe fronteiras, o próprio *interdiscursivo*, foi uma proeminente preocupação intelectual metódica do filósofo, historiador e crítico da linguagem Michel Foucault; seus textos iniciais sobre doença mental (1954), loucura (1961) e clínica (1963), bem como sua obra *As Palavras e as Coisas* (1966)⁸, tomaram forma na França aproximadamente na mesma época em que Flusser elaborava seus primeiros escritos em São Paulo. A mediação fundamental do mundo através dos diversos sistemas de signos e convenções de significado pôde ser estudada atentamente por Flusser nos textos de Ernst Cassirer, cujos tratados sobre linguagem, mito e a fenomenologia do conhecimento apareceram entre 1923 e 1929.⁹ Também o tema da “tragédia da cultura”, o conhecimento de que “a história mundial [...] não é o território da felicidade”¹⁰, mas sim a ideia (em Flusser, o texto, a língua), Cassirer discutira de modo acentuado já no exílio, em 1942. Ela deriva de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. De Friedrich Nietzsche, Flusser emprestou não apenas a decidida recusa de toda verdade objetiva. Outros conceitos essenciais de seu pensamento, como o discurso da pós-história, do abismo ou do eterno retorno podem ser encontrados também no microuniverso de Flusser, assim como o empréstimo de formas textuais e estilísticas nas quais Nietzsche se articulava com prazer: o ensaio curto, o aforismo provocador de pensamentos, o jogo intencional com gêneros ficcionais.

A filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein, a ontologia existencial de Martin Heidegger e a fenomenologia radical de Edmund Husserl eram conectadas por Flusser – de acordo com a situação e o tema de reflexão – com diferentes priorizações, em uma densa rede de críticas tecnológicas e culturais neoexistencialistas com ímpeto fenomenológico. A reativação por Erwin Schrödinger do pensamento grego antigo, sobretudo o pré-socrático, face às catástrofes de Auschwitz, Hiroshima e Nagasaki, pôde ser conhecida por Flusser, ao menos por meio da coleção de enciclopédias publicadas pela editora Rowohlt e apresentadas por Ernesto Grassi. Títulos aos quais ele se dedicou com grande atenção (ele próprio teria adorado publicar nessa coleção). A essa série pertencia também o pequeno volume de Johan Huizinga sobre o “caráter lúdico” da cultura, *Homo Ludens* – um *topos* que Flusser ampliou paradigmaticamente sob todas as formas possíveis na pós-história.¹¹

Que se devesse pensar a cultura sob “os novos pontos de vista” como *filosofia da técnica*, o hegeliano Ernst Kapp já formulara em 1877 em um volume grandioso. A obra contém ainda uma brilhante heurística da projeção (como “projeção orgânica”), que antecipa conceitos intelectuais tanto de Marshall McLuhan como de Vilém Flusser.¹² Como conceito estético elaborado, por meio do qual se obtém a passagem através da abstração para uma nova criação, a vanguarda russa (especificamente, Solomon Borisovich Nikritin)¹³ produziu, no começo dos anos 1920, o movimento artístico projecionista.

Em fins dos anos de 1920, Bertolt Brecht elaborou em sua heurística de

4 Citamos aqui apenas aqueles que tiveram já alguma influência a partir dos anos 1950, quando Vilém Flusser começou a escrever em São Paulo.

5 Theodor W. Adorno, “Crítica Cultural e Sociedade”, in: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, Ática, São Paulo, 1998, pp. 7–26, aqui p. 26.

6 Raul Hilberg, *Unerbetene Erinnerung. Der Weg eines Holocaust-Forschers*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994, p. 113; traduzido do alemão.

7 Franz Kafka, *O Processo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1997, p. 6.

8 Cf. Michel Foucault, *Doença Mental e Psicologia*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975 [original francês 1954]; *História da Loucura na Idade Clássica*, Perspectiva, São Paulo, 1978 [original francês 1961]; *O Nascimento da Clínica*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1977 [original francês 1963]; *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Martins Fontes, São Paulo, 1981 [original francês 1966].

