

VILÉM FLUSSER Diacronia e historicidade.

De uma maneira nem sempre inteiramente conscientizada vem prevalecendo na nossa circunstância a bidimensionalidade. Exemplos disto são a televisão, o cinema, o cartaz, a revista ilustrada. Tais exemplos podem ser multiplicados. Antigamente os exemplos da bidimensionalidade eram raros. Pinturas em paredes, tapetes, janelas e, mais tarde, quadros formavam ilhas excepcionais em oceano de tridimensionalidade. O problema de inseri-las no contexto tridimensional não se apresentava premente. Havia outro problema: o da unidimensionalidade. Desde a codificação dos vários alfabetos a informação linear e o pensamento discursivo se contrapunham à tridimensionalidade do "mundo". No seu aspecto mais radical e formal tal oposição era exemplificada pela aritmética e geometria, e o pensamento moderno tem uma das suas raízes na tentativa cartesiana de superar tal abismo. Mas não exageremos: a linearidade alfabética era problema, (ou privilégio), de muito poucos. A vasta maioria alfabética repousava firmemente dentro da tridimensionalidade, e desconfiava, e por cause, da alienação dos letrados. É possível que a codificação do alfabeto seja uma das causas do pensamento histórico, (caracterizado pela linearidade), e não pode ser mero acaso que os judeus, iniciadores do historicismo, são "o povo do livro". É igualmente possível que a invenção da imprensa tenha provocado a consciência histórica na massa, ao vulgarizar o alfabeto.

O nosso problema é outro. A linearidade está sendo substituída pelo plano, (ou: pelo "superficialidade"), em inúmeras ocasiões, e também a tridimensionalidade do "mundo" cede em muitas ocasiões lugar a tal superficialidade, de modo que não precisamos de profetas para sabermos que o "one-dimensional man" está desaparecendo. A questão que surge agora é esta: como adequar o plano à linha de um lado, e ao corpo do outro? Na medida na qual o pensamento bidimensional está se tornando predominante na nossa cultura, (devido à influência dos canais de comunicação atuais, mas possivelmente também devido a outras causas), o problema da adequação do pensamento à realidade passa, ele próprio, a ter duas dimensões, a saber: à da adequação à "coisa", e à da adequação ao discurso. É muito difícil ver como o problema pode ser formulado, (para não dizer: solucionado), já que toda formulação deve ser, por enquanto, discursiva. Outra dificuldade é que a estrutura do pensamento bidimensional ainda não se tornou evidente, embora tal pensamento já prevaleça atualmente. A lógica bidimensional ainda não encontrou seu Aristóteles, e termos como pensamento "sinóptico", "sincrético" ou "sincrónico", (que procuram captar tal estrutura), são de pouca utilidade. Uma tentativa de captar tal pensamento fenomenologicamente talvez seria a mais proveitosa. Tal tentativa poderá seguir, por exemplo, aproximadamente estes caminhos:

(a): Adequação do pensamento plano ao discursivo: Uma pergunta que poderia ser formulada é esta: qual a diferença entre a leitura de um texto alfabético e de um quadro? A resposta é aparentemente simples. Na leitura de texto alfabético seguimos a linha da esquerda para direita, saltamos de linha

VILÉM FLUSSER

para linha decima para baixo, e viramos as páginas de direita para esquerda. Pelo primeiro salto inserimos a linha no plano, e pelo segundo o plano no corpo. Em tudo isto obedecemos à estrutura do texto, que nos é portanto imposta. É claro que podemos saltar linhas e páginas, rompendo assim a estrutura. E podemos inclusive "voltar para trás" e reler linhas ultrapassadas. Mas com tudo isto estaremos ainda rigorosamente inseridos na estrutura imposta, porque "romper" não significa "abrir a estrutura". Na leitura de um quadro percorremos a superfície pintada com os olhos por vários trajetos, os quais, embora sugeridos pela estrutura do quadro, dependem também da nossa própria iniciativa. A estrutura não nos determina, mas constitui apenas campo proposto para o exercício da nossa liberdade.

Tal resposta simples parece sugerir que a diferença entre as duas leituras é esta: a primeira é linear com estrutura imposta, a segunda é linear com estrutura aberta. (É óbvio que também a segunda é linear, já que os olhos percorrem linhas ao lerem o quadro.) Mas a resposta simples, assim formulada, perderia o essencial da diferença. O essencial é isto: Na leitura de texto alfabético recebo a mensagem na medida na qual leio, e terai a mensagem toda apenas depois de lido o texto todo. Na leitura de um quadro posso seguir exatamente o mesmo método e terei o mesmo resultado. Mas posso também, de golpe, captar a mensagem em sua totalidade, e depois proceder a uma leitura detalhada. E posso combinar os dois métodos, e posso ler os detalhes em constante referência à totalidade da mensagem. (Com efeito, é esta combinação de métodos que caracteriza normalmente a leitura de um quadro. Essa duplicidade de métodos, e a possibilidade de combinação entre ambos, caracteriza a bidimensionalidade da leitura de um quadro. (Não haverá paralelo no fato aritmético de equações de primeiro grau terem uma raiz apenas, e as de segundo grau duas?) Sem dúvida: a estrutura do quadro parece ser aberta, se vista a partir da linearidade. Parecerá ser aberta, se vista a partir da bidimensionalidade? Não será tal abertura apenas ilusão, consequência do salto aparentemente libertador da linha para o plano, e não estaremos, ao nível da bidimensionalidade, tão determinados pelo quadro, quanto o fomos, ao nível de unidimensionalidade, pelo texto?

