

# NORVAL BAITELLO 7.0

HOMENAGEM  
AO PROFESSOR  
NORVAL BAITELLO JR.  
EM SEUS 70 ANOS





# NORVAL BATELLO

Alex Florian Heilmair  
Alfredo Ogawa  
Ana Paula Gomes Vasconcelos  
Birke Mersmann e Dietmar Kamper  
Christoph Wulf  
Danielle Naves de Oliveira  
Diogo Bornhausen  
Eckhard Fülus  
Eckhard Hammel  
Fabio Ciquini  
Francisco Sierra Caballero  
Günter Gebauer  
Hajo Eickhoff  
Helga Peskoller  
Jorge A. González  
Leão Serva  
Luiz Carlos Assis lasbeck  
Luiza Spínola Amaral  
Maria da Conceição de Almeida  
Marie-Anne Lescourret  
Marisa Muñoz  
Martinho Alves da Costa Junior  
Michalis Kontopodis  
Mikhail A. Stepanov  
Moisés de Lemos Martins  
Otto Rosales Cárdenas  
Raphael Dall'Anese Durante  
Rodrigo Browne Sartori  
Rodrigo Daniel Sanches  
Ryuta Imafuku  
Thomas Bauer  
Tiago da Mota e Silva  
Viviane P. Sarraf  
Willian Lopes







HOMENAGEM  
AO PROFESSOR  
**NORVAL BAITELLO JR.**  
EM SEUS 70 ANOS



# NORVAL BAITELLO 7.0

**HOMENAGEM  
AO PROFESSOR  
NORVAL BAITELLO JR.  
EM SEUS 70 ANOS**

ORGANIZADORES

Helena Maria Cecilia Navarrete,  
Rodrigo Daniel Sanches,  
Cristina Pontes Bonfiglioli,  
Alex Florian Heilmair,  
Ana Elisa Antunes Viviani

EDITOR RESPONSÁVEL

Leão Serva

1ª Edição

São Paulo, 2019



CENTRO INTERDISCIPLINAR  
DE SEMIÓTICA  
DA CULTURA E DA MÍDIA



# Apresentação

A soma de todos os anos ao longo dos quais cada um dos autores deste livro-homenagem tem convivido com Norval Baitello Jr. resulta em quase um milênio.

A publicação contém esse paradoxo da vida: os vínculos, bons ou maus, são como forças de atração e repulsa que nos fazem participar da vida uns dos outros, com maior ou menor intensidade – amigos, professores, alunos, parentes, leitores desconhecidos. Os relacionamentos que construímos uns com os outros permitem que nos multipliquemos em possibilidades afetivas.

Por isso, ao homenagear os 70 anos de Norval, procuramos materializar uma amostra das muitas sementes que o professor, nascido em 29 de novembro de 1949, plantou naqueles que conviveram e ainda convivem com ele até hoje.

Vínculos, aliás, são um dos muitos temas de interesse acadêmico de nosso homenageado. São daqueles elementos do cotidiano que sua sensibilidade científica o levou a estudar. Efeito disso são seus ensaios sobre o homem entômico, o pensamento sentado, a iconofagia, para citar alguns, todos inspirados pela força heurística de analogias e metáforas possibilitadas por autores como Ivan Bystrina, Harry Pross, Vilém Flusser, Dietmar Kamper, Siegfried Zielinski, Aby Warburg.

Desse modo, a transformação da investigação e do pensamento de Norval, tema de reflexão deste livro, revela, lembra e destaca a miríade de frutos provenientes dos diversos tipos de vínculos estabelecidos pelos autores com este pesquisador e amigo, cujas ideias continuam a nos entusiasmar.

Vida longa e que muitos novos vínculos benfazejos possam ainda ser desenvolvidos por Norval Baitello Jr.

Editor Responsável  
Leão Serva



# Agradecimento

Há cerca de um ano o burburinho começou. Ninguém sabe dizer ao certo como foi exatamente que a ideia deste livro-homenagem surgiu. Houve dicas e sugestões de muitos membros do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), da PUC-SP, ex-alunos da pós-graduação, professores doutores já estabelecidos em outros grupos de pesquisa.

Ao decidir construir esta homenagem em forma de livro, convidamos pesquisadores, professores, artistas plásticos, tradutores e poetas que estabeleceram vínculos com o CISC, com o Arquivo Flusser São Paulo ou pessoalmente com Norval Baitello Jr. ao longo dos seus mais de 30 anos de carreira acadêmica, dedicados ao estudo da comunicação e da semiótica da cultura.

A Diretoria do CISC, Gestão 2018-2020, gostaria de agradecer, então, a todos os que colaboraram com esta homenagem e a todos que cederam seu precioso tempo para que este registro material se tornasse possível. São apresentadas em texto escrito homenagens em diferentes formatos e abordagens de pessoas de vários continentes e países, que concordam em destacar o papel e a contribuição relevantes que Norval Baitello Jr. tem nos deixado nesses profícuos anos de dedicação à carreira docente e à pesquisa.

O registro que se faz livro de homenagem aos 70 anos de Norval evidencia as marcas deixadas em cada um dos autores aqui reunidos. Alguns tiveram a grata experiência de ouvir suas observações cuidadosas e generosas na orientação dos trabalhos acadêmicos; outros o conheceram em congressos, bancas de defesa, grupos de discussão ou de trabalho. Sua fala, sempre marcada pela erudição e pelo referencial teórico singular, possibilitou, assim, que se criasse uma rede criativa de pesquisadores afinados com essa perspectiva crítica e com o exercício de reflexão pautado por um constante convite a “caminhar junto”, ora pelas florestas e clareiras do pensamento, ora pelo clima ou perda de chão que cada ideia traz, ora pelos degraus de uma escalada infinita.

Por fim, é isso tudo que caracteriza um dos conceitos mais caros de seu pensamento – o de *vínculo* –, pois vínculos são constituídos individualmente, mas também coletivamente: mais do que o ponto de partida ou o ponto de chegada, é a nossa caminhada juntos que permanece relevante e que esperamos possa ser minimamente vislumbrada pelo esforço conjunto deste livro de homenagens.

Desejamos a todos uma rica leitura.

Diretoria do CISC  
Helena Navarrete, Rodrigo Sanches,  
Cristina Bonfiglioli, Alex Heilmair e Ana Elisa Viviani



# Sumário

- Alex Florian Heilmair** Da iconomania à iconofagia 14
- Alfredo Ogawa** Os silêncios de Norval 22
- Ana Paula Gomes Vasconcelos** Dada a vida 28
- Birke Mersmann e Dietmar Kamper** Das süße Leben ist bitter 32
- Birke Mersmann e Dietmar Kamper** A doce vida é amarga 46
- Christoph Wulf** Inteligência artificial como desafio à sociedade e educação 60
- Danielle Naves de Oliveira** A obra é sem porquê 84
- Diogo Andrade Bornhausen** Sobre a questão da felicidade 88
- Eckhard Furlus** Rêve et révolution 94
- Eckhard Furlus** Sonho e revolução 114
- Eckhard Hammel** Das Sehen und der Blick 134
- Eckhard Hammel** Do ver e do olhar 143
- Fabio Ciquini** Imagem, devorações e deglutições 148
- Francisco Sierra Caballero** El oficio de funambulista 158
- Gunter Gebauer** Die Olympischen Spiele von Berlin 1936 164
- Gunter Gebauer** Os Jogos Olímpicos de Berlim 1936 174
- Hajo Eickhoff** Auge des Leibes 184
- Hajo Eickhoff** O olho do corpo 196
- Helga Peskoller** A game against delusion 208
- Jorge A. González** Norval Baitello, septuagenario/sagitario 218
- Leão Serva** Obrigado, Norval 222
- Luiz Carlos Assis Iasbeck** De perto, não é normal 226
- Luiza Spínola Amaral** As contribuições de Norval Baitello Junior 242

- Maria de Conceição Xavier de Almeida** Um anjo que suprime o tempo,  
um construtor de enigmas 256
- Marie-Anne Lescourret** Pour Norval: la mélancolie du délicat 262
- Marie-Anne Lescourret** Para Norval. A melancolia do delicado 266
- Marisa Muñoz** Norval Baitello Jr. Un anarquista místico 270
- Martinho Alves da Costa Junior** A mulher nas rochas e o pensamento  
das imagens 276
- Michalis Kontopodis** Iconophagy in the Classroom 292
- Mikhail A. Stepanov** Metabolism of the imagination 298
- Moisés de Lemos Martins** Por uma ideia de ciência com memória e pensamento 304
- Otto Rosales Cárdenas** Barroco y memoria 320
- Raphael Dall’Anese Durante** O professor sentado 336
- Rodrigo Browne Sartori** Antropofagia – Iconofagia – Baitellofagia 338
- Rodrigo Daniel Sanches** Do fazer científico à *Sapientia* – como corpo e como  
alma, um daqueles caminhos que nos levam do temporal ao eterno 348
- Ryuta Imafuku** Our Common Tongue 354
- Thomas Bauer** It’s all About Me and You 360
- Tiago da Mota e Silva** Ciência Feliz sobre um fazer do conhecimento 380
- Viviane P. Sarraf** Quando a tese acaba e a vida começa: lições de um orientador  
que foi além do trabalho acadêmico 398
- Willian Lopes Dimas** O orientador e o “Ritual da Serpente” 412

# Da iconomania à iconofagia

Alex Florian Heilmair<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, bacharel e especialista em Design Gráfico pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Diretor de projetos do Arquivo Vilém Flusser São Paulo e diretor de comunicação do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC (CNPq). Suas áreas de pesquisa são: comunicação, teoria da imagem, teoria da mídia, semiótica da cultura e design.

Vivemos em uma época cada vez mais marcada pelas relações mediadas por imagens. O ambiente da cultura midiática avançada é caracterizado principalmente pela vida dirigida à superfície das telas. Esse ambiente (i)material é produto de uma discrepância fundamental entre o rápido desenvolvimento tecnológico para patamares cada vez mais complexos e as superfícies amigáveis cada vez mais sedutoras. Do ponto de vista da experiência humana ela é caracterizada como uma discrepância entre a competência dos objetos técnicos e a incompetência dos indivíduos em relação a eles ou entre a perfeição dos objetos técnicos e a imperfeição dos corpos. Como efeito, há o desejo de adequar a imperfeição dos corpos à perfeição das imagens. Do ponto de vista da técnica, as imagens se alimentam dos corpos; do ponto de vista humano, os corpos se alimentam das imagens. Mas não há saciedade aqui, apenas excessos. Para compreendermos esses problemas apresentaremos o conceito da iconomania proposta pelo filósofo Günther Anders e o conceito da iconofagia do comunicólogo Norval Baitello Junior.

Em seus primeiros escritos, ainda no início do século XX, Günther Anders, ao contrário dos fundadores da moderna antropologia filosófica – Max Scheler, Arnold Gehlen, Helmuth Plessner –, não pergunta pela essência humana, mas sobre a própria possibilidade de dar uma resposta a essa questão. Isto é, não tem interesse pela singularidade atemporal humana, mas pela relação com o múltiplo e o transitório. Esse pensamento relacional se coloca em primeiro momento, ainda na jovem antropologia, entre homem e mundo e, mais tarde, na sua crítica à segunda e terceira revolução industrial, entre homem e técnica. Anders, ao contrário de Max Scheler (1991), por exemplo, não afirma que o homem tem mundo, ou como Heidegger, que é lançado ao mundo, mas sim que não tem mundo, isto é, está apartado dele e por isso lhe é estranho. Por não ter mundo, constrói um para si. Mas essa construção só é possível a partir de um recuo, de uma abstração. Assim como Jonas, Anders também considera como característica fundamental da posicionalidade (*Stellung*) humana a sua capacidade de se abstrair e se distanciar das coisas.

*Abstração* – a liberdade em relação ao mundo, o fato de ser recortado pelo geral e pelo arbitrário, o recuo do mundo, a prática da modificação desse mundo – essa é a categoria antropológica fundamental que caracteriza tanto a posição metafísica do homem como também o seu Logos (razão), sua produtividade, sua interioridade, seu livre-arbítrio, sua historicidade (ANDERS, 2018, p. 48-49).

Mas essa abstração tem outras consequências teóricas. Consciente da infantilidade da pergunta da antropologia positiva sobre a essência humana, Anders responde em sua antropologia negativa: “A essência do homem está no fato de ele não ter essência” (1992, p. 25). A identidade humana se constitui na sua relação com o mundo artificial criado pelo próprio homem. Quando essa construção artificial se altera, ela rebate sobre a natureza humana, modificando-a. Essa essência não essencial de Anders é compreendida melhor quando ele afirma em outra passagem que “a artificialidade é a natureza do homem e a sua essência é a instabilidade” (ANDERS, 2018, p. 48). Com isso, Anders se distancia dos pioneiros da antropologia filosófica que ainda buscavam a essência humana por meio de uma antropologia positiva e, em seu lugar, pensa a condição humana atual a partir de seus artifícios. O indivíduo dividido, fragmentado, abstraído do mundo, e por isso livre e aberto, se utiliza da técnica para construir o próprio mundo como uma forma de re-ligação (re-união) com aquele mundo que lhe é estranho. Mas, paradoxalmente, quanto mais técnica é empregada nessa aproximação, mais o distanciamento aumenta. Nesse cenário paradoxal, a principal preocupação de Anders não é, portanto, o homem sem mundo, mas a possibilidade de um mundo sem homem, ou seja, um mundo construído pelo homem que rebate sobre ele mesmo, tornando-o, eventualmente, supérfluo.

Nesse processo paradoxal de um mundo humano sem humanos, a imagem tem um papel importante e se apresenta como sintoma de uma época. Isso se revela nos escritos mais maduros de Anders, principalmente nos dois volumes de *A antiguidade do homem*, cuja ênfase está em tratar dos problemas da relação do homem com a técnica. O interesse de Anders se volta assim para o interesse de entender como essa relação modifica a existência e afeta o modo de pensar, sentir e agir. “Não perguntamos pelo que Washington ou Moscou fazem da técnica; mas o que a técnica fez de nós, faz e fará, antes mesmo que possamos, de alguma forma, fazer algo dela. [...] A técnica é agora o nosso destino” (ANDERS, 2002, p. 7).

O argumento aqui é de que há uma discrepância entre a técnica e o humano. Essa discrepância, que se manifesta em uma disparidade entre os dois polos – criador e criação –, ocorre com o crescente aperfeiçoamento da técnica em relação ao homem que a criou. Ao contrário do que era de se esperar, a mesma abstração do homem em relação ao mundo que lhe deu a liberdade e a abertura para a criação técnica passa a ser a responsável pelo seu encarceramento, impulsionado

pelo rápido desenvolvimento tecnológico que não consegue digeri-lo no mesmo ritmo, de tal maneira que essa disparidade prometeica é conceito importante para Anders e indica uma crescente assincronia, ou distanciamento do homem em relação ao mundo dos produtos. Isto é, em vez de a técnica servir ao homem e permitir com isso sua autonomia em relação ao mundo, o homem passa a servir a técnica, que agora tem autonomia para construir o próprio mundo. A assincronia produz crescente lacuna entre os dois polos, deixando o criador sempre um passo atrás, em atraso e, portanto, submisso em relação à crescente complexificação e aperfeiçoamento técnico.

Essa discrepância produz dois tipos de inferioridade, ou duas calamidades, que se abrigam, de acordo com Anders, sob o conceito geral de uma vergonha prometeica (*Prometheisches Scham*), isto é, “vergonha da ‘vergonhosa’ alta qualidade das coisas por ele mesmo criadas” (2002, p. 23). A primeira calamidade está relacionada ao corpo humano e sua teimosia ou a sua dificuldade de adaptação física e psíquica em comparação às máquinas e aparelhos, que Anders chama de “formação inadequada” (*falsche Prägung*). O homem é inferior em termos de força, velocidade e precisão e está sempre propenso a errar, afinal, como já diz o dito popular: errar é humano. Mas frente à perfeição dos aparelhos, a possibilidade do erro é vergonhosa. Está em jogo a inversão dos papéis e dos pontos de referência: a ubiquidade dos aparelhos faz os objetos se humanizarem – se tornarem sujeitos – e os humanos se objetificarem. Não no sentido de o homem ser um objeto técnico *entre* objetos técnicos, mas de ser objeto *para* aparelhos, isto é, ele é matéria-prima para a sociedade dos objetos técnicos. As qualidades que geralmente são atribuídas aos homens trocam de lugar com aquelas associadas aos objetos. Assim, o conjunto dos objetos tem agora as qualidades de serem vivos: maleáveis, capazes de adaptação e livres. Como os homens vêm ao mundo configurados e formatados não de acordo com sua escolha própria, mas por herança genética, são, desse ponto de vista, teimosos e sem liberdade, pois não se adaptam às diversas exigências feitas pelos inúmeros aparelhos que os cercam e os requisitam como matéria-prima. Por isso são matéria-prima de baixa qualidade, uma espécie de ferro-velho. Para Anders, o problema não é que os homens têm uma forma, mas a sua pré-configuração é inadequada e de difícil adaptação. Do ponto de vista do mundo técnico, essa teimosia é problemática para o funcionamento dos aparelhos (ANDERS, 2002, p. 32-35).

Em busca de uma adequação à perfeição dos objetos, Anders mostra como a engenharia humana (*human engineering*) pode ser entendida como uma tentativa de encurtar a lacuna a partir da própria carne. Ou seja, não bastariam apenas a adequação e o disciplinamento em relação aos aparelhos, mas faz-se necessária efetivamente uma transformação do corpo (com suas restrições biológicas) por meio da técnica. Nesse ponto, Anders nos mostra como o referencial mudou e agora a medida de todas as coisas não é mais humana, mas técnica: “O que será feito do corpo é determinado de antemão pelo aparelho: por aquilo que o aparelho exige” (ANDERS, 2002, p. 39). Anders foi visionário nesse ponto e seu prognóstico ressoa com os problemas do mundo atual – a criação de próteses, a busca pela superação dos limites humanos (não para descobrirmos o que é ser humano, mas para testarmos nossa maleabilidade) e a manipulação genética.

18

A segunda calamidade diagnosticada por Anders refere-se à curta vida e à imprevisibilidade da morte humana, a que Anders chamou de “fácil perecibilidade” (*leichte Verderblichkeit*). Novamente temos aqui uma a-sincronia, dessa vez manifesta entre o tempo de vida das coisas e o tempo de vida humano. A produção em série de um objeto, a partir de um modelo ideal, concede a esse objeto uma espécie de imortalidade, de sobrevida, alcançada graças à sua capacidade de “reencarnação industrial” (*industrielle Re-incarnation*). Por mais que um produto, quando considerado individualmente, tenha um tempo de vida útil limitado, ele pode ser facilmente substituído pela sua cópia idêntica, realizando assim uma reencarnação em série. Há uma diferença abissal que separa os humanos dotados de existência singular, insubstituível e mortal, dos produtos em série, múltiplos, substituíveis e, por isso, imortais. Anders parte novamente de uma leitura ao avesso para, a partir do ponto de vista da técnica, mostrar como o nascimento acidental, a existência fora de série e a imprevisível finitude humana são vistas como vergonhosas quando comparadas aos produtos perfeitos produzidos e reproduzidos inúmeras vezes em escala industrial. A reação a essa discrepância embaraçosa se manifesta na forma de um “mal-estar”, chamado por Anders de “mal-estar da unicidade” (ANDERS, 2002, p. 50). E como estratégia de superação da singularidade e da incapacidade de “reencarnação industrial” os homens passam a se (re)produzir em imagens e por meio de imagens. O filósofo chama esse desejo de se tornar imagem, que rapidamente se tornou um vício, de “iconomania”.

Anders utiliza a multiplicidade das imagens pessoais para fundamentar a sua tese da segunda inferioridade. O fato de que todos possuem diversas imagens de si mesmos é o indício de que o vício de tirar imagens imita, em nível simbólico, a reprodução industrial.

Entre as principais razões responsáveis por essa verdadeira produção hipertrófica de imagens está a conquista da possibilidade de o homem criar, por meio das imagens, “peças sobressalentes” de si mesmo para impedir a sua insuportável singularidade. É uma contramedida, em grande estilo, para o fato de “existir só uma vez”. Se normalmente ele não participa da produção em série, quando fotografado se transforma em um “*produto reprodutível*”. *Ao menos em efígie, ele também ganha uma existência múltipla*. E mesmo que ele viva “apenas” como modelo, de alguma forma “ele” também existe em suas cópias (2002, p. 57).

Mas, de acordo com Anders, a estratégia da reprodução imagética fracassa toda vez, pois só funciona como uma espécie de efeito placebo, um faz de conta, que não evita a crescente a-sincronia que ocorre entre humanos e suas cópias bidimensionais (as imagens) e os produtos idênticos distribuídos massivamente pela superfície do mundo.

O diagnóstico de Anders é preciso para a sociedade industrial e evidencia o início de uma experiência humana de mundo que não mais se restringe aos limites de espaço e tempo dos corpos convencionais, mas que, por meio da multiplicação de cópias, supera as barreiras socioculturais – as fotografias, no âmbito pessoal, e com a televisão e o cinema, no âmbito mais amplo das celebridades televisivas e das estrelas de cinema. Mas, como bem observa Belting, na sociedade pós-industrial, há uma mudança significativa, que Anders não foi capaz de prever: a transferência do valor dos objetos para as imagens. Nessa passagem, “as imagens transmutam-se em símbolos e, ao mesmo tempo, em máscaras da informação incorpórea. Se a produção de imagens se converte na mercadoria mais importante, as formações tornam-se, por seu lado, mais desejadas do que as próprias coisas. O ‘objeto do desejo’ é uma imagem” (BELTING, 2011, p. 24).

Esse desinteresse pela materialidade e o anseio pelas imagens criam o ambiente ideal para que ocorra a subversão de fenômeno antropológico que envolve tanto a materialidade dos corpos como a imaterialidade das imagens. Referimo-nos aqui

à antropofagia e à iconofagia. O comunicólogo brasileiro Norval Baitello Junior se debruçou sobre os dois temas e refletiu sobre a problemática relação entre eles nos tempos atuais. Em uma análise não apenas filo e ontogenética, mas, sobretudo, histórico-cultural, Baitello aponta para um problemática contaminação entre a antropofagia e a iconofagia. No livro *A era da iconofagia* (2005), Baitello explica que em seu processo puro, a antropofagia ocorre quando “corpos devoram corpos” ao passo que a iconofagia pura decorre quando “imagens devoram imagens”. Tanto no primeiro como no segundo caso, a diferença entre imagem e corpo se mantém preservada. A contaminação ocorre quando corpos passam a devorar imagens e imagens, os corpos. São esses indícios de uma contaminação problemática causada pelo excesso de imagens midiáticas da atualidade; quando a maioria das relações ocorre por meio e a partir das imagens. A indiferença entre ambos faz com que corpos sejam confundidos com imagens de corpos e imagens, com corpos de imagens. A iconofagia e a antropofagia se contaminam mutuamente e perdem seu referencial. O corpo que deveria devorar *outro* corpo devora a imagem e com isso é ele mesmo devorado pela vontade de ser imagem. Iconofagia e antropofagia se sobrepõem e se anulam. Na era da iconofagia, o mesmo triunfa na superfície das imagens e aniquila silenciosamente o espaço do outro. A iconofagia pode ser assim interpretada como uma consequência inevitável da iconomania.

## Bibliografia

ANDERS, Günther. **Die Antiquiertheit des Menschen 1**. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: C.H. Beck, 2002.

\_\_\_\_\_. **Die Antiquiertheit des Menschen**. Band II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution. München: Beck, 1992.

\_\_\_\_\_. **Die Weltfremdheit des Menschen**. Schriften zur philosophischen Anthropologie. München: C.H. Beck, 2018.

BAITELLO Jr., Norval. **A era da iconofagia**. Ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne, 2011.

# Os silêncios de Norval

Alfredo Ogawa<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Alfredo Ogawa é jornalista e fez o mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP sob supervisão de Norval Baitello Jr. de 2017 a 2019. Segundo contrato informal proposto pelo mestre, tem ainda mais 17 anos para completar o primeiro ciclo de orientações com Norval.

Jornalistas por natureza e dever de ofício falam muito. E também por questões profissionais adoram falar com quem fala ainda mais. Pessoas assim rendem boas histórias e entrevistas impactantes – ou pelo menos é maior a chance de ouvir algo interessante, ainda que à custa de frequentemente perdermos tempo com parlapatões.

Professores de jornalismo ou de comunicação, como a universidade costuma classificar, se enquadram entre os maiores apóstolos da palavra. Alguns podem ser acusados de verborragia, mas é fato que grande parte tem o que dizer, seja diante de seus alunos, em um congresso ou, para ficar no meu caso, em uma singela conversa em torno de um expresso.

Foi com a expectativa de uma prolífica conversa que me sentei à mesa de um café em São Paulo em 2016 para encontrar pela primeira vez o professor Norval Baitello Jr. Mesmo instado por um amigo em comum, Leão Serva, que depois viria a ser também meu colega de aula, eu ainda hesitava sobre fazer ou não o mestrado. Já ultrapassara a barreira dos 50 anos de idade e me via deslocado no meio acadêmico depois de um quarto de século em redações. Tinha, portanto, muitas perguntas para o meu comensal, um dos principais nomes do programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da PUC-SP. Quase uma hora depois, saí do café convencido a me inscrever na pós, como de fato fiz. Mas só agora, passados três anos, paro ao pensar no que gostaria de escrever neste depoimento e lembro que quase não ouvi a voz do meu interlocutor naquele fim de tarde no bairro de Perdizes. Pois é isso que quero contar aqui: o muito que aprendi com os silêncios, pois foram mais de um desde então, do meu orientador Norval Baitello Jr.

Quem já passou pelas aulas do Norval, seja na graduação ou na pós, sabe que não lhe falta oratória. Por horas seguidas, ele irá discorrer sobre o tema do dia, muitas vezes ligando ideias e autores quase às dezenas, reservando aos principais uma rápida visita ao quadro negro, onde escreverá o nome do filósofo, sociólogo, psicólogo, etologista, semiótico, antropólogo, escolha o ramo das Ciências, com a letra firme, precisa e elegante de fazer inveja a um caligrafista. Também lhe apraz usar o giz para descrever os radicais formadores de uma palavra, frequentemente vindos do indo-europeu, língua que lhe parece familiar como o alemão, de que tanto gosta e recomenda o aprendizado a seus orientandos – este incluído. Faz tudo isso com regalo na voz, mas sem levantá-la, em tom ritmado por pausas,

aprimoradas provavelmente por anos de docência, e a habilidade de colocar histórias dentro de histórias, que são anunciadas, com um olhar maroto, como “fofocas”.

Se assim ele é, onde estariam os seus silêncios?

Está nessas mesmas aulas. Mas permitam-me antes falar de um silêncio mais evidente – e de certa maneira mais angustiante. Ele aparece, ou seria melhor dizer não aparece, no que deveria ser uma troca de mensagens. Mensagens no e-mail, por exemplo. Como orientando, é natural produzirmos dúvidas sobre nossa pesquisa em escala industrial. Jogar esse fardo acadêmico-existencial no orientador parece ser a etapa seguinte óbvia. Também somos abençoados a todo momento com ideias (aparentemente) brilhantes que queremos compartilhar com determinada pessoa. Eu não fugi à regra no meu mestrado e assim procedi recorrendo sem freios ao Gmail.

24

Deveria ter guardado as mensagens para produzir um registro preciso, mas não erro ao dizer que cada demonstração de euforia cibernética quase sempre era seguida de um longo, sim, silêncio. Poderia resolver as dúvidas escritas ou a opinião sobre minhas luminosas centelhas na aula, mas todos sabemos que isso não é possível, pelo menos não em detalhe. A solução estaria na própria orientação, mas, no caso específico do Norval, há uma fila de iguais à nossa frente e os encontros acabam se espaçando no tempo. O que resta a fazer então? Ruminar sozinho enquanto a reunião de orientação não chegava (para não falar do e-mail de resposta).

Certamente não por acaso, as ideias iam perdendo seu brilho quanto mais eu pensava e pesquisava sobre elas. Boa parte das questões, que pareciam cruciais ao surgir, ganhava contornos mais claros e, com frequência, ficava irremediavelmente menor. Quando não eram abandonadas à própria sorte pela aparição de um tema mais candente para o estudo. Ao fim e ao cabo desse processo, uma lei invisível da gravidade epistemológica precipitava para baixo o irrelevante e acima, ao nível da superfície, restava o que eu chegara à conclusão que valia a pena discutir na orientação. E de uma lista inicial que consumira antes algumas páginas de elocubração, acabava levando dois, talvez três tópicos para analisar com o Norval. Tudo porque recebera o silêncio como resposta. (Na orientação em si, Norval se apressaria em comentar o e-mail ou e-mails que eu enviara antes e explicaria

gentilmente por que não tivera tempo para respondê-los. Dito isso, passava a ouvir minhas inquietações com a satisfação de quem sabia como ajudar.)

Nas disciplinas do Norval que cursei durante o mestrado, um tema foi recorrente. O pensamento de Harry Pross materializou-se em diversas oportunidades. Por mais que a minha pesquisa sobre mídia e ódio estivesse mais ligada à noção prossiana de verticalismo, que hierarquiza os valores na sociedade de alto a baixo, o conceito de que a comunicação começa e termina no corpo me fascinava a cada vez que era repetida na sala de aula pelo maior propagador do comunicólogo alemão no Brasil. Como jornalista, sempre foi conveniente abraçar a visão utilitarista e ferramental da comunicação no batido binômio emissor-receptor. É uma relação redutora que facilita a labuta diária na redação, principalmente nos tempos pré-redes sociais em que passei boa parte da minha carreira profissional. Publicou, acabou.

Norval, que via diversos autores, mas sobretudo via Pross, demonstra por que a comunicação nunca se limitou à mensagem, ao seu autor e ao seu destinatário. Entender como os cinco sentidos impactam as trocas entre seres humanos me fez explorar, na prática e na teoria, as muitas leituras que a comunicação oferece. Porque ela nasce não apenas do cérebro que cria uma mensagem, mas do corpo que cerca esse feixe de neurônios e sinapses. E a comunicação não depende apenas do meio pela qual trafega, a “mídia”, tão onipresente nos nossos estudos acadêmicos. Ela vive em um ambiente, marcado pela história dos envolvidos, das circunstâncias temporais e sociais. Importa, então, não apenas quem fala e quem ouve. Mas o que há entre eles.

O que me coloca de volta aos silêncios nas aulas do Norval, citados *en passant*. No declarado pendor pelo palavrório de nossa cultura ibérica, as classes de Norval destoam. Quem fizer uma eventual gravação do que foi dito até se verá com várias páginas para coligir. Mas ao acessar uma aula pela mídia secundária (a escrita, no caso) perderá o que a mídia primária ofereceu aos presentes. No caso, é a dinâmica entre alunos e professor. Você talvez se sinta desconfortável com o costume de Norval de puxar uma frase, um pensamento, uma teoria e perguntar a todos o nome de onde aquilo surgiu – como se fosse simples ter à mente os trabalhos de Flusser, Kamper, Warburg e Belting, entre muitos outros frequentemente citados em suas falas. Ele também pode apertar o aluno incauto, à época apenas ouvinte, com um “mas, Alfredo, o que é corpo?”

Passemos, porém, por essas idiossincrasias, que aliás tornam o personagem mais rico. O que me impressionou e impressiona em Norval nas aulas é a sua capacidade de deixar os alunos falarem e não intervir. Uma palavra mais ácida, um olhar atravessado, um tamborilar impaciente de dedos orbitam no radar de qualquer estudante em busca de aprovação. Assim como elogios, claro. Norval gosta de enaltecer quando ouve algo de bom. Mas não refuta o que ouve, digamos, de ruim vindo de nós. Nos dois casos, permanece atento. E mudo. Eventualmente, faz uma observação ao fim da fala (nunca no meio). Tão diferente de outros interlocutores, professores ou não, que se afligem – e nos afligem – enquanto não tomam a palavra para “acrescentar” sua infundável “posição” sobre “essa importante questão”. O silêncio de Norval constrói o ambiente para que cada um se expresse com liberdade e mostra que a comunicação existe até onde nada é feito.

26

Há, finalmente, o silêncio de Norval em suas obras. Eu me atentei a essa característica depois de assistir à disciplina sobre o Dadaísmo da Berlim nos anos 20 do século passado. Não por acaso tema de doutorado de Norval. Ele mostrou que havia muito mais do que irreverência na balbúrdia de imagens e textos, de ações e formatos adotada por artistas como Raoul Hausmann, os irmãos Herzfelde (ou, em sua versão dadaísta, Heartfield) e Johannes Baader, o *Oberdada*. O absurdo do Dadaísmo, até por coerência, não trazia legenda ou texto explicativo do curador da mostra. Tudo era um convite aberto à interpretação de cada um.

Felizmente para seus leitores, Norval escreve dentro das regras do léxico. Mas o estilo com ensaios curtos, livros com capítulos que mal cobrem uma quanto mais duas páginas, guarda o aceno dadaísta para que o pensamento do autor seja completado pelo olhar de quem lê. No mundo que mede a produção intelectual com a balança da quantidade de páginas, Norval oferece porções frugais. Seu efeito depende muito da forma como são consumidas. Seus textos são ilusoriamente reduzidos. Pegue-se um exemplo aleatório: o capítulo 20 de *O pensamento sentado*, que fala sobre o Nascimento das Janelas. Nomadismo, agricultura, habitação e uma nova visão do mundo para a Humanidade em apenas catorze linhas. Norval identifica os pontos. Para aqueles que aceitam o desafio proposto, a diversão está em conectá-los em nosso mapa imaginário do conhecimento.

Termino este depoimento tentando apresentar o que uniria todos esses silêncios, nos e-mails, nas aulas, nos textos. Certamente não é a vontade de se manter

alheio ao outro. É o oposto. Norval nos oferece um espaço tão amplo quanto desregrado. Extenso em suas possibilidades de participação e livre de ordenações impostas. Ele nos estimula a pensar. Por vezes a sintetizar. Diluir também. Em outras, ousar. Muitas vezes, viajar. De certa maneira, em cada um desses movimentos, ele estará ao nosso lado, nos incentivando. Visível e invisível. Mas sempre no seu canto. Bem quieto.

Dada a vida

Ana Paula Gomes Vasconcelos<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2005), especialização em Comunicação Organizacional e Relações Públicas pela Faculdade Cásper Líbero (2009), e é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atua em comunicação corporativa, gestão de mídias sociais, eventos, assessoria de imprensa e disseminação do conhecimento científico.

Do topo das árvores à terra  
Caí, caíste.  
Do topo das árvores para a terra  
Olhei, olhaste.  
Lemos nossos corpos  
Era o homem, era o irmão  
Era amigo, era não.  
Criamos os deuses  
Para nos criarem.  
Colocamos flores  
Em mortuários  
Outras flores  
Nos braços das facas:  
Fossem elas ferramentas,  
Fossem elas armas.  
Do topo das árvores  
Aos pés firmados  
Montamos assentamentos  
Eram longos os rituais  
Rompiam o silêncio da mata  
Com tambores ancestrais.  
De noite,  
Na sombra, no escuro,  
Víamos seres antes ocultos.  
Fazíamos fogo e diante dele  
Nossos filhos nossos netos  
Ouviam nossas histórias.  
O medo nos fez produzir  
Cidades, artes, guerras.  
Fez unir sem unir: aglomerar.  
Como uma nuvem de insetos  
A roubar nosso alimento  
A acelerar o tempo lento.  
Depois, perfuraram as casas  
Raios cheios de fúria.  
As luzes nos cegavam.

As notícias, desinformavam.  
Trouxeram mais imagens  
Do que poderíamos suportar.  
Vendemos as mãos ao laboro.  
Demos o sangue na função.  
Alguns raros enriqueceram  
Transformaram-se em patrão.  
Aos de maior cargo, um aviso  
(dito em tom bem baixo)  
Cuidas para que o trabalho  
Não consuma sua vida inteira  
Se sentares, não te demores  
E não creias que és a cadeira.

O professor bem nos lembra:

30

Dada a comida, coma.  
Dado o dado, jogue.  
Dado o amor, ame.  
Dada a arte, sinta.  
Dada a cama, sonhe.  
Dada a vida, viva.  
Bom mesmo é fazer amigos  
Um brinde aos vínculos,  
Às afinidades, aprendizados  
Mesmo neste grande mistério  
Em que estamos enredados.



# Das süße Leben ist bitter

Birke Mersmann<sup>1</sup> e Dietmar Kamper<sup>2</sup>

<sup>1</sup> É doutora em Sociologia pela Universidade Livre de Berlim (1995), formada em História, Ciência Política, Pedagogia e Psicologia. Atua desde 1977 como psicoterapeuta, supervisora e formadora de profissionais da área terapêutica e social. Tem experiência docente nas universidades de Marburg, Frankfurt, Leipzig, Meissen e Mittweida.

<sup>2</sup> Foi um pensador alemão dedicado à Antropologia Histórica, Sociologia e Filosofia, reconhecido por seus estudos sobre corpo, imagem, cultura e crítica do Ocidente. Estudou em Colônia, Tübinga e Munique (Alemanha). Foi professor de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura na Universidade Livre de Berlim e membro-fundador do Centro de Pesquisas em Antropologia Histórica nesta mesma universidade. Publicou extensa obra sobre antropologia filosófica, socialização, história do corpo e desejo.

1.

Es ist Zeit für gemischte Gefühle und ein Leben in eigenartigen Mischungen. Man nannte das früher Idiosynkrasien. Das sind körperliche Reaktionen auf abstrakte Verhältnisse, die man weder erträgt noch versteht. Der Körper spielt gewissermaßen Theater mit dem Unerträglichen, ohne daß theoretisch klar wäre, um was es geht. In den Wissenschaften ist guter Rat teuer. Ideologiekritik und Diskursanalyse kommen da nicht mehr mit. Aber auch nicht eine früher gut funktionierende Erkenntnis in Oppositionspaaren, als da sind: Lust/Unlust; Glück/Unglück; Fülle/Leere; Spiel/Arbeit; Faulheit/Fleiß; usw. Man glaubte zu wissen, wie das große Durcheinander zu ordnen sei, das bei jeder Schöpfung auftritt, also auch bei der Konstruktion einer genuin menschlichen Welt. Doch diese Hoffnung hat sich angesichts hartnäckiger Schnittmengen diverser kontradiktorischer Materialien aufgelöst. Vor allem ist auf teilweise schmerzliche, teilweise lustige Weise klar geworden, daß einer allein das Thema nicht überzeugend darstellen kann. Die Welt, in der wir leben, paßt nicht in einen einzigen Kopf. Entweder zerbricht man sich diesen. Dann kommt die Frage auf, ob man mit einem zerbrochenen Kopf noch geradeaus zu denken vermag und ob man dem Schwachsinn und Stumpfsinn entgehen kann, der aus dem Umstand folgt, daß man als einer viele ist? Oder man versucht es gleich zu zweit, wie wir in dem folgenden Dialog, der keinen Konsens sucht, sondern einen Widerstreit, mit dem man gerade noch leben kann.

33

Gmunden, am 29. Oktober 1999

## 2. DIALOGUE:

„IM WESENTLICHEN SIND WIR NICHT KONFRONTIERT.“

Manchfaltige Überlegungen zur Realität eines unverschuldeten Glücks.

DK — DER VERLUST DER BEDEUTUNG UND DIE BEDEUTUNG DES VERLUSTES

Die Bedeutung, die man zugeschrieben bekommt oder sich waghalsig selbst zuschreibt, ist seit den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts trotz gegenteiliger Anzeichen immer hinfalliger geworden. Der Weg der Prominenz verläuft seitdem im größer werdenden Schatten einer Deminenz, in der sich die Wahrheit über fundamentale Lebenslügen als Mittel des Überlebens bis zur Unerträglichkeit auswächst. Gegen diesen galoppierenden Verlust der Bedeutung hat man bestenfalls die Chance eines gesellschaftlich tolerierten Inkognitos, das es erlaubt,

die Bedeutung des Verlustes ohne voreilige Verneinung zu thematisieren und eine Rechnung aufzumachen, deren Resultat nicht vorab feststeht. Hier verläuft die Grenzlinie der Unterscheidung zwischen Verzehr und Verausgabung, die nur im Nachhinein markiert werden kann. Genau mit dem Auftauchen des „dolce vita“ – Komplexes hat ein neuer faszinierender Menschentyp die Szene betreten. Er strahlt wie ein Star am Medienhimmel, ist aber ebenso liebesunfähig wie unfruchtbar, zugleich egomanisch und narzißtisch bis zum Untergang auf offener Bühne. Politökonomisch fand zur selben Zeit der Wechsel vom Produzenten zum Konsumenten statt. Es ist Don Juan, vorzeiten noch im Glanz einer untergegangenen Gesellschaft, der zuletzt als spätbürgerliches Durchschnittsmodell funktioniert. Er erscheint auf der Bildfläche, doppelgeschlechtlich, unproduktiv, unfähig des Austauschs, zuletzt impotent und frigide. Das hat für die anthropologischen Gewinn- und Verlustrechnungen des Jahrhunderts entscheidende Bedeutung. Beim Zusammenlesen der Folgen wäre nach dem Anti-Ödipus nun ein Anti-Narziß fällig.

34

Die Position des einsamen Menschenkörpers, der einer Welt konfrontiert ist und „Ich“ sagen kann, sagen muß, ist unhaltbar geworden. Wir leben nach der Perspektive, die für eine solche Lage, für einen solchen Stand historisch und gesellschaftlich konstruiert wurde. Man nannte das auch Subjektivität. Ihr entsprach die Welt als Bild und der Andere als Spiegel. Wer heute noch versucht, diese Position zu halten und auf dem Posten zu bleiben, ist gezwungen, sich in der Kunst der Selbst-Inszenierung zu üben, die – weil sie durchweg Simulation ist – in Erschöpfung endet. Schöpfung bleibt aus. Der Simulation korrespondiert nämlich weltweit ein Typ des Konsumenten, der sein eigener Gegner ist, der sich im Verzehr der Welt und des Anderen ausräumt und – à la longue - selbst vernichtet. Inzwischen herrschen Lug und Trug. Alles wird unreal. Die Modalität der reinen Möglichkeit dominiert. Die Welt und der Andere kommen nur noch als Bild vor. Ihr Realitätsstatus ist das Ausgedachtsein, das Vorgestelltsein, das pure Gewolltsein – eine nachträgliche Reifikation, die im Imaginären verbleibt. Man nennt das auch Virtualität. Würde hier noch Glück vorkommen, dann müßte es mit einem Grinsen quittiert werden.

Deshalb ist es Zeit, den besagten Posten zu verlassen, den Nullpunkt des „Ich“-Sagens buchstäblich als Dreh- und Angelpunkt zu nehmen und sich – absichtslos, aber mit Gespür - auf einen Weg zu machen, der sich beim Gehen wie von selbst

unter die Füße legt. Die Kunst besteht jetzt darin, mit dem Fortschreiten, aber auch mit dem Pathos des eigenen Standpunktes aufzuhören und die Sackgassen der Vernichtung rückwärts zu verlassen. Die Frage, wie genau sich ein Körper bewegt, der mehrere Seelen bündelt und zusammenhält, der also „Wir“ sagen kann und muß, ist nach wie vor offen. Es kommt dabei – an der Grenze vom Raum zur Zeit - alles auf den Horizont an. Zeitgenossenschaft geht vor Raumgenossenschaft. Die Modelle von Liebe und Freundschaft könnten hilfreich sein, aber auch das Modell von der Macht, die scheitert, und von der Gnade, die in profaner Erleuchtung trotzdem geschieht. Vor allem aber wären die Körpergesten zu prüfen, die historisch verworfen wurden und die sich gesellschaftlich nur jenseits der Rechtssphäre der Ansprüche halten konnten. Zu nennen sind: das Modell der äußersten Verausgabung und des größten Verlustes und der härtesten Schonungslosigkeit gegen sich selbst.

Selbstvergessenheit; statt Einheit: Manchfaltigkeit; Verzicht auf Herrschaft und auf Knechtschaft; praktizierte Ohnmacht; Ende der Hierarchie; Kampf für die Niederlage; soviel Symmetrie wie möglich – soviel Asymmetrie wie nötig; Ausstieg aus der faulen Alternative von Täter und Opfer; fleißige Wahrnehmung der selbsterzeugten Ungeheuer; Feindesliebe – undsoweiter. Das sind lauter Gegenteile eines mit sich selbst verfeindeten Konsums, der sich grenzenlos wähnt und jederzeit und überall. Deshalb erfüllen sie nolens volens den Tatbestand des unverschuldeten Glücks, touchieren aber auch die Illusion, die einzige, erfolgreiche Gegenstrategie zur Simulation. Es kann und muß aufs Spiel gesetzt werden: das Leben vor und nach dem Tod. In Rücksicht auf die einbekannte Sterblichkeit. In der Linie des Feuers. Im Abbruch des Ewigen und des Universums.

35

BM — FERSENGELD GEBEN ODER DAS VERSCHULDETE GLÜCK.

Parzival geht.

Er ist in die Klemme geraten.

Man hat ihm nächtens das süße Leben gezeigt.

Er ist so unschuldig, daß ihm der Kopf brummt.

Und alles, was ihn dazu trieb – ach.

Daß er sich nicht erlaubt hat, zu fragen: unerhört.

Aber hätte er sich denn erlaubt, zu fragen: unerhört.

Unschuld im Anschlag. Und im Visier:  
das Glück des ewigen Lebens.  
Wo nächtens die Welt am schönsten war:  
Im Morgengrauen öde und leer.  
Parzival rennt.  
Hinter ihm schlägt das Tor zu.  
Wer schlägt?  
Getroffen die Ferse. Er blutet.  
Angeschlagene Unschuld.

Auch angeschlagen:  
Die Schwestern der Cinderella.  
Unerhört. Turteln. Gegurre.  
Nun geht es ums Ganze, ihr Täubchen.  
Die Erste: den Zeh abgesäbelt.  
Auf gut Glück: den Schuh zu.  
Gegurre: Blut ist im Schuh.  
Das junge Glück ist im Eimer.  
Die Mutter: wieder das Messer.  
Die Zweite zerhackt sich die Ferse.  
Die Tauben lassen nicht locker.  
Neues Ruckediguh:  
wieder ist Blut in dem Schuh.

Nur die Unschuld vom Herde  
Verzichtet auf Fersengeld-Opfer.  
Sie hat das nicht nötig.  
Für sie fielen schließlich schon  
Ein Taubenschlag und ein Birnbaum,  
Ballkleider fielen  
Tunlichst aufs Grab ihrer Mutter,  
und zu Füßen der Unschuld  
fiel auch gefälligst der Prinz.  
Das süße Leben – am Ende?

Nur Fliegen ist schöner.  
Der kleine Muck  
Drehte sich um auf dem Absatz  
Und entschwand in die Lüfte.  
Aber seit er sich einmal erlaubt hat  
einen Schuh zu verlieren  
sitzt er barfuß im Kerker.  
Ihn sucht schon längst keiner mehr.  
Mit dem Rücken voran

BM — MITLEID MIT SCHEHERAZADE

Manchmal möchtest Du alles rückgängig machen. Manchmal möchtest Du schlafen des nachts und nie mehr erwachen, möchtest Du anhaltend bleiben, in seiner ruhigen Umarmung. Manchmal möchtest Du schweigen, bis das Schwert seines Henkers Euch trennt. Bis daß der Tod Euch scheidet. Manchmal möchtest Du alles rückgängig machen.

Jede Nacht einen Menschen retten. Immer dieselbe Geschichte. Jede Nacht neu. Da stehst Du, am Fuße der Treppe, die Dich führt zu den Füßen des Herrschers. Könntest Du fliehen? Rücklings das Weite zu suchen. Nach Hause zurück. Aber Du weißt, es brächte nicht nur Dich selber um Kopf und um Kragen. Schritt um Schritt schleppst Du Dich also nach oben. Es wäre das Ende, Du weißt es, bliebest nur einmal Du stecken. Und willst doch nur schweigen, verschweigen, verlieren, vergessen, was Du, im Lauf eines endlosen Tages, Dir mußt zutragen lassen, Wort für Wort, Bild für Bild, Zeile um Zeile. Du möchtest die Ohren verschließen, die nicht mehr aufhören können. Um zu verstummen, die Taubheit. Doch Du gehorchst. Du wahrst, wachsam, die Würde; steigst, wie gelassen, in eine schwindelnde Höhe, beugst Deinen Nacken, legst, Wort um Wort, Deine Kehle ins Offene gegen den Schwertstreich. Jede Geschichte ist eine erste Erzählung. Jede Nacht ist die letzte.

Nicht die geringste Gewißheit. Und doch mit der Hoffnung im Rücken.

Du mühest Dich, die Schwestern zu schützen. Haben sie etwas gelernt? Elvira, Anna, Zerline – sie trugen ihr Herz erst hinterher auf der Zunge, in Arien des Jammers. Sie fühlten sich so sehr geliebt, daß sie nicht wußten, wie ihnen geschah,

wenn sie, am anderen Morgen, verworfen, am Fuß jener Treppe sich krümmten, die Du jeden Abend erklimmst. Du denkst viel an den Mann, der sie fraß und gesättigt verließ. Don Juan versprach alles. Versuchte, mit größtem Verständnis. Brach, lächelnd, die Herzen. Rücksichtslos und perfekt, mußte *er* nie etwas rückgängig machen. Er genoß, vergaß und verschwand. Das ist die alte Geschichte.

Dein Herr ist ein anderer. Zerstört nur das eigene Herz. Er, der die Frauen stößt und verstößt, hört nicht und sieht nicht, wenn sie gerichtet werden, im Grauen des Morgens. Bluttrüchtig, vergiftet, und stumm, nach seinem einzigen Versprechen: den Tod nach der einzigen Nacht. Du hältst eine andere Rede. Du trägst ihm zu, was Du weißt, was Dich im Herzen bewegt, was Du hütetest und hortest auf und unter der Zunge. Du gehst ihm ins Ohr, Du gehst ihm unter die Haut. Noch schweigt er und wendet sich ab, von dem Horror der Morde, von der Verwüstung der Lande, wendet sich ab auch von Dir. Aber schon hat er sein einziges Versprechen gebrochen und bricht es jede Nacht neu: erschöpft zwar, doch bist Du am Leben. Noch trägst Du den Kopf auf den Schultern. Du hörst. Du sprichst. Du erzählst. Und hinter der Angst und der Armut, unter den Steinen der Straße findest Du Tag um Tag eine neue Geschichte. Vielleicht gelingt es Dir doch, manchmal, vielleicht nicht alles, doch: manches rück - gängig zu machen.

38

DK — WALTER BENJAMIN: ÜBER DEN BEGRIFF DER GESCHICHTE

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. (in: Schriften I.2, hrsg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 3.Auflage Frankfurt a.M. 1990, Seite 697 f).

BM — DER ENGEL DER GESCHICHTE MUSS SO AUSSEHEN:

Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.

DK — ER MÖCHTE WOHL VERWEILEN,

die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann.

BM — DIESER STURM TREIBT IHN UNAUFHALTSAM

in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“

DK — DER STURM VOM PARADIESE HER

Man hat gesagt, daß die Perspektive des Engels der Geschichte nicht die unsrige sei und daß Benjamin nicht ohne Grund genau unterscheidet zwischen dem, was uns erscheint: die Kette der Begebenheiten, und dem, was der Engel sieht: eine einzige Katastrophe. Genau das aber wäre der fällige Horizontwechsel vom bornierten Fortschrittsglauben der Menschheit zum Wahrnehmen der vernunftferzeugten Ungeheuer. Denn nur von dort aus wären Weiterungen angebracht: erstens die Katastrophe als eine perfekte anzusehen, zweitens das Entsetzen vor der eigenen Verbrechens-Geschichte auszuhalten, drittens die Flügel abzustreifen, denn es hatte noch nie Sinn, zum Engel zu werden, wenn man kein Teufel werden wollte, viertens dem eigenen Rücken zu trauen, daß er als Archiv der Evolution und der Geschichte tauglich ist, fünftens den Sturm vom Paradiese her abzuschalten, denn wir haben das Paradies nicht verloren, sondern mit guten Gründen und um der Zukunft willen verlassen.

39

BM — NICHT RÜCKKEHR, NICHT AUSZUG: TEPPICH-LEGENDE

Da ich – aus Gründen der Wollust unter den Fußsohlen, und wegen einer gewissen Feigheit, uneingeladen die Bühne zu betreten - Teppiche von alters her schätze, bin ich anfällig, wenn sie mir bereitet, wenn sie vor mir ausgebreitet werden. Anfällig, ich falle darauf herein, und dann falle ich, und dann bekomme ich Anfälle. Nicht so sehr wegen des Strauchelns, mehr, weil ich, aufschauend, sehe, daß ich mich habe festlegen lassen: hier ist der Teppich, hier gehst Du. Erst kürzlich verschaffte mir dies alte Anfallsleiden die Klarheit, daß Teppiche, allzumal rote, ausgerollt keineswegs fliegen. Vielmehr führt selbst die moderne Begehung, Entgegen-Gehung, kurzum, die Konfrontation, zu Beulen und Schädelfrakturen, die in den obligatorischen Umarmungen des Aufpralls nur mühsam kaschiert sind. Ist der Teppich einmal ausgerollt, so liegen die Richtungen fest. Und ob Ritter- oder Botenspiel, ob Auftritt der Königin oder des bettelnden Weibes: solche Begegnung endet, kniefällig, in den Gebärden der Demut: einer beugt sich nach unten, eine verneigt sich nach vorne, der wird geschlagen, und jene muß küssen. Der klagt über blutige Knie, der haben die zärtlich gestreuten Rosen die Füße zerstoßen: mit Blutvergiftung und Mordverdacht jagt um den Einen der Andere. Schließlich

hängen wir fest, ineinander verkeilt unsere Nasen, der eine am anderen wie im dem Märchen die Bratwurst. Es bleibt nur, den letzten noch freien Wunsch zu vergeben: und endlich sind wir uns los: das lassen wir lieber.

Also: ein Essay. Fünfter Versuch. Quintessenz. Am Ende der Klarheit, am Ende des rutschfesten, unverrückbaren, dem anderen immer schon wegweisend, wegweisend ausgebreiteten Teppichs. Rollen wir ihn auf? Wir rollen ihn ein, wir klemmen ihn unter den Arm und verlassen die alten Paläste. Zwar wissen wir nun nicht mehr und noch nicht so ganz recht, wohin das alles hinausläuft. Aber ein und aus wissen wir. Und wir können gehen, manchmal auch miteinander. Wir können laufen und fliegen; wir können straucheln und springen; wir hocken, wir rollen, wir kugeln oder wir liegen: nur festgelegt wird hier keiner; auch festgesetzt nicht. Ich räume ein, daß ich durchaus an Dir hänge. Aber nicht fest. Wir haben den Teppich befördert – zum Horizont. Und nun befördert er uns.

40

Er greift uns unter den Arm, unter dem wir ihn tragen. Er wirft Schutz-Engel-Blicke aus dem Gepäcknetz der Reisen, das über Abgründe spannt. Und da er weiß, was sich für einen Teppich gehört, läßt er uns manchmal auch fliegen. Doch wenn wir beginnen, zu flattern, zum Beispiel vor Angst, legt er sich pelzig um unsere Schultern und holt uns, auf daß wir auf ihn zurückkommen können. Er sichert den Sumpf ab und wird zum Boot, wenn wir schlafen; und wenn es uns friert, deckt er uns fürsorglich zu. Er spannt sich von Kirchturm zu Kirchturm und von Baumstamm zu Baumstamm; er schützt die Kanten des Steins, auf dem wir im Offenen speisen; er breitet sich über die Tafel, an der wir Gastmahle geben. Er rollt uns ein, um uns in Burgen zu schmuggeln. Er mutet uns zu, Steigen und Fallen zu können. Er leistet sich zwinkernd, sich unter sich selber zu kehren. Und wenn wir einmal gerade nicht unterwegs sind, dann schmückt er die Wand und läßt nicht jeden erkennen, daß er der Eingang und Ausgang, daß er eine Tür ist, mehr noch, ein Tor, eine Pforte, Nadelöhr, Zugbrücke, Bahnhof, Flughafen, Tapete: versteckt, was zu sehen nicht jedem bekommt, und die Wendeltreppe verbergend, hinauf und hinab und hinaus. Und am Abend, wenn, mit Haut und mit Haar, wir ihn wärmen, erzählt er Geschichten, Spurenlese des Ausflugs, Abdruck der Füße, Buchstaben in seinem Gewebe, das wir behutsam betasten. Mit Hand und Fuß ziehen wir Linien, fahren zurück in die Länder, tauchen ab unter Steine. Schlußsteine, manchmal, aber, nein, keinen Schlußstrich, und überhaupt keinen Strich. Keinen, auf den einer geht, weder zum Nachweis des Rausches, noch, um Reichtum zu scheffeln.

Die alten, feudalen Fragen, immer noch auf dem Tapet: „Gehst Du vor mir in die Knie, was soll ich gewähren? Legst Du die Welt mir zu Füßen, was bin ich Dir schuldig?“ waren seit eh und je falsch, und sie endeten tödlich. Überflüssig geworden. Komm, wir streichen sie ein. Wir streichen sie aus, vor dem unbeugsam aufrichtigen, haltlos geneigten Horizont unseres überfließenden Teppichs, vor dem Horizont eines nicht zu verdienenden, unerwarteten, unentschuldbaren Glücks.

DK — STOLPERN, FALLEN, AUFSTEHEN, HINKEN

Am Ende seines Lebens, in einer anthropologischen Reflexion der Bewegungsarten nach Erreichen des Nullpunktes der Zivilisation, hat Vilém Flusser vom Stolpern gesprochen, als von der einzigen menschengemäßen Fortbewegung, die noch bleibt. Der Weg von der Unterwürfigkeit unter die eigenen Erfindungen - Subjektivität, Grundstruktur der gesamten bisherigen Geschichte- zur Aufrichtigkeit als des Zwecks der Menschwerdung gehe nicht einfach geradeaus wie der Fortschritt hochehobenen Hauptes, sondern schlage einen Bogen von rechts nach links, von links nach rechts, vor und zurück, zurück und vor, hinauf und hinab, hinein und hinaus. Enantiodromie, wie Heraklit das nannte. Wer diesem Weg weit genug folgt, entdeckt die Figur eines verschlungenen Bandes mit Auswärts-Einwärtsdrehung, des Möbiusbandes, bricht in die Knie, nicht jedoch um zu beten wie anfangs, sondern um wieder aufzustehen aus der Niedertracht einer fallsüchtigen menschlichen Natur, die mit dem Diskurs des Verstandes und der Vernunft einhergeht. Man begreift, daß man bestenfalls die Kurve kriegt, um in ausgezogener Spur ein umspringendes Chiasma in den Wüstensand der Geschichte zu zeichnen. Das ist das Stolpern, ungewollt-gewollt, unbewußt-bewußt. Ein Rackern wie nach überstandener Kinderlähmung. Ein Torkeln, das wie permanentes Stürzen aussieht, aber doch gelegentlich ein virtuosos Tanzen ist, exzentrisch, derwischartig, unter Einschluß des Salto Mortale am Kipp-Punkt des Möbiusbandes.

41

Flusser schreibt irgendwo dem Sinne nach: Menschen sind wie Fallschirme, die sich gelegentlich für einander öffnen. Das spielt die Not fortgeschrittener Zivilisation an, genauer die Not der vierten Abstraktion. Nach dem Verlust der Räume und der Körper, nach dem Verlust der Gründe und der Böden, nach dem Verlust der Linien und der Zeilen nun der Verlust des Null-Punktes, um den die gesamte Abstraktion sich dreht. Was folgt, ist ein Sturz nach allen Seiten, ein

Fall in jede Richtung, mit nichts im Gespür als der Schwere, die fehlt. Einmal, so kann man lesen, war die Welt mit dem Menschen darin nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet. Zunächst haben die Zahlen ihre Referenz zum Realen verloren, dann das Maß, das nicht gezählt werden kann. Schließlich entfällt mit der Befreiungsgeschwindigkeit das Gewicht.

Auch im normalen Leben nehmen die menschlichen Körper dann wie im Weltraum ihre „Pfötchenstellung“ ein, präinfantil, disponiert für einen ortlosen Ort, für eine zeitlose Zeit. Wer diesem Stumpfsinn und Schwachsinn entgehen will, muß wissen, daß er fällt, nicht mehr von oben nach unten, sondern von außen nach innen, von innen nach außen. Your inside is out, your outside is in.

Aufstände sind also nie ursprünglich, sondern Antworten. Bewegungen aus Niederlagen, aus Niederlassungen, die etwas mit dem Sitz, dem Sitzen zu tun haben. Nach Domestizierung, Zivilisierung und Humanisierung folgt nicht die Freiheit, sondern vorerst die Sedierung, die verordnete Stillstellung im doppelten rechten Winkel der Macht. Man soll nicht merken, daß man stürzt und fällt, und erklärt kurzerhand die Situation massenhaften Herausfallens aus dem Universum für „ganz normal“. Es ist schwer, dagegen aufzustehen, ohne überheblich zu werden. Aber Aufstände sind zunächst gar nicht gegen die Obrigkeit gerichtet, sondern gegen das eigene Versacken in falschen Gewohnheiten. Im Unterschied zur traditionellen Aufteilung der Lebensrichtungen, wie sie in Mönchskreisen erfunden wurden: Niedertracht und Hoffa(h)rt, bemißt sich der Aufstand nach dem Fall an der Aufrichtigkeit, die sich durch nichts anderes als durch Verweigerung von Lebenslügen, von Lug und Trug in einer riskanten Schwebel hält.

Immanuel Kant schrieb in Rücksicht auf die krumme Menschennatur, aus welchem Holze nichts Gerades werden könne: Was man nicht erlaufen kann, muß man erhinken. Das ist längst an der Zeit. Ein Wesen mit einem versehrten Maßstab hat keine andere Chance mehr, als die Orientierung am Ganzen aufzugeben und sich zu okzidentieren: am Imperfekten, am Fraktalen, am gebrochenen Herzen, genauer am zerbrochenen Kopf, am zerbrochenen Geschlecht. Beide sind ausweglos. Aber es geht um die Balance der Aporien. Nicht weiterzuwissen, ist fürderhin ein Anfang, kein Ende.

### 3. FINALE

Dietmar an Birke nach unserem ersten gemeinsamen Auftritt

Richtigstellung – oder Versuch, unser Nicht-Verstehen zu verstehen

Es trifft nicht zu, daß das Experiment daneben gegangen ist. Vielmehr ist der Text, dessen Gipfel „mit dem Rücken voran“ heißt, in ww Rückbezüglichkeit genau dort angekommen, wo er hingehört, nämlich in Deinem Rücken, obwohl wir das nicht meinten. I beg Your pardon!

Es trifft nicht zu, daß beim Sprechen und Hören heute der Moment der Fruchtbarkeit ohne Verletzung und Entzündung erreichbar ist. Deshalb ist es falsch, das Einverständnis des Publikums zu suchen und auf Schonung und vorab auf Versöhnung zu setzen. Die notwendige Härte habe ich von Dir.

Es trifft nicht zu, daß die von uns vorgeführte Kritik des Konsums, des Genießens selbst nicht konsumierbar und deshalb ungenießbar gewesen ist. Die Installation einer unüberschreitbaren Grenze beim Überschreiten der Grenze führt auch den Zuhörer durch einen Rausch an der Suchtgrenze.

43

Es trifft nicht zu, daß das Hören nur Kommensurables, also Identifizierbares und Bekanntes, also das, was man schon immer gekannt hat, aufnimmt. Das hieße, den Horizontwechsel definitiv zu verweigern. In Richtung des Gegenteils liegt die Absicht, die Ohren aus dem visuellen Universum heraus zu halten.

Es trifft nicht zu, daß die Balance entgegengesetzter Aporien ins Nichts führt. Vielmehr hat die raffinierteste Markierung der Ausweglosigkeit nur den Sinn, die Selbsteinmauerung der vernehmenden Vernunft zu unterbrechen. Ohne dieses Entsetzen bliebe der Raum der Diskussion eine uneinnehmbare Burg.

Es trifft nicht zu, daß man aus dem doppelt Gesagten nichts mitnehmen kann. Wir werden folgendes mitnehmen: daß Meinungen und Deinungen keine Fassungskraft mehr haben, daß erst die doppelte Verneinung den Anfang mit der Klugheit macht, nach dem Muster des Chaos-Arguments in Imperia.

(Das Chaos ist das Nicht-Gegenteil der Ordnung; das Chaos ist das Nicht-Gegenteil der Unordnung. Ein solcher Sachverhalt, der sich auch auf das Lebensanspruchs anwenden läßt, ist nicht als Alternative darstellbar, aber auch nicht als Dialektik, die starre Alternativen immerhin in Bewegung bringt.)

Es trifft schließlich nicht zu, daß das doppelt hermetische Sprechen einfach unverständlich ist. Es ist doppelt unverständlich und treibt deshalb das vernünftige Verstehen an die Grenzen seiner Fassungskraft. Erst dadurch kann der Mensch seinem Kopf entgehen wie der Gefangene dem Gefängnis.

Gmunden, Ebensee Landungssteg, Bad Ischl, Wien, Berlin  
am Ende des Oktober 1999



# A doce vida é amarga<sup>1</sup>

Birke Mersmann<sup>2</sup> e Dietmar Kamper<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Tradução: Claudia Dornbusch

<sup>2</sup> É doutora em Sociologia pela Universidade Livre de Berlim (1995), formada em História, Ciência Política, Pedagogia e Psicologia. Atua desde 1977 como psicoterapeuta, supervisora e formadora de profissionais da área terapêutica e social. Tem experiência docente nas universidades de Marburg, Frankfurt, Leipzig, Meissen e Mittweida.

<sup>3</sup> Foi um pensador alemão dedicado à Antropologia Histórica, Sociologia e Filosofia, reconhecido por seus estudos sobre corpo, imagem, cultura e crítica do Ocidente. Estudou em Colônia, Tübinga e Munique (Alemanha). Foi professor de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura na Universidade Livre de Berlim e membro-fundador do Centro de Pesquisas em Antropologia Histórica nesta mesma universidade. Publicou extensa obra sobre antropologia filosófica, socialização, história do corpo e desejo.

1.

Estamos em uma época de sensações mistas e da vida em misturas curiosas. Antigamente, chamávamos de idiossincrasias. Elas são reações do corpo a condições abstratas que não suportamos nem compreendemos. O corpo, por assim dizer, encontra-se num jogo teatral com o insuportável, sem que se tenha clareza teórica sobre o que se passa. Nas ciências, conselho bom é caro. Crítica ideológica e análise do discurso não acompanham mais esse estado de coisas. Mas também não funciona mais aquele conhecimento que antigamente advinha dos pares de oposições, como: prazer/desprazer; felicidade/infelicidade; plenitude/vazio; jogo/trabalho; indolência/afinco etc. Pensava-se saber como organizar essa grande confusão que surge a cada criação, portanto também a construção de um mundo genuinamente humano. No entanto, diante de insistentes interseções de diversos materiais contraditórios, essa esperança se dissipou. Principalmente ficou claro, de uma maneira em parte dolorida, em parte divertida, que uma pessoa sozinha não consegue apresentar o tema de forma convincente. O mundo em que vivemos não cabe em uma única cabeça. Uma alternativa seria rachar a cabeça. Então nos perguntamos se com uma cabeça rachada ainda conseguimos pensar de forma coerente e se podemos escapar da loucura e do pensamento tosco que são consequência do fato de sermos muitos enquanto um só. Ou então se tenta logo em dupla, como fizemos no seguinte diálogo, que não busca consenso, mas um confronto com o qual ainda se pode viver, no limiar.

47

Gmunden, em 29 de outubro de 1999

2. DIÁLOGO:

“EM ESSÊNCIA, NÃO SOMOS CONFRONTADOS.”

Considerações variadas sobre a realidade de uma felicidade involuntária.

DK – A PERDA DO SENTIDO E O SENTIDO DA PERDA

O sentido que nos é atribuído ou que audaciosamente atribuímos a nós mesmos ficou cada vez mais obsoleto desde os anos sessenta deste século, apesar dos sinais em contrário. O caminho da proeminência, desde então, transcorre ao longo da sombra cada vez maior de uma deminência, onde a verdade sobre mentiras fundamentais da vida floresce como meio de sobrevivência até o limite do suportável. Contra essa perda galopante do sentido, no melhor dos casos teremos a chance de uma incógnita

socialmente tolerável, que permite tematizar a perda do significado sem uma negação precipitada, abrindo uma conta cujo resultado não foi estabelecido previamente. É aqui que transcorre a linha divisória da diferenciação entre consumo e empenho, que só pode ser marcada *a posteriori*. Justamente com o surgimento do complexo da *dolce vita* entra em cena um novo tipo de homem, fascinante. Ele brilha como uma estrela no céu da mídia, mas é tão incapaz de amar quanto estéril, sendo ao mesmo tempo egocêntrico e narcísico, até o seu ocaso em pleno palco. Do ponto de vista da economia política, ao mesmo tempo houve uma transformação do produtor em consumidor. É Don Juan, outrora ainda sob o brilho de uma sociedade decaída, que no fim funciona como modelo mediano da burguesia tardia. Ele aparece na tela, dupla sexualidade, improdutivo, incapaz de qualquer troca e, por último, impotente e frígido. Isso tem importância fundamental para as contas antropológicas de perdas e ganhos do século. Ao recolher as consequências, depois do anti-Édipo agora seria a vez de um anti-Narciso.

48

A posição de um corpo humano solitário, confrontado com um mundo, um corpo que sabe e deve dizer “Eu”, tornou-se insustentável. Vivemos de acordo com a perspectiva que foi construída histórica e socialmente para uma tal situação, um tal estado de coisas. Também chamava-se a isso de subjetividade. A ela correspondia o mundo como imagem e o outro, como espelho. Aquele que, ainda hoje, tenta manter essa posição e persistir vê-se obrigado a se exercitar na arte da autoencenação que – por ser essencialmente simulação – termina em esgotamento. A criação fica ausente. Pois no mundo todo à simulação corresponde um tipo de consumidor que é o próprio inimigo, que se exaure à medida que consome o mundo e o outro e – a longo prazo – elimina a si mesmo. Nesse ínterim, dominam mentira e traição. Tudo se torna irreal. Predomina a modalidade da pura possibilidade. O mundo e o Outro só aparecem enquanto imagem. Seu *status* de realidade é o fato de terem sido inventados, imaginados, a pura vontade de ser – uma reificação póstuma, que permanece no imaginário. Também chamamos a isso de virtualidade. Se aqui ainda houvesse felicidade, ela teria que ser liquidada com um sorriso sarcástico.

Por isso, é hora de abandonar aquele posto, de tomar literalmente o ponto zero do Dizer-“Eu” como ponto de virada e ponto fulcral e se movimentar – sem intenção, mas com os sentidos aguçados – por um caminho que, ao andar, se coloca debaixo dos pés como que por si próprio. A arte, agora, consiste em acabar

com a progressão, mas também com o *pathos* do próprio ponto de vista e em abandonar em sentido retrógrado os becos da aniquilação. Continua em aberto a questão sobre como exatamente um corpo que reúne e mantém unidas várias almas se move, ou seja, um corpo que pode e deve dizer “nós”. Nesse contexto, no limite entre espaço e tempo, tudo depende do horizonte. Contemporaneidade tem primazia diante de espacialidade compartilhada. Os modelos de amor e amizade podem ser úteis, mas também o modelo do poder que fracassa, e da graça que, em iluminação profana, acontece apesar de tudo. Principalmente, porém, deveriam ser verificados os gestos corporais que historicamente foram descartados e que socialmente só conseguiram manter-se para além da esfera jurídica dos direitos. Citem-se aqui, por exemplo: o modelo do extremo empenho e da do maior prejuízo e da mais dura implacabilidade contra si mesmo.

Autoesquecimento; e em vez de unidade: multiplicidade, abdicar de dominação e de servidão; impotência praticada; fim da hierarquia; luta pela derrota; tanta simetria quanto possível – tanta assimetria quanto necessário; escapar da alternativa podre entre perpetrador e vítima; percepção aguda dos monstros autocriados; amor ao inimigo – e assim por diante. Esses são vários opostos de um consumo inimigo de si próprio, que se julga ilimitado e a qualquer tempo e em todo lugar. Por isso, eles cumprem *volens nolens* o fato da felicidade involuntária, mas também tangenciam a ilusão, que é a única contraestratégia bem-sucedida à simulação. O que pode e deve ser posto em jogo: a vida antes e após a morte. Em consideração à mortalidade reconhecida. Na linha de fogo. Na suspensão do eterno e do universo.

49

BM – FUGA OU A FELICIDADE VOLUNTÁRIA.

Parsifal sai.

Ele entrou numa fria.

Mostraram-lhe a doce vida

Ele é tão inocente que a cabeça zune.

E tudo que o levou a isso – ai.

Ele não ter se permitido perguntar: inacreditável

Mas será que ele teria se permitido perguntar: inacreditável

Inocência na agressão. E no campo de visão:  
a felicidade da vida eterna.  
Onde o mundo era mais bonito:  
Na alvorada, era inóspito e vazio.  
Parsifal corre.  
Atrás dele, bate o portão  
Quem bate?  
Acertou o calcanhar. Ele sangra.  
Inocência debilitada.

Debilitadas também:  
As irmãs de Cinderela.  
Inaudito. Arrulharada. E arrulharada.  
Agora é tudo ou nada, suas pombinhas.  
A primeira: o dedão do pé cortado a sabre.  
A esmo: fecham o sapato.  
Arrulharada: tem sangue no sapato.  
A jovem felicidade no saco.  
A mãe: de novo a faca.  
A segunda estilhaça o próprio calcanhar.  
As pombas não largam o osso.  
Novo arrulha-arrulha:  
De novo tem sangue no sapato.

Apenas a inocência do fogão  
Abdica de vítimas da fuga.  
Ela não precisa disso.  
Por ela, afinal, já caíram  
Um pombal e uma pereira,  
Caíram vestidos de baile  
No túmulo de sua mãe, como deve ser,  
e aos pés da inocência  
caiu também – faça-me o favor! – o príncipe.  
A doce vida – acabou?  
Só voar é mais bonito.  
O pequeno Muck

Virou-se sobre o calcanhar  
E desapareceu nos ares.  
Mas desde que uma vez ele se permitiu  
perder um sapato,  
está sentado descalço na masmorra.  
Há tempos ninguém mais o procura.  
Com as costas na frente

#### BM – COMPAIXÃO COM SCHEHERAZADE

Às vezes, você quer retroceder e desfazer o feito. Às vezes você quer dormir à noite e não acordar nunca mais, quer ficar ali muito tempo, no abraço tranquilo dele. Às vezes, você quer se calar, até que a lâmina do carrasco dele separe vocês. Até que a morte os separe. Às vezes, você quer retroceder e desfazer o feito.

Salvar uma pessoa toda noite. Sempre a mesma história. Toda noite, de novo. Você ali, ao pé da escada, que te leva aos pés do soberano. Você poderia fugir? De costas, fugir para longe? Voltar para casa. Mas, você sabe, isso custaria a cabeça não só para você. Portanto, passo a passo você se arrasta para cima. Seria o fim, você sabe, se você empacasse uma única vez. E você quer apenas calar, omitir, perder, esquecer aquilo que você, ao longo de um dia interminável, teve que deixar acontecer, palavra por palavra, imagem por imagem, linha por linha. Você quer fechar os ouvidos, que não conseguem parar mais. Para calar, a mudez. Mas você obedece. Você mantém a dignidade, alerta; sobe, como que serena, até uma altitude estonteante, inclina a sua nuca, coloca, palavra por palavra, o seu pescoço ao ar livre contra o golpe de espada. Cada história é uma primeira narrativa. Cada noite, a última.

Não há a menor certeza. Não obstante, com a esperança na retaguarda.

Você se esforça em proteger as irmãs. Elas aprenderam alguma coisa? Elvira, Anna, Zerlina – só depois elas carregaram o coração na língua, em árias de lamentos. Elas se sentiram tão amadas que não sabiam o que aconteceu quando, na manhã seguinte, rejeitadas, se retorciam ao pé daquela escada que você sobe toda noite. Você pensa muito naquele homem que as devorou e depois abandonou, saciado. Don Juan prometia tudo. Tentava-as, com a maior compreensão. Quebrava os corações, sorridente. Sem consideração e perfeito, *ele* nunca precisou desfazer o feito. Ele fruía, esquecia e desaparecia. Essa é a velha história.

O teu senhor é outro. Destrói apenas o próprio coração. Ele, que esbarra nas mulheres e as rejeita, não ouve e não vê quando elas são julgadas, ao amanhecer. Sedento de sangue, envenenado, e mudo, após sua única promessa: a morte após a única noite. O seu discurso é outro. Você leva até ele o que sabe, o que te ocupa o coração, o que você protege e cultiva sobre e sob a língua. Você adentra o seu ouvido, a sua pele. Ele ainda silencia e se distancia do horror dos assassinatos, da devastação das terras, se afasta também de você. Mas logo ele quebra sua única promessa e volta a quebrá-la toda noite: com esgotamento, é verdade, mas você está viva. Você ainda traz a cabeça nos ombros. Você ouve. Você fala. Você narra. E por trás do medo e da pobreza, debaixo das pedras da rua, você encontra uma nova história a cada dia. Talvez às vezes você acabe conseguindo, talvez não tudo, mas talvez: des-fazer algumas coisas.

DK – Walter Benjamin: Sobre o conceito de história

52

Existe um quadro de Paul Klee que se chama *Angelus Novus*. Vemos ali representado um anjo, que parece estar na iminência de se distanciar de algo que está olhando fixamente. Seus olhos estão arregalados, a boca, escancarada e as asas abertas. (In: *Escritos I*. 2ª ed. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, 3. ed. Frankfurt a.M. 1990, página 697 s.)

BM – O ANJO DA HISTÓRIA PRECISA SER ASSIM:

Seu rosto está voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que incessantemente empilha escombros sobre escombros e os lança diante de seus pés.

DK – BEM QUE ELE QUER FICAR,

acordar os mortos e juntar o que foi despedaçado. Mas uma tempestade vem vindo do Paraíso e se emaranha em suas asas, sendo tão forte que o anjo não consegue mais fechá-las.

BM – Essa tempestade o move incessantemente

para o futuro, a quem ele dá as costas, enquanto diante dele a montanha de escombros cresce até o céu. Aquilo que chamamos de progresso é essa tempestade.

## DK – A TEMPESTADE QUE VEM DO PARAÍSO

Disseram que a perspectiva do anjo da história não é a nossa e que Benjamin, com um bom motivo para tanto, diferencia nitidamente entre aquilo que aparece para nós: a cadeia de acontecimentos e aquilo que o anjo vê: uma catástrofe única. Mas justamente isso seria a mudança de horizonte necessária da crença míope no progresso da humanidade para a percepção dos monstros produtores de razão. Pois só a partir de lá ampliações seriam adequadas: primeiro, ver a catástrofe como a catástrofe perfeita; segundo, suportar o horror diante da própria história de crime; terceiro, se desfazer das asas, pois nunca fez sentido se tornar um anjo quando não se queria ser diabo; quarto, confiar nas próprias costas, para que sejam úteis como arquivo da evolução e da história; quinto, desligar a tempestade vinda do Paraíso, pois não perdemos o Paraíso, mas o abandonamos por bons motivos e em nome do futuro.

## BM – NEM RETORNO, NEM SAÍDA: A LENDA DO TAPETE

Uma vez que eu – por questões de prazer debaixo das solas dos pés e devido a uma certa covardia em subir ao palco sem ser chamado – valorizo tapetes desde sempre, sou sensível quando os preparam para mim, quando são estendidos na minha frente. Sou sensível, caio na lábia, e depois caio, e depois tenho ataques. Nem tanto pelo tropeço, mas mais porque eu, levantando o olhar, vejo que deixei que me engessassem: eis aqui o tapete, é aqui que você anda. Apenas recentemente esse acometimento de sofrimentos antigos produziu em mim a clareza de que tapetes, nomeadamente tapetes vermelhos, e ainda por cima desenrolados, não voam. Ao contrário, mesmo o caminho moderno, o contracaminho, ou seja, o confronto, levam a calombos e fraturas cranianas, que só com algum esforço são disfarçados pelos abraços obrigatórios do impacto da queda. Uma vez desenrolado o tapete, ficam estabelecidas as direções. Seja jogo de cavaleiro ou de mensageiro, apresentação da rainha ou da mulher pedinte: um tal encontro termina necessariamente de joelhos, no gestual da subserviência: um se inclina até embaixo, a outra meneia para frente; aquele é derrotado, e esta deve beijar. Ele reclama dos joelhos ensanguentados, esta teve os pés espetados pelas rosas delicadamente espalhadas: com envenenamento do sangue e suspeita de assassinato, um caça o outro. Finalmente, ficamos emperrados, um enganchado no nariz do outro, um pendurado no outro, como a salsicha do conto fantástico. Resta apenas gastar o último desejo disponível: e finalmente nos livraremos um do outro: é melhor deixar pra lá.

Ok: um ensaio. Quinta tentativa. Quintessência. No fim da clareza, no fim do tapete estendido antiderrapante, intransferível, que sempre fora norteador des-norteante para o outro. Devemos abri-lo de novo? Vamos enrolá-lo, o prendemos debaixo do braço e deixamos os velhos palácios. No entanto, não sabemos mais e ainda não sabemos ao certo onde isso tudo vai desembocar. Mas sabemos de uma coisa. E podemos ir, eventualmente também juntos. Podemos correr e voar; podemos tropeçar e saltar; nos agachamos, rolamos estendidos ou como bolas ou ficamos deitados: no entanto aqui ninguém é engessado nem fixado. Eu ressalvo que realmente me apeguei a você. Mas não de forma pétrea. Colocamos o tapete em movimento – em direção ao horizonte. E agora é ele quem nos movimenta.

54

Ele nos segura debaixo do braço sob o qual o carregamos. Ele nos lança olhares de anjo da guarda de dentro da rede bagageira das viagens, tecida por sobre os desfiladeiros. E como ele sabe o que é de bom-tom para um tapete, ele às vezes também nos deixa voar. Mas quando começamos a nos agitar demais, por exemplo por medo, ele se coloca como uma pele em torno dos nossos ombros e vem nos buscar, para que possamos regressar a ele. Ele torna o pântano seguro e se transforma em barco quando dormimos; e quando sentimos frio, ele nos cobre com zelo. Ele se estende de torre de igreja em torre de igreja e de troco em tronco; ele protege as arestas da pedra sobre a qual comemos a céu aberto; ele se estende sobre a mesa em que oferecemos refeições a convidados. Ele nos enrola para nos contrabandear para dentro de burgos. Ele confia que dominemos a subida e a queda. Com uma piscadela, ele se dá o prazer de se varrer para baixo de si mesmo. E, se porventura não estivermos em caminhada, ele enfeita a parede e não permite que qualquer um reconheça que ele é a entrada e a saída, que ele é uma porta; mais ainda, um portão, um portal, um buraco de agulha, uma ponte levadiça, estação de trem, aeroporto, papel de parede: esconde o que não faz bem a todos enxergar e, escondendo a escada em caracol, para cima e para baixo e para fora. E à noite, quando o aquecemos com todo o nosso corpo, pele e cabelo, ele nos conta histórias, resgate de rastros da excursão, marcas dos pés, letras em sua tessitura, que tateamos com cuidado. Com pés e mãos traçamos linhas, voltamos aos países, mergulhamos para debaixo de pedras. Pedras finais, às vezes, mas não; sem linha final, aliás, linha nenhuma. Nenhuma na qual alguém andaria, nem para comprovar o entorpecimento, nem para angariar riqueza.

As antigas questões feudais, ainda na ordem do dia: “Se você se ajoelhar diante de mim, o que devo lhe conceder? Se você colocar o mundo a meus pés, o que lhe devo?” desde sempre estavam erradas e terminaram de modo fatal. Tornaram-se supérfluas. Venha, vamos cortá-las. Vamos tirá-las diante do horizonte inflexivelmente honesto e irrefreavelmente inclinado do nosso tapete transbordante, diante do horizonte de uma felicidade involuntária, inesperada e indesculpável.

DK – TROPEÇAR, CAIR, LEVANTAR, MANCAR

No fim da vida, em uma reflexão antropológica sobre os tipos de movimento após termos alcançado o ponto zero da civilização, Vilém Flusser falou sobre o tropeçar como única forma de movimentação ainda restante adequada aos homens. O caminho da submissão sob as próprias invenções – a subjetividade, estrutura básica de toda a história até hoje – até a sinceridade como o objetivo do tornar-se humano não seguiria linearmente como o progresso, de cabeça erguida, mas traçaria um arco da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, para frente e para trás, para trás e para frente, para cima e para baixo, para dentro e para fora. Enantiôdromia, como dizia Heráclito. Quem seguir por esse caminho longe o suficiente, descobrirá a figura de uma fita entrelaçada, com torsões para-fora-e-para-dentro, a fita de Möbius, cairá de joelhos, mas não para rezar como no início, mas para voltar a levantar da baixeza de uma natureza humana sedenta pela queda, que vem atrelada ao discurso do bom senso e da razão. Entende-se que no melhor dos casos, não se perde a curva, para desenhar um quiasmo alternante em um rastro desenhado na areia do deserto da história. É esse o tropeçar, não intencional-intencional, inconsciente-consciente. Um esfalfar-se como após uma paralisia infantil superada. Um cambalear que parece uma queda permanente, mas que ocasionalmente é também uma dança virtuosística, excêntrica, como a de um dervixe, com inclusão do salto mortal no ponto de inflexão da fita de Möbius.

Em algum lugar, Flusser escreve algo como: pessoas são como paraquedas, que ocasionalmente se abrem uns para os outros. Isso alude à miséria da civilização avançada, mais especificamente à miséria da quarta abstração. Após a perda dos espaços e dos corpos, após a perda dos fundamentos e dos chãos, após a perda dos traços e das linhas, agora a perda do ponto zero, em torno do qual gira toda a abstração. O que se segue é uma queda para todos os lados, uma queda em cada direção, não sentindo nada além do peso ausente. Certa vez, como se pode ler,

o mundo com as pessoas dentro dele era organizado por números, medidas e pesos. Primeiro, foram os números que perderam a sua referência do real, depois as medidas que não podem ser contadas. Por fim, com a velocidade libertadora desaparece o peso.

Mesmo na vida normal, os corpos humanos então passam a adotar a “posição de patinha”, como se estivessem no espaço, pré-infantil, disposta para um local deslocalizado, um tempo atemporal. Quem quiser escapar dessa idiotice e dessa loucura precisa saber que ela cai, não mais de cima para baixo, mas de fora para dentro e de dentro para fora. *Your inside is out, your outside is in.*

Portanto, levantes nunca são originais, eles são sempre respostas. Movimentos a partir de derrotas, de estabelecimentos, que têm algo a ver com a sede, o sentar. Depois da domesticação, da civilização e da humanização não virá a liberdade, mas inicialmente a sedação, a imobilização ordenada no duplo ângulo reto do poder. Não se deve perceber que se está caindo e tropeçando, explicando brevemente a situação de um cair para fora do universo em massa como algo “totalmente normal”. É difícil se contrapor a isso sem se tornar pretensioso. Mas, inicialmente, levantes não se voltam contra a autoridade, mas contra o próprio mergulho em hábitos errados. Diferentemente da divisão tradicional do encaminhamento da vida, tal como inventando pelos círculos monásticos, a saber baixeza e soberba, o levante após a queda se mede pela sinceridade, que se mantém em uma suspensão arriscada por nada mais nada menos que a recusa de mentiras, de falácias e enganações.

Immanuel Kant escreve o seguinte em relação à natureza humana torta, da qual nada direito poderia brotar: o que não se consegue andando, precisa ser conquistado mancando. Está mais do que na hora. Um ser com uma régua medidora avariada não terá mais outra chance além de desistir de orientar-se pelo todo e passar a ocidentalizar-se: pelo imperfeito, pelo fractal, pelo coração partido, mais especificamente pela cabeça quebrada, pelo sexo quebrado. Ambos não têm saída. Mas trata-se do equilíbrio das aporias. Não saber mais para onde correr futuramente será um começo, não um fim.

### 3. FINALE

Dietmar para Birke após nossa primeira apresentação conjunta

Correção – ou a tentativa de entender o nosso não-entendimento

Não procede que o experimento não deu certo. Aliás, o texto cujo ápice se chama “com as costas na frente” chegou exatamente onde deveria chegar, numa autorreferencialidade pertinente, ou seja, chegou nas suas costas, apesar de não ter sido a nossa intenção dizer isso. *I beg your pardon!*

Não procede que hoje, ao falar e ouvir, o momento da fertilidade possa ser alcançado sem nenhuma ferida ou inflamação. Por isso é errado buscar a concordância do público e apostar na preservação e na conciliação antecipada. A dureza necessária eu aprendi com você.

Não procede que a crítica ao consumo, à fruição em si apresentada por nós não tenha sido consumível e, portanto, impossível de ser fruída. A instalação de uma fronteira intransponível ao transpor a fronteira também conduz o ouvinte por um torpor no limiar do vício.

Não procede que a audição só absorva o comensurável, ou seja, o identificável e conhecido, isto é, aquilo que já conhecíamos desde sempre. Isso significaria rejeitar definitivamente a mudança de horizonte. Em direção ao oposto temos a intenção de manter os ouvidos de fora do universo visual.

Não procede que o equilíbrio entre aporias opostas leve ao Nada. Aliás, a marcação mais engenhosa da falta de saída tem apenas o sentido de interromper o autoemparedamento da razão perceptiva. Sem esse assombro, o espaço de discussão permaneceria um burgo impossível de ser conquistado.

Não procede que nada se leva do que foi dito em dobro. Levaremos o seguinte: que as opiniões minhas e suas não têm mais poder de convencimento, que só a dupla negação é o começo da sagacidade, seguindo o modelo do argumento do caos em Imperia.

(O Caos é o não-oposto da ordem; o Caos é o não-oposto da desordem. Esse estado de coisas, aplicável também à vida *sans phrase*, não é representável como alternativa, nem como dialética, que ao menos põe em movimento alternativas rígidas.)

Por fim, não procede que a fala duplamente hermética seja simplesmente ininteligível. Ela é duplamente ininteligível e, portanto, leva a compreensão racional aos limites de sua capacidade de compreensão. Só assim o homem consegue escapar de sua cabeça, como o presidiário da cadeia.

Gmunden, atracadouro de Ebensee, Bad Ischl, Viena, Berlim  
Fim de outubro de 1999



Inteligência artificial como desafio à  
sociedade e educação  
Juventude global em trajetórias digitais  
no Antropoceno<sup>1</sup>

Christoph Wulf<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tradução: Luz Toro; Revisão: Cristina Pontes Bonfiglioli, CISC – PUC-SP

<sup>2</sup> É professor de educação geral e comparada, membro do Centro Interdisciplinar de Antropologia Histórica, do Centro de Pesquisa Colaborativa Kulturen des Performativen, do Programa de Pesquisa Languages of Emotion e do Grupo de Pesquisa InterArts Studies, da Universidade Livre de Berlim. Suas áreas de pesquisa são: antropologia histórica, antropologia pedagógica, educação estética e intercultural, performatividades – ritos, emoções e mimesis – imaginação. Professor convidado e pesquisador visitante em Stanford, Paris, Viena, Estocolmo, Amsterdã, Londres, Tóquio, Kioto, Mysore, Pequim e São Petersburgo.

## Observações preliminares e introdutórias

No Antropoceno, a comunicação é confrontada com muitos novos desafios. Norval Baitello Junior é um dos primeiros a ter conhecimento dessas mudanças e contribuiu com muitas análises importantes para uma melhor compreensão dessa situação. Seu importante trabalho fornece novos *insights* sobre a importância crescente da comunicação, por exemplo, relacionada às novas mídias, especialmente à mídia digital. Qual é o papel delas? Será que contribuem para a intensificação dos desenvolvimentos negativos das atuais sociedades humanas? Ou haverá uma chance de que contribuam para um desenvolvimento sustentável da humanidade? Dadas as complexas relações entre o conhecimento universal e o conhecimento histórico-cultural particular, a pesquisa interdisciplinar e transcultural na comunicação é de importância central para a compreensão da *condição humana*.

