

**DIÁLOGO FLUSSER-FLEXOR:
ACHADOS, IMAGENS, ATMOSFERA¹**

**FLUSSER-FLEXOR'S DIALOGUE:
FINDINGS, IMAGES, ATMOSPHERE**

Mario Cascardo²

Resumo

O artigo reúne proposições que inspiram a realização de registros historiográficos do diálogo entre Vilém Flusser e o pintor moldavo-franco-brasileiro Samson Flexor (1907-1971). Trata-se do diálogo que envolveu Flusser e Flexor em torno da produção e recepção da série dos *Pictantropos* de Flexor, iniciada em 1967. Encontramos tais proposições em torno das noções de “diálogo” e “atmosfera”. Esta última é lida em sua relação com as noções de “*Stimmung*” (Gumbrecht), “*Páthos*” (Ludueña Romandini, Warburg) e “*médium absoluto*” (Coccia).

Palavras-chave: Diálogo. Atmosfera. Vilém Flusser. Samson Flexor.

Abstract

The article presents theoretical propositions that inspire the making of historiographical records of the dialogue between Vilém Flusser and Moldovan-French-Brazilian painter Samson Flexor (1907-1971). This dialogue has involved Flusser and Flexor around the production and reception of Flexor's *Pictantropos* series, started by the painter in 1967. We find such propositions around the notions of “dialogue” and “atmosphere”. The latter is read in relation to the notions of “*Stimmung*” (Gumbrecht), “*Páthos*” (Ludueña Romandini, Warburg) and “absolute medium” (Coccia).

Keywords: Dialogue. Atmosphere. Vilém Flusser. Samson Flexor.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Artificio, Artefato, Artimanha do VII ComCult, Faculdade de Comunicação da FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo – Brasil, 13 a 17 de setembro de 2021.

² Mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorando em Artes Visuais, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ). E-mail: mariocascardo@gmail.com.

Se emitimos imagens, se nos esforçamos em sensificar o espírito, em fazê-lo sensível, é porque as imagens não são realidades meramente cognitivas. Antes de tudo, elas *agem*.

- Emanuele Coccia

Fragmentos

Começo esta apresentação com fragmentos do nosso objeto de pesquisa, o diálogo entre Vilém Flusser e o pintor moldavo-franco-brasileiro Samson Flexor (1907-1971). Em 24 de julho de 1968, E. Hecht, um francês amigo de Flusser, envia esta carta à residência do filósofo:

Queridos amigos, O principal motivo desta carta é o artigo de Willy [Vilém], que saiu no *Estado de São Paulo* em 7/6. Recebi de um amigo de São Paulo - obviamente não de Willy, que provavelmente não poderia ter sonhado que isso pudesse me interessar. Devo dizer-lhes francamente que o artigo me interessou extremamente. A colaboração e simbiose dos seus dois espíritos (*symbiose des vos deux esprits*) me fascina. [O artigo] não apenas me esclareceu sobre as últimas realizações do Sr. Flexor, mas principalmente encontrei uma influência salutar dele na maneira de pensar e escrever de Willy. O artigo é de uma clareza e simplicidade que comove e arrebatava o leitor, é repleto de poesia e acima de tudo - imagino que isso seja da parte de Willy - é positivo e até nos dá um vislumbre de alguma esperança! Meus parabéns” (Hecht, 1968).

O artigo em questão se intitulava “Na crista do dilema” e tinha por tema central o *Minotauro*, um dos bípodes de Flexor. É improvável que o remetente tenha escrito as linhas acima, na França, ciente do retrato de Flusser realizado uma semana antes, por Flexor, em cuja assinatura vemos a mesma tese da simbiose: “Um diálogo *Flusser* ocorrido em São Paulo no 18/19 de julho de 1968”.



Figura 1. À esquerda, o retrato de Flusser feito por Flexor em julho de 1968. Fotografia por Rodrigo Maltez-Novaes em acervo da família Flusser. À direita, Flusser aparece entre dois *Bípedes* de Flexor em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em outubro de 1968. Fotografia por Samson Flexor. Fonte: acervo de André Flexor.