Toda leitura, isto é claro, envolve tempo. Será o tempo envolvido na leitura de texto do mesmo tipo do tempo envolvido na leitura de quadro? Aparentemente sim, já que ambos podem ser medidos em minutos. Mas devemos constatar logo uma diferença: Não é possível lêr-se um quadro pelo mesmo número de minutos que lemos um texto. Em geral, o quadro "cansa" muito antes de um livro. Será que a mensagem de um quadro é geralmente mais "curta" que a mensagem de um livro? Ou não será, pelo contrário, que a mensagem de um quadro se desdobra mais rapidamente no tempo, graças à sua bidimensionalidade? Neste caso, (o mais plausível), o tempo envolvido na leitura de um quadro seria mais denso que o envolvido na leitura de um texto. Se quisermos chamar o tempo envolvido na leitura de texto "tempo linear"

VILÉM FLUSSER

ou "tempo histórico", estaremos, na leitura de um quadro, mergulhados em outro tipo de tempo. Pelo menos é isto que tal consideração sugere. E tal sugestão se torna mais insistente se considerarmos que podemos discorrer sobre um quadro por muito mais minutos que os que gastamos ao contemplá-lo, (lê-lo).

O problema do tempo adquire virulência muito maior de passarmos da leitura de um quadro para a leitura de um filme. O filme é, nós o sabemos, uma sequência linear de quadros. Mas este nosso saber teórico não é necessário para a leitura de filmes. Crianças podem não sabê-lo, e lêem filmes não obstante. Com efeito, há os que afirmam que tal saber atrapalha a leitura. Pois como o filme é lido? Como texto, ou como quadro, ou por método diferente? É claro: a resposta a esta pergunta pode ser dada cientificamente, e, com efeito, está sendo dada atualmente em seus mínimos detalhes. Isto é importante, já que de tais respostas depende a futura elaboração de filmes e programas em TV, e dessa elaboração depende, em grande parte, o futuro do comportamento humano. Resumindo radicalmente a resposta científica, o seguinte pode ser dito: Há, na leitura de filmes, dois níveis. O nível aproximadamente consciente, no qual a leitura é feita linearmente, seguindo a sequência dos quadros. E o nível imediatamente abaixo do consciente, subliminar, no qual a leitura é feita em rapidez muito grande, e no qual todo quadro é lido em separado. (Tal duplicidade de níveis, com sua duplicidade de mensagens, explica a "duplicidade" do filme e da TV, a saber: a sua capacidade de informar e portanto manipular subrepticiamente). Mas a resposta científica "objetiva" o problema da leitura. O que importa, na presente tentativa de revelar o "pensamento plano", é o aspecto existencial de tal leitura de filmes.

Talvez o seguinte possa ser dito: filmes são lidos como se fossem uma série de quadros movimentados. Tais quadros não se confundem com os quadros acima mencionados, com as fotografias individuais das quais a película consiste. Mas correspondem aproximadamente a cenas. Se aceitarmos isto, e se acrescentarmos que as cenas têm dimensão sonora, estaremos tentados de abandonar o modelo "quadro", e optar pelo modelo "teatro". Seria erro. O problema do teatro, com sua tridimensionalidade, se dá em contexto inteiramente diferente do problema do filme. A prova disto é fácil: podemos penetrar o palco, mas nunca a tela. O palco é "real" num sentido diferente do filme: é "coisa", e a tela é "projeção de coisa". De modo que o quadro deve continuar sendo nosso modelo na tentativa de captar a leitura de filmes. Da seguinte forma: filmes são lidos como quadros movimentados de cenas. (A consideração da sua dimensão sonora pode ser adiada um pouco).

Aí o problema do tempo envolvido na leitura passa a assumir complexidade tremenda. Trata-se, em primeiro lugar, de um tempo linear no qual se desenvolve a sequência dos quadros. Trata-se, em segundo lugar, de um tempo linear no qual se desenvolve o movimento do quadro. Trata-se, em terceiro lu

VILÉM FLUSSER

gar, de um tempo digamos "circular" no qual os nossos olhos percorrem a superfície da tela para ler o quadro. E trata-se, finalmente, daquele tempo denso que resulta da combinação entre síntese e análise que caracteriza a leitura de quadros. (Para não falar em outros tempos subjacentes, como aquele no qual se desenvolveu a filmagem, e aquele que é significado pelos acontecimentos representados no filme). Diante tal complexidade geralmente caímos no erro simplista de classificar a leitura de filme como linear e discursiva. Como se o pensamento ativo em tal leitura fosse o mesmo do ativo em leitura de texto. Quando se trata, obviamente, de linearidade e discurso em nível inteiramente diferente, a saber em nível da bidimensionalidade. Em outras palavras: na leitura de textos discorrem por assim dizer pontos, (conceitos), e na leitura de filmes discorrem por assim dizer planos, (imagens). De modo que podemos dizer que a leitura de textos é o projeto para a primeira dimensão, e a leitura de filmes é um projeto a partir da segunda. No primeiro caso, a "história" é um processo de desenvolvimento rumo a uma realidade, (a saber: a totalidade da mensagem). No segundo caso, a "história" é um processo a partir de uma realidade, (a saber: a das imagens). Se ambos os tempos, o do texto e o do filme, forem chamados de "históricos", é preciso dizer-se logo que o termo "história" é aplicado, nos dois casos, com significado diferente.

Tal modificação do significado do termo "história" não é atualmente ainda óbvia, porque por enquanto e provisoriamente os filmes têm estrutura copiada de textos. É que o pensamento plano ainda não se assumiu. De modo que sentimos, ao lermos filmes, a mesma determinação linear que sentimos ao lermos textos. Continuamos "determinados historicamente". Mas dada a bidimensionalidade do filme, (e da TV), a estrutura do filme não é necessariamente a do texto, mas pode ser a do quadro. Isto é: estrutura que propõe campo para o exercício da liberdade. Podemos imaginar, (e inclusive já realizar), filmes nos quais a rapidez da apresentação dos quadros, a sequência dos quadros, e a nitidez dos quadros podem ser reguladas pelos receptores. (Os video-tapes são um passo decisivo na direção indicada). (E os slides podem servir de modelo para desenvolvimentos futuros). De modo que em filmes futuros, (e em programas futuros de TV), a "história" obedecerá em parte, e dentro de certos parâmetros, a decisões dos receptores. Passará, inclusive, a ser reversível. Pois trata-se de "liberdade histórica" inteiramente impossível ao nível da "história" da mera linearidade. A "liberdade histórica", tão cara aos letrados modernos, não passa de possível interferência na história de dentro da história, e a "liberdade histórica" ao nível da bidimensionalidade será a possibilidade de manipular a "história" de fóra. O termo "história" tem pois, para o pensamento plano, significado novo. Pois "história" não é mais o tempo dentro do qual estamos, mas o qual manipulamos. (Com tôdas as reservas mencionadas ao discutirmos a "abertura relativa" da estrutura de quadros, comparada com a de textos).