Com base em um longo e produtivo intercâmbio, cooperação e amizade, Norval Baitello Junior e eu contribuimos recentemente com dois estudos para uma melhor compreensão da situação humana hoje (Wulf e Baitello Junior 2014; 2018). O primeiro foca no papel da imaginação e da emoção no mundo globalizado, enquanto o segundo trata sobre o conhecimento nas chamadas *sociedades do conhecimento*. Aqui, argumentamos que se faz necessária, hoje, uma arqueologia das formas esquecidas do conhecimento. Entre elas, a *sabedoria (Sapientia)* é de grande importância. Por centenas de anos a sabedoria foi considerada a forma mais valiosa de conhecimento. O foco atual no conhecimento científico nos fez esquecer as dimensões adicionais inerentes ao conceito de sabedoria. Perspectivas e práticas para uma “sabedoria sustentável” precisam ser desenvolvidas.

Nesta contribuição, quero analisar a Inteligência Artificial<sup>3</sup> como um desafio para

<sup>3</sup> N. R.: Ao longo do artigo, o autor irá referir-se a três termos que não são sinônimos: Inteligência Artificial, Aprendizado de Máquina e Aprendizado Profundo de Máquina. De acordo com a Associação Brasileira de Internet das Coisas (ABINC), o termo AI (*Artificial Intelligence*, em inglês), “inventado em 1956 por John McCarthy, envolve máquinas que podem realizar tarefas que são características da inteligência humana. Embora isso seja bastante geral, inclui coisas como: planejamento, compreensão da linguagem, reconhecimento de objetos e sons, aprendizado e resolução de problemas”. Já o aprendizado de máquina (*Machine Learning*, em inglês), “é simplesmente uma maneira de alcançar a AI. Arthur Samuel cunhou a frase não muito longa, em 1959, definindo-a como ‘a capacidade de aprender sem ser explicitamente programada’. Você pode obter a AI sem usar o aprendizado da máquina, mas isso exigiria a construção de milhões de linhas de códigos com regras complexas e árvores de decisão, o que seria inviável na prática”. Por fim, o aprendizado profundo de máquina (*Deep Learning*, em inglês) “é uma das muitas abordagens para a aprendizagem de máquinas. Outras abordagens incluem aprendizagem de árvores de decisão, programação de lógica indutiva, agrupamento, aprendizagem de reforço e redes

a comunicação global, regional e local. Cobrirei quatro aspectos do tópico. Em primeiro lugar, gostaria de desenvolver algumas reflexões antropológicas sobre a compreensão da cultura digital e mostrar de que forma ela determina nossa autoimagem. Depois, gostaria de apresentar as principais conclusões do nosso estudo pedagógico-etnológico sobre como os jovens lidam com a cultura digital em sete países. Os resultados dessa pesquisa mostram como o ambiente dos jovens de hoje em muitas partes do mundo é determinado pela cultura digital e inteligência artificial. Também gostaria de mostrar como o aprendizado de máquina (*machine learning*) ou robôs são importantes em áreas fundamentais da sociedade e que desenvolvimentos eles anunciam. Por fim, gostaria de examinar em que medida, no Antropoceno, existe um dinamismo inerente à cultura digital e ao aprendizado de máquina ligados à dinâmica da industrialização e da globalização, que é sempre sobre aceleração, controle e otimização de processos racionais. Então, gostaria de questionar se o aprendizado de máquina – e o aprendizado profundo de máquina (*deep learning*) –, a inteligência artificial e a cultura digital podem contribuir para uma relação menos violenta da humanidade com a natureza, dos indivíduos entre si e consigo mesmos, e para promover a educação para o desenvolvimento sustentável. Com foco na inteligência artificial para corrigir as aberrações globais do Antropoceno, inúmeras novas questões antropológicas e éticas são levantadas (Wulf, 2019).

## Antropologia da Cultura Digital e Inteligência Artificial

Como parte de uma antropologia da cultura digital, a importância da digitalização e da inteligência artificial para os seres humanos e a relevância da antropologia para entender e explorar a cultura digital precisam ser examinadas. A antropologia da cultura digital forma um campo de pesquisa interdisciplinar e transdisciplinar de considerável proeminência para muitas ciências culturais e sociais. As sete perguntas a seguir são centrais e devem ser exploradas como parte de uma pesquisa sistemática sobre os efeitos pretendidos e indesejados da inteligência artificial nos próximos anos.

bayesianas, entre outros. A aprendizagem profunda foi inspirada na estrutura e função do cérebro, nomeadamente a interligação de muitos neurônios. Redes Neurais Artificiais (ANNs) são algoritmos que imitam a estrutura biológica do cérebro”. Para mais informações, consulte A Diferença entre Inteligência Artificial, Aprendizado de Máquinas e Aprendizagem Profunda. Disponível em: <<https://abinc.org.br/a-diferenca-entre-inteligencia-artificial-aprendizado-de-maquinas-e-aprendizagem-profunda/>>. Acesso em: 7 out. 2019.

- Qual é o papel da digitalização e da inteligência artificial no desenvolvimento social e cultural humano (Boellstorff, 2008)?
- Qual é o significado social que a digitalização e a inteligência artificial têm e como são usadas (Couldry, 2012)?
- Até que ponto a digitalização e a inteligência artificial estão mudando as bases de nossas condições culturais e sociais no mundo e determinando nossa compreensão do mundo e de nosso *self* (Fuchs & Sandoval, 2014)?
- Como os jovens lidam com a digitalização e a crescente importância da inteligência artificial em seu *mundo da vida* (*Lebenswelt*)?
- Que espaço a inteligência artificial ou o aprendizado de máquina ocupam na cultura digital?
- Que contribuição pode a digitalização e a inteligência artificial fazer para corrigir os desenvolvimentos indesejáveis do Antropoceno?
- Quais são os objetivos éticos dessa mudança no uso da inteligência artificial para o futuro de seu uso na educação?

63

Se examinarmos da perspectiva da digitalização da antropologia e da inteligência artificial, as respostas a essas questões são determinadas pela compreensão subjacente da antropologia. Perspectivas de uma antropologia histórico-antropológica e uma antropologia cultural-antropológica, bem como da antropologia filosófica, são, na minha opinião, de importância no âmbito de uma pesquisa científica cultural e social sobre inteligência artificial (Wulf, 2013; 2014; 2018). Em muitos anos de pesquisa nesse campo, contribuí para a compreensão do ser humano no mundo globalizado ou no Antropoceno, desenvolvendo uma antropologia histórico-cultural e uma correspondente antropologia pedagógica. Dado o papel central desempenhado pela digitalização e, especialmente, pela inteligência artificial em nossas sociedades, a educação das futuras gerações nessa área é de especial interesse. Os jovens precisam aprender uma abordagem consciente, reflexiva e crítica das práticas da cultura digital e da inteligência artificial. Tendo em vista os muitos resultados da inteligência artificial ou do

aprendizado de máquina, é necessário um amplo conhecimento para lidar com a oferta dos mesmos de modo independente e reflexivo, uma vez que são geralmente ofertados com base em interesses ou motivação pessoal.

A digitalização e o aprendizado de máquina fornecem conhecimento transversal que é indispensável em muitos campos sociais e culturais atualmente. Em grande medida, a digitalização e a inteligência artificial trazem consigo algo que elas mesmas não são, mas para o qual servem como meio. Sem digitalização e inteligência artificial, um mundo humano adequado e a autogeração<sup>4</sup> não são mais possíveis. Se se enfatiza o caráter performativo da mídia digital e seu uso, então, a questão principal é se, e em que medida, a transmissão através da mídia digital pode, ao mesmo tempo, ser entendida como uma “transformação ou subversão do que foi transposto” (WULF & ZIRFAS, 2008, p.131). A cultura digital e a inteligência artificial são geradas nas práticas digitais; elas criam o que de outra forma não existiria. A digitalização e a inteligência artificial permitem reproduções quase ilimitadas de familiaridade e a criação completa de algo novo. A mídia digital e a inteligência artificial fazem parte do cotidiano, contendo algo novo e tornando-o perceptível no dia a dia; elas estetizam, por assim dizer, relacionamentos e ações. Em termos antropológicos, digitalização significa que “estar à distância de algo é uma dimensão existencial do *ser-no-mundo* (*Dasein*) [...] Fissão, diferença e distância são atributos do nosso mundo e de nossa interação com nós mesmos e com os outros, e é a mídia digital que permite culturas de distância, tanto no sentido de distância propriamente dita, como no sentido de criar pontes e redes para reduzir as distâncias ou as diferenças” (ARBEITSGRUPPE MEDIEN, 2004, p. 132). Digitalização e estetização são os meios pelos quais a mídia digital e, em particular, o aprendizado de máquina transportam o que é inicialmente remoto. Elas trazem algo estranho e heterônimo à tona. Nesse sentido, elas se assemelham ao mensageiro, que não fala com sua voz, mas com o de seu cliente (Krämer, 2008). Na execução medial, é criada uma

64

<sup>4</sup> N. R.: De acordo com a *Interaction Design Foundation*, o termo em inglês *self-generation effect* (efeito de autogeração) “descreve como as informações são mais bem lembradas quando são geradas automaticamente em vez de serem consumidas passivamente ou de serem resultado de uma interação passiva. Empresas de sucesso, como a Microsoft e a Electronic Arts, projetam ferramentas de personalização que são incorporadas a muitos dos produtos que usamos hoje. Essas ferramentas refletem a importância de se utilizar o fenômeno do *efeito de autogeração*. Ao incorporar esse fenômeno em seus projetos, pode-se criar interfaces de usuário que são memorizadas mais facilmente.” Mais informações: *The Self-Generation Effect*. Disponível em: <<https://www.interaction-design.org/literature/topics/self-generation-effect>>. Acesso em: 7 out. 2019.

conexão entre o meio digital e o estranho que ele transmite. Nesse processo, ambos se fundem em um novo terceiro híbrido. A intermedialidade também pode ser entendida de tal maneira que um meio se funde com outro na intermedialidade de um novo meio.

## Juventude Global em Trajetórias Digitais

O significado social e cultural que a digitalização no Antropoceno tem e continuará tendo dependerá em grande parte de como os jovens lidam com a cultura digital. Por isso, no estudo etnográfico “Juventude Global em Trajetórias Digitais”, examinamos como os jovens lidam com a cultura digital e como isso influencia seu modo de viver e sua subjetividade. Examinando adolescentes na Índia, na Rússia, no Brasil, na Inglaterra, na Alemanha e na Grécia, pudemos mostrar qual o poder subliminar que a mídia digital tem. Em nosso estudo de caso internacional, descobrimos que ainda há diferentes níveis de integração do meio digital no dia a dia dos adolescentes, mas a tendência dos meios digitais para se tornarem uma parte essencial do cotidiano, apesar das diferenças culturais entre os países, é a mesma. Os resultados do nosso estudo podem ser resumidos em cinco pontos (KONTOPODIS; VARVANTAKIS; WULF, 2017):

65

Em primeiro lugar, com vários estudos de caso etnográficos de experiências de crianças e adolescentes de três continentes, mostramos que a distinção entre um *mundo off-line* e um *mundo on-line* na vida da maioria dos jovens é imprecisa. O mundo *on-line* é parte integrante do cotidiano dos jovens em condições urbanas. O caráter especial do mundo *on-line*, que alguns estudos enfatizam, não corresponde mais à experiência dos jovens de hoje. Assim como o esporte, os jogos ou as atividades artísticas são formas de vida e subjetividade dos jovens, as atividades *on-line* e *off-line* são apenas diferentes formas ou modos do dia a dia dos jovens. Os jovens usam a comunicação *on-line* como forma de lidar com as tarefas e problemas de suas vidas diárias. Isso possibilita a marcação de consultas e a comunicação por meio da troca de sentimentos e pensamentos, bem como a discussão de questões e problemas e o desenvolvimento de novas formas de interação social. Os links entre *on-line* e *off-line* fazem parte do ambiente dos adolescentes e permitem que eles se comuniquem com rapidez e facilidade. Alguém sempre está – como dizem alguns jovens – pronto para se comunicar (*pready*). Para muitos, recuar para um mundo sem comunicação é impensável e indesejável. A maioria dos jovens de hoje quer ser alcançada, pois quer alcançar outros jovens imediatamente. A própria

disponibilidade e a disponibilidade de outros, bem como a flexibilidade necessária, são fundamentais.

Em segundo lugar, examinamos quais *novas condições e mudanças antropológicas, sociais e culturais estão emergindo da mídia digital* na vida da juventude virtual. Elas são tão cruciais quanto a evolução da escrita na antiguidade grega, o que levou a mudanças profundas nas estruturas mentais. No entanto, nos diálogos de Platão, nos quais o filosofar ainda está ocorrendo na fala, essa transição da palavra falada para o texto escrito já se anuncia. Como tem sido repetidamente mostrado, o surgimento da escrita leva a novas formas de discurso racional e argumentativo (HAVELOCK, 1986; ONG, 2002; GEBAUER e WULF, 1995). Agora, é necessário evitar repetições que ainda são de importância central para a estética dos épicos homéricos. Dois mil anos depois, a invenção e a proliferação da impressão de livros têm um efeito similarmente drástico (GIESECKE, 1998). Em nosso estudo multicultural, elaboramos uma série de mudanças que poderiam ser reconstruídas a partir das declarações dos adolescentes e dar indicações de quão profundas são essas mudanças.

66

*O mundo digital dos adolescentes é multimodal.* Nossos estudos de caso etnográficos mostram claramente em citações, a partir de entrevistas, discussões em grupo e gravações de jovens, bem como da observação direta de participantes e indireta de participantes em vídeo, como a criação de imagens, de escrita e de linguagem falada permitem novas conexões até agora não realizadas. Esses processos repercutem na produção de imagem, de escrita e de cultura linguística dos adolescentes. Nossa investigação mostra como as imagens se tornam mídias de comunicação entre adolescentes. O espectro varia de *selfies* a cenas. Mais e mais jovens comunicam sua situação, suas preocupações, suas emoções através de imagens. Tornam-se *produtores (fabricantes)*, isto é, jovens que produzem ao criar ou selecionar imagens, mas também ao usar as próprias criações (produtos) enfraquecem, na verdade, a distinção entre produtor e consumidor. Na forma de imagens, informações icônicas são comunicadas, algumas das quais não podem ser expressas pela linguagem escrita, o que desenvolve novas sensibilidades e competências entre os jovens. À medida que as imagens se tornam parte dos adolescentes e do seu imaginário, modificam ou até cancelam as distinções tradicionais entre sujeito e objeto. Como podemos mostrar em nossa pesquisa, novas formas de criatividade surgem, que são de extrema relevância para o desenvolvimento da personalidade dos jovens.

Em terceiro lugar, nossa pesquisa deixa claro que a mídia digital não só se tornou parte integrante da vida dos jovens, como também destaca que há um grande potencial de educação e capacitação, que até agora tem sido subutilizado. Nossa pesquisa mostra o potencial pedagógico dos meios digitais para garantir *uma educação de qualidade inclusiva e equitativa e promover oportunidades de aprendizagem ao longo da vida para todos* (UNESCO, 2015; 2017). Por meio de produção de textos e vídeos, a mídia digital oferece aos jovens a oportunidade de aprender de forma independente e criativa. Os adolescentes de nossa pesquisa envolvem seu corpo e suas emoções, criando novas expressões e novas experiências sociais através de suas atividades digitais. Nelas, são reconhecidos e valorizados. Como revelado em nosso estudo, as mídias digitais permitem que novas ferramentas sejam usadas e promovam o desenvolvimento de novas habilidades. Elas apoiam processos de descentralização das influências educacionais e individualização da educação. Contribuem para o desenvolvimento da alfabetização, letramento e literacia<sup>5</sup> digital e da multiliteracia<sup>6</sup> e, assim, para o desenvolvimento humano. Na conexão com outras formas e mídias de educação, a mídia digital exerce – como mostra nosso estudo de escolas no Brasil – um fascínio

67

<sup>5</sup> N.R.: Em inglês, utiliza-se apenas o termo *literacy* para se referir ao domínio do campo linguístico em todas as suas especificidades. Em português, entretanto, existem três termos distintos para se referir ao conjunto de competências ligadas ao domínio da linguagem: *alfabetização*, *letramento* e *literacia*. Gabriel (2017) explicita a diferença: “Letramento, alfabetização e literacia [são termos] que estão intimamente ligados, mas que não podem ser tomados como sinônimos, uma vez que cada um guarda especificidades. Se, de um lado, o conceito de letramento vem se popularizando desde a década de 1980, com o crescente espaço a ele dedicado em livros, materiais didáticos e eventos voltados aos professores, esse crescimento não pode se dar em oposição ou em detrimento do espaço dedicado à alfabetização, uma vez que a aprendizagem inicial da leitura guarda especificidades a serem consideradas à luz dos avanços das neurociências. Por fim, se o letramento enfatiza os aspectos interativos e socioculturais envolvidos nos usos, funções e valores atribuídos à língua escrita, por outro lado, o desenvolvimento do conjunto de habilidades da leitura e da escrita (ampliação do conhecimento lexical, variação linguística e adequação ao registro, sintaxe da língua escrita, referência anafórica e catafórica, estabelecimentos de inferências etc.), que constituem a literacia plena, não podem ser negligenciados”. (Disponível em: <<https://doi.org/10.25112/rpr.v2i0.1277>>. Acesso em: 7 out. 2019.)

<sup>6</sup> N.R.: De acordo com a Wikipedia, **Multiliteracia** é “um termo cunhado em meados da década de 1990 pelo *New London Group* e é uma abordagem da teoria e da pedagogia da alfabetização. Essa abordagem destaca dois aspectos principais da alfabetização: diversidade linguística e formas multimodais de expressão e representação linguística. O termo foi cunhado em resposta a duas mudanças significativas nos ambientes globalizados: a proliferação de diversos modos de comunicação por meio de novas tecnologias de comunicação, como a internet, a multimídia e a mídia digital, e a existência de crescente diversidade linguística e cultural por causa do aumento da migração transnacional. Como a maneira como as pessoas se comunicam está mudando por causa das novas tecnologias e mudanças no uso do idioma inglês em diferentes culturas, um novo “conhecimento” também deve ser usado e desenvolvido”. Wikipedia, 2019. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Multiliteracy>>. Acesso em: 7 out. 2019.

para muitos alunos. Isso leva à ampliação de muitas formas comprovadas de aprendizagem para os meios digitais.

Em quarto, nosso estudo mostra o alto *potencial político da cultura digital*. Questões políticas, ideias e crenças são construídas pelo público digital. Usando sua análise, os pesquisadores etnográficos podem obter *insights* sobre as situações de crise social em que, como na Grécia, a esperança para o futuro foi quebrada para muitos jovens e surgiu *uma juventude precarizada*. Aqui, os jovens tentam expressar sua situação política, econômica, social e emocional na produção de filmes em vídeo. Uma expressão de sua falta de esperança é expressa nas sentenças de uma epigrama: “Eu não espero por tudo, não tenho medo de nada, sou livre”. Em nosso estudo, mostramos como, em processos contínuos de comunicação, imagens, esquemas e interpretações da situação política são desenvolvidos e se reforçam mutuamente na audiência digital (aquela que acessa e utiliza o ambiente digital). Surge um processo ascendente (base-topo) de participação política, no qual a atitude perante a vida de muitos jovens é expressa. Aqui surge uma atração, cuja expansão dificilmente deixa aos jovens a possibilidade de desvios de enunciados e orientações. Com a ajuda da internet, surge uma politização horizontal em que sentimentos de desesperança são intensificados em processos miméticos. Todos podem participar a qualquer momento e se sentir reconhecidos na audiência digital e protegidos dos perigos da realidade social. Em outro estudo de caso, pudemos mostrar como as avaliações entre a mídia impressa e a internet estão intensificando a mídia cruzada em questões políticas importantes, como “suborno” e “estupro”. Se a cobertura intensiva de um tópico político for relatada na mídia impressa, esse tópico também será retomado e processado no mundo digital da internet. Comentários sobre as comunicações móveis reforçam o compromisso com questões políticas, mas correm o risco de enfraquecer a uniformidade política.

Em quinto, nossa pesquisa fornece uma contribuição multidimensional para a *pesquisa digital etnográfica*. Os métodos etnográficos que usamos são diversos e complementares. Com a ajuda deles, deve ficar claro o quão férteis são, neste campo digital de pesquisa, os métodos etnográficos. Eles tornam possível explorar as estruturas profundas da interação dos jovens com a mídia digital, sua comunicação entre si e com o mundo. Enquanto a internet é um meio universal em que muitas pessoas participam, os métodos etnográficos também permitem estudar

a diversidade cultural e a diversidade da mídia digital. Assim, aprendemos muito sobre as questões e problemas, sentimentos e avaliações, formas de vida e dinâmica dos adolescentes. Nesse contexto também ocorre o encontro com fenômenos híbridos cujas origens culturais não são claras e estão ganhando destaque no mundo virtual dos jovens. Em nosso estudo, utilizamos várias técnicas etnográficas: entrevistas e discussões em grupo, que dão espaço à perspectiva do ego da primeira pessoa (perspectiva do sujeito observador) e, assim, carregam grande parte da experiência que os jovens têm no mundo digital. Ao mesmo tempo, usamos métodos que enfocam a perspectiva do objeto (tanto a perspectiva do sujeito observado como a perspectiva de observação do objeto empírico, a própria mídia ou objeto midiático). Esses incluem, por exemplo, técnicas de observação participante e da pesquisa participativa baseada em vídeo. Em nossa contribuição para explorar diferentes *videogames*, usamos as técnicas não comprovadas da *tecnografia*, que é uma etnografia focada na mídia. Além disso, a análise dos produtos criados no meio digital é esclarecedora. Criar um produto digital, como produzir um texto ou um filme, reúne muitas práticas e habilidades. Explorar esse processo etnograficamente e elaborar seu caráter performativo é um desafio importante para o uso de métodos e procedimentos etnográficos (PARAGRANA, 2018; WULF, 2016; WULF et alii, 2010; RESINA e WULF, 2019).

Este estudo mostra que o mundo digital é uma parte central da vida dos adolescentes. A questão, agora, é investigar até que ponto a subjetividade dos jovens é desenvolvida ou deformada ao lidar com o mundo digital. Essa é uma questão de pesquisa para a qual devemos procurar respostas. Aqui, é relevante explorar as relações entre a subjetividade dos jovens em diferentes estilos de vida, a digitalização do ambiente que circunda a vida dos jovens e as condições de vida no Antropoceno. É preciso analisar a influência que essas condições têm sobre os jovens, que não encontram no mundo digital a materialidade dos objetos (ZEITSCHRIFT FÜR ERZIEHUNGSWISSENSCHAFT, 2013). Em vez disso, especialmente as imagens, mas também os sons, ganham uma influência até então pensada como impossível na educação do imaginário e da subjetividade dos adolescentes. É necessário examinar a função das imagens digitais na vida dos adolescentes, o conteúdo da imagem linguisticamente limitada, a imagem icônica e como os jovens podem aprender a desenvolver uma abordagem consciente e reflexiva dos elementos sociais e visuais do mundo digital (WULF, 2014; 2018; 2019). Hoje, não é apenas a tarefa de aprender a ler e de familiarizar-se com o

mundo da escrita. É igualmente necessário se familiarizar com o mundo digital, estudar seus efeitos educacionais e ajudar os jovens a adquirir uma abordagem reflexiva do mundo digitalizado.

## Cultura Digital: Inteligência Artificial e Robótica

Já existem desenvolvimentos surpreendentes na cultura digital hoje. Em muitos casos, computadores e *smartphones* já cruzaram as fronteiras para o aprendizado de máquinas e, assim, para a inteligência artificial “fraca”. Desde a famosa Conferência de Dartmouth de 1956, na qual o programa de desenvolvimento da inteligência artificial foi discutido, muita coisa aconteceu após dificuldades e atrasos iniciais. Os eventos seguintes obtiveram muita visibilidade pelo fato de um computador ter desempenho superior em relação a um excelente jogador humano em uma competição de determinado campo de atuação:

- Em 1997, o computador da IBM Deep Blue bate o, então, campeão mundial, Garry Kasparov, com 200 milhões de posições de xadrez por segundo.
- Em 2011, o computador da IBM, Watson, venceu os melhores *quizzes* dos últimos anos no cultuado programa de TV *Jeopardy*.
- Em 2016, o sistema do Google consegue derrotar o melhor jogador de Go do mundo.
- Depois disso, o supercomputador Libratus da Universidade Carnegie Mellon derrota os melhores jogadores de pôquer. Os computadores são caracterizados pela capacidade de pensamento estratégico, de avaliar situações e comportamento de outras pessoas e de tomar a decisão de correr riscos no momento certo.

A inteligência artificial e a robótica alcançaram grande sucesso após longos atrasos e desvios. Em 2012, o Google anunciou que seus veículos robóticos já percorreram mais de 100.000 quilômetros de vias sem causar acidentes. Até mesmo os motoristas da Tesla já percorreram milhões de quilômetros em um carro de piloto automático, embora a condução autônoma esteja longe de ser perfeita. Ainda há situações difíceis em que os pilotos assumem o volante, mas elas são indicadas a tempo pelo piloto automático. Em condições normais, pilotos automáticos de aviões aterrissam melhor que muitos comandantes. Os pilotos automáticos

reconhecem padrões em dados, obtêm *insights* por meio de estatísticas e algoritmos e traduzem os resultados em decisões por meio de rotinas técnicas. Por três décadas, os programas de computador foram capazes de reconhecer rostos humanos de forma mais confiável do que a maioria das pessoas. O sistema IBM Watson verifica os pedidos de reembolso dos segurados junto à companhia de seguros japonesa Fukoku Mutual. Com inteligência artificial, as máquinas, hoje, tomam decisões complexas que só os humanos poderiam tomar. As máquinas estão atualmente aprendendo em intensidade inimaginável.

No entanto, o conceito de inteligência artificial ainda é controverso. Será sensato chamar de inteligência o aprendizado de máquina em *loops de feedback*<sup>7</sup>, ou seria mais aconselhável referir-se a aprendizado de máquina ou à ciência da computação do futuro? Essa forma de inteligência artificial já apoia as ações das pessoas em muitas áreas da sociedade atual. Muitas vezes, as máquinas já oferecem serviços que as pessoas não podem fornecer ao mesmo tempo e com a mesma precisão. O aprendizado de máquina mudará nossas vidas, a economia e o mundo do trabalho significativamente nas próximas duas décadas. Os sistemas de aprendizado de máquina são uma tecnologia transversal que pode ser usada em muitas áreas, de modo que faz sentido referir-se a uma cultura digital. Quase não existem áreas da sociedade nas quais a digitalização e a inteligência artificial não tenham efeitos. É compreensível que muitas pessoas se sintam ameaçadas por esse poder das máquinas e seus programas. Sem dúvida, as mudanças que acompanham o mundo do trabalho levarão a períodos de desemprego em massa. Mas com a qualificação apropriada, muitos novos empregos serão criados.

Os processos de aprendizagem dessas máquinas podem gerar milhões de *links* em um segundo. Isso leva à conclusão de que não é mais claro e compreensível como esses processos de aprendizagem ocorrem, além do como e o porquê certos processos resultam de outros. Essas máquinas têm um conhecimento maior do que o conhecimento que podem explicar para seus usuários. Com big data e

<sup>7</sup> N. R.: De acordo com a plataforma *TechTarget*, “Um *loop de feedback* é a parte de um sistema em que uma parte (ou toda) da saída do sistema é usada como entrada para operações futuras. Cada *loop de feedback* tem no mínimo quatro estágios. Durante o primeiro estágio, a entrada é criada. Durante o segundo estágio, a entrada é capturada e armazenada. Durante o terceiro estágio, a entrada é analisada e durante o quarto estágio, o *insight* obtido com a análise é usado para tomar decisões”. Mais informações disponíveis em: <<https://searchitchannel.techtarget.com/definition/feedback-loop>>. Acesso em: 7 out. 2019.

suas máquinas digitais, os processos de processamento de dados são agora tão complexos que o processo de tomada de decisão não é mais transparente. Essa situação nos deixa perplexos e exige novas formas de controle. Nos processos de processamento gráfico ou aprendizado de máquina profundo (*deep learning*), os sistemas computacionais simulam as células nervosas com os chamados *nós* (ou *nodos*), que estão dispostos em muitas camadas atrás ou em cima umas das outras. Normalmente, um nó é conectado a um subconjunto de nós da camada subjacente. A estratificação cria uma rede hierárquica “profunda”. Essas redes neurais artificiais aprendem como pessoas através de *feedback*. Por exemplo, um computador constrói um modelo preditivo, como a aparência de um objeto, com o nome “cavalo”, e decide se essas condições são fornecidas em seus dados. É assim que os rostos são reconhecidos. Isso resulta em uma correspondência entre o padrão incluído no programa e a imagem do rosto feita com uma câmera. Decisivo, aqui, é o *feedback* como o núcleo técnico do controle automático de máquinas. O princípio do *feedback* permitiu que o sistema de defesa automática de mísseis do Exército dos EUA destruísse os mísseis V2 durante a Segunda Guerra Mundial. Quanto mais dados de *feedback* forem fornecidos, mais rápidos e melhores serão os processos de aprendizado do computador. Isso se aplica igualmente a sistemas de condução autônomos de veículos, programas de tradução e reconhecimento de imagem. Para esclarecer o escopo das tarefas de inteligência artificial ou aprendizado de máquina, gostaria de delinear as seguintes cinco atividades: 1. interação linguística humano-máquina; 2. a máquina de venda virtual; 3. o robô-advogado; 4. assistência médica, 5. resposta a desastres.

1. *A interação linguística humano-máquina*: A inteligência artificial serve para apoiar diversos processos do cotidiano. Os programas de aprendizado podem pesquisar informações e tomar decisões de acordo com especificações. Eles permitem delegar decisões diárias enfadonhas, como pedir uma pizza ou fazer a reserva de um hotel. Agora, não apenas computadores se comunicam com computadores. Mais e mais pessoas recebem conselhos de computadores, como o melhor caminho a fazer em cidades ou estradas.

2. *A máquina de venda virtual*: a Amazon investiu centenas de milhões de dólares na Echo, que acompanha as necessidades dos clientes desde 1996, processando dados. O objetivo é adaptar as recomendações. Cerca de um terço de todas as

vendas são feitas através desse sistema de referência personalizado. Uma nova cooperação entre a Amazon, a Microsoft e o Google para melhorar essas ofertas de vendas individualizadas está em andamento.

3. *O robô-advogado*: O “movimento Donotpay” conseguiu defender 375.000 casos de multas em um curto espaço de tempo. Esse programa gratuito, desenvolvido por um estudante de Stanford, incluiu muitos dados e justificativas que o programa do computador reuniu e aplicou caso a caso. Os pedidos de indenização às companhias aéreas e ferroviárias também foram formulados num procedimento de rotina. Por causa das suas regras precisas e sua linguagem formalizada, o sistema legal é particularmente adequado para o desenvolvimento desses programas de defesa jurídica, tanto para leigos como para advogados profissionais, que podem reunir argumentos extraordinariamente diversos que se encaixam perfeitamente na situação dada. Nos EUA, as vendas do setor jurídico excedem US\$ 200 bilhões por ano.

4. *Saúde*: Aqui, também, o aprendizado de máquina oferece possibilidades inovadoras. É possível reconhecer padrões em amostras de células, por exemplo. O aprendizado de máquina profundo (*deep learning*) a partir de imagens de tomografia computadorizada também é possível. Os relógios de pulso e os marcapassos coletam, armazenam e processam dados tornando possíveis as previsões. Registros complexos de pacientes, estudos científicos, pesquisas, diagnósticos e terapias podem ser levados a um novo nível com esses programas. A questão é se devemos confiar em um médico experiente ou em um complexo programa de computador composto por inúmeros dados. A conexão entre esses programas e as avaliações dos médicos seria mais apropriada. O discurso é, então, o de “decisão aumentada”.

5. *Resposta a desastres*: A importância dos robôs em situações catastróficas é ilustrada pelo exemplo de Fukushima. Aqui, o colapso poderia ter sido evitado se houvesse um robô que pudesse ter realizado as medidas de emergência na área contaminada nas quais os humanos não podiam mais entrar sem sofrerem danos à saúde.

O aprendizado de máquina ou os robôs trabalham em muitas áreas da sociedade e no cotidiano, como setores industriais e armazéns, minas de carvão, canteiros

de obras, pomares, tratores e colheitadeiras, alimentadores e robôs de ordenha, controle de automação residencial, instalações para idosos. O objetivo é intensificar a colaboração entre humanos e robôs na qual os robôs se tornarão *cobots*. Na Feira de Hannover de 2018, o braço robótico *LBR iiwa*<sup>8</sup>, que pesa apenas 25 quilos, de um fabricante chinês-alemão, entregou aos visitantes cerveja feita a partir de trigo. Robôs podem aprender gestos; eles tendem a ser humanizados. Isso aumenta sua aceitação. *Pepper*, por exemplo, é um humanoide de 1,20 metro que circula sobre rodas, com olhos grandes, cinco dedos e um *tablet* afixado ao tórax, que pode analisar as expressões faciais, gestos e o tom de voz de um interlocutor humano, sendo capaz de calcular como ele se sente. *Pepper* deve aprender a se comportar com empatia; ele está constantemente conectado à internet. Em algumas casas de idosos, *Pepper* participa da sessão de exercícios matinais e funciona como parceiro para iniciantes na ginástica e na dança. Onde está o limite ao delegar tarefas para máquinas? Existem limites éticos, aqui? Por causa das diferenças culturais, certamente diferentes respostas são possíveis.

74

## Inteligência Artificial no Antropoceno

O desenvolvimento de aprendizado de máquina e a disseminação da inteligência artificial em mais e mais áreas do mundo da vida humana estão integrados na dinâmica do nosso tempo, que pode ser descrita como o Antropoceno, a era do homem. O Antropoceno é caracterizado pelo fato de os humanos determinarem em grande parte o destino do planeta. Isso também acontece com efeitos negativos e destrutivos indesejados da ação humana. Esses efeitos destrutivos também incluem o gerenciamento humano de metade da superfície da Terra, mudanças no ciclo do nitrogênio, aumento dos gases de efeito estufa, aumento do buraco na camada de ozônio e poluição e destruição por causa da industrialização. Se aceitarmos essa ideia de uma era do homem (CRUTZEN E STOERMER, 2000), quatro fases do Antropoceno podem ser distinguidas de acordo com o estado atual da discussão.

Uma primeira fase começa no final do Holoceno, há cerca de 12.000 anos e se caracteriza pelo desenvolvimento da agricultura, pelo desenvolvimento do

<sup>8</sup> N. R.: De acordo com a Kuka, empresa de tecnologia de robôs, “o LBR iiwa é o primeiro robô sensível e, portanto, compatível com HRC (*human-robot-collaboration*, colaboração humano-robô), produzido em série do mundo. LBR significa “*Leichtbauroboter*” (alemão para robô leve), iiwa para “assistente industrial inteligente de trabalho”.

comércio e pela crescente disseminação do homem pela Terra. Uma segunda fase começa com a industrialização por volta de 1800 e se estende até o século XX. Esta é a era das grandes máquinas. Durante esse período, a população mundial aumentou de cerca de 1 bilhão para mais de 6 bilhões de pessoas e a economia global e a demanda de energia cresceu cerca de 50 vezes. Isso pode ser distinguido de uma terceira fase, que abrange o período entre 1945 e 2015, e é caracterizada pela explosão da primeira bomba atômica, a grande aceleração, a expansão econômica dela decorrente e a invenção e disseminação global da mídia digital, da inteligência artificial e da robótica. Especialmente na segunda e terceira fases, houve muitos efeitos colaterais indesejados da ação humana no planeta que colocam em risco a própria existência. É por isso que agora estamos falando de uma quarta fase, que foi determinada pela decisão da Assembleia Geral da ONU sobre os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, em 2015, e deve levar a extensas e preocupantes correções do comportamento humano no planeta (WULF, 2019; WALLENHORST, 2019; FEDERAU, 2017; GIL e WULF, 2015; UNESCO, 2015; 2017).

Além dos fatores já mencionados, a mudança climática, com seu forte aquecimento da Terra, é consequência desse desenvolvimento realizado pela humanidade. Soma-se a isso a enorme extensão dos produtos feitos pelo homem, cujos efeitos danosos só são percebidos depois de muitos anos. Estes incluem as 350 milhões de toneladas de plástico produzidas anualmente e a quantidade exorbitante de concreto, que representa metade do material total produzido na história da humanidade nas últimas duas décadas. Soma-se a isso a destruição da biodiversidade de animais e plantas induzida pelo homem e a produção de trilhões de toneladas de carbono e nitrogênio lançados na atmosfera. Atualmente, a espécie *Homo sapiens* está experimentando a próxima mudança fundamental no clima, criada desta vez pelo homem. De uma perspectiva sistêmica, pode-se mostrar quão fortemente esses desenvolvimentos negativos estão interligados. Eles incluem as mudanças climáticas, a acidificação dos oceanos, o uso de aerossóis, o buraco na camada de ozônio, a poluição do ar e das águas, a desestabilização de grandes ciclos biogeoquímicos (carbono, nitrogênio, fósforo), o uso irracional de água doce e da biosfera.

Objetos feitos pelo homem afetam a Terra e a vida nela. Estes incluem, por exemplo, veículos, casas, cidades, redes rodoviárias, minas, agricultura e seu

impacto no solo, depósitos em lagos, rios e mares, bem como resíduos de mão de obra humana. Além disso, as situações seguintes também têm influência na Terra (FEDERAU, 2017):

- (1) os resíduos de equipamentos eletrônicos, como televisores, *smartphones*, computadores;
- (2) o solo alterado pelo cultivo humano;
- (3) cerca de 100.000 materiais de síntese química, dos quais os produtos de plástico constituem uma grande parte;
- (4) os numerosos metais feitos pela humanidade, como zinco, titânio e alumínio;
- (5) interferência na estrutura da vida através da reprodução e manipulação genética;
- (6) perturbações dos ciclos globais da atmosfera, depósitos em lagos, rios e mares;
- (7) catástrofes por causa da energia nuclear e derrames de petróleo nos mares.

A situação resultante desse desenvolvimento da sociedade mundial levanta a questão sobre o papel que a digitalização e a inteligência artificial desempenham no Antropoceno. Elas continuarão ou mesmo intensificarão a dinâmica atual de desenvolvimento? Existem algumas razões para isso. Ou a digitalização e a inteligência artificial poderão ser usadas para os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável que caracterizam a atual fase do Antropoceno? Assim, a violência contra a natureza poderia ser evitada e um novo relacionamento com a natureza poderá ser desenvolvido no qual essa situação é vista e vivida como a possibilidade de um mundo em comunhão.

## Educação e Desenvolvimento Digital para o Desenvolvimento Sustentável

Interessa-me a questão de como as práticas digitais, em particular da inteligência artificial, podem ser usadas, não como uma extensão da violência humana contra

a natureza, mas no contexto da educação para o desenvolvimento sustentável. Os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável foram adotados pela comunidade mundial na Assembleia Geral da ONU, realizada em 2015, em Nova Iorque. Eles representam a estrutura e o programa para um desenvolvimento desejável da sociedade humana. A única questão é como transformar a dinâmica passada de lidar com a natureza em uma dinâmica na qual a natureza se torna parte do mundo e quais práticas digitais e práticas de inteligência artificial podem contribuir para esse desenvolvimento.

A Agenda 2030, adotada em 2015, enfatiza as interdependências entre os objetivos e suas cinco áreas principais: “pessoas” (pobreza e fome, dignidade, igualdade, ambiente saudável), “planeta” (proteção dos ecossistemas), “paz” (inclusão, paz, justiça), “prosperidade” (bem-estar de todas as pessoas através do desenvolvimento econômico e técnico), “parceria” (cooperação). A realização dessas tarefas deve ser baseada nos princípios da universalidade, indivisibilidade, inclusão, responsabilidade e parceria.

A educação e a socialização desempenham um papel central na realização dessa mudança no desenvolvimento global. O quarto objetivo é a visão de educação inclusiva, equitativa, de qualidade e vitalícia. A Educação para o Desenvolvimento Sustentável prevê o desenvolvimento de um sistema público-escolar de doze anos. A educação obrigatória deve durar nove anos e incluir educação primária e secundária gratuita e de alta qualidade. Inclusivo, aqui, significa não apenas a inclusão de pessoas com necessidades especiais, mas também de crianças e adolescentes em situação de risco. Igualdade de direitos no acesso à educação e tratamento adequado são as consequências necessárias. Especialmente para meninas e jovens mulheres, ainda há muito a fazer em várias regiões do mundo. Para promover o conhecimento e a criatividade de crianças e adolescentes, a qualidade da educação deve ser melhorada, incluindo uma melhor formação de professores. Finalmente, a promoção da educação não deve se limitar apenas ao sistema educacional. A educação profissional e a aprendizagem ao longo da vida devem ser desenvolvidas e a educação não formal deve ser promovida – 4 a 6% do produto interno bruto ou 15 a 20% dos gastos públicos devem ser direcionados à educação. Para atingir essas metas, são necessários pelo menos US\$ 20 bilhões por ano.

A questão, agora, é pensar qual a contribuição que as práticas digitais e práticas de inteligência artificial podem trazer para esse desenvolvimento. Ainda não há respostas abrangentes para essa questão. Pode-se dizer que é desejável aproveitar o potencial da cultura digital e da inteligência artificial na educação para o desenvolvimento sustentável. A educação terá cada vez mais que lidar com as possibilidades e perigos de uma cultura permeada pela digitalização e inteligência artificial. Será uma tarefa apresentar às crianças o significado social e cultural das práticas digitais, familiarizá-las com as possibilidades e limitações das máquinas de aprendizagem e capacitá-las a refletir o uso dessas práticas em uma sociedade globalizada estruturada pelo capitalismo. O objetivo, no sentido da orientação de educação aqui mencionada, é um exame refletido das práticas digitais em todas as áreas da sociedade. Isso também implica uma introdução às questões éticas e legais do uso de conhecimento digitalmente adquirido e disseminado. Da mesma forma, faz sentido uma introdução a formas elementares de compreensão técnica de algoritmos e o funcionamento de mídias digitais. As práticas digitais para fins de desenvolvimento sustentável só podem ser adequadamente exploradas se a natureza medial das práticas educacionais digitais se tornar uma questão relevante.

No mais das vezes, a preocupação expressa pelos críticos culturais sobre a superinteligência dos grandes computadores não deve servir para minimizar o potencial apoio da educação e da formação através de práticas digitais. As práticas e programas digitais do aprendizado de máquina oferecem oportunidades positivas de contribuir para alcançar as metas do desenvolvimento sustentável. Mas eles também abrigam perigos que surgem do fato de que essas práticas se transformam em seu oposto e, portanto, contribuem para a destruição do planeta. Na educação, portanto, as possibilidades produtivas e destrutivas da inteligência artificial precisam ser examinadas, refletidas e capacitadas para lidar produtivamente com elas.

## Perspectivas

Com o desenvolvimento de redes digitais, grandes quantidades de dados são criadas. Uma cooperação da Microsoft, Apple, Amazon, Google e Facebook cria estruturas monopolistas com uma enorme quantidade de dados. Na China, Tencent, Baidu e Alibaba, com apoio do governo, tornam-se monopólios de dados contra os quais leis antitruste nacionais ou europeias se provam impotentes.

Por fim, gostaria de esboçar brevemente as quatro áreas seguintes que são importantes para o desenvolvimento futuro da inteligência artificial, que requerem mais pesquisas antropológicas (RAMGE, 2018, p.87 *ff.*).

- monopolização de dados,
- manipulação do indivíduo,
- abuso por parte dos governos,
- formar uma consciência ética.

1) Se o aprendizado de máquina com dados de *feedback* contribuem cada vez mais para o aumento de capital, a inteligência artificial está girando as rodas da monopolização, porque os produtos e serviços que incorporam a inteligência artificial usam dados de *feedback* para melhorarem. Quanto mais frequentemente essas redes são usadas, mais poderosas elas se tornam. Por causa do poder superior, dificilmente é possível quebrar essas estruturas de dominância e esses dados são a matéria-prima da inteligência artificial.

79

2) Surge a questão a partir de qual interesse esses conjuntos de dados são utilizados pela inteligência artificial. A partir de quais interesses o assistente virtual atua? Os usuários devem aprender a entender o funcionamento da inteligência artificial e suas estratégias e traçar seus limites para a tutela das máquinas.

3) Na interface entre Estado e cidadão, existe o perigo de abuso estatal de inteligência artificial para vigilância, manipulação em massa e opressão de cidadãos. Sob o pretexto de garantir a segurança, câmeras de vigilância e reconhecimento facial automáticos fornecem total vigilância e armazenamento de grandes quantidades de dados sobre o indivíduo contra os quais o próprio indivíduo está desamparado. É uma ameaça com a possibilidade de criação de uma ditadura digital, na qual as regras do estado democrático de direito são destruídas. Exemplos disso já estão sendo anunciados hoje. “As agências de vigilância da China estão construindo um modelo de pontuação social que recompensará o bom comportamento das pessoas com pontos. Em caso de má conduta, existem pontos de dedução”. O sistema social de pontos (*Social Credit System*) parece poder

detectar o *status* do cidadão na internet indicando, por exemplo: “privado; no sinal vermelho; no trabalho; na recepção; atuando politicamente em um *smartphone*; publicando um *post* falso no *WeChat*” (ibid., p. 92).

4) Torna-se necessária uma nova ética para o uso de máquinas. O abuso da inteligência artificial deve ser evitado. Para isso, é preciso que os cidadãos aprendam como funciona a inteligência artificial e a integrar princípios éticos ao comportamento dela.

<sup>9</sup> N.R.: O WeChat é a principal rede social da China, possibilitando troca de mensagens, pagamentos por telefone celular, publicação de postagens, sendo concorrente direto do *Messenger* (Facebook) e do *WhatsApp*.

## Bibliografia

*Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, XXVII (2018), 1: Rhythmus/Balance/Resonanz, edited by G. Brandstetter, A. Hamburger, M. Buchholtz, C. Wulf.

T. Ramge, *Mensch und Maschine. Wie künstliche Intelligenz und Roboter unser Leben verändern*. Stuttgart: Reclam, 2018.

J. R. Resina and C. Wulf (eds.), *Repetition, Recurrence, Returns: How Cultural Renewal Works*, Lanham, Lexington Books/Roman & Littlefield, 2019.

UNESCO, *Rethinking Education. Towards a Global Common Good*, Paris, UNESCO, 2015.

UNESCO, *Education for Sustainable Development Goals. Learning Objectives*, Paris, UNESCO, 2017.

N. Wallenhorst, *L'anthropocène décodé pour les humains*, Paris, Les Éditions Le Pommier, 2019.

C. Wulf, *Anthropology: A Continental Perspective*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, (Brazilian edition 2015).

C. Wulf, *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*, Bielefeld, transcript, 2014.

C. Wulf (ed.), *Exploring Alterity in a Globalized World*, London, New York/New Delhi, Routledge, 2016.

C. Wulf, *Medienanthropologie*, «Vierteljahrszeitschrift für wissenschaftliche Pädagogik», XCIV (2018), pp. 40-50.

C. Wulf, *Bildung als Wissen vom Menschen im Anthropozän*, Weinheim und Basel, Beltz Juventa, 2019.

C. Wulf *et alii*, *Ritual and Identity: The Staging and Performing of Rituals in the Lives of Young People*, Ethnography and Education, London, The Tufnell Press, 2010.

C. Wulf/N. Baitello: *Emoção e Imaginação: Os Sentidos e as Imagens em Movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

C. Wulf/N. Baitello, eds: *Sapientia Uma arqueologia de saberes esquecidos*. Sao Paulo: SESC, 2018.

C. Wulf – J. Zirfas (eds.), *Pädagogik des Performativen*, Weinheim Basel, Beltz, 2007.

*Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 2013, Mensch und Ding. Die Materialität pädagogischer Prozesse. Sonderband 25, ed. A.-M. Nohl/C. Wulf.



— A obra é sem porquê —

Danielle Naves de Oliveira<sup>1</sup>

«Mein Buch heißt “Hyle”, weil  
wir alle nur Stoff sind.»  
*Raoul Hausmann*

<sup>1</sup> Aprendiz da matéria dasófica e escutadora de vozes, entre elas a voz valiosa de Norval Baitello Jr. É jornalista, tradutora e doutora em Ciências da Comunicação.

“Meu livro se chama *Hylé*, pois tudo o que somos é matéria”, disse o dadaísta Hausmann. Somos matéria – já há tempos desbancada pelo paradigma quântico e por outras bombas mais –, portanto não qualquer uma, e sim matéria-imaginativa (*Einbildungskraft*), matéria-pano (*Stoff*), matéria-manto (*Hülle*), matéria-teia (*Netz*) e matéria-sonho (*Traum*). Todos e tudo: matéria, tragicamente fadados à multiplicação, ora organizada, ora caótica, ora criativa, ora lixo puro, isso que de nós se extrai para, vez ou outra, tomar o porte de obra.

Obra, terá ela nome? Vida própria? Autor?

Obra, a vida mesma, mas no que fica. Seu rastro.

Obra, mesa de sacrifícios infinitos. Quanto, em seu nome, vira mera oferenda: amores, rebentos, tempos, espaços, nosso próprio sangue? Quanto de nós nela se esvai sem sequer sabermos se, de fato, obra há ou haverá?

Obra, talvez o que fazemos enquanto buscamos a obra. Está mais para canteiro do que para primor. Alguém já disse: olhai os lírios do campo, que não tecem nem fiam. Grande coisa: como se fosse possível ficarmos aí parados, sem tecer nem fiar, muito menos sem desconfiar. Grande desafio: olhai os lírios do campo, que se comprazem a ficar parados. E nós? E nós? Os hiperativos do espírito? Impraticável: somos prometeicos de nascença, metidos a criadores, jardineiros curiosos.

85

Sem tecer nem fiar? Aristóteles pensava que todo ser, no fundo mesmo, aspira à imobilidade. Por isso, os melancólicos seriam mais aptos a compreender a natureza divina como “último motor imóvel”. Mas a sina dos melancólicos não é boa: eles costumam se matar. Assim, o movimento – segundo o próprio Aristóteles – é um mal necessário, emplasto contra a melancolia: a contingência dos dias (ética) deve ser bela e alegre para não sucumbirmos à imensidão do que nos ultrapassa (metafísica). Caminhemos, pois, alegremente como o estagirita, remediados pelo impulso à obra.

O perigo é levarmos o emplasto demais a sério.

E levamos. É quando o remédio vira veneno. Obras letais? Vez ou outra, sim. Quando não matam, fazem pior: torturam, turvam os sentidos, levam à loucura.

Há, desse modo, na obra a dubiedade do diabo. Nela, imitamos Deus ou os deuses para, em seguida, sermos expulsos do paraíso.

Mais que tudo, a obra é o dom dos caídos, é lembrança constante de nossos limites e imperfeição. Se bem que, por seu intermédio, podemos experimentar as delícias da vida mortal. Quando criamos, somos também criados, gostamos disso e queremos mais. Insaciáveis – ah, o desejo: “Todo prazer quer eternidade”, sussurrou-nos Nietzsche. Nem sempre a vida é boa, mas quando é, tentamos de tudo, absolutamente tudo, para que perdure. Como é difícil encontrar a boa medida entre o pacto faústico e a busca sublime da pedra filosofal...

Quintessência: é assim que alguns velhos mestres entenderam e viveram a obra, para além de qualquer nome ou forma. Já desconfiavam que nem tudo cabe na moldura de quatro elementos, quatro pontos cardeais, quatro estações do ano, quatro cavaleiros do apocalipse, quatro direções da cruz. Desenquadrar-se é dar início à obra maior, quicá alquímica, e correr o risco de – ao fim – nada encontrar, nada saber, nada concluir, nada alcançar além de uma rosa cujo nome ninguém conhece.

86

Para Aristóteles, o mistério maior consistia num motor imóvel, localizado “lá fora”, na mais distante esfera celeste; mas para os seguidores de Hermes, de Exu e de outros representantes da tradição hermética, o mistério é matéria e emana do centro: tal a rosa em seu desabrochar, de geometria incaptável, pétala a pétala unindo céu e terra. Dela, da rosa, há relatos ricos, científicos, poéticos, religiosos, de todas as ordens e desordens. Mas a rosa é do povo. Tão chão, tão todos e ninguém. Está ao alcance de quem quiser tocá-la e não faz distinção de cor, estado civil, nacionalidade, grau de instrução. A rosa desabrocha e debocha dos que tentam enquadrá-la.

Quebrada essa lógica quádrupla e quadrúpede, surge a verdadeira humanidade, que só é humana porque precisa e consegue o ultrapassamento de si, numa busca que se volta tanto para dentro e às raízes (*Ur-Mensch*) quanto para fora e ao alto (*Über-Mensch*). Claro, sempre haverá os exemplares da espécie que preferem ficar para sempre no interior do quadrado. Mas desses não falaremos hoje. Falemos, sim, dos que nos salvam da mediocridade, dos que nos presenteiam com quintessência, poesia, sabedoria, generosidade, hospitalidade, jardins de coragem e de vida.

Norval, querido mestre-obra, mestre-em-obra, mestre-da-obra: trago-te a rosa e não ousou defini-la. Ela tem nos amparado nas tormentas e alegrias desse canteiro em constante construção. Foi ela quem me despertou de um longo silêncio autoimposto para te enviar esta mensagem de feliz aniversário. Com a rosa, vieram os mestres e companheiros de pensamento e escrita, sem ordem alfabética nem cronológica: Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche, Aristóteles, Heráclito, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Jorge Luis Borges, Aby Warburg, Paracelso, Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Helmuth Plessner, Marcel Duchamp, Cecília Meireles, Raoul Hausmann, Oswald de Andrade, Ernesto Nazareth, Michel Serres, Sigmund Freud, Vilém Flusser, alguns outros. Finalizo com duas evocações muito particulares da mesma rosa, pelas vozes, primeiro, de Angelus Silesius e, em seguida, de Dietmar Kamper.

“A rosa é sem porquê,  
floresce por florescer.  
Desatenta de si própria,  
não indaga se alguém a vê.”<sup>2</sup>

“A rosa dos ventos, vinda da China sob a forma de bússola e transmitida pelos árabes aos navegantes cristãos, é um instrumento movente. Localiza, em meio a campos magnéticos, o eixo norte-sul e, à sua maneira, traça as quatro direções do céu com seus belos nomes sem, contudo, crucificar o navegante. A rosa dos ventos não sabe fazer o sinal da cruz. Ela auxilia no desbravamento de órbitas. Em seu centro, floresce o sexo da terra, rosa mística dos tempos. No entanto, no cruzamento das coordenadas espaciais, forma-se sempre uma mirada, um rosto. Um olho externo, fixado no alvo, já almeja a destruição última. Se existe um olhar de compaixão, é aquele que abandona a cruz em favor da rosa e aceita a beleza efêmera como medida irredutível da própria condição mortal. Isso talvez seja suficiente para que uma vida, mesmo que por um único instante, seja capaz de ternura em relação às pétalas da matéria que definham e que são a mais bela incorporação da terra. Assim, a rosa dos ventos poderá enfim nos orientar nas marés e mares do tempo.”<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Angelus Silesius. *Cherubinischer Wandersmann*, 1675. Tradução DNO. No original: «Die ros' ist ohn warumb / sie blühet weil sie blühet. / Sie acht nicht jhrer selbst / fragt nicht ob man sie sihet.»

<sup>3</sup> Dietmar Kamper. *Im Souterrain der Bilder*, 1997. Pág. 23. Tradução DNO.

# Sobra a questão da felicidade

Diogo Andrade Bornhausen<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Diretor de Pesquisas do Arquivo Vilém Flusser São Paulo e pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC (CNPq). Pós-doutorando na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil.

Em 1995, quando visitava e ministrava cursos para o jovem Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia em São Paulo, Ivan Bystrina expressou sua surpresa ao ambiente intelectual que encontrara afirmando que ali se fazia uma “ciência feliz”. Confesso que desde que ouvi essa história pela primeira vez, narrada em algumas situações por Norval Baitello Junior, suas palavras ecoam em mim, seja nas pesquisas que realizo nesse mesmo ambiente, na maneira como busco nelas me realizar, mas, principalmente, no enorme ponto de interrogação sobre as intenções que o levaram a dizer isso.

Em uma imediata tentativa de localizar essas razões, poderíamos pensar que seriam provenientes da simpatia com que o pensador tcheco foi recebido e da inesperada informalidade típica de nossa cultura. Ou, em sentido especificamente científico, poderia ele ter se deparado e se surpreendido com a imprevisibilidade acadêmica que escapa da dura burocracia europeia. Contudo, essas aproximações fogem ainda da força com que essas palavras ecoam, afinal, ele particularizou um momento, um encontro, um modo de se fazer específico. Não satisfeito com a hipotética aleatoriedade de sua expressão, dada a profunda erudição que Bystrina possuía, as tive sempre como um referencial capaz de sinalizar dilemas específicos que cercam a nossa cultura, principalmente relacionados ao modo como construímos nosso saber.

89

Palavra tão recorrente em nossa atualidade, enaltecida por discursos religiosos e banalizadas por mentores com fórmulas rápidas, a felicidade sempre demonstrou-se, ainda que com diferentes faces e fins, uma das nossas permanentes preocupações. Como atingi-la e como mantê-la são perguntas que de algum modo nos motivam em nossas ações. Vivemos cercados com esta promessa, ao mesmo tempo em que somos intensamente marcados por seu reverso, por meio da ascensão de sintomas contemporâneos que insistem em revelar sua sombra. Neste sentido, nas palavras de Bystrina, personificadas em Norval, poderiam estar contidos o conforto do incentivo, mas também um aviso de alerta, sobre o agir e o pensar em nossa cultura e em nossa comunicação. São sobre esses caminhos de que se trata este argumento.

A imagem da felicidade

*Toda falta exige um signo para sinalizá-la como ausência, fazê-la visível.*  
*Norval Baitello Junior*

Um dos principais fenômenos recentes de nossa cultura está na propagação, no incentivo e na imposição da necessidade de felicidade. Em diversos campos do saber, incluindo centros místicos, empresariais, e atualmente acadêmicos, se dissipam treinadores desse sentimento, que por diversos caminhos insistem que sua realização está ao alcance de nossas mãos. Psicologia positiva, inteligência emocional, *mindfulness*, gratidão, *life design*, engajamento e autorrealização tornaram-se termos recorrentes na trajetória a ser percorrida por nós para nos livrarmos da carga de sofrimento cotidiano e sermos líderes de nós mesmos.

A “fórmula do gozo” lastreada por essa cultura nos motiva a projetar essa plenitude em nosso mundo, nosso trabalho, nossas relações, nossas experiências e nossos objetos. Como seres desejantes, partimos em busca da totalidade dessa realização, do gozo sobre a sexualidade, sobre o sucesso, sobre uma ascese espiritual, sobre nós mesmos. Construimos uma imagem, por várias vezes patética, de hiperinflação desse desejo e de sua hipotética realização. Imagens que não são apenas produções, mas também modelos, como diria Flusser, tornando-nos refugiados em seus universos para sermos melhores, mais bonitos e mais vivos.

90

A felicidade hoje, portanto, está em tornarmo-nos produtos e consumidores de nós mesmos. Na “sociedade da informação” somos dados que investem sobre uma lógica cumulativa de experiências e aparências. Seduzidos e carentes como estamos, temos nessa acumulação uma descarga permanente e instantânea de afetos. Fagulhas de aceitação e aprovação do nosso estar no mundo, acompanhadas da ilusão (*illusio, in-ludo*) do controle. Como um jogo, ritmamos em busca de mais, mais afetos, mais acessos, mais felicidades e lazeres que respondem ao nosso simples monitoramento da ponta dos dedos.

Infantis, nos tornamos novamente crianças em uma outra fase do estágio do espelho, refletidos em nossas telas, em nossas *selfies* e em nossos *likes*. O espaço narcísico no qual, de alguma forma, todos nós nos fechamos. Nesse espelho o outro não fala, pois é tão somente mais um dado entre tantos outros que atendem exclusivamente a nós. O utilitarismo da conexão toma o lugar da vinculação. A propalada informação, com todas as hipérboles que tradicionalmente a acompanham, falha. Em vez da informação, a deformação resultante de um consumo que não cessa, como um desejo não satisfeito em busca permanente. Buscamos essa felicidade na hiperinflação do agora e é justamente este agora que se esvai.

Como adverte Norval Baitello Junior na epígrafe citada, saturamos a exposição para tão somente encobrir os vazios que a cercam. Nesse caso, entre todos os sentidos projetados estariam também presentes as suas ausências, vividas pelas angústias, depressões, frustrações e tantos outros males que revelam o vazio e a crise de produção de sentido de nossa época. Tomamos o conhecimento sobre todas as informações sem chegar a um reconhecimento sobre elas.

O ambiente midiático das informações, mais uma vez, falha. Saturado em seus próprios excessos atinge sua contradição mais aguda e junto nos leva. Cada vez mais menos retemos, menos refletimos, pois mais apáticos estamos, sem paixão. O espetáculo (*spectare*) que nos envolve e nos fascina não nos move, não nos dá distância, respeito (*respectare*). Desaprendemos a pensar complexamente.

O conhecimento da felicidade

*A arte não é um lazer, é uma pressão para lutar contra a angústia do vazio.*  
*Boris Cyrulnik*

91

Evidentemente Bystrina não se referia às soluções imediatistas quando pensou a ciência feliz. O fenômeno anteriormente apontado estaria mais próximo de uma ciência sem consciência. Sua afirmação, portanto, seria neste sentido possível de ser interpretada como uma advertência, um sinal para se onde deve evitar seguir e ao mesmo tempo dá forças para onde seguir. A felicidade que se refere estaria então em oposição à superficialidade, à velocidade, ao instantâneo e ao excessivo. Ela não seria um fim, mas sim um processo.

Neste sentido, esta felicidade se aproximaria da “eudaimonia” aristotélica, um estado de ser habitado por um bom *daemon* (gênio, divindade menor ou destino), o que significa alcançá-la por meio das virtudes, por meio do gênio de nossas motivações. A ciência feliz é, por isso, um processo de entrar em relação com o mundo, um conhecimento que visa um saber, que implique busca a partir da própria experiência, uma força não ligada ao informativo, porque implica uma qualificação existencial do pensamento frente à realidade.

É radical, porque desce às raízes. Não apreende em conceitos, mas espelha a alegria pela vida e sua descoberta. Um pensamento de paixão que leva a enxergar o mundo

tal como ele é. Uma inteligência vinculativa, não funcional, pois assume seus afetos, mas também suas incertezas e contradições. Não depositária, mas reveladora em suas criações e recriações. O que faz dela uma inteligência em luta, contra si e contra outras, como epígrafa Cyrulnik.

Para tanto, desta ciência se requer um fazer ecológico, processual, que considere os vínculos, afetos e suas idiossincrasias sociais, políticas, culturais e psicológicas. Um olhar profundo e radical, imaginativo sobre as potencialidades produtivas. Dar-se em corpo, fisicamente, sensorialmente, criativamente, ou seja, dar-se ao impossível. Nessa consciência feliz o conhecimento é também autoconhecimento, sempre em tradução e construção de si, exaltando a diversidade e a arte de se saber.

Paulo Freire, em diálogo sincrônico com essas ideias, parece resumir em *Pedagogia da Indignação* de que se tratam existencialmente essas relações:

92                    Estar no mundo, para nós, mulheres e homens, significa estar com ele e com os outros, agindo, falando, pensando, refletindo, meditando, buscando, entendendo, comunicando o entendido, sonhando e referindo-se sempre a um amanhã, comparando, valorando, decidindo, transgredindo princípios, encarnando-os, rompendo, optando, crendo ou fechados às crenças. O que não é possível é estar no mundo, com o mundo e com os outros, indiferentes a uma certa compreensão de por que fazemos o que fazemos, de a favor de que e de quem fazemos, de contra que e contra quem fazemos o que fazemos. O que não é possível é estar no mundo, com o mundo e com os outros, sem estar tocados por uma certa compreensão de nossa própria presença no mundo.

O ambiente da felicidade

*Um ambiente constitui uma atmosfera saturada de possibilidades de vínculos de sentido e vínculos afetivos em distintos graus.*  
Norval Baitello Junior

No ano de 2011, Roko Belic lança sob sua direção o documentário *Happy*. Nele, fruto de cuidadosa coleta de entrevistas, percorre diversos países buscando mapear o significado de felicidade para diferentes culturas. Entre as várias demonstrações,

chama atenção dois casos opostos que ocorrem no Japão. No primeiro a história de um *karōshi*, morte causada por excesso de trabalho, e, no segundo, o contraste vindo da Ilha de Okinawa, onde se retrata uma comunidade cuja expectativa de vida é de 100 anos. Nessa vila, após dançarem todas as tardes com um grupo de *taiko*, as senhoras se sentam para conversar sobre suas experiências. Praticam o *Ichariba chode* que trata da responsabilidade e da força sobre o encontro com o outro, onde o problema ou a alegria de alguém é o problema e a alegria de todos. Para elas, a felicidade está nos encontros, que mesmo tendo ocorrido uma única vez, são presentes da vida.

Não era ao Japão que Bystrina se referia quando fez a citada afirmação, mas bem poderia. Nesses dois casos, as oposições dos sentidos dados à vida sinalizam as possibilidades que encontramos em nosso cotidiano. A ambivalência dos extremos e dos vínculos que se apresentam como verdadeiras encruzilhadas, opções que nos arrastam ou nos tornam resistentes e resilientes. Para cada qual, um ambiente, uma comunicação, uma disponibilidade, um estar no mundo. Como coparticipantes dessas ambiências, é nosso dever ajudar a construí-las.

93

Desse ambiente que Bystrina exaltou tantas áreas se cruzam, tantos nomes saltam do desconhecido, outros tantos conceitos se cruzam inesperadamente, como se fossem obra do acaso ou algo a nós misteriosamente reservado. Nesse ambiente, cuja criação é permanente, tal como na comunidade japonesa, a felicidade é o encontro, o vínculo, a divisão e a descoberta. Nele se prioriza a construção, nele se constrói o conhecimento. Suas raízes, cruzamentos e possibilidades são vastos, complexos como uma *ficus benghalensis*, em que os saberes florescem labirinticamente.

Às sincronicidades vindas de seu cerne é que dedico meus agradecimentos e este texto.

# Rêve et révolution

## Max Ernst im Spiegel der Kunstgeschichtsschreibung

Eckhard Furlus<sup>1</sup>

*„Der Surrealismus sammelt ein,  
was die Sachlichkeit dem Menschen versagt.“*

Theodor W. Adorno

<sup>1</sup> Estudou filosofia e teologia em Berlim na Universidade Livre, na Universidade Técnica e na Divinity School. Em 2006, foi assistente de pesquisa artística e acadêmica na Academia de Artes de Mídia de Colônia para arqueologia e variantologia da mídia. Desde 2007, é assistente de pesquisa da Universidade de Artes de Berlim (UdK), Institute for Time Based Media. Ele publica e leciona sobre música, literatura e artes visuais.

Die Geschichte des Dadaismus und des Surrealismus gehört zu den Themen, auf die Norval Baitello jr. und ich im Verlauf unserer Freundschaft immer wieder zu sprechen kommen. Insbesondere die Kunst von Max Ernst, aber auch seine Gedichte und seine in mehreren Publikationen dargestellte Philosophie und Weltanschauung<sup>2</sup> haben uns bei unseren Treffen in Berlin und São Paulo zu zahlreichen Gesprächen angeregt.

Seit Sigmund Freud dient die Traumanalyse der tiefenpsychologischen Erkenntnis und der Therapie. In der griechischen Antike war die Traumdeutung ein lebendiger Bestandteil des alltäglichen Lebens und ein einträglicher Beruf nicht nur auf Märkten und bei öffentlichen Spielen, sondern ebenso auch an königlichen Höfen. In der antiken Traumdeutung stand die praktische Nutzenanwendung im Vordergrund. „Der Traum zeigt dem Träumenden an, was ihm und seiner Familie im Guten wie im Bösen zustoßen wird.“<sup>3</sup> Die Traumdeutung war ein Teil der Wahrsagekunst. Ihr Ausgangspunkt ist mit dem der modernen Traumanalyse vergleichbar: aus Träumen lassen sich Schlüsse auf das Leben des Träumenden schließen, und den Traumsymbolen wohnen Gesetzmäßigkeiten inne.

95

Artemidor von Daldis, ein Traumdeuter und Wahrsager aus Ephesos in Kleinasien, ist nach heutigem Verständnis ein griechischer populärwissenschaftlicher Autor aus der ersten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts. Sein *Traumbuch* ist das einzige aus der Antike, das bis ins 18. Jahrhundert eifrig benutzt und bis heute erhalten geblieben ist. Auf seinen Reisen sammelte Artemidor Traumerzählungen und unterwarf sie einer strengen Systematik. Für den zeitgenössischen Leser ist seine Monographie als Werk praktischer Wissenschaft besonders interessant wegen seiner Fülle von Beschreibungen des antiken Alltags. Die darin enthaltenen Traumerzählungen geben interessante Einblicke in die Denk- und Verhaltensweisen des antiken Menschen.

<sup>2</sup> Hier seien vor allem die beiden Bücher von Max Ernst, *Paramythen / Paramyths / Paramythes* und *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen / La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe* genannt. Beide Bücher erschienen 1970 als Spiegelschrift 2 und 4 im Verlag Galerie der Spiegel in Köln.

<sup>3</sup> Artemidor von Daldis, *Das Traumbuch*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Griechischen übertragen, mit einem Nachwort, Anmerkungen und Literaturhinweisen versehen von Karl Brackertz. München, 1979. – S. 1.

Im Vorwort zum *Traumbuch* schreibt Artemidor: ich „unterzog mich in den Städten und auf den Festversammlungen Griechenlands, in Kleinasien, Italien und auf den größten und bevölkertsten Inseln der Mühe, alte Traumgesichte und ihre Ausgänge in Erfahrung zu bringen. Es war rein unmöglich, auf andere Weise Übung in dieser Kunst zu erwerben.“<sup>4</sup>

Artemidor unterscheidet in seinem Vorwort zwischen Traum (enhyption) und dem Traumgesicht (oneiros); er führt aus: „Das Traumgesicht unterscheidet sich vom Traum dadurch, daß jenes die Zukunft, dieser Zustände der Gegenwart enthüllt.“<sup>5</sup> Man kann erkennen, so Artemidor, „daß Träume, deren Grundlage Affekte bilden, nichts über die Zukunft aussagen, sondern nur an Zustände der Gegenwart erinnern. Bei diesem Sachverhalt sind die einen Affekte offensichtlich rein körperlicher, die anderen seelischer, andere wiederum körperlicher und seelischer Natur, so wenn der Liebhaber davon träumt, mit seinem Lieblingsknaben zusammenzusein, der Kranke, behandelt zu werden und Ärzte zu konsultieren; das sind Vorgänge, an denen Körper und Seele beteiligt sind.“<sup>6</sup>

96

Und weiter: „Erbrechen und Schlafen aber, andererseits Trinken und Essen sind ebenso dem Körper wie Freude und Schmerz der Seele zugeordnet. Daraus erhellt, daß körperliche Zustände aus Mangel oder Übermaß, seelische aus Furcht oder Hoffnung geschaut werden.“<sup>7</sup>

In Max Ernst begegnet uns ein Künstler, der mit seinem frühen Werk, das sowohl dem Dadaismus als auch dem Surrealismus zugerechnet wird, einerseits eine historische Persönlichkeit ist; andererseits bleibt Max Ernst bis zu seinem Tod am 1. April 1976, am Vorabend zu seinem 85. Geburtstag, als Maler weiterhin zeitgenössisch.<sup>8</sup> Charakteristisch für Max Ernst ist „sein Verlangen nach grenzenloser Freiheit, die Neugier auf das Phantastische und Nicht-Alltägliche, die Erforschung der unbekanntenen Welt des Traumes, seine Sinnenfreude, vor allem aber die Lust

<sup>4</sup> Ibid. – S. 8.

<sup>5</sup> Ibid. – S. 9.

<sup>6</sup> Ibid. – S. 10.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Vgl. Eduard Trier, Max Ernst. Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart. Band 11. Recklinghausen, 1959. – S. 5.

zu sehen und das Gesehene im Bilde mitzuteilen“.<sup>9</sup> Ein anderes wichtiges Faktum stellen die Erschütterungen seiner Kinderzeit dar. Eduard Trier nennt sie Fernbeben aus lange zurückliegenden und halb vergessenen Unruheherden, „die aus tief gelagerten Schichten der Erinnerung an die Oberfläche dringen“.<sup>10</sup>

Max Ernst wurde am 2. April 1891 in Brühl bei Bonn geboren. Nach dem Abitur schreibt er sich an der Bonner Philosophischen Fakultät ein zum Studium der Psychologie und Philosophie von 1910 bis 1914. Er studiert gemeinsam mit Carola Giedion-Welcker und Louise Straus und unterhält eine herzliche und anregende Freundschaft mit August Macke. Während seines Studiums stieß Max Ernst auf die Bilderei der Geisteskranken, die ihn als unverfälschter und unbewußter, weil „unvernünftiger“ Ausdruck seelischer Erregungen in besonders hohem Maße interessierte.<sup>11</sup> Das ist insofern bemerkenswert, als Untersuchungen zur Malerei der Geisteskranken durch die Sammlung Prinzhorn in Heidelberg oder durch Texte wie z. B. „Die Kunst der Irren“ von Alfred Kubin, abgedruckt im von Paul Westheim herausgegebenen *Kunstblatt* von 1922, erst sehr viel später bekannt werden. In diesen Zusammenhang gehört die Tatsache, dass Max Ernst Vorlesungen von Carl Pelman besuchte. Pelman war Professor der Psychiatrie an der Universität Bonn und ist der Verfasser eines Buches mit dem Titel *Psychische Grenzzustände*, das im Verlag Friedrich Cohen in Bonn erschienen ist.<sup>12</sup>

97

Nach Eberhard Roters hatte der Dadaismus 1920 mit der Ersten Internationalen Dada-Messe seinen Höhepunkt erreicht.<sup>13</sup> Bereits 1924 löste der Surrealismus

<sup>9</sup> Ibid. – S. 6.

<sup>10</sup> Ibid. – S. 6.

<sup>11</sup> Vgl. Trier, *Max Ernst*. – S. 6 f.

<sup>12</sup> Eine Anzeige zu dieser Publikation lautet: „Carl Pelman, *Psychische Grenzzustände*. O. Ö. Professor der Psychiatrie an der Universität Bonn. Verlag Friedrich Cohen, Bonn. - Aus dem Inhalt: Verbrecher, Selbstmord, Königsmörder, Cäsarenwahnsinn, Sexuelle Abnormität, Trinker, Lumpen u. Vagabunden, Lügner, Querulanten, Affekte u. Leidenschaften, Geiz u. Eifersucht, Sonderlinge u. Narren, Zwangsvorstellungen, Hypnotismus, das Genie, Sinnestäuschungen, Mystik und Ekstase, Seher und Propheten, Hexen und Besessene, Psychische Volkskrankheiten. - Dritte Auflage. Brosch. M 6,-, Geb. M 7,-“. Vgl. Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*. Mit Beiträgen über das Frühwerk von Max Ernst, die rheinischen Expressionisten (Macke, Campendonk u. a.), Dada Köln: Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld, Max Ernst u. a. von Dirk Backes, Uli Bohnen, Klemens Dieckhöfer u. a. Köln; Bonn, 1980. – S. 20.

<sup>13</sup> Vgl. Eberhard Roters, „Dada – Ausklang und Nachhall“, in: Berlinische Galerie (Hrsg.), *Hannah Höch – Eine Lebenscollage. Archiv-Edition*. Bd. II: 1921–1945. 1. Abteilung. Mit Texten von Eberhard Roters und Heinz Ohff. Ostfildern-Ruit, 1995. – S. 19–74, hier S. 19. Wörtlich heißt es dort: „Die

unter der geistigen Führung André Bretons den Dadaismus als internationale künstlerische Bewegung ab; sein literarisches Organ hieß *La Révolution Surréaliste*. Als 1924 das 1. Manifest des Surrealismus erschien, hatte André Breton darin, gestützt auf die psychoanalytischen Forschungen Sigmund Freuds, den Surrealismus definiert, um dessen geistige Grundlagen beschreiben und die Ziele der Bewegung zu umreißen: „Surrealismus ist die reine psychische Selbstbewegung, durch welche man es unternimmt, mündlich, schriftlich oder auf irgendeine andere Weise das wirkliche Funktionieren des Geistes auszudrücken. Ein Diktat des Denkens unter Ausschaltung jeglicher von der Vernunft ausgearbeiteter Kontrolle, außerhalb jeglicher ästhetischer oder moralischer Bedenken. Enzykl. Philos.: Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Realität gewisser, bisher vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das desinteressierte Spiel der Vorstellung. Er sucht endgültig alle anderen psychischen Mechanismen aufzuheben und sich an ihre Stelle zu setzen in der Lösung der Grundprobleme des Lebens.“<sup>14</sup>

98

Die von Max Ernst praktizierte Selbstbeobachtung und seine ausbalancierten Gratwanderungen zwischen rationaler und irrationaler Existenz kennzeichnen ihn als dualistischen Romantiker, wie er denn auch mit seinen Waldbildern ausgesprochen romantische Themen aufgreift – nicht romantisch im Sinne einer Natursentimentalität, sondern „romantisch im Allgefühl und in der Enthüllung des Elementaren und Mythischen. Romantisch sind überhaupt bei Max Ernst die ironische Distanzierung von der sogenannten Wirklichkeit, das Spiel mit der vielfältigen Bedeutung, die Nachbarschaft von Schrecken und Sinnenfreude.“<sup>15</sup>

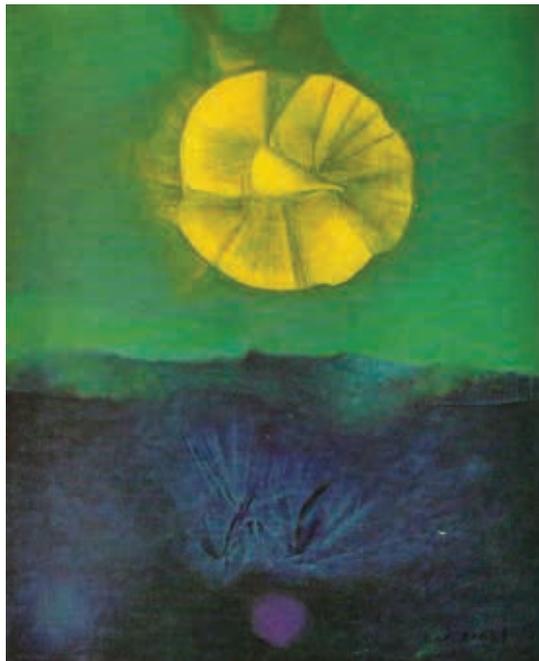
Für Eduard Trier ist Max Ernst aber kein Poet des Irrationalen; seine Gemälde

im Sommer 1920 im Kunstsalon Dr. Otto Burchard veranstaltete ‚Erste Internationale Dada-Messe‘ war nicht allein Höhepunkt, sondern im Grunde genommen bereits Schlußapotheose der Berliner Dada-Bewegung. Danach ist der Zenit überschritten. Zwar fanden noch bis ins Jahr 1923 hinein Dada-Veranstaltungen statt, aber sie wurden spärlicher, veränderten auch ihren provokatorischen Charakter und gewannen zuweilen einen beinahe kammermusikalischen Ton.“

<sup>14</sup> Zit. nach Trier, *Max Ernst*. – S. 15.

<sup>15</sup> Trier, *Max Ernst*. – S. 19. Eduard Trier erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Max Ernst in einer Liste der von ihm besonders geschätzten Dichter und Maler Arnim, Novalis, Brentano und Heine nennt und dass er in seiner Jugend neben den spätgotischen Meistern im Kölner Wallraf-Richartz-Museum vor allem die Bilder Caspar David Friedrichs und Moritz von Schwind studiert habe. Bei Patrick Waldberg findet man darüber hinaus in seinem Büchlein über Max Ernst auf Seite 11 der nicht nummerierten Seiten einen Hinweis auf den Wissenschaftler und Pionier der Elektrizität, Johann Wilhelm Ritter. Vgl. Patrick Waldberg, *Ernst. Peintures*. Petite encyclopédie de l'art 94. Paris, 1969. – S. 11.

und graphischen Arbeiten sind nicht bloß Schemen aus einem subjektiven und daher nicht nachvollziehbaren Traum. Bei Max Ernst stehen das Rätselhafte und Okkulte seiner surrealistischen Bilderwelt in enger Beziehung zu seiner innovativen und suggestiven Malerei, für die er zahlreiche neue Techniken erfunden hat. Angesichts von Bildern mit Titeln wie *Une Nuit d'Amour* oder *Zwei Frauen und ein Affe mit Stangen* empfiehlt Trier, sich dem visuellen Erlebnis einer nuancierten, koloristisch reichen Malerei, einer sehr persönlichen und sicher komponierenden Faktur hinzugeben. Trier folgert: „Man kann Max Ernst nicht gerecht werden, wenn man nur den ‚humour noir‘, das Vexierende oder Sinnliche aus seinen Bildern extrahiert, darüber aber das Künstlerische vernachlässigt!“<sup>16</sup> Wesentlich für die Kunst Max Ernsts ist das Rheinland als Ort bedeutender europäischer Kulturströme, wo mediterrane Einflüsse, westlicher Rationalismus, östliche Okkultismus, nördliche Mythologie aber auch preußischer kategorischer Imperativ sowie die Ideale der französischen Revolution und anderes zusammenkommen. Alle diese gegensätzlichen Tendenzen, so Trier, kann man im Werk von Max Ernst erkennen.<sup>17</sup>



99

*Abb.: Max Ernst, Die Sirenen erwachen, wenn die Vernunft schlafen geht. (1960).*

<sup>16</sup> Trier, *Max Ernst*. – S. 19.

<sup>17</sup> Vgl. Trier, *Max Ernst*. – S. 25.

Carola Giedion-Welcker, die Max Ernst persönlich kannte und die mit ihm zu Beginn der Zehner Jahre in Bonn studiert hatte, nennt seine Kunst in einem Katalogbeitrag „eines der genialsten modernen Abenteuer des Geistes und der Gestaltung.“<sup>18</sup> Sie hebt hervor, dass Max Ernst durch das Hinterfragen einer Welt materieller Wirklichkeiten und durch sein Erforschen seelischer Bezirke die schwebenden Sphären unserer tiefsten Träume in visuelle Gleichnisse gebannt habe. Angst und Aggression als Stigmata der modernen Seele aber auch die Natur als Entdeckungsfeld des Wunderbaren, Pflanze, Stein, Mensch und Tier, waren für Max Ernst in ständiger Metamorphose begriffen.<sup>19</sup> Innerhalb der Gruppe der Surrealisten gehörte Max Ernst zu den wichtigsten und bedeutendsten Persönlichkeiten. Carola Giedion-Welcker spricht von einer starken antreibenden Kraft. „Im Sinne eines seiner Bildtitel: *Rêve et révolution* (1944) möchte man ihn primär in dieser Doppelrolle des aktiven Revolutionärs und des traumhaften, von Erinnerungswelten und von Obsessionen inspirierten sehen.“<sup>20</sup> Als Konstante innerhalb seiner technischen Ausdrucksmöglichkeiten und seines handwerklichen Könnens dominieren in seinem Werk die Phantasie und das Mythische; beides verbindet Max Ernst in der von ihm bereits 1918 verkündeten magischen Existenzform als „jener *Illustre forgeron des rêves*“ in einer Schmiede der Imagination mit der äußeren Wirklichkeit der Gegenwart, Tiefenzonen des Unterbewußten mit unserem unmittelbaren Alltag und wirkliches Dasein mit Irrealität vereinend.<sup>21</sup>

Ähnlich heißt es bei Wieland Schmied, dass die Kunst von Max Ernst uns die Prozesse seiner Phantasie zeige; dabei abstrahiere er seine Resultate nicht „von den Anstößen, den Anregungen, den auslösenden Momenten, sondern er verknüpft und verbindet sie. Er bringt jede Phase des Schaffensvorganges ins Bild, er führt jede Einzelheit des Machens vor. Er zeigt den ganzen Fortschritt seiner

<sup>18</sup> Carola Giedion-Welcker, Max Ernst, in: Katalog Wallraf-Richartz-Museum Köln 28. Dezember 1962 bis 3. März 1963; Kunsthau Zürich 23. März bis 28. April 1963. Köln, 1962.– S. 11 bis 17, hier S. 17.

<sup>19</sup> Vgl. Giedion-Welcker, Max Ernst – S. 11.

<sup>20</sup> Ibid. – S. 12.

<sup>21</sup> Ibid. – S. 17. – Ausgehend von dem Text „Jenseits der Malerei“ von Max Ernst schreibt Peter Gimferrer über den Begriff der persönlichen Identität: „Metamorphose: die Identität löst sich auf oder vielleicht ist dies – unbeständig, im Übergang befindlich, hat sie teil an den verschiedenen Reichen der Natur – die wahre Identität hinter der Maske der Gewohnheit.“ Pere Gimferrer, *Max Ernst*. Aus dem Spanischen von Eugen Helmlé. Stuttgart, 1983. – S. 6. – Vgl. auch den Katalog: *Max Ernst: Jenseits der Malerei – das grafische Oeuvre*. Eine Ausstellung im Kestner-Museum Hannover vom 16. April bis 15. Juli 1972. Brusberg Dokumente 3. Hannover, 1972.

Phantasie vom vorgefundenen Material, den Zufallsfunden, den Einfällen, den Ausgangspunkten bis zu den Ergebnissen. Er führt eine gefundene Form, ein gefundenes Material, eine gefundene Struktur die etwas in ihm ausgelöst hat, in ein- und demselben Bild im Ruhezustand und in ihrer Metamorphose als anderes Ding, als anderen Gegenstand, als ambivalente Form vor und lässt die Phantasie des Betrachters zwischen beiden Erscheinungszuständen hin- und herspringen.<sup>22</sup> Seine im Prozess befindliche Bildbetrachtung darf nicht nur auf eine einzige mögliche Interpretation hinauslaufen; sie sollte ihn für Bilderlebnisse empfänglich zu machen. Max Ernst „möchte in uns die Bereitschaft fördern, diese aufgeladene Wirklichkeit, diese potenzierte Realität, diese vervielfachten Bilder zu sehen, sie überall wahrzunehmen, auch über die Betrachtung seiner eigenen Arbeiten hinaus, sie immer wieder neu heraufzurufen aus unserer Anschauung der Welt.“<sup>23</sup>

Ulrich Bischoff spricht von einer Ablösung von der Kunstgeschichte, die sich bei Max Ernst in den 1912–1921 vollzogen habe. Die intensive Kenntnis der Kunstgeschichte habe seine Auseinandersetzung mit der Kunst und ihrem Wertekanon bestimmt und nach 1919 „ein bewusstes Abstoßen von einer vorherrschenden bürgerlichen Kultur“<sup>24</sup> als Reaktion nach sich gezogen. Als Einflüsse nennt Bischoff Marc Chagall, Paul Klee und Giorgio de Chirico. Wie wichtig gerade im Zusammenhang mit den Collagearbeiten, bei deren Anfertigung sich Max Ernst bei den „etwas außer Kurs geratenen Lehrbücher in allen Wissenschaftsbereichen“<sup>25</sup> bedient hatte, die von Sigmund Freud

101

<sup>22</sup> Wieland Schmied, „Lernen, sich seiner Blindheit zu entledigen“. Über Max Ernst und Giorgio de Chirico, in: *Max Ernst. Insight the Sight / „Das innere Gesicht“*. An Exhibition of Max Ernst Paintings, Drawings and Sculpture from de Menil Family Collection. Circulated by the Institute for the Arts, Rice University, Houston, Texas. German Edition. Kestner-Gesellschaft Hannover. 3. Juli bis 20. August 1970. Katalog 4/1970. – S. 31–30, hier S. 26.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ulrich Bischoff, *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*. Herausgegeben von Ingo F. Walther. Köln, 1987. – S. 8.

<sup>25</sup> Ibid. – S. 12. – Katharina Schmidt schreibt über die Zusammenarbeit von Max Ernst und Paul Éluard an den ersten mit Collagen illustrierten Büchern: „Die dreiunddreißig Texte für *Répétitions* waren von Eluard bereits in Tirol ausgewählt worden, und man suchte, als er 1921 mit Gala nach Köln kam, elf Collagen im Atelier aus dem vorhandenen Bestand aus, die er vermutlich erst vor dem Druck in Paris den jeweiligen Texten zuordnete. Bei *Les malheurs des immortels* konnte Max Ernst seine poetische Begabung einbringen. Text und Collagen, die teilweise noch zeichnerische Ergänzungen erfuhren, wurden hier direkt aufeinander bezogen, wobei Eluard an den Bildern keinen Anteil hatte. - Vgl. Katharina Schmidt, *Ache lo sono Dottore*. Zur Druckgraphik bei Max Ernst – von Consolamini bis zur Maximiliana, in: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): *Max Ernst – Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke*. – S. 17–25, hier S. 19.

begründete Psychoanalyse und insbesondere dessen Traumdeutung wurden, betont Ulrich Bischoff im weiteren Verlauf seiner Untersuchung und postuliert, dass für Max Ernst die Verwendung von unzusammenhängenden Bildvorlagen das Zentrum seines künstlerischen Anliegens überhaupt darstellt. „Der bewußte Einsatz von Kenntnissen, die er aus der Lektüre von Freuds Veröffentlichungen *Die Traumdeutung* und *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* erworben hatte, unterscheidet ihn von anderen Künstlern der Dada-Zeit. Gleichzeitig erschwert dieses Wissen auch die Deutung seiner Bilder im Sinne einer psychoanalytischen Praxis.“<sup>26</sup> An gemeinsamen Abenden, den *Saison des saummeils*, hatten sich André Breton, Paul Éluard und Max Ernst sich getroffen und sich gegenseitig ihre Träume erzählt, um so das Unbewußte und Verdrängte freizusetzen und festzuhalten. Max Ernst selbst hatte geäußert, dass er bei der Durchsicht eines Katalogs einer Lehrmittelanstalt sein Sehvermögen plötzlich so gesteigert fühlte, dass „ich die neuentstandenen Objekte auf neuem Grund erscheinen sah. Um diesen festzulegen, genügte ein wenig Farbe oder ein paar Linien, ein Horizont, eine Wüste, ein Himmel, ein Bretterboden und dergl. mehr. So war meine Halluzination fixiert.“<sup>27</sup> Die Ablehnung des bildungsbürgerlichen Milieus, so schildert es Ulrich Bischoff, führten Max Ernst zu einer Wiedergewinnung lebendiger Kunst, zu dessen wichtigsten Elementen kunstferne Gegenstände, der Zufall, das Unbewusste und das Studium des Abseitigen gehören.<sup>28</sup>

Im Unterschied dazu schreibt Uwe M. Schneede, dass Max Ernst keineswegs die Kontrolle durch die Vernunft aufgegeben habe. Zwar hätten ihn André Bretons Vorstellungen wesentlich inspiriert zu halbautomatischen Bildtechniken wie Frottage, Grattage und Décalcomanie, doch hätten diese neuen Techniken ihm den Mechanismus der Inspiration aufgezwungen. Diesem psychischen Automatismus habe Max Ernst seine eigene Verbindung aus halbautomatischer Technik und Kontrolle durch die Vernunft entgegengesetzt. An das Märchen

<sup>26</sup> Ibid. – S. 15.

<sup>27</sup> Ibid. – S. 18 f.