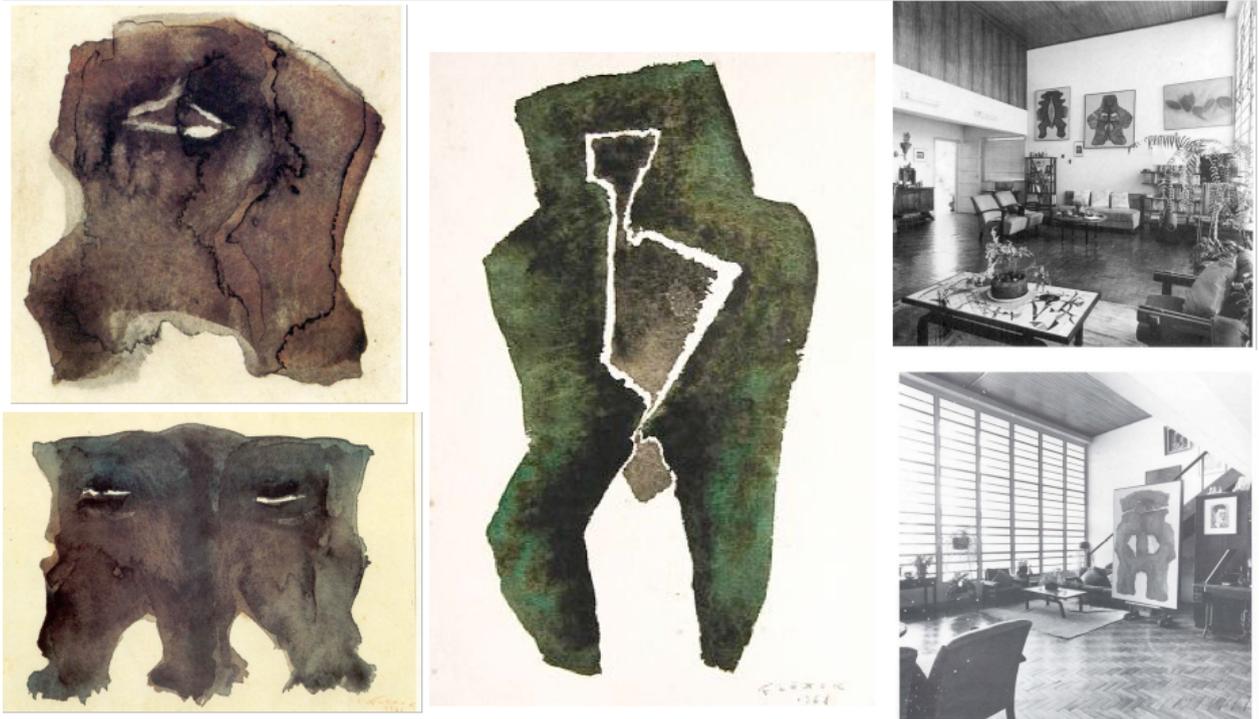


Figura 2. Aquarelas de Samson Flexor entre 1968 e 1970. Dimensões entre 17 e 30cm de altura. À direita, bípedes feitos à óleo na casa-atelier do pintor em São Paulo. Fonte: arquivo de documentos digitalizados da família Flexor.

Nos meus quadros de ‘bípedes’ eu procuro achar certos símbolos que produzam um determinado mistério – certos arquétipos que temos dentro de nós mesmos e são terríficos, maus. É assim como uma espécie de aviso, o que procuro transmitir pela pintura. Estou acima de tudo tentando fazer, nela, uma crítica do paternalismo. Dessa geração que não deu nada de mais, só guerras, e procura dominar o mundo. Isso apesar de eu ser pai e de pertencer a ela (Flexor apud Macedo Soares, 1968).

Em um pequeno *Bípede* dado a Flusser em 1968 (fig. 3), a assinatura de Flexor menciona o general Westmoreland, líder das tropas americanas na Guerra do Vietnam. Esse é o Flexor que em diferentes circunstâncias e estilos produziu imagens da Paixão de Cristo, inclusive em virtude de um voto ao catolicismo feito na França à época da Segunda Guerra. Vêm-nos à mente as palavras de Georges Bataille na revista *Documents*, quando o escritor, olhando moedas antigas modeladas com a figura de *Abraxas* e outras divindades zoo-antropomorfas, escreveu que “[o] fato de se ter recorrido a *arcontes* não permite concluir que se tenha profundamente desejado a submissão das coisas que existem a uma autoridade superior, a uma autoridade que os *arcontes*

confundem por meio de uma eterna bestialidade” (2018, p. 160)... Qual o enigma da profusão, às dezenas, dos pequenos e grandes *Pictantropos* no atelier de Flexor, artista que dizem ter morrido reconvertido ao catolicismo, fazendo com a irmã, já no leito de morte, uma oração à mãe de Jesus? Havia essa acusação aos patriarcas, o regime militar recrudescido no Brasil pós-1967 e, desde meados de 65, um diagnóstico de câncer incurável.