VILÉM FLUSSER

A dimensão sonora que acompanha o filme complica ainda mais o problema. O som é tridimensional, (e a estereofonia o prova vivencialmente), e rompe a estrutura bidimensional do filme. Estamos mergulhados no som e opostos à imagem. O termo "áudio-visual" esconde, na sua aparente simplicidade, tal fato. Na estereoscopia seremos cercados por imagens, na estereofonia seremos banhados por sonoridades. A imagem é nossa circunstância, o som é o oceano dentro do qual nadamos e que nos penetra. (A filosofia orteguiana da rece vítima de unilateralidade visual, e subdesenvolvimento auditivo). (E os visionários vivem em mundo diferente dos que ouvem vozes). O filme estereofônico representa portanto curioso desafio: englobar a terceira dimensão na segunda. Problema que será considerado no segundo parágrafo deste ensaio. (Nada tem a ver com o problema de futuros filmes tridimensionais, já que estes "representarão" a terceira dimensão à maneira da perspectiva em quadros, não a "apresentarão", como o faz a estereofonia).

O resultado da tentativa esboçada de uma comparação entre leitura de texto de um lado, e leitura de quadros, filmes, Tv, etc. do outro, é este: as duas leituras mobilizam em nós dois pensamentos diferentes, o "linear" e o "plano". Durante a Idade moderna os textos predominavam enquanto canais de pensamento, e predominava, portanto, o pensamento linear e discursivo. Atualmente predominam quadros, (e seus derivados), enquanto canais de pensamento, e passa a predominar, portanto, o pensamento plano. Este se caracteriza, se comparado com o linear, por duplicidade metodológica, (feed-back constante entre análise e síntese), e por diferente estrutura de tempo, muito mais complexa. O pensamento plano pode adequar-se ao linear, levando a linearidade ao seu nível. Se isto fôr feito, o discurso mudará de caráter, e o conceito "história", (conceito básico do discurso), mudará de significado. Isto será assim, porque ~~pensa sobre~~ o pensamento plano pensa sobre o linear, é meta-pensamento do qual o pensamento linear é pensamento-objeto. (A propósito, é imaginável a tese que a filosofia está morrendo porque está cedendo, enquanto meta-pensamento, lugar ao pensamento plano). Isto não implica ser o pensamento plano "desenvolvimento" do linear, e "superação dialéctica" de uma contradição interna em tal pensamento. Tal afirmativa seria típica da linearidade. Pelo contrário: devemos aceitar que o pensamento plano sempre coexistia com o linear, (as pinturas das cavernas o provam). Apenas atualmente está se tornando predominante graças aos novos canais de comunicação, (e outras causas), e começa a assumir-se enquanto pensamento dominante. Isto basta para dizer que vivemos em época crítica, em época na qual o pensamento passa por crise de reformulação de sua estrutura.

(b): Adequação do pensamento plano à "coisa": É preciso libertar este problema epistemológico, desde o início, das suas coordenadas cartesianas, se quisermos vê-lo no presente contexto. Para Descartes o problema é o da adequação entre a coisa pensante e a extensa, portanto entre a linearidade aritmética e a tridimensionalidade da geometria. Tal enfoque é

VILÉM FLUSSER

atualmente inaplicável. A questão que se põe atualmente é aproximadamente esta: como estão reacionados os canais que comunicam vivência e conhecimento, (e os quais nos programam), com aquilo que comunicam? Em outras palavras: como são adequados tais canais a sua tarefa? Um dos métodos de aproximação de tal questão poderia ser este: Comparar fenomenologicamente as mensagens que recebo pelos canais culturais com as mensagens que recebo pelos canais naturais, (ou, como se costuma dizer, "imediatamente"). Qual é, por exemplo, a diferença ^{entre} a minha vivência e o meu conhecimento de uma pedra fotografada, de uma pedra explicada geologicamente, e de uma pedra sobre a qual tropeço? Será que vivencio "melhor" a pedra tropeçada, e conheço "melhor" a pedra explicada, e imagino "melhor" a pedra fotografada? E que quer dizer: "melhor", no caso? Perguntas deste tipo têm atualmente urgência existencial muito maior que não importa qual preocupação epistemológica no significado "moderno" deste termo.

Se quisermos dar os primeiros passos em direção do método sugerido, constataremos logo que a enorme maioria das coisas que nos cercam não apenas não é comunicada imediatamente, mas não pode ser comunicada imediatamente. A informação genética, as partículas alfa, os órgãos digestivos da ameba, os discursos de Savonarola, a guerra no Vietnam, os problemas da senhora Kennedy, e os seios de Brigitte Bardot são coisas do nosso mundo, porque nos são comunicadas mediatamente pelos canais de comunicação da nossa cultura. Todas e las são incomunicáveis imediatamente, seja teóricamente, seja praticamente. Em tais coisas não é, obviamente, possível a comparação entre a comunicação mediata e imediata. O nosso mundo se expande, porque os canais de comunicação cultural nos fornecem sempre novas coisas não comunicáveis de outra forma. E muitas dessas coisas não são apenas comunicadas pelos canais, mas provocadas por eles. Por exemplo: discursos de Nixon, jogos olímpicos em Munique, e conquistas da Lua. E é este tipo de coisas que tende a determinar-nos. É claro que nestes casos a questão: "são os canais adequados a sua tarefa?" nem sequer se coloca. Outras questões podem ser colocadas quanto a estas coisas, questões muito veementes, mas estas dizem respeito a outros problemas. Devemos admitir como dado que o nosso mundo consiste, em grande parte, de fenômenos que não podemos nem vivenciar nem conhecer imediatamente, e os quais, não obstante, nos determinam de maneira crescente. Tal afirmativa pode assemelhar-se superficialmente à confissão de ignorância e impotência dos "sábios" da nossa tradição, mas na realidade é seu exato oposto. Não articula humildade perante mundo superhumanamente incompreensível, mas ira impotente perante mundo manipulado mal pelos homens. O mundo comunicado pelos canais de cultura, (e principalmente pelos canais de massa), sobre o qual não podemos ter controle, porque dele não temos nem vivência nem conhecimento imediato.