9 Cf. Ernst Cassirer, *A Filosofia das Formas Simbólicas: Vol. I*, Martins Fontes, São Paulo, 2001; *A Filosofia das Formas Simbólicas: Vol. II*, Martins Fontes, São Paulo, 2004; *A Filosofia das Formas Simbólicas: Vol. III*, Martins Fontes, São Paulo, 2011.

10 Ernst Cassirer, “Die ‘Tragödie der Kultur’”, in: *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien* (Göteborg, 1942), quinto estudo, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1961, pp. 103–127, aqui p. 103; traduzido do alemão.

11 Cf. Johan Huizinga, *Homo Ludens: O Jogo como Elemento da Cultura*, EDUSP, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971 [original holandês 1938]. O *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, não está presente na biblioteca de viagem do Vilém Flusser Archiv na Universidade das Artes de Berlim, mas o livro emerge nas listas bibliográficas de Flusser tanto em *Die Geschichte des Teufels* (European Photography, Göttingen, 1993; edição em português: *A História do Diabo*, Martins, São Paulo, 1965), quanto no manuscrito até hoje não publicado *Das zwanzigste Jahrhundert* [O Século XX] (1957). As listas não publicadas se encontram no Vilém Flusser Archiv, em Berlim.

12 Cf. Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, George Westermann, Braunschweig, 1877. O lema do livro apresentado na página de rosto reza: “Toda a história humana resolve-se, por fim, na história da invenção de melhores ferramentas.” (Edmund Reitlinger; traduzido do alemão)

13 “O projecionismo visava criar um novo sistema para uma sociedade em desenvolvimento, para o homem futuro, em outras palavras, para a criatividade humana.” Assim o definia a especialista moscovita em Nikritin, Lubov Pchelkina, em seu verbete sobre o “projecionismo” (“Projektionismus”), in: Giannetti 2014, pp. 135–137, aqui p. 135; traduzido do alemão.

rádio, de forma clara, política e economicamente provocante, o paradigma político e teórico-midiático de uma telemática em rede dirigida ao diálogo e adequadamente tecnológica – em contraste com o agrupamento fascista de transmissões centralizadas. No movimento do “Rádio Operário” (*Arbeiter-Radio-Bewegung*) da República de Weimar, esse paradigma já tinha sido firmemente estabelecido como paradigma midiático. Hans Magnus Enzensberger, que Flusser encontrou em 1974 no Museum of Modern Art de Nova York durante a legendaria conferência sobre o futuro da televisão, *Open Circuits*¹⁴, elaborou seu repertório teórico sobre tais pressupostos, buscando ativar potenciais midiáticos subversivos. Artistas se depararam com a necessidade de se tornarem não simplesmente agentes vi-cários da racionalidade tecnológica, ao assumirem de forma engajada o trabalho contra a lógica dos aparatos. Essa posição foi tão marcadamente defendida na primeira vanguarda entre as guerras mundiais do século XX quanto o gesto estético de exagerar radicalmente a performance no sentido de um algoritmo ou programa definidos (Aleksei Gastev) ou organizar a práxis estética em cooperativas (Kinoki, o coletivo de cinema de Dziga Vertov). E a neovanguarda desenvolveu diretamente, depois da Segunda Guerra Mundial, não somente teorias e práticas de uma “nova música” (Theodor W. Adorno, John Cage, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis e outros) ou estéticas inteiras sob o signo da informática e da cibernética (Max Bense, Abraham A. Moles), mas também superou-se mutuamente na crítica e desconstrução do tecnoimaginário que se estabelecia firmemente. E isso partindo dos ideogramas das máquinas de escrever de Claus Bremer ou Eugen Gomringer, das ações *Dé-collage* do Fluxus (por exemplo, Nam June Paik e Wolf Vostell), da TV Guerrilha da Califórnia (Ant Farm) até a “música raramente ouvida” (*Selten gehörte Musik*) e as performances poético-bizaras de artistas performáticos austríacos (como H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Arnulf Rainer com o suíço Dieter Roth), bem como as “rebeliões midiáticas” de Peter Weibel¹⁵.

A figura poética e filigranar do absurdo de Franz Kafka, o existencialismo épico de Jean-Paul Sartre, o existencialismo radicalmente encenado do jovem John Cassavetes, as influências da nova poesia concreta, tal como no grupo poético Noigandres, e do pensar brasileiro na diáspora em São Paulo e no Rio de Janeiro, que Flusser repetidamente invocava, porém, sem realmente tomá-los de forma categórica,¹⁶ podem ser mencionados como outras influências.