Em abril de 1967, alguns dos *Pictantropos* de Flexor foram expostos pela primeira vez ao grande público, na IX Bienal de São Paulo. Vilém Flusser viu aquelas pinturas e inegavelmente se espantou. Os quatro textos que dedica ao trabalho de Flexor, entre 67 e 71, acompanham a evolução da série em suas diferentes fases - a mais duradoura sendo a dos *Bípedes*, feitos entre 1966 e 69, antes da chamada “fase branca”. Esses escritos nos falam de uma emoção sentida, de uma empatia e de uma retransmissão “pática” do material visto, conforme veremos adiante.

O espanto de Flusser foi testemunhado. Amigos contam que o filósofo “caiu da cadeira”³ ao ver os monstros. “Quase desmaia”⁴. Numa entrevista de 1981, Flusser afirma ter encontrado, em Flexor, o “barroco perdido em Praga”. Esse é o Flusser que outrora viu, em meio ao barroco de Praga, coisas como os “URSOS” (Bec, 2007) selvagens do Castelo de Konopiště, no subúrbio da cidade (fig. 3). Viu, não sabemos com que acuidade visual, um enorme cão São Bernardo arrancar um pedaço da perna de um funcionário da loja do seu avô, perto da casa onde moravam (Flusser, 2014a, p. 16). Flusser alguém que, ao ouvir um amigo falar sobre o enorme choque sentido diante de uma tela de Jackson Pollock, responde já ter sentido o mesmo tipo de impacto, um horror-admiração de mal conseguir andar, diante de uma gravura de Dürer mostrando “um porco avançando sobre um cachorro”⁵.

³ Depoimento de Alan Meyer à pesquisa em agosto de 2020.

⁴ Depoimento de Gabriel Borba à pesquisa em outubro de 2020.

⁵ Id.



Figura 3. À esquerda, duas capas da revista norte-americana *Time* mostrando o General Westmoreland, em 1965 e 66, assinadas por Boris Chaliapin e Robert Berks. Ao centro, acima, o bípede dado a Flusser por Flexor em 1968, com moldura medindo cerca de 40 cm de altura e uma menção a um “abraço do Gal. Westmoreland” na assinatura. Abaixo, Flexor retratado em escultura feita por Elizabeth Nobile (1902-1975). Fotografia por Mario Cascardo no acervo de André Flexor em 2019. À direita, urso em cativeiro (créditos e mais informações em: <https://br.pinterest.com/pin/599119556671322086/>) e urso empalhado entre outros animais (<https://br.pinterest.com/pin/599119556672150780/>) no castelo de Konopiště, em Praga.

Flusser era alguém que "não tinha corpo" e parecia, à filha de uma amiga do escritor, “uma figura boa do diabo”⁶. Um jovem que “andava gingando”, na lembrança de Edith Flusser (Bernardo e Guldin, p. 57) e um senhor que, num certo dia dos anos 1970, fascinou-se com “a envergadura alcançada pelos próprios braços” numa aula experimental de *yoga*⁷ na capital paulista. De suas lembranças mais remotas, Samson Flexor recolhe os passeios com o pai, um fazendeiro agrônomo do Czar na pequena Soroca, na Moldávia, um território então disputado entre russos e romenos. Ali, às margens de um rio que podia ser o Dniester, Flexor aprendia sobre pedras, plantas e espécies animais. Mais tarde, elipse em seu depoimento arquivado no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, lembra-se das “massas enormes” de soldados e cidadãos “desfilando em Odessa”, por ocasião dos acontecimentos insurrecionais de 1917. Já adulto, na França, o pintor de origem judaica seria perseguido pelos nazistas, perderia a primeira esposa, um filho e a saúde cardiopulmonar devido a doenças contraídas no frio europeu. Os dias de serviço militar nos Alpes “foram cruéis com este filho das planícies”, registrou o amigo André Salmon (apud Brill, p. 29).

⁶ Depoimento de Ada Schendel à Ricardo Mendes cedido à pesquisa em 2019.

⁷ Depoimento de Sérgio Lima à pesquisa em 2019.