<sup>28</sup> Dass der Titel des Gemäldes *Der Elefant Celebes* von Max Ernst aus dem Jahr 1921 auf einen Kinderreim zurückgeht, lesen wir bei Roland Penrose. Dort heißt es: „Der Elefant von Celebes / hat hinten etwas Gelebes. / Der Elefant aus Sumatra / der vögelt seine Großmama. / Der Elefant von Indien / der kann das Loch nicht findien.“ Roland Penrose, „Max Ernst's Clebes“. Charlton Lectures on Art delivered in the University of Newcastle upon Tyne, Newcastle upon Tyne, 1972. – S. 19. Zit. nach Susanne Lücke-David, *Max Ernst „Euclid“ – ein mentales Vexierbild*. Recklinghausen, 1994. – S. 13.

vom Schöpferertum des Künstlers glaubt er nicht; er sieht sich als Ausführer, nicht als Schöpfer.<sup>29</sup>

Uwe M. Schneede führt dazu in einem anderen Buch, *Max Ernst*, von 1972 aus, dass der Surrealismus in der Nachfolge des Dadaismus eine Reaktion gewesen sei auf die vom Intellekt geprägte, geheimnislose, naturwissenschaftlich erforschbare Welt. Insofern ist er ein Rückzug in die Innerlichkeit. „Sigmund Freud ist das Idol, nicht Albert Einstein.“<sup>30</sup> Das Bild, so formuliert es Uwe M. Schneede, ist ein Fundgegenstand aus dem Unterbewußten, von dem sich Max Ernst im künstlerischen Prozeß wiederum distanziert. „Max Ernst entzieht sich der Indoktrination, indem er seine eigene Version eines ebenso sensitiven wie intellektuellen, erweiterten Surrealismus schafft, nicht in Manifesten, mit Demonstrationen oder am Schreibtisch, sondern durch sein ständig sich neu formulierendes Werk.“<sup>31</sup>

In seinem Buch *Max Ernst* beschreibt Gaston Diehl eingangs die geistige Situation, in der die abstrakte Malerei auf den Plan trat. Er spricht von einem triumphalen Siegeszug der geometrischen und später lyrischen Abstraktion, der wie gerufen kam, „um die Wünsche vieler Künstlerkreise zu erfüllen: man wollte ja sagen zu einer auf Vernunft gegründeten Hoffnung in die Zukunft, in der die Logik ihren Platz hat, und die Wege zu einer gemeinsamen Sprache finden, die gleichzeitig jedem einzelnen Raum zur Selbstverwirklichung geben und indirekt zur Verherrlichung des allbeherrschenden technischen Fortschritts beitragen sollte.“<sup>32</sup> Diehl weist auf die Vorbehalte und Widerstände hin, die es in der Gesellschaft gab, die sich angegriffen fühlte durch das Werk Max Ernsts, das die bestehende Ordnung stets von neuem in Frage stellte die vollkommenste Freiheit forderte.<sup>33</sup> Dann kommt Diehl auf die von Max Ernst verehrten Maler und Schriftsteller zu sprechen und nennt außer Stefan Lochner, Grünewald,

103

<sup>29</sup> Uwe M. Schneede, Vorwort, in: ders., *Max Ernst. Gemälde – Plastiken – Collagen – Frottagen – Bücher*. Herausgegeben vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart. 24. Januar bis 15. März 1970. Stuttgart, 1970. – S. 6.

<sup>30</sup> Uwe M. Schneede, *Max Ernst*. Stuttgart, 1972. – S. 56.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Gaston Diehl, *Max Ernst*. Mit 54 Farbwiedergaben und 11 Schwarzweiß-Bildern. Aus dem Französischen von Sabine Ibach. München, 1973. – S. 8.

<sup>33</sup> Vgl. Diehl, *Max Ernst*. – S. 8.

Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel auch Caspar David Friedrich, ferner Albertus Magnus und Cornelius Agrippa, Gustave Flaubert, August Strindberg, Max Stirner und Friedrich Nietzsche. Diehl erwähnt einen Film des Dichters, Schriftstellers und Filmemachers Alain Gheerbrant, *L'Autre face de la lune*, [Das andere Gesicht des Mondes], der nach Bildern von Max Ernst gedreht wurde. Diehl schreibt von dem um 1909 aufkommenden Interesse Max Ernsts für die „Psychiatrie und den in einer nahegelegenen Klinik gesammelten Kunstwerken Geisteskranker, die ihm zuerst die Möglichkeiten des Unbewußten enthüllen. Dies war für ihn, wie er selbst sagt, der entscheidende Anstoß, sich ganz und gar der Malerei zu verschreiben.“<sup>34</sup> Und Diehl zitiert aus dem Text „Vom Werden der Farbe“ von Max Ernst, der als eine Huldigung an Chagall, Kandinsky und Delaunay gedacht, im August 1917 in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgedruckt war: „Blau flieht zur totalen Raumtheit, Schwarz oder Kaltmond, Totmond. Auf der Kugel schied das fluchtblaue Meer von arbeitgelben Wüste. Blau und Gelb sind erste Farbwerdung der polaren Fabtotalitäten der Finsternis und Licht, die maßlose Kugel Firmament und die endliche Kugel Erde erste Formwerdung der polaren Faben Blau und Gelb. Dann konnte die blaugelbe Ehe geschehen: Grün, Pflanze, Vermehrung. Meer und Firmament blieben das Symbol zum Geist, Erde das Symbol zum Menschen, Pflanzen erstes Gebet, Vermählung.“<sup>35</sup>

Eine Charakterstudie, die Gaston Diehl in seinem Buch vornimmt, ist so schön geraten, dass ich sie hier in voller Länge wiedergebe: „Dem königlichen Geschlecht der Visionäre entstammend, wie vor ihm Novalis und Arnim, versteht er auch Zeichen zu erraten, die durch die äußere Erscheinung verdeckt sind. Doch gleich den alten Meistern oder seinem geliebten Caspar David Friedrich haßt er jede unnötige Heftigkeit, jedes falsche Pathos und zieht die Ruhe vor, das Unerwartete aus dem er rastlose Erwartung und Spannung hervorberechen läßt. Eine gewisse Lebensangst vor der Unabwendbarkeit und Grausamkeit des Schicksals bleibt unterschwellig und verschwiegen. Phantastische Tiere, maskierte Gespenster und grinsende Dämonen, die aus der Tiefe der Zeiten emportauchen, treten nur vorübergehend auf. Die ständige Gefahr, die über allem schwebt, hat ihren Ursprung in der umgebenden Natur, die sich unter seinem seherischen Pinsel

<sup>34</sup> Ibid. – S. 18 f.

<sup>35</sup> Max Ernst, „Vom Werden der Farbe“. Zit. nach Gaston Diehl, *Max Ernst*. – S. 25.

aflöst, zerfällt und lange Jahre hindurch von einer gewalttätigen, feindseligen Spannung erfüllt ist. Der Dichter überwiegt ihn ihm und in seinem Werk, in der Flut der Bilder, die er mit unermüdlicher Verschwendung erfindet, im Reichtum seiner Sprache, die für ihn Hilfe und unerläßliche Ergänzung zugleich ist.“<sup>36</sup>

Nach Diehl bejaht Max Ernst die Kindheitserlebnisse, die er einer klinischen Untersuchung unterzieht, in der Überzeugung, dass der Traum zum Ersatz für eine Szene aus der Kindheit wird, die durch Übertragung auf jüngst Zurückliegendes eine veränderte Form annimmt, und bedient sich der Freudschen Lehre auch, um Angst und andere nachteilige Affekte zu vermeiden und um die ungeheure Verdichtungsarbeit der Traumgedanken für seine Zwecke zu nutzen.<sup>37</sup> Diehl folgert: „Surrealist, noch bevor der Begriff erfunden war, ist Max Ernst nach dem Krieg der erste, der die Kräfte des Traums für eine kritische Entlarvung aller Gewohnheiten, Konventionen und Tabus nutzt. Die Ironie, die er mit noch größerer Leichtigkeit und Treffsicherheit handhabt, bleibt für ihn sowohl Ausdruck einer entschiedenen Auflehnung gegen die Lügen der Gesellschaft als auch ein Mittel zur persönlichen Verteidigung und zugleich eine arglistige Frage, fast eine Aufforderung an den Betrachter, um ihn zum Nachdenken, zu Kritik und Zweifel zu zwingen. Jedes seiner Werke ist Fenster zum Phantastischen, Mahnung und Einladung zum Gespräch in einem.“<sup>38</sup>

105

Als Dorothea Tanning und Max Ernst sich kennenlernten, war das Gemälde *Birthday* gerade fertig geworden, und Dorothea Tanning suchte nach einem passenden Titel für das Gemälde. Max Ernst schlug ihr vor, das Gemälde „Birthday“ zu nennen. Und Birthday heißt das autobiographische Buch der Künstlerin Dorothea Tanning, in dem sie ihren Mann Max Ernst, mit dem sie lange zusammenlebte und viele Jahre bis zu dessen Tod am 1. April 1976 verheiratet war, beschreibt und folgendermaßen verortete: „Er hat einen ebenso festen Platz am Firmament der menschlichen Sterne wie die anderen, von denen wir zehren, wissenschaftlich oder unwissentlich, deren hinterlassene Monumente Stützpfiler unserer Verwegenheit sind.“<sup>39</sup> Und schließlich:

<sup>36</sup> Diehl, *Max Ernst*. – S. 86.

<sup>37</sup> Vgl. Diehl, *Max Ernst*. – S. 88.

<sup>38</sup> Ibid. – S. 89.

<sup>39</sup> Dorothea Tanning, *Birthday. Lebenserinnerungen*. Aus dem Amerikanischen von Barbara Bortfeldt. Köln, 1991. – S. 179.

„Von Anfang an habe ich gesehen, daß das Etikett ‚Maler‘ Max nicht gerecht werden kann. Es wirft ihn in einen Topf mit denen, die *malen können*. Es sind große Maler, sie haben gut, besser, am besten gemalt. Akrobaten. Wie aber nennt man einen, der uns auffordert, die Welt der Ratio zu verlassen und dem Unwägbareren ins Auge zu blicken? Einen, der das ohne Worte tut, nur mit Zeichen, Symbolen, geheimnisvoller Mimikry, angeordnet auf Flächen, die sich listig als Gemälde ausgeben?“<sup>40</sup>

Max Ernst selbst schreibt in seinem Text „Was ist Surrealismus?“ die folgenden Sätze: „Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythus blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpferum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythus mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des ‚Autors‘ im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck bestand und jede ‚aktive‘ Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswidrig entlarvte. Als Zuschauer kann er der Entstehung des Werkes beiwohnen und seine Entwicklungsphasen mit Gleichgültigkeit oder Leidenschaft verfolgen. Wie der Dichter seinen automatischen Denkvorgängen lauscht und sie notiert, so projiziert der Maler auf Papier oder Leinwand, was ihm seine optische Eingebungskraft eingibt. Aus ihm ist natürlich mit der alten Auffassung vom ‚Talent‘, aus auch mit der Heldenverhimmelung und mit der für Bewunderungslüsterne willkommenen Sage von der ‚Fruchtbarkeit‘ des Künstlers, welcher heute drei Eier legt, morgen eines, am Sonntag keines. Da jeder ‚normale‘ Mensch (und nicht nur der ‚Künstler‘) bekanntlich im Unterbewußten einen unerschöpflichen Vorrat an vergrabenen Bildern trägt, ist es Sache des Muts oder befreiender Verfahren (wie der ‚écriture automatique‘) von Entdeckungsfahrten ins Unbewußte, unverfälschte (durch keine Kontrolle verfärbte) Fundgegenstände (‚Bilder‘) ans Tageslicht zu fördern, deren Verkettung man als irrationale Erkenntnis oder poetische Objektivität bezeichnen kann, nach Paul Eluards Definition: ‚Die poetische Objektivität besteht einzig in der Verkettung aller subjektiven Elemente, deren Sklave – und nicht Herr – der Dichter bis auf weiteres ist.‘ Woraus hervorgeht,

<sup>40</sup> Ibid.

daß der ‚Künstler‘ fälscht.“<sup>41</sup> An anderer Stelle drückt sich Max Ernst noch prononcierter aus: „Wer meint, er könne die Träume seiner Nächte auf einer Leinwand festhalten, tut nicht mehr als der, der naiv drei Äpfel kopiert, weil ihn nur die Ähnlichkeit interessiert. Ich gestehe dem Maler das Recht zu, zu reden, zu lachen, Stellung zu nehmen und mit all seinen halluzinatorischen Fähigkeiten zu spielen.“<sup>42</sup>

Als ein Loblied auf die Freundschaft kann die von Lothar Fischer verfasste Max Ernst Biographie<sup>43</sup> aus dem Jahr 1969 gelesen werden – auf die Freundschaft von Max Ernst vor allem mit Hans Arp und Paul Éluard. Ein Abschnitt in diesem wunderbaren Buch beschreibt die einer Zufallsbegegnung auf der Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln entsprungene Freundschaft zwischen Max Ernst und dem elsässischen Dichter, Maler und Plastiker Hans Arp. „Er war wie August Macke vier Jahre älter als Max Ernst, hatte aber bereits früh Anerkennung gefunden. Er war sich mit Max Ernst darin einig, trotz oder gerade wegen der Liebe beider zur deutschen Romantik, dass die Zeit gekommen war, um nach neuen, kühnen Ausdrucksformen in der Kunst zu suchen.“<sup>44</sup> Die Zeit der aufkeimenden Freundschaft mit Hans Arp hat Max Ernst mit den folgenden Worten beschrieben: „Wir sahen uns ständig. Während der nach Hagedorn duftenden Nächte wanderten wir über die bewaldeten Höhen um Bonn in Begleitung junger rheinischer Mädchen, wie sie Heine und Apollinaire zu ihren herrlichen Gedichten inspiriert hatten, und den Meister der weiblichen Halbfiguren zu seinen herrlichen Bildern. Wir bestiegen Tannhäusers Venusberg, die sieben Berge Schneewittchens und ihrer Zwerge, das Rolandseck, wo Karl der Große Roncevaux Verzweiflungsruf hörte, den Drachenfels, der von Drachenblut durchtränkt ist, und wir gingen über die Brücke in Beuel, wo Apollinaire den Ewigen Juden getroffen hatte ... Arp las uns seine frühen Gedichte vor, die später unter dem Titel *Die Wolkenpumpe* erschienen, und ich war erstaunt, in ihnen lange vor dem

107

<sup>41</sup> Max Ernst, Was ist Surrealismus?, auszugsweise nachgedruckt in Uwe M. Schneede, *Max Ernst*. Stuttgart, 1970. – S. 49–51.

<sup>42</sup> Peter Schamoni, *Max Ernst. Maximiliana. Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie. Hommage [!] à Dorothea Tanning*. München, 1974. – S. 62.

<sup>43</sup> Lothar Fischer: *Max Ernst : mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 8. Auflage, 1998.

<sup>44</sup> Fischer: *Max Ernst*. – S. 27.

berühmten Manifest die Anfänge des Surrealismus zu erkennen.“<sup>45</sup> Außer mit Hans Arp war Max Ernst auch mit Paul Éluard bis zu dessen Tod in einer tief empfundenen Freundschaft verbunden; dass er mit Paul Éluard wie mit keinem anderen Menschen in seinem Fühlen und Wollen übereinstimmt, hat Max Ernst wiederholt geäußert. Am Ende seines Buches konstatiert Lothar Fischer: „Von einem bestimmten Punkt an ist doch primär die Persönlichkeit maßgebend, die sich den unbewussten Inhalten nähert, analog den Erfahrungen, die über die Prädisposition einer Persönlichkeit im Umgang mit Rauschmitteln vorliegen. Ebenso wenig wie es eine Definition von Kunst geben kann, kann es eine Formel für das Produzieren von Kunstwerken geben.“<sup>46</sup>

108

Hannah Höchs Beschäftigung mit Max Ernst und seinem umfangreichen und vielgestaltigen Werk erstreckt sich von der Ersten Internationalen Dada-Messe 1920 bis über den Tod des um zwei Jahre jüngeren Künstlers am 1. April 1976 hinaus. Bereits vor der für Hannah Höch so bedeutenden Paris-Reise im Jahr 1924 hatte sie sich vorgenommen, Nelly van Doesburg und Theodor Fraenkel nach der Adresse des Dadamax zu fragen in der Absicht, ihn in Paris, seinem damaligen Wohnort, aufzusuchen. „Mit Dada fing's an“, notiert sie anlässlich der Max Ernst Ausstellung „Gemälde und Graphik 1920–1950“ im Haus am Waldsee in Berlin am 22. Februar 1951 in ihr Tagebuch und bemerkt über den rheinländischen Künstler: „Durch alle Entscheidungsphasen ist er immer noch mein nächster »Verwandter«.“<sup>47</sup>

Am 18. Januar 1954 überträgt der Nordwestdeutsche Rundfunk Köln ein Gespräch zwischen Max Ernst und Karl Linfert, das Hannah Höch sich nicht entgehen läßt und das sie zu einem Brief an Max Ernst animiert, den sie aber erst nach längerem Zögern abzuschicken bereit ist. Nach der Eröffnung einer Max-Ernst-Ausstellung bei Rudolf Springer im Februar 1954 schreibt sie Max Ernst von dem Eindruck, den das Rundfunkgespräch bei ihr hinterlassen hat:

„Dies Gespräch hat mich nämlich tief beeindruckt. Ja, erschüttert. Sie

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Hannah Höch: Terminkalender [„Tagebuch“] 1951–1954. Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv.

sprachen so eindringlich und echt vom Schaffen des von surrealistischen Impulsen ausgehenden Menschen. Sie schilderten das Abenteuerhafte, was befähigt, ja, zwingt, ständig auf diesem Grat zu balancieren und - sprachen auch freimütig von der Stärke, die für dieses Unternehmen nötig ist. Weiter: von einem Ent-setzen, dass ein solches individual-anarchistisches Vorgehen auslösen soll. Das fand ich grossartig erkannt und ausgedrückt. Der Dadaismus hatte seine Grenzen ja sehr schnell erreicht - der Surrealismus wurde uns zur Welt-an-Schauung, also: ausser zur schöpferischen Basis, der Faden, der das Leben leitete - ja - der Faden der allein, durch alle Wirrnisse, hielt. In der deutschen Sprache ist das noch nie so eindringlich ausgesagt worden, wie in diesem Gespräch.“<sup>48</sup>

1964 erreicht Hannah Höch eine Einladung zur Eröffnung einer Ausstellung mit Arbeiten von Dorothea Tanning im Amerika Haus Berlin. Die Ausstellung ist überschrieben „Bilder, Zeichnungen, Collagen“ und wird vom 25. Januar bis zum 27. Februar gezeigt. Auf die Rückseite der Einladungskarte hat Max Ernst seinen Namen und seine Pariser Adresse für Hannah Höch notiert. Nach mehr als vierzig Jahren kommt es anlässlich der Eröffnung dieser Ausstellung zwischen Hannah Höch und Max Ernst zu einem Wiedersehen, über das Höch in ihren Kalender 1964 schreibt: „Amerika Haus zeigte Dorothea Tanning (Frau von Max Ernst.) DADA-Max auch da. Er war sehr nett zu mir. Ich mich riesig gefreut ihn wiederzusehen.“<sup>49</sup>

109

Im Juli desselben Jahres bekommt Hannah Höch Besuch von Peter Schamoni, der einen Film über die Künstlerin drehen will. Am 13. Juli zeigt das Fernsehen den von Carl Lamb und Peter Schamoni gedrehten Film über Max Ernst, den Hannah Höch auf keinen Fall verpassen will. „Abends um 10 Uhr unbedingt Schamonis Fernsehen-Film sehen von Max Ernst. Wollen so einen 1/2 Stündigen von mir machen - eventuell - Renate Gerhard, Gerd Rühl u. ich waren den Film sehen bei Gal. Schüler. Natürlich nicht so gut wie der kleine Farbfilm, aber - allein durch M. E. der so ein edler u. schöner Mensch ist - und auch Gutes u. Schönes sagt im Film, ein wertvolles Dokument. Leider mit sehr kitschiger Musik verbunden.

<sup>48</sup> Hannah Höch an Max Ernst. Berlin, 14.3.1954. / Brief [Entwurf]. 1 Blatt, hs. Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv.

<sup>49</sup> Hannah Höch: Terminkalender [„TASCHEN KALENDER 1964“] 1964. Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv.

»Höllengeheule«, Käutzenschreie etc. Schlechtesten Wagner – Schade. Hier gehen die Konzessionen an‘ s grosse Publikum entschieden zu weit.“<sup>50</sup>

Die Schwächen dieses Films hat auch Lothar Fischer in seiner Max Ernst Biographie festgehalten: „Ernst wurde bei der Arbeit gezeigt oder sprach selbst - unterbrochen von einem Sprecher - Kommentare zu seinem Lebensweg und zu seinen Bildern. Peter Schamoni war mit diesem Film nicht ganz zufrieden. Es blieb das Gefühl, die Darstellung der Persönlichkeit des Künstlers sei zu monumental gewesen. Der wirkliche Max Ernst, mit seinem angeborenen Sinn für Ironie, Witz und hintergründigen Humor, kam zu kurz oder wurde gar nicht spürbar.“<sup>51</sup>

Am 1. April 1976 stirbt Max Ernst in seiner Pariser Wohnung, einen Tag vor seinem 85. Geburtstag. Im selben Jahr sterben Josef Albers, Man Ray und Hans Richter. Neben den in der Zeitung *Die Welt* vom 19. Dezember 1969 abgedruckten Bericht von Magda van Emde Boas über die Amsterdamer Ausstellung „Einsamer Weltbürger : Retrospektive auf das Werk von Max Ernst“ schreibt Hannah Höch: „// Mein Bruder“.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Lothar Fischer: *Max Ernst*. – S. 133.

<sup>52</sup> Magda van Emde Boas: Einsamer Weltbürger : Retrospektive auf das Werk von Max Ernst - Ausstellung in Amsterdam. *Die Welt* Nr. 295, Hamburg, 19.12.1969. / Zeitungsseite. 1 Blatt, mit hs. Anmerkung von Hannah Höch: „// Mein Bruder“. Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv.

## Literatur

Artemidor von Daldis, *Das Traumbuch*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Griechischen übertragen, mit einem Nachwort, Anmerkungen und Literaturhinweisen versehen von Karl Brackertz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Ulrich Bischoff, *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*. Herausgegeben von Ingo F. Walther. Köln: Taschen, 1987.

Gaston Diehl, *Max Ernst*. Mit 54 Farbwiedergaben und 11 Schwarzweiß-Bildern. Aus dem Französischen von Sabine Ibach. München: Südwest, 1973.

Max Ernst, *Paramythen / Paramyths / Paramythes*. Deutsch, Englisch, Französisch. Mit 10 Collagen. Spiegelschrift 2. Köln, Verlag Galerie Der Spiegel, 1970

Max Ernst, *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen / La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe*. Spiegelschrift 4. Köln: Verlag Galerie der Spiegel, 1970.

111

Max Ernst und Paul Eluard, *Répétitions*. Deutsch mit 11 Collagen. Spiegelschrift 9. Köln: Verlag Galerie Der Spiegel, [undat.]

Lothar Fischer, *Max Ernst mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Lothar Fischer*. Rowohlt Bildmonographien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

Carola Giedion-Welcker, Max Ernst, in: Katalog Wallraf-Richartz-Museum Köln 28. Dezember 1962 bis 3. März 1963; Kunsthaus Zürich 23. März bis 28. April 1963. Köln: Bachem, 1962.– S. 11 bis 17.

Pere Gimferrer, *Max Ernst*. Aus dem Spanischen von Eugen Helmlé. Stuttgart: Klett, 1983.

Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*. Mit Beiträgen über das Frühwerk von Max Ernst, die rheinischen Expressionisten (Macke, Campendonk u. a.), Dada Köln: Hans Arp, Johannes

Theodor Baargeld, Max Ernst u. a. von Dirk Backes, Uli Bohnen, Klemens Dieckhöfer u. a. Köln: Rheinland; Bonn: Habelt, 1980.

Hannah Höch: Terminkalender [„Tagebuch“] 1951–1954. Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv.

Hannah Höch an Max Ernst. Berlin, 14.3.1954. / Brief [Entwurf]. 1 Blatt, hs. Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv.

Katalog: *Max Ernst*. Wallraf-Richartz-Museum Köln 28. Dezember 1962 bis 3. März 1963; Kunsthaus Zürich 23. März bis 28. April 1963. Köln: Bachem, 1962.

Katalog: *Max Ernst*. Insight the Sight / „Das innere Gesicht“. An Exhibition of Max Ernst Paintings, Drawings and Sculpture from de Menil Family Collection. Circulated by the Institute for the Arts, Rice University, Houston, Texas. German Edition. Kestner-Gesellschaft Hannover. 3. Juli bis 20. August 1970. Katalog 4/1970.

112

Katalog: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.), *Max Ernst – Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Hans Bolliger – eine Neuerwerbung. Verzeichnis der Bestände mit Dokumenten und Spezialliteratur*. Kunstmuseum Bonn 26. Januar bis 2. April 1989. Bonn: Wienand, 1989.

Katalog: *Max Ernst: Jenseits der Malerei – das grafische Oeuvre*. Eine Ausstellung im Kestner-Museum Hannover vom 16. April bis 15. Juli 1972. Brusberg Dokumente 3. Hannover: Brusberg, 1972.

Katalog: Uwe M. Schneede, *Max Ernst. Gemälde – Plastiken – Collagen – Frottagen – Bücher*. Herausgegeben vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart. 24. Januar bis 15. März 1970. Stuttgart: Cantz, 1970.

Susanne Lücke-David, *Max Ernst „Euclid“. Ein mentales Vexierbild*. Recklinghausen: Bongers, 1994.

Eberhard Roters, „Dada – Ausklang und Nachhall“, in: Berlinische Galerie (Hrsg.), *Hannah Höch – Eine Lebenscollage. Archiv-Edition*. Bd. II: 1921–1945.

1. Abteilung. Mit Texten von Eberhard Roters und Heinz Ohff. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1995. – S. 19–74.

Peter Schamoni, *Max Ernst. Maximiliana. Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie. Hommage [!] à Dorothea Tanning*. München: Bruckmann, 1974.

Wieland Schmied, „Lernen, sich seiner Blindheit zu entledigen“. Über Max Ernst und Giorgio de Chirico, in: *Max Ernst. Insight the Sight / „Das innere Gesicht“*. An Exhibition of Max Ernst Paintings, Drawings and Sculpture from de Menil Family Collection. Circulated by the Institute for the Arts, Rice University, Houston, Texas. German Edition. Kestner-Gesellschaft Hannover. 3. Juli bis 20. August 1970. Katalog 4/1970. – S. 31–30.

Uwe M. Schneede, *Max Ernst*. Hatje Bild-Monographie. Stuttgart: Hatje, 1972.

Dorothea Tanning, *Birthday. Lebenserinnerungen*. Aus dem Amerikanischen von Barbara Bortfeldt. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1991.

113

Eduard Trier, *Max Ernst*. Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart. Band 11. Recklinghausen: Bongers, 1959.

Patrick Waldberg, *Ernst. Peintures*. Petite encyclopédie de l'art 94. Paris: Hazan, 1969.

# Sonho e revolução<sup>1</sup>

## Max Ernst no espelho da escritura da História da Arte

Eckhard Füllus<sup>2</sup>

*O surrealismo recolhe  
o que a objetividade nega aos homens.*  
Theodor W. Adorno

<sup>1</sup> O título (Sonho e Revolução) refere-se a um trabalho homônimo de Max Ernst de 1944. O presente texto é uma versão adaptada da minha palestra proferida em 12 de janeiro de 2018 no âmbito da conferência Vigilância e Sono – Antropologia da Arte I, da profa. dra. Elisabeth von Samsonow no semestre de inverno de 2017/2018 no Instituto de Ciências da Arte e da Cultura da Academia de Belas Artes em Viena. Tradução: Claudia Dornbusch

<sup>2</sup> Estudou filosofia e teologia em Berlim na Universidade Livre, na Universidade Técnica e na Divinity School. Em 2006, foi assistente de pesquisa artística e acadêmica na Academia de Artes de Mídia de Colônia para arqueologia e variantologia da mídia. Desde 2007, é assistente de pesquisa da Universidade de Artes de Berlim (UdK), Institute for Time Based Media. Ele publica e leciona sobre música, literatura e artes visuais.

A história do dadaísmo e do surrealismo é desses assuntos que sempre voltavam à ordem do dia nas conversas que Norval Baitello Jr. e eu tivemos ao longo de nossa amizade. Especialmente a arte de Max Ernst, mas também seus poemas e a sua filosofia e visão de mundo,<sup>3</sup> retratados em várias publicações, motivaram muitas de nossas conversas nos encontros que tivemos em Berlim e São Paulo.

Desde Sigmund Freud, a análise dos sonhos é útil ao conhecimento da Psicologia Profunda e à terapia. Na Antiguidade grega, a interpretação dos sonhos era parte ativa da vida cotidiana e uma profissão rentável não apenas nos mercados e nos jogos públicos, mas também nas cortes reais. Na interpretação dos sonhos antiga, a utilidade prática ficava em primeiro plano. “O sonho sinaliza ao sonhador o que acontecerá a ele e à sua família, para o bem ou para o mal.”<sup>4</sup> A interpretação dos sonhos era uma parte da arte da vidência. Seu ponto de partida é comparável à análise moderna dos sonhos: a partir dos sonhos, é possível chegar a conclusões acerca da vida do sonhador, e há padrões na simbologia do sonho.

115

Artemidoro de Daldis, um intérprete dos sonhos e vidente de Éfeso, na Ásia Menor, aos olhos de hoje é um autor de obras de ciência popular da primeira metade do século II depois de Cristo. Seu *Livro dos Sonhos (Onirocrítica)* é o único da Antiguidade a ser utilizado com afinco até o século XVIII que se preservou até hoje. Em suas viagens, Artemidoro colecionava narrativas sobre sonhos e as submetia a uma sistemática rígida. Para o leitor contemporâneo, a sua monografia enquanto obra de ciência prática é especialmente interessante por causa da grande quantidade de descrições do cotidiano da Antiguidade. As narrativas oníricas ali descritas dão um panorama interessante das formas de pensamento e comportamento do homem antigo.

No prefácio do *Livro dos Sonhos (Onirocrítica)*, Artemidoro escreve: “Nas cidades e nas reuniões festivas da Grécia, na Ásia Menor, na Itália e nas ilhas maiores e mais

<sup>3</sup> Citem-se aqui pelo menos os dois livros de Max Ernst, *Paramythen / Paramyths / Paramythes e Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen / La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe genannt*. Os dois livros foram publicados em 1970 como *Spiegelschrift (escrita especular)* 2 e 4 pela editora Galerie der Spiegel em Colônia.

<sup>4</sup> Artemidor von Daldis, *Das Traumbuch (O Livro dos Sonhos)*. Edição completa. Traduzido do grego, com posfácio, notas, e referências bibliográficas de Karl Brackerts. Munique, 1979. – P. 1.

populosas eu me submeti ao esforço de conhecer velhas imagens oníricas e seu desfecho. Era impossível adquirir destreza nessa arte de outra forma”.<sup>5</sup>

Em seu prefácio, Artemidoro distingue entre o sonho (*enhyption*) e a imagem onírica (oneiros). Ele explica: “A imagem onírica se diferencia do sonho pelo fato de que aquela revela a futuro e este, o presente”.<sup>6</sup> Segundo Artemidoro, pode-se reconhecer “que os sonhos, cuja base é formada por afetos, nada informam sobre o futuro, mas apenas lembram estados do presente. Nessa situação, alguns afetos são evidentemente de natureza física, outros, de natureza anímica e outros ainda, de natureza física e anímica; então quando o amante sonha que está com seu menino favorito, quando o doente sonha com a cura e em consultar-se com médicos, falamos de processos em que participam o corpo e a alma”.<sup>7</sup>

E ele segue: “Vomitare e dormire, mas por outro lado beber e comere estão tão associados ao corpo, assim como a alegria e a dor estão associadas à alma. Daí decorre que estados físicos são vistos por falta ou excesso e estados anímicos, por temor ou esperança”.<sup>8</sup>

116

Em Max Ernst encontramos um artista que com suas primeiras obras, associadas tanto ao dadaísmo como ao surrealismo, é uma personalidade histórica; mas por outro lado, até a sua morte em 1º de abril de 1976, véspera de seus 85 anos, Max Ernst permanece contemporâneo enquanto pintor.<sup>9</sup> Uma característica típica de Max Ernst é o “seu anseio por liberdade ilimitada, a curiosidade pelo fantástico e não cotidiano, a exploração do mundo desconhecido do sonho, sua alegria sensorio-sensual, mas principalmente o prazer em ver e comunicar o visto em imagens.”<sup>10</sup> Outro elemento importante são os abalos de sua infância. Eduard Trier os chama de terremotos distantes oriundos de focos de turbulência bem distantes e meio esquecidos, “que sobem à superfície a partir de camadas profundas da memória.”<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Ibid. – P. 8.

<sup>6</sup> Ibid. – P. 9.

<sup>7</sup> Ibid. – P. 10.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Cf. Eduard Trier, *Max Ernst*. Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart. Volume 11. Recklinghausen, 1959. – P. 5.

<sup>10</sup> Ibid. – P. 6.

<sup>11</sup> Ibid. – P. 6.

Max Ernst nasceu em 2 de abril de 1891 em Brühl, perto de Bonn, Alemanha. Depois de concluído o ensino médio, se inscreve na Faculdade de Filosofia de Bonn, onde irá estudar Psicologia e Filosofia de 1910 a 1914. Estuda junto com Carola Giedion-Welcker e Louise Straus, mantendo uma amizade cordial e estimulante com August Macke. Durante os estudos, Max Ernst se depara com a arte dos doentes mentais, arte essa que lhe interessa em alto grau, por lhe parecer ser expressão não dissimulada e inconsciente – por ser irrefletida – de moções anímicas.<sup>12</sup> Isso é digno de nota, especialmente porque as pesquisas sobre pinturas de doentes mentais através da coleção Prinzhorn em Heidelberg ou de textos como, por exemplo, “A arte dos loucos”, de Alfred Kubin, publicado no *Kunstblatt* de 1922, editado por Paul Westheim, só seriam conhecidas muito mais tarde. Nesse âmbito se insere o fato de Max Ernst ter ouvido as preleções de Carl Pelmann. Pelmann foi professor de Psiquiatria na Universidade de Bonn e é autor de um livro com o título *Psychische Grenzzustände (Estados Psíquicos Limitrofes)*, publicado em Bonn pela editora Friedrich Cohen.<sup>13</sup>

Segundo Eberhard Roters, o dadaísmo alcançou o seu ápice em 1920, com a Primeira Feira Dada Internacional.<sup>14</sup> Já em 1924, o surrealismo, sob a liderança intelectual de André Breton, absolveria o dadaísmo enquanto movimento artístico internacional; seu órgão literário chamava-se *La Révolution Surréaliste*. Quando surgiu o 1º manifesto do surrealismo, em 1924, André Breton havia definido ali o surrealismo, apoiado nas pesquisas psicanalíticas de Sigmund

117

<sup>12</sup> Cf. Trier, *Max Ernst*. – P. 6 s.

<sup>13</sup> Um anúncio dessa publicação tem o seguinte teor: “Carl Pelman, *Psychische Grenzzustände*. Professor de Psiquiatria na Universidade de Bonn. Editora Friedrich Cohen, Bonn. – Do conteúdo: Criminosos, Suicídio, Regicidas, Loucura imperial, Anomalia sexual, Beberões, Lúmpens e Vagabundos, Mentirosos, Arruaceiros, Afetos e Paixões, Avareza e ciúme, Excêntricos e tolos, Obsessões, Hipnose, O gênio, Alucinações, Misticismo e Êxtase, Videntes e profetas, Bruxas e possuídos, Doenças psíquicas populares. – Terceira edição. Brochura. M 6,-, Enc. M 7,-”. Cf. Wulf Herzogenrath (ed.), *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*. Com artigos sobre as primeiras obras de Max Ernst, os expressionistas renanos (Macke, Campendonk entre outros), Dada Colônia: Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld, Max Ernst entre outros, de Dirk Backes, Uli Bohnen, Klemens Dieckhöfer entre outros. Colônia; Bonn, 1980. – P. 20.

<sup>14</sup> Cf. Eberhard Roters, “Dada – Ausklang und Nachhall”, in: Berlinische Galerie (ed.), *Hannah Höch – Eine Lebenscollage*. Archiv-Edition. Vol. II: 1921–1945. 1a Seção. Com textos de Eberhard Roters e Heinz Ohff. Ostfildern-Ruit, 1995. – pp. 19–74, aqui p. 19. Lemos ali, literalmente: “A ‘Primeira Feira Dada Internacional’, organizada no verão de 1920 no Salão das Artes por Dr. Otto Burchard, não foi apenas o ponto alto, mas no fundo, já a apoteose final do movimento dada berlinense. Depois disso, o zênite foi ultrapassado. É bem verdade que até os anos de 1923, ainda aconteciam eventos dadaístas, mas eles foram escasseando, mudando também o seu caráter de provocador, por vezes adquirindo quase um tom quase de música de câmara.”

Freud, para descrever os princípios intelectuais do movimento e esboçar os seus objetivos: “O surrealismo é o puro automovimento psíquico, através do qual conseguimos expressar de forma oral, escrita ou de algum outro modo o verdadeiro funcionamento do espírito. Um ditame do pensamento com o desligamento de todo e qualquer controle criado pela razão, fora de quaisquer restrições estéticas ou morais. *Encicl. Filos.*: O surrealismo fundamenta-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até então negligenciadas, no poder onipresente do sonho, no jogo desinteressado da imaginação. Ele busca, definitivamente, suspender todos os outros mecanismos psíquicos e colocar-se em seu lugar, na solução dos problemas fundamentais da vida”.<sup>15</sup>

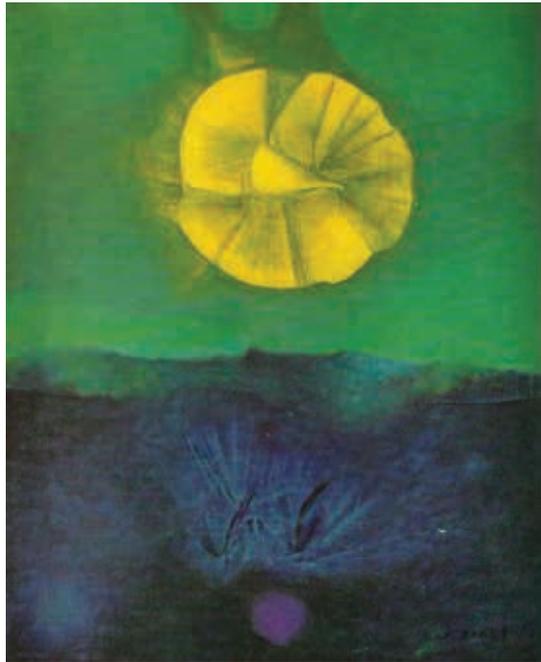
A auto-observação praticada por Max Ernst bem como suas caminhadas limítrofes, equilibradas entre existência racional e irracional, caracterizam-no como romântico dualista, o que se comprova com suas imagens de floresta, com temas claramente românticos – não o romântico no sentido de um sentimentalismo diante da natureza, mas “romântico na sensação totalizante e no desvendamento do elementar e do mítico. Aliás, românticos em Max Ernst são o distanciamento irônico da chamada realidade, o jogo com o múltiplo sentido, a proximidade entre horror e alegria sensorio-sensual”.<sup>16</sup>

Para Eduard Trier, Max Ernst, porém, não é um poeta do irracional; suas pinturas e seus trabalhos gráficos não são apenas esquemas de um sonho subjetivo e, portanto, incompreensível. Em Max Ernst, o cifrado e o oculto de seu mundo de imagens surrealistas têm estreita relação com sua pintura inovadora e sugestiva, para a qual ele inventou inúmeras técnicas novas. Diante de quadros com títulos como *Une Nuit d'Amour (Uma noite de amor)* ou *Zwei Frauen und ein Affe mit Stangen (Duas mulheres e um macaco com barras)*, Trier recomenda se entregar à experiência visual de uma pintura repleta de nuances, cromaticamente rica, de uma composição muito pessoal e muito segura. Trier conclui: “Não se faz jus a

<sup>15</sup> Citado segundo Trier, *Max Ernst*. – p. 15.

<sup>16</sup> Trier, *Max Ernst*. – p. 19. Eduard Trier menciona, nesse contexto, que Max Ernst, em uma lista de poetas e pintores pelos quais tinha especial predileção, destaca Arnim, Brentano e Heine e que em sua juventude, além dos mestres do gótico tardio do museu Wallraf-Richartz de Colônia, estudou especialmente os quadros de Caspar David Friedrich e Moritz von Schwind. Além disso, encontramos na página 11 das páginas não numeradas do livrinho de Patrick Waldberg sobre Max Ernst uma menção ao cientista e pioneiro da eletricidade, Johann Wilhelm Ritter. Cf. Patrick Waldberg, Ernst. *Peintures. Petite encyclopédie de l'art 94*. Paris, 1969. – p. 11.

Max Ernst quando só se extrai o humor negro, o enigmático ou o sensual de seus quadros, mas se esquece do artístico!”.<sup>17</sup> O essencial para a arte de Max Ernst é a Renânia como local de importantes correntes culturais, onde se encontram influências mediterrâneas, racionalismo ocidental, ocultismo oriental, mitologia nórdica, mas também o imperativo categórico prussiano, além de outros mais. Todas essas tendências contrárias entre si, segundo Trier, podem ser encontradas na obra de Max Ernst.<sup>18</sup>



Max Ernst, *Die Sirenen erwachen, wenn die Vernunft schlafen geht*. (1960).  
(*As sereias despertam quando a razão vai dormir*)

Carola Giedion-Welcker, que Max Ernst conhecia pessoalmente e estudara com ele no início dos anos 1910 em Bonn, menciona a sua arte em um texto de catálogo, “uma das aventuras modernas mais geniais do espírito e da forma”.<sup>19</sup> Ela

<sup>17</sup> Trier, *Max Ernst*. – p. 19.

<sup>18</sup> Cf. Trier, *Max Ernst*. – p. 25.

<sup>19</sup> Carola Giedion-Welcker, Max Ernst, in: Catálogo Wallraf-Richartz-Museum Colônia 28 de dezembro de 1962 a 3 de março de 1963; Kunsthaus Zürich 23 de março a 28 de abril de 1963. Colônia, 1962. – p. 11 a 17, aqui, p.17.

ressalta que Max Ernst conseguira captar as esferas flutuantes dos nossos sonhos mais profundos em símbolos visuais, através do questionamento de um mundo de realidades materiais e de suas pesquisas sobre as regiões anímicas. Medo e agressão como estigmas da alma moderna, mas também a natureza como campo de descobertas do maravilhoso, planta, pedra, homem e animal, para Max Ernst, estavam em constante metamorfose.<sup>20</sup> Dentro do grupo dos surrealistas, Max Ernst fazia parte das personalidades mais importantes e relevantes. Carola Giedion-Welcker fala de uma poderosa força motriz. “No sentido de um dos seus títulos de quadro: *Rêve et révolution* (1944), queremos vê-lo primeiro nesse papel duplo do revolucionário ativo e do sonhador, do inspirado pelos mundos das lembranças e pelas obsessões.”<sup>21</sup> Como elemento constante em meio às suas possibilidades expressivas e ao seu conhecimento de artesanato, predominam em sua obra a fantasia e o mítico; Max Ernst une as duas na forma existencial mágica, já anunciada por ele em 1918, como sendo “aquela *Illustre forgeron des rêves*” (*ilustre forja dos sonhos*) em um amálgama da imaginação com a realidade externa do presente, das zonas profundas do subconsciente com o nosso cotidiano direto e da verdadeira existência com a irrealidade.<sup>22</sup>

120

De modo semelhante, lemos em Wieland Schmied que a arte de Max Ernst nos mostra os processos de sua imaginação; ele não abstrai os seus resultados dos “impulsos, das motivações, dos momentos desencadeadores, mas os entrelaça e une. Ele leva para o quadro cada fase do processo criativo, ele nos mostra cada detalhe do fazer. Ele nos mostra todo o progresso de sua fantasia, desde o material encontrado, os achados acidentais, as ideias, os pontos de partida até os resultados. Num único quadro, vemos uma forma encontrada, um material encontrado, uma estrutura encontrada que desencadeou algo nele, apresentado por ele ali em repouso e metamorfoseada em outra coisa, outro objeto, como forma ambivalente, deixando a imaginação do observador pular entre as duas formas de

<sup>20</sup> Cf. Giedion-Welcker, Max Ernst – p. 11.

<sup>21</sup> Ibid. – p. 12.

<sup>22</sup> Ibid. – p. 17. – Partindo do texto “Jenseits der Malerei” (“Para além da pintura”), de Max Ernst, Pere Gimferrer escreve o seguinte sobre o conceito de identidade pessoal: “Metamorfose: a identidade se dissolve ou talvez seja esta – inconstante, em transição, sendo parte dos diferentes reinos da natureza – a verdadeira identidade por trás da máscara do hábito”. Pere Gimferrer, *Max Ernst*. Traduzido do espanhol para o alemão por Eugen Helmlé. Stuttgart, 1983. – p. 6. – Cf. também o catálogo: *Max Ernst: Jenseits der Malerei – das grafische Oeuvre. (Max Ernst: Para além da pintura – a obra gráfica)* Uma exposição no Kestner-Museum de Hannover de 16 de abril a 15 de julho de 1971. Brusberg Dokumente 3. Hannover, 1972.

apresentação”.<sup>23</sup> Sua observação ainda em processo não pode desembocar numa única interpretação possível; ela deveria torná-lo aberto para vivências imagéticas. Max Ernst “quer fomentar em nós a disposição para ver essa realidade carregada, essa realidade potencializada, essas imagens multiplicadas, percebê-las em todo lugar, também para além dos próprios trabalhos, voltar a resgatá-las de novo a partir de nossa visão do mundo”.<sup>24</sup>

Ulrich Bischoff fala em um descolamento da história da arte, que teria acontecido com Max Ernst nos anos de 1912 a 1921. O seu conhecimento profundo da história da arte teria definido a sua abordagem da arte e do seu cânone de valores, tendo como reação “um afastamento consciente de uma cultura burguesa dominante”.<sup>25</sup> Como influências, Bischoff cita Marc Chagall, Paul Klee e Giorgio de Chirico. A importância que teriam justamente a psicanálise fundada por Freud e especialmente a sua interpretação dos sonhos nas colagens, onde Max Ernst se serviu de “livros teóricos que saíam um pouco da rota, em todas as áreas científicas”<sup>26</sup>, é sublinhada por Ulrich Bischoff no decorrer de sua análise, postulando que, para Max Ernst, a utilização de modelos imagéticos desconexos representa, em suma, o centro de seu pleito artístico. “A utilização consciente de conhecimentos que ele adquiriu a partir da leitura das publicações de Freud *A interpretação dos Sonhos* e *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente* diferencia-o de outros artistas do período dada. Ao mesmo tempo, esse conhecimento também

121

<sup>23</sup> Wieland Schmied, “Lernen, sich seiner Blindheit zu entledigen” (“Aprender a se livrar de sua cegueira”). Sobre Max Ernst e Giorgio de Chirico, in: *Max Ernst. Insight the Sight / “Das innere Gesicht”* (“A face interna”). An Exhibition of Max Ernst Paintings, Drawings and Sculpture from de Menil Family Collection. Circulated by the Institute for the Arts, Rice University, Houston, Texas. German Edition. Soziedade Kestner de Hannover. 3 de julho a 20 de agosto 1970. Catálogo 4/1970. – p. 31–30, aqui p. 26.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ulrich Bischoff, *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*. Editado por Ingo F. Walther. Colônia, 1987. – p. 8.

<sup>26</sup> Ibid. – S. 12. – Em relação à colaboração entre Max Ernst e Paul Éluard nos primeiros livros ilustrados com colagens, Katharina Schmidt escreve: “Os trinta e três textos para *Répétitions* já haviam sido escolhidos por Eluard no Tirol e, quando ele veio com Gala para Colônia em 1921, buscavam-se onze colagens no ateliê em meio ao acervo, que possivelmente ele associava aos respectivos textos apenas pouco antes da impressão em Paris. No caso de *Les malheurs des immortels*, Max Ernst pôde entrar com o seu talento poético. O texto e as colagens, que em parte ainda sofreram acréscimos com desenhos, eram diretamente relacionados uns aos outros, sendo que Eluard não tinha participação nas imagens. – Cf. Katharina Schmidt, *Ache lo sono Dottore. Zur Druckgraphik bei Max Ernst – von Consolamini bis zur Maximiliana* (Sobre a arte gráfica de Max Ernst – de Consolamini à Maximiliana), in: Kunstmuseum Bonn (ed.): *Max Ernst – Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. (Max Ernst – livros ilustrados e obras gráficas)* – pp. 17–25, aqui p. 19.

dificulta a interpretação de seus quadros, no sentido de uma práxis psicanalítica.”<sup>27</sup> Nas noitadas conjuntas, a *Saison des saummeils*, André Breton, Paul Éluard e Max Ernst se encontravam e contavam uns aos outros os sonhos que tiveram, para, dessa forma, libertarem e fixarem o inconsciente e o recalcado. O próprio Max Ernst teria dito que durante a revisão de um catálogo de uma instituição de material pedagógico, ele teria sentido uma melhora repentina da sua capacidade visual de tal forma, que “eu via os objetos recém-surgidos sobre uma nova base. Para fixar isso, bastavam um pouco de cor ou algumas linhas, um horizonte, um deserto, um céu, um chão de tábuas e coisas assim. Assim, a minha alucinação se fixava”.<sup>28</sup> A rejeição do ambiente da burguesia letrada, como nos relata Ulrich Bischoff, levaram Max Ernst a uma reconquista da arte viva, cujos elementos principais eram objetos distantes da arte, o acaso, o inconsciente e o estudo do fora-do-comum.<sup>29</sup>

122

Uwe M. Schneede, ao contrário, escreve que Max Ernst de modo algum tinha abdicado do controle racional. É verdade que as concepções de André Breton o tinham inspirado fortemente em relação às técnicas imagéticas semiautomáticas, como a frotagem, a gratação e a decalcomania, mas essas novas técnicas teriam imposto a ele o mecanismo da inspiração. A esse automatismo psíquico, Max Ernst teria contraposto a própria associação entre técnica semiautomática e controle pela razão. Ele não acredita na lenda da força criadora do artista; ele se vê como executante, não como criador.<sup>30</sup>

Em outro livro, *Max Ernst*, de 1972, Uwe M. Schneede declara que o surrealismo na sequência do dadaísmo teria sido uma reação ao mundo cunhado pelo intelecto, sem mistério, explorável cientificamente. Nesse sentido, é um recolhimento na

<sup>27</sup> Ibid. – p. 15.

<sup>28</sup> Ibid. – p. 18 s.

<sup>29</sup> O fato de o título do quadro *Der Elefant Celebes* de Max Ernst de 1921 se basear em uma rima infantil nos é informado por Roland Penrose. Diz ele: “Der Elefant von Celebes / hat hinten etwas Gelebes. / Der Elefant aus Sumatra / der vögelt seine Großmama. / Der Elefant von Indien / der kann das Loch nicht findien.” (“O elefante de Celebes / tem algo amarelo no fundo. / O elefante de Sumatra / transa com a vozozinha. / O elefante da Índia / não encontra o buraco.”) Roland Penrose, “Max Ernst’s Celebes”. Charlton Lectures on Art delivered in the University of Newcastle upon Tyne. Newcastle upon Tyne, 1972. – p. 19. Citado a partir de Susanne Lücke-David, *Max Ernst “Euclid” – ein mentales Vexierbild*. Recklinghausen, 1994. – p. 13.

<sup>30</sup> Uwe M. Schneede, Prefácio, in: id., *Max Ernst. Gemälde – Plastiken – Collagen – Frottagen – Bücher*. Editado pelo Württembergischen Kunstverein Stuttgart. 24 de janeiro a 15 de março de 1970. Stuttgart, 1970. – p. 6.

interiorização. “Sigmund Freud é o ídolo e não Albert Einstein”.<sup>31</sup> A imagem, diz Uwe M. Schneede, é um objeto encontrado no subconsciente, do qual Max Ernst, por sua vez, volta a se distanciar em seu processo criativo. “Max Ernst se afasta da doutrinação, criando a própria versão de um surrealismo ampliado, tanto sensitivo como intelectual, e não através de manifestos, com manifestações ou sentado na escrivaninha, mas através de sua obra, sempre em reformulação.”<sup>32</sup>

Em seu livro *Max Ernst*, Gaston Diehl descreve inicialmente a situação intelectual em que a pintura abstrata entrou em cena. Ele fala de uma entrada triunfal da abstração geométrica e depois lírica, que veio como que por encomenda “para realizar os desejos de muitos círculos de artistas: queriam dizer sim para uma esperança de futuro baseada na razão, onde a lógica tinha espaço, e encontrar os caminhos que levassem a uma linguagem comum, que ao mesmo tempo desse espaço para a autorrealização individual e que indiretamente contribuísse para a idolatria do progresso técnico onipresente”.<sup>33</sup> Diehl aponta as ressalvas e as resistências da sociedade, que se via agredida pela obra de Max Ernst, que sempre voltava a questionar a ordem vigente, exigindo a liberdade total.<sup>34</sup> Em seguida, Diehl fala dos pintores e escritores admirados por Max Ernst, citando de Stefan Lochner, Grünewald, Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, mas também Caspar David Friedrich, além de Albertus Magnus e Cornelius Agrippa, Gustave Flaubert, August Strindberg, Max Stirner e Friedrich Nietzsche. Diehl menciona um filme do poeta, escritor e cineasta Alain Gheerbrant, *L'Autre face de la lune* (A outra face da lua), feito a partir de quadros de Max Ernst. Diehl relata o interesse de Max Ernst a partir de 1909 pela “psiquiatria e pelas obras artísticas de doentes mentais reunidas em uma clínica próxima, que pela primeira vez lhe revelam as possibilidades do inconsciente. Isso foi para ele, nas próprias palavras, o impulso decisivo para se dedicar totalmente à pintura”.<sup>35</sup> E Diehl faz uma citação do texto “Vom Werden der Farbe” (“Do surgimento da cor”) de Max Ernst, pensado como louvor a Chagall, Kandinsky e Delaunay, e publicado em agosto de 1917

123

<sup>31</sup> Uwe M. Schneede, *Max Ernst*. Stuttgart, 1972. – p. 56.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Gaston Diehl, *Max Ernst*. Com 54 reproduções em cor e 11 imagens em preto-e-branco. Traduzido do francês para o alemão por Sabine Ibach. Munique, 1973. – p. 8.

<sup>34</sup> Cf. Diehl, *Max Ernst*. – p. 8.

<sup>35</sup> Ibid. – p. 18 s.

na revista *Der Sturm*: “O azul corre em direção à morte total do espaço, preto ou lua fria, lua morta. Sobre a esfera separou-se o mar azul-fuga do deserto amarelo-trabalho. Azul e amarelo são a primeira formação de cor das tonalidades cromáticas dos polos da escuridão e da luz, a imensurável esfera do firmamento e a esfera finita da terra a primeira formação de forma das cores polares azul e amarelo. Então, foi possível acontecer o casamento azulamarelo: verde, planta, multiplicação. Mar e firmamento permaneceram sendo símbolo do espírito, a terra o símbolo do homem, as plantas a primeira oração, matrimônio”.<sup>36</sup>

124

Em seu livro, Gaston Diehl faz um estudo de personagem tão belo, que o reproduzo aqui na íntegra: “Oriundo da estirpe real dos visionários, tal como antes dele Novalis e Arnim, ele sabe adivinhar os signos encobertos pela aparência externa. Mas tal como os velhos mestres ou seu adorado Caspar David Friedrich, detesta toda intensidade desnecessária, todo *pathos* falso, preferindo a calma, o inesperado, de onde faz brotar expectativa incansável e tensão. Um certo medo de viver diante da inexorabilidade e crueldade do destino permanece sub-reptício e inexpressado. Animais fantásticos, fantasmas mascarados e demônios de sorriso escancarado, surgidos das profundezas dos tempos, aparecem apenas de passagem. O perigo constante que paira sobre tudo tem sua origem na natureza circundante, que se dissolve, decompõe e durante muitos anos é preenchida por uma tensão violenta e inimiga sob seu pincel visionário. O poeta predomina dentro dele e em sua obra, no fluxo das imagens que ele inventa com incansável esbanjamento, na riqueza de sua linguagem, que para ele é, ao mesmo tempo, ajuda e complemento indispensável”.<sup>37</sup>

Segundo Diehl, Max Ernst corrobora as vivências de infância, que ele submete a um exame clínico, convicto de que o sonho se torna o substituto de uma cena da infância, que por transferência a eventos recentes adota uma forma modificada; e serve-se dos ensinamentos de Freud também para evitar o medo e outros afetos prejudiciais para usar em seu benefício o enorme trabalho de condensação das ideias oníricas.<sup>38</sup> Diehl conclui: “Surrealista antes mesmo de se inventar o termo, Max Ernst é o primeiro após a guerra a utilizar os poderes

<sup>36</sup> Max Ernst, “Vom Werden der Farbe”. Citado a partir de Gaston Diehl, *Max Ernst*. – p. 25.

<sup>37</sup> Diehl, *Max Ernst*. – p. 86.

<sup>38</sup> Cf. Diehl, *Max Ernst*. – p. 88.

do sonho para um desvendamento crítico de todos os hábitos, convenções e tabus. A ironia que ele maneja com leveza e acurácia ainda maior permanece, para ele, expressão tanto de uma resistência contra as mentiras da sociedade como um meio de defesa pessoal sendo, ao mesmo tempo, uma pergunta artilosa, quase uma conclamação ao observador, obrigando-o a pensar, a uma postura crítica e cética. Cada uma de suas obras é uma janela para o fantástico, um alerta e um convite ao diálogo, tudo junto”.<sup>39</sup>

Quando Dorothea Tanning e Max Ernst se conheceram, o quadro *Birthday* tinha acabado de ficar pronto, e Dorothea Tanning buscava um título adequado para a pintura. Max Ernst sugeriu chamar o quadro de “Birthday” (Aniversário). *Birthday* é o título do livro autobiográfico da artista Dorothea Tanning, em que descreve o seu marido Max Ernst, com quem conviveu por muito tempo e com quem foi casada por muitos anos até a morte dele, em 1º de abril de 1976, situando-o da seguinte forma: “Ele tem um lugar fixo no firmamento das estrelas humanas, tal como os outros, dos quais nos alimentamos, cientes ou não disso, cujos momentos legados são pilares de bossa audácia”.<sup>40</sup> E, por fim: “Desde o início eu vi que a etiqueta ‘pintor’ não pode fazer jus a Max. Isso o jogaria no mesmo balaio onde estão os que *sabem pintar*. São grandes pintores, pintaram bem, melhor, foram os melhores. Acrobatas. Mas como chamamos alguém que nos incita a abandonar o mundo da razão e olhar de frente o imponderável? Alguém que faz isso sem palavras, apenas com signos, símbolos, mimese misteriosa, arrumado sobre superfícies que se autodenominam astutamente de pinturas?”<sup>41</sup>

125

O próprio Max Ernst escreve em seu texto “O que é surrealismo?” as seguintes frases: “Como última superstição, como resquício triste do mito da criação restou ao círculo cultural do Ocidente o mito da atividade criativa do artista. Faz parte dos primeiros atos revolucionários do surrealismo ter atacado e provavelmente eliminado para sempre esse mito com recursos objetivos e de forma absolutamente dura, insistindo com veemência no papel puramente passivo do ‘autor’ no mecanismo da inspiração poética, revelando todo controle ‘ativo’ através da razão, da moral ou de conjecturas estéticas como sendo contrárias à inspiração.

<sup>39</sup> Ibid. – p. 89.

<sup>40</sup> Dorothea Tanning, *Birthday. Lebenserinnerungen*. Traduzido do inglês para o alemão por Barbara Bortfeldt. Colônia, 1991. – p. 179.

<sup>41</sup> Ibid.

Como espectador, ele pode presenciar o surgimento da obra e acompanhar as fases da sua evolução com indiferença ou paixão. Assim como o poeta escuta os seus processos automáticos de raciocínio e os anota, o pintor projeta no papel ou na tela aquilo que a força de sua imaginação ótica lhe inspira. Evidentemente, acabou aquela concepção antiga do ‘talento’ e da adoração dos heróis, acabou a ‘fertilidade’ do artista tão apreciada pelos sedentos de admiração do artista, que hoje põe três ovos, amanhã um e no domingo nenhum. Uma vez que todo ser humano ‘normal’ (e não só os ‘artistas’) sabidamente carrega em seu subconsciente um estoque inesgotável de imagens soterradas, é uma questão de coragem ou de procedimentos libertadores (como a *écriture automatique*), de viagens exploratórias ao inconsciente, trazer à tona objetos encontrados (‘imagens’) não falsificados (não descoloridos pelo controle), cujo encadeamento podemos chamar de conhecimento irracional ou objetividade poética, segundo a definição de Paul Eluard: ‘A objetividade poética consiste unicamente no encadeamento de todos os elementos subjetivos, cujo escravo – e não senhor – é o poeta, até prova em contrário’. De onde se depreende que o ‘artista’ falsifica”.<sup>42</sup> Em outro momento, Max Ernst se pronuncia de forma ainda mais contundente: “Quem acha que pode fixar os sonhos de suas noites em uma tela, não faz mais do que aquele que inocentemente copia três maçãs, porque só lhe interessa a semelhança. Eu concedo ao pintor o direito de falar, de rir, de tomar posição e de brincar com todas as suas capacidades alucinatórias”.<sup>43</sup>

A biografia de Max Ernst<sup>44</sup> de 1969, escrita por Lothar Fischer, pode ser lida como um elogio à amizade – especialmente a amizade entre Max Ernst e Hans Arp e Paul Éluard. Em um trecho desse livro maravilhoso, ele descreve a amizade surgida em um encontro ao acaso na exposição do Werkbund de 1914 em Colônia entre Max Ernst e o poeta, pintor e escultor Hans Arp. “Assim como August Macke, ele era quatro anos mais velho que Max Ernst, mas já era um artista reconhecido. Ele concordava com Max Ernst – apesar do amor ou justamente pelo amor de ambos pelo romantismo alemão – que era chegado o tempo de buscar novas e

<sup>42</sup> Max Ernst, *Was ist Surrealismus?*, reproduzida em excertos em Uwe M. Schneede, *Max Ernst*. Stuttgart, 1970. – p. 49–51.

<sup>43</sup> Peter Schamoni, *Max Ernst. Maximiliana. Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie. Hommage (!) à Dorothea Tanning*. Munique, 1974. – p. 62.

<sup>44</sup> Lothar Fischer: *Max Ernst : mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 8a edição, 1998.

mais ousadas formas de expressão na arte”.<sup>45</sup> O período da amizade nascente com Hans Arp foi descrita por Max Ernst com as seguintes palavras: “Encontrávamos constantemente. Durante as noites que cheiravam a espinheira branca, caminhávamos por sobre as montanhas recobertas de florestas em torno de Bonn em companhia de meninas renanas, que também inspiraram Heine e Apollinaire em seus fantásticos poemas, e ao mestre das meias-figuras femininas em seus quadros fantásticos. Subimos o monte de Vênus de Tannhäuser, as sete montanhas da Branca de Neve e seus anões, o Rolandseck, onde Carlos Magno ouviu o grito desesperado de Roncesvalles, o Monte do Dragão, ensopado de sangue, e atravessamos a ponte em Beuel, onde Apollinaire encontrou o Judeu Errante... Arp lia para nós os seus primeiros poemas, que depois foram publicados com o título *Die Wolkenpumpe*, e fiquei surpreso em reconhecer neles os primórdios do surrealismo, muito antes do famoso manifesto”.<sup>46</sup> Além de Hans Arp, Max Ernst também teve uma amizade profunda com Paul Éluard até a morte deste; Max Ernst afirmou repetidamente que com nenhum outro além de Paul Éluard ele teve uma simbiose de sentimentos e ambições dessa magnitude. No fim de seu livro, Lothar Fischer constata: “A partir de determinado ponto, em primeira linha o determinante é a personalidade que se aproxima de conteúdos inconscientes, analogamente às experiências existentes sobre a predisposição de uma personalidade ao lidar com substâncias inebriantes. Assim como não pode haver uma definição de arte, também não há uma fórmula para a produção de obras de arte”.<sup>47</sup>

127

O trabalho de Hannah Höch sobre Max Ernst e sua obra extensa e multifacetada estende-se da primeira Exposição Dada Internacional de 1920 até depois da morte do artista dois anos mais novo do que ela em 1º de abril de 1976. Já antes da viagem a Paris em 1924, tão importante para Hannah Höch, ela tinha o firme intuito de pedir o endereço do artista máximo do dada a Nelly van Doesburg e Theodor Fraenkel, com a intenção de procurá-lo em Paris, seu domicílio naquela época. “Tudo começou com dada”, anota ela em seu diário em 22 de fevereiro de 1951, por ocasião da exposição de Max Ernst “Gemälde und Graphik 1920-1950” no Haus am Waldsee em Berlim, fazendo a seguinte observação acerca do artista

<sup>45</sup> Fischer: *Max Ernst*. – p. 27.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

renano: “Passando por todas as fases decisórias, ele continua sendo o meu ‘parente’ mais próximo”.<sup>48</sup>

No dia 18 de janeiro de 1954, a rádio Nordwestdeutscher Rundfunk de Colônia transmite uma conversa entre Max Ernst e Karl Linfert, que Hannah Höch não perde e a anima a escrever uma carta a Max Ernst, mas que só está disposta a enviar depois de muitas reticências. Após a abertura de uma exposição de Max Ernst na Galeria Rudolf Springer em fevereiro de 1954, ela escreve a Max Ernst sobre a impressão que a conversa radiofônica havia deixado nela:

128 “É que essa conversa me impressionou profundamente. Sim, me abalou mesmo. O senhor falou tão intensamente e de forma autêntica sobre a criação da pessoa que parte de impulsos surrealistas. O senhor descreveu o aventureiro, o que capacita, até mesmo obriga a *semmore* estar nesse equilíbrio perigoso e – o senhor falava também de forma ousada da força necessária para esse empreendimento. E ainda: de um descontentamento que deve desencadear um tal procedimento individual-anárquico. Achei isso um achado grandioso e muito bem expresso. O dadismo já tinha chegado aos seus limites muito rápido – o surrealismo tornou-se para nós visão de mundo, ou seja: além de tornar-se base criativa, a linha condutora da vida – sim – a linha que, ela apenas, se mantinha ao longo de todas as reviravoltas. Na língua alemã, isso nunca antes havia sido dito de forma tão marcante como nessa conversa”.<sup>49</sup>

Em 1964, Hannah Höch recebe um convite para a abertura de uma exposição com trabalhos de Dorothea Tanning no Amerika Haus de Berlim. A exposição chamava-se *Bilder, Zeichnungen, Collagen* (Quadros, Desenhos, Colagens), e ficou aberta de 25 de janeiro a 27 de fevereiro. No verso do convite, Max Ernst anotou seu nome e seu endereço parisiense para Hannah Höch. Depois de mais de quarenta anos, por ocasião da abertura dessa exposição, acontece o reencontro de Max Ernst e Hannah Höch, sobre o qual Höch escreve em sua agenda: “A Casa da América mostrou Dorothea Tanning (esposa de Max Ernst). Max-DADA também estava lá. Ele foi muito simpático comigo. Eu, muito alegre em revê-lo”.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Hannah Höch: Agenda (“Diário”) 1951-1954. Berlinische Galerie, Arquivo Hannah-Höch.

<sup>49</sup> Hannah Höch para Max Ernst. Berlim, 14/3/1954. / Carta (Esboço). 1 folha, manusc. Berlinische Galerie, Arquivo Hannah-Höch.

<sup>50</sup> Hannah Höch: Agenda (“Agenda de bolso 1964”) 1964. Berlinische Galerie, Arquivo Hannah-Höch.

Em julho do mesmo ano, Hannah Höch recebe a visita de Peter Schamoni, que quer fazer um filme sobre a artista. No dia 13 de julho, a TV exibe o filme de Carl Lamb e Peter Schamoni sobre Max Ernst, que Hannah Höch não quer perder de foram alguma. “De noite, às 10 horas, ver o filme de Schamoni para a TV sobre Max Ernst. Querem fazer um assim de meia hora sobre mim – eventualmente – Renate Gerhard, Gerd Rühl e eu fomos ver o filme na casa de Gal. Schüler. Evidentemente não foi tão bom quanto o filminho a cores, mas – só por M.E., que é um homem tão nobre e belo – também diz coisas boas e bonitas no filme, é um documento valioso. Infelizmente associado a música *kitsch*. ‘Choradeira dos infernos’, pios de coruja etc. Wagner da pior espécie – uma pena. Nesse ponto, as concessões feitas ao grande público decididamente foram longe demais”.<sup>51</sup>

Os pontos fracos desse filme também foram detectados por Lothar Fischer em sua biografia de Max Ernst: “Ernst foi mostrado durante o trabalho ou ele próprio comentava – interrompido por um locutor – acerca de sua trajetória e de seus quadros. Peter Schamoni não ficou muito satisfeito com o filme. Ficou a sensação de que a representação da personalidade do artista tenha ficado monumental demais. O Max Ernst real, com seu senso inato de ironia, chiste e humor inteligente ficou em segundo plano ou nem se percebeu”.<sup>52</sup>

129

Max Ernst falece em 1º de abril de 1976 em seu apartamento em Paris, um dia antes de seu aniversário de 85 anos. No mesmo ano, morrem Josef Albers, Man Ray e Hans Richter. Ao lado da reportagem de Magda van Emde Boas sobre a exposição em Amsterdam *Cidadão do mundo, solitário: Retrospectiva da obra de Max Ernst*, publicado no jornal *Die Welt* em 19 de dezembro de 1969, Hannah Höch escreve: “// Meu irmão”.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Lothar Fischer: *Max Ernst*. – p. 133.

<sup>53</sup> Magda van Emde Boas: *Einsamer Weltbürger : Retrospektive auf das Werk von Max Ernst - Ausstellung in Amsterdam. Die Welt* Nº 295, Hamburgo, 19/12/1969. / Página de jornal. 1 folha, com observação manusc. De Hannah Höch: “// Mein Bruder”. Berlinische Galerie, Arquivo Hannah-Höch.

## Bibliografia

Artemidor von Daldis, *Das Traumbuch*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Griechischen übertragen, mit einem Nachwort, Anmerkungen und Literaturhinweisen versehen von Karl Brackertz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Ulrich Bischoff, *Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei*. Herausgegeben von Ingo F. Walther. Köln: Taschen, 1987.

Gaston Diehl, *Max Ernst*. Mit 54 Farbwiedergaben und 11 Schwarzweiß-Bildern. Aus dem Französischen von Sabine Ibach. München: Südwest, 1973.

Max Ernst, *Paramythen / Paramyths / Paramythes*. Deutsch, Englisch, Französisch. Mit 10 Collagen. Spiegelschrift 2. Köln, Verlag Galerie Der Spiegel, 1970

130 Max Ernst, *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen / La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe*. Spiegelschrift 4. Köln: Verlag Galerie der Spiegel, 1970.

Max Ernst und Paul Eluard, *Répétitions*. Deutsch mit 11 Collagen. Spiegelschrift 9. Köln: Verlag Galerie Der Spiegel, [undat.]

Lothar Fischer, *Max Ernst mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Lothar Fischer*. Rowohlt Bildmonographien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

Carola Giedion-Welcker, Max Ernst, in: Katalog Wallraf-Richartz-Museum Köln 28. Dezember 1962 bis 3. März 1963; Kunsthaus Zürich 23. März bis 28. April 1963. Köln: Bachem, 1962.– S. 11 bis 17.

Pere Gimferrer, *Max Ernst*. Aus dem Spanischen von Eugen Helmlé. Stuttgart: Klett, 1983.

Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*. Mit Beiträgen über das Frühwerk von Max Ernst, die rheinischen Expressionisten (Macke, Campendonk u. a.), Dada Köln: Hans Arp, Johannes

Theodor Baargeld, Max Ernst u. a. von Dirk Backes, Uli Bohnen, Klemens Dieckhöfer u. a. Köln: Rheinland; Bonn: Habelt, 1980.

Hannah Höch: Terminkalender [„Tagebuch“] 1951–1954. Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv.

Hannah Höch an Max Ernst. Berlin, 14.3.1954. / Brief [Entwurf]. 1 Blatt, hs. Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv.

Katalog: *Max Ernst*. Wallraf-Richartz-Museum Köln 28. Dezember 1962 bis 3. März 1963; Kunsthaus Zürich 23. März bis 28. April 1963. Köln: Bachem, 1962.

Katalog: *Max Ernst*. Insight the Sight / „Das innere Gesicht“. An Exhibition of Max Ernst Paintings, Drawings and Sculpture from de Menil Family Collection. Circulated by the Institute for the Arts, Rice University, Houston, Texas. German Edition. Kestner-Gesellschaft Hannover. 3. Juli bis 20. August 1970. Katalog 4/1970.

131

Katalog: Kunstmuseum Bonn (Hrsg.), *Max Ernst – Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Hans Bolliger – eine Neuerwerbung. Verzeichnis der Bestände mit Dokumenten und Spezialliteratur*. Kunstmuseum Bonn 26. Januar bis 2. April 1989. Bonn: Wienand, 1989.

Katalog: *Max Ernst: Jenseits der Malerei – das grafische Oeuvre*. Eine Ausstellung im Kestner-Museum Hannover vom 16. April bis 15. Juli 1972. Brusberg Dokumente 3. Hannover: Brusberg, 1972.

Katalog: Uwe M. Schneede, *Max Ernst. Gemälde – Plastiken – Collagen – Frottagen – Bücher*. Herausgegeben vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart. 24. Januar bis 15. März 1970. Stuttgart: Cantz, 1970.

Susanne Lücke-David, *Max Ernst „Euclid“. Ein mentales Vexierbild*. Recklinghausen: Bongers, 1994.

Eberhard Roters, „Dada – Ausklang und Nachhall“, in: Berlinische Galerie (Hrsg.), *Hannah Höch – Eine Lebenscollage. Archiv-Edition*. Bd. II: 1921–1945.

1. Abteilung. Mit Texten von Eberhard Roters und Heinz Ohff. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1995. – S. 19–74.

Peter Schamoni, *Max Ernst. Maximiliana. Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie. Hommage [!] à Dorothea Tanning*. München: Bruckmann, 1974.

Wieland Schmied, „Lernen, sich seiner Blindheit zu entledigen“. Über Max Ernst und Giorgio de Chirico, in: *Max Ernst. Insight the Sight / „Das innere Gesicht“*. An Exhibition of Max Ernst Paintings, Drawings and Sculpture from de Menil Family Collection. Circulated by the Institute for the Arts, Rice University, Houston, Texas. German Edition. Kestner-Gesellschaft Hannover. 3. Juli bis 20. August 1970. Katalog 4/1970. – S. 31–30.

Uwe M. Schneede, *Max Ernst*. Hatje Bild-Monographie. Stuttgart: Hatje, 1972.

Dorothea Tanning, *Birthday. Lebenserinnerungen*. Aus dem Amerikanischen von Barbara Bortfeldt. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1991.

Eduard Trier, *Max Ernst*. Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart. Band 11. Recklinghausen: Bongers, 1959.

Patrick Waldberg, *Ernst. Peintures*. Petite encyclopédie de l'art 94. Paris: Hazan, 1969.



# Das Sehen und der Blick

Eckhard Hammel<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Concluiu seu doutorado em 1989 com Dietmar Kamper, na Universidade Livre de Berlim, e foi membro do grupo de pesquisa para patognósticos de Rudolf Heinz na Universidade Heinrich Heine, em Düsseldorf. Ele trabalhou por cerca de 15 anos como professor universitário, com foco em filosofia social, estética e teoria da mídia. Desde meados dos anos 1990, está envolvido principalmente na produção de instalações na World Wide Web. Em 1996, fundou a revista online CultD.

Skepsis gegenüber Bildern herrscht bekanntlich nicht nur in den monotheistischen Religionen. In unterschiedlichen Ausprägungen bestimmt sie die abendländische Kultur seit der griechischen Antike. Mit der neuzeitlichen Moderne und deren technischen Produktions- und Distributionstechniken von Bildern ist sie sogar zu einem Brennglas philosophischer Betrachtungen geworden.

Für die Kritik an der technisierten Bildwelt der Gegenwart stehen Denken und Schreiben von Autoren wie Walter Benjamin, Guy Debord, Dietmar Kamper, Villém Flusser, Norval Baitello jr. und anderen. So unterschiedlich deren Werke auch ausfallen und interpretiert werden mögen: Gemeinsam ist ihnen die Skepsis gegenüber der technisierten Bilderflut, in der sich – von der Fotografie über Film und Fernsehen bis hin zum Internet – Amplitude und Frequenz, also Intensität und Progress, gleichzeitig steigern. Dabei geht es freilich nicht nur um die quantitative Steigerung dessen, was man kulturtechnisches „Spektakel“ (Debord) oder „Imaginäres“ (Kamper) genannt hat. Es geht vielmehr um die damit verbundene und von Norval Baitello herausgearbeitete Amplifikation der „ikonophagen“ Kernqualität aller Bilder.

Dem Crescendo der Bilderflut korrespondiert ein Naturverhältnis, das sich in den Künsten anders reflektiert als in den technischen Errungenschaften. Dazu ein Rückgriff auf Überlegungen Jacques Lacans, die ihrerseits im Anschluss an Gedanken Jean-Paul Sartres und Maurice Merleau-Pontys entstanden sind. Im Jahr 1964 trifft Lacan in seinem Seminar über die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse eine rezeptionsgeschichtlich folgenreiche Differenzierung: die Unterscheidung von *Sehen* und *Blick*. Unter dem Vorgang des *Sehens* versteht Lacan einen vektoriellen Prozess, in dem sich das sehende Subjekt ein Bild von einem gegebenen Objekt macht. Die epistemologische Frage nach der möglichen Vor- oder Nachträglichkeit des Objekts im Verhältnis zur Wahrnehmung ist dabei (jedenfalls zunächst) nicht von entscheidendem Interesse. Interessant ist für Lacan die Beziehung des sehenden Subjekts zu dem Bild (*Image*), das es sich macht. Diese Beziehung ist geometraler Art, das heißt sie gestattet ein Sehen, das seine Wurzeln im cartesianischen Denken hat. Bei Descartes gibt ein sozusagen sehendes *Cogito*, welches sich das Machwerk seiner Bilder untertan macht. Es scheint so zu sein, als könne das Subjekt seine Produkte nach Belieben vermessen, erkennen und benutzen oder auch einfach nur genießen. Faktisch existiert diese Allmacht

allerdings nur im Schein. Nach Lacan handelt es sich um ein Trugbild. Die Allmacht gehört ins Reich der Phantasmen, dessen selbstreferenzielle Grundlagen Lacan bereits im Jahr 1936 mit seiner Analyse des *Stade du miroir* expliziert hatte.

Nach Lacan wird der Prozess des Sehens durch den gegenläufigen Prozess des Blickens konterkariert. Gewissermaßen vom Objekt aus verläuft der Blick von einem angenommenen Lichtpunkt aus in Richtung des Subjekts, das also als sehendes selbst angeblickt wird. In der Terminologie Lacans bildet es ein *Tableau*. Komplementär zum Bild (*Image*) wird der Vektor des Blicks durch einen Schirm geblockt, der das Subjekt vor dem Blick schützt.

Im Seminar zeichnet Lacan beide Vektoren als zwei Dreiecke, deren Hypotenusen vertikal ausgerichtet sind und deren Spitzen gegeneinander zeigen. In einer dritten Grafik verschiebt Lacan die beiden Triangel übereinander. Aus dieser Verschränkung von Sehen und Blick ergibt sich ein non-lineares Beziehungsgewebe. Das Subjekt vermag sich darin mit Hilfe des Realitätsprinzips leidlich zu stabilisieren, beispielsweise indem es die Flut der Bilder in wahre (authentische) und falsche (*Fake*) spaltet und sich dergestalt zum phantasmatischen Herrn der Differenz zwischen dem Wahren und dem Falschen erhebt.

136

Die Entstehung des Phantasmas führt bereits Tomás de Aquino auf eine generative Leistung des Subjekts zurück. Dabei spielen Erinnerung (*memoria*) und Synthesis (*sensus communis*) eine Rolle. Das Subjekt synthetisiert die flüchtigen Sinnesdaten der wahrgenommenen Außenwelt und vermischt diese mit Erinnerungen. So entsteht die Stabilität oder Pseudo-Stabilität von Bildern. (Einige hundert Jahre später wird sich Sigmund Freud mit dem gleichen Problem konfrontiert sehen. Im *Entwurf einer Psychologie* von 1895 geht Freud davon aus, dass die flüchtigen Daten, welche die Wahrnehmung liefert, durch Daten aus dem Vorbewussten stabilisiert werden.)

Auch in der Psychoanalyse ist das Phantasma an eine synthetische Kraft gebunden, die die aktuellen Wahrnehmungen zu einem Bild, in diesem Fall zu einem Trugbild zusammenführt. Dabei ist das Phantasma auf besondere Weise an die Erinnerung gebunden. Nicht nur insofern es auf seiner Geschichte *gründet*, sondern auch insofern es diese Geschichte durch Verschiebungen und Verdichtungen

funktionalisiert. Deutlich wird dies am Verhältnis des Phantasmas zu seinem Komplement, dem Trauma. In der psychoanalytischen Erfahrung erweist sich der Begriff *Komplex* als Zeuge dieses Verhältnisses. So stützen sich beispielsweise die männlichen Phantasmen der sexuellen Objektwahl nach dem Durchlaufen des Ödipuskomplexes auf das Trauma der Kastrationsdrohung. Tatsächlich aber folgt jener nicht kausal auf diese. Die Kastrationsdrohung findet vielmehr im Modus der Nachträglichkeit statt. Sie ist in gewisser Weise eine Invention des Phantasmas, mit der dieses sich begründet und stabilisiert.

Ähnlich sieht es in der Sphäre des Sehens aus. Das Komplement zum narzisstischen Phantasma des gespiegelten Idealichs (*Moi*) im *Stade du miroir* ist das Trauma des zerstückelten Körpers. Der Ausdruck „Phantasie vom zerstückelten Körper“ ist insofern etwas irreführend, als der zerstückelte Körper zwar keinem realen Erleben entspricht und insofern tatsächlich phantasiert ist, er aber nicht der Ordnung des Phantasmas im engeren Sinn angehört. Seine Wirkung jedenfalls entfaltet er erst vollständig, wenn das Subjekt das Spiegelstadium durchläuft beziehungsweise durchlaufen hat. Der zerstückelte Körper steht also für eine Traumatisierung ein, welche die Phantasmatik des Spiegelstadiums im Modus der Nachträglichkeit stabilisiert.

137

||

Die technische Steigerungsform dieser Phantasmatik prostituiert sich populär im virtuellen *Selfie hype*. Im *Selfie* ist der einstmals private Spiegel zu einem kommunikativ geteilten Ereignis aufgestiegen. Weder Malerei, noch Fotografie, noch nicht einmal die digitale Bildbearbeitung der 90er-Jahre vermochten das Prinzip narzisstischer Rekursion in solch einem Maß aufzublähen. Nachdem Steven Sasson 1974 bei Kodak die Digitalkamera erfunden hatte und Adobe im Jahr 1990 ein Bildbearbeitungsprogramm von John und Thomas Knoll präsentierte, das den Namen *Photoshop* trug, kündigte sich ein Phasenübergang des geometralen Sehens an, der zum einen das Atelier des Künstlers auf die Desktops der *User* multiplizierte, und der zum anderen das Spezialwissen zahlreicher technischer und künstlerischer Domänen auf ein schwarzes Quadrat genannt *Screen* reduzierte. Verlieh die Malerei noch der Materie eine sichtbare Form, so ist es unter der Überschrift *What you see is, what you get* nunmehr das Sehen, das die Materie in Form bringt. Nichts anderes besagt Lacans Abhandlung über das *Stade du miroir*.

### III

Das Phantasma, das die bildgebende Technologie mit der selbstreferenziellen „*structure ontologique du monde humain*“ (Lacan) des *Stade du miroir* verschleißt, hat die Traumata dieser Welt nicht überwunden. Es ist vielmehr an deren Produktion beteiligt. Das Phänomen, dass in Vitrinen und auf zeitgenössischen Sideboards und Desktops nicht selten gerahmte Fotografien zu finden sind, die bereits verstorbene und noch lebende Menschen untereinander vermengen, gibt Tómas recht, der im Phantasma die besagte Kollaboration von *Memoria* und *Sensus communis* am Werk sah. Sie zeugen aber zuvörderst von Scham. Im Arrangement der Porträtfotografien zeigt sich die bittere Scham davor, dass auch die neuesten technischen Errungenschaften Verstorbene nicht wieder zum Leben erwecken können. (Darüber können gelungene medizinische Wiederbelebungen nicht hinwegtäuschen.) Die Künste, namentlich Malerei und Literatur gaben darüber auch schon vor der industriellen Revolution Bescheid. Davon zeugt auch Georg Büchners *Lenz*, der – nachdem er verzweifelt, aber vergeblich versucht hatte, ein verstorbenes Kind wieder zum Leben zu erwecken – im Wahn durch das Gebirge zieht und vom Blick erfasst wird:

138

„...der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. Lenz musste laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und fasste ihn ganz sicher und ruhig und fest.“ Büchner, *Lenz*.

Für das Trauma schlechthin des technologischen Phantasmas steht der Begriff „Natur“, und zwar nicht die apollinische, durch die physikalischen Gesetze des geometralen Sehens geklärte Natur, sondern die ungebändigte, dionysische Sphäre der Natur und ihr Blick auf das Subjekt. Bei Büchners *Lenz* bestand deren Repräsentant in der Unwirtlichkeit des Gebirges. Von dieser zeugen auch vergleichbar mächtige Habitate wie das Meer, die Wüste oder der Urwald, wie ihn Joseph Conrad in *Almayer's Folly* beschrieben hat: Umgeben von schemenhaften Urwaldbäumen liegt Dain verbraucht und hilflos auf einer Lichtung an einem schwelenden Reisigfeuer, aus dem ein letzter Lichtschein seinen Glanz in seine müden Augen wirft.

„In the middle of a shadowless square of moonlight, shining on a smooth and level expanse of young rice-shoots, a little shelter-hut perched on high

posts, the pile of brushwood near by and the glowing embers of a fire with a man stretched before it, seemed very small and as if lost in the pale green iridescence reflected from the ground. On three sides of the clearing, appearing very far away in the deceptive light, the big trees of the forest, lashed together with manifold bands by a mass of tangled creepers, looked down at the growing young life at their feet with the sombre resignation of giants that had lost faith in their strength. And in the midst of them the merciless creepers clung to the big trunks in cable-like coils, leaped from tree to tree, hung in thorny festoons from the lower boughs, and, sending slender tendrils on high to seek out the smallest branches, carried death to their victims in an exulting riot of silent destruction.“ Conrad, *Almayer's Folly*, chapter XI.

Es liegt eine traumatische Drohnung im Blick der ungezähmten Natur. Er kommt aktuell immer von außen und scheint das Subjekt wahrlich unterwerfen und schonungslos vernichten zu wollen. Um sein Ende aufzuschieben hat das Subjekt seine technologischen Kulturleistungen installiert, die es erfolgreich vor dem Außen abzuschirmen scheinen. Aber – diese Quintessenz ist aus den Lehren Freuds und Lacans zu ziehen – das Trauma geht dem Phantasma nicht voraus, es ist vielmehr sein Effekt. Das bedeutet, dass die Ikonophagie aus dem Phantasma selbst kommt und nicht aus dessen Jenseits.

Appendix: Das wirft Licht auch auf die Situation im Jahr 2019. Das *Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais* (INPE) schätzt, dass wegen landwirtschaftlicher Erschließung in diesem Jahr voraussichtlich 10.000 Quadratkilometer Regenwald abgeholzt und abgebrannt werden. Im Anschluss an pessimistische Prognosen dieser Art hatte der gegenwärtige Präsident Brasiliens, Jair Messias Bolsonaro, Anfang August 2019 den Direktor der INPE, Ricardo Galvão, entlassen. Man sagt Bolsonaro enge Beziehungen zur Agrarlobby nach und ein fragwürdig tolerantes Verhalten gegenüber Brandrodungen. Aber Literatur und bildende Künste können uns lehren, dass die Verhältnisse nicht allein durch die Ökonomie bestimmt werden, sondern dass die Ökonomie vielmehr bestimmt wird durch das Verhältnis des geometralen Sehens zum Blick. Die Verhältnisse sind nicht nur kompliziert, sondern komplex in ihren Rückkopplungsschleifen, auch wenn sie den kritischen Schwellenwert noch nicht erreicht zu haben scheinen. Das zeigt sich nicht nur darin, dass Amanzonino Mendes' Versuch, die *Caboclos* mit tausenden

Kettensägen auszustatten, um deren Lebensunterhalt zu sichern, dadurch vereitelt wurde, dass die *Caboclos* diese Werkzeuge an die kommerziellen Vernichter des Waldes weiterverkauften. Es zeigt sich vor allem darin, dass die CO<sub>2</sub>-Emissionen, die den Regenwald so überlebenswichtig machen, ein Effekt der technisierten Regionen in Europa, den USA und Asien sind, nicht aber Brasiliens.



Do ver e do olhar<sup>1</sup>

Eckhard Hammel<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tradução: Alex Florian Heilmair

<sup>2</sup> Concluiu seu doutorado em 1989 com Dietmar Kamper, na Universidade Livre de Berlim, e foi membro do grupo de pesquisa para patognósticos de Rudolf Heinz na Universidade Heinrich Heine, em Düsseldorf. Ele trabalhou por cerca de 15 anos como professor universitário, com foco em filosofia social, estética e teoria da mídia. Desde meados dos anos 1990, está envolvido principalmente na produção de instalações na World Wide Web. Em 1996, fundou a revista online CultD.

O ceticismo em relação às imagens não ocorre apenas nas religiões predominantemente monoteístas. De formas variadas, ele determina a cultura ocidental desde a antiguidade grega. Com a modernidade e as técnicas de produção e distribuição de imagens, ele se tornou o ponto focal das contemplanções filosóficas.

A crítica do atual mundo técnico da imagem é feita por pensamentos e escritos de autores como Walter Benjamin, Guy Debord, Dietmar Kamper, Villém Flusser, Norval Baitello Jr., entre outros. Por mais diferentes que seus trabalhos sejam interpretados, em comum eles têm o ceticismo em relação ao fluxo técnico das imagens, no qual – da fotografia ao cinema e da televisão até a internet – a amplitude e a frequência – e, portanto, a intensidade e o progresso – aumentam simultaneamente. Certamente não se trata apenas do aumento quantitativo do que foi chamado de “espetáculo” técnico-cultural (Debord) ou “imaginário” (Kamper). Associado a isso, trata-se sobretudo da amplificação da qualidade “iconofágica” essencial de todas as imagens, conforme elaborou Norval Baitello.

À crescente enxurrada de imagens corresponde uma relação natural que se reflete de forma diferente nas Artes e nas relações técnicas. A esse respeito, recorre-se às considerações de Jacques Lacan, que surgiram na esteira do pensamento de Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. No seminário sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise de 1964, Lacan estabelece uma diferenciação com consequências históricas: a distinção entre *ver* e *olhar*. No caso do *ver*, Lacan entende se tratar de um processo vetorial, no qual o sujeito que vê faz uma imagem de determinado objeto. A questão epistemológica da possível anterioridade ou posterioridade [*Nachträglichkeit*] do objeto em relação à percepção não é (pelo menos inicialmente) de interesse decisivo. O que interessa a Lacan é a relação entre o sujeito que vê e a imagem que ele produz. Essa relação é de natureza geométrica, ou seja, ela possibilita um ver que tem suas raízes no pensamento cartesiano. Em Descartes existe, por assim dizer, o *cogito* que vê e se subjugua às imagens por ele produzidas. Parece que o sujeito pode medir, reconhecer e usar seus produtos como quiser ou também simplesmente apreciá-los. De fato, essa onipotência existe apenas aparentemente. De acordo com Lacan, trata-se tão somente de ilusão. A onipotência pertence ao reino dos fantasmas, cujas bases autorreferenciais Lacan já havia exposto em 1936, na sua análise do *Stade du miroir*.