Flusser foi um talentoso desconstrutor do arquivo aberto da história espiritual da Europa. Ele mesclava habilidosamente textos tradicionais familiares a nós, jogava etimologicamente com seus fragmentos de significado e palavras e os deixava colidir entre si sem proteção. Já entre as duas guerras mundiais e especialmente depois da catástrofe nuclear de Hiroshima e Nagasaki, ele se apropriava ao seu modo de temas correntes, como o estado da alma na era tecnológica (Günther Anders, Arnold Gehlen), e os remontava continuamente. “Seu procedimento é intensivo, não extensivo”, comentou apropriadamente o crítico de cinema e realizador Harun Farocki sobre o método de Flusser em uma discussão sobre sua obra *Ins Universum der technischen Bilder* (edição em português: *O Universo das Imagens Técnicas*): “[...] ele não conquistou territórios estrangeiros, mas antes inaugurou um território definido com muitos caminhos. Esse é também um procedimento ligado à urgência de se fraturar as próprias palavras e buscar nelas um sentido surpreendente e, portanto, informativo.”¹⁷

Flusser foi um comunicador extremamente habilidoso, que podia falar como nenhum outro no cenário intelectual dos anos 1980 de um “saber tão convencido de si mesmo”¹⁸, como um profeta do Antigo Testamento (semelhantemente a Ernst Bloch), e com firme convicção. O gesto se harmonizava perfeitamente com seu programa de uma nova escatologia fundada na informática. Desde suas primeiras atividades literárias e jornalísticas em São Paulo e, mais tarde, para alguns periódicos na Alemanha, passando pelos primeiros livros

tardamente publicados na Europa e chegando a suas lendárias conferências e entrevistas (“Eu sou muito difícil para a televisão?”), o filósofo da comunicação se desenvolveu, no fim das contas, como um escritor intelectual formado pelos meios, como uma celebrada estrela da cena midiática e cultural de língua alemã. Independente dos temas que fossem ser abordados, “as salas sempre se enchiam quando se anunciava o palestrante de barba branca, que parecia não conseguir se segurar em seu assento e que, uma vez que tomasse a palavra, muito dificilmente podia dela ser separado”¹⁹.

Scribere necesse est, vivere non est, citava Flusser com frequência – de forma levemente alterada – Henrique, o navegador. Ele se comparava enquanto escritor com aquele para quem navegar em alto mar era mais urgente do que viver. E Flusser não escrevia simplesmente, ele escrevia para publicar. A publicação, a corporificação de seu pensamento em artefatos impressos ou versatilmente eletrônicos correspondia à sua representação da *hominização* como o tornar-se projeto – o que incluía, sem qualquer preocupação com os outros, também sua vasta correspondência.²⁰ Cartas para doutrinar ou para solicitar algo, cartas nas quais ele mesmo informava detalhadamente a seus parentes próximos sobre reflexões e projetos de publicações em andamento, nas quais tecia monólogos sobre o que já lera, de modo a esclarecer suas ideias, e sobretudo as cartas nas quais ele oferecia textos para publicação e discussão. Todas essas cartas vão muito além do que Christian F. Gellert (1715–1769), primeiro teórico da moderna carta privada, descreveu como característico deste meio: “Quando eu escrevo [cartas], faço-o como se discursasse.”²¹ Diferentemente de parceiros de correspondência como Alex Bloch, que só nutria desprezo pela ideia de publicar, já que essa servia mais à vaidade do escritor que às necessidades do parceiro de diálogo,²² Flusser explicitamente organizava suas próprias cartas, cujos carbonos de máquina de escrever ele preservava cuidadosamente em numerosas pastas, de modo que pudessem ser lidas pela posteridade.