Flusser e Flexor receptores e emissores de imagens nos interessam. Mas não apenas “autores” de imagens, pois um filósofo, um pintor e “todo vivente é, antes de tudo, uma aparência, uma forma, uma imagem, uma figura [*specie*]” (Coccia, 2010, p. 73). Que consequências podemos extrair desse modo “biopoético”, segundo o conceito de Robert (apud Coccia, op. cit., p. 74) de abordar um diálogo entre viventes em torno de obras de arte? Adentramos uma História da Arte enquanto saber arqueológico das imagens, debruçado menos sobre duas vidas humanas do que sobre as existências para fora de si mesmas – as imagens – dessas vidas. Assim esperamos registrar algo próximo de uma “simbiose” de espíritos e materiais que fará jus, digamos, ao objeto da pesquisa.

Isso significa um trabalho de pesquisa que se compreende como um processo de elaboração de um meio sensível (Coccia, 2010) ao e do diálogo Flusser-Flexor: das turbas de Odessa aos bípedes aos textos de Flusser ao *Vampyrotheutis Infernalis*, ao *Minotauro* da lenda antiga a uma aula de *yoga* aos tentáculos recolhidos de um computador quântico contemporâneo, procuramos lidar com a “absoluta transmissibilidade e infinita apropriabilidade das formas” (id., p. 58) no sensível, sejam tais afluições diretas ou aquelas mais próprias às “raízes subterrâneas”, como escreveu Warburg (2015, p. 367), do sensível. Em seu todo, a pesquisa se dedica às *vidas* e *após-vidas* das imagens do diálogo FF: o ser presente e as spectralidades latentes nas suas imagens, no que tendemos a abrir a História da Arte a um estudo das implicações do tempo e das emoções à matéria sensível.

Atmosfera: *Stimmung* e *páthos*

Mostrar imagens dos gestos ou reproduzir a voz de um artista são maneiras possíveis de produzirmos ou amplificarmos certo efeito da presença física de suas obras e estilos. Tal dimensão seria a da “atmosfera”, “ambiência” ou “*Stimmung*”, segundo Hans Ulrich Gumbrecht (2014). Um depoimento vocal de Flexor, por exemplo, parece capaz de transmitir, não apenas “explicar”, certa altivez doce inerente aos seus bichos pictóricos tardios. Os ruídos do entorno e da sua própria dicção, na gravação da entrevista, podem gerar uma sensação de imersão no assunto. Algumas práticas em nossa pesquisa vão nesse sentido: inventariamos e reproduzimos

imagens textuais, visuais e sonoras; dentre elas, imagens do que Gumbrecht chama de “espectador de segunda ordem” (id., p. 92), isto é, um Flusser que *imaginamos vendo* o universo de Flexor e o Flexor que *imaginamos lendo e vendo* Flusser; usamos também os recursos dêiticos da escrita e das imagens, ou seja, o que as tornam demonstradoras das fontes em seus contextos (“o quadro foi feito aqui”, “ali”, “aquele”, “naquele espaço”, etc). São formas de explorarmos as fontes em um âmbito complementar ao do “sentido” (interpretativo) das mesmas, não havendo qualquer método garantido para se alcançar isso – a transmissão de uma *Stimmung* - que, no fim, ainda dependerá do próprio material apontado e das condições receptivas do leitor.

Poderíamos dizer que o *Atlas Mnemosyne*⁸ de Aby Warburg cria um meio atmosférico: um “vasto e cinzento atlas” (Didi-Huberman, 2015, p. 250): dezenas de pranchas escuras, maiores que seus observadores passantes, mostrando figuras, quase todas fotografias em preto e branco, repletas daqueles trechos visuais onde emoções se cristaliza(ra)m em rostos, torções gestuais, vestidos, cabelos esvoaçantes: as fantasmáticas “fórmulas de *páthos*” nas quais uma *Stimme*, “voz genuína” (Warburg, 2015, p. 91) de um vago “Antigo” se incorpora e contagia a figuração e os entornos.