Mas ainda temos contacto imediato com certas coisas. (E com certas pessoas). Ainda comemos, e respiramos, e sentimos dor, e amamos. E ainda

VILÉM FLUSSER

agimos. O mundo comunicado imediatamente ainda não foi inteiramente eliminado por aquele outro predominante. Não vivemos apenas entre discos, vitrines, filmes, programas de televisão, quadros e livros, vivemos também ainda entre árvores, amigos e inimigos. Podemos pois comparar entre estes dois mundos. É claro que não podemos chamar o primeiro mundo o da "cultura", e o segundo o da "natureza", porque tal distinção pressupõem critérios atualmente indisponíveis. Mas talvez poderíamos chamar o primeiro mundo o da "ficção" ou "mundo pensado", e o segundo o da "realidade" ou "mundo imediato"? Claro: tal nomenclatura não teria pretensão ontológica, mas serviria apenas para colocar a pergunta que temos em mira: Como se relaciona o mundo da ficção com o mundo da realidade no presente contexto?

Uma coisa é óbvia: o mundo da ficção representa o mundo da realidade. Ele o representa no sentido de substituí-lo, e no sentido de apontar para ele. Em suma: o mundo da ficção é o mundo dos símbolos que significam o outro mundo. O fictício em tal mundo é o convênio, (tácito ou expresso), que confere aos símbolos seus significados. De maneira que podemos reformular a nossa pergunta: Como se relacionam os símbolos do mundo da ficção com os seus significados? Assim colocada, a pergunta desvia a nossa atenção para a estrutura dos canais que perfazem tal mundo. Tomando por base o que foi dito no primeiro parágrafo deste ensaio, podemos sugerir a seguinte resposta provisória: Os canais tradicionais alfabéticos relacionam os seus símbolos com os respectivos significados de maneira linear e discreta, ("concebem a realidade"). E os canais bidimensionais, (tradicionais ou não), relacionam os seus símbolos com os respectivos significados de maneira plana e conjunta, ("imaginam a realidade"). O pensamento que se articula nos canais lineares seria a tentativa de adequar-se à coisa concebendo a coisa, e o pensamento que se articula nos canais bidimensionais seria a tentativa de adequar-se à coisa imaginando a coisa.

Tal resposta provisória, sugerida pela estrutura dos canais, exige consideração mais concreta. É muito fácil dizer-se que o pensamento plano é imaginativo, e o linear é conceitual, e que atualmente predomina o imaginativo. Para captar-se, no entanto, o que tal afirmativa pretende, é necessário que se torne mais nítido o que significa "pensar imaginativamente". Também neste caso explicações científicas, (psicológicas, fisiológicas e outras), embora importantes, não bastam. É preciso tentar capturar o processo do pensamento imaginativo no próprio acontecer, tal como o conhecemos de experiência nossa. Voltemos, para tanto, para a análise da leitura de filme.

Estamos diante uma tela. E estamos em distância da tela que é determinada pela função que a tela deve ter: transmitir imagens de algo. Se diminuirmos tal distância, a tela deixa de funcionar: não veremos imagens, mas a própria tela com sua tessitura e com várias manchas luminosas. Se aumentarmos a distância, a tela deixará de funcionar: não veremos imagens, mas a sala do cinema da qual a tela é uma parede com várias manchas luminosas.

VILÉM FLUSSER

O código que estabeleceu as ~~imagens~~ manchas na tela em símbolos que representa algo imaginativamente funciona apenas, se fôr assumido pelo seu decifrador, i.e. "espectador", um ponto de vista determinado. (Por exemplo: determinado pelas poltronas de uma sala de cinema, ou pelas cadeiras que encaram a TV no quarto.) Mas uma vez assumido tal ponto de vista, o código passa a funcionar como que automaticamente. Estas duas características do código imaginativo, a saber: a sua determinação de ponto de vista e a sua automaticidade, distinguem tal código radicalmente do conceitual, por exemplo do alfabeto.

Não importa que código conceitual, (alfabético, aritmético, lógico ou outro), independe, em alto grau, de ponto de vista. (O significado de "a" é o mesmo, se tal "a" fôr impresso em papel de jornal, escrito com giz na lousa ou gravado em pedra). Em outras palavras: a mensagem do código conceitual independe do canal no qual corre, ou pelo menos: quase independe. Mas não importa que código conceitual exige que o seu decifrador aceite conscientemente o convênio graças ao qual o código foi elaborado, (que apreenda lêr, e, incidentalmente, escrevê-lo). E é isto que caracteriza tódo pensamento conceitual: procura captar algo, ("a realidade"), de maneira independente de pontos de vista, ("objetivamente"), mas dependente de convênios, ("conscientemente"). Os códigos imaginativos, pelo contrário, transmitem mensagens que dependem dos seus canais, mas não exigem, (ou pelo menos: quase não exigem), que os seus convênios sejam aceitos conscientemente pelos decifradores (Não é necessário que se aprenda lêr imagens). E é isto que caracteriza tódo pensamento imaginativo: procura captar algo, ("a realidade"), de maneira determinada por ponto de vista, ("subjetivamente"), mas na ignorância do convênio, ("inconscientemente"). E é pois assim que os dois pensamentos se adequam "à coisa": um objetivamente e conscientemente, o outro subjetivamente e inconscientemente. Em outros termos: o pensamento linear concebe a realidade como série de objetos tornados conscientes, e o pensamento plano imagina a realidade como conjunto de visões não conscientizadas.