De Hannah Arendt derivou a bela formulação de “pensar sem corrimão”²³ que ela praticava – o que situava a falta de fundamento também na vertical. O *modus operandi* intelectual de Flusser é um pensamento em “estilo livre” (*Freistil*).²⁴ Ele não conhece disciplinas nem especialidades, e tampouco reverencia outras molduras ou prescrições acadêmicas. Ele quer sobretudo intervir nos processos culturais em curso e influenciá-los. Como se pode apresentar um microcosmos intelectual tão nervoso, errático, caótico e dinâmico como o do filósofo da cultura de Praga? Como se pode tornar acessível a outros, em seus pressupostos fundamentais, a obra de um escritor filosófico que deixou como legado um pensamento heterogêneo com muitos fragmentos não publicados?

14 Contribuição de Flusser para a conferência *Two Approaches to the Phenomenon, Television* publicada in: Douglas Davies e Allison Simmons (Orgs.), *The New Television: A Public/Private Art*, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 1977, pp. 234–247. Nas anotações de Flusser sobre a conferência (Vilém Flusser Archiv), encontram-se algumas notas da palestra de Hans Magnus Enzensberger.

15 Pode-se ler em detalhes em: Agnes Husslein-Arco e Alfred Weidinger (Orgs.), *Peter Weibel. Medienrebell. Warnung! Diese Ausstellung kann ihr Leben verändern*, catálogo de exposição, 21er Haus, Viena, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colônia, 2015.

16 Por exemplo, na biografia elaborada pelo próprio Flusser em 1969 e publicada pela primeira vez sete anos depois “Em Busca de Significado”, in: Stanislavs Ladusāns (Org.), *Rumos da Filosofia Atual no Brasil: Em Auto-Retratos*, Edições Loyola, São Paulo, 1976, pp. 492–506; traduzida para o alemão por Edith Flusser e Vera Schwamborn para European Photography, online: www.equivalence.com/labor/lab_vf_autobio.shtml, 03/04/2015.

17 Harun Farocki, “Vilém Flusser: Das Universum der technischen Bilder”, in: *Zelluloid*, n. 25, Verão 1987, pp. 77–80, aqui p. 80; traduzido do alemão.

18 Hans Paeschke, editor da revista *Merkur*, em uma carta a Vilém Flusser, em 12 de agosto de 1990, citado por: Vilém Flusser, *Comunicologia: Reflexões sobre o Futuro*, Martins Fontes, São Paulo, 2015, p. 358.

19 Hans-Joachim Müller, “Der Philosoph als fröhlicher Wissenschaftler”, in: *DIE ZEIT*, 15 de março de 1991, online: www.zeit.de/1991/12/der-philosoph-als-froehlicher-wissenschaftler, 03/04/2015; também in: Wagnermaier, “Nachwort”, in: Flusser 2009, p. 268; traduzido do alemão.

20 Somente na correspondência com o escritor Felix Philipp Ingold, que apoiou Flusser intensamente nos anos 1980, encontram-se 48 cartas de Flusser “[...] dos anos 1981–1990, assim como incontáveis manuscritos seus. A isso se acrescentam, depois de sua morte, cerca de 15 cartas de sua viúva Edith.” (correspondência com Felix Philipp Ingold, 18 de dezembro de 2014; traduzido do alemão)

21 Christian Fürchtegott Gellert, *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, Johann Wenzler, Leipzig, 1751, p. 9; traduzido do alemão.

22 Cf. Vilém Flusser, *Bodenlos: Uma Autobiografia Filosófica*, Annablume, São Paulo, 2007, p. 97.

23 Hannah Arendt, *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, Ursula Ludz (Org.), Piper, Munique, Zurique, 1996, p. 110; *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*, Klaus Stadler e Heide Bohnet (Orgs.), Piper, Munique, Zurique, 2005; traduzido do alemão.

24 “Freistil” era o nome de um lendário programa que Thomas Schmitt desenvolveu no final dos anos 1980, pouco antes do estabelecimento da Internet como meio de massa, para a firma de produção cinematográfica TAG/TRAUM e a Westdeutscher Rundfunk (WDR), Rede de Televisão da Alemanha Ocidental: “[...] Freistil, o permanente exagero. O grotesco se encontra com o intelectual, o banal com o pomposo, o rápido com o contemplativo... Freistil produz relações audazes e paradoxais [...]” Thomas Schmitt, citado de um encontro do *Süddeutsche Zeitung*, impresso sobre a capa do DVD da segunda transmissão conservada, de 1989, com a participação, entre outros, de Jean Baudrillard, O. W. Fischer e Peter Weibel, do arquivo thomas schmitt film.