Conforme Lacan, o processo do ver [*Sehen*] é neutralizado pelo processo oposto do olhar [*Blicken*]. De certo modo, o olhar parte de um dado ponto de luz do objeto em direção ao sujeito. Assim, o sujeito que vê é visto também. Na terminologia de Lacan ele forma um quadro (*tableau*). Complementar à imagem, o vetor do olhar é bloqueado por uma tela que protege o sujeito desse olhar.

No seminário, Lacan desenha ambos vetores como dois triângulos, cujas hipotenusas estão alinhadas verticalmente e cujas pontas apontam uma para a outra. Em um terceiro gráfico, Lacan sobrepõe os dois triângulos. Desse entrelaçamento de ver e olhar resulta uma rede não linear de relações. O sujeito é capaz de se estabilizar com a ajuda do princípio da realidade [*Realitätsprinzip*], ao dividir, por exemplo, o fluxo de imagens em verdadeiras (autênticas) e falsas (*fake*), alcançando-se, assim, a partir dessa diferença, a senhor do fantasma.

144

Tomás de Aquino atribuiu a formação do fantasma à capacidade generativa do sujeito. Aqui a memória (*memoria*) e a síntese (*sensus communis*) desempenham um papel. O sujeito sintetiza os dados sensoriais fugazes, percebidos no mundo exterior, e os mistura com suas memórias. Assim surge a estabilidade, ou pseudoestabilidade, das imagens. (Alguns séculos mais tarde, Sigmund Freud seria confrontado com o mesmo problema. No *Projeto de uma psicologia*, de 1985, Freud assume que os dados fugazes fornecidos pela percepção são estabilizados pelos dados pré-conscientes.)

Também na psicanálise o fantasma está ligado a uma força sintética, que funde as percepções atuais em uma imagem, neste caso, em uma ilusão. Assim o fantasma é vinculado de modo particular à memória. Não apenas na medida em que se baseia em sua história, mas também por funcionalizar essa história por meio de modificações e compactações. Isso fica claro na relação do fantasma com seu complemento, o trauma. Na experiência psicanalítica o termo *complexo* se manifesta como testemunha dessa relação. Assim, por exemplo, os fantasmas masculinos da escolha de objeto sexual, após perpassarem o complexo de Édipo, apoiam-se no trauma da ameaça de castração. De fato, o segundo não segue o primeiro de forma causal. A ameaça de castração ocorre muito mais no modo *a posteriori* [*Nachträglichkeit*]. Ela é, de certo modo, uma invenção do fantasma na qual este se fundamenta e se estabiliza.

A forma de ascensão técnica dessa fantasmática prostitui-se no *hype* virtual da *selfie*. Na *selfie*, o espelho, outrora privado, ascende para um acontecimento comunicativo compartilhado. Nem a pintura, nem a fotografia, nem mesmo o tratamento das imagens digitais na década de 1990 foram capazes de inflar o princípio da recursão narcísica a tal ponto. Depois que Steve Sasson inventou em 1974 a câmera digital Kodak e em 1990 a Adobe apresentou o programa de edição de imagens de John e Thomas Knoll, chamado Photoshop, anunciou-se um momento de transição da visão geométrica, que, por um lado multiplicou sobre a mesa (*desktop*) dos usuários (*users*) os ateliês de artistas e, por outro, reduziu o conhecimento especializado dos mais variados domínios técnicos e artísticos a uma quadrado preto chamado de tela (*screen*). Se a pintura ainda emprestava à matéria uma forma visível, então sob a rubrica *What you see is, what you get*, é agora o ver que concede forma à matéria. É sobre isso que trata o ensaio do *Stade du miroir* de Lacan.

O fantasma que une a tecnologia da criação de imagem à autorreferente “*structure ontologique du monde humain*” (LACAN) do *Stade du miroir* não superou os traumas desse mundo. Está muito mais envolvido em produzi-los. O fenômeno em que fotografias emolduradas são encontradas atualmente com frequência em vitrines e sobre móveis (*sideboard*) e mesas (*desktops*), misturando pessoas já falecidas com as ainda vivas, concorda com Tomás, que no fantasma via em ação a mencionada colaboração entre *memoria* e *sensus communis*. Mas antes de tudo testemunham vergonha. Na disposição das fotografias de retrato mostra-se a vergonha amarga de que mesmo as mais recentes conquistas técnicas não podem trazer de volta à vida os falecidos. (Neste caso, as ressuscitações médicas bem-sucedidas não enganam.) As Artes, especialmente a pintura e a literatura, também já falavam sobre isso antes da Revolução Industrial. Isso também é testemunhado por Georg Büchner Lenz que, após ter tentado desesperadamente, mas sem sucesso, trazer de volta à vida uma criança falecida, é capturado pelo olhar enquanto cruzava as montanhas em estado de delírio:

“... o céu era um tolo olho azul e a simples lua estava comicamente dentro dele. Lenz teve que rir alto e com o riso foi capturado pelo ateísmo que o agarrou de modo seguro, calmo e firme”. Büchner, Lenz.

Para o trauma do fantasma tecnológico há o conceito da “natureza”, mas não da natureza apolínea esclarecida pelas leis físicas do ver [*Sehen*] geométrico, mas a esfera indomável da natureza dionisíaca e sua visão [*Blick*] sobre o sujeito. O representante de Büchner Lenz era a natureza inóspita da montanha. Dessa natureza também são testemunhas outros *habitats* igualmente poderosos, como o mar, o deserto ou a mata virgem, conforme descrito por Joseph Conrad no livro *Almayer's Folly*: cercado pelas árvores fantasmagóricas da floresta, Dain está deitado, esgotado e desamparado, em meio a uma clareira de fogueira ardente, cuja luminosidade joga seu último brilho sobre os seus olhos cansados.

146

“No meio de um quadrado sem sombra do luar, brilhando sobre uma extensão suave e nivelada de brotos de arroz jovens, uma pequena cabana empoleirada em postes altos, a pilha de mato próximo próxima e as brasas brilhantes de uma fogueira com um homem esticado diante dela que parecia muito pequeno e como se estivesse perdido na iridescência verde pálida refletida no chão. De três lados da clareira, aparecendo muito distantes na traçozeira luz, as grandes árvores da floresta, unidas por múltiplas amarras de uma massa de trepadeiras emaranhadas, olhavam para a crescente vida jovem a seus pés com a resignação sombria de gigantes que haviam perdido a fé em sua força. E em meio a eles as trepadeiras impiedosas se agarravam aos troncos grandes como cabos enrolados, passavam de árvore em árvore, penduradas em guirlandas espinhosas dos galhos mais baixos e, enviando finas gavinhas para o alto em busca de galhos menores, traziam a morte às suas vítimas em um tumulto exultante de destruição silenciosa.” Conrad, *Folly de Almayer*, capítulo XI.

No olhar [*Blick*] da natureza selvagem existe uma ameaça traumática. Atualmente ele vem sempre de fora e parece realmente querer subjugar o sujeito e destruí-lo impiedosamente. Para adiar seu fim, o sujeito introduziu as ações culturais tecnológicas que, com aparentemente sucesso, o protegem do exterior. Mas o trauma não precede o fantasma, é sobretudo o seu efeito. Isso significa que a iconofagia vem do próprio fantasma e não de seu oposto.

Apêndice: isso também esclarece acontecimentos de 2019. O Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe) estimou que, por causa do desenvolvimento agrícola, 10.000 quilômetros quadrados de floresta tropical serão cortados e queimados este ano. Após previsões pessimistas desse tipo, o atual presidente do Brasil, Jair Messias

Bolsonaro, demitiu o diretor do Inpe, Ricardo Galvão, em agosto de 2019. É dito que Bolsonaro tem laços estreitos com o *lobby* agrícola e uma atitude questionável e tolerante em relação às queimadas. Mas a literatura e as artes plásticas podem nos ensinar que as relações não são determinadas apenas pela economia, mas a economia é determinada pela relação entre o ver e o olhar geométrico. As relações não são apenas complicadas, mas complexas em seus ciclos de retroalimentação, mesmo que ainda não pareçam ter atingido o limite crítico. Isso não se mostra apenas na tentativa frustrada de Amazonino Mendes de equipar os caboclos com milhares de motosserras para garantir seus meios de subsistência, as quais posteriormente foram revendidas aos exterminadores comerciais da floresta. Isso mostra sobretudo que as emissões de CO<sup>2</sup> que tornam a floresta tão importante para a sobrevivência são um efeito das regiões tecnológicas da Europa, dos EUA e da Ásia, não do Brasil.

# Imagem, devorações e deglutições

Fabio Ciquini<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.  
Professor na área de fotografia e ciências da imagem na Faculdade Cásper Líbero e Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação.

## 0. Uma primeira mirada

Todo texto é incompleto. As escolhas, o estilo de feitura, os ângulos de abordagem na escrita nunca são suficientes para esgotar o objeto. Como sou fotógrafo de ofício e o pensar linear da escrita costuma ser um parto lento e gradual, costumo usar esse argumento também a fim de antecipar as lacunas e as falhas do meu texto. Costuma ser uma desculpa aceitável para os problemas na prosa. Quando convidado a participar deste *Festschrift* em homenagem ao querido professor Norval, ruminei ideias, reli cadernos de anotações, esbocei textos, ouvi áudios dos seus cursos e palestras em busca de uma espinha dorsal que pudesse organizar ideias. Procurei por mares calmos e águas de remanso, uma espécie de cama quente e confortável sobre a qual deitariam as palavras. Quase nada veio. Depois de alguns dias, me vinham algumas imagens sobre Norval, seus cursos, os diálogos de corredor, encontros apressados e outros mais vagarosos. Por que não escrever sobre algumas dessas imagens evocadas por Norval?

As imagens e visadas aqui registradas são falíveis e incompletas tanto quanto o texto, tão embusteyras quanto os reflexos velazquianos no espelho de *las meninas*. Sinto, no entanto, que, como Norval tem no tema da imagem profundas contribuições e eu, fotógrafo e pesquisador do tema estou sempre aprendendo com ele, cabe aqui uma tentativa de texto imagético. Uma espécie de caleidoscópio imaginativo de memórias, atravessados por imagens, invenções, conceitos e uma brevíssima genealogia de mestres tão latente em seu pensamento.

149

## 1. A imagem te viu antes

No último ano de graduação em Jornalismo em 2006, em meio às típicas dúvidas estudantis para a escritura do trabalho de conclusão, fiquei entre a produção de um livro-reportagem e uma monografia. Esta última me pareceu mais sedutora – pesquisar assuntos mais amplos me atraía mais que aplicar técnicas de redação jornalísticas. Ainda na dúvida sobre o tema, o descobri em meio às andanças na fotografia: entre um showzinho de *rock* e outro que fotografava, me chamava atenção como os frequentadores se vestiam, imitando o visual transgressor dos *punks*. Pronto!, estava decidido: eu pesquisaria o visual *punk* presente entre os jovens daquele início de século XXI em Londrina. Hoje o tema vem fácil em uma sentença, mas, quando se tem pouco mais de 20 anos e nunca se fez um trabalho científico, a depuração do tema vem depois de meses. Após conversar com alguns professores, a ideia, portanto, era analisar elementos da visualidade *punk* na

cena *rock* de Londrina. Uma das perguntas da monografia era: “Como há essa transposição entre épocas diferentes de um visual parecido?” Fiz um trabalho, obviamente, descritivo e superficial, mas gostei da pesquisa acadêmica e, sobretudo, da ideia de “vampirização” (termo que usei na monografia) de visualidades que reaparecem em outras épocas e costumes.

No mestrado, ainda na Universidade Estadual de Londrina, o projeto de pesquisa abordava um tema semelhante: o projeto se dava em torno da visualidade *punk* na moda daquele período. Durante uma das aulas, o professor Alberto Klein, me perguntou:

— O que você está pesquisando?

— *A influência do visual punk na moda contemporânea*, respondi

— Ah, você conhece um livro chamado *A era da Iconofagia*?

— *Não conheço professor.*

— Leia, tem tudo a ver com o que você está pesquisando.

Naturalmente, como estava próximo aos processo de qualificação, e em meio as várias sugestões de leitura dos diferentes docentes (ou mesmo porque eu já era um procrastinador profissional) não li a sugestão do professor Beto Klein. Na trama entre pesquisa e objeto, a *iconofagia* me encontrou primeiro. A imagem me olhou antes que eu a mirasse.

## 2. A aura

Walter Benjamin nos ensinou sobre a complexa trama entre proximidade e distância em todas as coisas, e também na imagem. A aura se insinua na manifestação próxima de algo distante. É uma experiência singular, uma aparência (*schein*), tramada por uma conjuntura de espaço e tempo em um instante.

Quando prestes a conhecer presencialmente o professor Norval em São Paulo, no ano de 2012 (e daí sim já ter lido e relido algumas vezes o *A era da Iconofagia*)

de certa forma, um sopro aurático se projetou em mim. Eu, querendo assistir aos seus cursos como aluno ouvinte. Ele, professor, pesquisador notório nas ciências da imagem e comunicação e, na minha cabeça, provavelmente um ser distante, aurático (aqui no sentido místico mesmo da palavra). Um *Grand Canyon* de distância? Que nada! Bastou um e-mail e um café no 5º andar da PUC e ele me convidou para assistir aos seus cursos. Sua presença é *desaturatizada*: espaço e tempo plasmado em generosa simplicidade, mas misteriosa e profunda.

### 3. Rasgar a imagem

Diante do que parece ser simples, linear e superficial nas imagens, como afirma Hillman, é necessário escutá-las, fugir à sua imanente superficialidade, deixar que a imagem revele seus meandros e profundezas. Norval, ao meu ver, possui essa essência enigmática, especialmente como orientador. Como uma espécie de Proteu, se esquia de revelar de prontidão tarefas e deveres. É preciso estar junto a ele em seus cursos, palestras, colóquios e entrevistas para que, aos poucos, dicas, sugestões de autores e temas, enfim, o quebra-cabeça conceitual de cada pesquisador vá se articulando. Alguns ex-orientandos que conheci queixavam-se de não ter dicas pontuais e específicas. Ao meu ver, não entenderam a natureza dialógica da pesquisa e mais ainda a importância de se atentar aos enigmas ditos, aqueles nas entrelinhas ou mesmo um olhar proferido por Norval em aulas e breves diálogos, muitas vezes específicos e sob medida para os orientandos. Não se deve fatiar os momentos em aula/orientação. Deve-se permanecer no dilema. No quiasma dialógico atenção/dispersão revelam-se paradoxos.

151

O mesmo ocorre com autores base do pensamento de Norval: muitos nem sequer publicados em língua portuguesa, outros traduzidos poeticamente durante as aulas. É preciso anotar cada nome evocado, desencapsular ideias, ler uma, quinze, cem vezes, se preciso. Dietmar Kamper (1936-2001) é um dos mestres, dos escritos mais belos, potentes e complexos. Como conta Norval, uma jovem aluna de graduação da PUC, depois de ler inúmeras vezes um texto do autor alemão, desabou em lágrimas tamanha a força poética e beleza do texto. Brincávamos eu, Camila Garcia, Luiza Amaral, Diogo Bornhausen e Alex Florian que Norval, como orientador, é uma espécie de mestre dos magos do conhecido desenho animado dos anos 1990. Deixa uma pista cifrada sobre um assunto e nada mais revela, gerando ainda mais dúvidas.

Não sei se proposital ou involuntariamente, Norval emana uma certa essência imagética: revela-se escondendo-se e esconde-se mostrando. Quando aparentemente afirma, pode gerar dúvidas, quando duvida, pode estar sugerindo caminhos. Ao lermos seus textos, percebe-se Dietmar Kamper, Hans Belting, Christoph Wulf, Vilém Flusser, Harry Pross, Vicente Romano, Gunter Gebauer, Dyeter Wiss, Edgar Morin, Walter Benjamin, Tetsuro Watsuji e Aby Warburg – apenas para situar uma brevíssima genealogia intelectual mais próxima – ecoando nos seus escritos, mas também não seria possível o contrário? Norval não poderia ser ecoado por esses autores? Naquilo que Foucault chama de coincidência epistemológica, em que medida Warburg já não trata de um dos tipos da iconofagia? Ou, invertendo-se os atores, a iconofagia não expressa uma pós-vida (*nachleben*) do pensamento warburgiano?

#### 4. Denkraum

152 Entusiasta das incompletudes e amante das espessuras culturais, Norval expressa em suas obras uma espécie de resistência diante da aceleração e desmágicização do mundo. Uma resistência crítica que vai da caracterização do brincar ruidoso em *Dada-Berlim* (1994) ao pensamento poético e condensado de potências em *A carta, o abismo e o beijo* (2018), entrelaçado pela centralidade do corpo em *o pensamento sentado* (2012). Na era da cronotopia e da dromocracia cultural, o espaço de pensamento na obra do autor é da ordem do simbólico e da continuidade. Não obedece aos imperativos do especular, daquilo que apenas recobre e enverniza, mas antes vai ao especulativo, aprofunda, mergulha e salta no escuro. A escrita fragmentada e imagética evoca os pioneiros românticos alemães, como Novalis, para o qual o fragmento literário é forma potente. Das lacunas de pensamento e das franjas recônditas brotam imagens anadiômenas em um processo interminável de devir. A constante é a mudança. Estabilidade no instável, como Homero e seus companheiros.

O texto desdobra-se em camadas. Melhor que as conclusões são os caminhos traçados. *Amar la trama más que al desenlace*. Na arqueologia dos fragmentos de cultura descobrem-se riquezas. Tudo é semente<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Fragmento de Novalis (2009, p.159). Este fragmento é inspiração para a última obra do artista paulistano Rubens Matuck, do qual Norval é amigo e assina três textos na obra referida. Ainda sobre Matuck e Norval, me recordo de um curioso diálogo ocorrido no sítio do Norval em que os amigos falavam sobre tipos de semente, a melhor época de plantio para cada uma delas e os tipos de pássaros que cada uma convida.

## 5. Imaginação

Os clichês midiáticos em torno dos acadêmicos referenciam-nos como sábios de gabinete, pensadores que dedicam horas e mais horas do dia à leitura e à reflexão argumentativa e aristotélica. O corpo é separado da mente, esta uma parte considerada mais nobre, onde estão os elementos essenciais (cérebro, olhos, nariz, boca, ouvidos) da consciência tão necessários à inspiração e expressões humanas. O resto do corpo quase sempre é colocado de forma subutilizada, menor diante da potência racional da cabeça. Contrariando os clichês e deslocando a morada do conhecimento da cabeça para todo o corpo, Norval fala, evocando Kamper, sobre o *KorperDenken*, um pensar-corpo, um conhecimento muitas vezes intuitivo, que não passa pelas instâncias da racionalidade e brota das (im)memorialidades do corpo biopsicossociocultural. Lembro-me de, ainda nas etapas iniciais de escritura do doutorado, me sentar para escrever. Durante, três, quatro ou mesmo umas seis horas não conseguir terminar um parágrafo. É difícil domesticar o pensamento em linhas. Às vezes, no entanto, correndo, andando de bicicleta ou simplesmente deitado no sofá me ocorriam ideias que vinham em nacos, como pacotes pré-prontos que precisavam ser desdobrados na escrita. O conhecimento, ensina Norval, está no corpo e não apenas na instância mental da consciência como prezam cartilhas acadêmicas. A imaginação é uma arqueologia do pensamento e da imagem. Como um espasmo muscular, ela nos toma. Pensa-se com o corpo e sua somatossensorialidade. Por meio do *KorperDenken*, Nietzsche, os Peripatéticos ou as lavadeiras do Abaeté pensam igualmente. Na experiência do corpo vivo (*Leib*) através dos sentidos, sonhos, devaneios – aquém e além da razão – transcendem a imanência imaginária.

153

## 6. Tudo é devoração

Em uma daquelas burocráticas aulas de ensino médio preparatórias para o vestibular, me atentei à apostila que trazia o poema *O Capoeira*, de Oswald de Andrade:

— *Qué apanhá sordado?*

— *O qué?*

— *Qué apanhá?*

*Pernas e cabeças na calçada.* (Poesias reunidas, 1978)

Em meio às explicações do professor sobre *O Capoeira*, sua linguagem-síntese e poema-minuto, no cinema mental da minha cabeça nitidamente passavam quadros de imagem com a cena oswaldiana acontecendo. O poema no campo do olho, um poema Kodak<sup>3</sup>.

Se, como afirmam os estudiosos da obra de Oswald, sua poesia é imagética e preñe de potências encapsuladas, algo similar acontece em Haroldo de Campos (nas/morte). Em suas *Galáxias*, a escrita é corrida e direta, aparentemente prosa, mas que rapidamente se transmuta em poesia, formando emaranhado de sons, imagens e falas sobrepostas de alta voltagem poética. Como em uma imagem, a potência está no todo e na profundidade do simbólico. As múltiplas e complexas possibilidades linguísticas, imagéticas e sonoras de *Galáxias* ecoam no infinito do espaço-tempo. Os lastros simbólicos, míticos e arcaicos da imagem também. A infinitude de leituras na finitude da superfície do texto-imagem ou da imagem-texto.

154

Há muito entre a Antropofagia, a transcrição e a iconofagia. Oswald de Andrade foi inspiração para Haroldo de Campos, este um dos mestres de Norval, discípulo devorador de Oswald.

E o que diriam uns aos outros? Fariam des/montagens e bricolagens? declamariam poemas optofonéticos? Convidariam Leminsky, James Joyce, Guimarães Rosa, Kurt Schwitters, Oiticica, Zé Celso, Raoul Hausmann e os índios Caetés que devoraram o bispo Sardinha? Talvez fizessem tudo isso ao mesmo tempo. Talvez Kamper chegasse dançando e cantando. Talvez algum deles interrompesse o festim antropofágico e decretaria:

Só me interessa o que não é meu. Tudo é devoração.

<sup>3</sup> Assim o denomina o poeta brasileiro Chacal, em texto para o Suplemento Pernambuco. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/72-resenha/1923-olhemos-as-dentadas-do-antropófago.html>>. Acesso em 18 ago. 2019.

## Bibliografia

ANDRADE, Oswald. A crise de filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas – VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concurso e ensaios.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 75-138

BAITELLO Jr., Norval . O tempo lento e o espaço nulo. Mídia primária, secundária e terciária. In: **Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade.** Porto Alegre: EDIPUC, 2001.

\_\_\_\_\_. **O olho do furacão.** A cultura da imagem e a crise da visibilidade. Disponível em <[www.cisc.org.br/biblioteca](http://www.cisc.org.br/biblioteca)>. Acesso em: 12 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. **A era da Iconofagia.** São Paulo: Hacker Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **Incomunicação e imagem.** In: Baitello, Junior; Contrera, Malena Segura; Menezes, José Eugênio de O. São Paulo: Annablume; CISC, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento.** Disponível em <[www.cisc.org.br/biblioteca](http://www.cisc.org.br/biblioteca)>. Acesso em: 13 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. **O inóspito: uma pequena arqueologia do conceito de espaço no pensamento de Vilém Flusser.** Disponível em <<http://www.flusserstudies.net/node/357>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. **Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções.** Disponível em: <[www.cisc.org.br/biblioteca](http://www.cisc.org.br/biblioteca)>. Acesso em: 13 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. **O animal que parou os relógios.** São Paulo: Annablume, 2009.

\_\_\_\_\_. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia.** São Paulo: Paulus, 2010.

\_\_\_\_\_ ; CONTRERA. **A dissolução do outro na comunicação contemporânea**. In Matrizes, USP, 2010 Ano 4. n° 1 jul/dez 2010 p. 101-111.

\_\_\_\_\_. **O pensamento sentado**. Porto Alegre: Unisinos, 2012.

\_\_\_\_\_ ; WULF, Christoph (Org.). **Emoção e imaginação: os sentidos e as imagens em movimento**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2014.

\_\_\_\_\_. **A carta, o abismo, o beijo**. São Paulo: Paulus, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. São Paulo: 34, 2004.

KAMPER, Dietmar. Os padecimentos dos olhos. In: CASTRO, G.; CARVALHO, Edgard de Assis; ALMEIDA, Maria da Conceição de (Org.). **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_. **Imanência dos media e corporeidade transcendental**. 2003. Disponível em: <[www.cisc.org.br/biblioteca](http://www.cisc.org.br/biblioteca)>. Acesso em: 20 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. **Mudança de horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...** Tradução Danielle Naves de Oliveira. São Paulo: Paulus, 2016.

KLEIN, Alberto. **Imagens de culto e imagens da mídia. Interferências midiáticas no cenário religioso**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

NOVALIS. **Pólen**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémósyne**. Paris: L'Écarquijjé, 2012.



El oficio de funambulista  
Aprendizajes de un maestro de la  
Comunicología

Francisco Sierra Caballero<sup>1</sup>

<sup>1</sup> [www.francosieraccaballero.net](http://www.francosieraccaballero.net)

El oficio de comunicólogo es más propio, cuando se asume su racionalidad nómada, de equilibristas que de catedráticos asentados en su torre de marfil. Quien practica el diálogo de saberes es, de hecho, consciente que pensar la mediación es arriesgar en común. Exactamente lo contrario al imperio del pánico moral. Pero vivimos, paradójicamente, en la sociedad del riesgo en el que la comunicación hace suyo el discurso hobbesiano de “homo homini lupus”.

En su montaje *On translation: Fear/Miedo*, Antoni Muntadas nos plantea un reto: pensar la intervención televisiva filmada en la frontera entre EE.UU. y México de forma similar al problema del Estrecho. En ambos espacios liminares, se nos muestra el miedo como construcción cultural. La instalación nos interpela como espectadores a propósito del paisaje mediático y la arquitectura de la información, esto es, los mecanismos invisibles de dominio que tienen lugar en el espacio público con la que se realiza la acumulación por desposesión. De acuerdo con Mike Davis, la globalización acelera la dispersión *high-tech* de grandes instituciones de la sociedad industrial como la banca, dando lugar a procesos de *desanclaje* e incertidumbre. En esta dinámica, no es posible el control social sin recurrir al discurso del miedo. El temor siempre ha sido un eficaz recurso de propaganda y hoy de nuevo la principal función de dominación ideológica. Así, por ejemplo, si, como recuerda Eagleton, los soviets y el enemigo rojo han desaparecido, quedan para similar función los musulmanes, con los que Occidente conjura sus contradicciones en forma de Acta Patriótica. La percepción aguda de inseguridad en nuestro tiempo es, en este sentido, la condición de la eficacia de la política de *aporafobia*.

Esta lógica es propia de lo que la Sociología, desde Stanley Cohen, denomina pánico moral, una reacción irracional de construcción y rechazo de amenazas veladas o abiertamente contrarias a la norma dominante a partir, fundamentalmente, de la capacidad de estereotipia de los medios. El análisis de cultivo de la Escuela de Annenberg hace tiempo que ha demostrado cómo la violencia simbólica es alimentada por la pequeña pantalla en una suerte de *revival* de la dominación original. El mundo que observan los telespectadores difiere significativamente del mundo real, tanto en los contenidos representados como en los roles sociales asignados a sus protagonistas. Se produce lo que Gerbner y Gross califican como “desplazamiento de la realidad”: la relación continuada y periódica de difusión de contenidos simbólicos, basados en conceptos y nociones específicos,

son asumidos en sus formas de representación de la realidad por los consumidores, y en ocasiones hasta la suplantán. En tanto que sistemas de producción, percepción y adquisición de mensajes acerca de lo que hay, lo que es importante y lo que es correcto, los medios de comunicación colectiva nos enseñan cómo es la realidad (representaciones), cómo funciona y se estructura el sistema social (funciones), y qué opciones o alternativas son deseables (valores). Por ello, es posible observar, a propósito por ejemplo de la violencia televisiva en Brasil, que la influencia de estas representaciones en relación al grado de consumo y exposición a las emisiones televisivas de diferentes grupos de público permite disociar la exposición de las audiencias a este tipo de contenidos de las conductas agresivas, para plantear el problema de la victimización, como un proceso de sujeción y sometimiento de los receptores a la estructura del poder por medio de la imposición de un efecto, en parte casi catártico, de violencia simbólica. En la correlación entre contenidos violentos de la televisión y representaciones sociales de la audiencia, Gerbner observa a este respecto el carácter discriminatorio y sistemático de victimización de los personajes objeto de actos violentos en los programas de ficción entre los grupos subalternos según el sexo (mujeres), la edad (jóvenes y ancianos), la raza (afroamericanos, hispanos, asiáticos...), y la clase social (baja pero también clase alta) de pertenencia. En sus conclusiones, es posible aprender, aplicado a nuestro tiempo, una enseñanza reveladora. Aquellos consumidores expuestos habitualmente al contenido de la televisión tienden a sobreestimar la cantidad de violencia y de criminalidad en su entorno, manifestando cierto temor de ser víctimas de acciones violentas y una creciente desconfianza hacia otros miembros de la comunidad. Esta misma inseguridad coincide con la adscripción de la audiencia a posiciones conservadoras de reforzamiento de las políticas de seguridad y de endurecimiento del sistema punitivo, lo que revelaría el poder normativo de la violencia simbólica tanto en Estados Unidos como hoy por hoy en Brasil: de Lula a Bolsonaro. No viene al caso aquí dar datos detallados de la dieta informativa que explica la actual involución en muchos países del hemisferio occidental. Pero sí cabe recordar que si correlacionamos este hecho con la proliferación de propaganda y el ascenso del fascismo social que retorna con las imágenes replicantes del sistema televisivo en tanto que dispositivo de disciplinamiento, hay razones suficientes como para estar preocupados. No es casual que medios como Globo repitan la historia como farsa en la representación del espectáculo de la información como dominio que tiende habitualmente,

como los cuerpos de seguridad del Estado, a suplantar la realidad de forma sistemáticamente sesgada. Y es que, en tiempos de crisis, de deslegitimación del régimen por el saqueo y vulneración de derechos, la única respuesta de las clases dominantes, no se olvide, es la fórmula hobbesiana del *homo homini lupus*. Además de paralizar, el pánico moral inducido tiende a garantizar así el dominio de la población y la imposición, como explica Noemi Klein, de *La doctrina del shock*. En este marco nos encontramos, asistiendo impávidos a la nueva caza de brujas, décadas después de la muerte de Goldwater y la caída del muro de Berlín cuando me informan de la jubilación y homenaje al maestro Norval Baitello Jr. Un maestro que nos ha ayudado a pensar desde la filosofía de la comunicación como praxis, desde una posición de intelectual nómada que concibe lo común como apertura transgresora del pensamiento libre. Nada tan necesario en un momento de ataque a la Universidad en Brasil que pensar intempestivamente, deambulando en las fronteras o pliegues liminares donde el poder no alcanza a poner o manipular palabras. Hoy que la lectura transversal se impone como necesaria y pertinente para comprender nuestro tiempo. En estos días que hemos perdido al maestro Serres, cabe recordar que Norval, siguiendo el ejemplo del visionario Vilém Flusser, viene proponiendo la interpretación interseccional, las reflexiones filosóficas sobre la comunicación de la estética emergente de un saber y una práctica teórica poco habitual para alguien formado en Alemania. Algo tendrá que ver, imagino, con la actualidad del barroco en la era del exceso y la copia. La práctica teórica del maestro Norval Baitello tuvo el acierto de trascender el campo y el estilo propio de referentes como Harry Pross. Aunque nuestras conversaciones siempre remitieron a Vicente Romano y sus autores de la Publicística alemana, Norval pasó de Lothar Bisky a un trasterrado como Flusser al pensar nuestra cultura mediatizada. Bien es cierto que ambos siguieron explorando en sus respectivas obras la dimensión material e inmanente: el cuerpo, el tiempo, los imaginarios. Y que en común compartieron el compromiso con las libertades y los derechos humanos, en tiempos de dictadura y del imperio del Mercado pensando contracorriente. Ambos, igualmente hay que decirlo, vindicaron la alteridad, lo singular, la rica dimensión mestiza que exige un pensamiento no eurocéntrico sino descentrado – geográficamente y logocéntricamente – a lo Glauber Rocha o Mario de Andrade por un pensamiento del cuerpo no sujeto al poder devorador y positivo de lo abstracto. Concretismo y tropicalismo, Sao Paulo y Sevilla, concreción y materialismo, compromiso y claridad. Son muchas las cosas que en estos veinte años que conozco al profesor Norval nos une. Desde su primera visita

a Sevilla, a la amistad interpuesta con mis colegas Víctor Silva y Rodrigo Browne, desde proyectos como CONFIBERCOM y alianzas con la PUC de Sao Paulo, a la revista Galaxia. De Brasil al sur de Europa, de Berlín y Harry Pross a Sevilla y Vilém Flusser, los recorridos y lecturas trasterradas para develar la filosofía de la *caixa preta*, son ricos, diversos y radicalmente productivos. Como reconoce el propio autor saltos acrobáticos y mortales propios de un pensamiento nómada que no tiene miedo a dudar, porque quizás, seguramente, la esencia de la teoría crítica es formular preguntas y más preguntas intempestivamente, sin pavor.

Por delante esperamos nuevas entregas de sus numerosas ideas por explorar, más aun para quien tiene querencia por una forma de pensamiento experimental. Confiamos en practicar la paseología, siguiendo las enseñanzas de Sócrates a Benjamín, para compartir con él confianzas e intuiciones propia del caminar juntos. Es la condición mínima para todo comunicólogo en un tiempo como diría Jesús Ibáñez, inhabitable porque la comunicación móvil nos obliga a mudar de hábitos. Esta es la esencia de una obra pensada para tensar su dimension performativa. El difícil oficio de funambulista.

## Referencias

BAITELLO, Norval Jr. (2012). *O pensamento sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. Sao Leopoldo: UNISINOS.

BAITELLO, Norval; Rodrigo BROWNE y Víctor SILVA (Eds.) (2013). *La máquina antropófaga. Experimentaciones en comunicación e imagen*. Sevilla: ARCIBEL Ediciones.

SIERRA, Francisco (2019). *Introducción a la Comunicología*. Madrid: ACCI.

# DIE WIRKSAMKEIT DER SYMBOLE

Die Olympischen Spiele von Berlin 1936

Gunter Gebauer<sup>1</sup>

<sup>1</sup> É filósofo alemão, cientista do esporte e linguista. É professor no Instituto de Filosofia da Universidade Livre de Berlim. Foi professor convidado e pesquisador visitante em Paris, Estrasburgo e Hiroshima (Japão). Suas áreas de pesquisa são: antropologia histórica, filosofia social, filosofia do esporte, estética e filosofia da linguagem.

Der Begründer der modernen Olympischen Spiele Pierre de Coubertin konnte sich in Berlin 1936 am Ziel seiner Wünsche wähen. Das profane Kommerzielle, das die Spiele von Los Angeles durchdrungen hatte, wurde in Berlin verbannt. Die Vorstellung eines mit Olympia verbundenen Profitstrebens widersprach zutiefst Coubertins Vorstellungen. Auf dem olympischen Kongress in Prag 1925 hatte er sich in einem Vortrag zu der Entwicklung der Spiele besorgt geäußert: Wohin bewegte sich der Olympismus, zum Markt in der Ebene hinunter oder zum Tempel in der Höhe? Mit dem Gegensatz von Markt und Tempel wird die Opposition von Profanem und Heiligem bezeichnet. Sie ist konstitutiv für die Dimension des Religiösen. Coubertin wollte den Olympismus in den Rang eines religiösen Ereignisses erheben. Wenn es gelänge, den Spielen die Aura des Heiligen zu verleihen, würden sie die Chance haben, in den Beteiligten, Athleten und Zuschauern, eine ethische Haltung anzulegen. Dies sollte durch die Wirkung von Ritualen erreicht werden. Für dieses Vorhaben brauchte man die Mittel der Massenkommunikation. Die Nazis verfügten über alles, was dazu nötig war: die Filmindustrie, die Fähigkeit der Massenregie, den Einsatz von Musik, die Stimmungserzeugung durch kollektive Bewegungen, Aufmärsche ... Mit ihrer Hilfe konnten sie die Spiele rituell, religiös, emotional aufwerten und in einen Kult verwandeln.

165

Sobald die Nationalsozialisten an der Macht waren, setzten sie alles zum Zweck der Verführung ein: die Staatsfinanzen, Menschen als Komparsen und Staffage, Aufmarschplätze, die Elektroindustrie, die ihnen Lautsprecher und Verstärker entwickelte, Systeme der Festbeleuchtung, Radiosendungen, die ersten Fernsehübertragungen, Fotokameras mit neuen technischen Möglichkeiten (Bau von Teleobjektiven), das Transportwesen, das Überwachungs- und Mobilisierungssystem der Polizei und Gestapo, die Bauwirtschaft. Die Nazis waren Spezialisten von Großveranstaltungen mit religiöser Grundierung. Ihre Massenszenen hatten theatralischen Charakter; sie setzten Filmkulissen ein und ließen ihre Darsteller rituelle Handlungen vollziehen. Es gelang ihnen, aus banalsten Geschehnissen feierliche Akte zu machen, die ihre Wirkung auf die Anwesenden nicht verfehlten: Gemeinschaftsbildung durch Erregung religiöser Gefühle. An der Gestaltung eindrucksvoller Ereignisse waren viele Fachleute beteiligt. Sie wurden vom Propagandaminister Josef Goebbels ausgewählt und auf das von ihm bestimmte gemeinsame Ziel verpflichtet.

Im Rückblick mag Goebbels als der Mastermind der Spiele von 1936 erscheinen. Tatsächlich war Hitler aber selbst der überlegene Strategie. Gleich nach der "Machtergreifung" erkannte er die Chance, die ihm die Wahl Berlins als Olympiaort in die Hände spielte. Er begriff, dass er mit den materiellen, symbolischen und ästhetischen Möglichkeiten, über die er verfügte, ein Ereignis zustande bringen könnte, das nicht nur alle bisherigen Spiele, auch die amerikanischen, übertrumpfen, sondern auch dem modernen Olympia einen Mythos und eine rituelle Kraft geben würde, von der Coubertin nur träumen konnte. Hitler verstand, dass der Olympismus und die NS-Ästhetik zu einem homogen erscheinenden Weltereignis zusammengefügt werden könnten: Der Olympismus und das IOC besaßen aufgrund der in den Olympischen Spielen ausgedrückten Antikensehnsucht und seiner angesehenen Mitglieder ein hohes kulturelles sowie soziales Prestige und den Ruf einer Friedensorganisation. Coubertin propagierte eine kulturelle Erneuerung durch gesunde sportliche Übungen und einen 'Orden' lebensstüchtiger junger Männer. Dies sah er in der NS-Leibespädagogik verwirklicht. Zudem hatte Hitler unbegrenzte finanzielle Mittel aus den Staatsfinanzen zur Verfügung: ihm dienten olympische Schwarmgeister wie Carl Diem, willige Künstler von Weltrang (wie Richard Strauss, die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler, die Ausdruckstänzer, die Bildhauer Kolbe und Breker, der Architekt Werner March); er herrschte über eine der bedeutendsten Kulturstädte der Welt. Seinen Gefolgsleuten verordnete Hitler temporäre Zurückhaltung ihrer Aggression gegen Juden und ihrer Aversion gegen den Internationalismus. Ansonsten vertraute er darauf, dass die Gäste aus dem Ausland nur das sehen würden, was ihrer Vorstellung eines festlichen Olympias entsprechen würde.

Die Anlage des Reichssportfelds erweckt den Eindruck, als hätte Hitler den Traum Coubertins ins Monumentale vergrößert. Wie Coubertin hatte Hitler einen Willen zum Mythos. Aber *sein* Wille war ein fundamental anderer. Er war nicht vom Griechentum inspiriert; er nutzte den Bezug auf das antike Griechenland, um der Welt und seinem eigenen Volk Sand in die Augen zu streuen. Er tat den aus der Antike entlehnten Symbolen Gewalt an: Er zwang sie unter *seiner* Deutung. Nach den Berichten seiner Gefolgsleute (denen nur bedingt zu trauen ist), soll er die Chance, die ihm die Olympischen Spiele boten, nur wenige Tage nach der "Machtergreifung" erkannt haben. Seine erste Reaktion: Wir machen das; wir demonstrieren der Welt unsere Macht. Wir

bauen die größte Sportanlage der Welt und veranstalten die eindrucksvollsten Spiele aller Zeiten – noch gewaltiger, noch feierlicher, mit mehr Menschen, mehr Technik, mehr Künstlern. Unsere Olympiamannschaft wird die beste sein. Coubertin, dem es finanziell schlecht gehen soll, erhält eine Ehrenpension des Deutschen Reichs.

Die Planung beginnt gleich im März 1933. Der Architekt des Stadions, das ursprünglich für die Spiele von 1916 errichtet werden sollte, ist der renommierte Baumeister Werner March. Als Hitler seine überarbeiteten Pläne zu sehen bekommt, stellt er sich vehement gegen den modernistischen Entwurf, eine Konstruktion aus Stahlbeton und Glas auf dem neuesten Stand der Bautechnik. Hitler verlangt ein archaisierendes Gepräge – gewaltige Steinblöcke mit Ewigkeitswert und Anklänge an feierliche Tempelbauten. Die moderne Technik wird zwar gebraucht, um die Massen zu kanalisieren, aber sie darf nicht sichtbar werden. Ihr soll ein mythisches Gewand angepasst werden. Der Entwurf ist total zu überarbeiten. Den Auftrag erhält ein junger Gefolgsmann Hitlers, der extrem ehrgeizige Architekt Albert Speer. Er bringt es, nach eigener Darstellung, innerhalb kürzester Zeit fertig, den resolut zeitgemäßen Plan Marchs so umzugestalten, dass er den Charakter eines Monumentalbaus mit sakralen Anklängen erhält, ohne jedoch seine Funktionalität einzubüßen. Die moderne Sportanlage wird mit einer archaischen Fassade verkleidet.

Vom Eingang bietet sich ein Blick in das Stadion, als würde man in ein gewaltiges antikes Amphitheater hineinzusehen. Die Blickachse führt durch die Öffnung des Marathontors auf der gegenüberliegenden Seite, das von zwei turmartigen Blöcken gerahmt wird, hinüber zum Maifeld. Den Abschluß der Anlage bildet ein großer Tribünenbau an der Seite des Aufmarschplatzes. In seinem Inneren befindet sich ein Sakralraum, der den in der Schlacht von Langemarck gefallenen jungen Deutschen geweiht ist. In seiner Mitte steht ein feierlicher Steinsarkophag; zur Eröffnung der Spiele wird er mit frischer Erde von dem Schlachtfeld gefüllt. Hitler verharrte hier zu Beginn der Eröffnungszeremonie in stillem Gedenken, während die Würdenträger des Internationalen Olympischen Komitees (IOC) vor dem Eingang warten. Über der Gedenkstätte ragt der hohe Führerturm mit der Olympiaglocke empor. Ihr Läuten soll das Motto Coubertins symbolisieren: "Ich rufe die Jugend der Welt."

Dem Symbolfundus des Olympismus fügt der Nationalsozialismus neue Riten und Zeremonien hinzu. Sie zielen auf eine Veränderung des traditionellen Bestands in Richtung auf eine systematische Zweideutigkeit. Es ist die gleiche Veränderungstendenz, die bereits die Architektur erkennen läßt: Monumentalisierung, steife Feierlichkeit, Abkehr von Modernität, Hinwendung zu alten Bauformen. Diese Archaisierung wurde mit etlichen Trickereien bewerkstelligt, die auf Albert Speers 'Umarbeitung' zurückgingen. So verkleidete er die ursprünglich als Glaswände geplanten Fassaden und die schlanken Stützpfeiler aus Beton mit Steinplatten aus Muschelkalk, die den Eindruck von massiven Materialien hervorrufen. Auf der Oberfläche wurden die Platten nachträglich mit der Spitzhacke aufgeraut. Was nach handwerklicher Bearbeitung aussieht, war in Wahrheit das Werk von Zwangsarbeitern in einem nahegelegenen Steinbruch. Auch der 'Ewigkeitswert' der aufgeklebten Platten hielt nicht so lange wie von Speer verkündet. Sie fielen im Laufe der Jahre herunter und mussten mit Schrauben befestigt werden. Dies zeigt die Kulissenartigkeit der Berliner Spiele. Anstelle ehrlicher Arbeit an den Materialien findet man täuschende Authentizität mit dem Ziel einer Machtdemonstration. Vorgeblich dokumentarische Szenen des Olympiafilms Riefenstahls waren gestellt oder nachgedreht. Der olympische Gruß, den die französische Mannschaft bei der Eröffnung entbot, wurde von Riefenstahl wie ein Hitlergruß dargestellt, mit dem er eine entfernte Ähnlichkeit hat.

Die größte aller Täuschungen war die Darstellung des nationalsozialistischen Deutschlands als friedliche Nation. Für die Zeitdauer der Spiele wird die antisemitische Propaganda aus dem Stadtbild entfernt. Kontrollen und Observationen der politischen Polizei wurden hingegen intensiviert und gegen die Besucher aus dem Ausland gerichtet, Briefe der Teilnehmer diskret geöffnet, die Medienvertreter einer permanenten Propaganda ausgesetzt, die eigene Bevölkerung scharf beobachtet, "störende Elemente" aus dem Stadtbild entfernt, wie die Sinti und Roma, und in Lager eingesperrt, einer Art Vorform der KZs. Das alles geschah mit großer Umsicht, zumeist geheim, für die Besucher unsichtbar.

Das schwierigste Problem für das Nazi-Regime war die Boykottandrohung durch die USA. Jüdische Verbände beklagten den zunehmenden antisemitischen Druck in Deutschland. Auch kirchliche Vertreter in den USA sprachen für bedrohte Gemeinden in Deutschland. Jeder Zeitungsleser konnte sich über die Situation informieren: Pogrome (die sog. "Reichskristallnacht"), die

Nürnberger Rassengesetze (1935 erlassen) ließen an der antisemitischen und anti-kirchlichen Haltung des Regimes keinen Zweifel. Als sich ein möglicher Olympiaboykott der USA abzuzeichnen begann, mobilisierte der Präsident des US-amerikanischen NOK, Avery Brundage, die konservativen Befürworter einer Beteiligung an den Berliner Spielen. Auf einer Reise nach Deutschland überzeugte er sich von den guten Absichten der Veranstalter. Als Zeichen ihrer friedlichen Haltung verpflichteten sich diese, jüdisch-stämmige Athleten, die im Ausland lebten, in das deutsche Olympiateam aufzunehmen. Ihnen gelang es, die Fechterin Helene Mayer (die in Los Angeles Gold im Fechten gewonnen hatte) und den Eishockeyspieler Rudi Ball für das deutsche Team zu gewinnen. Der Hochspringerin Gretel Bergmann sicherten sie die Teilnahme an den Ausscheidungskämpfen zu. Nachdem sie alle deutschen Konkurrentinnen besiegt hatte, wurde sie mit einem fadenscheinigen Vorwand doch nicht nominiert. Diese angebliche Bereitschaft genügte dem amerikanischen NOK, die Teilnahme seiner Athleten durchzusetzen. Offensichtlich wurde die Entscheidung von einem latenten Rassismus in den USA begünstigt, der sich auch gegen die afroamerikanischen Athleten richtete.

169

Hitler setzte die deutsche Hochkultur als Machtmittel ein, um die weltweite öffentliche Meinung zu beeindrucken. Nach dem üblichen Verständnis von Kultur besitzt sie keine Geschütze und keine Bataillone. Sie besitzt aber, wie Friedrich Nietzsche in der *Genealogie der Moral* zeigt, die Fähigkeit, die Wahrnehmung ihrer Gegner zu verändern und ihn durch diesen Perspektivwechsel zu schwächen: Jetzt sieht er sich in einer Position der Schwäche. Die propagandistisch eingesetzte deutsche Kultur zeigt den anderen Nationen, dass die Nazis den Olympismus tiefer verstanden haben als sie. Das beginnt damit, dass das Deutsche Reich das antike Olympia aus dem Flußschlamm ausgraben ließ, der es anderthalb Jahrtausende zugedeckt hatte. Die deutsche Altphilologie hielt sich für die beste der Welt. Hinzu kam die Behauptung einer Seelenverwandtschaft der Deutschen mit den Griechen. Demonstriert wurde diese Verbindung zwischen Griechenland und Deutschland durch eine Erfindung eines deutschen Behördenmitarbeiters: den Olympischen Fackellauf von dem historischen Olympia quer durch Osteuropa nach Berlin. Leni Riefenstahl stellt in ihrem Olympiafilm die fiktive Verwandtschaft der Deutschen mit den antiken Griechen nach Art einer Traumsequenz dar: Die Statue des Diskuswerfers des Myron wird langsam überblendet mit dem Bild eines deutschen Diskuswerfers, das

sich allmählich belebt und in eine Drehbewegung des Werfens hineingleitet. Mit dem Transport des Feuers aus Olympia maß sich Deutschland eine herausragende Rolle für das Olympische Fest an. Kein Wunder, dass spätere Gastgeber auf eine derart starke Verbindung zu Olympia nicht verzichten wollten.

Es gibt kein Symbol der Spiele, das die deutschen Organisatoren nicht im Sinne des Nationalsozialismus umgedeutet hätten. Dies geschieht auf subtile Weise: Den Symbolen wird die eindeutige Zugehörigkeit zum olympischen Zeichenrepertoire genommen – sie werden in *zweideutige* Zeichen umcodiert, die olympisch *und* nationalsozialistisch sind. Als olympische Zeichen sind sie friedlich, als NS-Symbole werden sie mit Gewalt aufgeladen. Diese Doppeldeutigkeit gibt den deutschen Veranstaltern die Möglichkeit, die NS-Zeichen als die *eigentlich* olympischen zu deklarieren. In der Geschichte Olympias lassen sich viele Momente von Gewalt nachweisen, insbesondere im Boxen und im Pankration, dem Allkampf. Der Organisator der Berliner Spiele, Carl Diem, tendierte als Hobbygelehrter zu einer Sicht auf die Antike eindeutig zum Modell Spartas, gegen das Vorbild Athens – nicht lichtdurchflutet und von Schönheit geprägt wie jene von Jakob Burckhardt, sondern düster und todesnah. Das von ihm verfasste Weihespiel “Olympische Jugend”, das Zentrum der Eröffnungsveranstaltung, war von dieser Deutung geprägt (Thomas Alkemeyer). Von dieser Dürsterkeit ist ebenfalls die Ästhetik des NS geprägt. Diem befand sich mit seiner Vision ganz auf Parteilinie. Mit diesem Grundzug gab die Inszenierung der Weltöffentlichkeit ein ‘vertieftes’ Verständnis des Olympismus vor: Die Existenz des Menschen erhalte ihren Sinn im Vorlaufen auf den Tod. Heidegger hatte aus diesem Grundgedanken eine eindrucksvolle und höchst erfolgreiche Philosophie entwickelt. Die Organisatoren der Berliner Spiele hatten begriffen, wie man Eindruck macht, wenn man *das Eigentliche* zurückzugewinnen sucht, sich Anschluss an das antiken Griechentum verschafft und damit die Politisierung des Sports verdeckt.

Die Vertreter der deutschen Hochkultur nahmen die Gelegenheit wahr, die Veranstalter in ihrem Bestreben zu unterstützen, das *eigentliche* Olympia zu zelebrieren und damit die deutsche kulturelle Überlegenheit zu demonstrieren und die Olympiamannschaft als Wiedergeburt der Nation darzustellen. Bei der Eröffnungsfeier erscheint die Mannschaft, die sich als die stärkste erweisen wird, wie ein von *einem* Willen beseelte Gemeinschaft mit einem ruhigen, maschinenhaft gleichmäßigem Tritt. Alle sind in Weiß gekleidet, ein

Zeichen der Erneuerung eines von schweren Krisen heimgesuchten Landes. Am chorischen Bewegungsspektakel mit gewaltigen Massenszenen beteiligten sich die Protagonisten des deutschen Ausdruckstanzes, Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg sowie die Musiker Werner Egk und Carl Orff. Die Eröffnungsfeier endete mit dem Schlußsatz aus Beethovens IX. Symphonie mit den Berliner Symphonikern unter Richard Strauss. Von riesigen Scheinwerfern wurde im Nachthimmel ein "Lichtdom" gebildet. Es hätte ein Symbol der Transzendenz, der Verbindung von Irdischem und Höherem, sein können. Aber wie alle anderen Symbole in Berlin 1936 hatte auch dieses religiöse Symbol eine (militär-)politische Rückseite. Das Licht wurde von Flak-Scheinwerfer in den Himmel geworfen. Später sollten sie der Abwehr von Angreifern aus der Luft dienen.

Man kann die Berliner Spiele als eine Art Festspiel verstehen: Es baut riesige Kulissen auf und zelebriert einen Mythos von Tod und Wiedergeburt. Es ist ein strikter Gegenentwurf zu den Spielen von Los Angeles 1932. Gegenüber dem Charakter der Leichtigkeit und der Freude an Unterhaltung von Los Angeles tendiert die Berliner Inszenierung zu einer Atmosphäre des Tragischen. Verträgt der Sport die Nähe zur Tragödie? Die Düsternis, die *für uns heute* die Berliner Olympiade umgibt, war für die meisten Festbesucher nicht sichtbar und nicht spürbar. Sie wussten nichts vom Entstehen des KZs Sachsenhausen, 40 Kilometer vom Stadion entfernt. Die Überwachungsaktionen der Gestapo wurden strikt geheim gehalten; Antisemitismus wurde nicht offen gezeigt; der Terror gegen oppositionelle Politiker war den Gästen nicht bekannt. Das Leben in Berlin war seit der Machtergreifung drakonisch reguliert und eingeschränkt worden. Die Kapitale Berlin hatte aber immer noch ihr berühmtes städtisches Getriebe; es gab noch die berühmten Orte, die Prachtboulevards, Clubs, Cafés, Vergnügungslokale, Kneipen. Die Nazis lockerten die Verbote und überließen dem Festvolk einen Spielraum des Vergnügens und der Lebenslust. Sie ließen nicht nur die Zügel locker, sondern organisierten selbst mit höchstem Aufwand eine Kette von Opern, Konzerten, Empfängen, Bällen, Festen an den schönsten Orten der Stadt. Tagsüber saßen Hunderttausend Besucher im monumentalen Rund des Olympiastadions und begeisterten sich an den Spielen. Oder sie besuchten andere Wettkampfstätten, die alle großartige Bedingungen boten, wie die auf dem Reichsportfeld angelegten kleineren Stadien für das Schwimmen, Hockey, Reiten, die Darbietungen des Turnens. Oder die Ruderwettbewerbe auf dem

idyllischen Regattagelände auf der Havel in Grünau. Für die Segelkonkurrenzen machte man einen Abstecher an die Ostsee nach Kiel, zum renommierten Revier der Kieler Woche. Die Athleten waren nahe Berlin im Olympischen Dorf in Döberitz untergebracht, dessen architektonische Qualität in unseren Tagen von Immobilienspekulanten wiederentdeckt wird.

172

Trotz aller Anstrengungen, die Welt von der neuen Stärke Deutschlands zu überzeugen, ging die Rechnung nicht vollkommen auf. Die Medaillenbilanz hatte man im voraus richtig eingeschätzt; man hatte die deutsche Mannschaft mit größter Akribie auf die Spiele vorbereitet. Tatsächlich wurde Deutschland mit großem Abstand vor den USA die erfolgreichste Nation: 89 Medaillen für die deutsche Mannschaft, davon 33 Goldmedaillen. Die Erinnerung an die Spiele ist jedoch unlösbar mit dem afroamerikanischen Athlet Jesse Owens verbunden. Er war der überragende Sportler der Berliner Olympiade, mit vier Goldmedaillen, mit Weltrekorden und Olympischen Rekorden, nicht nur der erfolgreichste Athlet, sondern auch der beliebteste und am meisten bewunderte Mensch im Olympiastadion. Die scheinbare Leichtigkeit seiner Siege, seine Herzlichkeit, die den deutschen Konkurrenten im Weitsprung Luz Long zu einem Partner seines Ruhms machte, bildeten ein einziges Statement gegen den Rassismus der Nazis. Der Jubel der Zuschauer galt vor allem ihm; er prägt bis heute die Erinnerung an die Spiele von 1936, insbesondere in Berlin, wo man die Allee am Olympiastadion nach ihm benannte. Das Gedächtnis an Olympische Spiele ist stärker als der Rassismus. Aber es brauchte Zeit, bis es von der Mehrheit anerkannt wurde. Hitlers Strategie, den Olympismus nationalsozialistisch umzudeuten, ist nicht am Widerstand des IOC oder anderer Autoritäten der Sportpolitik gescheitert, sondern an Jesse Owens und anderen Athleten, deren Erfolge und Auftreten die NS-Rasseideologie widersprachen. In den USA wurden die Erfolge der afroamerikanischen Sportler in der ersten Zeit nur widerwillig anerkannt. Von Owens wurde in der Presse der Südstaaten kein Foto gebracht.

Im Riefenstahl-Film werden seine Qualitäten als Läufer und Springer eindrucksvoll dokumentiert. Sie erscheinen jedoch eher als Taten eines edlen Wilden denn eines amerikanischen Collegestudenten. Man musste bis zu Muhammed Ali warten, bis zu den Spielen von Atlanta im Jahr 2000, um zu erleben, dass das weiße Establishment die Kraft schwarzer Athleten anerkennt, die auf die Veränderung ihrer Stellung in der Gesellschaft drängen. Er hatte seinen

Box-Titel als Weltmeister aller Klassen verloren, weil er während des Vietnamkriegs seinen Wehrdienst nicht angetreten hatte. Später wurde er wieder zugelassen und holte sich den Titel zurück. Bei den Spielen von Atlanta 1998 entzündete er als Schlußläufer, schon schwer von Parkinson gezeichnet, das Olympische Feuer. In Los Angeles 1984 galt diese Ehre der Enkelin von Jesse Owens, der inzwischen verstorben war.

Das IOC sah in den Spielen von Berlin einen außerordentlichen Erfolg für den Olympismus. Es nahm nicht zur Kenntnis, dass Hitler nach 1936 seinem Gefolgsmann Albert Speer freie Hand für die Planung Germanischer Spiele in Nürnberg gab, die alles bisher Dagewesene übertreffen sollten – abgelöst vom Internationalismus und von der Friedensidee. Als Japan nach Ausbruch des Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieges 1938 die für Sapporo 1940 vorgesehenen Winterspiele zurückgab, erhielt das Deutsche Reich den Zuschlag für Garmisch-Partenkirchen.

# A Eficácia dos Símbolos<sup>1</sup>

Os Jogos Olímpicos de Berlim 1936

Günter Gebauer<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tradução: Alex Florian Heilmair

<sup>2</sup> É filósofo alemão, cientista do esporte e linguista. É professor no Instituto de Filosofia da Universidade Livre de Berlim. Foi professor convidado e pesquisador visitante em Paris, Estrasburgo e Hiroshima (Japão). Suas áreas de pesquisa são: antropologia histórica, filosofia social, filosofia do esporte, estética e filosofia da linguagem.

O fundador dos Jogos Olímpicos modernos, Pierre de Coubertin, acreditava ter atingido seu objetivo em Berlim de 1936. A propaganda profana que permeou os Jogos de Los Angeles foi banida em Berlim. A ideia de uma abordagem comercial das olimpíadas contradizia demasiadamente a concepção de Coubertin. Em uma palestra sobre o desenvolvimento dos jogos no congresso olímpico de 1925 em Praga, ele havia expressado essa preocupação: em qual direção caminhava o olimpismo, ao mercado planície abaixo ou ao templo nas alturas? A oposição entre mercado e templo marca a oposição entre o profano e o sagrado. Ela é constitutiva da dimensão religiosa. Coubertin queria elevar o olimpismo à categoria de um evento religioso. Se fosse possível conceder aos jogos a aura do sagrado, participantes, atletas e espectadores teriam a oportunidade de adotar uma atitude ética. Isso deveria ser alcançado através da eficácia dos rituais. Para esse projeto, eram necessários os meios de comunicação de massa. Os nazistas tinham tudo o que era necessário para isso: a indústria cinematográfica, a capacidade de dirigir as massas, o uso de música, o ambiente criado pela realização de movimentos coletivos, desfiles... Com a ajuda deles, poderiam intensificar o aspecto ritual, religioso e emocional dos jogos e transformá-los em culto.

175

Assim que os nacional-socialistas chegaram ao poder, usaram de tudo para seduzir: as finanças públicas, os figurantes e decorações, os locais de desfile, a indústria elétrica, que desenvolveu alto-falantes e amplificadores, os sistemas de iluminação festiva, as transmissões de rádio, as primeiras transmissões de televisão, as câmeras fotográficas com novas possibilidades técnicas (construção de teleobjetivas), os meios de transporte, o sistema de vigilância e mobilização da polícia e da Gestapo, e a indústria da construção civil. Os nazistas eram especialistas na criação de grandes eventos com ares religiosos. As cenas de massa tinham um caráter teatral; usavam cenários de filmes e seus protagonistas realizavam gestos rituais. Conseguiram transformar os acontecimentos mais banais em atos festivos que surtiam efeito sobre os presentes: a comunidade se construía por meio do estímulo de sentimentos religiosos. Muitos especialistas estiveram envolvidos na criação desses grandiosos eventos. Eram selecionados pelo ministro da propaganda Josef Goebbels e estavam comprometidos com a meta por ele determinada.

Em retrospectiva, Goebbels pode parecer ser o cérebro dos Jogos de 1936. Mas de fato o próprio Hitler era o estrategista superior. Imediatamente após a “tomada do poder” [*Machtergreifung*], ele percebeu a oportunidade que a escolha de Berlim

como sede das olimpíadas lhe oferecia. Compreendeu que, com as possibilidades materiais, simbólicas e estéticas que estavam à sua disposição, poderia realizar um evento que não apenas seria capaz de superar todos os Jogos anteriores, incluindo os americanos, mas também concedia às modernas olimpíadas uma força mítica e ritual com a qual Coubertin poderia apenas sonhar. Hitler entendeu que o olimpismo e a estética nazista poderiam ser combinados para formar um evento mundial aparentemente homogêneo: o olimpismo e o COI possuíam alto prestígio cultural e social, além da reputação de organização pacífica, em virtude do saudosismo da antiguidade manifesto nos Jogos Olímpicos e de seus respeitados membros. Coubertin propagou uma renovação cultural através de exercícios saudáveis e a “condecoração” de jovens homens aptos a lidarem com a vida. Isso ele via realizado na pedagogia do corpo nazista [*NS Leibespädagogik*]. Ademais, Hitler tinha à sua disposição recursos financeiros estatais ilimitados: era atendido por entusiastas olímpicos como Carl Diem, artistas de renome mundial (como Richard Strauss, a Filarmônica de Berlim sob Furtwängler, os dançarinos expressionistas, os escultores Kolbe e Breker, o arquiteto Werner March); governava uma das mais importantes cidades culturais do mundo. Hitler ordenou que seus seguidores contivessem temporariamente a agressão aos judeus e a aversão ao internacionalismo. Além disso, confiava que os convidados estrangeiros só veriam o que correspondesse às ideias do que seria uma olimpíada festiva.

A construção da Praça de Esportes do Reich [*Reichssportfeld*] causava a impressão de que Hitler havia ampliado monumentalmente o sonho de Coubertin. Assim como Coubertin, Hitler tinha uma vontade para o mito [*Willen zum Mythos*]. Mas *sua* vontade era fundamentalmente diferente. Não se inspirava nos gregos, mas usava a referência à Grécia Antiga para enganar o próprio povo. Ele violentou os símbolos emprestados da Antiguidade ao forçá-los sob *sua* interpretação. De acordo com relatos de seus apoiadores (nos quais só se pode confiar parcialmente), ele só teria reconhecido a oportunidade que os Jogos Olímpicos lhe ofereciam poucos dias após a “tomada do poder”. Sua primeira reação foi: faremos isso e demonstraremos o nosso poder ao mundo. Construiremos o maior complexo esportivo do mundo e organizaremos os jogos mais impressionantes de todos os tempos – ainda maiores, mais festivos, com mais pessoas, mais tecnologia, mais artistas. Nossa seleção olímpica será a melhor. Coubertin, que passava por problemas financeiros, recebeu uma pensão honorária do Reich alemão.

O planejamento começa em março de 1933. O arquiteto do estádio que originalmente deveria ter sido construído para os jogos de 1916 é o renomado projetista Werner March. Ao revisar o projeto, Hitler se opõe veementemente ao projeto modernista, uma construção de vidro e concreto armado usando as mais recentes técnicas de construção. Hitler exige um caráter mais arcaico – enormes blocos de pedra de valor atemporal que ecoam a construção dos templos sagrados. Embora a tecnologia moderna seja utilizada para canalizar as massas, ela não pode ser visível. Deve adotar um traje mítico. O projeto deve ser totalmente revisado. A tarefa é dada a um jovem seguidor de Hitler, o ambicioso arquiteto Albert Speer, que consegue, por conta própria e em um curto período de tempo, reformular o projeto contemporâneo de March para obter a característica de um edifício monumental que ecoa o sagrado, sem com isso perder a sua funcionalidade. O moderno complexo esportivo é revestido com uma fachada arcaica.

Da entrada há uma vista para o estádio, como se desse para olhar para dentro de um enorme anfiteatro antigo. O eixo da visão passa pela abertura do Portão da Maratona [*Marathontor*], depois pelo lado oposto emoldurado por dois blocos em forma de torre, até o Campo de Maio (*Maifeld*). Uma grande arquibancada ao lado do Campo de Desfile [*Aufmarschplatz*] completa o complexo. No seu interior há uma sala sacra dedicada aos jovens alemães mortos na batalha de Langemarck. No centro está um solene sarcófago de pedra que, na abertura dos Jogos, é preenchido com terra fresca do campo de batalha. Hitler permanecia ali em silêncio durante o início da cerimônia de abertura, enquanto os dignitários do Comitê Olímpico Internacional (COI) aguardavam na frente da entrada. Acima do memorial ergue-se a alta torre do *Führer* com o sino olímpico. O seu toque deve simbolizar o lema de Coubertin: “Eu chamo a juventude do mundo”.

O fundo simbólico do olimpismo acrescenta ao nacional socialismo novos ritos e cerimônias. Estes miram uma transformação da situação tradicional para uma ambiguidade sistemática. É a mesma tendência de mudança que a arquitetura já revelava: monumentalização, solenidade rígida, distanciamento da modernidade, preferência pelas antigas formas de construção. Essa arcaização foi realizada com vários truques que remontam à “reformulação” de Albert Speers. Assim ele revestiu as fachadas, originalmente planejadas como paredes de vidro, e os estreitos pilares de sustentação de concreto com lajes de pedra de calcário, que dão a impressão de serem materiais maciços. Na superfície, as placas

foram sulcadas posteriormente com picaretas. O que parece ser artesanato é, na verdade, obra dos trabalhadores escravos de uma pedreira próxima. Também o “valor atemporal” das placas colocadas não durou tanto quanto anunciado por Speer. Elas caíram com o passar dos anos e tiveram que ser presas com parafusos. Isso mostra o caráter cênico dos Jogos de Berlim. Em vez de um trabalho honesto com os materiais, encontra-se uma autenticidade enganosa que mira a demonstração de poder. As cenas documentais do filme olímpico de Leni Riefenstahl eram alegadamente editadas ou refilmadas. A saudação olímpica, oferecida na abertura pela equipe francesa, foi retratada como uma saudação a Hitler, com a qual possui uma semelhança distante.

A maior de todas as fraudes foi a apresentação da Alemanha nacional-socialista como uma nação pacífica. Durante os Jogos a propaganda antissemita foi retirada da paisagem urbana. Contudo o controle e a vigilância da polícia política foram intensificados e direcionados contra os visitantes estrangeiros, as cartas dos participantes eram discretamente abertas, os representantes da mídia foram expostos permanentemente à propaganda, a própria população era atentamente vigiada. Da paisagem urbana foram retirados os “elementos perturbadores”, como os Sintis e os Roma, e presos em acampamentos, uma espécie de protótipo dos campos de concentração. Tudo isso aconteceu com grande cautela, geralmente em segredo, de forma imperceptível aos visitantes.

O problema mais difícil para o regime nazista foi a ameaça de boicote dos EUA. Associações judaicas lamentavam a crescente pressão antissemita na Alemanha. Também os representantes da Igreja nos EUA se manifestaram em favor das comunidades ameaçadas. Qualquer leitor de jornal podia se informar sobre a situação: o Pogrom (a chamada “Noite dos Cristais”), e as leis raciais de Nuremberg (aprovadas em 1935) não deixaram dúvidas sobre a posição antissemita e antieclesiástica do regime. Quando um possível boicote americano aos Jogos Olímpicos começou a tomar forma, o presidente do Comitê Nacional Olímpico americano, Avery Brundage, mobilizou os apoiadores conservadores a participarem dos Jogos de Berlim. Em uma viagem à Alemanha, ele se convenceu das boas intenções dos organizadores. Como sinal de uma atitude pacífica, os atletas de ascendência judaica que moravam no exterior foram admitidos na equipe olímpica alemã. Com isso conseguiram angariar para a equipe alemã a esgrimista Helene Mayer (que havia conquistado o ouro na esgrima em Los Angeles) e

o jogador de hóquei no gelo Rudi Ball. Também garantiram à saltadora em altura, Gretel Bergmann, a participação nas provas de eliminação. Mas com uma desculpa nada convincente, acabaram não a nomeando, apesar de ela ter derrotado todos os concorrentes alemães. Essa alegada disposição foi suficiente para que o Comitê Olímpico Nacional americano fizesse valer a participação de seus atletas. Obviamente, essa decisão foi respaldada por um racismo latente nos EUA, dirigido contra os atletas afro-americanos.

Hitler usou a alta cultura alemã como instrumento de poder para impressionar a opinião pública mundial. De acordo com seu entendimento usual, a cultura não possui armas nem batalhões. No entanto, como mostra Friedrich Nietzsche em sua *Genealogia da Moral*, ela possui a capacidade de mudar a percepção de seus oponentes e de enfraquecê-los através dessa mudança de perspectiva: agora eles se veem em posição de fraqueza. A cultura alemã usada na propaganda mostra às outras nações que os nazistas compreenderam o olimpismo com mais profundidade. Isso começa com o desenterro, pelo império alemão, da Olímpia antiga, que estava encoberta sob a lama do rio havia um milênio e meio. A filologia clássica alemã se considerava a melhor do mundo. Além disso, houve a alegação de parentesco entre os alemães e os gregos. Essa ligação entre a Grécia e a Alemanha foi demonstrada pela invenção de um oficial alemão com o revezamento da tocha olímpica que partiu da cidade histórica de Olímpia, perpassou a Europa Oriental até chegar em Berlim. Em seu filme sobre as Olimpíadas, Leni Riefenstahl retrata a relação fictícia entre os alemães e os antigos gregos conforme uma sequência de sonhos: a estátua do lançador de discos de Myron se dissolve lentamente na imagem de um lançador de discos alemão, que gradativamente ganha vida e desliza em um movimento giratório de arremesso. Com o transporte do fogo de Olímpia, a Alemanha assume um papel de destaque no Festival Olímpico. Não é de se espantar que os anfitriões posteriores não quiseram abdicar dessa poderosa ligação com Olímpia.

Não há nenhum símbolo dos Jogos que os organizadores alemães não reinterpretaram para o sentido do nacional-socialismo. Isso ocorre de modo sutil: dos símbolos é retirada a filiação unívoca ao repertório de signos olímpicos – são transcodificados em signos ambíguos, que são olímpicos e nacional-socialistas. Como signos olímpicos, são pacíficos; como símbolos nazistas, são carregados de violência. Essa ambiguidade oferece aos organizadores alemães a possibilidade de

declararem os signos nazistas como autenticamente olímpicos. Verificam-se muitos momentos de violência na história das olimpíadas, principalmente no boxe e no pancrácio. O organizador dos Jogos berlinenses, Carl Diem, enquanto autodidata, tendia notadamente para uma visão do mundo antigo conforme o modelo de Esparta e contra o exemplo de Atenas – não preenchida de luz nem modelada pela beleza, como a de Jacob Burckhardt, mas sombria e quase morta. O centro da cerimônia de abertura, o Jogo de Consagração [*Weihespiel*] “Juventude Olímpica”, escrito por ele, foi marcado por essa interpretação (Thomas Alkemeyer). A estética nazista também era influenciada por tal escuridão. A visão de Diem estava em consonância com a linha do partido. Com essa característica fundamental, a encenação da opinião pública mundial proporcionava uma compreensão “aprofundada” do olimpismo: a existência do homem adquire o seu sentido na preparação para a morte. Heidegger desenvolveu a partir dessa ideia básica uma filosofia notável e de grande sucesso. Os organizadores dos Jogos de Berlim sabiam como impressionar ao tentar recuperar o verdadeiro, proporcionar uma ligação com a antiguidade grega e, assim, ocultar a politização do esporte.

180

Os representantes da alta cultura alemã aproveitaram a oportunidade para apoiar os organizadores em seus esforços para celebrar a verdadeira olimpíada e, com isso, demonstrar a superioridade da cultura alemã e retratar a equipe olímpica como o renascimento da nação. Na cerimônia de abertura, a equipe que provará ser a mais forte aparece como um time dotado de vontade com um passo calmo uniforme como se fosse uma máquina. Todos vestidos de branco, o sinal da renovação de um país atingido por graves crises. Os protagonistas da dança expressiva alemã, Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg, bem como os músicos Werner Egk e Carl Orff, participam do espetáculo do movimento coral com enormes cenas de massa. A cerimônia de abertura com o movimento final da IX Sinfonia de Beethoven terminou sob a regência de Richard Strauss. Uma “cúpula de luz” foi formada no céu noturno por enormes holofotes. Poderia ter sido um símbolo de transcendência, da ligação entre o terreno e o mais elevado. Mas assim como todos os outros símbolos de Berlim de 1936, esse símbolo religioso também tinha um lado político-militar. A luz foi lançada para o céu por holofotes antiaéreos. Posteriormente foram usados para defesa de ataques aéreos.

Os Jogos de Berlim podem ser entendidos como uma espécie de peça de teatro que constrói enormes cenários e celebra o mito da morte e do renascimento. É

uma contraproposta estrita dos Jogos de Los Angeles de 1932. Em comparação ao caráter de leveza e alegria do entretenimento de Los Angeles, a encenação de Berlim tendia mais à atmosfera trágica. O esporte tolera a proximidade com a tragédia? A melancolia que, para nós, hoje, cerca as Olimpíadas de Berlim era invisível e imperceptível para a maioria dos visitantes. Eles não sabiam nada sobre o surgimento do campo de concentração de Sachsenhausen, a 40 quilômetros do estádio. As operações de monitoramento da Gestapo foram mantidas rigorosamente em segredo; o antissemitismo não foi mostrado abertamente; o terror contra os políticos da oposição não era de conhecimento dos convidados. A vida em Berlim havia sido draconianamente regulamentada e restrita desde a tomada do poder. Mas a capital Berlim ainda preservava a sua famosa agitação urbana. Ainda havia os locais famosos, as esplendorosas alamedas, clubes, cafés, boates, bares. Os nazistas afrouxaram as proibições e ofereceram à população um espaço de prazer e entusiasmo pela vida. Não apenas afrouxaram as rédeas, como também organizaram eles mesmos, com grande esforço, uma série de óperas, concertos, recepções, bailes e festivais nos lugares mais bonitos da cidade. Durante o dia, milhares de visitantes sentavam-se no círculo monumental do Estádio Olímpico e se animavam com os Jogos. Ou visitavam outros locais de competição, como os estádios menores de natação, hóquei, hipismo e apresentações de ginástica, dispostos na Praça de Esportes do Reich, todos em ótimas condições. Ou as competições de remo no idílico local de regatas no Havel em Grünau. Para as competições de vela fazia-se um desvio pelo Mar Báltico para Kiel, para a renomada área da Semana de Kiel [*Kieler Woche*]. Os atletas eram alojados perto de Berlim, na Vila Olímpica de Döberitz, cuja qualidade arquitetônica está sendo redescoberta atualmente pelos especuladores imobiliários.

181

Apesar de todos os esforços para convencer o mundo da nova força da Alemanha, o cálculo não fechou totalmente. O saldo de medalhas havia sido corretamente estimado com antecedência; havia-se preparado meticulosamente a equipe alemã para os Jogos. De fato, a Alemanha se tornou de longe a nação de maior sucesso à frente dos EUA: 89 medalhas para a equipe alemã, incluindo 33 de ouro. Mas a lembrança dos Jogos está indissoluvelmente associada ao atleta afro-americano Jesse Owens, que foi o destaque das Olimpíadas de Berlim, com quatro medalhas de ouro, recordes mundiais e olímpicos. Não foi apenas o atleta mais bem-sucedido, mas também a pessoa mais popular e admirada no Estádio Olímpico. A aparente facilidade de suas vitórias e sua cordialidade, que fizeram

o competidor alemão no salto em distância, Luz Long, parceiro de sua fama, formavam uma declaração única contra o racismo dos nazistas. A animação dos espectadores era acima de tudo para ele; ele ainda molda a memória dos Jogos de 1936, especialmente em Berlim, onde a avenida do Estádio Olímpico foi batizada com o seu nome. A memória dos Jogos Olímpicos é mais forte que o racismo. Mas levou tempo para ser assim reconhecida pela maioria. A estratégia de Hitler de reinterpretar o olimpismo de acordo com o nacional-socialismo não fracassou por causa da resistência do COI ou de outras autoridades esportivas, mas devido a Jesse Owens e outros atletas cujos sucessos e comportamentos contradiziam a ideologia racial nazista. No início, as conquistas dos atletas afro-americanos só foram reconhecidas com relutância nos EUA. Nenhuma foto de Owens foi divulgada na imprensa dos estados do Sul.

182

No filme de Riefenstahl, suas qualidades de corredor e saltador são documentadas de forma impactante. No entanto, elas parecem mais como atos de um nobre selvagem do que de um estudante universitário americano. Foi necessário esperar até Muhammed Ali, até os Jogos de Atlanta de 1996, para ver o *establishment* branco reconhecer a força dos atletas negros, que pressionavam por mudanças de sua posição na sociedade. Ele havia perdido o título de boxe como campeão mundial de todas as classes por não ter iniciado o serviço militar durante a Guerra do Vietnã. Mais tarde foi novamente admitido e recuperou o título. Nos Jogos de Atlanta de 1996, já bastante afetado pelo Parkinson, acendeu a chama olímpica como último corredor. Em Los Angeles de 1984 essa honra foi concedida à neta de Jesse Owens, que já havia morrido nesse ínterim.

O COI viu nos Jogos de Berlim um sucesso extraordinário para o olimpismo. Não observou que, depois de 1936, Hitler deu a seu seguidor Albert Speer liberdade para o planejamento dos Jogos Germânicos em Nuremberg, que deveriam superar tudo que existia até então – desligado do internacionalismo e da ideia de paz. Quando o Japão retornou aos Jogos de Inverno planejados para Sapporo em 1940, após a eclosão da Segunda Guerra Japão-China em 1938, o Reich alemão ganhou o contrato para a Garmisch-Partenkirchen.



# Auge des Leibes Der Sinn des Kommunizierens

Hajo Eickhoff<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em filosofia, historiador cultural, curador e membro do Centro de Antropologia Histórica de Berlim, na Alemanha.

## 1. Kommunikation im Formlosen

Alles ist Kommunikation. Begegnung und Verbindung, Austausch und Wirkung. Das Universum ist Bewegung und Entwicklung, weil sich seine Elemente unaufhörlich berühren und austauschen. Alles kommuniziert miteinander – physikalisch, chemisch, biologisch, kulturell. Die Prozesse verlaufen zu Beginn jenseits des Wissens. Ohne Regeln. Diese entwickeln sich erst nach und nach. Am Anfang gibt es nur das Formlose, das Geheimnis. Etwas wie Licht, Energie und Schwingungen (Strings). Bis sich allmählich vier physikalische Kräfte ausbilden. Die Kernkraft, die Atomkerne bildet, danach die elektromagnetische Kraft, die Elektronen auf einer Umlaufbahn um den Atomkern hält, dann die schwache Kraft, die Teilchen ineinander umwandelt und zuletzt die Gravitation, die Wasserstoff- und Heliumatomkerne zusammenzieht und sie zu einem Nebel verdichtet, bis er unter ihrer Kraft in eine Sonne zusammenstürzt, sie bringt auch beliebig viele Sonnen in Rotation und formt sie zu Spiralgalaxien. Oder sie zwingt Planeten auf eine Umlaufbahn um eine Sonne und bringt etwas so Unwahrscheinliches hervor, wie die Erde. Und mit ihnen werden die Prinzipien der Chemie, der Biologie und der Kultur erkennbar.

185

Was der Mensch als Natur bezeichnet, ist ursprünglich ein glühender Stein aus Atomen und Molekülen. Auch sie lernen erst mit der Zeit, sich zu Gebilden zu vereinen, die sich fortpflanzen können und Leben entstehen lassen. Sie bringen auch den Menschen hervor und seine Fähigkeit, über sich und das Universum nachzudenken. So erzeugt das Universum kommunizierend eine Folge physikalischer, chemischer, biologischer und kultureller Prinzipien und Qualitäten.

Das Prinzip *Evolution* führt zu einer Entwicklung immer komplexerer Lebewesen, wie die Wirbeltiere, die der Mensch in fünf Klassen unterteilt hat: Fische, Amphibien, Reptilien, Vögel und Säugetiere, die sukzessive auseinander hervorgehen. Kommunikation ist ein Prinzip des Lebens.

## 2. Die fünf Wirbeltierklassen

Auf der untersten Ebene der Lebewesen kommunizieren Zellen miteinander. Selbst die Physik kennt den Begriff der kommunizierenden Gefäße. Auch innerhalb der Zellen, die wie riesige Fabrikanlagen funktionieren, ist alles Kommunikation: Transport, Zuordnung, Umarbeitung, Ausscheidung und Aufbau. Jede Zelle hat ihre eigene Struktur und arbeitet zum Erhalt ihrer Existenz

für sich und kommuniziert zugleich mit Billionen anderer Zellen wie in einem sozialen Verband, um das hochkomplexe System *Lebewesen* zu erhalten. Wie die Zelle ihre Erfahrung speichert und weitergibt, so speichert auch die Gesamtheit der Zellen ihre Erfahrung und gibt sie weiter. Daher ist der Mensch eine kommunizierende Gemeinschaft von Billionen einzelliger Mitglieder.

Am Beispiel der Wirbeltiere wird sichtbar, wie ihre fünf Klassen kommunizierend auseinander hervorgehen: Wie sie sich über Jahrtausende austauschen, entwickeln und wie sie an Komplexität gewinnen, die sie über Jahrtausende bis heute weitertragen. Wirbeltiere werden durch die Wirbelsäule strukturiert, die durch ein inneres Achsenskelett gestützt wird und dem Leib Festigkeit, Haltung und Beweglichkeit gibt. Das Zentralnervensystem besteht aus Rückenmark, Gehirn und Kortex, das parallel zur Längsachse des Leibes verläuft und am vorderen Ende in das Gehirn mündet.

Die ersten Wirbeltiere sind Fische, die sich vor etwa 420 Millionen Jahren entwickeln. Sie atmen durch Kiemen, haben Brust- und Bauchflossen und eine schuppige Haut. Sie leben schwerelos, da ihr spezifisches Gewicht dem des Wassers entspricht. Nur für kurze Nickerchen nehmen sie die vertikale Position ein.

Amphibien entstehen vor 375 Millionen Jahren. Frösche, Molche oder Salamander leben als Larven im Wasser und atmen durch Kiemen, danach, auf dem Land, atmen sie durch Lungen. Der Zuwachs an Gewicht durch den Verlust des Auftriebs im Wasser macht ein stützendes Element erforderlich. Zur Vorwärtsbewegung auf dem Land entwickeln sich aus den paarig angeordneten Flossen der Fische kräftige Extremitäten und ein Skelett mit fester Querachse und Becken. Den Veränderungen passt sich das Gehirn an und bildet Strukturen zur Bewältigung der neuen Aufgaben aus. Zum Innenohr bilden Amphibien ein Mittelohr aus.

Der Übergang vom Leben im Wasser zum Leben auf dem Land verläuft kontinuierlich. Eine Periode, in der Fische vielfältige Übergangsformen aufweisen. Der Knochenfisch atmet durch Lungen und der Quastenflosser kann lange Strecken auf dem Land zurücklegen, etwa um eine neue Wasserstelle zu suchen. Seine Flossen befinden sich am Ende von stielartigen Beinen. Der Tiktaalik hat bereits ein Arm-Hand-Schema, das allen späteren Wirbeltieren

gemeinsam ist: einen Oberarmknochen, zwei Unterarmknochen, eine Knochenansammlung als Handmitte und fünf Strahlen – die Finger. Dasselbe Schema gilt für Bein und Fuß.

Reptilien, die ersten echten Landbewohner wie Krokodile, Schildkröten und Schlangen, kriechen (lat. *reptare*). Sie entwickeln sich vor 250 Millionen Jahren. Sie atmen durch Lungen, müssen aber ohne Zwerchfell zum Atmen Muskeln von Bauch und Brust zu Hilfe nehmen. Da ihre Körpertemperatur der Temperatur der Umgebung entspricht, leben sie vorwiegend in warmen Regionen. Mit dem Leben auf dem (trockenen) Land müssen die Eier von Reptilien durch das Amnion (eine dünne wasserundurchlässige, durchsichtige und gefäßlose innere Haut) vor dem Austrocknen geschützt werden. Das Amnion ist auch bei Vögeln und Säugetieren erforderlich. Mit den Reptilien beginnt das Hören, indem die Schallwellen vom Trommelfell durch einen Steg, Columella oder Steigbügel, zum Innenohr geführt werden. Immer wieder ergeben sich Verschiebungen, Entwicklungen, die sich durch Kommunikation mit der Umwelt und mit neuen Funktionen einstellen.

Vögel sind Flugtiere mit den Merkmalen *Flügel*, *Federkleid* und *Schnabel*. Sie legen wie Reptilien Eier und haben wie Säugetiere ein Herz mit vier Kammern. Der leichte Körperbau leitet sich aus der Funktion des Fliegens ab. Die Knochen sind dünn oder hohl. Vögel sind überall auf der Erde beheimatet. Das Gefieder dient auch dem Wärmen und bei Männchen der Schönheit – als sexuelle Selektion.

187

Säugetiere entwickeln sich vor 200 Millionen Jahren. Mammut, Hund, Rind und Mensch haben Milchdrüsen und halten ihre Körpertemperatur unabhängig von der Umgebung konstant. Ihre Beine verlaufen nicht mehr seitlich zum Rumpf, sondern sie schieben sich unter den Rumpf, der nun vom Boden abhebt und eine rasche vierfüßige Fortbewegung ermöglicht. Das Ohr wird neu strukturiert. Für das räumliche Hören entsteht die Ohrmuschel, und säugetierartige Reptilien bilden zum Kiefergelenk ein zweites, verstärktes Gelenk aus, das sich behauptet und die beiden ursprünglichen Gelenkknöchelchen von ihren Aufgaben befreit, die ins Mittelohr wandern und als Hammer und Amboss die neue Funktion der differenzierten Schallweiterleitung ausüben.

An der Ordnung seiner jeweiligen Sinne erfährt das Exemplar einer jeden Wirbeltierklasse ihre Grenze und ihren besonderen Weltausschnitt.

### 3. Mensch und Kommunikation

Im Menschen sind viele leibliche und mentale Fertigkeiten der Wirbeltiere zur Reife ausgebildet. Viele Spezialitäten der Tiere sind zugunsten allgemeiner Fertigkeiten umgestaltet: Es gibt Tiere, die schärfer sehen, schneller laufen, kräftiger sind und Geruch präziser wahrnehmen, doch der Mensch hat sich von vielen Instinkten befreit, kann vieles immer noch sehr gut und bringt Kultur hervor. Er bewahrt Vergangenes, erfindet unablässig neue Produkte und hat innerhalb von sechstausend Jahren der Erde ein völlig neues Aussehen gegeben. Er ist intelligent, kreativ, hat Bewusstsein von sich, unterwirft das Leben Disziplinen und ist willensstark.

Die Haltung der Wirbeltiere hat er zur Vollendung entwickelt. Er steht aufrecht mit beiden Füßen auf dem Boden und hat seine Hände frei gemacht. Doch seine Vertikalität ist nicht seine letzte Aufrichtung: Hat es Millionen Jahre gebraucht, dass er sich aus einer gebeugten Haltung ganz aufrichtet, sind es nur hundert Jahre, um die Aufrichtung in die Beugung des Sitzens umzuwandeln und der Wirbelsäule im alltäglichen Sitzen eine neue Form zu geben und sich vom Homo erectus zum Homo sedens zu entwickeln. Auf den inneren Mechanismus und die Gestalt der Wirbelsäule bezogen ist das Sitzen auf Stühlen eine Fortsetzung der Aufrichtung.

188

Die Intensivierung und Ausweitung der Kommunikation zwischen Menschen und zwischen Kulturen erfolgt mit der Sesshaftwerdung und dem Hausbau. Der Mensch nutzt die Immobilie *Haus*, um tiefgreifend Geist, Emotion, Handeln und Kommunikation durch Technologien zu optimieren und die Menschen in engere kommunikative Zusammenhänge zu bringen, was nur mit territorialer Macht möglich ist, die einen gesicherten und produktiven Ort wie das Haus voraussetzt, von dem aus die sesshaften Gemeinschaften immer wieder neues Land erobern kann: Sie schwärmen aus, schaffen und festigen neue Orte und erschließen nach und nach die Erde und überziehen sie mit einem Netz zusammenhängender Siedlungen und Handelsrouten, Verkehrswegen und Datenautobahnen. Eine Bedingung dafür, dass die Erde überhaupt erschlossen werden kann und die Menschen unterschiedlicher Kulturen zusammenkommen, liegt an der Etablierung fester Orte. Ansichten, Bedürfnisse und Absichten werden an ihnen per Sprache und Mimik, per Schrift und Gesten ausgetauscht und bringen die Kulturen der Welt nach und nach zusammen.

#### 4. Sechs Sinne und andere Körperteile

Sinnesorgane sind kommunikative Tore zur Welt. Sie öffnen den Menschen die Welt. Über sie kommuniziert er mit den unterschiedlichen Qualitäten. Von innen nimmt er Atem und Bewegung, Herzschlag und die eigene Stimme wahr – die Interozeption, von außen treffen Daten auf die Sinne – die Exterozeption und von den Spindeln der Muskeln, Sehnen und Gelenke werden beständig Informationen über die Stellung und die Stellungsänderung der einzelnen Körperteile zueinander und ihre Bewegungen im Raum an das Gehirn übertragen – die Propriozeption (Eigenwahrnehmung). Die sechs Sinne arbeiten eng zusammen und sind mit dem Gehirn und den verschiedenen Körperteilen verbunden.

Die Sinnesorgane haben sich aus einer differenzierbaren Basis des Plasmas der Zellen herausgebildet und zu immer komplexeren Organen entwickelt. Sinne nehmen den Augenblick auf und konstruieren mit Erinnerungen und mentalen Konzepten Selbstbilder und Bilder von der Welt. Dazu arbeiten sie vielfältig und vielgestaltig zusammen.