Tal tentativa de elaboração da maneira como os dois tipos de pensamento se relacionam com o pensado pode resultar em interpretação precipitada. Podemos querer concluir que o pensamento linear é pensamento plano tornado claro e distinto, (por objetivo e consciente). E, com efeito, tal interpretação fundamenta tóda epistemologia moderna, adepta da linearidade. (A nossa repulsa quase que instintiva aos canais de comunicação de massa se deve, em grande parte, à nossa "modernidade" neste sentido do termo.) A interpretação é precipitada, porque não considera as limitações impostas estruturalmente à linearidade. As mensagens codificadas linearmente decompõem o que representam, são "analíticas", e captam portanto apenas aquilo que se salvou da triagem. São mensagens pobres. As mensagens codificadas no plano superficializam o que representam, e captam portanto a totalidade do representado, embora o deformem. São infinitamente mais ricas. Neste sentido o pensamento imaginativo conhece muito melhor que o conceitual o mundo da realidade.

VILÉM FLUSSER

Se aceitarmos isto, podemos captar melhor o mundo da ficção dentro do qual vivemos. A nossa cultura nos fornece dois tipos de ficção: a comunicada linearmente, e a comunicada de forma plana. A ficção linear, (a dos livros, jornais, revistas científicas, computadores etc.), fornece representação de coisas concebidas, a plana, (a das fotografias, das revistas ilustradas, do cinema, TV etc.), fornece representação de coisas imaginadas. As coisas concebidas, (por exemplo: partículas alfa), ocorrem no clima da objetividade consciente, as coisas imaginadas, (por exemplo: os seios de Brigitte Bardot), no clima da subjetividade inconsciente. E as coisas concebidas representam as coisas "reais" de maneira mais pobre que as imaginadas. Isto pode ser formulado também da seguinte maneira: A nossa cultura, enquanto articulação de dois tipos de pensamento, é dupla mediação entre nós e a realidade: por intermédio de representações conceituais pobres, e representações imaginativas ricas. Podemos, enquanto participantes da cultura, participar de ambas as mediações, mas para poder participar da mediação da representação conceitual pobre devemos submeternos à aprendizagem da sua leitura. Tal formulação explica a predominância da ficção plana na atualidade. E também da divisão atual da cultura em duas camadas: a da elite, ainda predominantemente linear, e a da massa, já predominantemente plana.

Neste ponto do argumento pode ser retomada a pergunta central deste parágrafo: Como se relaciona o mundo da ficção com o mundo da realidade no presente contexto? A resposta se impõe agora quase que automaticamente. O mundo da ficção linear, (no qual vive a elite), está perdendo progressivamente contacto com a realidade que representa, lida com coisas sempre mais concebidas e pobres e tem dificuldade crescente de relacionar tais coisas com o mundo das coisas vivenciadas imediatamente. O mundo da ficção plana, (no qual vive a massa), está dispensando progressivamente qualquer contacto com a realidade que representa, lida com coisas sempre mais bem imaginadas e ricas, e tais coisas substituem sempre mais perfeitamente não importa que coisas porventura ainda vivenciadas imediatamente. Em outras palavras: o mundo da ficção linear está se tornando sempre mais fictício, e o da ficção plana está se estabelecendo sempre mais ~~na~~ verdadeira realidade. Ou: o mundo do pensamento linear está se revelando sempre mais mundo de "mero pensamento", e o mundo do pensamento plano está se mascarando sempre melhor em mundo verdadeiro. A ficção conceitual está mostrando sempre melhor seu caráter fictício, e a ficção imaginativa está escondendo sempre melhor este caráter. De maneira que a nossa vivência imediata, esta nossa saída do mundo da ficção, está se tornando sempre mais difícil. (Já que não podemos sair para a realidade concreta a partir do pensamento conceitual, por falta de contacto, e a partir do pensamento imaginativo por falta de critério entre imagem e realidade).

Pode, no entanto, perfeitamente ser o caso que a nossa atual perda de senso da realidade seja apenas passageira, e resultado da nossa crise de inadequação entre pensamento linear e plano. Pode perfeitamente ser que, uma vez

VILÉM FLUSSER

integrado o pensamento linear no plano aproximadamente nos moldes discutidos no parágrafo precedente, a realidade venha a tornar-se muito mais bem pensável que atualmente, e quiçá mais bem pensável que em épocas precedentes das quais temos conhecimento. Em outras palavras: se o pensamento plano se assumir meta-pensamento do linear, (e não pensamento-objeto do linear), a realidade poderá passar a ser pensada de maneira objetiva e rica. Isto é: se não tentarmos conceber imagens, mas imaginar conceitos.

Retomemos a pergunta que formulamos no parágrafo em curso: qual a relação entre pedra tropeçada, explicada e fotografada? Atualmente talvez seja esta: A pedra sobre a qual tropeço faz parte daquele conjunto de coisas que encontro na minha vida como dadas, e que encontro "imediatamente". A fotografia da pedra é tentativa de representar tal pedra imaginativamente, isto é mediar entre mim e pedra. A explicação da pedra é tentativa de representar a pedra imaginada conceitualmente, isto é mediar entre mim e a fotografia, (e outros tipos de imagens da pedra). A relação é pois de redução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, e depois para a linearidade. Na tridimensionalidade vivencio, na bidimensionalidade traduzo a vivência em pensamento imaginativo, na linearidade traduzo a imagem em conceito. Vivo pois em três mundos: vivencialmente no da realidade, e imaginativamente no dos planos, e conceitualmente no das linhas, sendo os dois últimos mundos ficção do primeiro. O problema atual é que o mundo dos planos adquiriu perfeição técnica tal que encobre e tende a eliminar o mundo tridimensional, e que o mundo das linhas adquiriu tal abstração que deixou de mediar entre mim e a pedra sobre a qual tropeço. Em consequência vivo em três mundos estanques: no da vivência imediata que tende a ser empurrado para o horizonte; no do pensamento imaginativo que tende a tornar-se predominante na minha vida; e no do pensamento conceitual que tende a evaporar-se. E isto, por sua vez, resulta no seguinte: as coisas do mundo vivenciado tornam-se cada vez mais raras, no mundo imaginado multiplicam-se coisas que nada representam, e as coisas no mundo concebido tendem a deixarem de ser coisas. Em outras palavras: tropeço sempre menos sobre pedras, estou cercado sempre mais de fotografias de pedras, e explicações de pedras me interessam sempre menos.