A noção de *páthos* acentua que as imagens podem não apenas “nos tocar levemente” e “envolver”, como o faz a *Stimmung* abordada por Gumbrecht (op. cit.), mas igualmente nos espantar, amedrontar, aterrorizar. Mais do que isso: enquanto a *Stimmung* gumbrechtiana, herdeira da filosofia heideggeriana, tende a dizer respeito à transmissão de uma “dimensão existencial do passado” (id., p. 119), o *páthos* warburgiano diz um passado que, inscrito no presente da imagem, não só é mantido latente como aponta para certo futuro, traçando na imagem o rastro espectral da “após-vida” ou “sobrevivência”: a *Nachleben*, “a categoria ontológica” que “define a existência de tempos passados que estão presentes, mas não são atuais, no próprio seio de todo instante; quer dizer, a categoria que define a *espectralidade* consubstancial a todo intervalo temporal” (Ludueña Romandini, 2014a, p.175) e a toda imagem.

O primeiro texto de Flusser sobre o trabalho de Flexor, “Aberturas”, nos conduz a esse universo a(e)fetivo:

⁸ Uma visita virtual ao *Atlas Mnemosyne* é oferecida neste endereço: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>

(...) Flexor, essa articulação da passagem da dúvida moderna para algo inimaginável, pinta o terror do Nada que invade. (...) Flexor pinta-nos como somos: sem rosto. Flexor pinta-nos como somos: despersonalizados. Este é o primeiro resultado da decisão, da abertura: as máscaras caem. (...) [Há], no terror dessas telas, um elemento de esperança. (...) Não sei se outros sentem isto ao serem expostos ao choque dessas telas. Certamente não consigo alcançar uma distância fenomenológica no confronto com estes gigantes. Reconheço-me neles. Não posso falar deles objetivamente (1967).

Os outros três ensaios publicados no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, entre 1968 e 71, seguem mais ou menos o mesmo tom. Nossa pesquisa procura mostrar como, ao mesmo tempo que Flusser co-produz, nos ensaios, um efeito de impacto dos *Bípedes* sobre a sensibilidade do leitor, as fontes da pesquisa nos falam de um Flusser que *recebeu* tal impacto, este que, por sua vez, tentamos dimensionar e qualificar em uma abordagem que amplia o cronótopo da recepção à arte ao tempo das afinidades profundas e da espectralidade das imagens. Trata-se de pensarmos a atividade crítica, a produção de imagens (visuais, textuais) e, a rigor, toda lida com imagens como atividade que, situada no interior do sensível, expõe o homem enquanto criatura face a temporalidades e emoções que o atravessam e constituem. No sentido de uma ampliação da História da Arte rumo a uma ciência do sensível, das espectralidades e das “emoções fundamentais”, nossa principal referência é a filosofia exegética de Aby Warburg desenvolvida por Fabian Ludueña Romandini, que pode afirmar a afinal “transobjetualidade” segundo a qual “todo objeto estético é imanente e indistinguívelmente delimitado por uma multiplicidade sensível e uma multiplicidade espectral que se desenvolvem, em conjunto, ao longo de um rastro temporal indefinido” (2014a, p. 180).

Com esses autores podemos pensar que uma espectralidade das imagens recebidas e produzidas pela espécie humana assombra o universo do sentido desde um “fora” do sensível, como o disse sentir o próprio Flusser a respeito da atividade vocacionada de escrever: “O ritmo das teclas e o *páthos* das frases não é obra nossa, estamos sendo informados de fora. O que é nosso é a dúvida e a vivência luxuriosa que acompanha o processo. Estamos sendo triturados e reformulados luxuriosamente. Estamos possessos” (2005, p. 99)⁹.

⁹ E assim um “‘arqui-*pathos*’ que é gesto, voz e *affectus* condensados” (Ludueña Romandini, 2018, p. 197) deixa seu rastro na escrita.

Diálogo

O prefixo “dia”, de diálogo, tem origem no grego *diá*, que significa aproximadamente “através de”, “movimento” ou “passando por”. A partícula não pressupõe duas ou apenas duas partes: “diabetes”, por exemplo, indica “açúcar (*bete*) passando por” corrente corporal; “diapasão” refere-se ao espaço conjunto das notas em uma escala musical. Enquanto “díade”, derivada do grego *dyás*, supõe mais claramente uma dualidade, *diá*, na origem de “diálogo”, conjuga uma sugestão de duplicidade à ideia, mais central, de um meio entre (uma, duas ou mais) partes. Flusser dedica algumas linhas a esse prefixo de sentido singularmente mesológico no artigo “Diacronia e diafaneidade”, dedicado ao trabalho de outra amiga paulistana, Mira Schendel:

“Dia” sugere não apenas “atraves”, mas também “confundir”, “interferir”, “desdobrar”, “abrir”, “movimentar-se”. (...) Diante da diafaneidade, [por exemplo], estamos diante de um espaço que se evaporou à maneira do tempo em puro resplandecer de estruturas interferentes e intersequentes (Flusser, 1969).