#### Muskeln und Gelenke – eigenwahrnehmen

Der Eigenwahrnehmung verdankt der Mensch, dass er sich überhaupt bewegen und dass er aufrecht stehen kann. Nur durch sie kann er sich seines Leibes sicher sein. Eigenwahrnehmung ist das Sinnesorgan für die Kommunikation mit dem Raum. Mit dem Raum, der der Mensch selbst ist, und mit dem Raum, der ihn umgibt. Der Mensch ortet den eigenen Leib im ihn umgebenden Raum, indem Bewegung und Haltung im Schwerfeld der Erde wie mit einer Filmkamera festhält. Eigenwahrnehmung ist das Resultat beständiger Informationen von den Spindeln der Muskeln, Sehnen und Gelenke an das Gehirn zur Steuerung von Haltung und Bewegung. Sie ist ein innerer Sinn. Er arbeitet mit dem Gleichgewichtsorgan und der visuellen Wahrnehmung zusammen und erzeugt mit Bewertungen und Selbsteinschätzung das Körperbild – das Bild, das sich der Mensch von sich macht.

Setzt die Eigenwahrnehmung aus, entsteht ein Gefühl der Leiblosigkeit, durch die Bewegungen und Haltungen nicht mehr automatisch erfolgen, sondern nur noch mit Hilfe der Augen gesteuert werden können. Dabei büßen Bewegung und Haltung ihre Natürlichkeit ein und wirken mechanisch.

## HAUT – TASTEN

Die Haut ist das Sinnesorgan für die Kommunikation mit Flächen, Stoffen und Gasen. Der Mensch ertastet sich die Welt. Zugleich tritt er durch sie in Erscheinung. Als Haus, Hülle, Hülse, Hemd, Hoden und Hose und als Spiegel der Seele. Die Haut ist das größte Organ des Menschen mit einem Gewicht von zehn bis vierzehn Kilogramm. Haut ist sensibel. Unterschiedlich. Die Stirn spürt noch die 0,075 Milligramm eines fallenden Flügels der Fliege. Auf der Haut leben mehr Mikroben als Menschen auf der Erde, die Gifte und angreifende, fremde Mikroben abwehren und die Kommunikation mit der Welt erweitern.

Der Mensch ist auf Berührung angewiesen und kann ohne Tastsinn nicht wachsen und nicht leben. Daher hat die Natur schon früh eine wichtige Funktion eingerichtet: Der Mensch kann sich selbst berühren, fassen, greifen und betasten, was bereits der nur wenige Wochen alte Embryo tut. Die Haut ist das kommunikativste Sinnesorgan, weil sie sich nach außen richtet.

## DAS OHR – HÖREN

190

Das Ohr ist das Sinnesorgan für die Kommunikation mit Schwingung und Rhythmus. Der Mensch erhört die Welt. Hören ist das akustische Wahrnehmen von Geräuschen, von Musik und Worten. Das Organ für die Schallaufnahme, Schallweiterleitung und Schallverarbeitung: Die Ohrmuschel fängt den Schall auf und leitet ihn ans Trommelfell, von wo er durch das Mittelohr mithilfe der kleinsten Knochen des menschlichen Leibes – Hammer, Amboss und Steigbügel – verstärkt wird und ans ovale Fenster gelangt und dem Hörnerv im Innenohr zugeführt wird.

Ursprünglich dient das Ohr nicht dem Hören, sondern als Ort für das Gleichgewichtsorgan. Erst die Säugetiere komplettieren und differenzieren die Funktionen des Ohres. Erst das Innenohr wandelt die Schallreize in neuronale Impulse um und leitet sie an das Zentralnervensystem weiter, wo die Auswertung stattfindet.

Räumliches Hören erleichtert die Orientierung im Raum und dient als Warnsystem. Die relevanten akustischen Reize werden aufgenommen und gegebenenfalls verstärkt, die irrelevanten Impulse ausgefiltert. Das Gehör ist ein Organ für das soziale Band zwischen Menschen. Taubheit isoliert den Menschen

mehr als Blindheit oder der Verlust des Schmecken- und Riechenkönnens. Der besondere Klang der Stimme kann Vertrautheit und Nähe schaffen. Und die Wahrnehmung von Sprache dient der Verständigung und dem Austausch von Nachrichten.

#### DIE NASE – RIECHEN

Die Nase ist das Sinnesorgan für die Kommunikation mit Gasen. Der Mensch riecht die Welt. Durch die Nase wird Atemluft ein- und ausgeatmet, wobei kalte Luft an der Oberfläche der Nasenschleimhaut erwärmt und trockene Luft angefeuchtet wird. Die Nase dient der Geruchswahrnehmung, der Regulierung des Atemstroms, der Reinigung der Atemluft, der Anpassung der Atemluft an Temperatur und Feuchtigkeit und als Warnfunktion vor schädigenden Stoffen.

Dank der Nase kann man auch mit geschlossenem Mund atmen. Ein Säugling, der gestillt wird, kann während des Trinkens durch die Nase ein- und ausatmen. Alle Säugetiere sind nach ihrer Geburt, solange sie gesäugt werden, auf die Nasenatmung angewiesen. Später kann es in der Zirkularatmung, wie es beim Glasblasen und Didgeridoospielen angewandt wird, neu erlernt werden.

191

Nasennebenhöhlen sind mehrere luftgefüllte Räume, die mit der Nase in Verbindung stehen. Sie haben die Funktion von Klangkörpern und geben der Stimme Resonanz und Klang.

#### ZUNGE UND GAUMEN – SCHMECKEN

Die Zunge ist das Sinnesorgan für die Kommunikation mit Stoffen und Gasen. Der Mensch erschmeckt die Welt. Geschmacksrichtungen sind süß, sauer, salzig, bitter und umami. Jede Geschmacksrichtung reizt auf besondere Weise die Sinneszellen in den Geschmacksknospen der Zunge.

Der Geschmack erfüllt in der Evolution wichtige Funktionen: Er prüft, ob Nahrung den Zellen und Organen zuträglich ist, also die Bestandteile der Nahrung in leibeigene Stoffe umwandelbar sind. Bei der Erkundung wird der Geschmack durch die Nase unterstützt.

Säuglinge begeistern sich nicht für saure, bittere und salzige Speisen. Der Umami-Geschmack wirkt neutral. Bitteres mögen sie nicht, weil viele giftige Stoffe bitter

schmecken, salziges nicht, weil die Evolution ihnen mitteilt, dass es ihre Nieren schädigen kann, und Saures nicht, weil es sich um Früchte handeln kann, die noch nicht reif oder verdorben sind. Was bleibt, ist eine uneingeschränkte Vorliebe des Säuglings für Süßes, das durch den Kohlenhydratgehalt rasch Energie liefert. Es gibt etwa zwanzigmal so viel Geschmacksrezeptoren für Bitteres als für Süßes, ein Hinweis auf eine Absicherung. Da sie rasch Energie liefern und die Konzentration von Endorphinen im Gehirn ansteigt – jene Botenstoffe, die Glücksgefühle auslösen – sind Früchte und Getreide die angenehme, süße Seite der Nahrung.

#### DAS AUGE – SEHEN

Das Auge ist das Sinnesorgan für die Kommunikation mit Flächen. Sie werden durch Licht abgetastet. Der Mensch ersieht die Welt. Durch das Auge hindurch wird auf der Netzhaut ein seitenverkehrtes und auf dem Kopf stehendes Bild erzeugt. Die Lichtreize werden von den Sinneszellen der Netzhaut – den Stäbchen und Zapfen – registriert.

192

Die Raumwahrnehmung arbeitet mit mehreren Verfahren, um aus dem zweidimensionalen Bild auf der Netzhaut eine Repräsentation der dreidimensionalen Welt zu erstellen. Durch das stereoskopische Sehen können Rauminformationen aus den leichten Unterschieden zwischen den vom Augenpaar aufgenommenen Bildern konstruiert werden.

Das Auge ist aktiv. Es wählt aus und versucht aus dem riesigen Strom permanenter Informationen, ein praktikables Abbild von der Welt zu erschaffen. Im Zusammenhang mit anderen Bereichen des Denkens werden Sinnesempfindungen geordnet, gesiebt, bewertet und mit Gedächtnisinhalten und Erfahrungen verknüpft, dass wir uns scheinbar mühelos in unserer extrem komplexen Umgebung zurechtfinden. Es gilt als wichtigstes Organ des Menschen. Es kann zehn Millionen Farbtöne unterscheiden und ein einziges Phon löst einen Reiz aus. Achtzig Prozent der Informationen über die Welt erhält der Mensch über die Augen und an der Verarbeitung dieser Informationen ist ein Viertel des Gehirns beteiligt.

Das Auge ist ein Sinnesorgan, das mit Wissen und Theorie zu tun hat. Mit Klarheit und Aufklärung. Mit dem visuellen System sind sechzig Prozent des Kortex beschäftigt.

## 5. Leib und digitale Kommunikation – Ende der Sinne?

Die alte Form der Kommunikation ist das Analoge als Kontinuum. Mit der Digitalisierung werden analoge Werte in digitale Formate umgewandelt und die Informationen digital gespeichert und für elektronische Datenverarbeitung verfügbar gemacht. Mittlerweile durchwirkt das Digitale die gesamte Gesellschaft. Nach der Anwendung des Digitalen als Werkzeug der Arbeitswelt und des Privaten sowie nach der Förderung leiblicher Fähigkeiten geht es nun um die Reparatur oder die Optimierung mentaler Strukturen, wodurch die Formen der Kommunikation radikal gewandelt werden.

Ein geisterhafter Raum, in dem der Mensch steckt und aus dem heraus er kommuniziert. Von diesem Raum, den der Leib ausfüllt, hat der Mensch in Bezug auf Bewegung, Lage und Haltung im Raum unbewusste Fertigkeiten. Der Stoff, der diesen Raum größtenteils ausfüllt, ist das Fleisch, der weiche Stoff wie Organe, Muskeln, Gehirn und Bindegewebe. Dagegen sind Maschinenteile hart und leibfremd. Wenn, wie im Cyborg, Fleisch und Maschine miteinander kommunizieren, ereignet sich Entfremdung.

193

Cyborgs sind Mischwesen. Technisch dauerhaft durch körperfremde Bauteile reparierte oder optimierte Menschen: eine Kommunikation zwischen lebendigem Fleisch und Maschine. Die digitale Optimierung durch Mikrochips erfolgt dadurch, dass Sinnesorgane und Gehirnpartien repariert oder ihre Funktionen erweitert werden. In Schweden gibt es Personalausweise als implantierte Chips; Präsentationen lassen sich über Gesten, Prothesen und Tastaturen durch Gedanken steuern; Cochlea-Ersatz-Implantate sind bereits Routine-Eingriffe.

In Zukunft wird es immer mehr Kommunikation zwischen analogem und digitalem Leben geben. Wie aber ändert sich das Körperbild des Menschen durch die neuen Medien? Etwa wenn wir fremde Geräte im und am Leib wie Smartphone und Smartwatch tragen? Oder was ändert sich, wenn wir viele Stunden am Monitor arbeiten? Und warum dulden wir Kommunikationsformen, wenn wir mit anderen zusammen sind und alle auf das Display ihres Mobiltelefons starren? Und vor allem, wie ändert sich das Körperbild, wenn sich Maschinen im Fleisch an Organe anbinden, wie ein dauerhaft implantierter Fremdkörper im Gehirn, der ununterbrochen elektrische Impulse aussendet?

Unsere Kommunikation scheint bereits so gestört zu sein, dass wir nur noch stumpf geworden dem Klimawandel, der Überfischung der Meere, der Armut, der Vergiftung der Atmosphäre, den Kriegen oder der dunklen Seite des Internet mit Datenmissbrauch und dem illegalen Waffenverkauf zuschauen. Wenn wir auch eine ständige Verbesserung der Lebensumstände der meisten Menschen erleben.

Werden Künstliche Intelligenz, Klone und Cyborgs die Probleme und Nebenwirkungen unseres Handelns besser unter Kontrolle bringen als die traditionelle, humane Menschheit, so dass sich Ungerechtigkeit, Armut und Krieg erheblich reduzieren?

Der Erwerb von Möglichkeiten ist wichtig, sich in sich – mit den neuen Medien und Maschinen – so weit einzufühlen, bis der partielle Maschinencharakter zu spüren ist. So könnten wir uns tatsächlich als Cyborgs fühlen und prüfen, ob das unserem Körperbild entspricht und könnten gegebenenfalls die Gefahren erfühlen, die uns als Spezies bedroht, und könnten verstehen, was maschinenhafte Elemente im Menschen anrichten, und wie wir ihnen begegnen könnten.

194

Wir brauchen neue Kommunikationsformen. Persönliche, gemeinschaftliche und interkulturelle. Sie müssen in der Lage sein, die digitalen Werkzeuge mit zu bedenken. So müssen wir fragen, wieviel Digitalität und Genveränderung wir in uns integrieren können, ohne uns als Maschine zu fühlen. Wir brauchen die Utopie einer weltweiten Kommunikation und Kooperation von Menschen, die sich mit Engagement der Gerechtigkeit, Gewaltfreiheit und Nachhaltigkeit widmen. Der Mensch ist ein Gemeinschaftswesen, ein Wesen mit Gemeinschaftssinn und Sinn für Sozialität, das durch Anteilnahme, Gefühl und Verantwortung entsteht. Das bleibt der Künstlichen Intelligenz und den Cyborgs verwehrt.

Wir brauchen einen kritischen Optimismus, der uns beflügelt, selbstbewusst die Zukunft im Sinne eines aufmerksamen Humanismus zu gestalten. Der Cyborg ist das Problem eines einzelnen Körpers und einer einzelnen Software-Existenz, aber nicht das der Gemeinschaft, da er sie nicht benötigt: Er ist ein digitaler Einzelgänger. Dagegen wird der Mensch seine ganz spezifische humane Aufgabe spüren und das System der Gesellschaft als Gemeinschaftlichkeit und Kommunikation beibehalten.



O olho do corpo  
O sentido do comunicar<sup>1</sup>

Hajo Eickhoff<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tradução: Claudia Dornbusch

<sup>2</sup> Doutor em filosofia, historiador cultural, curador e membro do Centro de Antropologia Histórica de Berlim, na Alemanha.

## 1. Comunicação na ausência da forma

Tudo é comunicação. Encontro e ligação, troca e efeito. O universo é movimento e desenvolvimento, porque seus elementos se tocam e estão em intercâmbio incessantemente. Tudo se comunica com tudo – no âmbito físico, químico, biológico, cultural. Os processos inicialmente transcorrem além do conhecimento. Sem regras. Essas se desenvolvem pouco a pouco. No início, há apenas a ausência da forma, o mistério. Algo como luz, energia e vibrações (cordas). Até que, aos poucos, se formam quatro forças físicas. A força nuclear, que forma núcleos atômicos; depois a força eletromagnética, que mantém os elétrons no perímetro que circunda o núcleo atômico; depois a força fraca, que transforma as partículas umas nas outras; e, por último, a força gravitacional, que agrega os núcleos de hidrogênio e hélio e os adensa numa névoa, até que, sob a sua força, ela implode em um sol, colocando em rotação também inúmeros outros sóis, configurando-os como galáxias espiraladas. Ou ela força planetas a gravitarem em torno de um sol, produzindo algo tão improvável quanto a Terra. E através delas são perceptíveis os princípios da química, da biologia e da cultura.

197

Aquilo que o homem chama de natureza, originalmente é uma pedra em brasa, feita de átomos e moléculas. Elas também aprendem aos poucos a se unir em formas que podem se reproduzir e fazem surgir a vida. Elas também produzem o homem e sua capacidade de pensar sobre si e o universo. Assim, comunicando-se, o universo produz uma sequência de princípios e qualidades de ordem física, química, biológica e cultural.

O princípio da *evolução* conduz ao desenvolvimento de seres cada vez mais complexos, como os vertebrados, que o homem classificou em cinco classes: peixes, anfíbios, répteis, pássaros e mamíferos que, sucessivamente, são gerados uns a partir dos outros. A comunicação é um princípio da vida.

## 2. As cinco classes de vertebrados

No nível mais elementar dos seres vivos, as células se comunicam entre si. Mesmo a Física conhece o conceito dos vasos comunicantes. Até mesmo dentro das células, que funcionam como fábricas gigantescas, tudo é comunicação: transporte, associação, transformação, excreção e construção. Cada célula tem a própria estrutura e trabalha para si própria na manutenção da sua existência e, ao mesmo tempo, se comunica com trilhões de outras células, como numa associação social,

para manter esse sistema altamente complexo que é o *ser vivo*. Tal como a célula armazena e retransmite a sua experiência, assim também a totalidade das células armazena e retransmite a sua experiência. Por isso, o homem é uma comunidade comunicante de trilhões de membros unicelulares.

A partir do exemplo dos vertebrados, fica claro como as suas cinco classes emergem umas das outras de forma comunicante: como ao longo de milhões de anos elas estão em intercâmbio, em desenvolvimento e como ganham em complexidade, que continuam carregando consigo até hoje, através de milhões de anos. Os vertebrados são estruturados a partir da coluna vertebral, que é apoiada por um esqueleto axial interno e confere firmeza, postura e mobilidade ao corpo. O sistema nervoso central é composto de medula óssea, cérebro e córtex, que transcorre paralelamente ao eixo longitudinal do corpo e na parte anterior desemboca no cérebro.

198

Os primeiros vertebrados são peixes que se desenvolveram há cerca de 420 milhões de anos. Eles respiram por guelras, têm nadadeiras no peito e na barriga e uma pele com escamas. Eles vivem sem gravidade, uma vez que seu peso específico corresponde ao da água. E é só para breves cochiladas que eles adotam a posição vertical.

Os anfíbios surgiram há 375 milhões de anos. Sapos, tritões ou salamandras vivem como larvas na água e respiram através de guelras; depois, em terra, respiram pelos pulmões. O aumento de peso pela perda da impulsão na água torna necessário um elemento de apoio. Para se mover para frente em terra, a partir das nadadeiras organizadas em duplas desenvolvem-se extremidades fortes e um esqueleto com um eixo transversal e uma bacia. O cérebro se adequa às alterações, formando estruturas para dar conta das novas tarefas. Os anfíbios desenvolvem um ouvido médio adicional ao ouvido interno.

A transição da vida na água para a vida em terra acontece de forma continuada. É um período em que peixes apresentam múltiplas formas de transição. O peixe ósseo respira pelos pulmões e o celacanto consegue transpor longos trajetos em terra, por exemplo, para procurar um novo local com água. Suas nadadeiras ficam no final de pernas que parecem hastes de plantas. O tiktaalik, por sua vez, já tem um esquema de mãos e braços, que será comum a todos os vertebrados que surgirão depois: um

osso do braço superior, dois ossos do antebraço, uma coleção de ossos como o meio da mão e cinco irradiando do centro – os dedos. O mesmo esquema vale para as pernas e os pés.

Os répteis, que são os primeiros moradores autênticos da terra, como crocodilos, tartarugas e cobras, rastejam (do latim *reptare*). Eles se desenvolveram há 250 milhões de anos. Respiram pelos pulmões, mas, para respirarem sem o diafragma, precisam da ajuda dos músculos abdominais e peitorais. Como a sua temperatura corporal corresponde à temperatura ambiente, eles vivem essencialmente em regiões quentes. Com a vida em terra firme (seca), os ovos dos répteis precisam ser protegidos para não secarem, o que é feito pelo âmnion (uma película interna impermeável, transparente e sem vasos). O âmnion também é necessário para os pássaros e para os mamíferos. Com os répteis começa a audição, em que ondas de impulsos sonoros são conduzidas do tímpano através de uma trilha, chamada de *columella* ou estribo, sendo levadas para o ouvido interno. Sempre voltam a ocorrer deslocamentos, desdobramentos, que se instalam a partir da comunicação com o entorno e com novas funções.

199

Pássaros são animais voadores, com as características *asas, plumagem bico*. Eles põem ovos, como os répteis, e, assim como os mamíferos, possuem um coração com quatro ventrículos. A constituição corporal leve é derivada da função do voo. Os ossos são finos ou ocos. Os pássaros têm a sua pátria em todos os lugares da terra. A plumagem serve também para aquecer e, no caso dos machos, serve para embelezar – como seleção sexual.

Os mamíferos se desenvolveram há 200 milhões de anos. O mamute, o cão, o boi e o homem têm glândulas mamárias e mantêm a sua temperatura corporal constante, independentemente do ambiente. Suas pernas não se localizam mais ao lado do tronco, mas se esgueiram para debaixo do tronco, que agora se eleva do chão possibilitando, assim, uma movimentação rápida sobre quatro pés. A orelha é reestruturada. Para a audição espacial, surge um pavilhão auricular, e os répteis semelhantes a mamíferos desenvolvem ainda, além da articulação mandibular, uma segunda articulação reforçada, que se impõe, e libera os dois ossinhos articulares originais de suas tarefas, que passam a transitar para o ouvido médio, exercendo a nova função da condução diferenciada da transmissão das ondas sonoras, como martelo e bigorna.

É na disposição de seus respectivos sentidos que o exemplar de cada classe de vertebrados irá experimentar seus limites e o seu recorte específico do mundo.

### 3. O homem e a comunicação

No homem, muitas habilidades físicas e mentais encontradas nos vertebrados foram desenvolvidas até o estágio do amadurecimento. Muitas especialidades dos animais foram reconfiguradas em benefício das habilidades gerais: há animais que enxergam com maior acuidade visual, que correm mais rápido, que são mais fortes e percebem cheiros com maior precisão, mas o homem libertou-se de muitos instintos, ainda consegue fazer muitas coisas muito bem e produz cultura. Ele preserva o que passou, inventa novos produtos incessantemente e no período de seis mil anos deu uma aparência totalmente nova ao mundo. Ele é inteligente, criativo, tem autoconsciência, submete a vida a disciplinas e tem força de vontade.

200 Ele levou à perfeição a postura dos vertebrados. Ele se mantém ereto com os dois pés no chão e libertou as mãos. Mas a sua verticalidade não é a sua última elevação: se ele precisou de milhões de anos para passar de uma postura envergada para a postura completamente ereta, serão apenas cem anos para que ele transforme essa postura ereta na curvatura do sentar, dando à coluna vertebral uma nova forma no sentar cotidiano, transformando-se de um *homo erectus* em um *homo sedens*. Pensando no mecanismo interno e na configuração da coluna vertebral, o sentar em cadeiras é uma continuação da elevação.

A intensificação e a ampliação da comunicação entre pessoas e entre culturas dão-se a partir do estabelecimento em um lugar fixo e da construção de moradia. O homem utiliza o imóvel *casa* para otimizar de forma profunda o intelecto, a emoção, a ação e a comunicação por meio de tecnologias e para levar as pessoas para contextos comunicativos mais estritos, o que só é possível com poder territorial, que pressupõe um local seguro e produtivo como a casa, a partir do qual as comunidades estabelecidas sempre poderão voltar a conquistar novas terras: elas saem em bando, criam e fixam novos locais e pouco a pouco vão desbravando a terra e a revestem com uma rede de povoados, rotas de comércio, vias de trânsito e autopistas de dados em conexão. Uma condição básica para a terra poder ser explorada e as pessoas de culturas diversas poderem se encontrar depende diretamente do estabelecimento de locais fixos. Opiniões, necessidades e intenções são trocadas ali por meio da fala e da mímica, da escrita e de gestos, aproximando assim, aos poucos, as culturas do mundo.

#### 4. Os seis sentidos e as outras partes do corpo

Os órgãos sensoriais são portões comunicativos para o mundo. Eles abrem um mundo para as pessoas. Por meio deles, o homem se comunica com as diferentes qualidades. Do lado de dentro, ele percebe a respiração e o movimento, a batida do coração e a própria fala – a interocepção; de fora entram dados que recaem sobre os sentidos – a exterocepção; e dos fusos dos músculos, tendões e das articulações são transferidas para o cérebro informações constantes sobre a posição e a mudança de posição de cada uma das partes do corpo em relação umas às outras, bem como sobre seus movimentos no espaço – a propriocepção (autopercepção). Os seis sentidos trabalham em estreita colaboração e estão associados ao cérebro e às diversas partes do corpo.

Os órgãos sensoriais se formaram a partir de uma base diferenciável do plasma das células e se desenvolveram até órgãos cada vez mais complexos. Os sentidos captam o momento e constroem autoimagens e imagens do mundo com lembranças e concepções mentais. Para tanto, eles trabalham em conjunto de forma variada e multifacetada

201

##### OS MÚSCULOS E AS ARTICULAÇÕES – A AUTOPERCEPÇÃO

É graças à autopercepção que o homem consegue se movimentar e ficar ereto. É só através dela que ele consegue ter certeza do próprio corpo. A autopercepção é o órgão sensorial responsável pela comunicação com o espaço. Com o espaço que é o próprio homem e com o espaço que o circunda. O homem localiza o próprio corpo no espaço que o circunda, registrando o movimento e a postura no campo gravitacional da terra, como se fosse com uma filmadora. A autopercepção é o resultado de informações constantes das fusas dos músculos, dos tendões e das articulações enviadas ao cérebro com a finalidade de conduzir a postura e o movimento. Ela é um sentido interno. Ele trabalha junto com o órgão do equilíbrio e a percepção visual, produzindo, através dos juízos e da autoavaliação, a imagem do corpo – a imagem que o homem faz de si próprio.

Se a autopercepção falhar, surgirá uma sensação de incorporeidade, pela qual os movimentos e posturas não se dão mais de forma automática, mas serão conduzidos apenas com auxílio dos olhos. Sendo assim, o movimento e a postura sacrificam a sua naturalidade, parecendo mecânicos.

## A PELE – O TATO

A pele é o órgão sensorial responsável pela comunicação com superfícies, substâncias e gases. O homem desbrava o mundo tateando-o. Ao mesmo tempo, é através dele que o homem aparece. Como casa, capa, casca, camisa, testículos e calça como espelho da alma. A pele é o maior órgão humano, pesando de dez a catorze quilos. A pele é sensível. Em diferentes graus. A testa ainda sente os 0,075 miligramas de uma asa de mosca em queda. Sobre a pele vivem mais micróbios do que humanos na Terra, que afastam venenos e micróbios agressivos de fora e ampliam a comunicação com o mundo.

O homem depende de contato físico, não conseguindo crescer ou viver sem o sentido do tato. Por isso, já desde cedo a natureza instalou uma função importante: o homem pode tocar, pegar, agarrar e tatear a si próprio, algo que um embrião de poucas semanas já faz. A pele é o órgão sensorial mais comunicativo, porque se volta para fora.

## A ORELHA – A AUDIÇÃO

202

A orelha é o órgão sensorial responsável pela comunicação com as vibrações e o ritmo. O homem desvenda o mundo pela audição. Ouvir é a percepção acústica de ruídos, de música e palavras. É o órgão responsável pela captação do som, por sua condução e pelo seu processamento: o pavilhão auricular capta o som e o transmite para o tímpano, de onde ele é intensificado através da orelha média com auxílio dos menores ossos do corpo humano – martelo, bigorna e estribo, chegando então à janela oval e sendo conduzido até o nervo auditivo na orelha interna.

Originalmente, a orelha não servia para ouvir, mas era o lugar do órgão do equilíbrio. Só os mamíferos é que vão completar e diferenciar as funções da orelha. Só a orelha interna transforma estímulos sonoros em impulsos neurais e os conduz ao sistema nervoso central, onde acontece a avaliação.

A audição espacial facilita a orientação no espaço e serve de sistema de alarme. Os estímulos acústicos relevantes são recebidos e eventualmente intensificados e os impulsos irrelevantes são filtrados. A audição é um órgão feito para os laços sociais entre as pessoas. A surdez isola a pessoa, mais do que a cegueira ou a perda do paladar ou do olfato. O som específico da voz pode criar confiança e proximidade. E a percepção da fala serve como comunicação e troca de notícias.

#### ○ NARIZ – O OLFATO

O nariz é o órgão sensorial da comunicação com os gases. O homem explora o mundo cheirando. Através do nariz, o ar que se respira é inspirado e expirado, sendo que o ar frio é aquecido na superfície da mucosa nasal e o ar seco é umedecido. O nariz serve para perceber os cheiros, regular o fluxo respiratório, limpar o ar respirado, adequar o ar respirado à temperatura e à umidade e tem função de alarme diante de substâncias prejudiciais.

É graças ao nariz que conseguimos respirar também de boca fechada. Um bebê que é amamentado consegue inspirar e expirar pelo nariz enquanto mama. Todos os mamíferos dependem da respiração pelo nariz após o nascimento e enquanto estão sendo amamentados. Mais tarde, ela pode ser reaprendida através da respiração circular, tal como utilizada ao se soprar vidro ou ao tocar o *didgeridoo*.

Os seios nasais são vários espaços preenchidos de ar que estão associados ao nariz. Eles têm a função de corpos sonoros, conferindo ressonância e timbre à voz.

#### A LÍNGUA E O PALATO – O PALADAR

A língua é o órgão sensorial da comunicação com substâncias e gases. O homem explora o mundo degustando-o. As modalidades são doce, azedo, salgado, amargo e umami. Cada modalidade estimula as células sensoriais de um modo específico nas papilas gustativas da língua.

Ao longo da evolução, o paladar assumiu funções importantes: ele verifica se o alimento é adequado às células e aos órgãos, ou seja, ele verifica se os componentes do alimento podem ser transformados em substâncias do próprio corpo. Durante a exploração, o paladar tem o apoio do nariz.

Bebês não se entusiasмам com alimentos azedos, amargos e salgados. O sabor umami tem efeito neutro. Eles não gostam do amargo, porque muitas substâncias venenosas têm sabor amargo; não gostam do que é salgado, porque a evolução comunica a eles que isso pode prejudicar os rins; e não gostam do que é azedo, porque pode se tratar de frutas que ainda não amadureceram ou que estão estragadas. O que resta é uma predileção do bebê por alimentos doces, que por causa do teor de carboidratos, fornecem energia de forma rápida. Existem cerca de vinte vezes mais receptores gustativos para elementos amargos do que para os

doces, o que indica uma proteção. Uma vez que fornecem energia rapidamente e aumentam a concentração de endorfinas no cérebro – aquelas substâncias mensageiras que desencadeiam a sensação de felicidade – as frutas e os grãos são o lado agradável e doce da alimentação.

#### O OLHO – A VISÃO

O olho é o órgão sensorial da comunicação com as superfícies. Elas são exploradas através da luz. O homem explora o mundo com o olhar. Atravessando o olho, forma-se na retina uma imagem invertida, de cabeça para baixo. Os estímulos luminosos são registrados pelas células sensoriais da retina – os bastonetes e os cones.

A percepção espacial trabalha com diversos procedimentos para produzir uma representação do mundo tridimensional a partir da imagem bidimensional na retina. Por meio da visão estereoscópica, as informações espaciais podem ser construídas a partir das pequenas diferenças entre as imagens recebidas pelo par de olhos.

204

O olho é ativo. Ele seleciona e tenta criar uma representação aplicável do mundo em meio ao enorme fluxo de informações permanentes. Em associação a outras áreas do pensamento, as sensações são organizadas, filtradas, avaliadas e atreladas a conteúdos da memória e experiências, para que possamos lidar aparentemente sem esforço com o nosso entorno extremamente complexo. Ele é considerado o órgão mais importante do homem. Ele consegue distinguir dez milhões de tons e cores e um único fóton desencadeia um estímulo. O homem obtém oitenta por cento das informações acerca do mundo através dos olhos, sendo que um quarto do cérebro participa do processamento dessas informações.

O olho é um órgão sensorial que está associado a conhecimento e teoria. A clareza e esclarecimento. Sessenta por cento do córtex se ocupam do sistema visual.

#### 5. O corpo e a comunicação digital – o fim dos sentidos?

A forma antiga de comunicação é o analógico enquanto *continuum*. Com a digitalização, valores analógicos são transformados em formatos digitais e as informações são arquivadas digitalmente, tornando-se disponíveis para o processamento eletrônico de dados. Atualmente, a digitalização domina toda

a sociedade. Depois da utilização do digital como ferramenta do mundo do trabalho e do privado, bem como após o fomento de habilidades físicas, agora se trata de reparar ou de otimizar estruturas mentais, o que muda radicalmente as formas de comunicação.

Um espaço fantasmagórico em que o homem está inserido e de onde ele se comunica. Nesse espaço preenchido pelo corpo, o homem tem habilidades inconscientes em relação ao movimento, à localização e à postura no espaço. A substância que preenche esse espaço é majoritariamente a carne, tecido mole, como órgãos, músculos, cérebro e tecido conjuntivo. Peças de máquinas, ao contrário, são duras e estranhas ao corpo. Quando, assim como no *cyborg*, carne e máquina se comunicam, dá-se o estranhamento.

*Cyborgs* são seres mistos. Tecnicamente, são homens reparados ou otimizados, sendo duráveis por causa de peças estranhas ao corpo: uma comunicação entre a carne viva e a máquina. Na otimização digital através de microchips, os órgãos sensoriais e partes do cérebro sofrem um reparo ou suas funções são ampliadas. Na Suécia, há carteiras de identidade em forma de chips implantados; apresentações podem ser conduzidas pelo pensamento através de gestos, próteses e teclados; implantes cocleares já são rotina cirúrgica.

205

No futuro, haverá uma comunicação cada vez maior entre a vida analógica e a digital. Mas como a imagem física do corpo humano será transformada pelas novas mídias? Quando usarmos aparelhos estranhos dentro e fora do corpo, como *smartphones* e *smartwatches*? Ou o que mudará se ficarmos muitas horas em frente a um monitor? E por que toleramos essas formas de comunicação quando estamos junto de outras pessoas e todos olham para o *display* do celular? E, principalmente, como a imagem do corpo se transforma, quando máquinas na carne se atrelam aos órgãos, tal como um corpo estranho implantado no cérebro para sempre, que incessantemente emite impulsos elétricos?

A nossa comunicação parece já estar tão comprometida que nós, tornados insensíveis, apenas assistimos à mudança climática, à pesca predatória, à pobreza, ao envenenamento da atmosfera, às guerras ou ao lado obscuro da internet com abuso de dados e à compra ilegal de armas. Mesmo vivenciando uma constante melhora nas circunstâncias de vida da maioria das pessoas.

Será que a inteligência artificial, clones e *cyborgs* conseguirão controlar melhor os problemas e efeitos colaterais dos nossos atos do que a humanidade tradicional, humana, para reduzir sensivelmente a injustiça, a pobreza e a guerra?

A aquisição de possibilidades é importante, familiarizar-se consigo mesmo – com as novas mídias e máquinas – até que se sinta o caráter parcial de máquina. Assim, poderíamos de fato nos sentir como *cyborgs* e verificar se isso corresponde à nossa imagem do corpo, e poderíamos eventualmente antecipar os perigos que nos ameaçam enquanto espécie e entender o que elementos semelhantes a máquinas podem causar no homem e como enfrentar isso.

Precisamos de novas formas de comunicação. Pessoais, comunitárias e interculturais. Elas precisam ser capazes de considerar as ferramentas digitais. Sendo assim, precisamos perguntar quanto de digitalidade e alteração genética podemos integrar em nós mesmos, sem nos sentirmos como máquinas. Precisamos da utopia de uma comunicação e cooperação mundial entre pessoas que se dediquem com engajamento à justiça, à ausência de violência e à sustentabilidade. O homem é um ser comunitário, um ser com senso de comunidade e senso de sociabilidade, que surge a partir de compaixão, sentimento e responsabilidade. Isso permanece inacessível à inteligência artificial e aos *cyborgs*.

Precisamos de um otimismo crítico que nos inspire a configurar o futuro com autoconfiança, no sentido de um humanismo atento. O *cyborg* é problema de um único corpo e de uma única existência de *software*, mas não da comunidade, uma vez que ele não precisa dela: ele é um solitário digital. Em oposição a isso, o homem sentirá a sua tarefa tão especificamente humana e manterá o sistema da sociedade como espírito de comunidade e comunicação.



# A Game Against Delusion

Helga Peskoller<sup>1</sup>

<sup>1</sup> É pedagoga austríaca, alpinista e professora no Instituto de Educação na Universidade de Innsbruck (Áustria). Especializada em antropologia histórica e educação estética.

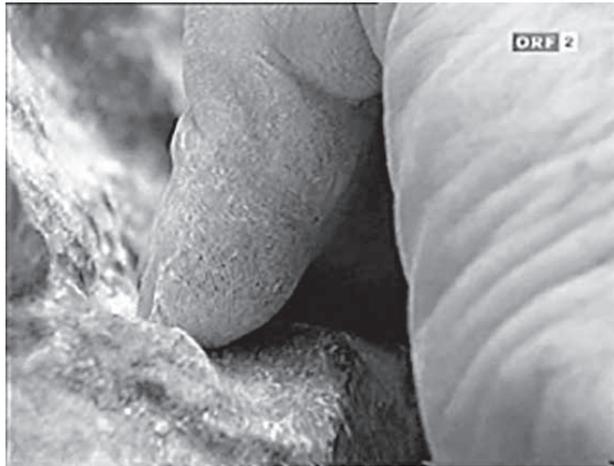


Fig. 1

#### - Imprint

After short hesitation the right foot reaches a distant hold. With this overlong step the body is put into an oblique position. Thus the tension and the necessity to yield to it increases. The right hand is removed from the wall, shaken out for relaxation and then reaches out for a finger hole in a high arc over the body. This change in posture twice demanded a shift in weight and led to the entire loss of contact of the left foot with the rock. This loss of resistance is at the same time a loss of reality and reduces friction. Low friction increases the pressure on the right foot as well as on both hands. While this pressure pulls down the stretched right arm, the left arm resists this downward pull and moves up slowly. Due to the countermovement the angle between the palm and the left-hand fingers is neutralised, the tension within breaks down and the pressure on the fingertips is accordingly increased to an unbearable degree. However, the diversion and concentration of pressure on the outermost contact points relieved the tension in the head, the torso and who knows what, and thus new strength could be gathered. This strength is constructive; it takes advantage of the loss of friction, merging and converging conflicting forces, and it moves like lightning into the fingertips, transmitting a punctiform impulse. The imprint is made. The body swings deliberately in a limited space and for a moment safety depends on the swinging of the suspended body.

The imprint is ultimate. It directs and encourages people to move on; it musters knowledge of moving borders and holds the mystery of elementary forces: What is the relationship between illusion and gravity? How does power enter into both? What is expressed in the precise game of these conflicting forces? The mystery remains unsolved; soul, animal and gift leave three traces, so the following contributes to a story and structure of the individual who lives and values extremes.<sup>2</sup>

- *Idyll*, 5.13d<sup>3</sup>

210 Friday, September 17, 1999. Two camera crews are dragging equipment to the entrance of a forty-meter wall. *You are in the middle of a wood, in a serene spot in Switzerland not far from Feldkirch in Vorarlberg*,<sup>4</sup> says the film's narrator, talking about the Voralpsee, a lake above Grabs in the Canton of St Gallen. The protagonist enters the frame: aged 41, long red hair, naked torso, concentration. He closes his eyes, sinking for a last time into the wall. After fifteen minutes at the latest this *dance without a rope* has to come to a close, as strength is failing. "Mordillo" is the name given to this route, which has been graded 5.13d and is being climbed free solo for the first time.<sup>5</sup> The viewers witness a premiere and the possibility of a fall, which would, in all likelihood, be fatal. *A caricature of madness* continues; the climber begins his ascent. The ease with which he moves is catching, the viewers themselves become restless in their chairs. Then the music changes; it becomes more sedate and follows the beating of his pulse. The suspense increases; more than half of the wall lies beneath us; the camera angle changes. *Beat Kammerlander has reached the key point. It is a dead end; his feet have hardly any contact points. The fear is tangible. If he cannot move on, if he loses his nerve or strength, he will fall.* Kammerlander extends his hand but pulls back his arm, putting his hand into a little chalk bag, which is attached to the back of his waist with a cord. He pulls out his hand again, blows away the rest of the chalk from his fingers, seeks to grip the old hold again and finally moves up. Difficulties increase; the key moment continues. *There is no return. Kammerlander has to rest, to reduce*

<sup>2</sup> Cf. Helga Peskoller 1999.

<sup>3</sup> 5.13d (USA) = X- (UIAA)

<sup>4</sup> Original passages from the film are italicised.

<sup>5</sup> Theoretically, it is an open-end scale for climbing grades; at the moment 5.14d (USA) has been reached. However, without the help of artificial mobility and security devices grade 5.13d has not yet been managed in this length.

*muscle acidification, to gather his wits and regain his mental balance. After the short film clip leave the world of pictures and move into the world of language, which continues the movement in thought.*



Fig. 2

- *Soul*

The protagonist is equally aware of the precarious situation. When he returns to the entrance without a fall or injury and more alive than before, he states,

*I noticed during the ascent: concentration is like an inner clock that comes and goes. The feeling of fear is a very intense feeling, which is not easy to control. So I have to find the right timing, that is, the rhythm. You rest and the fear may come. But when I am climbing, I have to focus. So it is a getting to know yourself and sometimes you have the opportunity to look deep into your soul; because there are no lies there, there is only truth.*

The formula goes like this: concentration against fear divided by time is truth. Truth instead of lies to oppose delusion; truth not as a result of thinking but of feeling. Let us return to the beginning again: first, all strength must be gathered; a high degree of tension develops and a condition of short distances. Thoughts are instantly directed from the head into the legs, and what the hands feel is at once passed on to the shoulders and the neck. The latter connects body and mind; it is

a passage and thus an image of the soul. The soul is porous; it opens to the inside and the outside; as we have known since antiquity, the soul is at the beginning of every movement. The one who feels lives. The soul and feelings are inextricably linked and depend on the atmosphere of space. What feelings might relate to this wall? How strong do they have to be in order to implicate a human being in its barren life? The affection for one another, the way the wall is linked to the human is gentle, somewhat erotic and smooth like water. Water is receptive, spreads in the body, and flows to and is touched by its vis-à-vis. This double sense of being touched is not ecstatic, but rather a surreptitious, tender pleasure. Everything is inclined and able to perceive. Kammerlander begins his ascent, taking off calmly and knowing that it will work. About 25 meters later he has reached the key point: the soul is in place but empty, which leaves room for something else. 'You rest and the fear may come,' says the climber reflecting on safe ground. But what is it like up there? Nobody looks forward to the moment when one feels the fear actually settling in; it is paralysing. According to Lacan, fear is the only thing that does not deceive, and Kammerlander talks about the intense feeling of fear which is so difficult to control. The fact that the loss of control is disappointing is hardly surprising; it is more irritating that control could merely be a delusion. But who is deceiving whom? Who is playing with what? What is part of the game and what is part of life?

*I have always associated knickerbockers and red chequered shirts with mountain climbing. That seemed completely dubious to me and I didn't like it at all. But then a friend of mine persuaded me to come along and it was such an experience! I was so afraid. And somewhere he said to me, 'You're robustly built, you surely have a lot of strength, you are definitely able to do this.' To deal with this fear, to feel and overcome it was such an extreme experience for me that I became addicted.*

Real experience against an image and with strength that was crucial. One relied on strength, one exercised and increased one's strength to an incredible degree. Amidst tiniest grips, however, trust in the strength of one's body begins to falter. The power of a single feeling plays with innumerable muscles, none of which is of any use any more. Now the fear deceives and confuses one's will and wits. Delusion deludes imagination, plans and goals for the reality of fear. This makes one alienate oneself, while one's surroundings become alien at the same time. The

fear annihilates every measure as well as the frame, so that one changes into an amorphous mass, doubting whether one is still hanging at all. For example, the finger hole in which one's middle finger is jammed becomes much too narrow all of a sudden; the bottom left step feels brittle and might soon give way; the ledge that has always been too narrow for the left hand seems greasy and is strongly inclined outwards. It is not the climber any more but the wall that seems to move now. What has been in is now out of joint, height transforms into depth, and the upward move becomes a downward pull. Do not think; hold out against the pull, change direction, leave dismay and doubts behind, and move towards action again.

- *Animal*

Loud clamorous sounds, irregular breath permeating me – how embarrassing. I suspect that there is not only something human but also something animalistic about him. Has this man doubled or been cut in half? Several times I rewind and fast forward the film and what is shown is simple: burdened souls and bodies normally retreat, which in this case would mean a fall. Thus the escape movement does not take place in the outside but the inner world and it is life-saving. A cold passion is followed by a warm one; human consciousness yields to the instinct.<sup>6</sup> How often must the escape have been inaccessible until this inner movement is automatically successful? How frequently does one reach the point of no return until panic does not break loose but prudence and attention guide the way? How ardently must climbers love boundaries in order to develop to the full in them? How passionately does one search and seek to know in order to realise, at the end of rationality, the beginning of a different kind of truth?

213

*As a child I was always the one who was looking for adventure, embarking again and again on some wild mission. After some time you learn to live with danger.*

What does that mean, 'to live with danger'? Kammerlander does not elaborate on that in the film; his movements tell the story and they display positive awareness of danger. Countless repetitions function like a safety net to this awareness, and they transform and consolidate it to give it meaning. Meaning does not work like an analysis; it is more difficult and complex, demanding a different understanding

<sup>6</sup> Instinct as conceived as the will to live (F. Nietzsche).

of abstraction and developing in and through contexts; the abundance of sensory data is not succeeded by a self-defence of theory but a memory of threefold origin. The climber along the border is endangered by fear; to feel it means the end of intelligence. Intelligence is not enough to free oneself from paralysis. The perception feels its way; it roams and branches out, and it is concentrated in feeling; intuition begins. When Kammerlander senses the downward pull, he becomes wide awake, feels his way in his present place and also takes notice of time. Time is counted by the knots of confusion,<sup>7</sup> which arises from the merging of something mineral outside and organic inside. Two times are in conflict with one another and generate tension, which is used to prepare a new movement. In the preparation of a movement time is accumulated and with it a high intensity, which pervades space and which is relaxed only in action. The sense of movement – the origin of instinct – is master of time and measurement.<sup>8</sup> The route outside of the body has been exactly measured at the same time as the time which passes during a change of holds before the eyes, and with them the left hand, are again directed upwards. Kammerlander imagines himself, at least for a moment, to be safe again. Trained in perceiving, sensing, feeling and moving, he comes to places and beyond, which, without these preliminaries, would be inaccessible to understanding. ‘The one who shuns danger,’ I hear Dietmar Kamper say, ‘perishes in it.’ Nothing can be added to this sentence, after all that a vertical movement reminds one of, except perhaps for this: extremely close, within earshot of the animal, human beings become not only human; they recognise in their self-endangerment that they are not necessarily there, but that they are nothing more than a possibility.<sup>9</sup>

- *Gift*

The climber has known for a long time that he is addicted, but that is beside the point.

*I can't pinpoint the origin of this motivation myself. But I know that it's buried somewhere deep inside me, and that I don't have to force myself. It's certainly not about prestige or anything like that, but it's much more deeply rooted.*

<sup>7</sup> Cf. Michel Serres 1994, esp. 226. Print.

<sup>8</sup> Cf. Helga Peskoller 2000, 107-16. Print.

<sup>9</sup> Cf. Andreas Steffens 1997), esp. 43-64. Print.

The driving force undermines the logic of economy. Kammerlander undertakes what is not his to take and what cannot be appropriated. The super-abundance of human nature that will go to extremes is confronted with a boundless wealth of the wall. Through the extremity of the situation one may have the experience that one owns neither nature nor oneself. Kammerlander does not climb with such confidence because he relies on the logic of self-preservation, but because he mistrusts this logic. He knows that his driving force remains incompatible with logic. It is deep inside of him, as he says; it is much more deeply rooted. What is deeper than prestige or any other reason is the absence of reason. As has been shown, this absence encourages unimaginable possibilities of exertion. Against every promise of fulfilment, climbing, in particular free soloing, is about incurable passion.<sup>10</sup> At the centre of this passion there is the ambivalent insight that only the one who is also capable of dying is able to live. In a disciplined way, the climber rehearses death and thus gains a new kind of life. It is an extremely thin line between self-waste and self-destruction; too deep in life may be too close to death. Indeed, the extreme climbers I know regularly hear the reproach that they risk their lives voluntarily and that they long for death. That is what they actually do, but not in order to die prematurely, nor, bursting with strength, to prove again and again that they do not have to die, but they seek death in order not to forget it. The implied escape into unconsciousness and from life is a bodily reminder that one has to die in order to be able to live and one day, somewhere and sometime, also to die.

<sup>10</sup> Cf. Gerd Bergfleth 1995, esp. 86. Print.

## Bibliography

Bergfleth, Gerd. Theorie der Verschwendung: Einführung in Georges Batailles Antiökonomie. 2nd ed. Munich: Matthes & Seitz, 1985. Print.

Peskoller, Helga. BergDenken: Eine Kulturgeschichte der Höhe. 3rd ed. Vienna: Eichbauer, 1999. Print.

---. „1 cm - Zur Grenze der Beweglichkeit.“ Paragrana - Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 9.1 (2000): 107-16. Print.

Steffens, Andreas. „Die Möglichkeit Mensch: Wiederaufnahme der Anthropologie am Ende des Jahrhunderts.“ Paragrana - Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 6.1 (1997): 43-64. Print.

Serres, Michel. Die fünf Sinne: Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. 2nd ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. Print.

216

## Illustrations

Fig. 1: Kammerlander, Beat, perf. “Imprint.” Grenzgänger in Fels und Eis. Dir. Hans-Peter Stauber, ORF 2, 1999-12-02, Film.

Fig. 2: ---. Grenzgänger in Fels und Eis. Dir. Hans-Peter Stauber, ORF 2, 1999-12-02, Film.



Norval Baitello, septuagenario/sagitario

Jorge A. González<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Ibero-americana. Professor na Universidade Nacional Autónoma do México. Suas áreas de pesquisa são: estudos culturais, comunicação e religião, história da família, cibercultur@, cultura e etnografia.

Conocí a Norval, en la década de los años noventa, en un seminario con Harry Pross y Vicente Romano en la Universidad de Sevilla. Queridos colegas de esa institución, afortunadamente para mí, nos hicieron coincidir. Aparte de la grata impresión de contemplar a aquel viejo sabio alemán, que por sus estudios debería haber sido un referente sólido dentro del campo de la comunicación en México y América Latina, me llamó la atención la claridad, la precisión, la densidad y el humor de los comentarios e intervenciones de Norval Baitello Junior.

El mundo académico es así, no todos tienen la visibilidad que merecería el trabajo de Pross, y en especial el de nuestro autor, porque no solo cuenta la calidad y afanes de una obra, sino las formas, canales, estrategias de difusión y de acceso a ellas. También cuenta en esa invisibilidad inexplicable, la formación más o menos abierta, más o menos cerrada (*Sitzfleisch*) que uno va generando en la vida. En ese seminario sevillano supimos que éramos algo así como “gemelos astrológicos”, sagitarios del mismo día, con poquitos años de diferencia.

La calidad académica de su trabajo científico es impecable, pero además de eso, Norval nunca ha renunciado a una escritura que envuelve, sin perder rigor, en un viaje, una caminata de conversación deliciosa. Norval es un gran conversador y para ello tuvo que desarrollar necesariamente la escucha. Una cualidad algo escasa dentro del mundo académico y científico sentado. En palabras mexicanas, y a nivel personal, Norval es alguien que “me cae muy bien”, un amigo y colega con el que cada vez que nos vemos, la experiencia resulta muy móvil y agradable.

Su trabajo riguroso (pero no *sentado*) sobre una de las áreas más interesantes e importantes de la vida simbólica de las sociedades ha dejado muchas líneas para continuar y profundizar.

Sus búsquedas y hallazgos han dado a mi formación inicial en semiótica, una dimensión muy rica, porque, al menos para mí, el trabajo de Baitello Junior me ha proporcionado herramientas para armar, jugar y desarmar una de las dimensiones claves de mis estudios sobre la relación entre la tecnología, la comunicación, la(s) cultura(s) y la sociedad.

Por otro lado, admiro su capacidad como comunicador que salta a la vista y a la mente cuando leemos *O animal que parou os relógios* (una rica colección) y particularmente su libro *O pensamento sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens*.

En este texto publicado por Unisinos, Norval muestra un talento que seduce en el formato y en la redacción. Ideas fuertes pero que se mueven ligeras, conectadas a través de pocas páginas y malabares, pequeños “capítulos” de no más de dos o tres páginas, expuestos lúdica y juiciosamente. Sin renunciar a las relaciones que vienen desde la teoría y la historia, su prosa es capaz de llevarnos sabrosa y críticamente guiados por su mano y su ligereza para moverse de allá para acá, de arriba para abajo, balancearse y desbalancernos para conversar abierto.

No conozco ninguna obra de nuestro homenajeado en la que asuma una posición pontifical, taxativa, impositiva. El pensamiento es ligero, nuestra especie es ligera, somos migrantes en la evolución y también en el pensamiento. Norval escribe y vive ligero. Camina y piensa ligero.

220

Quiero desearle muchas más andanzas y malabares, danzas y andanzas, caminatas y recorridos. Que este *séptimo giro* en el helicoide de su vida, ésta siga ligera, móvil, grácil, gozosa, dialógica y acompañada, como sus huellas en el camino en la comprensión de las imágenes, los discursos, la textura de los sistemas y los accidentes de la vida simbólica de ese animal que bajo de los árboles y aprendió a caminar ligero para volverse humano. Una saeta de fuego y luz lanzada hacia el infinito espacio de la(s) cultur@(s). Eso que es lo único que nos queda cuando parece que ya no nos queda nada. Girar, cantar, jugar, bailar para seguir conversando en movimiento.

El principio de todas las esperanzas.

El derrotero de los dioses y las diosas de un viento que no se sienta.

Jorge A. González

p.s. “Sagitario, no hay camino, se hace camino al andar”



Obrigado, Norval

Leão Serva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Diretor de Jornalismo da TV Cultura. Professor de Ética e de Jornalismo Opinativo na ESPM-SP. Mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, sob orientação de Norval Baitello Jr. Pós-doutorando em neuroestética das imagens na ESPM.

Norval se parece com Vladimir Ilyich Lênin. E o que significa isso? Nada, mas no primeiro dia em que o conheci, no início do ano letivo de 1979, não pude deixar de notar a semelhança física. Vivíamos sob uma ditadura militar de extrema-direita, e esse destino visual era como um sinal de rebeldia genética. Seja lá o que for, imagens significam.

Desde então, temos dedicado a vida a entendê-las. Textuais, visuais, sonoras, arcaicas e sobreviventes... E Norval tem sido uma bússola desde aquele momento, 40 anos atrás. O jovem professor vinha de participar da criação do curso de Jornalismo, no qual eu ingressara e que já pariu gerações de repórteres, editores, fotógrafos, escritores e cineastas e videastas. Mais tarde, tornou-se orientador na pós-graduação em Comunicação e Semiótica.

Eu era um correspondente de guerra recém-retornado ao Brasil quando o professor-tornado-amigo me chamou para propor que eu voltasse à academia. Nasceu ali o meu mestrado (“Jornalismo e Desinformação”). Anos depois, sua provocação me levou ao Doutorado.

223

Em suas classes há muitos casos desses, de gente posta em sossego intelectual, que Norval tira do conforto para forçar a refletir e continuar os estudos. Ao fim, talvez o elemento comum entre todos os seus orientandos seja a curiosidade permanente de explorar os limites de um fio condutor, que é o estudo da imagem.

Faça um teste aquele que o conhece: houve algum encontro com Norval em que ele não contasse uma novidade na trajetória de seus trabalhos? Certamente não. Nosso mestre tem aquela característica de Sagitário, que atribui como essência da alma do Professor: seu arco retesado aponta a flecha para um ponto distante, muito além de onde os olhos alcançam.

A lista de grandes intelectuais a quem Norval dedicou seu espírito pioneiro para desbravar, divulgar e nos incentivar a conhecê-los é muito grande. Com isso, seus cursos, como seus orientandos, se pautaram sempre por uma abertura astronômica de horizontes que contrasta o ambiente universitário, frequentemente formado por uma fragmentação em tribos dedicadas permanentemente à exegese arqueológica de uns poucos pensadores.

Sintoma visível dessa multiplicidade é que Norval nunca se deixou classificar facilmente como semiótico de certa escola. Mas isso mesmo é uma escola, digamos, de liberdade intelectual, criatividade e inovação. O que mais precisamos nos tempos obscurantistas que adentramos.



De perto, não é normal –  
As imagens de um pensamento  
incomodado em Norval Baitello Junior

Luiz Carlos A. lasbeck<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Foi orientado por Norval Baitello Junior. Professor e Pesquisador em Semiótica e Cultura Organizacional. Atualmente é consultor na ISS Semiotic Solutions e leciona na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Associado e fundador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – SISC, da PUC/SP.

Conheci Norval Baitello Junior nos idos de 1989 quando cheguei semioticamente virgem à PUC de São Paulo. Ele não era a referência mais evidente do curso, coordenado pela brilhante e exponencial Lúcia Santaella. Nem sequer a vertente semiótica que representava (semiótica germânica, tcheca, russa, do Leste Europeu) era notória em meio a uma “batalha” silenciosa (nem sempre) travada entre a semiótica de Charles Peirce (que caracterizava o Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica) e a semiologia francesa (na época ainda era assim), cujo centro irradiador não ficava nas Perdizes, mas lá pro lado do Butantã, na Universidade de São Paulo, a USP.

Na minha percepção de calouro, o professor Norval era praticamente um *outsider*. Jamais arrogou a hegemonia de sua linha de pesquisa enquanto irremediavelmente estimulava a fidelidade daqueles com quem mantinha forte empatia. Essa espécie de “competição” velada pela hegemonia epistemológica do curso era nutrida muito mais por nós, pesquisadores, alunos de mestrado e doutorado, do que por eles mesmos, os docentes que protagonizam nossa imaginação.

Mais discreto que os demais, Norval gastava maior parte de seu tempo e energia para inovar a programação das disciplinas e suas ementas caquéticas que se mantinham por anos a fio. A cada semestre, novos autores, pensadores inauditos, cruzamentos curiosos, sempre com um (às vezes dois) pé na antropologia, na etologia (sua confessada paixão) e na história da arte.

Era tão difícil associá-lo ao libertário dadaísmo alemão quanto mais complicado era dissociá-lo de toda aquela saudável insanidade que inspirou sua tese de doutorado na Universidade Livre de Berlim.

Seu domínio da língua alemã, que chegou a render inúmeros elogios de seus orientadores e examinadores na Universidade Livre de Berlim, era também uma qualidade que o destacava. Nos anos 90 da década passada, Norval era sócio proprietário de um curso de alemão em São Paulo, o Teuto, que ficava estrategicamente localizado ao lado de sua antiga casa na Vila Mariana, onde também mantinha uma livraria. Sua dimensão empresarial manifestava-se discretamente, mas trazia a ele também uma série de ocupações e preocupações que teimavam em distanciá-lo de sua vocação natural pelo mundo acadêmico.

Desde que o conheci, tornou-se irreversível a associação de Norval ao mundo intelectual alemão e ao Leste Europeu. Foi em Berlim que ele conheceu como seus professores e principais referências (que aos poucos ele trouxe ao Brasil para falarem com seus alunos e pesquisadores), o tcheco Ivan Bystrina e os alemães Dietmar Kamper e Harry Pross, Siegfried Zielinski, Hans Belting e Thomas Bauer. Foi também o principal entronizador no Brasil dos psiquiatras Leo Navratil e Oliver Sacks, bem como dos antropólogos Ashley Montagu, Alexander Luriía, Gunter Gebauer, Christoph Wulf e do sociólogo Norbert Elias, dos etólogos Konrad Lorenz e Desmond Morris, bem como do austríaco Irenaus Eibl-Eibesfeldt. Norval ainda nos trouxe gênios excêntricos em profundidade, como o poético japonês Ryuta Imafuku e sofisticados como Roger (Rabea) Uchtmann, bem diferentes do normalíssimo Vicente Romano, que estendeu e alargou o pensamento de Harry Pross. É também do Leste Europeu que veio Vilém Flusser, quase naturalizado brasileiro pelo tempo que aqui permaneceu produzindo e incomodando o mundo acadêmico.

228

As referências de um homem são esse homem. Essa é uma frase que poderia ser atribuída a alguém citável, mas creio ser minha mesma a propósito de pensar meu amigo, professor, ex-orientador de mestrado, de doutorado e estimulador de pós-doutorado. Se as referências o definem, também definem a mim.

Pelo mundo, Norval ostenta um invejável currículo, tendo atuado como professor visitante/convidado em renomadas universidades da Áustria, Rússia, Chile, Estados Unidos e Espanha. No Brasil, além de professor titular da PUC/SP, atuou anos como coordenador de área na Fapesp, e como consultor no CNPq e na Capes. Ainda em plena atividade e com produtividade prestigiada e reconhecida pelos órgãos de fomento à pesquisa, recebeu premiações diversas pelas contribuições substanciais à ciência.

Aqui como lá fora, Norval se destaca por inovar temáticas e abordagens e, ainda, por ampliar o escopo de investigações e investigadores da cultura. Estende o conceito de mídia para contemplar aí a “mídia primária”, o corpo. Como diretor da Faculdade de Comunicação da PUC de São Paulo, cria o revolucionário curso de graduação “Comunicação e Artes do Corpo”, com um programa invejável de estudos em disciplinas inusitadas até então nos programas da área. Inova também o estudo das imagens com o revolucionário *A Era da Iconofagia*, do qual trataremos adiante.

Meu percurso intelectual, se é que posso nominar assim o período de 1988 e ainda inconcluso, foi marcado muito fortemente pelas pontuações da orientação de Norval com acentuada ênfase na semiótica da cultura e da mídia. Uma orientação também inovadora que nunca podou a liberdade de trazer, sob nova roupagem, para a semiótica da cultura, interesses outros que eram também meus, como a linguagem publicitária dos bancos, os discursos organizacionais, os estudos da imagem como reconstruções no campo da recepção e da identidade como conceito relacional nas organizações. Mais recentemente, e como consequência dos desenvolvimentos anteriores, o estudo da mediação de conflitos em ouvidorias, autênticas mídias organizacionais.

Norval sempre foi para mim uma fonte inesgotável de inspiração ... e de pirações. E sempre foi assim para seus alunos e orientandos. Sua associação intelectual efetiva e afetiva com nossa querida colega de turma, hoje Doutora Malena Segura Contrera, rendeu uma série de novas experiências de vida e instigantes incursões nos estudos do imaginário, muitas delas inéditas, além de uma nova criatura linda e inteligente, fruto dessa relação, a Maria Eduarda, a “Dada”.

229

Norval é uma bibliografia viva e ambulante. Sim, “ambulante” principalmente porque nunca precisou parar para pensar. Seu nomadismo intelectual – e físico – levou-o a desenvolver uma inusitada percepção dos perigos da vida sedentária (*sitzfleisch*, em Nietzsche). Daí, a iniciativa de escrever sobre o sedentarismo e sua relação com a sedação (como veremos mais adiante).

Movimentar a pesquisa, buscar novas possibilidades de captar semioticamente os caminhos da cultura e da mídia foram os motes para a criação de uma associação, o CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, do qual fui um dos fundadores, coincidentemente (mas não tanto assim) oficializado em 30 de novembro de 1992, logo após minha defesa de dissertação de mestrado na PUC/SP e dia do aniversário de Norval Baitello Junior, meu orientador.

O CISC é um capítulo à parte na vida de todos os estudantes pesquisadores do pós-graduação COS – Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo. Foi um lugar virtual de concentração de embates e debates, de conagração e de interação, sempre coordenado e mantido com esforços dos que passavam pelo curso, sob a liderança (institucional ou não) e os esforços de Norval.

No momento em que nos juntamos aos demais ex-alunos, pesquisadores e amigos para comemorar os 70 anos do nosso líder, no melhor estilo que ele poderia imaginar, penso que uma forma justa de homenageá-lo seria apreciar em resenhas (despretensiosas), suas obras publicadas. Elas são marcas indelévels da genialidade que caracterizam seu percurso como professor e como intelectual.

O conjunto da obra não é constituído apenas pelos livros que publicou. Há quase uma centena de artigos/textos avulsos, produzidos para aulas, palestras, conferências, seminários, revistas e livros de organização, dos quais seria impossível ocupar-me agora.

No ano 2000, quando ainda lecionava no mestrado da Universidade de Brasília, dedicamos um curso especial de Semiótica da Cultura para estudar o pensamento semiótico de Norval Baitello Junior. Reunimos uma série de textos de sua lavra, muitos ensaios e alguns relatos de pesquisa, que revelaram o ineditismo de sua contribuição à semiótica: a intensa interdisciplinaridade na busca de explicações para os fenômenos da cultura e da mídia.

230

São características marcantes do autor o texto vigoroso e rigoroso, ricamente condensado em frases fortes e marcantes, a emergência de paradoxos e analogias inesperadas, a concisão e a economia nas alegorias, o texto enxuto e absolutamente preciso. Por isso, não permitem uma leitura fluida e tranquila: requererem estudo e aprofundamento, o que só conseguimos revisitando frases e parágrafos já lidos para procedermos às conexões de sentido.

Podemos supor que tal estilo tenha sido influenciado pela cultura da precisão presente até mesmo na estrutura do idioma alemão, que também prima pelo enxugamento. Se não for uma coincidência, pode ser uma consequência.

Vamos então visitar em seus livros as marcas, os estilos, a personalidade e o tomus acadêmico que o distinguem e destacam. As expressões e frases de curta extensão nas resenhas são retiradas de trechos da obra comentada. Muito provavelmente, citações, referências, apontamentos e outros aspectos relevantes ficarão de fora da apreciação que nos propomos fazer. Trata-se de uma abordagem dentro do possível técnica, mas sobretudo sensível e apaixonada, a propósito e de propósito.

## Dadá

Em *Dadá-Berlim: Des/Montagem*, sua dissertação de mestrado na PUC/SP, de 1982, publicada em 1993 pela Editora Annablume de São Paulo, Norval reporta e disserta sobre a criatividade libertária do movimento dadaísta em Berlim.

Após uma grande e minuciosa reportagem sobre o movimento, ocorrido na década de 20 do século XX, o autor aprecia a revolução estética libertária que o aparente “nonsense” promovia. Numa Alemanha praticamente destruída pela Primeira Guerra Mundial, o movimento ali iniciado por Richard Huelsenbeck em 1917 é lido por Norval como um “não-ter-uma-forma-definida, podendo entrar em todas, não se permitindo aprisionar nenhuma: a sua indefinibilidade”. Um movimento que acaba por “desmontar a si mesmo” instalando uma nova “forma de linguagem” com dois movimentos: “a destruição e a desmontagem da destruição”. Um instigante movimento de não-estereótipo” que funciona num avesso do nada.

O que parece instigar a pesquisa de Norval é a explícita vocação do Dadaísmo em Berlim para a diversidade, uma crítica à determinação diretiva do mundo adulto, que “recupera a lógica da afirmação do indefinido enquanto processo ativo (e que não se pretende definir ou assumir uma forma pronta)”.

231

É esse “brinquedo de desmontar e montar, sempre pronto para uma nova desmontagem-montagem”<sup>2</sup> que estimula a vitalidade infantil (*tatibitate dada*) criativa no adulto

## O Animal

Os códigos culturais e sua relação com os sistemas neurológicos foram a tônica de uma série de investigações levadas a termo no início dos anos 1990. Na disciplina “semiótica da Cultura”, Norval alinhava o best-seller Oliver Sacks ao desconhecido (por nós, até então) Ivan Bystrina, ao lado dos consagrados Iuti Lotmann, Gregory Batenson, Norbert Elias, e tantos outros.

O livro resultou de uma coletânea de textos esparsos produzidos para seminários, congressos, palestras e surgiu quase como uma encomenda para um número considerável de pesquisadores e orientandos que até então não tinham tido acesso

<sup>2</sup> Os trechos aspidos acima estão nas páginas 118 e 119 da primeira edição de *Dadá-Berlim* (1993).

às obras desses autores. Norval tece tudo numa trama inteligente e instigante, proporcionando referências únicas para os estudos da semiótica da cultura.

A ênfase nos “relógios biológicos” se inicia com uma referência ao ícone da medicina, o grego Hipócrates, numa afirmação reveladora sobre a perenidade da arte frente à perecibilidade do corpo. E, não obstante, uma frase de Décio Pignatari irrompe para nos lembrar que só pela cultura o organismo perdura. Os símbolos vivem mais que os homens e o processo de simbolização precisa ir além do permitido:

... não é o procedimento tímido da subserviência aos padrões instituídos o alimento para a ampliação do universo da cultura. Aprender com a natureza em suas manifestações mais ousadas, em seus limites e para além deles, tem sido a grande sacada do homem. E cada vez mais, com Hipócrates, contra os hipócritas. (1997:22)

232

A resignificação do conceito antropológico de cultura pelos teóricos da semiótica russa e do Leste Europeu é uma inovação que abre espaços para uma nova codificação dos textos culturais. O conceito mesmo de texto e a renovação dos modos de entender o signo permitem que uma “segunda realidade” se instaure como sobre texto da cultura, “ampliando os horizontes do possível e do factível”.

Norval dedica ainda um capítulo à importância do lúdico na cultura, repescando Dadá e propondo um novo conceito para o “supérfluo”, no qual o inutensílio é definitivo para a instauração do simbólico (trazendo mais luz à metacomunicação de Bateson).

Na segunda parte dessa pequena grande obra, Norval aborda uma nova teoria da mídia, propondo uma arqueologia para o trabalho do jornalista. Nela, a complexidade das relações simultâneas entre o fato e o acontecimento evidencia uma diversidade “paratática” de superposições e simetrias de valores.

E segue trazendo à tona o pensador alemão Harry Pross que em *Estructuras Simbólicas del Poder* (Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979) nos fala das experiências pré-predicativas que estabelecem a base para conceitos complexos de valores distintos, como o dentro e o fora, o alto e o baixo. O tempo distinto que a mídia

precisa recriar para se reportar a um presente contínuo sugere um estudo dos ritmos da sincronização e da ritualização do dia a dia. Novamente, Norval nos convida a articular cruzamento de conceitos que, se não param os relógios, pelo menos permitem que eles se movimentem em camadas superpostas, num tempo impossível para os critérios de “agon”. O pensamento plural resultante da falência do dualismo agônico, “desempenha papel de agente ampliador das simultaneidades”. A violência bruta e a violência sutil (lapidada) são conceitos que surgem dos cruzamentos entre as ideias de Norbert Elias e Harry Pross, proporcionando novos flancos para se pensar o dinamismo da cultura e as articulações da mídia.

Embora recomende a leitura espaçada e pontual dos artigos coletados no livro, Norval parece tê-los elencado ao modo de um vídeoclipe no qual as imagens passam a tecer relações sintagmáticas, articulações difíceis de acontecer se não aparecem justapostas. E o que ele faz é uma clipagem de textos que estabelecem um percurso em direção à complexidade das tramas da cultura.

## A Iconofagia

Em *A Era da Iconofagia – Reflexões sobre mídia, comunicação, mídia e cultura*, publicado inicialmente em 2005 e posteriormente (2014) republicado pela Ed. Paulos, ambas de São Paulo, Norval nos apresenta um instigante incômodo: nós, os pretensos devoradores de imagens, somos na realidade devorados por elas. A era digital prolifera-se em imagens que se voltam contra quem as produz, exercendo uma espécie de “tirania” de nossas percepções e sentimentos, conforme diz Arriaga Flores, da Universidade de Sevilha, no prefácio da edição de 2014.

Norval propõe um olhar transversal “num mundo que frontalmente ainda se encanta com os próprios dígitos”. E, para tanto, amplia o conceito de mídia para repescar o que está aquém e além dos meios técnicos da comunicação: o corpo “a ponta geradora de toda comunicação ... e o alvo de todo esse processo”.

O esvaziamento das imagens como símbolos diretores, pela sua vulgarização e conseqüente perda de valor informacional, leva à frente as inovações de W. Benjamim que nos despertou inquietações acerca da reprodutibilidade. Norval vai nos levar pelas mãos para lugares que não gostaríamos de frequentar, mas que, com algum horror, nos vemos neles mergulhados. Nem nossa propriocepção é

poupada: a perda do presente nos aliena enquanto as imagens nos bombardeiam até de dentro para fora.

Não se trata, entretanto, de um trabalho psicanalítico. Norval nos conduz a uma visão integrada de corpo e mente;

Qual corpo? [...] o corpo vivo e concreto é movimento, por ser movimento é tempo e memória, e por ser tempo é abstrato e fugaz, por ser fugaz tem sua própria materialidade e seu maior obstáculo. Assim, o corpo só é concretude quando se constrói com abstrações. O corpo material é puro espírito porque se constitui de histórias e histórias, de vozes do passado e do futuro, de arqueologias oníricas e de sonhos arqueológicos. Assim somos todos marcados pelo destino em cruz de todo quiasma sobretudo no que se trata dessa entidade, ao mesmo tempo tão concreta e abstrata, o corpo. (2006:58-59)

234

É ainda nesta obra que Norval vai nos falar da estrutura vinculante da comunicação, da mídia e da cultura. Os vínculos, urdidos numa complexidade de símbolos, estreitam relações ao tempo em que também se esgarçam provocando o rompimento dos sentidos. Articulando conceitos desenvolvidos por Harry Pross, Dietmar Kamper, Eibl-Eibelsfeld, Edgar Morin e Marcel Mauss, chega à “ecologia da comunicação”, síntese proposta por Vicente Romano, um construto permanente de vínculos que se estabelecem e se destroem.

Por fim, volta para ressystematizar o tema da imagogia ao tratar das “devorações”. A antropofagia sempre lhe foi um tema caro, marcado pela “fagos” modernista do qual um de seus ídolos, Haroldo de Campos, explorou ao máximo na figura de Oswald de Andrade. Flusser (vínculos entre coisas e não-coisas), Belting (imagens endógenas e exógenas), Kamper (órbita do imaginário), entre outros, são arregimentados para a elaboração de sua teoria (sim, uma teoria) das quatro devorações: corpos que devoram corpos, imagens que devoram imagens, corpos que devoram imagens e imagens que devoram corpos.

Da boca para os ouvidos, o livro termina com um capítulo dedicado à cultura do ouvir. A simultaneidade dos sentidos no corpo audiovisual. Ouvir requer um tempo do fluxo e o tempo do fluxo é o tempo do nexos, das conexões, das relações, dos sentidos e do sentir.

## A Serpente, a Devoração e o Ambiente (inteiro)

Em 2010, Norval esboça uma Teoria da Mídia, o que, de alguma forma, ela já vinha fazendo durante todo o seu percurso acadêmico. Fiel aos seus valores dadaístas, sua liberdade criadora e sua aversão a fronteiras e limites que cerceiam sua veia inventiva, ele aleta no prefácio:

Quando se fala em Teoria da Mídia, imediatamente pensamos em um arcabouço sistematizado de uma disciplina. E disciplina significa um tipo de ordem obediente e previsível, com conjunto de leis e normas, com fronteiras e limites. Em resumo, ao menos uma forte inclinação para uma ordem fechada e acabada. De antemão gostaria de contrariar essa expectativa...  
(2010: 11-12)

O projeto comunicacional a que Norval alude é multidimensional e ecossistêmico, expulsa os fetichismos dos estudos tradicionais. Nem mesmo é a informação que merece realce no seu projeto, mas os vínculos advindos das relações.

235

De difícil leitura sem um prévio conhecimento das fartas referências que distribui por todos os capítulos, o livro *A Serpente, a Maçã e o Holograma* precisa ser estudado enquanto lido e, portanto, requer tempo, pausas, pesquisas e retomadas.

Em seu intento, Norval convoca o mago das imagens Aby Warburg, o pensador da Mídia na perspectiva do poder da mídia primária, o corpo, Harry Pross e o filósofo tcheco-brasileiro que, além de passear pela antropofagia (que enseja parte do nome do livro) pensou a mídia por cima e por baixo dos padrões técnicos e de linguagem, Vilém Flusser. É Flusser quem estará presente em toda a obra, pontuando e provocando interlocuções o tempo todo.

O paradoxo exposto por Flusser, de que a quanto mais se come mais fome se tem (os desejos crescem quando satisfeitos), é levado metaforicamente aos propósitos da devoração antropofágica: a escrita que devora a imagem que devora escrita, numa impressionante aproximação aos estudos da comunicação .... como devoração do outro.

É Flusser quem fala pela articulação que Norval empresta à sua obra. Se em Flusser (*A História do Diabo*) a gula (devoração excessiva) devasta a natureza

para produzir seus dejetos (produção industrial), na Teoria da Mídia que Norval arquiteta a mídia devora e incorpora o outro: “Cada passagem para uma nova realidade comunicacional significa uma perda, uma subtração de materialidade, de dimensionalidade, um avanço do vazio sobre o cheio ou sobre o pleno”. (2010: 42)

As leituras de Flusser, que já não são ele mesmo, mas o produto de um amálgama teórico enriquecido por engendramentos conceituais, o levam às imagens técnicas, que pelo aparelho devoram o sujeito.

As três catástrofes a que Flusser se refere num seminário promovido por Pross (Kornhaus) – a hominização, a civilização e a “novo nomadismo” – explicam, para Norval ( e ele para nós) a evolução empobrecida da humanidade que deixa o movimento do primata para sedentarizar-se em casa (civilização) e depois nomadizar-se novamente, de modo simbólico, pela informação que entra e sai pelos buracos da casa. Essas conjecturas explicam as tecnoimagens que nos invadem e são produzidas por nós para invadir o outro. Porém, não há no pensamento de Norval uma evidência de considerações éticas ou de valores simbólicos. Não há juízo de valor, mas há, isso sim, uma série de valores articulados num juízo inusitado que nos leva a repensar não apenas os novos meios digitais, mas também nossa postura diante do novo mundo gerado pela informação e suas tecnologias.

236

A serpente comparece das leituras de Warburg sobre a eletricidade: os fios, condutos que serpenteiam pelas cidades, invadem as casas e se manifestam nos fluxos da mobilidade possuem também uma relação com o rastro de um raio, que liga o céu à terra. A maçã, por ser o objeto símbolo ancestral da gula, da tentação da fome, do pecado de transgredir devorando e sendo devorado. E o holograma ... ah... o holograma está na multiplicidade de camadas do ambiente que Norval propõe para pensar a comunicação, para além e aquém dos processos isolados que as “disciplinas” conseguem elaborar. Conceitos como a pós-história de Flusser, a iconomania de Gunther Anders, a reprodução da obra de arte em Benjamim. Não há um “pano de fundo” num ambiente que é por si mesmo multidimensional, holográfico. É no jogo das interações que a comunicação ocorre. E Norval vai buscar no japonês Tetsuro Watsuji, (*Antropologia da Paisagem*) esse panorama mais amplo e complexo para pensar a mídia, desde o corpo (e para o corpo), e a comunicação como o lugar dos vínculos que torna possível tecê-la como ambiente.

## O Pensamento Sentado

“Agradável e Instigante”, foi como o editor da Coleção Aldous, da Unisinos, manifestou-se sobre este livro publicado por eles, a pedido, em 2012. E a obra surgiu de um espichamento de um texto “A Mídia e a Sedação das Imagens” publicado posteriormente em *A Era da Iconofagia*. Diferentemente de *A Serpente*, Norval assumiu ser mais sintético do que já é normalmente, sem perder densidade e profundidade. O resultado foi um livro de 140 páginas e 80 capítulos que constitui hoje farta referência para trabalhos sobre artes, mídia, corpo e as imagens técnicas.

Farta em referências, a obra oferece, paradoxalmente, mais de Norval ele mesmo, assumindo articulações inusitadas a partir de suas pontes teóricas cultivadas ao longo de mais de 30 anos de pesquisas multidisciplinares e “graças a Deus”, indisciplinadas.

Nunca a expressão “é preciso parar para pensar” foi tão inadequada. O pensamento que acontece em movimento, ágil como o vento, estar aberto correndo perigos numa atitude nômade, esse foi o comportamento do homem antes das casas, pelas quais apenas pelas janelas o mundo tem a permissão de entrar. A visão do horizonte que se descortina a cada percurso modifica os modos de pensar e entender as mudanças de perspectiva, de pontos de vista. A inteligência nômade em contraposição à cultura da cadeira, com os glúteos almofadando o peso do corpo dobrado, mostra-se mais arguta e flexível.

237

Daí para as imagens, não apenas aquelas das reminiscências e ausências, mas as imagens que permanecem numa espécie de “pós-vida” das coisas, como diz Warburg. Pílulas de arqueologia da imagem em textos diretos e condensados, feitos para ler uma página/tópico/capítulo por dia. As imagens são ventanias, são alimentos de que nos alimentamos e que se alimentam de nós. Novamente o tema da antropofagia, tão caro ao autor, comparece em várias dimensões, inviabilizando qualquer tentativa de simplificarmos ou banalizarmos os conceitos densos e tensos nos quais Norval se ancora para articular.

Uma “aventura trapezística de tantos e tantos saltos”, como ele mesmo reconhece ao se despedir lá pelo capítulo 80. Pensar caminhando sobre o caminhar, levantar-se das ideias acomodadas pelo hábito e estáticas pela imobilidade da experiência

... é esse não apenas o convite que Norval nos faz. Ele praticamente nos leva a esse incômodo exercício da libertar o corpo de ser nossa sede para ser nosso veículo;

E isso significa corpo livre, movimentos livres, pensamentos ao vento, pés e mãos que pensam e ... imagens, sim, mas imagens que movem, nos movem e comovem, imagens que nos levantam, fazem andar, fazem saltar. (2012: 142)

Um livro que a gente sente muito quando acaba ..., mas que nunca mais nos permitirá a impunidade da ignorância.

### O Abismo, entre o Beijo e a Carta

Na sua mais recente publicação, em 2018, Norval se aprofunda nas temáticas que tece em seus percursos de pesquisador, investigador, filósofo da mídia e da arte. As imagens que nos vêm de fora pra dentro e as imagens que geramos para o mundo estão invariavelmente contaminadas pela mídia nas quais elas são expostas e nos impõem. E a mídia molda, formata uma espécie de olhar paradigmático que inviabiliza uma série de percepções que seriam naturais, espontâneas fora das suas engrenagens.

238

“Este é um livro escrito para as imagens e seus mistérios. Sobretudo as imagens que habitam os ambientes contemporâneos de trânsito entre o mediático e o artístico, mas também aquelas imagens endógenas que habitam as obscuras entranhas do sonho.” (2018, 13)

É assim que ele inicia a obra, numa atitude vestibular, inserindo-nos no denso universo que passa a explorar. E há nisso um ponto nevrálgico: para Norval, o valor da exposição (tal como tratado por Benjamin) não é um valor estético, mas o valor mesmo, a razão de ser da obra de arte. Ao ser reproduzida e “infundavelmente reiterada” ela não nos permite mais fruí-la esteticamente, mas nos reunir, nos “arrebanhar” em torno de padrões (posturas, atitudes, crenças, filiações) de pertencimento. Esses padrões nos afastam definitivamente do valor estético.

Mas nem tudo está perdido. Entre o artístico e o mediático surgem “imagens vigorosas” que se rebelam contra a hegemonia do midiático. As cartas, os cartões-postais expostos como provocação em arte nos mostram que existe um “um grande

paradoxo entre proximidade e intimidade, na medida em ela evidencia a distância e ao mesmo tempo evoca intimidade. O mistério das escritas perde grande parte do seu feitiço com o beijo que nos funde ao outro, mas não deixa de exercer sobre nós o fascínio das imagens interiores e passadas, das recordações e da ausência, que nem o beijo pode suprimir, muito menos amenizar. A escrita digital, “luz fugidia”, também não consegue cicatrizar a ferida do abismo entre o calor da presença e o tempo da reminiscência. O *e-mail*, “uma carta sem tempo” banalizam, pela supressão da espera, a força do vínculo que saudade sempre reforça e abastece.

E por aí Norval inicia seu percurso por “mares abissais e turbulentos”. Porém seu percurso se inicia com reflexões sobre a terra e a certa sociedade dos insetos que nos ensina a organizar o trabalho de escavar a terra para criar caminhos e corroer o *habitat* dos mortos. Um fenômeno que o autor aproxima ao pensamento de Dietmar Kamper sobre o trabalho. Somos “uma sociedade entômica na qual cada indivíduo produz um trabalho incansável, mas insignificante de formiga, mas o conjunto da obra reunida é monumental e titânico que arrasou o planeta em nome do trabalho”. (2018:20)

239

Da terra para a água “memória líquida do planeta”, daí para a luz apolínea que organiza qualidades e valores em contraposição ao crepúsculo e à noite (que trazem a interioridade e a introspecção), Norval dialoga peripateticamente sobre temas que só podem ser encontrados nas entranhas do abismo entre a carta e o beijo. Vínculos, miragens, a anatomia do corpo invisível, a fotografia e as imagens hipnógenas, as mídias como drogas e a violência das imagens.

Assim como nas obras anteriores, com exceção de *Dada-Berlim*, Norval trabalha com colagens de textos, de pensamentos, de conceitos e ideias num arranjo cuja lógica pode e deve ser buscada pelo leitor. São tecidos, tramas, textos que se constituem numa sintaxe sem conjunções, numa contiguidade natural do pensamento instigador que o caracteriza como pesquisador, professor, orientador.

### O Homem, a obra, o tempo, o movimento

Para quem sempre nos surpreende com inusitadas reflexões e parece descobrir inquietações que ainda não nos ocorreram, os dias não devem se suceder da mesma forma que os experimentamos. As reflexões surgidas e propostas a partir de outra percepção do tempo e dos movimentos, de outro esquadrinha dos espaços,

o uso dos corpos sempre nos ajudará a expandir nosso olhar e instigar inovações em nos padrões que contingenciam nossa experiência cotidiana.

Um homem é ele e suas referências. Entretanto, no seu tempo, sua obra é mais que ele e suas referências: é a possibilidade de vários em um, para aquém e além da tediosa normalidade.

Dessa forma, de perto, Norval não é normal.

## Bibliografia

BAITELLO JUNIOR, Norval. **Dadá-Berlim** – Des/Montagem. São Paulo: Annablume, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Animal que Parou os Relógios**. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Era da Iconofagia** – Ensaio de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Serpente, a Maçã e o Holograma**. São Paulo: Paulus, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Pensamento Sentado**. Sobre Glúteos, Cadeiras e Imagens. São Leopoldo (RS): Unisinos, 2012.

\_\_\_\_\_. **A Carta, o Abismo, o Beijo**. Os ambientes de imagens, entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

# As contribuições de Norval Baitello Junior para as ciências da comunicação: sobre imagens, corpo e o sabor do saber

Luiza Spínola Amaral<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pesquisadora do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), fez seu doutorado sob supervisão de Norval Baitello Junior, nos anos de 2013 a 2016, quando propôs o conceito de “áudio-imagem”, como estratégia para se pensar a relação entre imagem e corpo.

**Resumo:** Este artigo surge como parte da comemoração dos 70 anos do nosso grande mestre, com o intuito de apresentar algumas importantes contribuições do pensamento de Norval Baitello Junior para o estudo da Comunicação, no âmbito das pesquisas brasileiras. Trata-se, no entanto, do olhar de uma jovem discípula sobre os aprendizados adquiridos numa relação entre orientador e orientanda, o que significa que os conceitos aparecem por detrás das lentes do afeto, que se traduz sob a forma do ensaio. Trata-se, portanto, de um artigo-ensaio no qual a autora, a partir de suas memórias, resgata as principais ideias do pensamento do seu mestre, que serviram como embasamento para a própria pesquisa. Apresenta, por fim, sua genealogia intelectual, como uma vertente teórica e metodológica para se pensar a comunicação na era das mídias.

Sobre imagens e afetos:

Durante o segundo semestre de 2014, fui monitora da disciplina “Fundamentos da Comunicação Corporal”, ministrada por Norval Baitello Junior, no curso de “Comunicação das Artes do Corpo” da PUC-SP. Eu era sua orientanda de doutorado e estava ali para auxiliá-lo com as demandas da turma e da disciplina, mas, também, porque estava escrevendo uma tese sobre “audio-imagem”, na qual eu aproximava a noção de imagem e corpo. Lembro-me que, no final do semestre, já no fim da aula, uma aluna disse, voltando-se para ele, com um certo ar de saudade:

243

— Professor, você se parece tanto com o meu avô...

Norval pareceu não gostar muito do comentário que tinha acabado de escutar:

— Mas o seu avô?!

De toda forma, alguma coisa deve ter passado pela sua cabeça, pois antes que a aluna pudesse responder qualquer coisa ele emendou outra pergunta:

— Quem é o seu avô?

E foi então que ela respondeu:

— O Rubem Alves.

Eu fiquei atônita quando ouvi aquilo. E o Norval, também, tanto que sua expressão mudou:

— Poxa, o Rubem Alves! Mas que grande elogio!

Rubem Alves tinha morrido fazia poucos meses, talvez uns quatro. Foi no dia 19 de julho desse mesmo ano. No dia seguinte, que eu passava férias em Brasília, saiu uma linda reportagem sobre sua trajetória no *Correio Braziliense*, onde, entre tantas lindas frases atribuídas ao autor, uma tinha me tocado profundamente. E dizia assim: “Não sou filósofo. Não sou porque não penso a partir de conceitos. Penso a partir de imagens. Meu pensamento se nutre do sensual. Preciso ver. Imagens são brinquedos dos sentidos. Com imagens eu construo estórias”. Depois de ler isso, claro, me lembrei imediatamente do Norval. E foi exatamente essa história que eu contei para ele, logo após o episódio descrito acima. Enviei a dita frase por e-mail e, na semana seguinte, ele já estava citando em sala de aula. Norval, de modo próximo ao de Rubem Alves, trabalha com a noção de que o conhecimento, a *sapientia*, pode ser ainda muito saboroso<sup>2</sup>.

244

A tal frase do Rubem Alves tem mesmo tudo que ver com a noção de imagem apresentada por Norval. Nela a diferença marcante entre o signo e a imagem se torna evidente e clara. A meu ver, trata-se da explicitação da emblemática frase de Hans Belting, também muito citada por Norval: “A diferença entre o signo e a imagem é que o signo não te olha de volta”<sup>3</sup>. A imagem, portanto, suscita o pensamento corporal, emocional, afetivo; enquanto o signo engaja o pensamento conceitual, racional e abstrato. Nesse sentido, o signo pode até ser pensado como um tipo de imagem abstrata, mas a imagem jamais poderá ser reduzida ao signo. Ela o antecipa e o fundamenta, por assim dizer. A imagem, em suma, deriva de uma relação viva entre corpo e ambiente. E ela não é apenas visual, mas se vincula a todos os sentidos: ela é visual, auditiva, olfativa, gustativa e, também, tátil. A imagem é tudo aquilo que no mundo nos prende os sentidos

<sup>2</sup> Acerca do termo *sapientia*, nos diz Rubem Alves que: “na ‘encruzilhada da etimologia’ se encontra *sapientia*, que quer dizer *conhecimento saboroso*. *Sapere*, em latim, tem o duplo sentido de ‘saber’ e ‘sabor’. Essa duplicidade de sentido está preservada e esquecida no português” (2014, p.59).

<sup>3</sup> Nas palavras de Hans Belting, as imagens “nos reenviam o olhar que portamos sobre elas”, ou seja, “nossa própria imaginação vem se aninhar no olhar que colocamos sobre as imagens”. (Tradução livre. In. BELTING, 2006, p. 134).

e a atenção até nos levar a uma comoção profunda. A imagem é *pathos*, já dizia Aby Warburg<sup>4</sup>.

Um exemplo simplório, mas bastante elucidativo, pode-se extrair uma vez mais de Rubem Alves:

O eu conhece com os olhos, vai vendo o mundo e dizendo o que sabe com ideias claras e distintas. O corpo, coisa viva, usa os olhos para ver os frutos à beira do caminho – ver para comer. Aí, quando come, lhe faltam palavras para comunicar os sabores dos frutos que come. Como dizer o gosto de um morango? A falta de clareza e distinção das palavras da *sapientia* não se deve a um defeito de comunicação que pode ser corrigido. Os sabores são, essencialmente, segredos, incomunicáveis. O objeto da *sapientia* está além das palavras. (2014, p. 59)

Daí se pode compreender com clareza a ideia da sensualidade das imagens, como brinquedos dos sentidos. O que significa que a nossa relação com o mundo se estabelece para além do dito ou visto<sup>5</sup>. Acontece que vivemos na era do apelo excessivo à visão, mediante a exaustiva difusão das imagens nos ambientes da cultura midiática, o que evidentemente contribui, por um lado, com uma perda no potencial simbólico das imagens; por outro, com um distanciamento do corpo das coisas do mundo, que são substituídas por suas imagens<sup>6</sup>. Por fim, e pelo excesso

245

<sup>4</sup> Segundo a definição de Aby Warburg (2005) a imagem é uma “*pathosformel*”, ou seja, uma fórmula de *pathos*, na qual ‘*pathos*’ designa uma paixão, positiva e/ou negativa, que comove e arrebatava, mobilizando instintos, emoções e memórias. Trata-se, portanto, de uma fórmula da paixão.