Mas está se esboçando uma outra relação possível entre as três pedras. Esta: O ponto de partida é a fotografia da pedra, já que é ela que predomina na minha vida. A explicação da fotografia é tentativa de revelar o seu caráter fictício encoberto. Tal explicação pode, em feed-back, ser por sua vez fotografada, ou até incluída na própria fotografia. Terei fotografia que deixará de ser representação, e passará a ser modelo. E tal modelo será tentativa de mediar entre mim e a pedra sobre a qual tropeço, e a qual portanto voltará a ser acessível ao pensamento. Tal relação possível não é tanto problema especulativo, mas técnico, e há indícios que está sendo atacado. Em suma: o pensamento imaginativo deixará de ser mediação entre a realidade e o pensamento conceitual, e o pensamento conceitual passará a ser

VILÉM FLUSSER

acoplado em feed-back com e imaginativo/para mediar entre este e a realidade. (Instrumentos neste sentido são, desde já, monitores de TV, computadores a serviço de programação de filmes, e assim em diante.)

Resumindo o argumento discutido no presente parágrafo, o seguinte pode ser dito: No presente contexto o pensamento imaginativo tende a adequar-se à coisa encobrendo a coisa, substituindo-a e eliminando-a para o horizonte da vida. Mas tal tendência é reversível. Se o pensamento imaginativo se assumir plenamente, poderá incorporar o pensamento conceitual, e passar a adequar-se à coisa revelando a coisa de maneira clara e rica. Um pensamento imaginativo assim reformulado resultará em novo código, com nova lógica e novo tipo de símbolo, em suma: com novo repertório e nova estrutura. Isto é: surgiria cultura nova.

Mas ao se ter dito isto, deve manter-se em mente que toda discussão precedente ignorou deliberadamente as tendências atuais da terceira dimensão a penetrar a imagem. Em outras palavras: a revolução nos meios de comunicação imaginativa foi considerada apenas visualmente. Não se falou em cinema sonoro, em magnetoscópios, e na possibilidade de introduzir-se cheiros e sensações tácteis nas mensagens. Não se falou, em outras palavras, na abertura que o plano oferece não apenas à linha, mas também ao corpo. Os avanços técnicos abrem atualmente horizontes ao pensamento imaginativo de pensar tridimensionalmente num sentido radicalmente novo. É claro: o pensamento imaginativo tridimensional é tão antigo quanto o é o plano, e as esculturas do paleolítico o provam. Mas um programa de TV, sonoro, cheiroso e que provoca sensações tácteis no corpo não é escultura, é outra coisa. Tão outra coisa, cofeito, que não conseguimos captar, atualmente, nem de forma imaginativa nem conceitual, como funcionará o pensamento em situação semelhante. Será pensamento, sem dúvida, que fornecerá imagens infinitamente mais ricas que não importa quais disponíveis atualmente. De modo que podemos dizer que o pensamento imaginativo, o qual se articula atualmente de forma predominantemente plana, está em estágio de reformulação rumo à corporeidade. "Pensamentos tocam o corpo." De maneira que o problema da adequação do pensamento plano à coisa, tão virulento atualmente, pode ceder, dentro em breve, lugar a outro ainda mais difícil: o da adequação do pensamento tridimensional à coisa. Mas não pode haver dúvida que as coordenadas de tal problema continuarão sendo as atuais: o pensamento imaginativo, (seja plano, seja tridimensional), poderá mediar entre nós e a realidade apenas se conseguir incorporar e sobrepôr-se ao pensamento linear conceitual, nunca se eliminá-lo. E foi esta a tese do parágrafo presente.

(c): Diacronia e historicidade: É claro que, falando historicamente o pensamento imaginativo não é desenvolvimento do conceitual, o plano não é desenvolvimento da linha. Pelo contrário: a tese do pensamento linear ser posterior ao plano e tridimensional é fortemente sugerida pelos resultados

VILÉM FLUSSER

da arqueologia. (Desenhos rupestres e Venus de Willendorf parecem anteriores a não importa que códigos lineares.) Mas o pensamento imaginativo atual, tal como se articula na fotografia, no slide, no cinema, na TV, no cartaz, na vitrine etc., este sim parece obviamente ser resultado e desenvolvimento da linearidade. Historicamente, porque tal pensamento se articula em canais possíveis graças a resultados alcançados pela ciência, portanto discursivamente. E estruturalmente, porque ao contrário do pensamento imaginativo tradicional, o atual tem dimensão de temporalidade linear, (histórica), ausente nas articulações anteriores. É verdade: também as pinturas rupestres contam histórias, e em certo sentido também as estátuas da antiguidade o fazem. Mas o filme não apenas conta histórias, ele as conta historicamente: rola no tempo. De forma que devemos distinguir entre dois tipos de pensamento imaginativo: o tradicional, e o posterior à revolução nos meios de comunicação, (principalmente os de massa). Se quisermos ter modelo imaginativo do processo que resultou em tal situação, o seguinte serviria: o pensamento humano se inicia pela articulação da capacidade imaginativa, evolui na capacidade conceitual, e volta, em espiral, para a articulação da capacidade imaginativa em novo nível. (É claro que o modelo proposto, embora imaginativo, é ainda vítima da pura linearidade, portanto prova da dificuldade de dar o salto da linha para o plano.)