O prefixo de “diálogo” é o mesmo de “diabo”, aquele que divide, inverte, confunde e seduz, como Flusser bem o sabia. Indica *disjunção*: a não-congruência de um (individual ou coletivo) consigo mesmo. O sentido guardado em “*Logos*”, sufixo de diálogo, pode igualmente ser o de uma medialidade, e particularmente uma medialidade sensível, não circunscrita à linguagem e ao intelecto. Se “*Logos*” traduz-se por “palavra” ou “razão”, trata-se um termo que podemos ler como sinônimo de “semente”, seguindo a sugestão estoica transmitida por Emanuele Coccia (2018, p. 105). A razão-semente, em vez de significar a capacidade de distanciamento e definição de um objeto em sua essência, seria primeiramente vista enquanto capacidade recriativa do sensível: uma “força de multiplicação do mundo” (p. 105) que não precisa “reconduzir o múltiplo da experiência a um eu único (...)”. Um *Logos* radicado no sensível em que se imerge, e não exilado na autoridade do *cogito* que se afasta para pensar e existir, é um *Logos* que já pôde ter na óptica mesma “uma condição de acesso à filosofia enquanto tal” (Ludueña Romandini, 2018, p. 104).

Na filosofia de Flusser, dialogar não se reduz a procurar a união mística entre corpos, tempos e espaços, como o próprio filósofo por vezes - vertiginosas - pensou (2014, p. 122). Sua reflexão sobre a intersubjetividade varia entre o *topos* da comunhão mística (“boa” ou “má”, buberiana ou totalizante), sim, e uma espécie de espectro-existencialismo que leva em conta diversas instâncias de abertura do corpo/ser: ao outro, ao nada, ao fora, ao campo, ao vazio, ao virtual (*Universo das imagens técnicas*), ao indizível (*Língua e realidade*), ao mito (*Da dúvida*), ao *páthos* (*História do Diabo*). “A sociedade telemática, essa sociedade de gente livre que produz informações imaginísticas e imaginárias em diálogo cósmico, será superfície cheia de buracos pelos quais o nada penetrará, mas superfície não obstante” (Flusser, 2008, p. 128). Vislumbrando um fora (mais) concreto de tal superfície: “(...) os aparelhos ainda não fecharam todas as saídas. Ainda estão mal instalados. Em toda parte ainda restam vestígios de ‘contatos vivos e quentes’ entre os homens. (...) Dialoguemos ‘viva voce’, para podermos em seguida dialogar através das imagens” (id., p. 117). Em *Comunicologia*, dirá que “[n]o lugar da autoridade, entram os meios” (Flusser apud Felinto e Santaella, 2012, p. 70) e, na conhecida fábula sobre o octópode marítimo, que “[e]m cada um de nós (...) se insere (*steckt*) um *Vampyrotheutis*” (id., p. 121).

Fazer a historiografia de um *diálogo* significa, uma vez colocadas essas premissas, articular um meio de “estruturas interferentes e intersequentes”, fragmentárias, disjuntivas, de uma trama local.