<sup>5</sup> Aqui é importante ressaltar que, apesar da nossa relação com o mundo se estabelecer para além do visto, todo o pensamento ocidental de matriz grega, ou seja, toda a tradição filosófica ocidental, entende o conhecimento e todo o regime de verdade que lhe compete em termos de visão. Percebam nesse estudo etimológico apresentado por Adriana Cavarero: “ver (*idein*) significa também saber. [...] Conhecer, *eidenai*, corresponde, ao pé da letra, a “ter visto”. As *ideai* de Platão, que significam os “visíveis”, pertencem a essa mesma família etimológica. Também interessante é o léxico relativo ao pensar (*noein*), cujo órgão por excelência, o *nous*, [...], já nos poemas homéricos é construído em analogia às funções do olho. O termo mais transparente é, entretanto, *theoria*, de *theorein*, contemplar. [...] Não é de resto casual que, na terminologia platônica, o *theorein* se conecte aos *ideai*. O verbo acentua a faculdade que o olho tem de apreender um objeto” (CAVARERO, 2011, p. 54).

<sup>6</sup> Para citarmos um exemplo simplório e ainda dentro do contexto frutífero aberto pelas palavras de Rubem Alves, na citação logo acima, podemos pensar nos já tradicionais sucos de frutas de caixinha, que são vendidos em qualquer supermercado, onde a porcentagem de fruta é tão baixa que se pode dizer, insignificante. Ademais, a quantidade de conservante, de sabores artificiais de frutas, de açúcar e etc., é tão alta que pouco se difere da de um refrigerante. Nesse sentido, ao consumirmos esse tipo

dessas imagens, o processo se inverte e as imagens passam a devorar os corpos. Esse fenômeno, como todos já sabem, faz parte dos estudos conduzidos por Norval, sobretudo no que diz respeito à imagem midiática, mas não é tudo<sup>7</sup>.

“Toda comunicação começa e termina no corpo”

Ancorado em seus mestres, ele também se volta para o estudo do corpo como única estratégia capaz de reverter esse processo iconofágico. Foi ele, inclusive, o criador do curso de “Comunicação e Artes do Corpo” da PUC-SP, no qual, nas suas aulas sobre os fundamentos da comunicação corporal, apresentava nossas raízes primatas e performáticas por meio dos estudos etológicos, psicológicos, antropológicos, biológicos, históricos, absolutamente transdisciplinares, a fim de resgatar a centralidade e a ancestralidade do corpo, nos processos da comunicação<sup>8</sup>. Além disso, sua ampla noção de imagem, fundamentada inclusive pelos mais recentes estudos da neurociência, nos permite sair da centralidade da visão, para resgatar a evocação afetivo-emocional vinculada aos outros sentidos. Como sua discípula aprendi, em suma, que a única maneira de sairmos da restrição da imagem contemporânea é voltando-nos para os outros sentidos do corpo. Só assim, me parece, conseguiremos resgatar o seu sentido real.

246

Sob a perspectiva dos estudos comunicacionais, portanto, a teoria da imagem e da mídia apresentada e desenvolvida por Norval contribui não apenas para uma melhor compreensão das atuais narrativas audiovisuais, revelando um novo aporte teórico capaz de superar as excessivas análises discursivas (e demasiadamente logocêntricas) de tais meios, como também inclui o corpo, com suas sensorialidades, como parte fundamental no âmbito de estudos da comunicação. Como um discípulo de Harry Pross, ele parte da premissa, anunciada pelo mestre, de que “toda comunicação começa e termina no corpo”,

de suco, estamos consumindo a imagem da fruta que se mostra na embalagem, mas não a fruta. O que significa um consumo visual e não gustativo, onde a visibilidade de sua imagem passa a ter mais valor do que o sabor da fruta em si. Por fim, e pela quantidade, as imagens terminam por referenciar as coisas do mundo. E nós passamos a consumir uma imagem de suco de caju acreditando que o caju tem exatamente aquele sabor.

<sup>7</sup> Sobre o tema das imagens midiáticas e da iconofagia, ver: *A Era da Iconofagia* (BAITELLO JUNIOR, 2005).

<sup>8</sup> Numa disciplina ministrada durante o primeiro semestre de 2014, e denominada “Filogênese e ontogênese da comunicação humana como arqueologia dos ambientes midiáticos e culturais”, disciplina cursada e gravada por essa autora, Norval também trazia à tona o tema do corpo e suas estratégias de comunicação, pelo mesmo viés transdisciplinar apresentado acima.

para resgatar a centralidade das relações interpessoais e presenciais nos processos da comunicação humana<sup>9</sup>. Desse modo, não se interessa por uma análise dos produtos da mídia, mas se volta para uma cultura das imagens; onde o termo cultura revela, justamente, a relação entre o corpo e o ambiente histórico e social no qual ele se insere. Além disso, o seu método arqueológico nos ajuda a compreender as mudanças e as transformações nos modos de se comunicar do próprio corpo, ao longo de seu percurso histórico.

## A Escola de Berlim: genealogia do saber. Ou os fundamentos para uma teoria da “audio-imagem”

Vale ainda ressaltar que a partir das pesquisas do Norval se pode delinear uma outra e mais contemporânea escola sobre os estudos comunicacionais, que se desenvolve no interior da Universidade Livre de Berlim, a partir de fins da década de 1960, e que podemos denominar como Escola de Berlim. O pensamento de alguns autores como Harry Pross<sup>10</sup>, Ivan Bystrina<sup>11</sup>,

<sup>9</sup> Na sua teoria da mídia, Harry Pross (1987) propõe uma tipologia tripla dos processos de mediação, assim denominados: comunicação primária, comunicação secundária e comunicação terciária. Segundo o autor, na comunicação primária, os participantes só contam com os recursos do próprio corpo (os sons e ruídos naturais, os gestos e a performance, os odores naturais). Já no caso das mediações secundárias, no intuito de nos comunicarmos com um número maior de pessoas, nos servimos dos suportes, como nas pinturas rupestres, nos impressos contemporâneos, nas roupas. Com os meios terciários, todos os participantes precisam contar com aparatos eletrônicos para que o ato comunicativo se estabeleça, como no caso do rádio, da tevê e das redes de computadores. Há que se pensar, no entanto, que uma mídia não anula a outra, mas se complementam e se tornam mais complexas.

<sup>10</sup> Harry Pross (1923-2010) era jornalista, cientista político, escritor e ensaísta. Formou-se pela Universidade de Heidelberg, com dupla habilitação nas áreas de psicologia e ciência política. Na Ciência Política foi aluno de Alfred Weber (irmão mais velho de Max Weber), sociólogo da cultura, que foi também professor de Norbert Elias. Na Psicologia, estudou com Viktor von Weizsäcker, médico e professor no curso de Psicologia, proponente de uma medicina antropológica, sendo um dos pioneiros na elaboração de uma teoria denominada ‘*Gestaltkreis*’ (literalmente, forma do círculo ou teoria do círculo), na qual a patologia do paciente era analisada em consonância com o seu ambiente cultural. Durante finais da década de 1960, Pross assumiu a direção da Faculdade de Comunicação da Universidade Livre de Berlim. Depois de se aposentar, promoveu os Seminários do Celeiro, reunindo pensadores os mais diversos para debaterem sobre os temas da mídia. Norval Baitello Junior, que durante seus anos de doutorado em Berlim assistiu aos dois últimos cursos de Pross na Universidade, foi convidado para participar do último Seminário do Celeiro.

<sup>11</sup> Ivan Bystrina (1924-2004) nasceu na então Tchecoslováquia, onde estudou Ciência Jurídica. Depois, conseguiu bolsa para fazer o seu doutoramento em Ciência Política e Teoria do Estado, em Moscou, onde conheceu um grupo de semióticos russos, dentre os quais V. V. Ivanov, com quem trabalhou intensamente. Quando terminou o doutorado, voltou para o seu país, onde se tornou vice-presidente da Academia de Ciência. Com a Primavera de Praga, foi exilado e se mudou para Berlim. Bystrina foi apresentado por Lev Kopelev para Harry Pross, que o convidou a dar aulas na Faculdade de Comunicação da Universidade Livre, na qual, juntos, criaram o Instituto de Comunicação e Semiótica, entre 1968 e 1969.

Vicente Romano<sup>12</sup> e Dietmar Kamper<sup>13</sup>, como se revela na sua teoria da imagem e da mídia, é fundamental para a concepção de comunicação e cultura dessa corrente. Aqui, novos caminhos são abertos para a abordagem dos fenômenos comunicativos, mudando-se, primeiro, do paradigma tecnológico para aquele, digamos, antropológico e cultural. Depois, se inclui o corpo com sua sensorialidade, percepção e atividade gestual performática como parte significativa desses estudos. E, por último, trata da comunicação social não como mera transmissão de informação, mas como estrutura simbólica de poder, que garante a sincronização social.

Falar numa escola nos ajuda a entender, por fim, a genealogia do seu pensamento, já que uma ciência não se constrói sozinho. Um bom discípulo se vale das experiências e experimentos de seus mestres para avançar um pouquinho mais. Para usar uma metáfora circense, pode-se pensar naqueles equilibristas que sobem uns nos ombros do outros, até formar uma enorme torre, onde aquele que está mais alto consegue ver mais longe, graças aos outros ombros que lhe servem de sustentação. Nesse sentido, e numa referência direta a Dietmar Kamper, nos diz Norval que: “A ‘força visionária’ passa a ser – cada vez mais – possível apenas fora dos sistemas de visão” (Baitello, 2005, p. 86)<sup>14</sup>. O tema da escuta aparece, assim, no último capítulo do seu livro *A Era da Iconofagia*

248

<sup>12</sup> Vicente Romano (1935-2014) foi um professor, tradutor, escritor e intelectual espanhol que estudou na Alemanha com Harry Pross e que se tornou seu amigo e o principal tradutor de suas obras para a língua espanhola. A partir do pensamento de Pross, portanto, Romano (2004) elabora a noção de ‘ecologia da comunicação’.

<sup>13</sup> Dietmar Kamper (1936-2001) foi filósofo e sociólogo do corpo, formado em Educação Física (1959) e com Doutorado em Filosofia (1963). De 1972 até 1979, foi professor no departamento de Ciências da Educação na Universidade de Marburg. A partir de 1979, passou a integrar o corpo docente do departamento de Sociologia da Universidade Livre de Berlim, na qual ministrou o curso de Sociologia da Cultura, e fundou o Centro de Pesquisas em Antropologia Histórica. Talvez pela sua formação bastante heterodoxa, durante os anos em que deu aulas, Kamper organizou diversos simpósios absolutamente transdisciplinares, promovendo o diálogo entre as mais diversas áreas do conhecimento, entre as quais a filosofia, a antropologia, a biologia, a sociologia, a medicina, a história... Além disso, possibilitou com esses encontros, sobretudo através da presença de intelectuais notáveis como Edgar Morin, Michel Serres, Jean Baudrillard, Jean-Pierre Vernant etc. que o pensamento francês permeasse a rígida tradição filosófica alemã, promovendo a transdisciplinaridade e a internacionalização dos temas tratados. Embora trabalhassem na mesma universidade, em departamentos diferentes, Kamper só veio a conhecer Harry Pross por intermédio de Norval Baitello Junior que, sendo amigo de ambos, possibilitou o encontro.

<sup>14</sup> A ‘força visionária’, ou ‘imaginativa’, designa, aqui, a força da imaginação, capaz de estabelecer uma relação viva entre o sujeito, as imagens e suas referências culturais. Tal como se pode observar nos estudos de Aby Warburg e Hans Belting, no que diz respeito às imagens visuais.

(2005), intitulado “a cultura do ouvir”. E vem também anunciado por Kamper, quando se pergunta:

Não se devem reforçar as capacidades do ouvido? Como se pode definir um pensamento, que tem necessidade do tempo e de outrem? Este pensamento não seria a superação do programa cartesiano de dominar o mundo na solidão e na intemporalidade?<sup>15</sup>

Há, portanto, da parte dos mestres, o anúncio de uma nova era que se volta para a escuta. O que significa o descentramento dos sistemas e da lógica da visão. Nesse sentido, foi interessante constatar com a minha pesquisa que o radialista alemão, especialista em jazz, Joachim-Ernst Berendt, a partir, justamente, do tema da “hipertrofia da visão”<sup>16</sup>, produziu uma obra radiofônica para tratar sobre o tema dos sons e da escuta, intitulada “*Nada Brahma: o mundo é som*”<sup>17</sup>, criando o que se poderia entender como uma nova mitologia dos sons, como forma de combate à colonização do imaginário pela mídia<sup>18</sup>.

249

Nesse sentido, o conceito de som elaborado por Berendt não visava a ampliação da paleta sonora no espectro da tradição musical. Mas, com uma abordagem antropológica, visava a desobstrução do sentido auditivo, posto de lado mediante o

<sup>15</sup> Ver em: KAMPER, Dietmar. Fantasia. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 1 jul. 2019. (texto extraído do livro *Cosmo, Corpo, Cultura*. Enciclopedia Antropologica. A cura di Christoph Wulf. Ed. Mondadori. Milano. Italia. 2002).

<sup>16</sup> Nas palavras do autor: “Minha experiência me diz que o homem moderno se perdeu devido à *hipertrofia da visão*, e que já não consegue ouvir de modo adequado.” (BERENDT, 1993, p. 20 e 21).

<sup>17</sup> O programa radiofônico “*Nada Brahma: die Welt ist Klang*” (*Nada Brahma: o mundo é som*), criado e produzido por Berendt, foi ao ar pela emissora *Sudwestfunk*, na Alemanha, no início dos anos de 1980. Sua versão livresca foi traduzida e publicada no Brasil no início dos anos de 1990, sob o título “*Nada Brahma: o mundo e o universo da consciência*” (São Paulo: Cultrix, 1993.). *Nada Brahma* é um vocábulo hindu, no qual ‘*Brahma*’ designa uma das principais divindades da sua mitologia e se aproxima de um deus criador, já ‘*nada*’, tal como ‘*Klang*’ (alemão), pode ser traduzido como ‘som’.

<sup>18</sup> Percebam, neste trecho em que Berendt explica sobre o tema da ‘hipertrofia da visão’ (citado acima), como sua ideia se aproxima do problema apresentado pelos teóricos da mídia da Escola de Berlim, mais especificamente, daqueles tratados por Kamper e Baitello: “Nos últimos anos temos ouvido e lido que o homem moderno, da era da televisão, tornou-se um ser dominado principalmente pelo sentido da visão. Dificilmente alguém que faz esse tipo de constatação se dá ao trabalho de perguntar: mas o que é que ele consegue ver? Será que realmente o homem vê o que ele enxerga? Será que ele não vê apenas imagens, imitações? Será que não são essas imagens que o homem denomina realidade?” (BERENDT, 1993, p. 174).

excesso de visibilidade da cultura das imagens telemáticas. Berendt resgatava, desse modo, o sentido arquetípico do som, como um deus vivificante que mantém a vida e organiza, por ressonância, sua ordem. Saindo, entretanto, do âmbito mitológico que envolve sua narrativa e adentrando o universo científico das ciências humanas e da comunicação, a noção de som traz à tona não apenas a questão da vida (vinculada simbolicamente aos deuses) e da materialidade dos corpos e das coisas e objetos que se revelam aos olhos como resgata sua condição relacional basilar, e que fundamenta o ato da escuta. Isso significa que o som é também um meio de comunicação humana e que os símbolos são também sonoros.

Sobre a relacionalidade da escuta, nos diz, então, Christoph Wulf, num artigo dedicado ao tema:

O sentido do ouvido é o *sentido social*. Nenhuma comunidade social se forma sem que os membros aprendam a se escutar. Crescemos em uma cultura com a ajuda da percepção dos barulhos, das sonoridades, das tonalidades e das palavras. Esses processos começam antes do nascimento, e se intensificam depois do nascimento e na primeira infância. (WULF, 2007, p. 58)

250

E mais adiante:

Através do ouvido desenvolvemos a consciência do espaço. A combinação do ouvido e do sentido do espaço corresponde à implantação morfológica do sentido do equilíbrio na orelha. Com o ouvido nós nos “localizamos” no espaço e garantimo-nos a estação de pé e o equilíbrio. (WULF, 2007, p. 60)

Portanto, cada cultura se manifesta e se estrutura, também, por meio de seus sons: a musicalidade da língua e de suas vozes, dos sons das paisagens, das músicas típicas, dos ambientes sociais e de sinais sonoros os mais diversos... Essas são sonoridades que incorporamos e reverberamos de forma, muitas vezes, inconsciente, no sentido de que as apreendemos de modo afetivo-emocional-erótico, dispensando a racionalidade clara da consciência<sup>19</sup>. Assim, a língua materna é aprendida a partir da relação entre mãe e filho, muito antes que se possa compreender a linguagem

<sup>19</sup> Trata-se do aprendizado mimético, que fundamenta o agir social, tal como nos revela Günter Gebauer e Christoph Wulf no livro *Mimese da Cultura* (2004).

como um sistema; do mesmo modo, gestos e performances corporais são estruturados numa relação entre os corpos e as paisagens que os cercam, sem que se precise pensar sobre isso. Isso para não falar das músicas – que nada mais são do que modos de organização dos sons característicos de uma cultura –, que podem nos conduzir a uma comoção profunda, antes mesmo de qualquer entendimento; além de todas as tradições das músicas populares, que dispensam a notação musical, e das tradições orais que, de forma geral, são apreendidas por meio do ouvido e do corpo.

Tudo, em suma, que é da ordem do som convoca a participação do corpo podendo, inclusive, dispensar a atuação da razão consciente. Trata-se do conhecimento adquirido por meio de ações, emoções e afetos, que se estabelece a partir da nossa condição de ser *em relação*. E que se encontra na base dos processos de sociabilidade humana. Essa é a forma de conhecimento que Rubem Alves reconhece como a verdadeira sabedoria, a qual, na encruzilhada etimológica, também pode ser entendida como o saber saboroso. As imagens, sob uma perspectiva antropológica, são fruto dessa sabedoria, que convoca a participação emocional-afetiva do corpo, dando à vida mais sabor; no entanto, quando as imagens visuais perdem essa capacidade de apelo e a referência em relação às coisas do mundo, o conceito de “audio-imagem”<sup>20</sup> visa, justamente, recuperar o vínculo emocional de onde emerge e que fundamenta o pensamento em imagens, como parte de um conhecimento afetivo, relacional e corpóreo, e cujo estudo se mostra timidamente, ainda, no campo das ciências comunicacionais, dominada pelo conhecimento técnico e pelas análises de produtos, sobretudo aquelas discursivas.

251

De forma sucinta, percebo que essa é a minha contribuição para o estudo da imagem e da mídia. Também por isso, e como parte dessa escola, eu agradeço, então, ao Norval e aos seus mestres por conseguir avançar um pouco mais e vislumbrar adiante, no rumo da escuta, do corpo e da imaginação. Mas é preciso agradecer especialmente ao Norval pela sabedoria adquirida em sala de aula, onde tantas vezes eu pude ouvi-lo narrar sobre suas ideias e pesquisas. Essa relação

<sup>20</sup> Conceito elaborado por essa autora em sua tese de doutoramento, a partir da obra supracitada de Joachim-Ernst Berendt. Sob a perspectiva da teoria da imagem e da mídia, o corpo é também médium das imagens enquanto propulsor da imaginação. O entrecruzamento entre imagem sonora e corpo define o conceito de “audio-imagem” aqui apresentado. Nesse contexto, o conceito de som surge como elemento chave para a reinserção do corpo, enquanto sentido, como parte fundamental nos processos comunicativos contemporâneos.

presencial, poder sentir sua presença, ouvir sua voz baixa e contida, o ritmo lento da sua fala, os silêncios e pigarros entre uma frase e outra, suas vivências em Berlim e no mundo, perguntar e ser respondida... foi uma experiência, sem dúvida, enriquecedora, sedutora e saborosa. E não há educação a distância capaz de superá-la em termos de aprendizados e sabores. Sinto que, hoje, o Norval é também parte de mim e de quem eu sou. E, por isso, eu serei sempre grata.

## Bibliografia

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**. São Paulo: Planeta, 2014.

BAITELLO JR., Norval. **A Era da Iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.

\_\_\_\_\_; WULF, Christoph (Orgs.). **Emoção e Imaginação: os sentidos e as imagens em movimento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

\_\_\_\_\_. “Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos”. In: RODRIGUES, Davi (Org.). **Os valores e as atividades corporais**. São Paulo: Summus, 2008.

\_\_\_\_\_. CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O. **Os Meios da Incomunicação**. São Paulo: Annablume; CISC, 2005.

BELTING, Hans. **Antropología de la Imagen**. Traducción Gonzalo María Vélez Espinosa. Argentina, Espanha: Katz Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. **Das Echte Bild**. Bildfragen als Glaubensfragen. Munique: Verlag C. H. Beck, 2006.

BERENDT, Joachin-Ernst. **Nada Brahma**. A música e o universo da consciência. Tradução de Zilda Schild e Clemente Mahl. São Paulo: Cultrix, 1993.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. S. Paulo: CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura, 2005.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais** – filosofia da expressão vocal. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de Horizonte**. Tradução de Danielle Naves. São Paulo: Paulus, 2016.

\_\_\_\_\_. O padecimento dos olhos. In: CASTRO, G. et alli. (Orgs.). **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 1997. p. 131-137.

\_\_\_\_\_. **Fantasia. Imagem. Corpo.** Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 1 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. **Fantasia.** Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 1 jul. 2019.

PROSS, Harry. **La violència de los símbolos sociales.** Barcelona: Anthropos, 1989.

\_\_\_\_\_: BETH, Hanno. **Introducción a la ciencia de la comunicación.** Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.

\_\_\_\_\_; ROMANO, Vicente. **Atrapados en la red mediática: Orientación em la Diversidad.** Hondabirra: Argitaletxe HIRU, 2000.

ROMANO, Vicente. **Desarrollo y Progreso. Por una ecología de la comunicación.** Espanha: Teide, 1993.

254

\_\_\_\_\_. **Ecología de la Comunicación.** Hondarribia: Hiru, 2004.

WARBURG, Aby. **El Renacimiento del paganismo.** Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Traducción de Elena Sánchez, Felipe Pereda, Virginia Martínez, Gonzalo Zolle, Luis Zollle e Inmaculada Rodríguez. Espanha: Alianza Editorial, 2005.

WULF, Christoph. **Antropologia. História, cultura, filosofia.** São Paulo: Annablume, 2014.

\_\_\_\_\_; GEBAUER, Günter. **Mimese na cultura.** São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Ouvido.** Ghrebh – 9, p. 56-67, 2007. Disponível em: <http://revista.cisc.org.br/ghrebh9/>. Acesso em: 1 jul. 2019.



Um anjo que suprime o tempo,  
um construtor de enigmas

Maria de Conceição Xavier de Almeida<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professora titular do Departamento de Fundamentos e Políticas da Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) desde maio de 2010. Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do Grupo de Estudos da Complexidade. Colaboradora e consultora da Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. Membro da Associação Internacional para o Pensamento Complexo. Suas áreas de pesquisa são: complexidade, educação, cultura, ciência e conhecimento.

Encontros são presentes da vida. Sincronicidades de sonhos. Hibridação de tonalidades de cores e sons diversos. Respiração comum orquestrada por pulmões que habitam corpos distintos. Mas, nem sempre que estamos junto a alguém, por pouco ou muito tempo, o encontro acontece.

Minhas palavras em homenagem ao amigo Norval Baitello Junior, falam do nosso encontro, dos sonhos compartilhados, da nossa respiração comum. Falam também da imagem que fui construindo dele ao longo do tempo.

Tempo difuso: origens de um encontro

Para começar, rememoro aqui um fragmento de *Ciclos e metamorfoses* – uma experiência de reforma universitária, livro escrito por mim e Margarida Knobbe, publicado em 2003 pela Editora Sulina.

Na primeira parte daquele livro eu apresentava por meio de analogias com os deuses gregos, ilustres convidados que tinham estado no Grecom – na época com 10 anos de existência. Sobre Norval Baitello está escrito lá o que reproduzo nos quatro parágrafos a seguir, com pequenas ampliações:

257

*Pã ou Norval Baitello Junior. Filho de Hermes, simboliza a natureza, a vitalidade dos planos inferiores (terra, plantas, instintos), mas também os raios do sol e a força agressiva de Áries. Costuma ser representado com chifres e patas, como que para falar do seu duplo pertencimento ao ar e a terra. Por vezes é identificado a Satã. Tem sido associado ao paganismo, à fertilidade e à força invencível e prolixa da natureza. Provoca pânico em suas aparições lúdicas, fazendo uso da flauta por ele inventada.*

Divisor de águas na Semiótica da Cultura do Brasil, Norval Baitello parece expressar, como Pã, os instintos oníricos e a ludicidade tão necessárias à vida intelectual. Mas, ao contrário de Pã, não provoca pânico. Seduz, provoca encantamento.

Meu primeiro contato com Norval foi no final do ano de 1992, num dos rituais mais tensos da vida acadêmica. Conheci-o por ocasião da defesa de minha tese de doutorado orientada por Edgard Carvalho na PUC de São Paulo. O que naquele momento constituía-se para mim um campo de sentido de grau zero, ou seja, ainda

por emergir, acabou se transformando numa seiva da qual me alimento até hoje, mas que se desdobra numa troca fecunda entre ele, o CISC e o Grecom. Já naquele momento de minha defesa de tese, eu pude sentir que não estava diante de um inquisidor. Norval não é um inquisidor, é um provocador do pensamento, um sonhador em plena vigília, um construtor de enigmas.

Nas suas várias estadias em Natal, participou de bancas de doutorado, ministrou seminários, proferiu conferências no Projeto Polifônicas Ideias (Semiótica, Mente e Sistemas Intencionais, em 1996; e Humano, pouco humano, 1997). Além disso, ele tem estado sempre presente em forma de palavras, em artigos e publicações organizadas pelo Grecom.

Tempo quase zero: ecos

Nossos elos se tornaram possíveis, sobretudo pela aproximação de horizontes de pesquisas entre o Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura coordenado por ele na PUC-São Paulo e o Grupo de Estudos da Complexidade coordenado por mim na UFRN-Natal.

258

A fala mansa de Norval esconde uma verdadeira mina de onde explodem pensadores absolutamente audaciosos e inaugurais da filosofia, da etologia humana, da antropologia, da teoria da cultura. Longe, entretanto, de um divulgador de ideias originais de seus “mestres”, ele fala em nome próprio, compartilha de forma nova pensamentos seminais, *insights*. Cria enigmas para surpreender o pensamento sentado. Mais que isso, tem ele a destreza de desordenar cadeias de verdades estabelecidas, abrir brechas nos manicômios da razão.

O estilo intelectual de Norval, a importância de suas pesquisas na área de Corpo, Teoria da Cultura, Mídia e Comunicação e, sobretudo, o horizonte epistêmico de compreensão do humano a partir de uma semiótica desafiadora, tudo isso fez dele uma referência importante para a UFRN, em Natal, por meio do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Educação.

Mas não só. Na Alemanha ele também é um semeador de insurgências cognitivas. Daí suas repetidas idas a Berlin para ministrar cursos e seminários, sobretudo na Freie Universität. Certamente essa ambivalência de pertencimento problematiza

o tão criticado colonialismo das ideias e a defesa de um pensamento nacional ou, pelo menos, abre uma fenda nessas concepções.

De fato, o pensamento parece não ter pátria mesmo! Será que Edgar Morin é um pensador francês que fala para os franceses? Será que Byung-Chul Han é um coreano que se limita a pensar a cultura coreana? Será que Claude Lévi-Strauss se limitou a pensar a unidade e diversidade da cultura humana tendo por base as singularidades nacionais? Será que o pensamento de Vilém Flusser, Aby Warburg, Harry Pross, Tetsuro Watsuji e Dietmar Kamper tem passaporte de nacionalidade? Uma coisa é possível afirmar: é nesse celeiro de pensadores nômades e sem pátria que se inscreve Norval, um brasileiro-germânico.

Nos últimos anos, os elos entre o CISC e o Grecom se intensificaram, sempre sob os signos do diálogo, da delicadeza, da amizade e da alegria. A transferência do Acervo de Vilém Flusser da Alemanha para o Brasil (CISC-PUC) e sua guarda compartilhada por Norval Baitello Júnior e Diogo Andrade Bornhausen projetam um arco-íris de novos fluxos cognitivos que realimentam as ciências da complexidade, dão textura a novos projetos comuns, reaproximam mais e mais o CiSC e o Grecom.

259

Todas as variações de cores desse arco-íris de novos fluxos cognitivos virão à luz? Pelo menos no domínio das materialidades, não sabemos. Isso fica por conta da incerteza e das contingências da impermanência! De todo modo faz sentido as palavras de Norval endereçadas a mim na dedicatória do livro *O pensamento sentado*: “Para Ceíça, continuando nossa conversa de tantos séculos”. Para quem como um anjo que suprime o tempo e vive ludicamente o tempo ocidental gregoriano, tudo é possível. Por vezes três palavras bem-ditas, dois atos inesperados e um desejo teimoso e persistente, de tão intensos que são, ultrapassam séculos.

Tempo zero: em rotação *slow*

Nas curvaturas da espiral que me liga ao amigo e mestre Norval, os seguimentos que dizem respeito às sabedorias seculares, ao modo *slow* de viver e a manutenção do corpo como nossa dádiva maior, se constituem nos elos mais substanciais. Destaco a seguir apenas um desses elos.

O evento (Alemanha/Brasil) “Sapientia: uma arqueologia dos saberes esquecidos”,<sup>2</sup> coordenado por Christoph Wulf e Norval Baitello, em 2015, em São Paulo (SESC-PUC/CISC), expressou pra mim os campos de aproximação mais fecundos e encantadores propiciados por Norval Baitello Junior.

Como participei intensamente daquele banquete de deuses rebeldes, ao final dos dois dias me sentia como se estivesse a nascer novamente. Penso ter sido esse o espírito daquele evento: alimentar e fazer renascer as sabedorias primeiras, arcaicas – àquelas que, mesmo sob a égide da tecnologia moderna ainda pulsam, e obstinadamente, em descompasso com o tempo *fast*, da instantaneidade da imagem. Essas sabedorias permanecem como fogo subterrâneo, lentamente, mas sempre em combustão. O movimento pendular entre real e imaginário, a potência das verdades sentidas e nunca enunciáveis, a zona de tensão entre pulsões arquetípicas e vivências culturais, tudo isso veio a tona nesse evento. Durante dois dias pude ouvir de divinos e diabólicos colegas, orquestrados por Norval, reflexões inaugurais sobre as técnicas corporais que servem de antídoto à razão patológica. Pude também ouvir, por meio de uma estética luminosa, a respeito das rebeldes cosmogonias do pensamento que interconectam humanos e não humanos. Uma verdadeira aeróbica dos neurônios, capaz de induzir e acionar polos distintos e complementares do espírito, foi compartilhada com simplicidade, cumplicidade, amizade.

### Tempo Kairós: o que fica de inapagável

Para finalizar essas palavras de homenagem ao mestre e amigo Norval faz sentido se afastar do tempo de Cronos, linear e progressivo. Um anjo herege e criador de enigmas, como ele, habita mais propriamente o tempo Kairós – concepção temporal atinente ao que é oportuno, pleno de significados tatuados nos objetos e nos mistérios apenas parcialmente desvendados pela linguagem das vísceras de um “corpo vivo”, tão celebrado por Dietmar Kamper, seu irmão siamês.

<sup>2</sup> “Sapientia, arqueologia de um saber esquecido” promovido pelo SESC, DWIH, Instituto Goethe de São Paulo, CISC-Puc São Paulo, Freie Universität Berlin. Curadoria Norval Baitello Junior (São Paulo)\ Christoph Wulf (Berlin). Assistente Camila Garcia. Sesc Consolidação, 15 e 16 de setembro de 2015.

Certamente nos colegas e alunos que foram tatuados por esse mestre ficam algumas sensações inapagáveis, porque em permanente e teimosa regeneração: uma ode ao corpo, à resistência a diluir-se em imagem, o desejo de respirar o eterno presente arcaico que acondiciona sonhos sem medida e uma imaginação insubmissa à tirania insossa da técnica pela técnica.

É na variação de tempos construídos sob o signo do afeto que reconheço Norval como um desordenador da ordem e da vigília excessiva do pensamento sentado.

# Pour Norval: la mélancolie du délicat

Marie-Anne Lescourret <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jornalista, filósofa, tradutora, musicóloga e biógrafa francesa. Professora de Estética associada ao Instituto de História da Arte da Universidade de Strasbourg, e autora de diversas biografias intelectuais, entre as quais se destacam as de Rubens, Emmanuel Levinas, Goethe, Paul Claudel e Pierre Bourdieu (2008).

Par un effet de sa modestie, avec Norval, nous avons toujours parlé allemand: je ne sais pas le portugais, même si je le devine en passant par le latin et l'italien, à le lire. Mais Norval lui, ne m'a jamais dit qu'il savait le français. C'est déjà beaucoup de Norval, autant que je le connaisse, cette discrétion, et cette curiosité du monde qui l'a conduit bien au-delà du Brésil, jusqu'à Berlin.

De là-bas, où il entendit l'écho des manifestes du Pau Brasil et des Anthropophages, ces clans ou élans littéraires brésiliens de l'entre-deux guerres, moins délirants qu'il n'y paraît, il a rapporté sa spécialité du Dadaïsme. Il ne s'y est pas trompé. Derrière les outrances et les incongruités, c'est bien du politique, de l'anthropologie, de la morale et de la philosophie qui se jouent: quand les Brésiliens entreprennent de s'affranchir du joug culturel (et économique) de la France, -et de l'Occident, quand les Allemands et les Français dénoncent métonymiquement, à coups de scandales et de provocations, la prétendue «civilisation» occidentale dont l'accomplissement fut la boue sanglante des tranchées de la Première guerre mondiale. Dans les deux cas, il s'agit de rébellion certes, mais aussi de mélancolie.

La révolte s'élève contre une occupation physique, économique et spirituelle qui détruit les forces vives des peuples, concrètement et abstraitement... Mais sous ses aspects guerriers et virils extrêmes, - le cannibalisme-, elle est teintée de nihilisme et de tristesse, d'interrogation souriante et désabusée sur le monde et ceux qui l'habitent, la vie et son sens.

C'est donc en homme de son temps et de son pays que Norval aborde le travail intellectuel, soucieux de comprendre certes, comme depuis les débuts de la pensée, mais surtout de comprendre le comprendre. De là son intérêt pour les conditions de possibilité non plus de la connaissance mais de la compréhension. Curieux, mais toujours rebelle, il s'instruit, dans une demi-douzaine de langues, observe ce que son siècle et les continents produisent sur la communication entre les hommes. De là sa fréquentation d'auteurs contemporains audacieux, souvent exclus des répertoires classiques ...

Mais ce qui est le plus intéressant et le plus émouvant dans la restitution «scientifique» par Norval de ses moisson théoriques, et qui apparaît encore dans son ouvrage *O pensamento sentado*, – inspiré de l'allemand *Sitzfleisch*, – qu'on pourrait aussi énoncer *Sitzfleiss* en jouant sur les sons et les étymologies –, c'est

l'acuité légère de la manière. A la différence de nombre d'auteurs, Norval ne cherche pas à en imposer, à s'imposer, par des paginations abondantes. Il produit non seulement des livres brefs, mais aussi des textes brefs. Il n'entreprend pas de développer une histoire au long cours, à la vocation totalisante. Il ne s'essaie pas non plus à la forfanterie de l'aphorisme: il ne prétend pas tout dire en une phrase. Ses textes courts, nourris de lectures nombreuses et variées, ainsi que d'observations personnelles, empiriques ou introspectives, évoquent plutôt ceux d'auteurs également discrets, pertinents et poètes, tels l'Autrichien Peter Altenberg, le Suisse Martin Walser, écrivains sans le prétendre, et qui pour le premier, – (également fondateur de revue) –, n'avait d'autre bureau que les cafés Viennois..., tandis que le second, grand voyageur, s'adonnait à décrire les petites choses ... Comme ces petites idées qui nous assaillent sans cesse au fil de la réflexion, et que, Norval, authentique et adroit, s'emploie à saisir au vol... avec l'innocence retrouvée, primitive voire caraïbe, de qui ne cède pas sous le poids des savoirs et la rigidité de la logique, à la contrainte du développement linéaire.

264

Ainsi, de texte en texte, de saut en saut, «trapéziste» comme il se décrit lui-même, Norval exprime-t-il sa nostalgie d'une pensée vive, nomade, nourrie certes, mais point alourdie, toujours prête à la connaissance et sa communication, comme s'envolant vers un autre, pour un ailleurs...



# Para Norval: a melancolia do delicado<sup>1</sup>

Marie-Anne Lescourret<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tradução: Alfredo Toshiyuki Ogawa

<sup>2</sup> Jornalista, filósofa, tradutora, musicóloga e biógrafa francesa. Professora de Estética associada ao Instituto de História da Arte da Universidade de Strasbourg, e autora de diversas biografias intelectuais, entre as quais se destacam as de Rubens, Emmanuel Levinas, Goethe, Paul Claudel e Pierre Bourdieu (2008).

Sob o efeito de sua modéstia, com Norval sempre falamos em alemão: eu não sei falar português, mesmo que advinhe um pouco do sentido ao ler, por conta do latim e do italiano. Mas o próprio Norval nunca me disse que sabia francês. Já é muito Norval, pelo tanto que eu o conheço, essa discrição e essa curiosidade do mundo que o levou para muito além do Brasil, até Berlim.

A partir daí, onde ouviu o eco do manifesto Pau-Brasil e dos Antropófagos, esses clãs ou impulsos literários brasileiros do período entre guerras, menos delirante do que parece, ele trouxe sua especialidade do Dadaísmo. Ele não estava enganado. Por trás dos excessos e incongruências, são a política, a antropologia, a moral e a filosofia que se envolvem: quando os brasileiros buscam se libertar do jugo cultural (e econômico) da França, e do Ocidente; quando alemães e franceses denunciam metonimicamente, com escândalos e provocações, a pretensa “civilização” ocidental, cuja realização foi a lama sangrenta das trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Nos dois casos, trata-se certamente de rebelião, mas também de melancolia.

A revolta se levanta contra uma ocupação física, econômica e espiritual que destrói as forças vivas dos povos, concreta e abstratamente... Mas em seus aspectos extremos guerreiros e viris – o canibalismo –, ela é tingida de niilismo e tristeza, de uma interrogação sorridente e desiludida sobre o mundo e aqueles que o habitam, a vida e seu significado.

É, portanto, como homem de seu tempo e de seu país que Norval aborda o trabalho intelectual, ansioso para compreender certamente, desde os primórdios do pensamento, mas principalmente para compreender o compreender. Daí seu interesse pelas possibilidades não do conhecimento, mas da compreensão. Curioso, mas sempre rebelde, ele estuda, em meia dúzia de idiomas, observa o que seu século e os continentes produzem na comunicação entre os homens. Daí sua convivência com audaciosos autores contemporâneos, muitas vezes excluídos dos repertórios clássicos...

Mas o que é mais interessante e comovente na restituição “científica” de Norval em sua colheita teórica, e que ainda aparece em seu trabalho *O pensamento sentado* – inspirado no alemão *Sitzfleisch*, que também pode ser enunciado *Sitzfleiss* em um jogo de sons e etimologias –, é a leve argúcia do caminho adotado. Ao

contrário de diversos autores, Norval não procura impor, se impor, por paginação abundante. Produz não apenas livros curtos, mas também textos curtos. Ele não se compromete a desenvolver uma história de longo curso, com uma vocação totalizante. Ele também não busca a pompa do aforismo: não finge dizer tudo em uma frase. Seus textos curtos, nutridos por leituras numerosas e variadas, bem como observações pessoais, empíricas ou introspectivas, evocam mais as obras de autores igualmente discretos, relevantes e poéticos, como o austríaco Peter Altenberg, o suíço Martin Walser, escritores sem a pretensão e que, no primeiro caso (também fundador de revista), não tinha outro escritório além dos cafés vienenses..., enquanto o segundo, grande viajante, dedicava-se a descrever as pequenas coisas... Como essas pequenas ideias que nos assaltam sem parar ao longo da reflexão e que Norval, autêntico e hábil, capta no ar... com a inocência reencontrada, primitiva e mesmo caribenha, que não cede sob o peso dos saberes e a rigidez da lógica, à restrição do desenvolvimento linear.

Assim, de texto em texto, de salto em salto, um “trapezista” como ele mesmo se descreve, Norval expressa sua nostalgia por um pensamento vivo, nômade, bem nutrido certamente, mas não pesado, sempre pronto para o conhecimento e sua comunicação, como se voasse para um outro, para um outro lugar...



# Norval Baitello Jr.:

## Un anarquista místico

O una espiritualidad materialista

Marisa Muñoz<sup>1</sup>

<sup>1</sup> É doutora em Filosofia pela Universidade Nacional de Cuyo, professora de História da Filosofia Argentina na Faculdade de Filosofia e Letras e pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas (Conicet). Pesquisadora responsável do Grupo de Filosofia Prática e História das Ideias do Instituto de Ciências Humanas, Sociais e Ambientais (Incihusa-Conicet). Professora convidada na França (FMSH e Paris 8). Realizou pesquisas no México (CIALC-Unam) e na Espanha (CSIC-Madrid e Ceilam-Universidade de La Laguna, Tenerife). Suas áreas de pesquisa são: filosofia argentina do século XX em intersecção com o pensamento contemporâneo.

Escribir sobre Norval Baitello es poner al descubierto algunas afinidades que han circulado en nuestros diálogos e intercambios en estos años de amistad. El interés por las formas de la comunicación, la escritura, el cuerpo y los afectos, son un conjunto de temas e interrogaciones compartidas. La potencia de un pensamiento suele advertirse en los desvíos que propician a la estabilidad de las certezas. Norval es un pensador aéreo con los pies en la tierra. La profundidad de sus reflexiones no procede solo del manejo de un tema, sino que arraiga en una ontología materialista de la comunicación. En este sentido, su saber lo involucra con el mundo y la vida, con el cuerpo y los afectos, con los vínculos y la comunicación. Su *pathos* es un ejercicio de “pensar a saltos”: es un nomadismo creativo.

## I

Italo Calvino Entre sus *Propuestas para el próximo milenio*, escritas en la década del 80, mencionó la “levedad” y la “visibilidad”<sup>2</sup>. La sensación de encontrarse en un mundo que estaba mutando radicalmente las formas de la percepción de las cosas, del sí mismo y de los vínculos no podía quedar al margen de los modos de escribir y de imaginar. La levedad entonces operó en su propuesta como una necesidad de sustracción frente a la sensación de pesadez del mundo contemporáneo, acechado por la figura de Medusa. También la visibilidad formó parte de su apuesta, inscripta en el complejo entramado de imágenes que caracteriza el mundo contemporáneo. Se preguntaba “¿cuál será el futuro de la imaginación individual en lo que suele llamarse la «civilización de la imagen»? El poder de evocar imágenes en ausencia, ¿seguirá desarrollándose en una humanidad cada vez más inundada por el diluvio de imágenes prefabricadas?”. Y anticipándose a la pregunta del lector que le diría: ¿y por qué entonces elegir la visibilidad?, Italo Calvino respondía: “es como una advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes...”.

He vuelto sobre estos textos del escritor cubano-italiano imbuida por las lecturas y relecturas de las ideas que Norval Baitello ha desplegado en su obra, fruto de varias

<sup>2</sup> Italo Calvino, “Levedad” y “Visibilidad”, en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Editorial Siruela, 1989.

décadas de reflexiones en el ámbito comunicacional y particularmente en torno del estatuto de las imágenes. Si Calvino se preguntaba por el futuro de la literatura sin evadir el presente y al mismo tiempo lanzaba sus propuestas para el siglo por venir, también en los textos de Norval se advierten estos recorridos y esta detención para pensar en los modos en los que se juega la comunicación y los medios en la cultura contemporánea. El recaudo mayor consiste en no olvidar nuestra condición corporal, o en tener presente que la comunicación recomienza en y desde lo corporal. En este sentido, instaura en sus reflexiones de una manera lúdica una “mirada transversal” para analizar los procesos comunicativos, el estatuto de las imágenes y la importancia de los vínculos

272

La “era de la iconofagia”<sup>3</sup> es el epítome desde el que Norval pregunta: ¿devorar imágenes o ser devorados por ellas? Sucede que en la “sociedad imagética” que describe se han producido algunas inversiones que han trastocado la episteme contemporánea. Por una parte, los ojos ya no buscan imágenes sino que las imágenes buscan ojos, y por otra parte, las imágenes viven en nuestros ojos. Los alcances de este hecho es que dejamos de ser sujetos que vemos, buscamos y necesitamos imágenes para comenzar a ser soportes de una alteración en la que se nos sustrae la misma capacidad de ver, mirar e imaginar.

Las inversiones señaladas no aducen a una cuestión de orden moral. Con estos trastocamientos se produce una desconexión radical con el cuerpo, o lo que queda es apenas un vínculo de superficie, intersticio desde el cual las imágenes han ocupado el lugar: “cuerpos de imágenes” e “imágenes de cuerpos”. Norval Baitello muestra la filigrana del proceso de devoración que acompaña la pérdida de singularidad. El extremo del arco es que las imágenes terminan devorando cuerpos aunque primero los cuerpos tuvieron que ser convertidos en imágenes.

||

La cuestión del estatuto de las imágenes interpela a más de un campo disciplinar. Walter Benjamin, en este sentido, es una referencia ineludible de esta interseccionalidad desde las que se pueden abordar las imágenes. Asimismo, gran parte de la filosofía del siglo XX propone claves de lectura en relación a una ciencia

<sup>3</sup> Norval Baitello Jr. *A era da Iconofagia*. Reflexiones sobre imagen, comunicação, mídia e cultura. São Paulo, E. Paulus, 2014.

y una poética de la imágenes, casi todas distantes de formulaciones en términos platónicos. Ya no se trata de pensar las imágenes en relación a su falsedad o falta de adecuación respecto de un objeto en particular.

Patrick Vauday, refiriéndose a la filosofía francesa contemporánea muestra cómo ésta se ha manifestado especialmente receptiva para reflexionar en torno a las imágenes. La “revolución filosófica”, como la denomina, propiciada en el siglo XX por H. Bergson, M. Merleau-Ponty, J.P. Sartre, G. Deleuze, M. Foucault, J. Ranciere, F. Lyotard, J-Luc Nancy, entre los más decisivos, tiene que ver con “sostener qué hay de pensamiento en la imagen, no tanto si la imagen haría pensar o sería la manifestación sensible de la idea, como en Hegel, sino en el sentido en que la imagen como tal es un régimen posible del pensamiento”. Es decir, ya no se trataría de optar entre “imágenes que no piensan” o en afirmar que “no hay pensamiento sin imagen”. P. Vauday analiza la centralidad de algunas ideas de estos pensadores en la condensación de sus propuestas: la imagen-cosa; la imagen-presencia; la imagen-palabra y la imagen que se rebela contra la representación<sup>4</sup>.

273

Los recorridos propuestos muestran el estatuto filosófico que ocupa el estudio de las imágenes. Los postulados de H. Bergson y la inversión del punto de vista respecto a la imagen-cosa le permitió anticipar una teoría del cinematógrafo que luego será retomada por Deleuze. Asimismo la lectura fenomenológica originada en Alemania con Husserl y después Fink fue reformulada por varios representantes de la filosofía francesa. Por otra parte, la psicología y el psicoanálisis también hicieron foco en una teoría del imaginario con H. Wallon y J. Lacan. La modernidad o más específicamente el siglo XX es el siglo de la imagen o de un pensamiento y discurso de la imagen en la paradoja de la insumisión de la imagen a todo pensamiento y lenguaje.

El lugar que ocupó en la filosofía la imaginación y el estatuto de las imágenes en el siglo XIX, es una cuestión de la que se ocupó con interés Arturo Roig, filósofo e historiador de las ideas argentino<sup>5</sup>. A partir del análisis de dos “visiones”: la

<sup>4</sup> P. Vauday, “La filosofía francesa contemporánea capturada por la imagen”, en Miguel Abensur et al, *Voces de la filosofía francesa contemporánea*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2005, 105-126.

<sup>5</sup> A. Roig, “Dos visiones de la imaginación en el siglo XIX francés: Amédée Jacques y Étienne Vacherot”, en Marisa Muñoz y Patrice Vermeren, *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia*.

de Amédée Jacques y Étienne Vacherot reconstruye parte de los argumentos positivos y negativos que se elaboran en torno al lugar que ocupa la imaginación en sus escritos. La figura de Descartes, con sus tesis plasmadas en el *Discurso del método* y en sus *Meditaciones*, hacen de pivote para mostrar en qué medida estos pensadores cualifican los alcances de la imaginación. En los dos autores Arturo Roig muestra que la imaginación es abordada como una facultad estética. Sin embargo, no deja de ser una amenaza para la razón aunque al mismo tiempo sea una facultad que se constituye en un territorio no totalmente delimitado entre lo sensible y lo inteligible.

274

También se puede traer a estos recorridos los intentos de un Macedonio Fernández, escritor y pensador argentino, quien quiso elaborar una teoría de la imagen en respuesta y reclamo a la ausencia de la persona amada<sup>6</sup>. La negación de la muerte y del cuerpo como imagen, le demandó conceptos para batallar el dolor de amor, el dolor de ausencia. En principio intentó igualar o por lo menos mostrar que no hay diferencia entre imagen y sensación -y que, además, ambas son las instancias desde donde se configuran los modos de la representación. La afección, entendida como un estado, fue el modo que encontró para escapar de las redes de la apercepción que seguían demandando imágenes representativas. En esta dirección hizo un doble esfuerzo: para la Metafísica elaboró el concepto de “visión” y para el Amor y la Pasión propuso lo que hemos denominado “a priori-afectivo”. Para Macedonio será este *a priori* el que puede llegar a anular la ligazón a un cuerpo pero no porque se niegue la corporalidad sino la ausencia. Así, la revocabilidad de un “mi-cuerpo” no se convierte en una conciencia, cuestión que derivaría en un dualismo cuerpo/conciencia. El proyecto de curación amorosa proyecta la idea de creación de imágenes que no son sombras de objetos o de otras imágenes. Se forja un creacionismo radical no lejos de cierta omnipotencia infantil. Como podemos anticipar el programa propuesto está poblado de escollos pero vale la pena atender a las elaboraciones teórico experimentales que encarna el autor y particularmente a los indicios de una concepción paradójica de la imagen por fuera de las representaciones.

|||

Homenaje al filósofo Arturo Andrés Roig, Buenos Aires, Editorial Colihue, 2009, pp. 795-804.

<sup>6</sup> Marisa Muñoz, “Afección y eternidad”, en M. Muñoz y L. Vela (Ed), *Afecciones, cuerpos y escrituras. Políticas y poéticas de la subjetividad*. Mendoza, IFFA-FFyL, pp. 13-28.

Al leer los agradecimientos y créditos con los que Norval Baitello inicia su bello libro *A carta, o abismo, o beijo*<sup>7</sup>, es posible advertir momentos de los diálogos que establece con sus interlocutores, los del pasado y los actuales. Nombraré solo algunos de ellos: H. Pross, D. Kamper, V. Flusser, Masao Yamaguchi, Aby Warburg, Haroldo de Campos, Oswald de Andrade... En su obra los he visto circular con toda delicadeza, admiración y respeto pero alejado también de lecturas literales, sumisas o cautivas. Es así como partiendo de una premisa de H. Pross es posible llegar a otro destino que la singularidad de Norval Baitello ha sabido crear en sus meditaciones a saltos<sup>8</sup>, como le gusta referirse al pensar. El sentido lúdico, paradójico, que caracteriza sus escritos es parte de este pensador aéreo con los pies en la tierra que describí al comienzo. En la dedicatoria también estamos los interlocutores actuales, como generosamente escribe Norval y enumera una profusa lista de amigos, amigas, colegas, estudiantes, jóvenes investigadores/as. Percibo una celebración y una suave nostalgia en este libro, como un instante de detención que inaugura una poética de los afectos y la contagia a sus lectores y lectoras.

Anarquista místico, o una espiritualidad materialista. La primera expresión fue el modo de presentación del mismo Norval cuando nos conocimos en un hermoso encuentro sobre el cuerpo organizado por Valentina Buló en Chile en el 2012<sup>9</sup>. La segunda, forma parte de mi impresión sobre su persona, menos poética, aunque para nada alejada de la primera. Y no puedo más que agradecer que la vida promoviera estos encuentros.

275

<sup>7</sup> Norval Baitello Jr., *A carta, o abismo, o beijo. Os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático*. São Paulo, E. Paulus, 2018.

<sup>8</sup> Norval Baitello Jr., *O pensamento sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2012.

<sup>9</sup> Fruto de este encuentro es el libro *El cuerpo en sus variaciones*, editado por Valentina Buló y Amalia Ortiz de Zárate. Santiago de Chile, Universidad Austral de Chile, Colección Idea, 2018.

# A mulher nas rochas e o pensamento das imagens

Martinho Alves da Costa Junior<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em História da Arte pelo IFCH/Unicamp (realizou parte de seus estudos no INHA-Paris) com a tese *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau*, defendida em 2013 sob a orientação do professor Jorge Coli. É professor de História da Arte e da Cultura no departamento e da pós-graduação em História na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil e pesquisador do Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp e do LAHA (Laboratório de História da Arte da UFJF).

## Prolegômenos

No início dos anos 2000 poucos pesquisadores brasileiros balizavam seus trabalhos a partir de ideias como *A sobrevivência das imagens*. Tema caro para os historiadores da arte, mas também para aqueles que trabalham com foco nas imagens em geral, dos comunicólogos aos antropólogos e semiólogos/semióticistas. As imagens entendidas por esse caminho, da sua ressurreição numa temporalidade futura como ressurgência atuante vinda de outra época e suas reencarnações disruptivas, aparecem com energia no pensamento de Aby Warburg.

Por certo, na história da arte a problemática da forma e de seus embates teóricos e práticos tem uma vida rizomática: dos estudos formalistas aos culturais, partir da superfície, ou seja, das próprias imagens parece um tom de equilíbrio entre as práticas.

Podemos pensar a forma das imagens, pois, a partir de sua vida metamórfica dentro do fluxo temporal, como pode ser entendida no estudo de Henri Focillon, *A vida das formas*, ou mesmo seu princípio das associações livres e como uma série de alternâncias espaço-temporais, assim indicados por André Malraux ou Elie Faure. Esses domínios elencados por esses pensadores e historiadores são eixos teóricos, mas também são determinantes analíticas, para compreensão dos fenômenos da forma nas imagens.

Elas pressupõem a prática comparativa, prática talvez bem sedimentada na história da arte. Uma confrontação formal que tem implicações diversas passando pela história dos métodos e aplicações em história da arte e, em especial, pela história da cultura. Essa prática, de formas estáticas, se baliza muitas vezes polarizadas, vide o famigerado estudo de Heinrich Wölfflin, em que o fluxo é pressuposto como dado misterioso, invisível, inapreensível, a não ser por suas manifestações eruptivas; ou também percebidas e estudadas como visíveis processos em contínua transformação.

No entanto, essa história, muito mais complexa que essas poucas linhas poderiam dar conta, chegam de modo mais incisivo nas conclusões analíticas também por meio de Norval Baitello Junior. Podemos lembrar com carinho desse início dos anos 2000 e as explicações para fenômenos contemporâneos das imagens a partir de Hans Belting e Aby Warburg. Pois Norval teve um

papel importante não apenas para a disseminação desse conhecimento em território nacional, como também podemos perceber como essas inquietações alteram parte do próprio pensamento do pesquisador. Parece evidente na mesma medida que, não ao menos indicar a pluralidade de uma cadeia fractal de conhecimento, seria reduzir de modo considerável o papel do estudo das imagens no pensamento de Norval Baitello Junior. Assim, deve-se com clareza somar a esse panorama a figura decisiva de Vilém Flusser e além de uma verdade tríplice poderosa na construção desse pensamento: Ivan Bystřina, Harry Pross e Dietmar Kamper, bem como a alma dadaísta e surrealista que impulsionam muitos escritos. Mesmo essa ressalva deve ser entendida como um ponto em um universo cheio de constelações e que talvez significam mais o autor do texto ao relação à figura múltipla de Norval Baitello.

278

A história de como o livro *O ritual da serpente*, de Aby Warburg, “chegou” até Norval impressionava, mas não se tratava apenas o modo de encontrar o livro muito tempo antes em descarte no Goethe-Institut, esse ponto era fundamental para apresentar como o pensamento de Warburg havia sido eclipsado a tal ponto de não interessar a uma importante biblioteca que, por definição, incorporava na capital paulista a ideia do pensamento alemão por excelência. E apontava, ao mesmo tempo, para uma entrada à complexidade de seu pensamento: as anedotas não eram gratuitas, ao contrário funcionavam com força para a compreensão de um problema maior.

No entanto, o desejo neste texto é também como, em maior ou menor grau e em momentos diversos, o pensamento de Norval Baitello Junior, proporcionou certa liberdade e desamarra, que significavam naquele momento em minha própria articulação em um espaço de formação. A noção histórica das imagens, seu tempo e sua implicações nas comparações culturais tiveram como ponto de partida os questionamentos corrosivos mesmo para a disciplina que ela ocupava na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e seus desdobramentos poderiam ser vistos com livre passagens em alguns textos contemporâneos do autor<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Cf. em especial Costa Junior, Martinho-Alves da. “La atmósfera de la ensoñación: un estudio sobre comparatismo y sensibilidad en la pintura de paisaje simbolista y su relación con el cine de los años de 1970 y 1980”. Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte, nos. 8-9 (julio 2018, enero 2019).

Mas a concentração é sobre um trabalho de iconografia, não visto como rebelde ou fora dos eixos do padrão. Mas certamente a ideia temporal, o lastro das imagens em nosso mundo tem um de suas nascentes naqueles iniciais anos 2000.

## A mulher e as rochas

Temos, certamente, na história da cultura, uma constante na representação do corpo feminino em relação à relva: os prazeres calados das carícias da natureza na epiderme foi farol para diversos artistas elaborarem suas imagens por meio de uma tradição poderosa. O pensamento a partir desse ponto ganha ou perde força no decorrer da história tendo como energia emblemática a obra de Giorgione ou a de Chassériau infiltrando-se com extrema presença na história do cinema, instaurando como um dos modelos possíveis na apresentação do corpo, do desejo e da reflexão em relação à calma aparente das forças naturais<sup>3</sup>.

Mas, de modo mais calado em detrimento a iconografia descrita, mas com força análoga, poderíamos indicar a relação de corpos, em especial os femininos em relação às rochas. A atração que a formação rochosa exerce sobre alguns corpos na história da cultura vale uma investida.

279

Notaremos que esse traço iconográfico aparece em sua grande maioria em relação ao corpo feminino conectado a um mistério aparente e ao mesmo tempo velado.

Com maior raridade na grande tradição das imagens artísticas, pode ser vislumbrada em especial com sensibilidades do final do século XIX, mas não apenas. Em primeiro lugar, Théodore Chassériau e sua obra hoje destruída, *Les troyennes*, também conhecida como *Sur une plage déserte, écartée, les Troyennes pleuraient la perte d'Achille et, en pleurant, elles regardaient toutes la mer profonde*, de 1842. O silêncio aparente, a calma quieta e uma tristeza perpassa toda a tela, a união dessas mulheres que compartilham a dor em um ambiente de “desespero silencioso”<sup>4</sup>, nos faz sonhar nos potenciais dessa iconografia. O tema forte e emotivo é retirado da *Enéida*, de Virgílio, Livro V, momento no qual as mulheres, chorando a perda de Anquises e cansadas das viagens, resolvem – por intermédio

<sup>3</sup> Esses pontos foram discutidos em algumas ocasiões, em específico Cf. COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “A mulher na natureza”, In *Celeuma*. N.03. dezembro/2013. Pp; 130-149.

<sup>4</sup> Cf. BÉNÉDITE, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre*. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931, p. 167-168.

de Iris que se metamorfoseia em Béroe – atear fogo à frota de Enéias reivindicando uma cidade, um local no qual pudessem se assentar. Elas acabam na cidade de Acesta, fundada por Enéias e que servirá para aquelas que não desejarem seguir viagem.



Théodore Chassériau. *Les troyennes*, 1842

O quadro teve uma vida expositiva muito curta. Apresentado no salão daquele ano, a obra passa a venda em 1849 e logo vai para a coleção do Barão Hatvany, em Budapeste. A obra foi destruída em um incêndio ocasionado pela guerra em 1945.

A reprodução existente é em preto e branco. As descrições das cores utilizadas pelo artista são conhecidas exclusivamente através de alguns comentários, tal qual o “violeta escuro”, “drapeado verde” ou o “brilho suave das cores<sup>5</sup>”, que apenas indicam os tons procurados por Chassériau.

<sup>5</sup> BÉNÉDITE, Léonce. *Op. Cit.*, pp. 167-168.

Henri Focillon, que escreve em 1927 e, portanto, no período no qual a obra existia fisicamente, comenta que

Les Troyennes à beira do mar se agrupam com uma admirável harmonia. Nunca estivemos tão perto desta música divina que, para os gregos, inspirou a arte dos frontões e das frisas, mas uma nostalgia toda poderosa reside nessas formas tão belas<sup>6</sup>.

Em poucas linhas, Focillon apreende elementos importantes para este estudo, a “admirável harmonia” que o autor salienta para o quadro de Chassériau de fato poderia ser posta atrelada a diversas composições de Puvis de Chavannes. Os precisos detalhes suscitam es,a ideia de um local silencioso, do lamento e que ao mesmo tempo é um ambiente de uma “música divina”.

Ora, essa aparição da obra de Chassériau certamente faz eco a uma iconografia vasta e até certo ponto coerente, na qual os corpos de mulheres estão relacionados à tristeza em uma atmosfera rochosa.

281

A composição das figuras e as características elencadas até então, assemelham-se de forma energética ao quadro de Debat-Ponsan, *La fille de Jephté*, de 1890. O tema do antigo testamento apresenta-se por meio do poema homônimo de Alfred de Vigny.

- « Moi ! » dit-elle. Et ses yeux se remplirent de larmes.  
Elle était jeune et belle, et la vie a des charmes.  
Puis elle répondit : « Oh ! si votre serment  
« Dispose de mes jours, permettez seulement  
« Qu'èmmenant avec moi les vierges, mes compagnes,  
« J'aïlle deux mois entiers sur le haut des montagnes,  
« Pour la dernière fois, errante en liberté,  
« Pleurer sur ma jeunesse et ma virginité !  
« Car je n'aurai jamais, de mes mains orgueilleuses,  
« Purifié mon fils sous les eaux merveilleuses ;  
« Et mes chants n'auront pas endormi ses douleurs ;

<sup>6</sup> FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927, p. 294.

Après ces mots, l'armée assise tout entière  
Pleurait, et sur son front répandait la poussière.  
Jephthé sous un manteau tenait ses pleurs voilés ;  
Mais, parmi les sanglots, on entendit : « Allez. »  
Elle inclina la tête et partit. Ses compagnes,  
Comme nous la pleurons, pleuraient sur les montagnes.  
Puis elle vint s'offrir au couteau paternel.  
- Voilà ce qu'ont chanté les filles d'Israël<sup>7</sup>.

Portanto, no quadro de Debat-Ponsan, as mulheres choram e estão de luto antecipado para a iminência do ato derradeiro. O pedido da filha de Jefthé é consentido e o que vemos nesta tela é o estado doloroso das virgens que a acompanharam para os dois meses finais de sua vontade em permanecer “vagando em liberdade”, chorando sua juventude e virgindade.

As estruturas dos quadros são em si próximas. Como podemos ver pelas montanhas que delimitam o espaço à direita da composição ou mesmo a abertura à esquerda ao mar no caso de Chassériau, e à cidade no quadro de Debat-Ponsan.

282



Édouard Debat-Ponsan. *La fille de Jephthé*, 1890

<sup>7</sup> VIGNY, Alfred de. *Oeuvres Poétiques*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978, pp. 101-104.

O sentimento análogo das mulheres chorosas e tementes exhibe-se com uma diferença latente. Em Debat-Ponsan, a mulher centralizada, a própria filha de Jefté, olha aterrorizantemente ao espectador, não há aqui a complacência das mulheres de Chassériau. Antes, se mostra como se não aceitasse a sina, ou ainda, pronta a se vingar com ira e indignação. A força de seu olhar é contrastante com a lisura de sua pele, de linhas bem definidas.

O mesmo acontece com tema homônimo em Henri Lehmann:



283

Henri Lehmann. *La fille de Jephthé*, 1835

Em relação às imagens que indicamos até então, a obra de Lehmann mostra o mesmo encantamento pela paisagem rochosa e os corpos femininos, desta vez apresentados como em frisa, ocupando o primeiro plano quase total da obra. Os corpos, por sua vez, são apresentados com características orientalizantes, mas em especial o formato dos rostos e as linhas descritivas dos braços. Enquanto os braços são polidos e leves, aparecem decorados com braceletes e pulseiras, os rostos são

chorosos. A tristeza das mulheres é posta imediatamente na forma lacrimal em personagens que desmancham em suas melancolias.

O termo da tristeza e da lamentação pode ser posto paralelamente àquele da meditação. E um artista como Pierre Puvis de Chavannes, neste entremeio nos é importante. Sua visão da Antiguidade em *La vision Antique* pode ser vista neste conjunto separado neste estudo.



Pierre Puvis de Chavannes, *La vision Antique*. Por volta de 1886-1888.

A tela, assim como em Chassériau ou Debat-Ponsan, possui a forte presença do rochedo, que se espalha pelo lado direito da composição, e uma abertura para um rio, em uma cena muito mais serena em relação às *Troyennes*. Especificamente nessa obra, as folhas e árvores estão imóveis e apresentam-se como um espaço silencioso. Todo o conjunto da composição e também cada pequeno elemento inserido nela está impregnado de um silêncio e paz quase atemporal, a lamentação dá espaço para o lugar da meditação.

Os movimentos que aparecem congelados obedecem a mesma regra imposta à paisagem, nada naquele ambiente é capaz de alterar uma paz latente impressa nas imobilidades de toda a composição.

Neste aspecto, *Soir Antique*, 1908, de Alphonse Osbert, obedece a mesma ideia. Esta obra, contudo, possui uma forte conotação gráfica, a descrição das águas e os efeitos luminosos no encontro do sol com o as águas e seus reflexos dispersam uma névoa que está em toda a linha do horizonte.



Alphonse Osbert, *Soir Antique*. Por volta de 1908.

As mulheres se colocam em nossa frente, as vemos de costas ou de perfil, enquanto elas, nas rochas, contemplam e meditam a natureza a sua frente, a música faz parte da calma, da meditação e da lamentação, apresentada aqui pela lira das personagens laterais. Há comunhão entre as figuras dispostas, o sentimento e o espírito da imagem aparecem próximos uma das outras, em silêncio estão juntas, mas cada qual em seu mundo particular.

No entanto, esse traço particular aqui elencado poderia ser exaustivamente pontuado. A relação entre corpo feminino, rochas e o choro, lamentação e também à meditação.

Este aspecto, de algum modo, é visto com clareza em alguns filmes, em especial da cultura dos anos 1970 e começo dos 1980.

Como acontece em *Picnic at the Hanging Rock* (1971), de Peter Weir. A relação dos corpos femininos com a natureza é imediata. A trama se passa em 1900, no dia de Saint Valentine; o colégio internato promove um piquenique na Hanging Rock, região de grande formação rochosa no sul da Austrália. O filme é uma adaptação do romance homônimo de Joan Lindsay, lançado em 1967. As relações entre a Inglaterra e a Austrália se mostra no romance e também é perceptivo no filme de Weir.

Tudo é filmado com uma leve bruma, tudo é exibido como potencialmente estranho, mágico e fora de nossa realidade. Naquele ambiente misterioso, o tempo parece suspenso e silencioso. Os relógios param, o sono é mais poderoso do que é possível explicar. Apenas algumas garotas mantêm-se sob vigília, mas são tragadas de forma inexplicável pelas montanhas que as chamam. Algumas não retornam, o que acontece em *Hanging Rock* não pode ser também medido pelo limite da consciência humana.



Seja como for, o ambiente escolhido para a narrativa misteriosa, das meditações e das relações com a natureza não poderia ser outro, submetidos à lógica enaltecida aqui, senão a mulher e sua presença nas rochas. O cineasta australiano faz parte de um grupo de artistas locais que almejavam um contato mais íntimo com sua terra, muitas vezes com um acento sexual e violento, o movimento ficou conhecido como *Australian New Wave*. O *Picnic at the Hanging Rock* pode também ser indicado como um filme atmosférico dentro deste cinema. São inúmeras as cenas nas quais

uma vontade de filmar e criar uma atmosfera é privilegiada. O lugar de Hanging Rock transforma-se em alguma medida no lugar mágico, ou se quiser, em um não-lugar, descolado de nosso tempo.

Se este traço aparece em *Hanging Rock*, ele não é um caso isolado no cinema, o curioso é perceber como essas aparições que nos pareciam quase exclusivamente nas artes do século XIX reaparecem ou renascem no século XX, de modo específico na cultura dos anos 1970. A relação hippie e seu modo de encarar a natureza, as canções de Jethro Tull etc. levam a compreender essas relações como reiteradas naquele período. E reaparecem em diversos pontos, como no filme thriller-erótico francês, *Morgane et ses nymphes*, de Bruno Gantillon (1971).

A relação de uma comunidade de bruxas e a presença para atrair uma outra mulher, certamente tem implicações na história do cinema, da Hammer etc., entanto, nos cabe aqui uma cena específica.

288



As rochas ocupam a parte esquerda do enquadramento e vemos nelas três mulheres com roupas leves, que lembram as roupas da Antiguidade vista por meio da obra de Alphonse Osbert, as cores indicam também cada personalidade. O plano, fechado nas figuras femininas dá vistas às águas e, em especial, para qual direção o olhar das mulheres nas rochas se orientam. Um pequeno barco trás outra mulher, que tinha sido tragada pela comunidade dessas bruxas. Importante perceber como a situação

é retomada com outros interesses. Elas, nas rochas, não choram ou lamentam, esperam e aproximam-se às mulheres que indicamos com Puvis de Chavannes. Estes pontos foram indicados a partir da obra *Vision Antique*, mas seria mais prudente aproximá-la de outra imagem de Puvis de Chavannes, *Jeunes filles au bord de la mer*, de 1887.

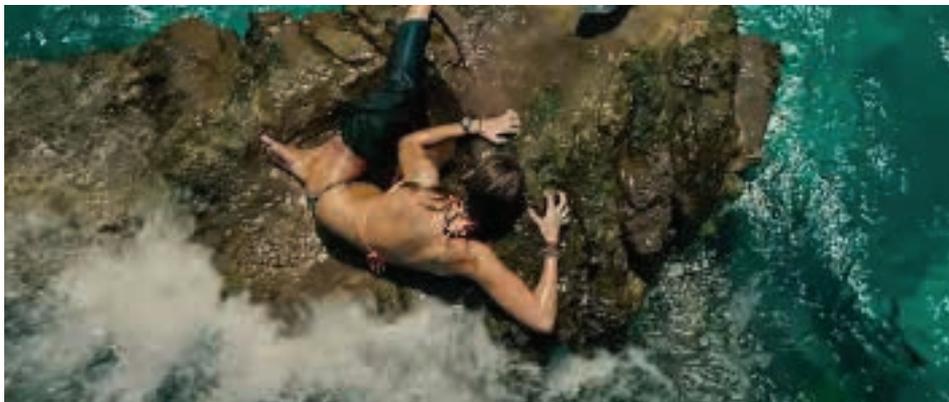


Pierre Puvis de Chavannes, *Jeunes filles au bord de la mer*. 1887.

A descrição das rochas e as mulheres, as águas, toda composição reverbera em *Morgane*. As figuras femininas deixadas presas aos próprios pensamentos, meditando em certa comunhão com a natureza foi um ponto preciso indicado por essas linhas.

A erupção de imagens com formas semelhantes, mas com significações tão distintas, demonstra de algum modo como elas trafegam de modo particular pela história da cultura. Em tempos tão diversos se tocam, e por certo, em diversos dos casos apontados, sem citações ou mesmo conhecimentos entre os autores poderiam ser indicados.

De todo modo, a figura da mulher nas rochas ressurgem em momentos diversos e poderíamos, para concluir, pensar se essa forma se apresenta em nossa contemporaneidade. E neste aspecto, o filme *The Shallows* (2016), de Jaume Collet-Serra, apresenta essa forma diluída em nosso presente.



290

O medo é a matéria-prima, um medo material e muito presente no filme e que se liga à história do cinema. Um tubarão encurrala uma surfista, sem saída em uma praia deserta, se vê presa em um rochedo. Seu lugar de segurança e o local no qual ela pode pensar para onde ir e o que fazer para tentar sair daquela aporia. A forma se repete, a tranquilidade aparente das obras indicadas metamorfoseiam-se em desespero e luta pela sobrevivência em um meio no qual o espaço indicado tem fortes relações culturais e históricos com a tradição das imagens da figura feminina nas rochas.

## Bibliografia

BÉNÉDITE, Léonce. Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre. Paris: Les éditions Braun. 2 vols. 1931.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre o nu, vítimas e o fim do século. Campinas: IFCH- Unicamp, 2013 (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. “A mulher na natureza” in. *Celeuma: está tudo misturado*. 2013. pp. 130-148.

\_\_\_\_\_. “La atmósfera de la ensoñación: un estudio sobre comparatismo y sensibilidad en la pintura de paisaje simbolista y su relación con el cine de los años de 1970 y 1980”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 8-9 (julio 2018, enero 2019).

FOCILLON, Henri. La peinture au xix Siècle: le retour à l'antique – le romantisme. Paris: H. Laurens, 1927.

291

GAMBIN, Lee. We can be who we are: movie musicals from the 1970's. Georgia: BearManorMedia, 2015.

HALTOF, Józef Marek. When cultures collide: the cinema of Peter Weir. Alberta: Department of modern languages, 1995 (Tese de doutorado).

SCHULMAN, Bruce J. The seventies: the great shift in American culture. Society and politics. Da capo press, 2002.

# Iconophagy in the Classroom: Exploring Media & Education in Dialogue with Norval Baitello Junior

Michalis Kontopodis<sup>1</sup>

<sup>1</sup> É presidente da *Global Childhood and Youth Studies* e diretor do Centro de Pesquisa em Infância, Educação e Justiça Social da Universidade de Leeds. Sua formação inclui psicologia, antropologia e educação. Em colaboração com uma ampla rede de acadêmicos, profissionais, ONGs, organizações comunitárias e formuladores de políticas, o Prof. Kontopodis realiza pesquisas sobre educação de qualidade inclusiva e equitativa e bem-estar das crianças em uma perspectiva global.

A few years ago, Prof. Norval Baitello Junior gave—in his exceptionally poetic style—an invited lecture at the University of Crete in Greece, which we will never forget. While leading in collaboration with Fernanda Liberali, Christoph Wulf, myself and other colleagues our research project “Global perspectives on learning and development with digital media”, he introduced the notion of *iconophagy*. Norval Baitello critically reflected on the ways, in which children and young people employ images and the media in their everyday lives. According to Norval Baitello, *iconophagy* denotes a double operation: when children and young people feed the images and when the images feed on the children’s and young people’s lives, their time, their space, their bodies. According to Norval Baitello Junior, iconophagy becomes a regulating principle of the traffic between humans and images (cf. Baitello 2008; 2017).

The research project, to which Norval Baitello Junior referred, was funded by the Marie Curie International Research Staff Exchange Scheme (IRSES) as part of the 7th European Community Framework Program (PIRSES-GA-2012-318909). Our project explored the potential of digital filming and multimedia use for school, youth development and community life through a partnership between a three-member European consortium (University of Crete, Free University Berlin & Institute of Education, University College London), the Moscow State University of Psychology and Education, the Jawaharlal Nehru University and the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (in collaboration with Fernanda Coelho Liberali, Maria Cecilia Camargo Magalhães and others).

293

As explained in the follow-up publication (Kontopodis, Varvantakis & Wulf 2017), increasing numbers of children and young people from across the world are indeed engaging in speedy communication which takes place through interactive, fast and mobile media that enable the distributed production and peer-to-peer circulation of advanced audio-visual designs and bits of information across the most different geographical areas—the prediction being that by 2025 every child and young person in the planet will have daily access to the Internet at a speed of 1 MB per second.

The school classroom can no longer remain a secluded and impermeable space in this frame. The technical devices that students bring with them into the classroom *mediate* the communication with teachers and classmates in quite

different ways than standard school curricula, textbooks and notebooks. Small group activities and one-to-one sessions as well as blended learning alternate with standard teaching and learning activities and shape emerging school cultures that support peer-to-peer learning, team work and real-life connectedness (Kontopodis, Varvantakis & Wulf 2017).

*Images* have always, of course, played an important role in education as they *shape* and *transfer* human *imagination* to other places and times (cf. Wulf 2009).

*Bildung* i.e. *formação* takes place through forms and images (in German: *Bilder*) that travel (literally) across different places and take the students (metaphorically) to different places. The term *metaphorically*—from ancient Greek *metapherein*, which means to *transfer*, to *transport*—indicates this transferability from one life sphere to another; from material presence to symbolic re-presentation; from one place to another; from the present moment to a different time (cf. Serres 1972; 1974).

294

The new element in contemporary *Bildung* i.e. *formação* through images is *speed*. Images are circulated in speedy ways through social media and capture children's and young people's attention and imagination while rendering other forms of knowing out-dated. Much research has explored the role digital technologies can play in terms of formal and informal education, inside and outside of school (cf. Burnett, Davies, Merchant & Rowsell 2014; Pachler, Bachmair, Cook & Kress 2010; Selwyn 2013). Most recent research argues that the boundaries between life online and life offline are increasingly blurred, to an extent that the original meanings of the words *online* and *offline* seem to be diffused, both in theory and in practice.

Luciano Floridi (2014), for instance, has recently introduced the term *onlife* to account for the contemporary ways of living in which people are endlessly surrounded by smart, responsive devices when they play, shop, teach and learn, as well as entertain themselves. In this context, according to Norval Baitello Junior (2017), children and young people feed the images while the images feed on the children's and young people's lives. The variety of available cultural productions and forms of knowledge may become obsolete and superfluous in the processes of learning and *Bildung*, if the prevailing way of knowing and being in the world is based on the speedy over-consumption of images.

School education and pedagogy should in this context enable children and young people to understand that *iconophagy* does not take place on neutral grounds; it takes place within a continuing history of power relations that unfold: between children and adults; between men and women; between different people, social classes and ethnicities; as well as between humans and other-than-humans (cf. Escobar 2018). Key for developing such educational practice in the sense of *Bildung* and *formação*, is a better balance between *primary media* (i.e. the human body); *secondary media* (such as books for reading) and *tertiary media* (i.e. the new image technologies), according to Norval Baitello Junior (2017, p. 149).

Taking further this proposition, *literacy* can be redefined as the capacity to participate in the processes of creating, locating, filtering, and/or reusing and remixing *onlife* audio-visual and written materials, designs and products, in order to engage meaningfully with different forms of knowledge. Such activity should ideally transcend online and offline spaces and, if relevant and possible, enable multiple *metaphors* and *connections* between various types of media – including the senses and corporeality – as well as between different life spheres, diverse cultural and socio-economic milieus, and different times and places. To do so, all available resources must be combined: i.e. primary sensual experiences, classic school textbooks, material and immaterial, formal and improvised cultural productions, as well as other relevant media that students and teachers may find across online and offline times and spaces. Hopefully, in this way, school education and pedagogy will enable children and young people to position themselves and sensibly navigate the all-absorbing, contemporary flows of media images.

Educational theory and research and pedagogical practice can benefit here considerably from media philosophy. The contribution of Norval Baitello Junior to shaping our thinking in education and pedagogy has been pivotal in this regard, and I would like to thank him very much for conveying with such generosity his wisdom to us.

## References

Baitello, N. (2008): *La era de la iconofagia*. Sevilla: ArCiBel.

Baitello, N. (2017): *Instead of an Epilogue: Iconophagy as Principle: Impact and Impulses for Youth & Education*. In: Kontopodis, M./ Varvantakis, C./ Wulf, C. (Eds.) (2017): *Global youth in digital trajectories* (pp. 146-150). London: Routledge.

Burnett, C./ Davies, J./ Merchant, G./ Rowsell, J. (Eds.) (2014): *New Literacies around the globe: policy and pedagogy*. London: Routledge.

Escobar, A. (2018): *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Durham, NC: Duke University Press.

Floridi, L. (2014): *The fourth revolution: How the infosphere is reshaping human reality*.

296

Kontopodis, M./ Varvantakis, C./ Wulf, C. (Eds.) (2017): *Global youth in digital trajectories*. London: Routledge.

Pachler, N./ Bachmair, B./ Cook, J./ Kress, G. (2010): *Mobile learning: Structures, agency, practices*. Dordrecht: Springer.

Selwyn, N. (2013): *Education in a digital world: Global perspectives on technology and education*. New York: Routledge.

Serres, M. (1972): *Hermès II, l'interférence*. Paris: Editions de Minuit.

Serres, M. (1974): *Hermès III, la traduction*. Paris: Editions de Minuit.

Wulf, C. (2009): *Anthropologie*. Köln: Anaconda.



# Metabolism of the imagination: dirty digital and post anthropophagy

Mikhail A. Stepanov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professor Associado, PhD em Filosofia. Chefe do Departamento de Publicidade e Relações Públicas no Instituto de Comunicação Empresarial da Universidade Estadual de Tecnologia Industrial e Design de São Petersburgo, Rússia. Pesquisador Senior do *Russian Institute for Cultural Research* e do *D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage*, Rússia.

In 2010, the Summer School of Media Philosophy at St. Petersburg State University, Norval Baitello Junior inspired the audience with a report on the anthropophagy of images, then we went up and down the Flusser's "abstraction ladder" and plunged into the Kamper's "KoerperDenken". The cannibalistic metaphor that explains the work of communication and culture quite convincingly form up the logic of the evolution of media. Meanwhile, the ever-increasing digitalization of the visuality and materiality of the world makes me look again at the metabolism of the imagination.

I intend to turn to a new visuality, which I think is successful to designate as "dirty digital" - dirty digital visuality, the appearance of which is due to the wide distribution and accessibility of software for creating graphics and image processing. These are images that combine analog and digital constructed images into a single cocktail, deliberately rude, unprocessed and evoke mixed feelings: on the one hand, appealing to the body pleasure, on the other - all the more deeply drawing into the universe of digital.

The abundance of digital products, for the most part of anonymous creativity, leads to the fact that they begin to group together and form a number of microcultures, get a lot of self-names and definitions - web punk, tumbler aesthetics, seapunk, vaporwave, etc. The striking brightness of webpunk, the excess of selfless hedonism vaporwave and at the same time seapunk consumer alienation permeate with irony any final interpretation of them. Each group of images has a number of attributes, characteristic visual elements, effects and stylizations - these are Roman sculptures, VHS effects, lo-fi, glitch, retro pixel graphics, landscape emulations, abstract sea meshes, 3D rendering (vaporwave); marine and coastal themes - palm trees, dolphins, shells, rotating geometric shapes and neon colors of sea colors (sea punk); an abundance of gold, blue, purple and pink colors, inscriptions in Korean or Japanese, yin-yang characters, etc. The set and constant rotation of these visual elements in my opinion shifts the focus from the social criticism of capitalism and the accompanying consumerism to the increasing influence of digital technologies on human life and life itself as the constant creation of a new one. Digital media, new communication environments have become not only a means of work, entertainment and communication, but also serve as a media archaeological pit of the problematization of human capitalist decentralization - technological depersonalization of a person and the

reality of “reality” itself. This is most clearly seen in works using glitch effects, demonstrating the decay and distortion of reality, exposing the simulation of the environment and the mental connectivity of space.

If “Schrift verschlingt Bild verschlingt Schrift”, then in a situation where an image devours an image and a figure devours a digit (glitch), the question arises - who is devouring whom? Is the metaphor of anthropophagy becoming too narrow and anthropocentric? Maybe it’s worth talking about post-anthropophagy or polyphagy, total phagos?

Attention to the structure of reality and imagination in a digital environment, characteristic of a new visuality, “dirty digital” images activated within themselves the material qualities of a new image surface (black screen mirror). The significance of anonymous low-quality images distributed on the Internet lies in the fact that they erupt on the surface of the screen, not actually shown (what is shown), but to make tangible the medium itself - the digital environment in which they exist, that is, the properties, qualities, material limitations of digital media, in other words, what was previously considered to be production costs, waste, an unnecessary add-on of technology that is difficult to get rid. They strove to obscure and hide in an effort to produce a pure image of reality. This very plurality of reality spoke of itself, dodging onto the screens. And this eruption reports that any image is complex, it does not so much serve as a representation of sociocultural everyday life or ideology (or its criticism); how much indicates the ability of the imagination to construct social reality and master it through affective embodiment. But even this this is not important in the new visuality - dirty digital images, but the fact that this message itself shows us the medium - namely, the very reality of the digital - its rootedness in the imagination, the fundamental multiplicity and processuality. We are fully able to feel the materiality of the digital, along with its inclusion in our physicality. Dirty digital images demonstrate reality as imaginary, which has potential materiality (i.e. imagined as reality) and following the dynamics of life with all the richness of its potentialities.

The widespread low quality of the image fills the images with a feeling of light anguish, estrangement from the outside world and self-absorption, the experience of opening oneself in a limitless digital world of imagination. A dirty digital image, thanks to deliberately careless technique, ceases to be something

that is simply created and painted on a computer. It is an object aimed at re-sharing, it is what makes the imagination work, and around which a transition from the viewer to the producer can take place. If I may say so - the luminous (how the screen shines) materiality of the digital in a dirty digital image is the very essence of the grandiose change made by the new visuality. The digit is material, it is included in the production itself and the physicality of the producer and viewer (who himself becomes a producer). Digital aesthetics are as material as they are included in the metabolic processes of the imagination of modern culture, and in this sense, it can be said that dirty digital images build the very foundations of a new visuality.

In his essay, "The Author as a Producer," Walter Benjamin shows how art depends on certain production techniques, production relations of its time. According to Benjamin, a true or revolutionary artist is one who creates a new way of artistic production, who critically overcomes or transforms the existing forces of artistic production. That is, we are talking about creating new social relations between the artist and the audience. In fact, Benjamin, long before McLuhan, overcomes the hylemorphic assertion of the dualism of form and matter, which is the basis of rationalistic theories of communication, arguing that no message can be neutral with respect to the medium through which it is produced or transmitted. No "revolutionary" message that uses existing media for its revolutionary "message" will be truly revolutionary, on the contrary, the media themselves - means of art production must be revolutionized.

The way of existence of dirty digital images cancels the widespread misconception regarding visual perception, as if the human eye only carries out fixation, registers a certain prevailing picture of the world, a certain unshakable performance, set in a certain way, perspective and point of view. On the contrary, mutating digital images report that a visible sign is never equivalent to a thing and that any spectacle involves sampling, eye activity, an effective interpretation of the visible and invisible, just as the movie itself did the same with mass audience perception. Instead of doubling the reality and fixing the place of the viewer, we have a certain object here, and not an image of something, and we get a free producer - the viewer is immersed in the imagination, affected, ready to turn on his own experience and take action on the object or on himself. In fact, this object produces the subject, and not only the subject produces the object. The continuous process

of subjectivation is intensified in a constant escape from categorical separation, following the ever-changing formation of life.

In her essay collection “The Wretched of the Screen”, the artist and media theorist Hito Steyerl refer to what she designated as a “poore image”, an image whose value is not as a picture - resolution and decent content, but in speed and intensity of distribution. Meanwhile, she is against nostalgia for the supposedly genuine art of the past, “manual” Renaissance painting, etc. She believes a linear perspective (mainly underlying the visual canon from the Renaissance to the present), as a total fantasy produced by Western philosophy, focused on universality, objectivity, autonomy, the One as opposed to the Many, etc. A linear perspective as an objective representation of empirical space is a metaphysical construct of some supposedly objective reality. In Steyerl’s understanding, the poor images that we see on the Internet are another embodiment of the idea: the plane of the picture is an extremely unstable space of projection of the imagination. It seems to me necessary to go further. The digital image is generated, it is initially simultaneously fragmented and connected through digital technology with others, and it is perceived not so much visually, but as bodily as foam is perceived - it is simultaneously a surface, but three-dimensional, having a stable shape and constantly changing it, flowing, liquid. A dirty digital image reveals our feelings to us, and the new sensuality of the digital age that is in its formation is the sensuality of bodily co-presence in many worlds at the same time and their co-construction.

302

Dirty visuality can be raised in genealogy to the avant-garde experiences of futurists, surrealists and dadaists, then to the practices of lettrists and situationists. This is an experience of collages, design and fragmentation. In this experience of fragmentation, assembly and disassembly of elements inherent in avant-garde practices, it is important to fixate on the technical mediation of feelings, in other words, the medialization of experience. The case of digital visuality raises the question of the processuality of artistic experience, aimed not at representation, but at the process of creating a new one.

It seems important to me to focus on aesthetics and personal experience, since here the viewer goes into producer mode, thus, is included in the collective experience of creating an object, and it is important to note this activity as a bodily (co) presence in a specific situation and time. The work of the imagination involves

physicality and involves the viewer as a producer in the simultaneous discovery of many spaces. Where he is both a producer and a predator - a devourer of others, but he himself is always ready to become a victim, a food. Thus, supporting the metabolism of the imagination.

Considering the new digital visibility only from the side of content, only as images, as mass low-grade pictures or as primitive creativity, as simple scenery of everyday life, and classifying what they depict, we miss the very environment where they exist. But, even if we consider them from this point of view, that is, considering the platforms, formats and media environments of their existence, we fit them into the progressive development of already cataloged cultural objects, such as “social media” or “avant-garde”, “Dada”, etc. A similar approach throws us a speculative genealogy of development, setting criteria and limiting us in theorizing to a finite number of analytical models, meanwhile, if we pay attention to the aesthetic experience of their creation and existence, the ontological principles underlying them, then a completely different view opens, a view revealing the specifics of the digital.

303

The digital picture initially sought to mimetic - to improve the quality of the “picture”, to achieve maximum resemblance to the original and, moreover, to overcome it in the highest resolution, followed by comfortable consumption and immersion into a new reality. This path leads to simulation, and does not allow us to understand the nature of the digital, since it uses it as a means to stay outside of it. On the contrary, a fundamental appeal to digital garbage, to software failures and platform incompatibilities is an appeal to the very foundations of digital, in accordance with which it is organized. Here we get the opportunity to feel and accordingly understand the nature of the digital as a material aesthetic object.

The phenomena of new visibility that I have designated as dirty digital images represent that part of the world that is ephemeral, vague and affective, it eludes definitions and actively opposes them. These phenomena, appealing to the sensuality of the past, modulating it in digital environments and embodying a new sensuality of the digital era in microcultural practices, are aimed at expanding human experience and, at the same time, point to the aesthetic processuality.

# Por uma ideia de ciência com memória e pensamento

Moisés de Lemos Martins<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professor catedrático, diretor do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), da Universidade do Minho, unidade de investigação que fundou em 2001. moisesm@ics.uminho.pt; [www.cecs.uminho.pt](http://www.cecs.uminho.pt).

## Do deus geómetra de *Timeu* a Norval Baitello

Em Ponte de Lima, no norte de Portugal, existe um Parque de jardins, instalado na margem direita do Rio Lima. Esta instalação de jardins foi inaugurada em 2005 e todos os anos é eleita uma temática específica. O Parque compreende um fundo de jardins permanentes, como num museu falamos das coleções permanentes. E tem também jardins sazonais, como num museu nos referimos às coleções temporárias.