Podemos dizer o que foi dito em outros termos. O homem, quando se assume sujeito do mundo, (quando se aliena do mundo, quando passa a pensar, isto é: quando vira homem), assume-se sujeito principalmente graças a sua capacidade imaginativa. Cria um mundo de imagens a mediar entre ele e a realidade perdida. Mais tarde passa a manipular tais imagens graças a sua capacidade conceitual, isto é: assume-se não apenas sujeito do mundo, mas também sujeito das imagens. E atualmente o homem passa a manipular os conceitos recorrendo novamente à sua capacidade imaginativa, mas agora utilizando-se dela como mediação entre ele e os seus conceitos. Assume-se, imaginativamente, sujeito dos próprios conceitos. Na primeira posição o homem se encontra no tempo da representação estável, no mito. Na segunda posição o homem se encontra no tempo da representação linear, na história, no processo. Na terceira posição o homem se encontra no tempo da representação plana e tridimensional da própria história, no formalismo. (Uma ordenação linear, histórica, dessas três posições pode ser evitada com relativa facilidade, se conseguirmos sincronizá-las.) O problema a ser discutido é este: A terceira posição, a que estamos tentando assumir atualmente, (forçados para tanto por fenômenos que ocorrem tanto nos meios de comunicação imaginativa da massa, quanto nos meios de comunicação conceitual da elite), implica um estar-no-mundo tão diferente dos tradicionais que temos dificuldade de existencialmente assumir a posição à qual estamos sendo forçados. É tal dificuldade se deve, principalmente, à mudança de atitude perante a diacronia e historicidade que a nova posição implica. Daí a nossa sensação de termos perdido o chão que nos sustenta.

VILÉM FLUSSER

Podemos tornar as três posições assumíveis pelo homem enquanto sujeito um pouco mais sorvíveis existencialmente, se recorrermos ao teatro como modelo. A posição imaginativa original, (a mítica), seria aquela assumida por participante de uma cena que representa dramaticamente uma situação sacra. A posição conceitual, (histórica), seria aquela assumida por ator em peça teatral, (seja a peça composta de papéis determinados pelo autor, seja ela "aberta" do tipo Commedia dell'Arte). A terceira posição seria aquela assumida pelo autor de uma peça. O participante da cena sacra sabe que está representando uma realidade, e sabe do caráter simbólico dos seus atos e gestos. Mas aceita a sua atuação como sendo imposta pela realidade que representa. De maneira que seu ato é correto, (bom, verdadeiro e belo), se obedecer a tal imposição, e falso, (mau, errado e feio), se se desviar do imposto. A liberdade que tal posição permite é a liberdade do pecado. O ator da peça teatral sabe que está representando um papel elaborado por um autor para representar, (possivelmente), uma realidade. Sabe do caráter simbólico dos seus atos e gestos, e também da maneira como tais símbolos foram convenionados pelo autor da peça. Aceita pois a sua situação como sendo imposta pelo autor, mas aceita isto dentro de parâmetros relativamente amplos. "Interpreta" o papel de várias maneiras. Sua interpretação é mais ou menos correta, na medida na qual articula mais ou menos bem uma das possíveis intenções do autor da peça, e na medida na qual enriquece tal intenção pela interpretação por ele oferecida. A liberdade que tal posição permite é a liberdade de agir dentro de uma estrutura interpretável. (Isto é a liberdade histórica no sentido restrito do termo). O autor da peça sabe que está representando algo, (que pode ser uma realidade), e sabe portanto do caráter simbólico dos atos e gestos que está projetando. Aceita as limitações que o próprio teatro impõe sobre tal projeto, e procura, dentro de tais limitações, alcançar uma articulação independente. Para tanto manipula o próprio teatro. Seu projeto será mais ou menos bem sucedido, na medida na qual alterará a estrutura imposta pelo teatro, sem perder a teatralidade da sua mensagem. A liberdade que tal posição permite é a liberdade de criar novas regras. (Isto é a liberdade formal no sentido restrito do termo.) Do ponto de vista do participante da cena sacra o ator é pecador e o autor é diabólico, (impostor da divindade). Do ponto de vista do ator o participante é ator inconsciente, e o autor é o criador do código, (a "autoridade"). Do ponto de vista do autor, o participante é executor servil de seu projeto, e o ator é parceiro cuja interpretação do projeto pode vir a enriquecê-lo. Os três pontos de vista, embora interligados, representam três maneiras inteiramente diferentes de estar-no-mundo.

Embora o modelo do teatro possa iluminar um pouco o problema das posições humanas disponíveis, não é satisfatório para captar a terceira na sua radical novidade. (O modelo sugere que tal posição esteve disponível desde que existem autores teatrais, o que é erro.) Que portanto o teatro seja sul

VILÉM FLUSSER

stituído por outro modelo na tentativa de captar tal novidade. A saber: pela TV na forma que poderá adquirir se as tendências atuais tiverem resultado. A terceira posição seria, em tal modelo, aquela assumida pelo consumidor da TV que manipula seus programas. Tal consumidor ainda não existe, mas a sua posição pode ser esboçada com relativa facilidade à luz das experiências ora em curso. Será esta: O consumidor disporá de magnetotéca, na qual armazenará programas de TV, (fictícios ou reportagens). As fitas armazenadas não terão a rigidez estrutural dos programas atuais, mas permitirão sua montagem pelos consumidores. Permitirão, inclusive, a combinação de várias fitas, o seu embaralhamento. O consumidor, depois de ter composto o programa que pretende assistir, com início, desenvolvimento e desfecho projetado por ele próprio à base das fitas na sua magnetotéca, poderá simplesmente projetar o programa na sua TV, mas poderá fazer também outra coisa. Poderá projetar o programa sobre tela televisionada por aparelho filmador, e poderá transformar assim o filme em filmado. Nesse filme que ele próprio filma poderá incluir-se a si próprio, e poderá incluir nele outras pessoas e coisas de sua escolha, e poderá fazê-lo de forma que o programa seja alterado. É muito provável que grande parte das horas livres do consumidor de um futuro próximo, (embora talvez não imediato), se passará na composição e projeção de tal tipo de programa. Pois tal atividade, (e passividade), pode servir de modelo muito melhor que o autor de peça teatral para a terceira posição ora discutida.