Nós incorporamos uma sugestão de Michel Foucault, que intencionou conceber seus livros sobre a arqueologia de presentes passados e suas estruturas de poder como caixas de ferramentas abertas. A enciclopédia operacional *Flusseriana* deve ser entendida como uma caixa de ferramentas capaz de desenvolver-se continuamente. Da totalidade dos textos de Vilém Flusser e dos índices já existentes de conceitos e palavras-chave, nós selecionamos mais de duzentos conceitos que nos pareciam apropriados para projetar pontos de conexão, linhas e condensações do pensamento flusseriano no espaço público. Mais de cem autores e autoras, vários dos quais trouxeram, eles próprios, sugestões para verbetes, nos ajudaram a não limitar a *Flusseriana* a interesses intelectuais arquivísticos, mas sim a orientá-la e dirigi-la às pesquisas em curso sobre Flusser, às artes e às mídias. Vários desses autores elaboraram teses de doutorado, dissertações de mestrado, ensaios, livros e outros textos nos quais discutiram as relações de Flusser com as artes, a filosofia, a ciência e a técnica; no Brasil, França, Estados Unidos, na República Tcheca, Polônia, Itália, Portugal, Eslovênia, Hungria, Suíça, Áustria e Alemanha. Neste projeto, o formato livro é provisional e fixa um determinado estado do diálogo. O projeto de uma tal enciclopédia operacional aberta deve ser continuado nos próximos anos no não lugar da Internet. Ele irá frutificar à medida que as pesquisas sobre o cosmos mental de Flusser continuarem a crescer; para isso queremos contribuir com este livro.

Entraram na caixa de ferramentas objetos mentais dos mais diversos tipos. São particularidades como o veranico, o atlas, os jardins, a obediência, o animal ou o Mar Mediterrâneo. Os verbetes escolhidos marcam claramente, porém, condensações do pensamento de Flusser, que, por exemplo, apreende os temas continuamente retomados de Ernst Cassirer (linguagem, mito, religião), grandes conceitos filosóficos, como memória, história e ideologia, ou desafios éticos imensos, como o amor ao próximo, o suicídio e a responsabilidade. Os interesses comunicacionais e filosóficos centrais de Flusser se articulam, por um lado, na discussão de noções conhecidas, como aparato e abstração, autômato, cibernética ou telemática, mas também nas criações de palavras originais por Flusser, como comunicologia ou universo puntiforme. Apenas alguns poucos dos escritores e filósofos que influenciaram Flusser foram incluídos na caixa de ferramentas provisória, tanto no que toca à tradição de língua alemã como à de língua portuguesa. Hannah Arendt, Martin Buber, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Franz Kafka, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche e Ludwig Wittgenstein foram considerados de forma tão destacada quanto João Guimarães Rosa, Vicente Ferreira da Silva ou Milton Vargas (a rede de relações filosóficas do pensamento flusseriano é um foco da exposição no ZKM | Karlsruhe [2015] e na Academia das Artes de Berlim [2015/2016]).

E a questão central é sempre a das artes em suas infundáveis teias de conexões entre pensar e fazer, técnica, ciência e poiesis: arquitetura, cidade e moradia, crítica da imagem e imaginação técnica, máscaras e códigos de cores. Apenas marginalmente trata-se de música, e em plano frontal estão as antigas e novas faculdades imaginativas... Flusser sente-se confortável nas regiões do imaginário. Ele as estendia entre as artes plásticas e o design; Mira Schendel, que trabalhou precisamente nesse campo de tensões, é uma de suas protagonistas. Flusser aceitava as artes como lar tão radical quanto sua própria escrita – em contraste com tudo o que se deixa pensar no horizonte do territorial e da propriedade.