Em 2010, os jardins inspiraram-se na teoria matemática do caos, com referências aos fractais, à incerteza, às realidades complexas e às consequências inesperadas na nossa vida, decorrentes de uma qualquer alteração do seu curso habitual, com referência àquilo a que René Thom chamou de catástrofes<sup>2</sup>.

Os jardins do caos constituíram uma coleção composta por um conjunto de onze jardins. A lição que os acompanhou a todos foi a de que o caos semeia acaso, imponderabilidade, incerteza e imprevisibilidade na nossa vida. O caos assemelha-se a um lugar vago, impreciso e indeciso, destinado a acolher as formas no seu devir. Podemos dizer que se trata de um espaço maleável, em que as coisas tanto aparecem como desaparecem, presas a traços ou vestígios daquilo a que chamamos memória.

305

Lembrei-me dos jardins do caos de Ponte de Lima, ao pensar no Professor Norval Baitello e no espaço que a sua obra ocupa na cidade – um espaço ténue, que acolhe formas imaginárias surpreendentes, formas que remetem para traços ou vestígios das metamorfoses por que passa, tanto a nossa civilização, como a nossa memória cultural, e que assinalam a grandeza deste semiólogo.

Um dos jardins do caos chamava-se *O Jardim das Incertezas*. Nele podia ler-se a máxima seguinte: “A ordem é um breve fragmento do caos, sendo o lugar de um controlo humano imaginário”. Ou seja, a ordem é uma ilusão de controle, um mero estado imaginário.

E a ordem é, hoje, no mundo contemporâneo, a mediação tecnológica, que está na base do processo coletivo de configuração e construção identitárias,

<sup>2</sup> Sobre a teoria das catástrofes em René Thom, ver Thom, René (1985). *Parábolas e catástrofes*. Trad. Mário Brito. Lisboa: Dom Quixote; e Thom, René (1988). “La place d’une philosophie de la nature”, *Autrement*, n. 102. Ver, ainda, Petitot, Jean (1977), Entretien avec René Thom. *Mathématiques et Sciences Humaines*, n.º 59.

e também de tecelagem e produção de memórias sociais. Esta ordem tanto compreende, por exemplo, *posts* em blogues e em redes sociais (que retomam vídeos, filmes, fotografias, cartazes e textos), como compreende novas formas de comunicação digital interativa (que convocam a programação e o design), como compreende, ainda, novas e multimodais textualidades (“hipertextualidades”).

Em todos estes casos, trata-se de uma atividade lúdica, que podemos apelidar de “bricolage”, retomando o termo utilizado por Lévi-Strauss para caracterizar o processo narrativo que constitui o mito. É a esta atividade lúdica, coletiva, de construção identitária e de produção de memórias, que Derrida (1967, pp. 418-419) chama “mitopoética”. E é, neste sentido, que eu leio *O Pensamento Sentado* (2012), *A Era da Iconofagia* (2014) e *A Carta, o Abismo e o Beijo* (2018), que são alguns dos livros mais emblemáticos do professor Baitello.

306

A declinação da vida e de uma obra como um jardim com plantas, ou seja, como uma “mitopoética”, obrigam-nos a um ofício de artesão, um ofício de poeta, de quem põe e dispõe flores, tal o deus geómetra de *Timeu* (Platão, 2011). A nossa vida é, todavia, um jardim de ordem incerta, o que quer dizer perigosa, porque fazemos a experiência da vida como quem faz uma travessia, e não como quem faz uma passagem<sup>3</sup>. A passagem fala-nos de uma experiência controlada, dominada, sem mistério nem magia, ou seja, também sem poesia. E, no entanto, tudo na vida é, definitivamente, não controlado, o que quer dizer, travessia.

Podemos fazer a passagem de um rio, de uma para outra margem. Nas passagens existe a habitualidade de um caminho conhecido. Mas coisa diferente é a experiência de uma travessia, que nos coloca sempre em sobressalto, pela sua perigosidade. Fazemos a travessia de um oceano, de um deserto, de um mar de tentações... fazemos a travessia da vida como quem atravessa a noite, sonhando

<sup>3</sup> Tomo de João Guimarães Rosa (2001) o conceito de travessia, por si associado a uma viagem particularmente perigosa: “O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso” (p. 26); “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (p. 51).

poder desse modo abrir bem os olhos. Era George Steiner (1992) quem numas notas para “redefinir a cultura”, nas condições que hoje são as nossas, nos advertia *No Castelo do Barba Azul* sobre a necessidade de abrir “a última porta para a noite” (STEINER, 1992, p. 5), porque “abrir portas é o trágico preço da nossa identidade” (*Ibid.*, p. 141).

O Professor Norval Baitello não se tem enganado no fundamental. Declinando a vida e compondo uma obra tal um jardim com plantas, tem disposto flores como um poeta, com proporção, equilíbrio e justiça. E o seu trabalho artesanal, que artesanal é sempre o trabalho do pensamento, mesmo de um pensamento superior, como é este o caso, tem-nos reconduzido à palavra essencial, levando-nos a percorrer os lugares do invisível do visível, nesse trabalho de resistência, onde se estabelece o sentido de comunidade.

### Ciência, memória e pensamento

Tem sentido uma ideia de ciência sem memória e sem pensamento? É esta a única questão a que vou procurar responder. E vou fazê-lo comparando dois modos de conceber a ciência em Portugal, representado um por António Coutinho, e outro por Sobrinho Simões, dois grandes cientistas portugueses, que também são médicos e professores universitários.

307

“A filosofia não é ciência e está fadada a desaparecer”. É assim que António Coutinho sintetiza o seu ponto de vista, na entrevista que concedeu, em junho de 2018, à *Folha de São Paulo* (6 jun. 2018). António Coutinho é médico imunologista. Criou a Unidade de Imunobiologia no Instituto Pasteur em Paris, tendo-a dirigido de 1982 a 1998. Dirigiu, também, o Instituto Gulbenkian de Ciência, em Portugal, entre 1998 e 2012. Durante o XIX Governo constitucional de Portugal (21 de junho de 2011 a 30 de outubro de 2015), sendo Pedro Passos Coelho o primeiro-ministro, coordenou o Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia, um órgão consultivo de cientistas, que teve como missão aconselhar o governo em matérias transversais de ciência e tecnologia. Na altura, era preocupação do primeiro-ministro estabelecer um plano de ajustamento para a Ciência. E explicou-o à Agência Lusa (9 nov. 2011), nos seguintes termos: iria fazer alterações ao modelo de financiamento das unidades de investigação, concentrando os apoios financeiros “onde são cientificamente mais rentáveis”. A consequência imediata foi a de as Ciências

Sociais e Humanas passarem a ser financiadas a 15% do total do financiamento público para a Ciência, e não a 22%, como até então<sup>4</sup>.

Refletindo especificamente sobre o método científico, António Coutinho diz o seguinte à *Folha de São Paulo*: “[...] a singularidade está totalmente baseada na racionalidade [...]. Em geral, a humanidade tentou de forma predominante perceber as coisas ou pela mágica, ou pela religião”. E embora o objetivo da filosofia seja o mesmo que o da ciência, “explicar o mundo e a nós próprios”, a filosofia “nunca progride”, porque “nós temos um bom processo e eles [os filósofos] não têm”. Em conclusão, “O que é o objetivo da filosofia vai ser resolvido pela ciência, e a filosofia vai passar à história”.

Vasto programa, embora fazer da ciência uma crença absoluta e do positivismo uma religião, não constitua, passe o paradoxo, pequena metafísica.

A origem desta metafísica não está, todavia, em António Coutinho. Data, antes, das primeiras décadas do século XIX. Foi em 1830 que Augusto Comte estabeleceu, no *Curso de Filosofia Positiva*, uma religião positivista. E para que não houvesse dúvidas de que se tratava de uma religião, chamou-lhe Religião da Humanidade e dotou-a mesmo, em 1854, de um *Catecismo Positivista*. É no *Curso de Filosofia Positiva* que deparamos com a lei dos três estados. Explica Comte (1978, p. 36): “O espírito humano, por sua natureza, emprega sucessivamente, em cada uma de suas investigações, três métodos de filosofar, cujo caráter é essencialmente diferente e mesmo radicalmente oposto: primeiro, o método teológico, em seguida, o método metafísico, e finalmente, o método positivo”. A lei dos três estados conduzirá, na visão de Comte, ao advento da Era Normal, onde a humanidade alcançará o estágio evolutivo final (estádio positivo), caracterizado pelo predomínio da Religião da Humanidade.

Como consequência desta religião da ciência e da tecnologia, assim como da sua racionalidade soberana, que pretende fazer passar à história a filosofia, há muito que a Universidade em Portugal, onde estão instalados os principais laboratórios de investigação, vai deixando de ter pensamento, para apenas

<sup>4</sup> A Fundação para a Ciência e a Tecnologia publicitou esta política científica através de um *power point*, enviado a todas as unidades de investigação, em começos de 2012, pouco depois da tomada de posse do XIX Governo constitucional.

compreender números. Gerida como uma empresa, a Universidade passou a estar por conta da tecnologia, a ponto de parecer, hoje, que não há mais mundo de desempenho académico que necessidades de mercado, injunções financeiras, *rankings* de respeitabilidade e visibilidade mediática, e também agências de *rating*, que estabelecem o critério que valoriza a produção científica (MARTINS, 2002, 2013, 2015).

Por sua vez, em finais de 2013, numa entrevista concedida ao jornal *Público*, a 22 de novembro, Manuel Sobrinho Simões, médico e cientista de anatomia patológica, criador e diretor do Instituto de Patologia e Imunologia Molecular e Celular da Universidade do Porto (IPATIMUP), sintetizou assim a sua análise sobre a política científica, que era então levada a cabo pelo XIX Governo constitucional: “Este Governo fez uma espécie de destruição criativa: rebentou com tudo”.

E sobre os critérios de avaliação da ciência, baseados na produtividade científica, considerou-os “terríveis”, antes de mais nada, por colocar os investigadores das Ciências Sociais e Humanas numa “situação de dificuldade”, quando “a sociedade portuguesa precisa, como de pão para a boca, de Ciências Sociais”.

309

Mas, sobretudo, entende Sobrinho Simões que é mais importante a repercussão da atividade de investigação “no mundo científico e na sociedade do que o facto de se publicar numa revista com muito impacto”.

Por outro lado, sobre a ideologia empresarial e comercial aplicada à investigação, diz Sobrinho Simões “O empreendedorismo é criminoso, porque tem estimulado perversões. O cientista que é muito empreendedor deve ser um empresário. Os estímulos deste tipo podem acabar por ser um convite ao chico-espertismo” (SOBRINHO SIMÕES, 2013).

Entretanto, Sobrinho Simões declara à revista do semanário *Expresso* (25 ago. 2018): “sempre fui um *performer*”; “descrevo-me pelo *output*, o mensurável”. Embora isso não chegue, porque “a definição do que sou é cada vez mais cultural”; “religiões, cultura, costumes, definem-nos mais do que os genes”. “Não consigo explicar coisas como o gosto pela música”. Com efeito, “tudo o que é psicológico e sociológico escapa-me, não o domino, dominando o resto [o biológico]”.

A ideia de Sobrinho Simões é a de que o avanço científico está, antes de mais nada, em “fazer uma determinada pergunta” (22 nov. 2013), razão pela qual “um investigador genial” seja precisamente aquele que “faz uma excelente pergunta”. Já a ideia de António Coutinho é completamente outra, não existe ciência na pergunta, mas na resposta, e melhor ainda, numa resposta progressiva, mas única, porque, como assinala, a singularidade radica apenas na racionalidade, no biológico, e não no cultural.

Compreende-se, pois, que para António Coutinho, as religiões, os costumes, a cultura, e enfim, a filosofia, sejam apenas empecilhos no caminho e más respostas na explicação do humano. É por não poder ser outra coisa, por estar como o parálítico do Evangelho, que podendo ver não anda, que a filosofia deve passar à história.

E é claro que num mundo assim, um mundo raso, sem história, sem memória e sem pensamento, assente na exclusiva racionalidade de uma ciência e tecnologia positivistas, as Ciências Sociais e Humanas não têm outra saída que não seja passarem também elas à história.

310

A minha questão articula-se em dois aspetos com a posição de Sobrinho Simões, opondo-se a António Coutinho. Por um lado, é problemático que a matemática seja uma linguagem com valor ontológico. Nem sequer os modelos matemáticos, que todavia são uma possibilidade teórica para qualquer ciência, me parecem os mais adequados para dar conta do que se passa com o sentido humano. Por outro lado, também é problemática a ideia da naturalidade do sentido, embora querer refundar as ciências do espírito como ciência natural tenha um ar bem moderno, com René Thom (1988), Jean Petitot (1985) e Per Aaug Brandt (1994). Trata-se, todavia, de uma questão muito antiga, que retoma um debate do século XIX.

Pessoalmente, permaneço, todavia, na tradição durkheimiana. Aceito que devamos estudar o social como coisa, embora entenda a sua explicação como social, e não como natural<sup>5</sup>. José Augusto Mourão (1999, p. 7), no seguimento

<sup>5</sup> Bem sei dos esforços de Radcliffe-Brown (1968), primeiro, e de Dan Sperber (2000), depois, para fundar uma ciência natural da sociedade e da cultura. Mantenho, todavia, sérias dúvidas sobre o lugar que é dado às coisas naturais numa epistemologia das representações. Pensando especificamente em Dan Sperber, confesso que, numa caracterização do social e da cultura, me parece excessiva a confiança posta na cognição.

de Greimas (1966) e de Thom (1988), entende que a vida e o sentido vão a par, de tal modo que são formados conjuntamente. Concordo com este ponto de vista, se bem que me seja estranha a ideia de uma “física do sentido” (MOURÃO, 1999, p. 6). A ideia que privilegio é a de um sentido dialógico (MARTINS, 2017). E ao colocar a questão da “semiótica do visível”, entrevejo apenas formas, e não qualquer “substância”, contrariamente ao que chega a ser sugerido, para dar apenas um exemplo, José Augusto Mourão (1999), no seu texto clássico “Por um imanentismo aberto”. Confesso, alias, a minha irredutível dificuldade em falar de substância, quando se trata de ciência<sup>6</sup>. Por muito que não queira abrir mão dos critérios de juízo ultimo, faço minhas as palavras de Deleuze em *Pourparlers*: “os conceitos remetem para circunstâncias, e não para essências” (DELEUZE, 1990, p. 14-15).

Não me parece, com efeito, que a crítica dialógica, que permite quebrar com o imanentismo, imponha o regresso da metafísica, o regresso do ser à linguagem como presença plena. À crítica dialógica basta-lhe, ao que penso, a nossa experiência da tensão com um outro, o acolhimento dessa alteridade e a figuração do novo. A ideia de “imanentismo aberto”, proposta por José Augusto Mourão, não pode deixar de ser senão o acolhimento no presente de um outro como enigma. A meu ver, não se justificam passos a dar no sentido de um outro substancial.

Da Universidade de Sokal à Universidade como aventura do pensamento

Em 1996, Alan Sokal, um físico da Universidade de Nova Iorque, viu aprovado na revista de estudos culturais, *Social Text*, o artigo “Transgressing the Boundaries:

<sup>6</sup> A ideia de que o sentido é natural e de que a natureza se exprime morfológicamente não é nova nas Ciências Sociais e Humanas. Sempre estas ciências fizeram uso de metáforas geológicas ou telúricas. Verdadeiramente novo é, todavia, o facto de podermos formular hoje esta questão no quadro da teoria das catástrofes de René Thom, já referidas, uma teoria geral das formas, das formas linguísticas e das formas naturais.

Fora deste enquadramento teórico, Pierre Livet e Ruwen Ogien (2000) organizaram um estudo coletivo, onde é relançada a controvérsia em tomo da natureza da realidade social. A essa controvérsia, que se ocupa do “modo de existência de certas entidades” e das “relações de dependência ou de prioridade entre elas”, dão-lhes estes investigadores um estatuto “metafísico” (*Ibid.*: 7). Em contrapartida, Jean-Yves Durand interroga-se, num artigo em que vêm à baila “sedimentos, estratos e falhas”, se não será o “terreno” (antropológico) uma “metáfora minada” (DURAND, 2001). Ao olhar deste antropólogo não escapou a deriva essencialista da metáfora geológica, que funde numa realidade única “o temporal, o telúrico e o identitário” (*Ibid.*: 133).

Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity “<sup>7</sup>. À época, esta revista tinha uma revisão por pares pouco consolidada, e o artigo foi publicado, apesar de não passar de uma impostura. Sokal não perdeu tempo para se vangloriar da inverosímil proeza que conseguira, porque havia feito apenas uma paródia, e não um artigo científico.

Confessou que preparara uma emboscada às Ciências Sociais e Humanas e que a *Social Text* havia caído no engodo. O seu procedimento permitira-lhe, pois, desmascará-las, pondo a nu a sua inconsistência, sempre que não eram ciências da medida, mas apenas pensamento. O artigo fora estruturado em torno de nomes sonantes do pensamento, de modo a poder cair no gotto dos editores.

Encorajado por esta façanha, em 1999 Sokal escreveu com o físico belga, Jean Bricmont, o livro *Imposturas Intelectuais*. Fê-lo em nome da ciência dos números e da medida – a ciência que dispensa o pensamento. Denunciando, deste modo, o logro das Ciências Sociais e Humanas, sempre que eram apenas pensamento, concluiu que a ciência do pensamento era ignorante sobre a verdadeira ciência - a física e a matemática, por exemplo.

312

E foi assim que de uma assentada Sokal julgou ter-se libertado de nada menos que Feyerabend, Latour, Lacan, Deleuze, Lyotard, Baudrillard, Guattary, Virílio, Kristeva, Foucault, Bergson, Merleau-Ponty, Derrida, Morin, e Boaventura Sousa Santos, para referir apenas alguns dos nomes mais significativos do pensamento contemporâneo.

Logo em 1999, o matemático português, Nuno Crato, traduziu para português *Imposturas Intelectuais*, uma obra originalmente escrita em francês. Entretanto, por essa época, em 2002, o físico português, António Manuel Baptista, entendeu seguir as pisadas de Sokal e escreveu *O Discurso Pós-moderno contra a Ciência. Obscurantismo e Irresponsabilidade*, uma diatribe contra *Um Discurso sobre as Ciências*, livro que Boaventura Sousa Santos havia publicado em 1987 e ia na 12<sup>a</sup> edição. E Nuno Crato não perdeu tempo, entrevistando-o de imediato para a revista do semanário *Expresso*. O título que deu à entrevista é em si mesmo significativo: “António Baptista. Em Defesa da Ciência” (Crato, *Expresso*, 9 de março de 2002).

<sup>7</sup> “Transgredir as Fronteiras: Para uma Hermenêutica Transformativa da Gravitação Quântica”.

Uma década mais tarde, a partir de junho de 2011, Nuno Crato estava à frente do Ministério da Educação e da Ciência, no XIX Governo Constitucional português. Teve, então, a oportunidade de defender, ele próprio, o conhecimento científico, impondo na Universidade a ciência dos números e da medida, contra o pensamento.

Mas o que fez Nuno Crato das Ciências Sociais e Humanas, que não são exclusivamente número e medida, mas pensamento? Dou um exemplo. Em 2014, com três anos de execução da nova política da ciência, o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho, viu o seu orçamento reduzido em 30%, viu reprovados para financiamento projetos avaliados como excelentes e reduzidas drasticamente as bolsas para formação avançada. Em 2013, esta unidade de investigação obteve uma única bolsa de doutoramento; em 2012, teve apenas um projeto financiado; e em 2013 não teve nenhum projeto aprovado<sup>8</sup>.

E o que é que se pode concluir, hoje, em 2019, sobre a Universidade no Ocidente? No fundamental, a Universidade no Ocidente é uma realidade sem pensamento e apenas com números<sup>9</sup>. É verdade que esta realidade não é recente, nem é um vento ruim passageiro, nem se prende sequer com este ou com aquele governo, deste ou daquele país - é uma tendência universal. Gerida como uma empresa, a Universidade apoia-se num tentacular controle tecnológico, assente em plataformas informáticas que maximizam as possibilidades da ciência da informação, favorecendo avaliações de reputação, assentes em rácios e métricas. Hoje, não parece haver mais mundo na Universidade que não seja a necessidade de responder, por um lado, ao mercado financeiro e ao mercado de trabalho, e por outro a necessidades de reputação, decretada por agências internacionais nos rankings que estabelecem.

313

<sup>8</sup> Com cerca de uma centena de investigadores doutorados e uma outra centena de doutorandos, o CECS é, todavia, uma unidade de investigação em Ciências da Comunicação, avaliada como Excelente pelos peritos internacionais da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), sendo de resto o único centro de investigação português da sua área a obter tal classificação, em três exercícios de avaliação consecutivos (2007/2008, 2013/2014; 2018/2019).

<sup>9</sup> Devo assinalar, todavia, que esta situação foi entretanto revertida. Em 2018, já o CECS viu aprovados pela FCT cinco projetos de investigação. E, em 2019, na avaliação das unidades de investigação pela FCT, viu serem-lhe concedidas 12 bolsas de doutoramento, além de um financiamento global, para três anos (de 2020 a 2023), de 2 milhões e 95 mil euros.

De facto, aquilo que faz, hoje, a natureza da Universidade é a ideologia comercial: as universidades são empresas; a educação são serviços; o ensino e a investigação são oportunidades de negócios; os professores são profissionais de serviços ou consultores; os alunos são clientes (MARTINS, 1993, 2002, 2013). E com o mercado financeiro e o mercado de trabalho a ribombar fantasticamente por cima da sua cabeça, além do fantasma dos índices de reputação a perseguir-la, a Universidade faz manchete da sua excelência e da sua qualidade, que repousa, sobretudo, na ligação às empresas, ao empreendedorismo, à competitividade e à produtividade, enfim, ao número e à medida (MARTINS, 2015)<sup>10</sup>.

Alienada da sua natureza própria e equivocada sobre os interesses que acima de tudo deve servir, a Universidade tornou-se mais opaca, o que quer dizer, menos democrática, menos livre, e muito mais dependente de lógicas que lhe são alheias – lógicas que se por um lado são empresariais e comerciais, por outro, são burocráticas.

314 Instituição com números, sem pensamento, com o quotidiano académico a pulsar ao ritmo da máquina, numa desenfreada mobilização tecnológica para o mercado, para a estatística e para o ranking, a Universidade faz, além disso, a entronização dos procedimentos corretivos e ortopédicos, certificando no ensino e na investigação rotinas e conformidades, eficiências e utilidades.

Penso, todavia, que a Universidade deve ser outra coisa. Tendo como missão a salvaguarda das possibilidades da (a) aventura do pensamento, a Universidade deve ser encarada como um lugar de liberdade irrestrita, de “liberdade incondicional”, como em tempos defendeu Derrida (2001, p. 21). Cabe-lhe fazer do ensino e da ciência uma ideia, que encarne um princípio de “resistência crítica” e uma “força de dissidência” (DERRIDA, 2001, p. 20), ambos comandados por uma “justiça do pensamento” (*Ibidem*, p. 21).

<sup>10</sup> Com efeito, em “A liberdade académica e os seus inimigos”, estudo que publiquei na revista *Comunicação e Sociedade*, em 2015, são bem desenvolvidos estes dois aspetos da transformação da Universidade, da palavra para os números, por um lado, e da sua mobilização tecnológica para o mercado, por outro, com o alastramento da ideologia empresarial e comercial (Martins, 2015, p. 409-414).

## Bibliografia

BAITELLO, Norval. **A Carta, o Abismo, Beijo**. São Paulo: Paulus 2018.

\_\_\_\_\_. **A Era da Iconofagia**. São Paulo: Paulus, 2014.

\_\_\_\_\_. *O Pensamento Sentado*. São Leopoldo: Editora Unisinos., 2012.

BAPTISTA, António Manuel. **O Discurso Pós-Moderno contra a Ciência**. Lisboa: Gradiva, 2002.

BRANDT, Per Aage. *Dynamiques du sens*, Aarhus University Press, 1994.

COMTE, Auguste (1978) [1830]. *Curso de Filosofia Positiva*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo. Editor Victor Civita, *Comte, Pensadores*. Retirado de: [https://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/02/colecao\\_os\\_pensadores\\_auguste\\_comte\\_-\\_obra\\_e\\_vida.pdf](https://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/02/colecao_os_pensadores_auguste_comte_-_obra_e_vida.pdf)

COMTE, Auguste (1857) [1979]. **Catecismo Positivista**. Lisboa: Publicações Europa-América.

COUTINHO, António (2018, 6 de junho). “Filosofia não é ciência e está fadada a desaparecer”. **Folha de São Paulo**, 06 de junho, entrevista conduzida por Alberto Nóbrega e Cristina Caldas. Retirado de: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/06/filosofia-nao-e-ciencia-e-esta-fadada-a-desaparecer-afirma-pesquisador.shtml>

CRATO, Nuno (9 de março de 2002). “António Baptista. Em Defesa da Ciência”. Revista do semanário **Expresso**. Entrevista a António Manuel Baptista.

DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris, Minuit, 1990.

DERRIDA, Jacques. *L'Université sans Condition*. Paris: Galilée, 2001.

DERRIDA, Jacques. “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” (pp. 409-428). In *L'Écriture de la Différence*. Paris: Seuil, 1967.

DURAND, Jean-Yves (2001). “Entre Sédiments, Strates et Failles: Le ‘Terrain’, une Métaphore Minee?”. *Éthnologie Française*, n. 31 (1), pp. 127-141.

GREIMAS, Algirdas. *Sémantique Structurale. Recherche et Méthode*. Paris: Larousse, 1966.

LIVET, Pierre; OGIEN, Ruwen (Eds.). *L’Enquête Ontologique du Mode d’Existence des Objets Sociaux*. Paris: Édition de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000.

MARTINS, Moisés de Lemos. *A Linguagem, a Verdade e o Poder*. Ensaio de Semiótica Social. 2. ed. Famalicão: Húmus, 2017.

MARTINS, Moisés de Lemos (2015). “A liberdade académica e os seus inimigos”. *Comunicação e Sociedade*, n. 27 (pp. 405-420). Braga, CECS, Universidade do Minho. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/36695>

316

MARTINS, Moisés de Lemos (2013). Interview with Moisés de Lemos Martins. In Pinto-Coelho, Z. & Carvalho, A. (Eds.) *Academics Responding to Discourses of Crisis in Higher Education and Research* (pp. 61-72). Braga: CECS, Universidade do Minho. Retirado de: <http://hdl.handle.net/1822/29224>

MARTINS, Moisés de Lemos (2002). *Ensino Superior e Melancolia*. Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Oração de Sapiência. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/1288>

MARTINS, Moisés de Lemos (1993). “As Incertezas da nossa Modernidade e o Impasse Universitário”. *Cadernos do Noroeste*, vol. 6 (pp. 341-348). Braga, Universidade do Minho. Retirado de: <http://hdl.handle.net/1822/25330>

MOURÃO, José Augusto (1999). “Para um Imanentismo Aberto (o reducionismo solipsista)”. *Comunicação e Sociedade*, n. 1 (pp. 41-60).

PETITOT, Jean (1985). *Morphogenèse du Sens*. Paris: PUF, 1985.

PETITOT, Jean. “Entretien avec René Thom”. **Mathématiques et Sciences Humaines**, nº 59, 1977.

PLATÃO. **Timeu – Crítias** (tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes). Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra, 2011.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred (1968) [1952]. Sur la Structure Sociale. **Structure et fonction dans la société primitive**. Paris: Minuit, 1968 [1952].

ROSA, João Guimarães. **O Grande Sertão – Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1967].

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um Discurso sobre as Ciências**. Porto: Afrontamento, 1987.

SOBRINHO SIMÕES, Manuel. “Vivemos de Truques para Sofrer o menos Possível”. **Revista do semanário Expresso**. Entrevista concedida a Luciana Leiderfarb e Rui Duarte Silva, 25 ago. 2018.

317

SOBRINHO SIMÕES, Manuel. “Este Governo fez uma espécie de destruição criativa: rebentou com tudo”. **Jornal Público**. Entrevista concedida a Samuel Silva, 22 nov. 2013.

SOKAL, Alan. “Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”. **Social Text**, n. 46-47 (pp. 217–252), doi:10.2307/466856, 1996.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean (1999). **Imposturas Intelectuais**. Tradução de Nuno Crato. Lisboa: Gradiva, 1999.

SPERBER, Dan. Outils conceptuels pour une science naturelle de la société et de la culture. Livet, Pierre, e Ogien, Ruwen (Eds.), **L’Enquête Ontologique du Mode d’Existence des Objets Sociaux** (pp. 209-230). Paris: Ed. de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000.

STEINER, George. **No Castelo do Barba Azul**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992 [1971].

THOM, René (1988). “La place d’une philosophie de la nature”. **Autrement**, n. 102, “À quoi pensent les philosophes” (pp. 130-136), 1988.

THOM, René (1985). **Parábolas e catástrofes**. Trad. Mário Brito. Lisboa: Dom Quixote, 1985.



# Barroco y memoria

Notas para una antropología sonora y visual

Otto Rosales Cárdenas<sup>1</sup>

*Alimentarse de imágenes significa alimentar imágenes,  
confiriéndoles sustancia, prestándole los cuerpos,  
Significa entrar en ellas y transformarse en personaje.  
Norval Baitello Jr.*

<sup>1</sup> Professor Associado do Departamento de Ciências Sociais da Universidade dos Andes ULA-Táchira, Venezuela. Antropólogo e sociólogo. Suas áreas de pesquisa são: corpo e narrativa; mitos contemporâneos.

Uno

Vivimos un tiempo, sobre todo en este país llamado Venezuela, una pequeña Venecia pensaron los primeros visitantes, donde la imagen del embaucador<sup>2</sup> se disuelve en la memoria colectiva, aun parpadea como una imagen del poder heroico. Un icono de centralidad, un eje “amable”, una voz seductora irrumpe como una promesa a cumplir.

Un cuerpo vestido e investido de “autoridad” (brazalete, boina y botas de asalto, bandera a cuestras con la insignia a volverse una proclama nacional).

El poder se metamorfosea, cambia y se adapta a su interés gatopardiano. Simular cambio, para que nada cambie... Imagen provocadora, altanera, disonante, oculta por debajo la piel heroica... nada cambie.

Una imagen bordea lo cotidiano: una solicitud de sorber un aromático café criollo, entre chiste y chiste; una broma para recordar una fecha patria. Un gesto, una torsión en los labios, algo hace jugar memoria y recuerdo; los ojos mirando al horizonte: para que nada cambie.

321

Ritualidad ante el poder según Baitelo Junior la observa como un “incidir en el tiempo” que renace, significa conferir nueva vida y ofrecer sobrevida y conferir sobrevida implica desafiar y negar la muerte. Desafiar y negar la muerte presupone una convivencia con el miedo. Así, las imágenes son, por naturaleza, fóbicas (Baitello, 2008).

El poder vocifera contra la muerte, pero planifica cómo acorrallar al otro que desafía su patología destructiva. Lógica de posiciones, avanza y se tocan los puntos vulnerables del otro (Zoja, 2013) Se le desprecia públicamente, pero no se destruye de manera frontal, se desmembra su cuerpo, sus propiedades, se expone al ridículo. En síntesis: vigila, denigra, acosa.

Vivir acosado, vigilado, proscrito, es una constante en el juego del poder en la civilización occidental con las demás civilizaciones. Ella se expandió como

<sup>2</sup> Recuperamos el término embaucador de Kafka en su apuesta por *Desenmascarar a un embaucador* (1913).

estrategia de guerra, ocupación, degüello. Estamos en las entrañas de una civilización, un modo de vivir y de pensar signado por la exclusión de los otros. Queda entonces, dar una vuelta de tuerca y mirar otras superficies, otras lógicas de convivir, de producir e imaginar la vida.

En esa superficie del límite, nos acercamos al pensamiento de Norval Baitelo Jr. En los primeros encuentros con este comunicador vigoroso llama la atención su acercamiento a autores poco visitados, pues en la alforja espiritual de Baitelo Junior están los otros: polacos, checos, chinos, alemanes. Y nosotros, sus nuevos acompañantes, por ese juego de la amistad construida volvemos visible su presencia cada vez que regresamos a sus escritos.

Así, este texto se propone entrecruzar sus ideas más impactantes con las nuestras, y volverlas costura teórica, huellas.

322

Una idea reflexiva que nos ayudó en las primeras propuestas en torno al hecho comunicativo para acercarnos a la antropología de la imagen. El cuerpo como receptor y voz del encuentro con el otro: Extremo generador de toda comunicación es un cuerpo, y el otro extremo del mismo proceso igualmente existe en su naturaleza primera de cuerpo. De ninguno de estos dos extremos podemos disociar sus cualidades de portadores de memorias, historia e historicidad, por lo tanto de cultura (Baitello, 2008).

Memoria e historia en una cultura nos oculta y soslaya nuestra rica tradición barroca, un barroco mal entendido como una expresión recargada, compulsiva, de nuestra variada construcción social. El barroco lo volvemos a recuperar para mirarlo y sentir su ancestral brillo, ritmo, en las voces, cuerpos híbridos que van desde el modesto campesino, sus manos curtidas por el arado, hasta voces polifónicas en plazas públicas, atrios sagrados, en las iglesias talladas por estas mismas manos de esclavos o indios amparados por la “misericordia” de los gobernantes.

Es un salto y seña se adentra en *Oro Preto* con Alheijandinho para desbrozar en los profetas una mirada con sus cuerpos insinuantes de una nueva profecía de los excluidos del paraíso terrenal.



Aleijadinho / Cristo da Flagelação ou da Coluna (detalle) / 1791-1812 / madera policromada / São João del-Rei, Brazil.

323

Volver sobre este artesano de la impiedad humana, “mocho”, leproso, que cincela a un Buen Jesús con ojos distrábicos, saya roída, pies descalzos en su travesía nómada, como volviendo siempre por nuestra otra historia, pocas veces contada por la voz oficial, la voz del amo.

Pero nuestro barroco no sólo siguió avanzando hasta llegar a lo más cotidiano de nuestra América mestiza, sino se alojó también en la comida, en los bailes, en los modos de hablar (y de maldecir, también), de amar o redescubrir nuestra corporeidad oculta.

Avancemos y superemos esa colcha de retazos. Casi siempre se quiere ver lo popular sin observarla y vivirla en su amplia variedad de posibilidades, haciéndola y rehaciéndola en su caudal diario.

En la voz y andar ondulante de los nómadas sin trabajo, en los saltimbanqui, en los desterrados inmigrantes o en los nuevos mercadillos que ofertan sus ancestrales

productos los fines de semana a lo ancho y largo de nuestra América Mestiza.

Si nuestra hipótesis se vuelve realidad, o mejor, si la realidad confirma nuestra hipótesis, estamos ante una manera ancestral y novedosa de hacerle frente a la crisis de la ilustración. Es decir, al tope de la producción irracional de bienes y servicios, pues en su alocada búsqueda de beneficio, con su máxima ganancia, los usuarios barrocos lo devuelven como una sobreabundancia del compartir diario.

Extraño fenómeno del afecto y del encuentro con el otro. Mientras la imagen masiva es generar máximo consumo, aquí se trata de volver siempre sobre lo poco, como ética de un consumo estético o, en voz de los abuelos ancestrales, vivir bien con poco, sin dejarse llevar por el despilfarro.

Estamos entonces en presencia de una ancestral imagen que recompone o ayuda a configurar la distorsión de un imaginario del derroche, y buscamos un uso del barroco ético, del gusto por un placer estético de lo ancestral.

324

Si la publicidad vende todo como lo mejor e impecable, se vuelve al intercambio de lo que se transmite como un bien que sobra, pero que tampoco altera los usos del bien intercambiado. Bien lo observó Marcel Mauss (1979) cuando lo denominó *Potlach*, un exceso se filtra entre los dedos del gran beneficio para llegar casi al instante al necesitado y satisfacerlo. Un sabor, un abrigo para cubrir su corporeidad maltrecha por la intemperie.

Pero los beneficios de esta luz tropical, de estas sobras estéticas, también se nos vuelven corporeidad visual y nos detenemos ante la volumetría de los cuerpos carnosos de Tarsila do Amaral hasta Belisario Rangel, pasando por los cuerpos desnudos, quemados por el sol, las majas de Armando Reverón, o por los objetos mágicos de Mario Abreu, como una invocación ritual ante los azotes del conquistador, y llegar hasta los penetrables de Jesús Soto o las palmeras espigadas, carnosas, de Wilfredo Lam. Y paremos de contar, porque en este mirar plástico es donde ese barroco vulgar se recrea constantemente.



Tarsila do Amaral / *Sol poniente* / 1929/ óleo sobre tela/ 54 × 65 cm/ Colección privada/  
Río de Janeiro.

325



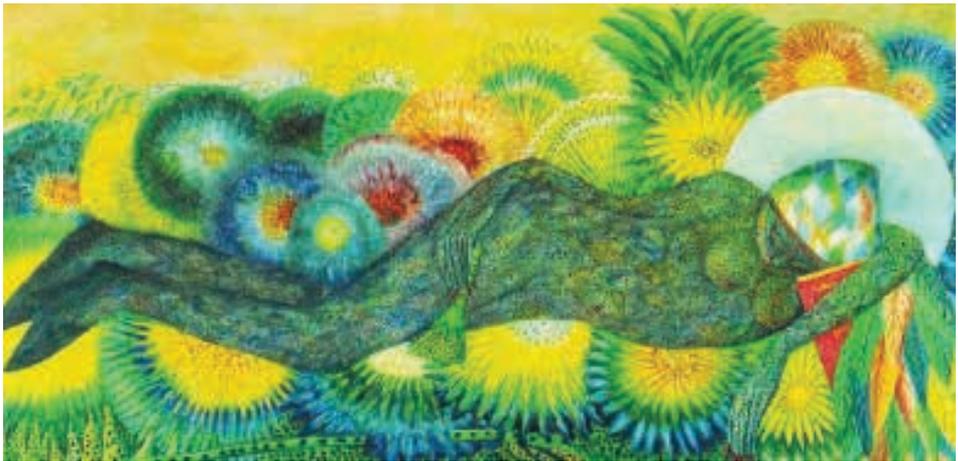
Armando Reverón / *La Cueva* / hacia 1920 / óleo sobre tela / 104 x 157cm / SAWAS C.A. /  
Caracas



326

Armando Reverón / *Amanecer desde Punta Brisa* / 1945 / óleo sobre tela / 60,5 x 79cm /  
SAWAS C.A. / Caracas

En efecto, aún con la sobredosis del espejismo de la modernidad, bella y esplendente con su brillo plástico, las manos amorosas de estos creadores artesanos vuelven y regresan a la luz del trópico, y lo vuelven partícula de goce, abundancia carnal, colorido ancestral de la tierra mestiza. Una “carnosidad Caribe”, es decir una degustación violenta, drástica, de colorines y técnica, producen esa mirada ancestral que une la luz y la naturaleza en estos elementos reimpresos se disfrutan como un goce ético y estético.



Mario Abreu / *Mujer vegetal* / 1954 / óleo sobre tela / 90x180cm / GAN / Caracas



Wilfredo Lam / *La Jungla* / 1943 / óleo sobre papel kraft / 284 x 292cm / MOMA / EE.UU

Si, el barroco vulgar se cuela entre los dedos de los salones oficiales, se filtró con el barro ocre, con la luz difuminada, con los pies descalzos o con los zapatos prestados, de estos y otros artesanos de este continente errante.

Pero hay más. En los inicios del siglo XX se configuran estas fiestas que pasan silenciosas del burdel al salón. Es una triada va de las celdillas de los bares del marinero migrante en los suburbios del gran Buenos Aires y arremete contra las “minas”, chicas preciosas con gastados cuerpos comprados o vendidos al menor postor se rozan y juegan en un acto amoroso que escandaliza a los más cautos.

Es el tango divino, travieso, se apropia de los espacios populares para entrar vestido de vulgo a los salones elegantes. Son los cuerpos que se juntan, citan, para producir un lenguaje de gestos, piruetas como una filigrana en el aire.

Volver siempre al otro cuerpo incita al encuentro para evanecer con la voz pastosa de Gardel.

Cuando la suerte qu'esgrele

fayando y fayando  
te largue para'o;

Cuando estés bien en la vía,  
sin rumbo, desespera'o;

Cuando no tengas ni fe,  
ni yerba de ayer  
secándose al sol;

Cuando rajés los tamangos  
buscando ese mango  
que te haga morfar,

la indiferencia del mundo,  
que es sordo y es mudo,  
recién sentirás...

Verás que todo es mentira,  
verás que nada es amor,  
que al mundo nada le importa...

Yira, yira

Aunque te quiebre la vida,  
aunque te muerda un dolor,

no esperes nunca una ayuda  
ni una mano, ni un favor.

Cuando estén secas las pilas  
de todos los timbres  
que vos apretás,  
buscando un pecho fraterno  
para morir abraza'o;

Cuando te dejen tirao  
después de cinchar,  
lo mismo que a mí;

Cuando manyés que a tu lado  
se prueban la ropa  
que vas a dejar,

te acordarás de este otario  
que un día, cansado  
se puso a ladrar

Verás que todo es mentira,  
verás que nada es amor,  
que al mundo nada le importa...

Yira, yira

Enrique Santos Discepolo (1929)

Un tiempo lento, gira sobre sí mismo, busca acomodo en los espacios de lo diferente, singular, propio. Lo popular del baile, del “vulgo”, se voltea sobre su eje y se abre al encuentro infinito del otro ser, y le cuenta, le narra su tragedia.

Un tiempo *alegro* inventa figuras, salta, encorva el lomo, gime como un animal celoso, se abre simulando ser pájaro, seduce con su canto. El cuerpo, o su corporeidad, es lenguaje inédito del otro, lo recibe disolviendo su energía en

infinitos zapateos, rastrilla sus pies y recorre, suelta por todo lo ancho y largo del sitio. Escobilla y cierra con una sonrisa plena la complicidad.

Si, el cuerpo es ese espacio amoroso que sensibiliza el encuentro con el otro, su energía, su abrazo cálido, su choque suave, casi un acto amatorio en secreto. El bolero no puede esperar y busca oscuridad, el rincón, la penumbra, como susurra Lucho Gatica:

Reloj, no marques las horas  
Porque voy a enloquecer  
Ella se ira para siempre  
Cuando amanezca otra vez

Nomás nos queda esta noche  
Para vivir nuestro amor  
Y tu tic-tac me recuerda  
Mi irremediable dolor

Reloj detén tu camino  
Porque mi vida se apaga  
Ella es la estrella  
Que alumbra mi ser  
Yo sin su amor no soy nada

Detén el tiempo en tus manos  
Haz esta noche perpetua  
Para que nunca se vaya de mi  
Para que nunca amanezca

Roberto Cantoral García (1956)

O tal vez ese barroco también se cuela en la canción ranchera, la que nos devuelve a una antropología de lo sonoro, con esa nostalgia de José Alfredo Jiménez, lento, con su sarape al hombro, arrastrando su dolor ante la modernidad difusa y exótica.

Te vi llegar  
y sentí  
la presencia  
de un ser desconocido.

Te vi llegar  
y sentí  
lo que nunca,  
jamás había sentido.

Te quise amar  
y tu amor no era fuego,  
no era lumbre.  
Las distancias apartan las ciudades.  
Las ciudades destruyen las costumbres.

Te dije adiós  
y pediste  
que nunca,  
que nunca te olvidara.

Te dije adiós  
y sentí,  
de tu amor,  
otra vez la fuerza extraña.

Y mi alma completa se me cubrió de hielo  
Y mi cuerpo entero se llenó de frío  
Y estuve a punto, de cambiar tu mundo,  
De cambiar tu mundo por el mundo mío.

En *Las Ciudades*, la voz del cantante podría insertarse *en off*, para acompañar cualquier capítulo de alguna telenovela latinoamericana de éxito. O en el cine mexicano, argentino o cubano, para mostrar al héroe trágico en su esplendor, sus aventuras y sus picardías. Altanero, díscolo en las peripecias de su vida amorosa.

Pero también es la época en la cual el modelo ilustrado empieza a tocar su propio fondo. Ya no vale proponer más democracia. Al contrario, sólo se muestra el progresivo agotamiento de sus promesas. Ya no habla de progreso, sino de aliados. Ya no propone ayuda a los indios, negros, esclavos, sino políticas esterilizadoras para sus vientres. Ya no sugiere entrenamiento para sus fuerzas amigas, sino becas para sus academias. La voz del amo aminora, seduce, corrompe el gusto, para asumir todo está perdido, inservible, en “crisis”.

La voz del amo se vuelve “festiva”, permeable, para parecer que sus vicios son los de todas las sociedades. Uniformiza, masifica, globaliza. Todo está dispuesto para que nada cambie.

DOS

Volvamos a nuestro eje, luego de esta fuga.

332 La cultura mestiza, barroca, vulgar, se debate entonces en una puja por mantener y mantenerse, en no doblegarse ante el “atropello” de la ilustración y se metamorfosea, regresa a ser sinuosa, serpenteante, curvilínea, ante la arremetida de la civilización impostora.

¿Corre paralela? ¿Acepta valores y los devora en una iconofagia?

En nuestra reflexión, queremos proponer algunas líneas convergentes, a veces divergentes, o disidentes, con el discurso de Occidente.

Si nuestra lectura quiere ser pertinente, trata también de relativizar los absolutos, de manera inevitable surgidos en las lecturas de otros investigadores. ¿Es nuestra manera de ser y estar en la cultura de Occidente una tragedia? ¿Podemos convivir con sus valores e instituciones? ¿Con su ilusión de Progreso?

¿Estamos condenados a ser exóticos con nuestra manera de ser? ¿Bárbaros?  
¿Distintos?

¿Sujetos exóticos de esta “Modernidad”?

Acerquemos la lupa. Releamos nuestra “tradicción” con el “progreso” de Occidente, y debe ser desde nuestra manera de ser y de estar en nuestras simbolizaciones cotidianas.

Heitor Villalobos, un creador híbrido, por su intenso trabajo de sujeto barroco, le cuenta a Alejo Carpentier (2007) de su encuentro con el etnomusicólogo venezolano andino Luis Felipe Ramón y Rivera en una crónica:

Quiero que transmitas un mensaje mío a los jóvenes compositores venezolanos... Diles... que estudien a fondo el folclore de su país, que lean los trabajos de Juan Liscano, que escuchen las grabaciones de cantos populares realizados por Isabel Arend y Ramón y Rivera... Que se empapen de su música popular... Pero no para hacer “folklore”, no!... que no apunten lo temas; que no anoten los ritmos... Lo que deben hacer es hallar su propia personalidad a través de sus músicas nacionales... Hallar su propia personalidad... y entonces ¡Por Dios! Que no traten de ser modernos, originales, nuevos. Que escriban lo que siente, como lo sienten... Y, sobre todo, que tengan siempre presente su obligación de no ser exóticos. Nunca exóticos...

333

Cuando un artista encuentra su acento verdadero, siempre es original y avanzado, aunque no tenga consciencia de ello... y, sobre todo libertad... sólo puede crearse algo grande dentro de la más absoluta libertad de expresión...

(Carpentier, 2007, p. 18-19)

Una cita larga recupera el sentido de una modernidad avasallante, difusa, compleja... Si para los creadores o artesanos siempre se camina hacia sus raíces, Villalobos nos advierte esa búsqueda no debe ir sino hacia una personalidad individual y colectiva fortalezca la diferencia como sujetos curiosos (Mangieri,2006), contradictorios, abiertos en su trayecto...

A Juan Liscano (1991) en sus reflexiones lo advierte el peligro futuro de lo cuantitativo y tecnológico, indiscutibles causantes del fenómeno contemporáneo de la alienación, el stress y la deshumanización espiritual en las sociedades actuales pegadas en la cola de la modernidad.

Y Miguel Gomes (2001) observa que el artista de hoy, metido en la ilusión moderna, que se siente comprometido con el destino de la nación, que piensa que su participación es imprescindible para el futuro de la colectividad, repite el patrón heredado de la pequeña aristocracia, que deseó crear a su imagen y semejanza un espacio social en el que ella sería el centro absoluto, la detectora del dominio sobre tierras, castas y otras propiedades humanas, arrebatadas al imperio español.

Este autor nos ayuda a interceptar esta reflexión sobre el caudillo o la personalidad caudillesca que habita en nuestro ser, llegando a coincidir con nuestra propuesta al afirmar, el letrado en la Hispanoamérica moderna, se define como “responsable” en contraposición a otros que a su vez no lo son, es el equivalente exacto del latifundista y del caudillo, neocaudillo o dictador modernos: prolongadores en los terrenos respectivos de la cultura, la economía y la política, de la voluntad de poder de una antigua clase social dispuesta a transformarse, para que todo siga igual (Gomes, 2001).

334

Nos queda avanzar, como sujetos híbridos, barrocos narrados en estrategias nómadas y estéticas, para ir configurando tal vez *órbitas de lo imaginario* en lo cotidiano recupere y guarde eróticamente en la memoria nuevas y ancestrales *devoraciones simbólicas*, como deltas interiores constantes de *nuestra piel, puente infinito con el mundo* y con nuestras poéticas errantes por vivir.

## Bibliografía

Amaral, Arcy (1978) *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Compilación y prólogo. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Baitello Jr., Norval (2008) *La era de la iconofagia*. Andalucía: Arcibel.

Carpentier, Alejo (2007) *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza.

Gomes, Miguel (2001) Símbolo, alegoría y fin de siglo. Notas sobre narrativa hispanoamericana. *Imagen*. Año 34, N°1, Caracas.

Kafka, Franz (1913) Desenmascarar a un embaucador. En: *Obras completas*. Tomo II (1999) Barcelona: Edicomunicación S.A.

Liscano, Juan (1991) *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*. Caracas: Alfadil Editores.

Mangieri, Rocco (2006). Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos. Madrid: Biblioteca Nueva.

Mauss, Marcel (1979) *Antropología y Sociología*. Madrid: Tecnos.

Zoja, Luigi (2013) *Paranoia. La locura que hace la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

# O professor sentado

Raphael Dall’Anese Durante<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisador associado na Universidade Presbiteriana Mackenzie, vinculado em pós-doutoramento ao grupo de pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas, do PPG em Educação, Artes e História da Cultura, com foco em Teoria dos Jogos e no desenvolvimento de um mapeamento da dimensão lógica nos jogos de linguagem no Brasil contemporâneo.

Quando diante da realidade, posicionado pelo método dedutivo ou pelo método indutivo, o conhecimento se apresenta impossível, faz-se necessária a figura do mediador, a figura do professor, sem o qual o aprendizado é impossível. O que faz esse mediador? Se a educação fosse uma ciência, obedeceria à regras estritas e bastaria aplicá-las. No entanto a educação não é desse jeito. A educação é uma arte, uma técnica. Para entender: o que a ciência faz? A ciência pega vários fenômenos aparentemente heterogêneos e os reduz à unidade de um princípio. Agora veja bem: a técnica ou arte faz exatamente o contrário. Quando se cria um objeto técnico, como por exemplo um computador, ou um papel impresso, o que se faz? Está-se juntando elementos que não são regidos por nenhum princípio comum. Um simples papel impresso, por exemplo, é um produto técnico. Quais são os elementos que o compõem? No mínimo três: a língua na qual o negócio foi escrito; a tinta com a qual a coisa foi impressa; e o papel. É possível existir um princípio comum capaz de explicar ao mesmo tempo as regras da gramática, a química da tinta e a fabricação do papel? Não. Portanto são coisas heterogêneas, teoricamente irreduzíveis, a uma teoria comum. Não pode haver teoria comum dessas três coisas. Para fazer um computador, precisa-se no mínimo de um código binário, do plástico que vai compor o corpo do computador, da medida das teclas ajustadas em função do tamanho do dedo humano, para poder ser teclada. Existe algum princípio científico que explique ao mesmo tempo o código binário, a anatomia do dedo humano e a química de fabricação do plástico? Não. São coisas absolutamente heterogêneas. Agora, o que a técnica faz? A técnica, ou a arte, junta tudo isso, não numa unidade teórica, mas numa unidade material. Portanto, isso quer dizer que a racionalidade da técnica é o contrário da racionalidade da ciência. A arte ou técnica é a habilidade de sintetizar num produto material elementos que são teoricamente heterogêneos e irreduzíveis a uma racionalidade comum. A educação é precisamente isso. A técnica é a habilidade de chegar a um resultado racional pelo jogo de meios que são racionais e irracionais. Não há o controle completo do processo. Isso quer dizer que, para o alcance do conhecimento, há a necessidade não só da presença do mediador, mas também de sua criatividade, para que seja feito esse arranjo, entre as disponibilidades pessoais do aluno – que são incontroláveis – e o objetivo desejado, isto é, fazer o sujeito entender tal coisa, tal outra coisa etc. O professor é aquele que faz a ponte entre o racional e o irracional. Difícilimo! A presença do professor é o elemento central da educação, ainda que ele esteja sentado. E mesmo sentado, sobre a mesa de uma das salas do 4º andar da PUC-SP, tudo o que é feito é arte. A mais bela das artes. Te agradeço querido Norval.

Antropofagia – Iconofagia – Baitellofagia

70 DENTIÇOES

Rodrigo Browne Sartori<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dirección de Estudios de Posgrado – Universidad Austral de Chile (Valdivia)

Conocí a Norval a principios de este siglo en el sur de España. En aquellos años divagaba por saber en qué tema realizaría mi Tesis de grado en uno de los doctorados de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. No tenía claridad sobre contenidos, lecturas, metodologías y formas desde dónde abordar el trabajo. Me limitaba en ser un tipo que andaba buscándose la vida en medio de un programa de Doctorado, escapando de un Chile postdictatorialmente conservador y reaccionario.

Tiempos de incertidumbre y de nueva vida que me llevaban a merodear y escrudiñar en diversas actividades académicas que surgieran en el entorno mediato de la Andalucía de ese entonces. Participaba en seminarios, cursos, talleres, encuentros, etc., tratando de que la varita mágica iluminase lo que podría ser el tema central, la palabra clave, el meollo, de la investigación doctoral.

Así fue como, en un momento y referenciado por buenos amigos, tomé el curso del profesor Vicente Romano. La asignatura llamada “El tiempo y el espacio en la comunicación” se centraba en uno de los libros más reconocidos de este autor y, además, incluía a un invitado que dictaría una sesión en el marco de lo programado en esa asignatura. Por tanto, mi primer acercamiento fue “por culpa” del profesor Vicente Romano García.

Como ya se puede suponer, el invitado de esta sesión fue nuestro querido maestro Norval Baitello Jr. que, desde esos años, ya presentaba miradas muy innovadoras, con una estampa completamente crítica y con un atisbo a cuestiones interdisciplinarias no comunes en épocas de estrecheces disciplinarias y mezquinas formas de reinventar la comunicación. En esa sesión sorprendió: el dominio, los contenidos y su presentación me hicieron solidarizar con la postura del invitado y con el despliegue que estaba proponiendo, dejando algunas esquirlas de hacía dónde podría ir mi Tesis.

Pero eso no fue todo. La misma tarde del día donde expuso en la clase del Dr. Romano, Norval dictaría una conferencia, dentro de la Facultad, abierta a la comunidad toda. Allí hablaría de algo muy raro para esos años, como era el neologismo, desmenuzado etimológicamente por él mismo, de *iconofagia*. ¿De qué trataría esa conferencia? Lo atrapante de la sesión de la mañana y lo atractivo del título de la actividad de la tarde, me hicieron quedarme para presenciar esta puesta

en escena de la *iconofagia* y todo lo que ello implicaba -supe después- para nuestras sociedades que, en esos tiempos, ya iban en camino hacia la hipermediatización y la sobreexposición radical.

De buenas a primeras y a simple vista, todo se acentuaba en el consumo indiscriminado de imágenes (iconos), las secuelas que ellas podrían acarrear en nuestros cuerpos y qué sucedería si simbólicamente las devoramos (fagia) en distintos niveles, como lo veremos luego de la siguiente cita.

A saber, la declaración de principios de esa conferencia fue algo por el estilo:

As imagens apresentadas pelos mídia contemporâneos terminam por possuir um alto teor de referência a outras imagens que se referem a ainda outras, construindo uma “perspectiva em abismo”, segundo E. P. Cañizal, que se perde em imagens remotas de insondáveis resquícios arqueológicos (...) Evidentemente não se trata de un fenômeno apenas contemporâneo, senão de um proceso constitutivo e fundante da autonomia relativa da esfera da cultura humana, que porém, exacerbado pela avalanche ou pelo dilúvio das imagens do século XX, ganha dimensões inusitadas (2005: 95).

340

La clasificación baitelliana era la siguiente: la primera es “Antropofagia (pura)” cuerpos devoran cuerpos, vale decir, la tradición de nuestros ancestros tribales tan celebrados por el Movimiento festivo y Modernista del antropófago-tupí oswaldiano. Luego, “Iconofagia (pura)” imágenes que devoran imágenes. Proceso en el cual las imágenes, en un ejercicio ilimitado, se devoran entre ellas para producir otras imágenes, sin tregua y a tope. En tercer lugar, ingresamos -dice Norval- a las “crisis de la visibilidad”, donde las imágenes comienzan a obnubilar, oscurecen los horizontes y tapan el ver. “Iconofagia (impura)” cuerpos devoran imágenes. Esta opción está compuesta por imágenes que las personas devoran a través de la propaganda, la moda, los medios, en el diario vivir, por las calles, al vestirse, etc. [hoy la ejemplificamos fácilmente con las *fake news*]. Finalmente, la “antropofagia (impura)”, imágenes devoran cuerpos. Es cuando el poder de la imagen llega a tal nivel que se transforma en el mismo personaje que está icono-comiéndose. “Ao contrário de uma apropriação, trata-se aqui de uma expropriação de si mesmo” (Baitello, 2005: 97).



Ejemplo de  
“Antropofagia (impura)”

El entusiasmo fue tal al terminar su conferencia que me acerqué a él para preguntarle sobre el concepto, sus ideas y cómo había llegado a trabajar estos temas que hacían apocalípticamente añicos a nuestras sociedades. El diálogo fue breve, cruzamos correos electrónicos (muy poco usados en esos años) y, desde allí, no dejamos de tener contacto en diferentes momentos, estilos y formas.

341

No sé si fue en la misma palestra o en las conversaciones que tuvimos posterior a ella, pero en uno de esos diálogos encontramos al segundo “culpable” por el cual -e indirectamente en esta ocasión- me aproximé un poco más a Norval y su pensamiento. Cuando hablamos de Eduardo Peñuela Cañizal -ya citado en este texto por el mismo Baitello- encontramos un segundo denominador común y a un personaje que nos había orientado a ambos en nuestras carreras académicas. Peñuela, un clásico de la comunicación, el cine y la semiótica iberoamericana había trabajado y conocido a Norval en varias instancias del quehacer universitario paulista. El profesor Peñuela había sido el director de mi Tesis de Maestría que había cursado a fines del siglo XX en otra universidad española. Los dos, por tanto, habíamos tenido, teníamos e íbamos a seguir teniendo contacto con él.

Tiempo después, en 2003, cuando ya terminaba mi Tesis de Doctorado que “norvalianamente” versaba sobre antropofagia, iconofagia, semiótica y posestructuralismo, consideramos fundamental -con mi profesor orientador- que,

por todo lo relatado hasta ahora, el Dr. Baitello de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo estuviese y participara como profesor evaluador del manuscrito. Así fue como por segunda vez -y con un tanto más de cercanía que la primera- me encontré con Norval en la vieja ciudad de Sevilla. Era uno de los profesores informantes de mi Tesis Doctoral ¿Algo más? Se cumplía con el requerimiento de tener a un antropo-iconofágo en el Tribunal final de la Tesis.

A partir de esto, el maestro pasa a ser amigo, un entrañable amigo-maestro que se transforma en una fuente incansable que invita a ampliar teorías, discursos, bibliografías y que, cada vez más, enriquecía (enriquece) nuestras clases, trabajos de tesis y todo tipo de aventuras epistemológicas en las que nos sumergeríamos.

La amistad nos llevó a presentarnos entre nosotros a más y más amistades en Brasil, Chile, Uruguay, Argentina, España, Alemania y las redes comenzaron a crecer a límites inimaginables. Visitamos con cierta frecuencia São Paulo y los robustos y contundentes congresos del CISC (Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Média). Allí, realmente, los jóvenes y recientes doctorados en Sevilla se hicieron antropófagos, vivimos la antropofagia y degustamos todo tipo de placeres gastronómico-académicos de la ciudad zona cero y epicentro del mundo antropófago de todos los tiempos.

Después de los congresos CISC pasaron más cosas. Norval y su equipo estuvo muchas veces en Chile. Fue conferencista de cierre del noveno Congreso de la Asociación Chilena de Semiótica, en Temuco, en la Sede de Pucón de la Universidad de La Frontera (UFRO); participó en actividades varias en la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso -a la luz de los amigos Felip Gascón y Víctor Silva- y, sin duda, fue un permanente visitante de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia. Casa de estudios que me acoge desde que Norval dio uno de los vistos buenos para hacerme Doctor en antropo e iconofagia y comunicación.

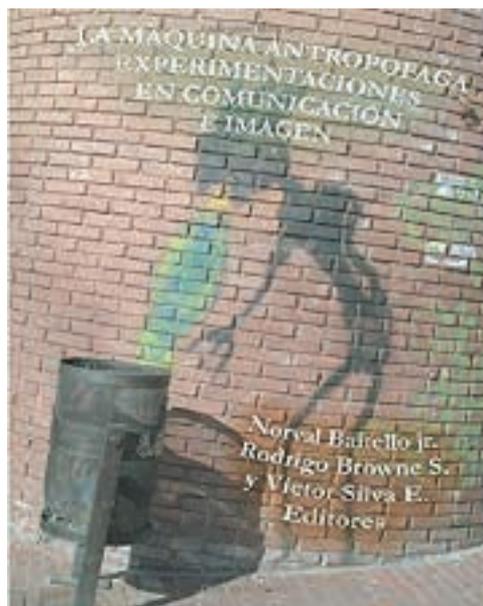
En una ocasión, en Valdivia y en el marco de lo que llamamos “Diálogos Culturales”, nos encontramos Peñuela, Baitello y yo. La actividad, apellidada “Interdisciplinas para la Comunicación”, reunía a académicos de Brasil (paulistas) y profesores de Chile (Valdivia), casi como un intercambio bilateral de posturas y miradas. Peñuela, en su ponencia propuso, frente a las estrecheces de algunas lecturas, la noción de “sordez ideológica”, a la cual, posteriormente, recurrimos

en varias ocasiones casi como un concepto fuente para problematizar la idea de (in)comunicación. La “sordez ideológica” se reduce -sólo- a una respuesta crítica a quienes se empalagan y encarcelan en la cuestión de LA disciplina, de la única y gran disciplina, por sobre otras y desde una manera anti-interdisciplinaria. Norval habló de las capilaridades de la comunicación.



Portada de  
“Diálogos Culturales I: Interdisciplinas para la Comunicación”. Annablume,  
São Paulo-Valdivia, 2007.

Con el tiempo, las relaciones paulistas-valdivianas se fueron estrechando aún más. Con Norval empezamos a trabajar codo a codo y comenzamos, en realidad, a consumir y devorarnos todo tipo de lecturas críticas para con la comunicación y sus ejercicios. Su lúdica capacidad de olfatear los enclaves teóricos de la sociedad en la que habitábamos nos llevaba, periódicamente, a visitar y revisitar sus textos, sus nuevos libros. Palabras, nociones e ideas. Ya no bastaba sólo con la iconofagia, sino que se levantaban conceptos tanto o más atractivos: sedación, pensamiento sentado, propiocepción, senilización, entre otro tanto. Por ejemplo y junto a Víctor Silva, editamos:



Portada de:  
“La máquina antropófaga. Experimentaciones en comunicación e imagen”.  
Arcibel. Sevilla, 2013.

344

La penúltima vez que nos vimos pasamos por una situación jocosa. Celebrábamos uno de los tantos festines académicos que se coordinaba, en esa ocasión, en la Universidad de Playa Ancha, en Valparaíso. Terminábamos una de las sesiones de trabajo cuando se anuncia, por un terremoto en Japón, un posible tsunami en las costas de la ciudad-puerto. Rápidamente los operativos de urgencia se activaron y nadie pudo acceder a los hoteles ubicados en el plan-centro de la ciudad, teniendo que correr hacía los cerros de Valpo. en busca de lugar seguro, fuera de los posibles oleajes que podrían llegar de ese rabioso Océano Pacífico. Finalmente, la alerta quedó sólo en el anuncio. No hubo tsunami. Sin embargo, tuvimos que pasar esa noche durmiendo en casa de un colega porteño improvisando habitación, camas y situaciones propias de los mundos antropófagos que habitamos, en esta ocasión, encaramados por uno de los tantos cerros de Valparaíso.

La última vez fue en Londres, mientras él hacía una estancia en el Warburg Institute. Sabiendo que estaría en esa ciudad, me escapé desde donde me encontraba, en Newcastle, para visitarlo y compartir una jornada británica de degustación de aquellos manjares del Reino Unido. El acto de antropofagia que

acometimos en esa oportunidad fue, entre otras, ir a la cuna del *calibanismo*, de “Calibán”, el personaje de “La Tempestad”. Llegamos al “Shakespeare’s Globe” y devoramos los espacios donde, el creador de “La Tempestad”, dio vida a una de las dramaturgias más reconocidas de todos los tiempos y a uno de los personajes -como Calibán- que marca la figura de aquel marginal, sudaca y “diferente” representante de nuestras Américas.

Como se puede apreciar, en este recorrido deambulamos desde la antropofagia a la iconofagia y de ésta a una suerte de “baitellofagia”. Devoramos las lecturas y propuestas de Baitello para hacerlas propias, digerirlas en nuestros contextos y hacerlas parte de nuestra investigación y docencia. Nos alimentamos de Baitello para enriquecer nuestra cultura y nuestra forma de ver el mundo en el que vivimos. Sin Norval, no tendríamos esa capacidad de digerir nuevas ideas, nuevos conceptos que, generosamente, los pone sobre una copiosa mesa para consumirlos y hacerlos parte de nuestra formación como colega, maestro y amigo. La próxima vez que estaremos con Norval será nuevamente en Valdivia. Quizás cuando estas páginas ya estén publicadas, en una jornada de trabajo que tendremos en esa ciudad y que se traduce en el más próximo y nuevo ejercicio de deglución simbólica que cometerá en nuestras tierras. El curso que dictará en el Doctorado en Comunicación de la Universidad de la Frontera y de la Universidad Austral de Chile durante el segundo semestre de 2019.

345

Una vez en Chile y en Valdivia, la oferta a degustar propuesta por Norval será consumida por estudiantes y académicos que actuarán como voraces Baitellófagos. La dieta norvaliana una vez más a disposición del sur de Chile.

Baitellofagia para enriquecer y alimentar nuestras vidas. ¡Viva Norval!

## Bibliografía

Andrade, Oswald de (1928). “Manifesto Antropófago” en Revista de Antropofagia (1928-1929), reedição da revista literaria publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “dentições”. São Paulo. Abril e da Metal, pp. 3 y 7.

Baitello Junior, N. (2005). A era da Iconofagia. Ensaio de comunicação e cultura. São Paulo. Hacker.

Baitello Junior, N. (2008). La era de la iconofagia. Ensayos de Comunicación y Cultura. Sevilla. Arcibel.

Browne Sartori, R. (2003). Propuesta teórico-crítica para una re-lectura de la antropofagia. Semiótica, Comunicación y Posestructuralismo. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.

346 Browne Sartori, R. (2017). “Comunicación indisciplinada: iconofagia e iconorrea en los medios de (in)comunicación” en Revista Austral de Ciencias Sociales, (11), 101-114.

Romano, V. (1998). El tiempo y el espacio en la comunicación. La razón pervertida. País Vasco. Hiru.



Do fazer científico à *Sapientia*: como corpo  
e como alma, um daqueles caminhos que  
nos levam do temporal ao eterno

*“Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me,  
por completo, de que algum dia já tivessem existido septos,  
limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas,  
modas, tendências, escolas literárias, doutrinas,  
conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço”*  
Guimarães Rosa

Rodrigo Daniel Sanches<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Psicologia (FFCLRP/USP). Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (Centro Universitário Ibero-Americano).

Cada organização tem seus ritos e rituais, explícitos ou implícitos, formas de se expressar que permeiam o relacionamento entre os sujeitos e a sociedade. E na academia não é diferente. Ela possui uma linguagem própria, um entremeadado de fios com regras e condutas subjacentes às relações entre professores, alunos e instituições.

Quando conheci o prof. Norval Baitello Jr., em agosto de 2005, provavelmente infrinji uma das regras básicas da academia. Ao assistir à aula inaugural de sua disciplina naquele semestre, no Mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, ele solicitou a cada aluno que se apresentasse, fizesse um breve relato do projeto de pesquisa e dissesse o nome do orientador.

No momento de me apresentar, descrevi de forma sucinta o que pretendia pesquisar e informei, para um professor atônito, que ele era o meu orientador. Na tácita etiqueta academicista, o bom senso indica que o aluno deve conhecer o orientador antes do processo seletivo, discutir o projeto juntos ou até mesmo procurar outro professor-orientador (em muitos casos, o tema pode não ser de interesse do docente almejado pelo candidato).

349

Sua expressão denunciou minha falta de experiência. Para minha surpresa, após alguns segundos de silêncio, o prof. Norval (é assim que costumo chamá-lo, e carinhosamente assim vou denominá-lo durante todo o texto) perguntou se eu podia ficar após a aula para conversarmos sobre os rumos da pesquisa e orientação.

Esperando ser advertido pela ingênua ousadia ou falta de traquejo acadêmico, nossa primeira conversa foi em um tom extremamente amigável. E assim continua até hoje, quase 15 anos depois. Firmamos um pacto vitalício.

Qualquer tentativa de descrever a obra do prof. Norval é arriscada, para não dizer perigosa. É uma mistura de medo e encantamento (quase uma obsessão). É como se deparar com um grande animal marinho, um cachalote gigante, *Moby Dick*. Diferentemente de Ismael, vou ao seu encontro para entendê-lo. E o entendimento leva à contemplação. No esforço de escrever algo sobre a dimensão da obra do prof. Norval, recorro a Guimarães Rosa. Ao revelar os segredos de seu primeiro livro de contos, *Sagarana*, em carta a João Condé, Rosa diz: “Nem o assunto é simples, nem sei eu bem o que vou contar. Mirrado pé de couve, seja, o livro fica sendo, no chão do seu autor, uma árvore velha, capaz de transviá-lo

e de o fazer andar errado, se tenta alcançar-lhe os fios extremos, no labirinto das raízes. Graças a Deus, tudo é mistério”.

Ao esquadrihar os fios extremos dos escritos e reflexões do prof. Norval, corro o grande risco “de me fazer andar errado”. Ao conhecer o labirinto das raízes do seu pensamento ou traçar sua arqueologia, idem. Não tenho capacidade para tanto. Mas é preciso. Uma trajetória singular e representativa, a produção acadêmica do prof. Norval é uma inestimável contribuição para as Ciências da Comunicação, de incontestável relevância acadêmica, social e cultural. E não apenas no campo da Comunicação: grande parte de suas considerações, pela heterogeneidade e multiplicidade do seu pensamento, não pode ser alocada, medida ou mensurada sob o viés de uma única área do conhecimento.

É preciso escavar: *Ghrebh*. Como diz a introdução da revista criada por ele e hoje hospedada no *site* do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), *Ghrebh* em indo-europeu significa “cavar, escavar”. Um desafio para se repensar o universo da Comunicação com suas múltiplas e profundas camadas a ser escavadas.

350

Dá a originalidade das suas análises e argumentações: o prof. Norval preferiu se debruçar sobre as esferas mais profundas, onde os olhos muitas vezes não enxergam. Mas o corpo sente. Sair das superfícies iluminadas e olhar para as camadas mais recônditas. A própria revista *Ghrebh*, para o prof. Norval, deve ser revista e repensada, como em um ato de rebeldia, longe dos eventos de qualificação e critérios regulatórios. Muitas vezes, o verdadeiro conhecimento é, por acepção, *outsider*.

Diante dos desafios de abordar seu trabalho acadêmico e literário, que de fato fala por si, vou me ater também ao Norval *ser humano*. Nele, uma das coisas que mais me chamam a atenção é a sua capacidade de acolhimento. Um homem cuja genialidade não blindou seu ego. Muito pelo contrário – Norval é um gênio acessível. Sempre disposto a ouvir. E a exaltar aqueles que o precederam. Antes do prefácio dos seus livros, enumera o que ele chama de “interlocutores do passado e do presente”. Algo raro no ambiente das ideias.

E em sua maestria, sempre sói emocionar. Foi assim durante a minha defesa de Mestrado (e ele sabe exatamente por quê). Em outro momento (não foram poucos),

ao publicar a minha dissertação de Mestrado, solicitei ao prof. Norval que escrevesse a introdução. Entre milhares de compromissos, mas sempre com uma generosidade ímpar, ao me enviar o texto ele frisou: “Rodrigo, estou sem inspiração”. Quando li, fiquei emocionado. Sempre digo aos meus alunos: se não quiserem ler o meu livro, não há problema algum. Leiam apenas a introdução. E basta.

As teorias do prof. Norval me encantaram desde o início e continuam reverberando em minhas pesquisas. Sua leitura aguda da mídia, ambiência midiática, corpo, vínculos, iconofagia (para mim, uma das teorias mais fascinantes e brilhantes que nos ajudam a pensar o mundo das imagens a nos cercar), passando pela carta, o dadaísmo, o abismo, o beijo, a cadeira, o deserto, a etologia, os deuses, as religiões, os sonhos, as uvas-passas, as sociedades entômicas, o vento, a transcendência e a imanência, a semiótica da cultura (e a própria cultura), e tantos outros temas que suscitam infinitas possibilidades e reflexões (não seria possível enumerá-los, dada a imensidão do seu percurso investigativo). Costumo dizer que comecei a compreender a complexidade e a dimensão dos processos comunicativos não na faculdade de Comunicação Social, mas durante o Mestrado.

351

Até hoje costumo assistir às suas aulas na PUC/SP. Em suas ementas, extremamente detalhadas, alguns temas até se repetem, mas apenas no papel – nunca em suas análises e considerações. Ao rever as próprias teorias ou de outros pesquisadores, o prof. Norval tem uma capacidade única de repensá-las de uma forma mais abrangente, tensionando as superfícies e superficialidades, tecendo conexões nunca previsíveis, tampouco fáceis de serem compreendidas. Demanda um esforço que sempre vale a pena. Além do saber constituído, conviver com o prof. Norval proporciona uma série de outros aprendizados. Certa vez, ele me disse: “Os deuses castigam aqueles que não comemoram suas conquistas”. A cada celebração, lembro de suas palavras.

O prof. Norval é uma das mentes mais brilhantes que já conheci, e poder compartilhar e desfrutar da sua amizade é algo sem precedentes.

Em sua trajetória, acredito que ele ultrapassou o fazer científico e atingiu outro patamar: o da *Sapientia*. Assim como grandes pesquisadores e pensadores, suas pesquisas não cabem em conceitos ou definições simplistas. Não se trata apenas de um estudioso da Comunicação, mas dos processos comunicativos que envolvem e

perpassam o homem e todo o prolongamento da sua existência. E com horror ao lugar-comum e a ortodoxia.

Salve, prof. Norval! E obrigado. Por me ensinar que a comunicação não é um processo apenas de luz, mas também de sombra; e por seus valiosos ensinamentos sobre “o animal que parou os relógios”. Por continuar me incentivando a estranhar o mundo não como ele é, mas sim como parece ser. E por me ensinar a encarar com assombro os sussurros das imagens que nos rodeiam. Por me receber (e me acolher) em São Paulo novamente. Por fazer do reencontro não um começo ou um recomeço, mas um prosseguir.

Diante de minha precariedade para retratar sua obra e sua genialidade, empresto novamente, com afeição, as palavras de Guimarães Rosa: “Tinha de pensar, igualmente, na palavra ‘arte’, em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente”. Essa é a melhor definição que encontrei para a profícua e inquietante obra do Prof. Norval: atemporal; portanto, eterna.

352

Com o cordial abraço do seu sempre aluno e amigo,

Rodrigo Daniel Sanches

São Paulo, 10 de setembro de 2019



# Our Common Tongue / Nossa língua comun

*a Norval*

Ryuta Imafuku<sup>1</sup>

<sup>1</sup> É professor da Universidade de Tóquio (Japão), ligado ao departamento de Estudos Culturais, e um dos pensadores mais ativos do Japão contemporâneo. Antropólogo, tem diversos livros sobre cultura, comunicação intercultural e imagem.

The supreme artist of fingertips passed away.

At last, he has taken bossa nova away from us to make it his own forever.

It should have been like that.

*Joãozinho*, as you know, the only one in the world who could surpass the silence.

His tactile relation with strings of spirit was one and only.

He knew how to relate the whole story of our soul which happens between the six strings of accidents and incidents.

We learned from him how to shift the normal tuning of the world and to venture into the unknown.

He created a *sambinha* built upon a single note which in fact contains everything.

355

Every beauty and every kiss, every grief and every bliss.

The miraculous elegant fingertips that can touch and detach.

Sensuous tips of minds never getting lost in the superficial desert of pixels.

These keen edges of the body believe in the delight of the very moment of touch and pluck,

as we believe in the delight and the pain of the moment of writing, the Kafkaesque obsession of *kritzeln*, our inevitable devotion to scriptmaking.

I lament our loss of João, because his fingers, together with his subtle voice, meant a miracle which our indispensable organ could finally attain.

Norval, I remember so vividly the moment we first met,

as I never forget the moment I first heard the vibrating voices murmuring *Chega de Saudade*.

It was on the occasion of the international symposium “Imagem e Violência” organized by CISC and held at São Paulo.

You invited me there without knowing even a small fragment of me,

but my first impression of our conversation was inspiring enough to give me such a strong conviction:

We share our common tongue.

We belong to the same nebula of episteme.

I don't know why I thought so.

356

It was just my intuition coming from my own *gramática parda*,

a gray, wild source of obscure wisdom every creature possesses inside.

It seemed unbelievable, almost mysterious for me to find out someone on the other side of the globe who thinks and speaks in a tongue which perfectly resounds with my own idiosyncrasy.

Here is my linguistic twin, was my first and foremost impression.

Between you and me, there is no need to talk with syntax.

No explanation, no definition, no structure.

Highly poetic, almost oxymoronic semantics and wordplay is all we need.

O deserto no vão das mãos.

A letra e areia.

O deus único e a linha.

A escuridão listrada.

These are our argots wonderfully *out of tune*.

You convinced me that every word has its own darkness, its folded enigma of meanings.

A secret, organic bar code to be traced only by the truth of our wild tongue.

We witness that gaiety of dark stripe.

That inevitable consequences of our language's self-seeking strife.

If we say "Nascimento da escuridão",

we immediately know in this argot there are two meanings,

To be born in the darkness,

and The darkness is born.

"Love stories" means Stories of love,

and You should love stories.

Gray eyed Hermès, our omnipresent hero,

is waiting for us at every corner of our common tongue.

Saravá!

I pray for him with a drip of my *cachaça*,

and scrape the crepuscular sky over me with my left hand,

recalling the phrase by Walter Benjamin:

*“Alle entscheidenden Schläge werden mit der linken Hand geführt werden.”*

My enigmatic script on the sky goes:

*O vento e a terra.*

Believing in the supreme movement de *nossa língua comun*,

I'll give you, Norval, this magic phrase as a proof of our everlasting friendship.



# It's all About Me and You. Designing Media Humanism

Thomas A. Bauer<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professor de Estudos da Mídia no Departamento de Comunicação na Universidade de Viena. Suas áreas de pesquisa são: teoria cultural da mídia e comunicação, literacia da mídia, filosofia da mídia, comunicação transcultural. Palestrante convidado em universidades do Sudeste da Ásia, Brasil, Europa, EUA.

Humans, since discursively constructing their environment, execute their life in both ways, as an existential part and as well as in the way of a structural and culturally programmed partnership of their environment, which can inwards be differentiated as natural, as social, as cultural and as symbolic environment, though the one is discursively interrelated with all the others – at least on the level of the relationship between human and environment: there is no qualified relationship to nature, if this does not stake in a (morally) qualified cultural, social, and symbolic habit. The attitude they adopt towards nature (land) decides on the cultural level the notion of landscape as a symbolic figure of environment. And vice-verse: the notion of a landscape intervenes attitudes and habit towards nature. The decisive moment is the construction (thinking, building, adopting) of relationship. Media provide the individual as well the society with symbolic environment – thus framing the symbolic interaction (cf. Mead 1973).

## Education and Environmental Self

It was Jean Piaget, committed to constructivist thinking, who attributed the concept of intellectual education to the figure of environment being convinced that it is a moment of the constructive and discursive negotiation of world (cf. Piaget 1972, 1973). Referring to that there is the possibility to design and define education as the process as well as the status of the (personal and/or societal) relationship of humans towards the (natural, social, cultural and symbolic) environment, end-effectually to themselves. And he differentiated assimilation from accommodation as two modes of intelligence, necessarily balanced to each other: it is the level of normative concept of intelligence (competence) to be (educationally: to become) able, capable, responsible of/for a literate habit towards the environment as a framing program construction of self and of the other.

That is the reason why there is a claim of the scientific analysis in frame of social sciences to be reminded of humannes as a human habit itself (attitudes, behaviour) that has to be taken in account on a theoretical level as a philosophy of sociality as well as consciously declared humanisms as an epistemological perspective (*anthropology of knowledge*). It would increase the transparency of scientific media studies to roll back the primacy of the technological or the economic framing of overall social communication studies in favour of a consequent humanity horizon. As much media are a reference system of communication affiliated to the technology, the organization and the organization of economic viability, they are

at least that much an events of pronounced human reference. Since all over the world media chances and media problems, media regulations and media lapses - in a special manner displayed in context of social media - always are chances or problems of the character of humanness, there is - on a theoretical level of interpretation, of course - to be supposed a logical bridge between human existence and media, meant: use of media. The bridge is to be built anthropologically: the human, mediated by and through social practice, makes itself understood by its use of (any) media in order to experience and interpret itself as a sovereign of social and cultural event – as Flusser says (1998b): “incarnation: from subject to project”.

362

There is a human factor within media events (*media eventness*), which should not be analysed just as a moment of (media-) effect or just as a (mostly lamented) insufficient precondition, but is worth to be interpreted theoretically as an intrinsic factor of construction of relevance: truth, truth content and truth development of social/societal construction of reality. Media, understood as events of use of media (cf. Bauer 2014) always, in all steps of human evolution have been a decisive moment (factor) of self-descriptions of mankind and in each cognizable step (turn) of that cultural programming of social self the media - be it how it may – the media (meant as the way - passage - how as it was stated and socialized) was not just a tool, but a referential message (cf. McLuhan 1964). If in that sense messages are designed by the signature of (usage of) media - as a surface example: politics as media news, leisure as media games, learning as media-based training etc., then messages are recognizable not only by their content, but as well by their *media footprint*: this is, what explains the contextual character of mediality (media factor) of social communication, and, since society is, what its communication is like: the *mediality of society and humanity* (cf. Bauer 2014: 319 ff.). In continuation of that *Media humanism* is on its theoretical level nothing else than a thought program that sharpens the methodological observation to the media signature of sociability of human life as well as it intends to concentrate the analysis to challenges and chances of humanity of media society.

Taking that as a starting point of arguing a rough design on *media humanism* - meant by purpose as an anthropo-logical stimulus to rethink the theoretical concepts of media in and because of their relation to the human conditions of social life (humankind existence) as well as to the notion of dignity of human, humanity and humanness - I have to get hats off to Norval Baitello jun. His

culture-anthropological research flows into profound analyses and essays of a scholar of sincere humanness in same time being a mentor of humanity in scholarship in the interest of culture as the ethic-aesthetical construction of the social existence of any individual. I have learned to understand and to appreciate his research and the way he teaches as an expression of the logic of sorrow (Heidegger) about socio-aesthetic dimensions of societal development in context of mediated communication at the one hand, at the other hand it comes up within an academic section, could be named communication and media humanities. Among numerous metaphors he is using in his publications, the one of *ikonophagia* represents his mode of thinking best (cf. Baitello 2008). His approach is phenomenologically holistic and does not get lost in an objectivation of details, though often it is the detail by which he interprets the overall connectivity. “Ikonophagia” connects to the concept of a “deadly sin” – crapulency, explained in catholic catechism as one of the seven deadly sins, destroying the spiritual immune system and because of that is a weakness factor of humanity that origins from spiritual abyss and ends in spiritless nothingness. This metaphor is used because it emerges from the notion of an inconsistent habit of humanity: pictures and images are a dispositive of awareness of social, cultural, and symbolic environment. The turnaround of human potential happens with addiction, which arises by the tendency of reduction of pictures and images to trivial messages. In such case the images superpose or replace the contention, and they are used to satisfy the lust for cheap and instant experience, overloaded with sensation and superficially haptic aesthetics.

363

Through many conversations in São Paulo, Vienna, or Berlin I could get convinced of Baitello’s sensitive attention of the fragility of world as well of his scientific engagement to open the eyes for horizons of hope describing the forces of humanity meant as a concept of competence of self-determination. His oeuvre is a compendium of media- and communication philosophy, in which Vilém Flusser holds a special reference position, theoretically, critically and in practical management of science. As I knew Vilém Flusser’s communicology (Flusser 1998a) before roughly, I learned to study and to understand his far-reaching philosophical horizon through the comments and orientations by Norval Baitello (cf. Baitello 2006). In any way by that encounter I have followed the motivation to specify my interest of knowledge following on the one hand the mediatization research (cf. Hepp 2011, Krotz 2012, Lundby 2009) and to focus more and consequently to

a constructivist and culture-anthropological concept of communication, which could explain the term of *media humanism*. That's why the following text reflects the inspirations, which I could benefit from those encounters of friendship and academic collaboration.

### Humanness, Humanity, and Humanism:

To claim humanism as an inspired and educated mindset in the context of media society or even more as a feature of the media society is less daring than it may look *prima vista*. It just says: thinking media from the perspective of daily life makes life-practical sense, as it makes you searching for the human spirit of what you observe, or even academically: opens your mind for the spirit of humanity. It just needs to intervene with an epistemological premise (cf. Bauer 2014): if you think, think things theoretically, means: interrupting the routines of everyday thinking (Schmidt 2003: revolutionary, emancipative, and in frames of humanity, do not conceptualize media as a function-affiliated tool of communication, consequently do not think media as a from context of life isolated structure, but think media as a reference network (system) that has its theoretical meaning not in its structure but by and through its use-for as people do. Usage always is cultural, since it is an act to fulfil or to create meaning. Since (any) use (of any structure) always is meant to be a transactional moment of referring, reminding and being related to culture because of the way you do it, the realizable moment of theoretical perception is not up to the structural entity ("the media" even if systemized), but to what it means to make use of it. The theoretically relevant moment of media is not structurally, but is culturally constructed: the media is as we use it - actually, imagined, or supposing - means: on a (next) logical level (observing the everyday observation) is media as we think it (cf. Bauer, 2014: 192 ff.)

364

The pleadings for humanity (humanness) in context of the analysis of societal media event (*eventness*) and of the inherent chances and challenges for the postulates of values is not morally meant but ethical-logically. The assertive term of humanity is about a determination of a referential measurement (value), which is experienced in context of everyday life, it is about an hermeneutical concept (measurement, interpretation, resolution, calculation) to value the possibilities of enactment of that life-typical permanent conditions of ambivalence. That is only possible within the logical structure of philosophical- phenomenological and hermeneutical approach. The scientific analysis is not called to say, what humanity

(really) “is” or could be – we know that already, but is expected to analyse why we observe and metaphorize phenomena of life as (how) we do, as those to be humanly or humanely.

Having done this conceptual step understanding media as a figure within a (special) context of use and thus specially characterizing, signifying and qualifying the context of life (contextually set-up meaning), it is just coherent to realize the interest of enlightenment of scientification of media (and related communication) in the quality of what you how observe, means: a *contextual theory* of media does not observe media as an objective item (tool for), but as a *special configuration of social/societal communication* – both - communication and media - meant as metaphors of description of moments related to what it means or contingently may mean to human (to human society) to be connected, related, reminded of oneself in the mode (conversational or discursive code) of being mediated to a next-other, and reflected as an individual within a natural, social, cultural and symbolic environment. Thus havening come back to Vilém Flusser’s dictum that communication is just the art-trick of *human* (sic!) to get forgotten of the finite nature (Flusser 1998a: 11)

365

Having come so far by argumentation, there is still another step to do: understanding the contingency (connected to complexity) as well as the limitations of interpretation of human existence. *Finiteness of life* is not just a time-related term, it also means - to strive towards the philosophical horizons of transcendency - the human limit of capacity (causal logics) to explain and to elucidate the meaning of individual and/or social existence - unless through communication, as far as understood as the *construction of reality* (meant as *relevance*) (cf. Schmid 2003: 34 f., Mitterer 2011: 25 f.). The relevant notion in that context is that it might be the destination (fate) of human existence not to be defined and thereby being dependent on a negotiation of sense realized by communication, maybe even or preferably by confrontative reflection (Schmid 2003:82 f., Bauer 2014: 38 f.). Since all those communicationally arranged interpretations (definitions) remain to be unfinished work in progress, the social/cultural figure of communication never is to be finished, never coming to a model of outdone perfection. The figure (of communication, here understood as mutually shared attribution of sense of observation of experience as well as experience of observation) is on ontological level per se auto-vegetative and auto-poietic. As an figure of humanity it remains

a mirror (reflection) of the dilemmatic energy of humanness: it may ruin what it builds and it may rebuild what it ruins. Exactly this energy needs to be mentally trained (educated) in the interest of humanism: rationality, reasonability, competence, literacy, and intelligence. (cf. Ess 2015)

### Media as Figures of Communication:

In current societal developments the media (medium) is the dominating paradigm of societal life: as society is increasingly build in the discourse-model of media (public perception, instantaneousness, open accessibility, systemic structures, standardized aesthetics, assertive practice, media rituals and media ceremonials in politics, culture and eventualized life), a believe system (while being a cultural concept of sociability) increasingly gets post-modernized and discursively and socially performed in the characteristic model of media. So that should (could) indicate the general character of society, qualified as mediality of society, as mediality of human (as socially and culturally meant) existence (cf. Bauer 2017, 2019: 97 ff.)

366

Starting from that paradigmatic position understanding media as a *passage of social practice* it might be a rational decision for a scientifically literate and so far reliable analysis of the interference or even symbiosis of media and society to claim the mind-set and the mentality of humanism as a frame of and for the orientation of theory and practice of public media discourse quality, and to focus to the complex and contingent figure of thinking and practicing humanity as a factor of the development of societies as well of media, in order to get aware of both, the challenges, but as well of the chances of a human-literate use of media for both, the individual and the society. It somehow seems that through media and with increasing use of media the societies are expanding beyond their familiar social patterns thus becoming increasingly media-logically organizing configurations of symbolic interaction. But the complexity is not a feature of media or society themselves, but rather the concentration of disperse and inconsistent imaginations, models of thinking, and interests of enlightenment. That creates conflicting expectations of significance and relevance (Bauer 2014: 312, Luhmann 1995). Focusing to the complexity as just characterized, forces to observe problems not by the structures of respective measurements but by the interpretation and signification. Epistemologically is this the decision for a culture-theoretically supported observation of phenomena. Following that way of thinking then it

makes sense – especially related to the effort of explaining the quality of literality of use of media – not to consider media as (structural) tools in what interest ever, but rather to consider media as a socio-organically grown and growing and systemically organized and self-organizing environment of structural, cultural, social and symbolic–communicative resources of humanity, sociability and sociality of challenges and chances of reasonability of life. It's less complicated than it sounds so far, but yet, more complex than a trivial approach might expect.