A diferença entre a posição histórica e a formal ressalta bem no modelo. O consumidor-manipulador continua determinado pela história, (na medida na qual depende do repertório armazenado na magnetotéca), e continua agindo historicamente, (na medida na qual ele próprio interfere enquanto ator no seu programa). Mas o consumidor-manipulador está no além da história, (na medida na qual programa o desenrolar e o desfecho das histórias que programa), e age extra-historicamente, (na medida na qual pode assumir na história não importa que papel, e pode vir a ser sempre vitorioso em não importa que papel que escolheu). Mas o que caracteriza ainda mais bem a diferença das duas posições é isto: Na posição histórica o interesse se concentra sobre a ação dentro da história, (interesse do ator), e na posição formal o interesse se concentra sobre a composição de várias histórias, (interesse do manipulador do futuro). Em suma: para a posição histórica a história é drama e seu engajamento é vencer em tal drama; para a posição formal a história é jogo, e seu engajamento é mudar o jogo. Por isto o modelo do teatro não conseguiu captar a terceira posição satisfatoriamente.

É claro que tal diferença se resume, conforme foi dito, na diferença do tempo no qual as duas posições ocorrem. E tal diferença poderá ser articulada pelos termos "diacronia" e "historicidade". A historicidade pode ser definida como aquele tipo de tempo dentro do qual a história se desenvolve em busca de realização totalizante. (Não importa qual a estrutura de tal desenvolvimento, se dialéctica, excentrica ou outra). A diacronia pode ser

VILÉM FLUSSER

definida como aquele tipo de tempo dentro do qual a história é projetada enquanto decomposição e recomposição de elementos disponíveis, de acordo com regras "ad hoc" convencionadas e revogáveis. Em outros termos: para a historicidade a história é a maneira como o mundo se dá, e portanto a maneira como o homem se realiza na sua luta contra o mundo; e para a diacronia a história é uma das maneiras como o homem pode representar o mundo e agir sobre ele. Isto é assim, porque na historicidade o homem pensa historicamente, (linearmente), e na diacronia pensa formalmente, (no plano). Já que o pensamento linear se dá dentro da história e com ela, e o pensamento plano se dá além da história e sobre ela.

O termo "diacronia", e seu correspondente, o termo "sincronia", sugerem que o pensamento plano, imaginativo, formal, pode pensar "a coisa" de duas maneiras: enquanto situação, e enquanto processo, e pode fazê-lo deliberadamente. (A leitura de filme serviu como ilustração de tal capacidade do pensamento imaginativo). Se o pensamento decidir pensar o mundo sincrónicamente, todo processo desaparecerá do campo de visão, e surgirão, no seu lugar, formas. Se decidir pensar o mundo diacrónicamente, as formas se decomporão em processos, e o mundo se apresentará como na historicidade. Apenas continuará sempre claro que os processos são formas decompostas, como as formas são processos condensados. (Como já ficou dito, talvez os problemas do pensamento plano, tenham, qual as equações da segunda potência, duas raízes). De maneira que o que se apresenta ao pensamento linear enquanto aporia, (matéria-energia, evolução-genética, libido-Gestalt, posição-negação etc.), pode apresentar-se ao pensamento plano enquanto complemento. Tudo isto não passa, evidentemente, de elocubração teórica ao nível do discurso. Mas ao nível da praxis com os novos meios de comunicação imaginativa, (como no exemplo da TV), passam a ser estas considerações descrições daquilo que realmente está ocorrendo.

E aqui está talvez a chave do problema discutido: Não podemos aproximarnos autenticamente da posição transhistórica que nos está sendo imposta, pensando sobre ela discursivamente, (como o está tentando fazer o presente ensaio). Podemos fazê-lo apenas "in fieri", assuminda a posição ao manipularmos os meios que estão se impondo sobre nós atualmente. E é isto que está sendo feito efetivamente. Estamos assumindo a posição transhistórica na praxis, sem poder formular tal posição discursivamente. E isto é perigoso, porque a nossa incapacidade de formulação é prova que o pensamento plano ainda não conseguiu incorporar o discurso. É esta a razão porque, quand-même, o presente ensaio está sendo escrito. Para incorporar a historicidade na diacronia, e contribuir, como tantos outros ensaios atualmente, para a conscientização daquilo que está ocorrendo.

Resumindo pode ser dito que a posição transhistórica vai ser assumida pela humanidade no futuro próximo, porque tanto os canais lineares quanto os planos que compõem a nossa cultura tornaram tal posição inevitá

VILÉM FLUSSER

vel. Esta afirmativa não é resultado de especulações filosóficas, mas da observação da cena da cultura. E não é profecia, mas pequena extrapolação das tendências em curso. O clima da diacronia vai substituir o da historicidade. Mas isto pode ter pelo menos dois resultados. O primeiro pode ser o da despolitização, desideologização e desativação da humanidade, e sua transformação em massa consumidora dos canais de comunicação imaginativa. E isto se dará se o pensamento imaginativo não conseguir englobar o pensamento discursivo. O segundo resultado pode ser a conscientização da humanidade em nível formal, e sua transformação em grupo de jogadores criativos. De atores passarão os homens a programadores, de artesãos a compositores. E isto se tornará possível se os meios de comunicação imaginativa, (os da massa), conseguirem absorver os meios de comunicação linear, (os da elite). Surgirá assim uma ciência nôva, (ciência que pensará não em conceitos, mas em modelos) uma arte nôva, (arte que criará não objetos, mas propostas), uma ética nôva, (ética que não proclamará valores, mas proporá hierarquias de modelos de comportamento), em suma: surgirá uma nôva religiosidade como clima de uma nôva cultura.

Certo: isto é utópico, e quiçá característico da crise na qual nos debatemos. Mas não é fantasia. Há sintomas que apontam na direção de tôdas as reformulações mencionadas. Colaborar com que a utópia se torne realidade não é meta vital das piores.