Atmosfera: meio planetário do diálogo Flusser-Flexor

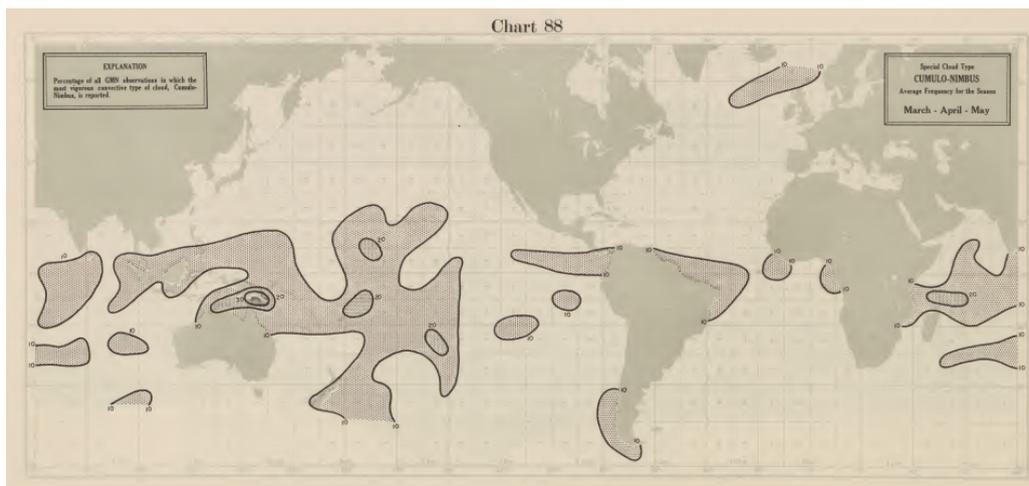


Figura 4. Mapeamento de nuvens *cumulonimbus* no *Atlas of climatic charts of the oceans* (1938), do Departamento de Agricultura dos E.U.A. Fonte: *National Agricultural Library*. Disponível em: <https://archive.org/details/CAT31402344/page/n53/mode/2up>.

Se a atmosfera-*Stimmung* do diálogo diz respeito à presentificação de um passado e a atmosfera-*páthos* diz daquilo que traz notícias das sobrevivências (*Nachleben*) espectrais a insistirem por entre suas imagens, o diálogo considerado em sua ocorrência na atmosfera terrestre, por fim, nos convida a pensar sobre o meio, o devir e a verdade cosmológicas das formas que o habitam.

É na atmosfera, escreve Coccia, o “*médium* absoluto”, “que temos as cores, as formas, os cheiros, os gostos do mundo” e, no que adensa os céus comuns, “podemos encontrar as coisas e nos deixar tocar por *tudo o que existe e não existe*” (2018, p. 52, grifo nosso). A atmosfera vista como meio da “mistura universal” (*metaxu*) amplia o cronótopo das emissões e recepções antrópicas, uma vez que toda vida humana se vê, na atmosfera, como vida dependente da vida de *outros*, a começar pela vida do sol e das plantas produtoras do ar que dá tração a seu existir. Lugar de interconexão entre “matéria e vida”, “mundo e subjetividade”, a atmosfera é “o espaço onde coisas e ideias estão misturadas de maneira heterogênea, disparatada, imprevisível” (id., p.114). Mais do que o “continente absoluto, é o “remexer-se de tudo” (id., p. 52). Nossos registros do diálogo FF inspiram-se também neste atmosferismo, segundo o qual podemos, se não “gravar”, sondar e especular as mais diversas virtualidades (passadas, futuras, estranhas), movimentos e engajamentos em torno do que se atualizava concretamente nas imagens sessentistas da trama FF.



Figura 5. Trecho das pranchas digitais de imagens reunidas pela pesquisa.

“Real”, ao contrário de “virtual”, “é difícil de intensificar” (2014, p. 292), disse o filósofo tcheco-brasileiro em *Comunicologia*. “Tudo à nossa volta se aproxima de todos os lados e de todos os tempos” (id., 293), de maneira não tão distante de como Warburg compreendia o *mneme*, conjunto global de engramas – marcas mnemônicas energeticamente carregadas, intensificáveis e desintensificáveis pela ação artística presente – herdados do passado: um conjunto de protótipos páticos, como as “fórmulas de *páthos*” e símbolos similares (Wedepohl, 2014, p. 399), disponível nas superfícies do mundo e possível de organização “sismográfica” no universo warburguiano de imagens técnicas chamado *Atlas Mnemosyne*, que por sua vez inspira nossos registros dia-atmosféricos da trama Flusser-Flexor.

Há na atmosfera *Stimmung* e *páthos*, envolvimento e estranhamento, familiaridade e infamiliaridade. Se Gaia se expressa aos homens, tal expressão se imprime nessa arqui-tela das imprevisibilidades que nunca precisou obedecer às climatizações humanas. “Gaia” que, justamente,

designa uma nova maneira de experimentar o ‘espaço’, chamando a atenção para o fato de que nosso mundo, a Terra, tornado, de um lado, subitamente exíguo e

frágil, e, de outro lado, suscetível e implacável, assumiu a aparência de uma Potência ameaçadora que evoca aquelas divindades indiferentes, imprevisíveis e incompreensíveis de nosso passado arcaico (Danowski e Viveiros de Castro, 2017, p. 111).