Before going into depth it might be helpful in following the ducts of reasoning and in getting convinced of the turns of the theoretical positioning of the relevant measurements to be reflected (media, communication, sociability, society, context of living, literacy, competence) to remind of the ambivalent relationship of theory-based observation and practice-based objectivised reality (Schmidt 2003) The convenient reality as far as relevant to what should be reflected here (related to media literacy) is the double-levelled, literally hybrid media world: classical (conventional, traditional) media represent, reflect and give distinction to a societal order of interaction - not really one of a social-socially in depth communication order - that is technologically, economically, social-structurally, and politically built (structured and oriented) according to splits of access, competence, patterns and skills, differentiating between characteristics of production and attitudes of consumption under the condition of public mutual perception The public sphere, mentioned in any theoretical concept or analysis as the distinguishing measurement of acting in different and distinctive roles, such as producer or as consumer, has to be taken (as well ) as a *metaphor of description* of and for *functional fictions*: transparency, control, societal mechanism of building trust, truth, reality, and relevance (cf. Berger/Luckmann 1972, Schmidt 2003)

367

Now, in context of social media the society is not (observing) any more one another in regard and relation of roles, by which people behaves somehow related to ritual frames (meant as distinctive framing – cf. Dahinden 2006) of understanding, of opinion building, of behaviour, of time and of agenda to be set (cf. McComb 1972). People encounter one another in a prosaic style of an ex tempore amateur theatre, they are acting themselves in an expressive manner, there is no need of scenery or backdrop, no need of a curtain. The admission controls (technology, economy, professionalism, etc.) are becoming obsolete, the stages of public media-levelled discourse are getting disposed and transferred to

the level of pedestrian everyday conversation. Standards get displaced by intuition. There is no need and no disposal of a script than just the one that displays people themselves for the moment and out of the moment. The play emerges as grounded on contingent and randomly happening sequence of transactions (cf. Berne 2005) as well as on an unpredictable interplay of mutual observations, interpretations and attributions. The emerging process of successive de-professionalization of public media-related interaction and/or communication, as organized societies got programmed and used to, especially in politics and similarly relevant arenas of public life, create space for intuition, spontaneity, for their aesthetic impression as well as for their aesthetic impertinences.

368

Communication is the substratum of humanity, meant as the momentum of competence of human for one-self, of credible vicinity of responsibility to oneself, knowing that any impulse of an individual always is the attempt to allege that any single moment includes the overall meaning of whole life. Knowing the rules of life includes the possibility to break the rules – consciously or coincidentally. Humanity (or humanness) is a cultural-mental measurement directed to and sustained by by an ambivalent continuum between all what is possibly contradictive: body and soul, flesh and spirit, cognition and emotion, knowledge and consciousness, awareness and oblivion, expectation and deception, liability and failure, and so on. All that mirrors the chances and the challenges, the problems and the solutions, the weaknesses and the strengths, the gaps and the loads, the expectations and the deceptions, the highs and lows of humanity (humanness) of communication. The human character of communication happens between individuals, me myself and you yourself and means definitely me in undisguised relation to you and vice-verse (cf. Bauer 2019). The momentum of humanity (humanness) is *all about you and me* and happens as realization of self, having the other in mind, facing and fixing myself as I feel mirrored by the (supposed, observed, or actual) other. The term of “the other” means the te other individual, but even more the distinguishable and realizable world around me: the social, cultural and symbolic environment (cf. Bauer 2014: 53 f.). So the result of the description of humanness is: human individual needs the other (individual, environment) in order to be able, capable, competent, and responsible to realize oneself living and alive. That is, coming back again to Vilém Flusser’s communicological thesis: communication as the art-trick of human to make himself forgotten of the finiteness or indetermination of life. (Flusser 1989: 11). That thesis is in terms of theory so interesting, because it is -

compared to so many other logical definitions – so axiomatically anthropological: it points on the one hand to a transcendent paradigm theorizing a logical model of communication, on the other hand to the notion of tentativeness of communication as a metaphor of description of condition of human life (cf. Bauer 2014), focusing on elaborated positions of literacy.

### Media Literacy and Societal Learning:

The newest concepts of media literacy, based on analyses of the social media landscape go even farther in describing the to-each-other-mixed next-to-next arrangement of traditional (distributive, matrix-organized) and new (participative, network-based) media worlds interpreting the phenomenon as hybrid (Chadwick 2017), not just technically, but (even more important:) culturally. The hybrid media culture is becoming a convention, establishing “news hybrid domains, creating new relations of complex interdependence in the local-translocal and national-transnational spheres ” (Chadwick 2017:14). There is a technical logic of differentiation and/or convergence, which has a high relevance in relation to the skills of use. But, in reference to the level of literacy, there is even more relevant the cultural logic in both, in differentiation and in convergence of usage (Jenkins 2004). The mechanism of trust is systemically bound to (professionalized and/or educated) roles, and the flow is following the principles of distribution (hierarchy of resource and mouth). The paradigmatic background of such a model of distribution is to understand communication as a divided model of quality of acting, at the one side a mediated production, what means the precondition of having a privilege of possession – following that – a morally founded commitment (responsibility) of generosity, and at the other side a precondition of reception depending from context of life, from ability, capacity, moral responsibility, and all that literate habits and skills, maybe again depending from the status of education or formation and from the critical reflection of one’s own interests related to the context of individual life (cf. Sandvik / Thorhaug / Valtysson 2016)

369

The other level of media communication, realized under given conditions of and in contexts of social media, follows the paradigms of intuition, instance, individual interests and opportunities of networking. In that media logics communication is not a question of professionalized production, but more of creation of attention by any means. Publicity and privacy are not structurally contrasted but rather individualized values of moment. The paradigmatic background of that level is

less the action but more the observation, the social mechanism of trust follows less the structural preconditions but more the opportunities of the ambivalence of closeness and distance: to keep somebody on the long arm who is too close and to get close to somebody (anybody) who is distant enough. The social model of relationship is changing connected to the desire of (more) freedom, individuality, casualty, instance, intuition, etc. Facing that phenomenon makes clear: in context of social media symbolic interaction (and media change) the interpretation of (what was) media literacy comes up (has to come up) rather differently.

370 Individuals, executing their personal life depend from the way, how societies (politics, economy, education, administration, mundane life procedures) foster, prevent and protect the (quality of) media landscapes and the culture of media usage by media politics, media law, media economy, media management, media regulation, and media education in the interest of democracy, freedom of information and communication, equal and human rights, social cohesion, solidarity, mutual social attention and trans-cultural tolerance. Societies, insofar they are interested in democratic and discursive quality of (public, respective media-) communication as the constitutional resource of sociality rely on individuals and/or communities being engaged, interested and competent in societal (public) participation, debate and dialogue. Both, individuals and society benefit from those two levels of media communication as they are as well challenged to take care for a literate quality of media-related knowledge, media-critical consciousness, and media-affine culture of usage of technology, aesthetics and ethics (cf. Putnam 2004)

Describing that complexity makes it needless to point out that media literacy is a normative concept, which implicates an ambivalent continuum of conceptualization between affirmative interests in (existing, traditional, order-affine) attitudes and desires of emancipation, what means to enlighten the socialized (media-conform) use of media as structural domination and to favour a cybernetic circle of leaving models of action and observation by critical-theoretical observation of practical observation. The principle of emancipation is to interrupt the routines of thinking (purposely deconstructing them as possible misconceptions) theoretically observing and educationally acting in the interest of disclosing the dimensions of contingency, what means: to strengthen critical legal thinking, to make possible, what was thinkable and to think what was possible,

though if it was not necessary. Science is the frame, in which thinkable reality becomes thought relevance (Gadamer 2004, Giddens 1991: 187 ff, Luhmann 1995). A scientific horizon that is designed by such a method of theoretical trail opens the chance for critical wisdom to become empirical knowledge – exactly something that is understood as the key-intention of educationally shaped media literacy concepts.

Generally spoken, the current media change is not just a structural or a technological alteration, is in fact a phenomenon of reframing the social and societal culture affecting all sectors of social and societal life, happens contextually, overall, and definitively. Since it widens the scope of contingency of significance of sociability, it does not match just the appearance of societal life but rather more stresses the interior framework, the intrinsic social energy, the immanent musculature of social and societal relationality, it stresses the – well-rehearsed - cosmology of sociality and society. Societies consider themselves as against a mirror, whose technological, aesthetical and ethical principles of reflectance they do not yet understand, or do not know how to trust in. The change is radical as it contrasts societies with a cybernetic dilemma, getting more and more alienated about traditional cultures of sociability but confronted with unaccustomed and unpredictable reflectance of newly even coincidentally displayed values of privacy and publicity. It turns culturally, socially, politically, and economically well-rehearsed regimes of commonplace orders upside down (Fidler 1997, Downing 2000).

371

The changes not only happen in, as, with or through media, but also in, as, with and through cultures, just as well in, as, with and through societies. It's an overall operation that puts both, societies and individuals, to the test, no matter what was the framework of their self-disclosure, no matter to which culture area they belong, no matter to which socio-political alignment or ideology they arrange themselves, no matter, in which geo-societal environment, or at which level of economy and social welfare they are credited or discriminated to organize their life. Media change is global, is globalized as well globalizes individuals, societies and their ideologies across or parallel to existing social cultures creating more or less universalized patterns of appropriation of reality, following streamlined formations of construction of relevance and objectivity, and last not least figure out to some extend generalized modes of individualized identity yet to be specified and defined (cf. Baumann 2001, 2004)

Both, media and society are supposed to be measurements of social practice, culturally identified as communication. The inherent purpose of both measurements is sociality. Sociality is understood as an anthropological key concept meaning the condition, the status, and the character of motivation of a society related to the values of social cohesion, mutual social attention, and alternately shared responsibility for a reasonable way of life of everyone next (cf. Vered 2015). Sociability, for terminological comparison only, as well an anthropological key concept on inter-social relationship interpreting the habitual pre-condition, the basic determination of mankind's existential need of social reliability and relation, taken, how-ever, as a challenge as well as a chance of personal and individual life (cf. Simmel 1997). All those measurements are notionally and linguistically framed as metaphors of description, as analogue models of implicit knowledge (notions) of values describing a society being aware of its community (communication) commitment (cf. Bauer 2014: 149 f., Schmidt 2003). In order to come to a rational and practically useful understanding of media literacy, here understood as a certain societal (socio-political) level of competence (education) in use of media - especially, when argued in relation or relevance to society and its progress in managing itself and the social/cultural change - any conceptualization of it has to go back to the notion of society and the way how to understand (explain, to analyse, to order, to classify) it theoretically. Or to say it in other words: talking about the relationship between society and media (means: public communication) makes sense after having invisioned a theoretical cosmos of the interfacing relation of media and society. Not arguing in depth here, but to state it shortly: the practical relation of communication, media and society is the analogy in structures of social practice, the metaphorization of its every-day-theoretical observation saying that we experience society as we think it, as we mutually refer to it by communication, and as we agree by institutions and rituals within a system of communication and relationship including all values of sociability: cohesion, togetherness, interdependence, social attention, identity, a.s.o. (Carey 2008)

Stressing the points of sociability and sociality must lead somehow to the consideration how to understand the process of socialisation, or even more precise: In view of the fact that the concepts of socialisation claim to be capable to explain media as (after family and institutions) the third agency of socialisation (cf. Grusec / Hastings 2015, Habermas 1973, Piaget 1972), it is scientifically convenient

to assign media a powerful influence, comparable to the social, aesthetical, and ethical orientation of agencies of inspirations like family, peers, school institutions or working environments. The consideration is that there are forces to convince attitudes and habits: empathy in family and peers environments, sanctions in institutional or organizational environments, and imitation and identity transfer in media environments (cf. Schneider / Silverman 2010). A critical understanding of the concept of socialisation would put into question the cosmological paradigms: first the imagination of a linear causality from any authority to those who are in state of growing, secondly the imagination of hierarchy. If education (understood as a state of) is not thought to be a product of learning, but as an appreciation of the relation of oneself to the social, cultural and symbolic environment, then education is understood as a continuously self-reflecting rehearsal of role-identity and of an individual-logical making up on one's mind about the possibilities of imitation, modification or refusal (cf. Bauman 2004, Gebauer / Wulf 1998).

At the end of the chain of critical reflection it means: the quality (also: level) of social/societal communication (media included) affects the quality (also: level) of the society in respect to its competence of self-reflection, its civil and institutional status, its political (democratic) maturity, its directions, concepts, and methods of progress and development. Communication, here: especially media literate communication is the principle of a rationally done society. That's why it is worth to reflect and discuss and to try-out the social use of media (not just: the media) as a program for a rational and reasonable societal treatment of social practice thus getting prepared and self-responsible for the quality of social (cultural, political, etc.) change. Communication and media competence, technically concentrated to media literacy, have to be valued, nationally and globally, as categories of social and cultural capital (Bourdieu 1983).

Any society that is able, willing and structurally conditioned to organize itself, its progress and its development, is structurally depending from its communication system and culturally from its communication quality. But both, structure and culture of (media-) communication is not any more in hands of a defined nation or community, it is in hands and arrangements of a globalized mechanism (system) of social connectivity, where societies only by specified conditions are framed by national categories like common borders, common language, and maybe, by common religion or history. Increasingly societies nationally are defined by their

nationally relevant discourses and the way as they get diffused and circulated. That means: the significance of a substantial nationality, of national identification, or of a consciousness of national togetherness belongingness to some important extend depends from structural level and cultural quality of media discourse. Or even better to say: a society is, what its discourse structure is like and means : society happens in modus of social practice (Bauer 2011: 499), while media is understood to provide the socio-structural and cultural environment (somehow the passage) of what society is aiming for: the sociality (of construction) of reality.

Fulfilling the interest of media humanism – already claimed by slogans like “digital humanism” (cf. Vienna Workshop 2019), and theoretically concluding the way of argumentation for an ethically and aesthetically literate habit of doing the society - all that makes clear that humanly literate use of media (the way of communicating the society) is the basic condition of a human society, as a society of humanness is the cultural frame for a human-qualitative communication. There is no back door: media societies, increasingly constituted by mediated communication do not have national borders, they emerge as media-related (media-usage-based) networks of mutual perception and observation, socially characterized by their quality of mediated communication (media usage) and because of that for their quality-of-life-level depending from the educational standard of humanity. In terms of an individually lifeworthy life in social context the collective mentality of a societal environment is as decisive as the individual’s social and societal literate mind-set is a fundamental factor for the humanization of society building.

## References

Baitello jr., Norval (2006): Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento. Fusser Studies 03. [www.flusserstudies.net](http://www.flusserstudies.net)

Baitello jr., Norval (2007): Flussers Völlerei. Wie der nulldimensionale Raum die anderen Dimensionen verschlingen kann. Über die Verschlingung der Natur, die Treppe der Abstraktion, die Auflösung des Willens und die Weiblichkeit. Köln: König Walther

Baitello jr., Norval (2008): La era de la iconofagia. Ensayos de comunicación y cultura. Sevilla: Arcibel

Bauer, Thomas A. (2011): In Zukunft mehr Kommunikation. Gesellschaft im Spiegel des Medienwandels. IN: Koschnick, Wolfgang J. (ed.) Schwerpunkt: Die Zukunft der klassischen elektronischen Medien. FOCUS- Jahrbuch 2011. München: FOCUS Magazinverlag, p. 465 – 547

375

Bauer, Thomas A. (2014): Kommunikation wissenschaftlich denken. Perspektiven einer kontextuellen Theorie gesellschaftlicher Verständigung. Wien: Böhlau

Bauer, Thomas A. (2017): Wissensverständigung in der Mediengesellschaft. Theoretische Skizzen zur Mediologie gesellschaftlichen Lernens. IN: Bauer, Thomas A. / Mikuszeit, Bernd H. (eds.): Lehren und Lernen mit Bildungsmedien. Grundlagen – Projekte – Perspektiven – Praxis. Frankfurt: Peter Lang

Bauer, Thomas A. (2019): Der Mensch, er selbst und sein Selbst im Universum der Medien. Zur Mediologie der Musterbildung von Werten am Beispiel des Selfies. IN: Roland Verwiebe (ed.): Werte und Wertebildung aus interdisziplinärer Perspektive. Wiesbaden: Springer, p. 97 – 116

Bauman, Zygmunt (2001) The Individualized Society. Cambridge: Polity Press.

Bauman, Zygmunt (2004) Identity. Cambridge: Polity Press

Berger, Peter L./ Luckmann, Thomas (1972): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie Verlag Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch

Chadwick, Andrew (2017): The Hybrid Media System. Politics and Power. Oxford: Oxford University Press

Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches, kulturelles, soziales Kapital. IN: Kreckel, Reinhard (ed.) Soziale Ungleichheiten. Göttingen: Schwartz, p. 193 – 198

Carey, James W. (2008): Communication as Culture. Essays on Media and Society. 2<sup>nd</sup> edition. New York: Routledge

Dahinden, Urs (2006): Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation. Konstanz: UTB

376 Downing, John (2000) Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements. Thousand Oaks, CA: Sage

Ess, Charles. (2015): The Good Life: Selfhood and Virtue Ethics in the Digital Age. IN: Wang, Hao (ed.): Communication and the Good Life. ICA Themebook 2014. New York: Peter Lang, p. 17 – 29

Fidler, Roger (1997) Mediamorphosis: Understanding New Media. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press

Flusser, Vilém (1998a): Kommunikologie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch

Flusser, Vilém (1998b). *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt: Fischer.

Gadamer, Hans-Georg (2004): Truth and Method. Rev. 2nd edition, transl. J. Weinsheimer and D.G. Marshall. New York: Crossroad

Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph (1998): Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt

Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity

Grusec, Joan E. / Hastings, Paul D. (eds.) (2015): *Handbook of Socialization. Theory and Research*. New York: Guilford Press

Habermas, Jürgen (1973): *Stichworte zur Theorie der Sozialisation*, in *Kultur und Kritik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Hepp, Andreas (2011): *Medienkultur. Die Kultur mediatisierter Welten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Jenkins, Henry (2004): *The Cultural Logic of Media Convergence*, *International Journal of Cultural Studies* 7(1):33-43.

Krotz, Friedrich/Hepp, Andreas (2012): *Mediatisierte Welten. Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

377

Lundby, Knut (2009): *Mediatization. Concept, Changes, Consequencies*. Oxford: Peter Lang

Luhmann, Niklas (1995): *Social Systems*, Stanford: Stanford: University Press

McComb, Maxwell E./Shaw, Donald L. (1972): *The Agenda Setting Function if Mass Media*. IN: *The Public Opinion Quarterly*, Vol 36/Nr.2, p. 176 - 187

McLuhan, Marshall (1964 ): *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill

Mead, Goerge Herbert (1973): *Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Mitterer, Josef (2011): *Die Fluch aus der Beliebigkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Piaget, Jean (1972): *The Psychology of Intelligence*. Totowa NJ: Littlefield

Piaget, Jean (1973): Einführung in die genetische Erkenntnistheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Putnam, Robert (ed.) (2004): Democracies in Flux: The Evolution of Social Capital in Contemporary Society. Oxford: Oxford Press

Sandvik, Kjetil / Thorhauge, Anne Mette / Valtysson, Bjerki (eds.) (2016): The Media and the Mundane. Communication Across Media in Everyday Life. Goetheborg: Nordicom

Schmidt, Siegfried J. (2003): Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt (Schmidt, Siegfried JK. (2016): Histories & Discourses. Rewriting Constructivism. Translated from German by Wolfram K. Köck & Alison R.

378

Schmid, Wilhelm (2000): Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Schneider, Linda / Silverman, Arnold. (2010). Global Sociology: Introducing five Contemporary Societies (5th ed.). New York, NY: McGraw-Hill.

Simmel, Georg (1997): The sociology of sociability. IN: Frisby, David & Featherstone, Mike (eds.), Simmel on culture: Selected writings (pp. 120–130). London, UK: SAGE Publications. (Original work published in 1910).

Vered, Amit (ed.) (2015): Thinking through Sociality: An Anthropological Interrogation of Key Concepts. New York: Berghahn Books

Vienna Workshop on Digital Humanism (: April 2019). Faculty of Informatics TU Wien, Vienna, Austria: <http://informatik.tuwien.ac.at>



# Ciência Feliz: sobre um fazer do conhecimento

Tiago da Mota e Silva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutorando e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Membro dos grupos de pesquisa Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) e Comunicação e Cultura do Ouvir. Professor da Faculdade Cásper Líbero, onde leciona na disciplina de Teorias da Comunicação.

## Parte 1 – O acaso

Dos escritos que tratam sobre noções de vínculo, continua enigmático o opúsculo *Os Vínculos (De vinculi in genere)*, de Giordano Bruno<sup>2</sup>. Nele, o teólogo descreve a força do vínculo, ou a força daquilo que ata, como o princípio da experiência espiritual. Já no Brasil atual – este mesmo que flerta com o medievo – Norval Baitello Junior conduz um pensamento que ajuda a compreender o vínculo como princípio das relações comunicativas. Este foi um caminho de pesquisa na Comunicação que me apaixonou, no sentido católico do termo. O vínculo como a resposta ao vazio. Aquele vazio que não nos deixa outra estratégia senão a de atravessar o mundo ao nosso redor. E ser atravessado por ele de volta. O vínculo como o próprio vetor que possibilita o surgimento de uma “percepção semiotizante” (CYRULNIK, 1997, p. 98): dou significado à realidade para que eu possa me atar a ela e para que esta, por sua vez, se estabilize diante de mim. Uma astúcia. Uma trama que nos aprisiona e nos sustenta. Ou vice-versa. São os vínculos que somos capazes de lançar aquilo que torna a experiência humana habitável, como pode-se notar na citação abaixo de Giordano Bruno:

381

Esta é aquela força que, por estabelecer vínculos, os platônicos dizem que adorna a mente com a ordem das ideias; que preenche o espírito com a sequência dos raciocínios e com discursos harmoniosos; que fecunda a natureza com sementes variadas; que dá forma à matéria com uma infinidade de condições; que vivifica, aplaca, acaricia, estimula todas as coisas; que move, abre, ilumina, purga, satisfaz, completa todas as coisas (BRUNO, 2012, p. 19).

Mais adiante, ele discorre sobre as formas pelas quais se é possível a atar com vínculos, ou quais são as armas daqueles que vinculam:

<sup>2</sup> Giordano Bruno (1548-1600) foi um teólogo e frade italiano. Em 17 de fevereiro de 1600, Bruno foi morto na fogueira, por ordem da Santa Inquisição, no Campo dei Fiori, em Roma. A sentença foi proferida pelo Papa Clemente, após sete anos de julgamento sem que Bruno se arrependesse e recuasse de suas ideias. O motivo de sua morte foi o conjunto de denúncias de heresias que se acumulavam desde o seu ordenamento como padre, em 1575. O seu primeiro processo de excomunhão se deu por sua leitura do filósofo holandês Desidério Erasmo. Entre outras blasfêmias, estava a crença de que o universo era infinito e repleto de mundos como o nosso, além do apoio ao modelo heliocêntrico. Seus tratados sobre magia também capturaram a atenção da Igreja. Também foi um entusiasta das expedições marítimas de sua época.

As armas daquele que forma vínculos são de três tipos. O primeiro tipo está nele próprio, e comporta duas espécies de arma: as essenciais, sejam naturais, sejam aquelas que provêm da natureza da espécie; e as acidentais ou acrescentadas, isto é, aquelas que se juntam à natureza da espécie, como o são a sagacidade, a sabedoria e a arte. As segundas coisas encontram-se ao seu redor, como a sorte, a fortuna, o acaso, o que lhe vem ao encontro ou lhe cruza o caminho; e as últimas coisas estão acima dele, como o fado, a natureza e o favor dos deuses. (BRUNO, 2012, p. 33).

Bruno acaba por oferecer uma prototipologia. Seriam três, portanto, as categorias daquilo capaz de atar com vínculo. Elas não se dão em separado, mas se entrelaçam umas às outras. A primeira, que comporta as armas da espécie, poderíamos descrever como o vínculo primordial que advém do corpo e sua presença. Algo que se aproxima do conceito de “capilaridade presencial” da comunicação humana e sua “magia da captura” (BAITELLO, 2010, p. 105). Em segundo nível, Bruno trata do acaso. Estar onde se está. Nascer onde se nasceu. Conhecer a quem se conhece. Nenhuma dessas coisas estão sob nosso controle. Todavia, o imprevisível é determinante nos vínculos que atamos. Um casal que se apaixona, por exemplo, é uma dessas raras coincidências que acontecem a toda hora. Por fim, a terceira, das “coisas que estão acima”, como o destino e o favor dos deuses, é aquela categoria que nos convida a pensar sobre o vínculo que criamos com e por meio de abstrações. Os fortes vínculos encharcados de forte conteúdo simbólico. É tão mais difícil acreditar que um casal está destinado a se amar do que aceitar o acidente que é o encontro. Mas é imensamente reconfortante a crença no destino, e desesperadora a percepção do acaso. Por isso, as armas de terceiro tipo impregnam as demais, na medida que também são impregnadas por elas, e atraem pelo seu mistério.

## Parte 2 – A Terra não é mais redonda

Férias e bebê recém-nascido. É a promessa de 30 dias em casa, em função de um pequeno que ainda tenta descobrir que nasceu. Meu filho, aliás. No primeiro mês de vida, um bebê dorme entre 16 e 18 horas por dia. Parte relevante desse tempo passei em frente à televisão, explorando o catálogo de documentários da Netflix. *A Terra é plana* é um deles, sobre a crescente comunidade de pessoas que defendem – perdoem-me pelo *spoiler* – que a Terra é plana, e não uma esfera, como nos fez acreditar a complicada conspiração. Segundo um estudo de 2018,

cerca de um terço de jovens americanos entre 18 e 24 anos são céticos ou estão confusos em relação ao formato da terra<sup>3</sup>. Destes, 4% têm certeza absoluta de que o planeta é plano. No documentário, impressiona o malabarismo do grupo para responder a cada argumento que contraria tal estupidez autoimposta. Mas aos poucos, minha inicial ojeriza foi se transformando em curiosidade até, finalmente, tornar-se comiseração. O protagonismo do documentário fica com Mark Sargent, um dos principais evangelistas do terraplanismo nos Estados Unidos. O filme o segue em sua intimidade e por congressos repletos de outros determinados a guardar a crença. Qual seria a motivação daqueles sacerdotes? Para Mark Sargent, isso o faz sentir-se bem. “Estou em uma sala com pessoas que não vão me julgar”, ele desabafa. Outro entrevistado, Bob Knodel, engenheiro, também se descobriu no mesmo grupo: “Durante toda minha vida, eu me senti separado, como se nada estivesse certo”. Para que haja um vínculo, deve haver ali, antes da ligação, um vazio entre ligantes. O vínculo que convida à percepção semiotizante do mundo é aquele que tem agonia deste vazio. A agonia que leva à comunicação é aquela que nos obriga a preencher o vazio com algo. Qualquer coisa. Vivo, a partir desse acontecimento, em um palco raso, iluminado pelo sol e pela lua, pequenas luzes no céu dançando ao nosso redor. Sou o centro. Sou protagonista da minha história. Percebi algo que ninguém mais percebeu. Sinto-me, portanto, mais seguro, mais calmo e confortável. Encaixo-me. Encontro outros que partilhavam da minha mesma dor. Se, um dia, eu vier a perder esse credo, então o que sobraria de mim? Perderia tudo.

383

#### Parte 4 – O baú de moedas de ouro

*Outono na Idade Média* (HUIZINGA, 2010) é um profundo estudo sobre as formas de vida e de imaginação na França e nos Países Baixos entre os séculos XIV e XV, no ocaso da Idade Média. A obra trata sobre como estruturas imaginárias eram parte do cotidiano da vida medieval, estabelecendo vínculos fortes em torno de ideais de cavalaria, de amor e do sagrado. Uma vida enfeitada de adornos para nós, hoje, pouco familiares. Publicado originalmente em 1919, com Huizinga já professor da cadeira de História da Universidade de Groningen, o livro é uma aplicação do que o autor defendia como uma necessidade do historiador: fazer uma morfologia do passado; isto é, experimentá-lo novamente, para oferecer ao leitor uma imagem recriada do que outrora fora. Ainda segundo ele,

<sup>3</sup> Ver em <https://www.livescience.com/62220-millennials-flat-earth-belief.html>.

Ainda que nas ciências naturais todo o saber deva ser fixado em princípios rigorosos, entre os quais a clareza da representação seria nada mais que um impedimento, a história possui outra tarefa. Se esta última quiser alcançar seu objetivo, que é reviver o passado, deve superar com consciência os limites do que é reconhecível por meio de conceitos e fazer surgir diante dos olhos do leitor um conjunto claro de representações, em outras palavras, uma imagem. [tradução livre] (HUIZINGA, 2005, p.98)

“Imaginação” é um termo relevante para compreender Huizinga. Ele está entre os autores e autoras que conseguiram desenvolver um pensamento por imagens, que atinja os sentidos de quem o lê. A contribuição que Huizinga ajudou a construir para a História e para as ciências humanas, em geral, foi a capacidade de olhar para o fenômeno e compreendê-lo no seu lugar, conforme sua lógica interna. Agindo assim, Huizinga desenvolveu uma compreensão da Idade Média arejada, sem a predisposição de lê-la como “Idade das Trevas”, como fez a leitura iluminista. Descreve com sensibilidade a mentalidade de um povo em uma época.

384

O saber. O mito. O próprio espírito. Todos eles foram reduzidos a uma espécie de ficção (CASSIRER, 1972, p. 21) quando deles passamos a nos aproximar para compreendê-los como uma sombra da linguagem que se projeta sobre o pensamento toda vez que somos incapazes de compreender algo. Porém, essas representações não são “meros produtos da fantasia, que se desprendem da firma realidade empírico-positiva das coisas, para elevar-se sobre elas, como tênue neblina” (CASSIRER, 1972 p. 23). Ernst Cassirer<sup>4</sup> (1972, p. 23-24) argumenta que a própria experiência primária da realidade se torna impregnada pelas configurações míticas na sua atmosfera. E aqui talvez esteja a chave de Huizinga para contemplar a Idade Média: o indivíduo medieval vivia em certas configurações de imaginário por meio das quais não só a realidade se abre, mas abre também o próprio indivíduo para si mesmo. Esses mundos se tocam, e se interpenetram. Não há ficção, mas um olhar que projeta sobre o mundo sua percepção semiotizante do real. Huizinga percebia isso em seus escritos. Para a Comunicação, essa reflexão

<sup>4</sup> Ernst Cassirer (1874-1945) foi um filósofo alemão de origem judaica aluno de Hermann Cohen (1842-1918), expoente do neokantismo. Mas Cassirer conseguiu ir além dessa escola ao oferecer uma pungente crítica da cultura e uma crítica da razão. O seu pensamento tornou-se notável ao propor que todas as formas culturais, sejam elas míticas ou lógico-rationais, podem ser compreendidas a partir de seu caráter simbólico. Para ele, a consciência humana é impregnada de conteúdo simbólico que ultrapassa em muito apenas a percepção de dados ou informações imediatas.

convida-nos a pensar o papel das transformações de consciência nos fenômenos comunicativos (CONTRERA, 2017, p. 38).

O mundo da Baixa Idade Média descrito por Huizinga era de tal forma impregnado por imagens que a vida política e os negócios dos príncipes dispunham de elementos fantásticos. Em um dos relatos, Huizinga (2010, p. 21) conta sobre o príncipe Filipe, o Bom, de Borgonha. Em 1456, ele mandou trazer de Lille dois baús cheios com 200 mil leões de ouro. Na época, holandeses e frísios suspeitavam de sua falta de fundos para conquistar o bispado de Utrecht. Impôs-lhe um desafio: quem quisesse, poderia tentar levantar o baú. Ninguém conseguiu. Como em uma brincadeira, manipulou o imaginário de seus convidados levando-os a acreditar que não haveria dúvida quanto a sua fortuna. E, de fato, depois daquele desafio de quermesse, não se deu mais questionamento. Huizinga descreve:

O imaginário político vigente era o da canção popular e do romance de cavalaria. Os reis da época são rotulados de acordo com um certo número de tipos, cada qual mais ou menos correspondente a um motivo das canções ou das histórias de aventura: o príncipe nobre e justo, o príncipe enganado por conselhos maldosos, o príncipe vingador da honra de sua linhagem, o príncipe amparado no infortúnio pela fidelidade de seus servos. Os súditos do fim da Idade Média, pagando impostos elevados mas sem direito a participar nas decisões sobre seu uso, desconfiam sempre que seu dinheiro será desperdiçado e não servirá ao bem comum da nação. Essa desconfiança se expressa em imagens simplificadas: o rei está cercado de conselheiros ambiciosos, o luxo e a opulência da corte real são a causa dos males da nação. Desse modo, as questões políticas ganham ares de fábula aos olhos do povo. (HUIZINGA, 2010, p. 21)

Huizinga também trata, na obra, sobre o “simbolismo fenecido” (2010, p. 333) do período. Segundo ele, as emoções religiosas da época tendiam a tornar cada aspecto da vida num conjunto de representações coloridas, abundantes, volumosas e prolixas. O mistério era somente compreendido na medida em que ele se apresenta visualmente. Essa necessidade de reverenciar o inexprimível resultou na constante criação de novas imagens. Com isso, o significado dessas representações também iam se esvaziando, enfraquecendo-se. Por exemplo, no século XIV, a cruz e o cordeiro já não eram suficientes: era comum a veneração do próprio nome de Jesus,

em tatuagens e bordados, que eclipsaram a imagem da cruz (HUIZINGA, 2010, p. 333). Segundo o autor,

O excesso de elementos, no qual o pensamento medieval decadente dissolvia quase tudo, teria sido mera fantasmagoria selvagem, não fosse o fato de que quase toda imagem tinha o seu lugar no imenso sistema de pensamento simbólico, que tudo abrangia.

Nenhuma verdade era mais presente para o espírito medieval do que a palavra de São Paulo aos Coríntios: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [Pois agora vemos através de um enigmático espelho, mas depois veremos face a face]. A Idade Média nunca esqueceu que tudo seria absurdo se se esgotarem o seu significado nas funções e formas de manifestações imediatas, e que tudo se prolonga de maneira significativa para o além-mundo. Essa percepção ainda nos é familiar como um sentimento não articulado, quando, por exemplo, o som da chuva nas folhas ou o brilho da lâmpada sobre a mesa por um instante alcança um nível de percepção mais profundo do que aquele que servia a ação e o pensamento de cunho prático. Ela pode vir à tona na forma de uma obsessão doentia, no sentido de que todas as coisas parecem estar saturadas de uma intenção pessoal ameaçadora ou de um enigma que precisamos mas não podemos resolver. Ela também pode nos preencher, e o faz com frequência, com a certeza calma e fortalecedora de que fazemos parte desse sentido misterioso de mundo. (HUIZINGA, 2010, p. 334-335).

386

Uma obsessão doentia, de saturamento que fenece o significado, ainda faz parte, para Huizinga, da consciência contemporânea, porém de forma não-articulada. Essa mesma saturação, porém, também é o elemento que com frequência acalenta a alma. É bom fazer sentido do mundo sem sentido, e faz bem parecer ser pertencente a este mistério. A Idade Média é a lição de casa da humanidade contemporânea. Em tempos em que a Terra é uma tábula rasa, compreender ambivalência desses vínculos, das algemas que atam o mundo e nos atam a estas interpretações de mundo, é tarefa da Comunicação. Ou deveria ser. Levando em conta que a mesma chave que abre o mundo para nós, torna também nós abertos para este mundo.

Outro exemplo de como esse impulso pode ser doentio está na obra de Georges Duby<sup>5</sup>. O autor francês dedicou-se, entre outros assuntos, a decifrar qual seria o propósito do amor cortês medieval. Segundo ele, o amor cortês era um conjunto de exercícios lúdicos que exaltavam os valores da época de virilidade (DUBY, 2011, p. 70). Para que o prazer do homem se avivasse, esses exercícios o convidavam a disciplinar seu desejo com um conjunto exuberante de imagens e simbolismos. A relação amorosa, portanto, se encontrava impregnada de representações e de um imaginário: a dama se enfeitava, ora revelando ora disfarçando seus atrativos, recusava-se aos avanços do cavaleiro por longos períodos, mas não era ela a protagonista do flerte. Era o rapaz, que aprendia a dominar e controlar seus próprios impulsos em contraponto a essa dama. O código do “amor delicado” servia aos objetivos do príncipe, tornando-se critério de distinção de privilégios desse homem cortês. Grandiloquentes representações de amor impregnavam o que era um jogo de poderes hiper masculinizante.

Há de se pensar, na contemporaneidade, também sobre a obsessão doentia que dissolve toda forma de significado. Lá nas mídias estaria ela? Nos frenéticos programas de auditório, no estranho espelhamento narcísico das redes sociais? Quais são os baús de moedas de ouro que nos convencem? Faz mais sentido confiar no príncipe, ainda que o baú de moedas esteja vazio. Para Dietmar Kamper (2016), trata-se da caixa de Dante<sup>6</sup>: aqui estamos venerando túmulos sem ossos.

<sup>5</sup> Georges Duby (1916-1996) foi um historiador francês especialista em Idade Média. Foi professor do Collège de France entre 1970 e 1992 com mais de 70 obras publicadas, além da coordenação de trabalhos importantes como *A História da Vida Privada*. O autor foi protagonista de um projeto de História Social que, em linhas gerais, é uma tentativa de traçar uma compreensão histórica de algumas questões relevantes para as ciências sociais do séc. XX, como a formação das relações de dominação entre grupos sociais, o poder da violência simbólica ou como se deu a vitória de modelos que levaram a estruturas de desigualdade na sociedade.

<sup>6</sup> Dietmar Kamper (1936-2001) foi um pensador alemão dedicado à Antropologia Histórica. Filósofo e sociólogo do corpo, Kamper tornou-se reconhecido pelo seu pensamento crítico ao Ocidente e, sobretudo, também pela crítica à cultura imagética. Suas inquietações sobre o corpo surgem já no início de sua carreira acadêmica, devido a sua formação em Ciências do Esporte. Na Universidade Livre de Berlim, onde atuou como professor desde 1979 até o seu falecimento, fundou o Centro Interdisciplinar de Antropologia Histórica juntamente com seu estudante Christoph Wulf (1944-). No seu último livro traduzido para o português, *Mudança de Horizonte*, Kamper explora uma alegoria como forma de compreender o estágio contemporâneo da cultura e do pensamento ocidental: a caixa de Dante. O escritor italiano Dante Alighieri morreu em 1321 em Ravenna, e lá na pequena cidade está o seu singelo túmulo com seus ossos. Florença, cidade natal do autor, tenta há séculos trazer seus restos mortais ao município, mas sem sucesso. Ainda, há um túmulo dedicado a Dante em Florença, na Igreja de Santa Croce. Este último, sumtuoso e exuberante, é visitado pelos turistas que prestam suas homenagens ao escritor. Mas está vazio.

## Parte 5 – Vínculos feneidos

Corpos devoram corpos. Imagens devoram imagens. Corpos devoram imagens. Imagens devoram corpos. Essa sequência de afirmações são lidas pela primeira vez como enigmas. Mas são um diagnóstico de uma cultura que vê seus espaços cada vez mais povoados por imagens. Norval Baitello (2005, p. 90) constrói o conceito de iconofagia, aquele capaz de descrever o modo como “a proliferação indiscriminada e compulsiva de imagens exógenas em todas as linguagens em todos os tipos de espaços midiáticos gera também nos receptores a compulsão exacerbada de apropriação (BAITELLO, 2005, p. 96). Uma obsessão que se alimenta de imagens como modo de solucionar “déficits emocionais”<sup>7</sup> (BAITELLO, 2005, p. 96). O apetite por imagens tenta preencher o vazio. Mas, ao alimentar-se delas, conferimos também a elas substância. Isto é, nós passamos a entrar nelas, transformando-nos em personagens. Nesse instante, não se dá mais uma apropriação, mas uma “expropriação de si mesmo” (BAITELLO, 2005, p. 97). Do pornô ao telejornal, essas exuberantes imagens nos engolem.

388

A iconofagia é uma forma de vinculação, e o vínculo é a “Unidade mínima das relações comunicativas” (BAITELLO, 2005, p. 97). Enquanto processo vivo, ele precisa ser alimentado. A tarefa é pensar, porém, que forma de vínculo é essa que se dá não como apropriação, mas como expropriação. Como podemos descrevê-lo? Em quais outros campos poderíamos observá-lo? Maurício Ribeiro (1994) irá diferenciar, como uma resposta a esse problema, vínculos culturais de vínculos hipnógenos. Isto é, aqueles vínculos que guardam seu lastro simbólico e são uma forma de apropriação dessa cultura, dessa história; enquanto os de segundo tipo

[...] caracterizam-se não somente pela resposta literal ao comando estabelecido, mas também por esta ação basear-se em forte poder de comando do hipnotizador para com o hipnotizado. Sua natureza, entretanto, é a instituição instantânea (ação arrebatadora), a obsolescência e

<sup>7</sup> Baitello parte da compreensão de Harry Pross, de que a mídia gera déficits emocionais a serem cobertos pelas próprias mídias, em uma relação de dependência. O próprio Pross afirma que “tudo se dissolve em signos e abstração (apud BAITELLO, 2005, p. 96). Harry Pross (1923-2010) foi um teórico da Comunicação alemão, articulador da Teoria da Mídia. Pross construiu uma longa carreira como jornalista, com passagens pela rádio Bremen e no jornal *Deutsche Rundschau*. Em 1968, aceitou uma cátedra no departamento de comunicação e jornalismo da Universidade Livre de Berlim. Influenciado pelas pesquisas em medicina antropológica de Viktor von Weizsäcker (1886-1957), de quem também foi aluno, Pross propõe um entendimento de comunicação e das mídias que participe do corpo (biológico-social-cultural) como princípio e fim de todo processo comunicativo.

a efemeridade (não perduram no tempo) e a superficialidade ou gratuidade (pretendem sempre ser autossuficientes e autorreferentes, se apresentam como inócuos e inofensivos) [...] (SILVA, BAITELLO, 1994, p. 6)

A perda desse lastro é, portanto, um grande tema de pesquisa. Símbolos que se desgastam parecem nos convidar para saídas desesperadas. Dão-se vínculos frágeis, efêmeros, com qualquer coisa que volte a estabilizar, ainda que superficialmente, o conhecimento de mundo. Harry Pross (1980, p. 16-17) nos ensina sobre como a relação que o humano tem com um signo é uma forma de confiança: de que algo existe, em oposição a não existir. Quando sou capaz de dizer “isto é”, por meio de um signo, o mundo ao redor se estabiliza para mim, torna-se um pouco mais confortável. Sei o que posso esperar dele. Quanto mais forte e mais vinculador é este signo, maior a sua capacidade de tornar-se um “vertical”, ou um “símbolo diretor” (BAITELLO, 2005, p. 16). Se esta confiança é quebrada, dá-se a crise. E quanto maior for a confiança, maior é a queda. Para Baitello (2005, p. 16), um símbolo diretor inevitavelmente se apresenta por imagens. Um caminho da compreensão do que é iconofagia parte, portanto, da observação de como a abundância de imagens na cultura ocidental contemporânea é resposta à perda da confiança nesses símbolos diretores como formas de estabilizar o mundo e em sua fragilidade em vincular.

Essa constatação não é trivial. Discute, enfim, uma mudança de consciência. Fala sobre o ocaso de um conjunto de representações que buscavam dar conta de um certo mundo. Antes da iconofagia, porém, a antropofagia oswaldiana – parte crucial do pensamento de Norval Baitello e Vilém Flusser<sup>8</sup> – já sinalizava para essa mudança. No intrincado texto “A Crise da Filosofia Messiânica”, de Oswald de Andrade (1990, p. 101), o poeta desenvolve uma crítica a filosofia patriarcal ocidental, baseada na construção de um homem civilizado que se opunha ao homem natural. Esse homem foi o resultado da “ruptura histórica com o mundo matriarcal” (ANDRADE, 1990, p. 104). O homem que criou classes, e colocou

<sup>8</sup> Vilém Flusser (1920-1991) foi um filósofo tcheco-brasileiro e influente teórico da comunicação. De origem judaica, Flusser emigrou para o Brasil em 1940, onde construiu sua carreira acadêmica e legado. Seu contato com a vida intelectual e artística brasileira se intensificou especificamente nos anos 1960, mas retorna à Europa em 1972. O principal objeto de estudos de Flusser era a língua e a linguagem. Mas a amplitude do impacto de suas reflexões se estendeu especialmente a partir de sua obra *Filosofia da Caixa Preta*, em que oferece um ensaio sobre a fotografia, a imagem técnica e a tecno-imaginação. Também por essa obra Flusser passou a ser lido na Europa, para onde retornou e permaneceu até o fim de sua vida, ceifada em um acidente de trânsito.

umas sobre as outras, subjugando-o às outras. É o período que se deu “quando o homem deixou de devorar o homem para torná-lo escravo” (1990, p. 104). Oswald argumenta, porém, que a próxima etapa da consciência humana seria um retorno ao matriarcado depois que o mundo supertecnizado permitir ao homem o ócio e o fim da negação à negatividade:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá o Homo Ludens. À espera serena da devotação do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico. (ANDRADE, 1990, p. 106)

Devemos nos questionar quanto à visão utópica sobre a técnica. Fica, de todo modo, o entrecruzamento: a devoração que esvazia significado, a devoração que reencanta o mundo desértico<sup>9</sup>. Ambas são festas. São círculos mágicos (HUIZINGA, 1999, p. 16). E, mais uma vez, a compreensão da consciência medieval em Huizinga pode ser fundamental. As circularidades espaço-temporais onde algo faz sentido, porque damos sentido a algo. No mesmo círculo de transmutação, o círculo lúdico onde a cultura encontra raiz<sup>10</sup>, há alimentar e devorar. Consolo e dor. Invenção e repetição. O que torna tudo mais difícil.

<sup>9</sup> Tetsuro Watsuji (1889-1960) foi um filósofo e historiador da cultura japonesa. Ele se tornou professor de ética na Universidade de Kyoto em 1925 e, posteriormente, na Universidade Imperial de Toquio, onde lecionou a mesma disciplina entre 1934 e 1949. Embora parte essencial de sua obra seja sobre ética, Watsuji ofereceu também um amplo estudo sobre a relação entre paisagem, história e cultura. Na obra *Antropologia da Paisagem*, Watsuji analisa três grandes configurações climáticas (as monções do sul da Ásia, os desertos da África e Oriente Médio e os campos mediterrâneos) correlacionando com as expressões culturais que surgiram em cada uma dessas paisagens. Sobre o deserto, Watsuji destaca que a cultura da abstração, da matemática e da ciência nascem como respostas à natureza desértica, evidenciando as algumas origens do pensamento ocidental a partir destas relações.

<sup>10</sup> Ivan Bystrina (1924-2004) foi um semiótico tcheco que desenvolveu uma proposta muito própria de Semiótica da Cultura. Entre suas proposições, estaria a de entender o campo simbólico da cultura como uma segunda realidade, que impregna e se mistura com a primeira, a física-fisiológica-sensorial. Bystrina também desenvolveu uma investigação sobre estruturas fundamentais da cultura; isto é, formas de experiência que, invariavelmente, convidaram o humano à cultura, e por isso podem ser percebidas em todas as culturas. São estas o sonho, o jogo, os estados alterados de consciência e as variantes psíquicas.

## Parte 6 – Falhamos

A perda do lastro simbólico é o desencantamento do mundo (WEBER, 2004). A religião perde seu caráter místico com o ocaso da Idade Média, e agora ganha caráter ético, abstrato. O cristianismo protestante, como resultado, torna-se iconofóbico. Segundo Contrera (2017, p. 38), há uma ação da comunicação humana mediada por aparelhos que continuam a promover o desencantamento do mundo. Mas a possibilidade de um reencantamento permanece no bojo desses processos. Uma ambiguidade.

A nulodimensão é a última etapa da desmaterialização (ou devoração?) do espaço na escalada de Vilém Flusser, que inclui o conceito de imagem técnica (1985, p.10), aquela feita por aparelhos. Para Flusser (1985, p. 11), as imagens técnicas exercem fascínio mágico sobre o observador, mas não se comparam à magia emanada pela imagem tradicional, bidimensional, uma vez que as telas dos meios eletrônicos e digitais se colocam em perspectiva histórica e ontológica diversa das imagens das cavernas. Segundo o pensador, a nova magia não precede, mas sucede à consciência histórica, aquela que é conceitual, desmágicizante. Ela não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a Pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: feitiço abstrato. Essa diferença pode ser formulada do seguinte modo: a magia pré-histórica ritualiza determinados modelos, mitos. A magia atual ritualiza programas (FLUSSER, 1985, p.11). Ainda segundo o autor (1985, p. 12), a imagem técnica vem para substituir a consciência histórica, do texto, por uma consciência mágica de segunda ordem. Conforme atos artísticos, científicos e políticos convergem para serem filmados ou fotografados – convergem para as mídias – o universo das imagens técnicas vai demonstrando seus contornos e efeitos de apagamento histórico contínuo. Instaure-se, dessa forma, um esvaziamento e uma nova transformação da consciência humana, emoldurada pelas mídias eletrônicas e digitais, nos aparelhos que produzem imagens técnicas.

A exuberância imagem técnica, das mídias e nas mídias, como tentativa desesperada de reencantamento é, enfim, uma vingança da consciência medieval? Sim, mas como magia de segunda ordem. O vínculo se dá em estruturas extremamente distintas, mas são mais uma vez as imagens que nos consolam e nos ferem. Inspirado por Hans

Belting<sup>11</sup> (2006, 2007) e Walter Benjamin<sup>12</sup> (1994), Norval Baitello (2007) já indica que a era da mídia tem, em si, também, um retorno a era da imagem com valor de culto; isto é, aquela que mira para a transcendência, que nos leva para fora de nós mesmos, de nosso aqui e agora, de nosso corpo. Um círculo mágico.

Mas o que é que se esvazia para que se dê o reinado da era da mídia? Quais são os baús de ouro vazios? Quais são as cruces e os cordeiros que já não dão conta da nossa fé? Oswald de Andrade talvez respondesse: a filosofia messiânica é um baú vazio. O sacerdócio que se tornou ciência. E a ciência que se esqueceu de que fala de gente. Ou melhor, abstraiu, em nome da razão, o corpo. E o corpo é a vida da gente. Devorada, abstrata. A razão instrumental<sup>13</sup>, que calcula os meios mas não justifica os fins, permitiu grandes crimes. O artigo, a pontuação, a nota. Todos são crimes. A tragédia foi anunciada:

A ciência, em sua interpretação neopositivista torna-se esteticismo, sistema de signos desligados, destituídos de toda intenção, transcendendo o sistema:

<sup>11</sup> Hans Belting (1935-) é um historiador da arte alemão, especialista em Idade Média e Renascimento. Polêmico, porém, Belting preconizava o fim da história da arte. Em linhas gerais, o autor considerava que a arte, enquanto função estética, é um conceito histórico limitado cronologicamente. Antes da arte, as imagens tinham outra função, a de culto, pertencente aos templos e igrejas, e portanto não poderia ser considerada arte. E depois do século XX, as imagens não pertenceriam também mais à arte. Esse pensamento influencia Norval Baitello enquanto possibilita pensar as imagens conforme seus ambientes, e as funções que estas assumem a cada troca de consciência.

<sup>12</sup> Walter Benjamin (1892-1940) foi um filósofo, ensaísta, crítico literário e sociólogo alemão de origem judaica. Facilmente, um dos principais pensadores do século XX. Associado à Escola de Frankfurt, foi inicialmente influenciado por leituras marxistas. Mas seu caráter ensaístico também o levou a desenvolver um caminho muito próprio de pensamento, que em momentos até destoava de outros frankfurtianos. Ele transitou de temas que iam das artes à educação, a infância, a história, a tradução, entre outros. Por isso mesmo, tornou-se um autor transversal das ciências humanas. Neste ensaio, ele é citado particularmente pelo clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no qual articula com pioneirismo o que, então, era ainda uma nova tendência de recepção da arte com a popularidade da fotografia e do cinema. A diferenciação entre “valor de culto” e “valor de exposição” presentes em seu texto, como dois polos presentes na própria obra de arte, estão entre as chaves que ajudam a chegar na compreensão da iconofagia.

<sup>13</sup> Em *Dialética do Esclarecimento*, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) discutem como a razão emancipatória objetiva se converte em razão instrumental subjetiva. A dialética, portanto, seria justamente oferecer a antítese à tese do esclarecimento, enquanto objetivismo científico. Para os autores, “o esclarecimento é totalitário como qualquer outro sistema” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 32). O esclarecimento se protege do mundo mítico criando um pensamento matematizado; isto é, que confunde matemática com pensamento. O resultado é uma razão técnica, capaz de calcular os meios, mas não os fins. Podemos, por exemplo, calcular como levar um foguete à Lua, mas essa razão jamais responderia o para que mandar um foguete à Lua. Quem responde a esta segunda pergunta, portanto, é a ideologia dominante.

ela se torna aquele jogo que os matemáticos há muito orgulhosamente declararam assunto deles [...] A separação do signo e da imagem é inevitável. Contudo se ela é, uma vez mais, hipostasiada numa atitude ao mesmo tempo inconsciente e autocomplacente, então cada um dos dois princípios isolados tende para a destruição da verdade. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 32)

Não se trata de atirar mais uma pedra na cruz da ciência. Mas tentar desvendar os motivos do seu descrédito. A terra não é mais redonda. Separação, desencanto e obsessão. Alguns dos termos que poderiam nos ajudar a entender que o pôr do sol do esclarecimento poderia ser entendido também como um processo afetivo. De vínculos fenecidos. Magia de segunda ordem. Do projeto de humano, cunhado pelo progresso técnico-científico, restou apenas o pragmatismo criminoso. Além de um vazio, que precisa ser preenchido por qualquer coisa. Reconhecer que falhamos é o primeiro passo. A pergunta não é bem quando o mundo acaba, porque ele já acabou. Mas responder: o que vem depois do fim do mundo?

Parte 7 – Ciência Feliz: o que podemos ser

393

Eu ainda estava finalizando a graduação em jornalismo quando conheci o professor Norval Baitello. Lá estava eu, tentando convencê-lo de orientar minha pesquisa de mestrado. O acaso me levou até lá, embora o destino me faça parecer mais digno desta história. Porque, por um acaso, um outro professor, mestre e amigo, José Eugenio de Oliveira Menezes, ministrou a mim aulas de teorias da comunicação, eu ainda calouro na faculdade. Dele veio um grande presente: notando meu interesse por jogos e pelo lúdico, indicou-me a leitura de *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, para uma atividade da disciplina. Que sorte a minha. Anos antes, José Eugenio foi orientado por Norval Baitello, de quem se tornou estimado amigo. Assim como eu considero, hoje, José Eugenio estimado amigo, depois de ele ter sido meu orientador no trabalho de conclusão do curso e na iniciação científica. Também foi ele quem me deu a dica de procurar por Norval para seguir adiante com a carreira acadêmica. Uma sucessão de acasos que até parecem destino. Uma história de afetos me trouxe à pesquisa e ao ensino.

Não era e ainda não é incomum, durante as aulas ou reuniões do Centro Interdisciplinar de Semiótica da CULTura e da Mídia, o CISC, que Norval mencionasse a necessidade fazer uma ciência feliz. O que seria isso? Um *slogan*?

Uma frase motivacional para não desistirmos do curso? Só sei que a expressão funcionou para mim. Pesquisar, estudar e escrever foram se tornando alegrias. Contribuir, partilhar e estabelecer vínculos se tornaram parte do método. E aos poucos eu vou entendendo melhor o que isto quer dizer. Basta olhar para a caminhada para compreender o que há de feliz na ciência. São vínculos com lastro, com genealogia. Eles me alimentam e eu os alimento de volta. Eles falam de dores e prazeres. Falam de gente.

A resistência é afetiva. E o que podemos ser depois do fim do mundo talvez se relacione com o retorno a essa consciência vinculativa da comunicação, enquanto saber e enquanto ciência, mas também enquanto relacionamento e amizade. Não em um retorno idílico ao passado idealizado. Resistência é confronto. Retomar a origem de um pensamento que não se submete ao pragmatismo e sua insaciável fome, defenderia Norval, passa por encontrar as motivações profundas que nos tornam saltitantes (BAITELLO, 2012, p. 137). E o saltar (de uma ideia para outra, de uma imagem para outra, de um sentido para um novo) é contra o programa. Nestes tempos de protestos, estava escrito em um cartaz “Não deixe o Estado matar a universidade pública”. Justíssimo. Mas, na primeira batida de olhos, de relance, veio o ato falho. O que li foi “O Estado mata, a universidade publica”. Estranhamente, concordo com as duas leituras.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ANDRADE, Oswald de. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Secretaria do Estado de Cultura, 1990.

BAITELLO, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma Teoria da Mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Era da Iconofagia: Ensaio de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Pensamento Sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

\_\_\_\_\_. **Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visibilidade e suas funções**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba (PR, em junho de 2007. Disponível em: [https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/BAITELLO%20JUNIOR%20Norval/para\\_que\\_servem\\_as\\_imagens\\_mediticas.pdf](https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/BAITELLO%20JUNIOR%20Norval/para_que_servem_as_imagens_mediticas.pdf)

395

BAITELLO, Norval; SILVA, Maurício Ribeiro. **Vínculos hipnógenos e vínculos culturais nos ambientes da cultura e da comunicação humana**. In Anais do XXII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Salvador: UFBA, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BYSTRINA, Ivan. **Cultura e Devoração: As raízes da cultura e a questão do realismo e do não-realismo dos textos culturais**. Palestra proferida na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 12 de outubro de 1990.

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo**. Porto Alegre: Imaginalis, 2017.

\_\_\_\_\_. Simpatia e Empatia – Mediosfera e Noosfera. In Norval Baitello Junior e Christoph Wulf (Orgs.), **Emoção e Imaginação: Os sentidos e as imagens em movimento**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2014.

BELTING, Hans. **Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia**. GHREBH– Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. Número 8, pp. 32-60, 2006.

\_\_\_\_\_. **Antropologia de la imagen**. Buenos Aires: Katz editores, 2007.

BRUNO, Giordano. **Os vínculos**. São Paulo: Hedra, 2012.

396

BYSTRINA, Ivan. **Cultura e Devoração: As raízes da cultura e a questão do realismo e do não-realismo dos textos culturais**. Palestra proferida na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 12 de outubro de 1990.

CYRULNIK, Boris. **Do Sexto Sentido: O Homem e o Encantamento do Mundo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

DUBY, Georges. **Idade Média, Idade dos Homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

HUIZINGA, Johan. El elemento estético de las representaciones históricas. In: **Prismas: Revista de Historia Intelectual**, n. 9, 2005, pp. 91-107.

\_\_\_\_\_. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **O outono da Idade Média.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de Horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...** São Paulo: Paulus, 2016.

PROSS, Harry. **Estructura Simbólica del poder:** teoría y práctica de la comunicación pública. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

WATSUJI, Tetsuro. **Antropología del paisaje:** Climas, culturas y religiones. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

# Quando a tese acaba e a vida começa: lições de um orientador que foi além do trabalho acadêmico

Viviane Panelli Sarraf<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pós-doutora em Museologia pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da USP, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisadora colaboradora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo com auxílio e bolsa Jovem Pesquisador Fapesp. Pesquisadora do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC-PUC/SP (desde 2010), coordenadora da Rede de Informação de Acessibilidade em Museus – Rinam (2009/2013) e parecerista AdHoc da Fapesp desde 2013.

Quando recebi o convite da atual diretoria do Centro Interdisciplinar da Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC para redigir um texto em para a publicação dos Escritos Festivos (Festschrift) em homenagem aos 70 anos de Norval Baitello Junior, em princípio fiquei apreensiva, pois não sabia ao certo com qual estilo de texto eu poderia melhor colaborar.

Não acredito que tenha sido a orientanda ideal do professor, e aqui exponho minhas razões para tal afirmação: na ocasião de meu doutorado não falava e não aprendi a falar alemão, não realizei pesquisas no Arquivo Flusser na Alemanha e no Instituto Warburg em Londres, não me tornei especialista em autores da Teoria da Mídia e da Semiótica da Cultura, fazendo uso de suas teorias e conceitos para fundamentar minha pesquisa juntamente com outros referenciais de áreas de meu interesse e formação preliminar.

Mesmo assim, com um pouco de medo e insegurança resolvi aceitar e convite e informei a Diretoria do CISC que meu texto seria mais um depoimento sobre a importância de um orientador como Norval Baitello na trajetória de um pesquisador.

399

Foi com sua orientação que concluí que quando a tese acaba a vida começa e posso afirmar que os conselhos e direcionamentos que recebi foram e ainda são um legado em minha trajetória como pesquisadora e professora.

Ao longo do texto irei ainda apresentar e comentar alguns documentos que integraram o início da orientação de doutorado e o período compreendido entre alguns meses antes e alguns anos após a defesa de minha tese, o qual considero o início da minha trajetória como docente pesquisadora.

Conheci o professor Norval Baitello Junior por meio de seus textos relacionados à Comunicação Sensorial, indicados pela professora Maria de Fátima Tálamo, da Escola de Comunicações e Artes da USP, que realizou a sugestão da leitura dos mesmos durante a banca de defesa de minha dissertação de mestrado, cuja pesquisa foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação na mesma escola com conclusão no 2º semestre de 2008.

Após um breve período de reclusão das leituras acadêmicas, busquei os textos de Baitello relacionados ao meu interesse e de fato encontrei um norte para a

pesquisa que gostaria de realizar no doutorado – um estudo sobre os recursos de comunicação e mediação sensorial em museus e exposições como fator de inclusão social e acessibilidade para pessoas com deficiência e públicos diversos. Na primeiras leituras já tive a sensação de ter encontrado referenciais muito necessários aos estudos que desejava desenvolver e passei a procurar avidamente por mais textos de Baitello e dos autores por ele citados.

Eu buscava bases teóricas e críticas que me levassem a propor hipóteses para comprovar a importância da comunicação e mediação multissensoriais, até então, adormecidos ou pouco exploradas no museus e espaços culturais brasileiros.

No início de 2009 enviei uma mensagem de e-mail para o professor contando de meu interesse de pesquisa e logo recebi uma resposta com um convite a assistir às suas aulas como aluna ouvinte e para conversarmos melhor sobre minha proposta de pesquisa.

400 A proposta logo foi delineada como um projeto de pesquisa redigido sob sua supervisão, que iniciou suas atribuições de orientador antes mesmo de meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Alertou-me das dificuldades de obtenção de bolsa de estudos para pesquisadores de doutorado naquele período e para as possíveis reverberações de meu projeto que apresentava dissonâncias em relação as pesquisas até então realizadas junto ao programa.

Solicitei bolsas de pesquisa junto ao Programa de Pós-Graduação e à Fapesp, ambas denegadas no primeiro pedido. Seguindo mais uma vez seus conselhos, não desisti e após a segunda tentativa junto ao Programa de Pós e a solicitação de reconsideração junto à Fapesp o resultado divulgado no 2º semestre de 2010 foi positivo para as duas solicitações.

Quão enorme não foi minha indecisão em relação a escolha entre uma das duas bolsas a mim concedidas, pois as duas representavam uma grande conquista, uma vez que eu havia conseguido comprovar, tanto para Fapesp como para o colegiado do Programa, a relevância de meu estudo para área de Comunicação e Semiótica, especificamente para os estudos relacionados à Teoria da Mídia aplicada ao fenômeno das exposições nos museu e espaços culturais.

Mais uma vez contei com sua ajuda, que me orientou a optar pela bolsa da Fapesp, que apesar de não ser a que me oferecia melhores condições em termos financeiros iria gerar futuros benefícios como pesquisadora e docente na obtenção de auxílios a publicações, participações em eventos científicos, coordenação de projetos de pesquisa e outras oportunidades de financiamento.

Durante o desenvolvimento da investigação realizada com metodologia que combinou a análise bibliográfica, pesquisa de observação em exposições e programas de ação educativa, coleta de dados empíricos e depoimentos de visitantes de museus e espaços culturais, sempre estive presente nas aulas do professor, oferecidas sempre às quintas-feiras à tarde, seguidas de reuniões de orientação coletivas ocorridas uma vez por mês.

Todos os orientandos de Norval eram convidados a participar de suas aulas, mesmo já tendo cumprido os créditos em disciplinas obrigatórias. Para mim, particularmente, estar presente nessas aulas era uma grande oportunidade de aprendizado e aprofundamento e quando eu não podia participar, por razões de ordem diversa, sentia que estava perdendo muitas coisas.

401

Foi nessas aulas e nas reuniões de orientação que tive a oportunidade de conhecer autores cujas teorias delinearão minhas bases teóricas de investigação, que não fazem parte do senso comum da área de Comunicação e Semiótica, mas que foram determinantes para problematizar minhas hipóteses. Harry Pross em sua *Teoria da Mídia* – Primária, Secundária e Terciária; Ivan Bystrina com seu texto fundamental “Tópicos de Semiótica da Cultura”; Vicente Romano com a “Ecologia da Comunicação”; Boris Cyrulnik em “Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo”; Ziegfried Zielinsky com sua “Arqueologia da Mídia” e o projeto “Variantologia”; Stuart Clark em “Vainities of the Eyes”; Ashley Montagu no seu tratado sobre o sentido do tato “Tocar: o significado humano da pele”; Vilém Flusser em seus vários textos, teorias, artigos, livros, mas principalmente na *História do Diabo, Filosofia da Caixa Preta* e em “Natural:mente; e como não poderia deixar de ser nos textos e estudos de Baitello sobre Iconofagia, Crise da visibilidade, Propriocepção, e esgotamento da visão frente ao exagero dos meios terciários, reunindo todos os referenciais anteriormente citados e extraindo sua essência para objetivar constatações engajadas com a manutenção do equilíbrio mental e físico dos indivíduos frente ao mundo das aparências.

Com esses referenciais pude fundamentar meu estudo para comprovar que o ser humano, em sua natureza evolutiva e em seu equilíbrio ecológico<sup>2</sup>, precisa usar todos os sentidos em sua interação com as produções culturais, que por sua vez precisam ampliar o escopo de mediação e comunicação com seu público. As produções culturais, sobretudo as exposições de museus e espaços culturais usam excessivamente recursos de mediação e comunicação visuais como forma prioritária de comunicação, deixando de levar em consideração o esgotamento do sentido pelo uso excessivo e banalizado meios terciários e nas “redes sociais” que não param de lançar novos produtos para consumir ainda mais o tempo e capacidade de concentração dos indivíduos.

Para além dos referenciais teóricos e desenvolvimento da capacidade crítica em relação ao fenômeno da Iconofagia<sup>3</sup> nas relações humanas contemporâneas, Baitello se tornou um grande incentivador da “pesquisa viajante”, pois nas delineações de meu projeto ocorridas durante o primeiro ano de investigação, decidimos em comum acordo, que o meu objeto deveria se expandir, não estudando casos concentrados apenas no eixo Rio-São Paulo e Região Sudeste, onde as instituições culturais existem em maior quantidade e as oportunidades de financiamento e intercâmbio cultural são mais expressivas. A pesquisa se propôs a analisar museus e espaços culturais das cinco regiões do Brasil: Sul, Sudeste, Centro-Oeste, Norte e Nordeste, o que me levou a realizar um levantamento sobre o cenário cultural de todo o país, em sua diversidade, e viajar para diferentes cidades dessas regiões para conhecer de perto as exposições com recursos de mediação e comunicação sensoriais, seus visitantes e os agentes culturais que trabalham com essas experiências.

Em alguns momentos tive até que revelar sobre minhas viagens após realizá-las, pois em seu papel de orientador o bom senso estava presente. Esse foi o caso de minha visita a Ilha do Marajó para conhecer o Museu do Marajó. Durante o exame de qualificação do doutorado, a professora Jerusa Pires Ferreira, outra grande figura que marcou minha carreira acadêmica como professora e conselheira, sugeriu que eu deveria incluir em meu roteiro de visitas na Região Norte o Museu do Marajó<sup>4</sup> e me relatou brevemente sua história tão instigante.

<sup>2</sup> No sentido da teoria da Ecologia da Comunicação de Vicente Romano.

<sup>3</sup> Iconofagia – Conceito proposto por Baitello sobre consumo excessivo de imagens midiáticas pelos indivíduos e que, por consequência, acabam sendo por elas consumidos.

<sup>4</sup> O Museu do Marajó, criado na década de 1980 pelo padre jesuíta Giovanni Gallo em colaboração com a comunidade local, fica na cidade de Cachoeira do Ariri na Ilha do Marajó e se tornou conhecido por

Na reunião posterior ao exame para debatermos as avaliações e sugestões da banca, Norval me disse: “Viviane, você não precisa ir até a Ilha do Marajó para realizar sua investigação na Região Norte, é um lugar muito difícil de acessar”. Mas eu estava convencida que tinha que ir. Simplesmente incluí a Ilha e seu museu em meu roteiro e só revelei para ele no retorno da viagem. Ele tinha razão sobre as dificuldades de acesso ao local, o que não me impediu de ir e encontrar muito mais do que procurava no Marajó: seu museu e seu patrimônio cultural imaterial e intangível. Seu conselho foi muito importante, pois ao planejar a viagem, levei em consideração as dificuldades, o que me ajudou a conhecer o local evitando contratempos que poderiam ocorrer sem um preparo adequado.

Só foi possível realizar as viagens de estudo nas diferentes regiões do Brasil, no continente europeu e Estados Unidos da América, para obter casos para análise comparativa dos casos de comunicação e mediação multissensorial em exposições e espaços culturais, por ter aceitado a sugestão de Norval e escolher a bolsa Fapesp que contava com uma verba expressiva de Reserva Técnica com a qual pude custear as viagens e adquirir publicações necessárias à pesquisa bibliográfica.

403

Sua orientação extrapolou a pesquisa, pois sempre acompanhou e supervisionou o cumprimento das exigências e prazos dos relatórios científicos, prestação de contas e demais exigências da Fapesp e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, me mostrando o caminho das pedras e o que é ser um orientador para a vida.

O primeiro semestre de 2013 foi o último período de minha pesquisa do doutorado – crucial para me preparar para a trajetória pós-acadêmica, uma vez que em reuniões de orientação e aulas que eu ainda conseguia assistir fazia questão de não perder nenhuma oportunidade de conhecer novos conceitos, referências e ensinamentos que levaram a conclusão de minha pesquisa com devida tranquilidade, novas perspectivas a seguir e novas proposições acrescentadas nos últimos momentos, um pouco imprudentes, mas que não poderiam deixar de estar presentes.

sua exposição interativa feita por moradores da região com *design* criado com base na cultura marajoara e estratégias de mediação e comunicação acessíveis a crianças, jovens e adultos com baixo nível de escolarização.

PROPRIO CERCÃO → Um capítulo da tese (tr. na conclusão)

Fundamental - congregação dos sentidos

É agredida pelas pressões e tentações de ~~me~~ estar aqui (mídia terciária)

CONCEITO DE QUIASMA.

\* É PELOS SENTIDOS QUE SE LANÇA A REDE CONSTRUCTORA DA ALTERIDADE. (NORMAL SOBRE RAMPER)

4 OS SENTIDOS SÃO NOSSOS TENTACULOS P/ CONSTRUÇÃO DO VÍNCULO - DA NOÇÃO DO OUTRO (QUE POR VEZES SOMOS NOS MESMOS)

\* PORQUE NOSSA SOCIEDADE INVERTE TODAS AS FICHAS NA VISUALIDADE.

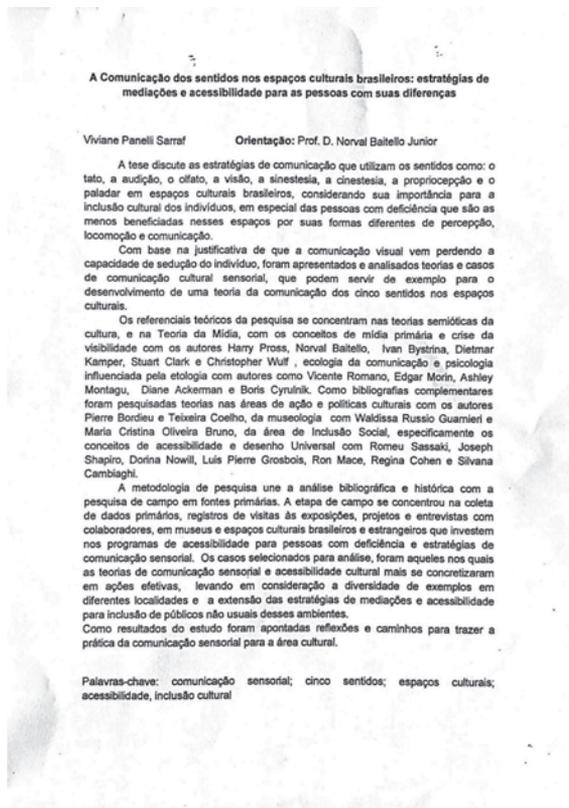
\* POIS A IMAGEM VISUAL É A MAIS DISTANTE DA NOSSA NATUREZA, NELA É POSSÍVEL FILTER TODAS AS MODIFICAÇÕES QUE IMAGINAMOS E QUEREMOS, POR ISSO É TÃO SEDUTORA.

Anotações de aula e de reuniões de orientação, 1º semestre de 2013

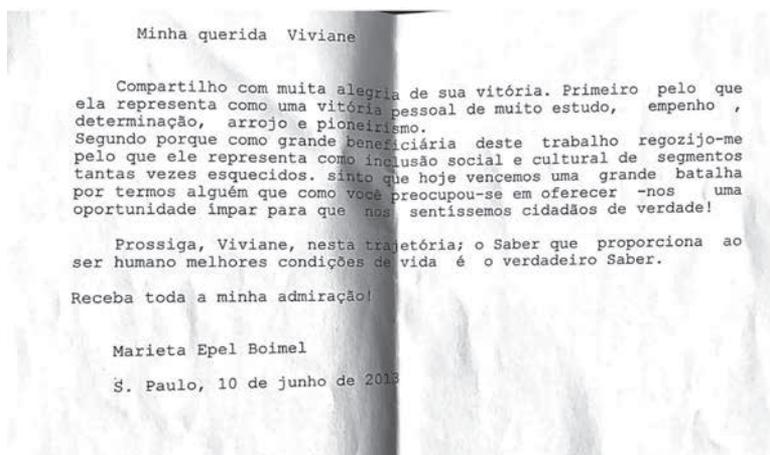
No mês de maio de 2013, realizei o depósito de minha tese, após um período intenso de revisões feitas com a maior dedicação por Baitello. A banca de defesa foi composta de forma a contemplar professoras e pesquisadoras com temáticas consonantes às diferentes áreas de abrangência de meu projeto de pesquisa. E enfim chegou o dia da defesa, 10 de junho de 2013. Foi um momento emocionante receber as avaliações de quatro professoras mulheres com pesquisas e trajetórias tão exemplares, além da avaliação geral e sincera de meu orientador, que me acompanhou em todo o período com tanta dedicação.

A presença dos amigos e colegas de trabalho e do Programa de Pós-Graduação foi fundamental, sobretudo de minha grande amiga e inspiradora Marieta

Boimel, revisora, tradutora, professora e escritora cega, que sempre apoiou e participou de minhas aventuras acadêmicas e profissionais relacionadas à acessibilidade em museus e exposições. Até seu marido Isaac se fez presente, pois nessa altura ele também já estava envolvido com nossas aventuras culturais multissensoriais pela cidade de São Paulo.



Apresentação da pesquisa distribuída para a banca e para o público ouvinte.



Carta de de Marieta Boimel para a autora,  
entregue no dia da Banca de Defesa da tese de doutorado.

406

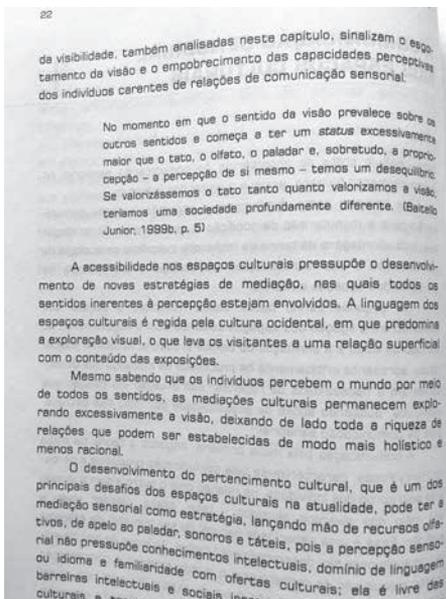
Como resultados da defesa, obtive a aprovação com louvor de todas as avaliadoras e da indicação para publicação do trabalho. Como finalização daquele dia ainda recebi uma avaliação final – um depoimento emocionante de meu orientador, aquele que me ajudou a trilhar os caminhos antes, durante e após o processo de pesquisa.

Alguns meses depois da defesa voltei a me reunir com Baitello – uma reunião de pós-orientação. Que privilégio ter a oportunidade de ter tido um orientador assim. Nessa ocasião falamos sobre meus projetos futuros, na docência e pesquisa e sobre as possibilidades de publicar a minha tese com o apoio da Fapesp.

Entre as oportunidades de atuação na área científica conversamos sobre pós-doutorado, concursos em universidades públicas e privadas. Seus aconselhamentos me fizeram vislumbrar que o caminho ideal seria eu garantir minha inserção em uma instituição pública e manter a produtividade em pesquisa. Em relação à publicação de minha tese me orientou sobre editoras que poderiam se interessar pelo meu tema e sobre como solicitar auxílio da Fapesp, que financiou minha pesquisa.

Submeti minha tese para um edital de publicações acadêmicas da Editora EDUC da PUC-SP e obtive aprovação do conselho editorial. O auxílio para publicação da Fapesp também foi concedido o que possibilitou o financiamento total da edição do livro e impressão de 500 exemplares. A equipe da editora se dedicou intensamente a transformar minha tese em um livro com linguagem menos acadêmica e projeto

editorial mais abrangente. Organizaram o evento de lançamento do livro, o envio de alguns exemplares para profissionais e pesquisadores formadores de opinião e a indicação da publicação para a 58ª edição do Prêmio Jabuti (2016) na categoria de Comunicação, que ficou entre os 10 finalistas.



407

Citação de texto de Baitello no primeiro capítulo de livro *Acessibilidade em Espaços Culturais*: mediação e comunicação sensorial – Viviane Panelli Sarraf

Após o lançamento oficial da editora, fui convidada a apresentar o livro no Centro e Pesquisa e Formação do SESC – SP e em eventos culturais e científicos em diferentes cidades: na Fligê – Feira Literária de Mucugê – Chapada Diamantina, no Fórum Ciência e Cultura da UFRJ, na Casa do Baile – Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte e no 3o Congresso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio em Alicante – Espanha.

O livro também foi produzido em formato audiolivro em parceria com a Biblioteca Braille do Centro Cultural São Paulo e o lançamento da versão acessível ocorreu no evento “Livre Acesso – de todos para todos”.

A primeira impressão do livro se esgotou em aproximadamente um ano e posteriormente foram lançadas as versões e-book e impressão sob demanda.



Meu livro *Acessibilidade em Espaços Culturais: mediação e comunicação sensorial*, resultado da tese de doutorado, lado a lado com livros de Baitello, Zielinsky, Flusser e Cyrulnik – meus referenciais teóricos.

408

Entre as possibilidades de inserção na carreira científica obtive alguns convites e oportunidades. Optei pelo convite da profa. Cristina Bruno, que participou de minha banca de doutorado e acompanhava minha trajetória desde o Curso de Especialização em Museologia do MAE-USP – onde foi a orientadora de minha monografia, em submeter um projeto de pesquisa de Pós-Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo.

Nessa atuação, ocorrida entre os anos de 2014 e 2016, ministrei cursos de extensão e disciplinas de Pós-Graduação junto ao programa, além de participar de concursos públicos em universidades públicas e particulares do Estado de São Paulo.

Atualmente sou professora colaboradora, orientadora Iniciação Científica e Mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde coordeno um projeto de pesquisa sobre o legado teórico de Waldisa Rússio<sup>5</sup> para a Museologia Internacional, com Auxílio a Pesquisa Jovem Pesquisador da Fapesp.

<sup>5</sup> Waldisa Rússio foi uma das pioneiras na área de Museologia em São Paulo, onde atuou como professora e coordenadora do Curso de Especialização em Museologia/ Instituto de Museologia de São Paulo da

A conquista do Auxílio Jovem Pesquisadora Fapesp possibilitou a criação da área de Museologia junto ao IEB-USP e a abertura de um claro docente na área para o Programa de Pós-Graduação do Instituto.

Compartilho, de forma resumida, essa breve trajetória de 6 anos após a finalização de minha tese com o objetivo de propor uma reflexão a todos aqueles que como eu tiveram a oportunidade de serem orientados por esse grande e generoso mestre que é Norval Baitello Junior, para que seja possível constatar que conforme afirmo no título desse texto, tivemos um orientador para a vida que vai muito além da orientação de um trabalho acadêmico.

Para finalizar gostaria somente de lembrar um dos conselhos do mestre, oferecido de forma irônica a cada nova turma de orientandos e alunos. Era algo assim: “Durante a tese casamentos terminam ou dão uma reviravolta e se renovam, paixões fulminantes e novos casamentos acontecem, filhos são gestados e nascem...”

Considero que quando compartilhava conosco essa constatação na verdade estava fazendo uma metáfora da vida de um pesquisador, engajado e comprometido com seu objeto, e que uma vez seduzido pelas satisfações e dissabores da carreira científica essa se tornaria a tônica de sua vida.

409

Hoje como professora, orientadora e coordenadora de um projeto de pesquisa, sinto que dissemino um pouco de seu legado, principalmente nas relações com meus alunos, orientandos e equipe que são uma família com a qual mantenho laços duradouros e sinceros e que certamente também irão dar continuidade a esse ciclo.

Obrigada Norval, por tudo...

FESP-SP entre 1978 e 1990; como assistente técnica do secretário de Cultura do Estado, na função de coordenadora do Grupo Técnico de Museus entre 1975 e 1978, diretora do Museu da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia entre 1978 e 1987 e criadora da Estação Ciência/CNPQ entre 1985 e 1986. Sua produção Teórica na área de Museologia e Preservação do Patrimônio Cultural teve grande relevância nacional e internacional. O Fundo Waldisa Rússio salvaguardado no Arquivo e na Biblioteca da instituição é composto por sua documentação pessoal e profissional (aproximadamente 25 mil documentos) e sua biblioteca especializada (aproximadamente 1700 títulos) foram doadas por sua família ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP no ano de 1992, dois anos após seu falecimento precoce.

## Bibliografia

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da Iconofagia** . São Paulo: Hacker, 2005.

ROMANO, Vicente. *Ecología de la comunicación* . Hondarribia: Hiru, 2004.

SARRAF, Viviane Panelli. *Acessibilidade em Espaços Culturais: mediação e comunicação sensorial*. São Paulo: EDUC, 2015.



# O orientador e o “Ritual da Serpente”

Willian Lopes Dimas<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação e Semiótica na área de concentração: Signo e significação nas mídias e Linha de Pesquisa: Cultura e Ambientes Midiáticos – PUC/SP. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2003), com ênfase em Direção e Criação Teatral. Em seus trabalhos busca ampliar possibilidades de criação em técnicas e estéticas de encenação para criação de experimentações híbridas de linguagens, dentro das Artes Cênicas Contemporâneas.

“Medicina Talismânica”, esta foi a isca do saber que me físgou e me lançou para um mar desconhecido da comunicação e semiótica. A cura através da imagem, o saber árabe entrelaçado em páginas de mestres e magos germânicos, devoradas pela cultura antropofágica tupiniquim me chegaram-me em *Dada* e seus ismos, por sonhos, sombras e símbolos, mas substancialmente pelas aulas e orientação que tive do mestre mago Dr. Norval Baitello Jr.

“...foi então que uma grande serpente me abocanhou e me arrancou a cabeça, deixando apenas meu corpo entregue a movimentos colapsados que buscavam sobrevivência”. Assim tive a liberdade de iniciar minha dissertação de mestrado orientada pelo mago das imagens. Referia-me a um sonho que tive semanas antes de minha primeira aula com doutor. A imagem da serpente que me atacava em sonho, de alguma forma narrou e sintetizou o meu encontro com o professor, o orientador e o mestre Norval. Falava sobre a necessidade de se abandonar o pensar vindo somente do intelecto e que em sonho, me fora devorado por um profunda e poderosa potencia animal.

O pensamento em saltos...

413

...a profusão de saberes versus furacões de imagens midiáticas transbordantes em telas me fez rever os mitos.

... “não leia este texto sentado, levante-se dê uma volta, um tempo... respire, olhe ao redor, retome a leitura”, li algo assim em seu livro.

Fórmulas de *pathos* em minha frente, complexidade do saber infinito, mitologias antigas renovadas nas mídias... abstração do corpo, sedação, devoração na Era da Iconofagia, morte.

Meu sonho retoma os sentidos e voltava novamente à tona depois de estar em sala de aula, aguardando a primeira aula do mestrado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Dado o início, Norval puxa um livro da bolsa e o leva ao alto para que todos pudessem visualizá-lo. Lia-se na capa: Aby Warburg – *El ritual de la serpiente*. Instantaneamente, como num choque, a sobreposição de entre as imagens, do sonho e o que agora via em aula, foi imediata. Naquele momento era como se novamente a grande serpente estivesse diante de mim prestes a um novo bote. Foi o que aconteceu.

O braço do mestre atualizava o corpo da cobra e a cabeça que agora também me abocanhara era agora a capa o livro que me mostrava as presas. O mago Baitello abriu as portas de algumas cartolas e delas fui travessado por seus entes e seus saberes, fazendo em mim uma nova gira.

“Não leia este texto sedado...”, li algo assim nas páginas de seu livro.

No final daquela aula, sabia que, assim como Aby Warburg, eu havia sido atacado pelo poder da imagem da serpente. Sabia também que isso me levaria a experimentar de uma maçã holográfica que me expulsaria do Éden e a desejo do Paraíso. O conhecimento que me abocanhava a cabeça, me roubou a lógica e me viu corpo zumbi como pedras de craque por ruas paulistanas desvairadas.

Cigarro, café, pão de queijo. *Like. Macth. Meeting. Met. DESLike.*

Sedado *again*... sentado... em aula.

414

As aulas do mestre o livro de Warburg. Os estudos de um corpo em torno do símbolo da serpente, função ritual e significado dentro da cultura dos índios Hopi. Em rito, a hipnose do bicho, a dança com o animal, animista, imanente, transcendente. A serpente sobre aos céus como mensageira e desce em forma raia, chuva e trovão à terra como resposta dos deuses. O xamã o médium, a serpente a mídia que trouxe de volta as águas das chuvas primordiais.

Na biografia de Warburg pode-se dizer que de alguma forma sua cabeça fora arrancada, assim como a minha em sonho, diante da imagem da serpente. Em meio aos seus estudos Warburg foi internado após crises alucinatórias que o fizeram ser considerado louco. Talvez não aquele louco das ruas paulistanas visitado pela fumaça das pedras, perdido em sonhos, mas aquele do jogo de cartas, como primeira página do caminhar eterno de uma jornada de individuação arquetípica.

Para ter alta do sanatório em que estive internado, Warburg reuniu médicos e enfermeiros do hospital para apresentar uma palestra com seus estudos sobre a simbologia da serpente na cultura Hopi. Essa palestra se tornou livro, e o livro virou cobra nos braços de Baitello em aula: “O Ritual da Serpente”. Aquele que também me apareceu em sonho.

Assim como Warburg também estive “Louco”. Um artista perdido em suas crises alucinatórias rasgadas em mundo acadêmico buscando reencontrar os sentidos na Comunicação. Digerir as imagens, ordenar as cartas, o pensamento em linha reta e os conhecimentos que me visitavam. Em meio as crises... “Medicina Talismânica”. Recebi doses homeopáticas do xamã Baitello, que me conta goteou no espírito doses cristalinas do saber de sua egrégora: Warburg, Kamper, Belting, Bystrina, Cyrulnik, Eliade, Freud, Jung... nomes em gotas, gotas, gota embaixo da língua abrindo floral. Em dois anos de contato com o pensamento de Baitello vi o mundo girar em círculos de oitavas altas. Tive por fim o mar da Comunicação e suas circularidades para compreender minha breve história em torno do corpo e seus movimentos.

Da voracidade do bote e veneno da serpente assim como Warburg reuni alguns médicos e enfermeiros da clínica para uma exposição final dos altos, apresentada em banca avaliadora na PUC de São Paulo, para quem sabe receber também minha alta. Sim, quem sabe um dia também um livro com a cura do mago.

O veneno do bote e a voracidade do mestre ainda me visitam em sonhos, textos, arte e poesias. Sigo em escritas de círculos espiralados e altas oitavas, pulando de galho em galho inspirado pelo pensamento em saltos de Norval Baitello Jr. na Era da Iconofagia. Evoé magus!

Viena, 10 de agosto de 2019.

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons **Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional**. Para ver uma cópia da licença, visite <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>>

**Organizadores** Helena Maria Cecilia Navarrete, Rodrigo Daniel Sanches, Cristina Pontes Bonfiglioli, Alex Florian Heilmair, Ana Elisa Antunes Viviani

**Editor** responsável Leão Serva

**Textos** Alex Heilmair, Alfredo Ogawa, Ana Paula Gomes Vasconcelos, Birke Mersmann e Dietmar Kamper, Christoph Wulf, Danielle Naves de Oliveira, Diogo Bornhausen, Eckhard Füllus, Eckhard Hammel, Fabio Ciquini, Francisco Sierra Caballero, Günter Gebauer, Hajo Eickhoff, Helga Peskoller, Jorge A. González, Leão Serva, Luiz Carlos Assis Iasbeck, Luiza Spínola Amaral, Maria da Conceição de Almeida, Marie-Anne Lescourret, Marisa Muñoz, Martinho Alves da Costa Junior, Michalis Kontopodis, Mikhail A. Stepanov, Moisés de Lemos Martins, Otto Rosales, Raphael Dallanese, Rodrigo Browne Sartori, Rodrigo Daniel Sanches, Ryuta Imafuku, Thomas Bauer, Tiago da Mota e Silva, Viviane P. Sarraf, Willian Lopes

416

**Projeto gráfico** Leticia Moura / CJ 31

**Diagramação** Douglas Kenji Watanabe / CJ 31

**Impressão digital** P+E

**Tradução** Alex Florian Heilmair, Alfredo Ogawa e Cláudia Dornbusch

**Revisão da Tradução** Cristina Pontes Bonfiglioli (texto Christoph Wulf)

**Revisão** Denise Santos

**Fotografia capa** Roberta Dabdab

Artigos originalmente produzidos em outras línguas e que foram ou não traduzidos para o português, mantêm o padrão de referências bibliográficas internacional e não o padrão ABNT.

Esta versão impressa é reduzida em relação à versão original em formato e-book.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca Prof. José Geraldo Vieira

---

N778

Norval Baitello 7.0: homenagem ao Professor Norval Baitello Jr em seus 70 anos / organização, Helena Maria Cecília Navarrete, Rodrigo Daniel Sanches, Cristina Pontes Bonfiglioli, Alex Florian Heilmair, Ana Elisa Antunes Viviani – 1.ed. – São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), 2019.

352p. : il.

ISBN 978-65-81447-01-4

1. Baitello Junior, Norval, 1949 - Biografia. 2. Comunicação e cultura. 3. Semiótica da cultura. I. Navarrete, Helena Maria Cecília, org. II. Sanches, Rodrigo Daniel, org. III. Bonfiglioli, Cristina Pontes, org. IV. Heilmair, Alex Florian, org. V. Viviani, Ana Elisa Antunes, org.

CDD 302.23

---

Bibliotecária responsável: Daniela Paulino Cruz Bissolato – CRB 8/6728



CENTRO INTERDISCIPLINAR  
DE SEMIÓTICA  
DA CULTURA E DA MÍDIA

**Realização**

Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC/PUC/SP

[www.cisc.org.br](http://www.cisc.org.br)

---

Este livro foi composto em Garamond,  
Open Sans e Avenir e impresso na P+E Digital  
para o CISC em dezembro de 2019.