O pensar, escrever e falar em movimento de fuga e na diáspora da segunda metade do século XX não podia se dar ao luxo de uma língua materna. Já durante sua infância em Praga, a experiência cotidiana de Flusser alterava-se entre o tcheco e aquele alto alemão levemente antiquado e um tanto afetado, que sua voz sonora empregava nos anos 1980 nas arenas intelectuais entre Hamburgo e Viena. Um dos grandes tradutores brasileiros, Peter Naumann, assinalou que

Flusser teria deixado seu português ser atravessado por seu pensamento nesse alemão. Como alguém que “o tinha conhecido por meio de fones de ouvido, como intérprete”, Naumann arriscava a “hipótese de que Flusser pertencesse àquela estirpe de homens que vivem entre as línguas”²⁵. O esperanto da comunicação mundial, o inglês, Flusser aprendeu a falar e escrever já durante sua fuga para Londres, como homem de negócios no Brasil e, mais tarde, em suas viagens aos Estados Unidos. O francês ele ativou nos anos 1970, e o intensificou por ocasião de muitas palestras e seminários, assim como nos debates com amigos e amigas intelectuais e artistas, especialmente depois de sua mudança para Robion, na Provença. Flusser não se servia da língua primariamente para a identificação cultural. A língua era para ele, antes de tudo, um código. Ela servia ao mesmo tempo apaixonada e atormentadamente à tentativa praticada de publicar seu pensamento e seu diálogo com os outros. Um estar-fora-da-língua (*Außerhalb-der-Sprache-Sein*) era para Flusser algo inteiramente impensável.

A decisão de inserir os verbetes no dicionário operacional da *Flusseriana* nas três línguas nas quais Flusser mais frequentemente se expressou permite ao menos intuir seus saltos e mudanças entre as concretizações individuais do código. Do ponto de vista editorial, essa decisão provocou pesadelos. Somos extremamente gratos aos muitos tradutores e tradutoras, leitores e leitoras, editores e editoras do ZKM | Karlsruhe, principalmente a Katharina Holas, responsável pela gestão do projeto no ZKM, e do Vilém Flusser Archiv em Berlim. Afinal, eles dominaram de forma grandiosa esse hercúleo esforço redacional. Afinal, eles dominaram de forma grandiosa esse hercúleo esforço redacional. Nas comunicações com os representantes da pesquisa flusseriana no Brasil, encontramos uma excepcional colaboradora na pessoa de Monaí de Paula Antunes, que, no fim, deixou na *Flusseriana* um poderoso rastro, navegando soberanamente entre o português, o alemão e o inglês. Na fase preliminar, Norval Baitello Jr. supervisionou muitos dos autores do Brasil, e por isso lhe somos muito gratos. Devemos um obrigado especial a Erick Felinto, um notório especialista brasileiro em Flusser, pela tradução dos textos em alemão para o português e a Gloria Custance e Marília Sette por sua expertise em edição de texto. Na rede telemática, também o diálogo entre as línguas será expandido.

Do mesmo modo como a caixa de ferramentas é tematicamente organizada, os modos de abordagem aos verbetes individuais são múltiplos. Alguns são conceitualmente reflexivos, outros contemplativos, muitos seguem-se a uma hermenêutica da reprodução das ideias flusserianas, outros situam seus temas em um contexto mais amplo da reflexão sobre o estado e o desenvolvimento de uma cultura na pós-história de Flusser. Nós aceitamos tais inconsistências intencionalmente. Elas são apoiadas por uma bibliografia cuidadosamente reunida, que contém todos os textos citados e utilizados, tanto os de Flusser como de outros autores – quando necessário, nas diversas línguas utilizadas. A biografia com a qual nós abrimos o material suplementar da *Flusseriana* foi pesquisada ao longo do percurso de fuga de Flusser, do exílio na Inglaterra e no Brasil, e das muitas estações de seu retorno à Europa. Ela foi concebida como biografia de trabalho, currículo de uma vida que se desenrolou essencialmente em terraços filosóficos de amigos e amigas, em livrarias, auditórios, salas de seminários, diante de microfones e outros aparatos de registro, assim como da máquina de escrever.

25 Peter Naumann, citado de entrevista realizada com Klaus Sander e Anja Theismann em 1999, em São Paulo, Vilém Flusser Archiv, supposé, Archiv Klaus Sander, Berlim.

Edited by
Siegfried Zielinski and Peter Weibel
with Daniel Irrgang

in collaboration with
Monaí de Paula Antunes and
Norval Baitello, Jr.

Flusseriana

An Intellectual Toolbox

English/German/Portuguese

Univocal