Aqui voltamos ao sentido, à verdade passageira e modificável dos pequenos seres flexorianos, já que neles um orgulho antropocêntrico, o próprio Flexor modernizante, católico chardiniano milenarista dos anos 50, diversas vezes pintor do mais solitário espectro do Ocidente, Jesus Cristo, transformou-se em veículo de uma proliferação imaginativa micro e macro-antropo(tero)morfa.



Figura 6. Quatro das dezenas de aquarelas feitas por Flexor entre 1965 e 68. Fotografias por Samson Flexor. Fonte: Acervo André Flexor.

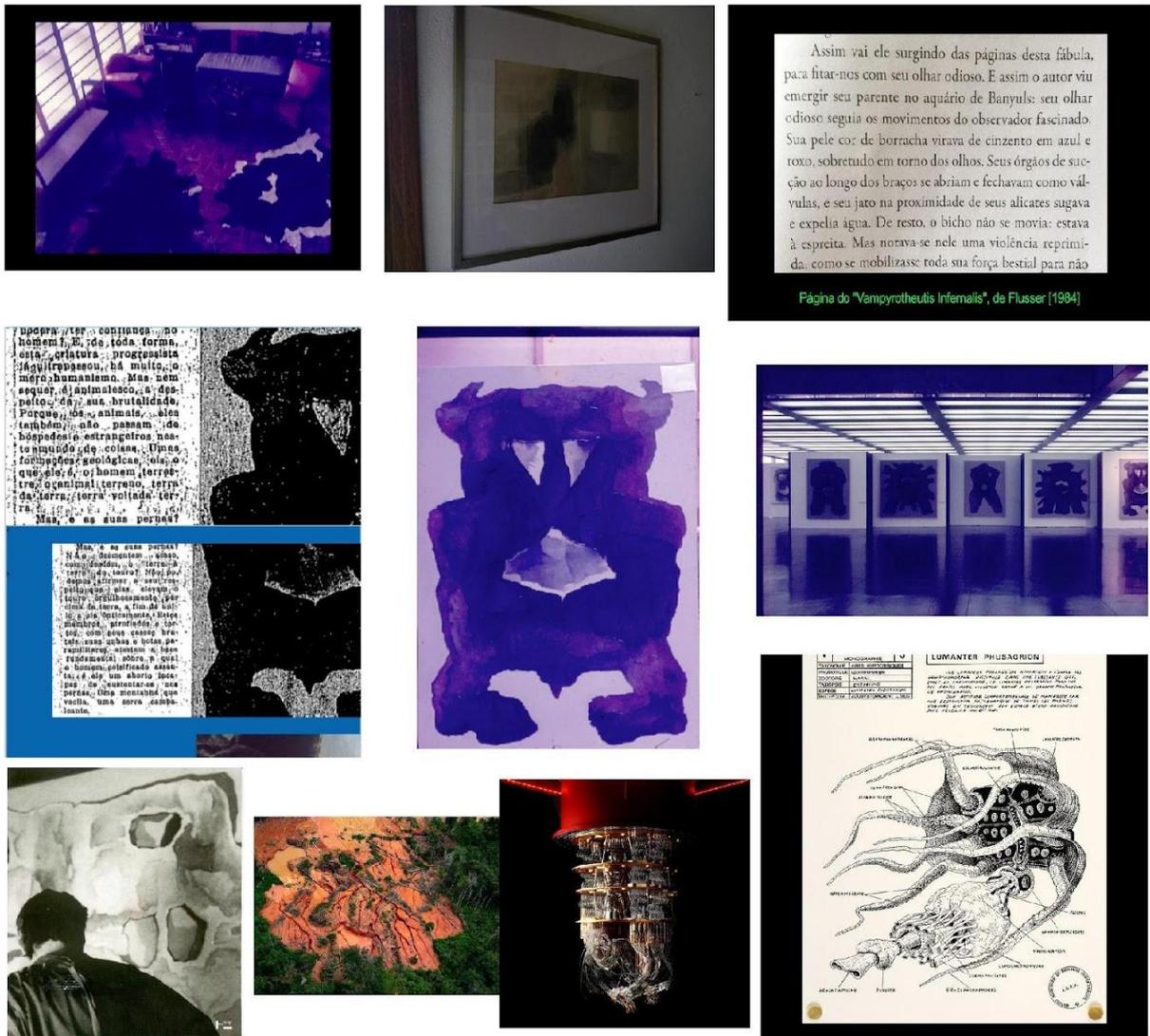


Figura 7. Da esquerda para a direita: 1. Tapetes de couro e móveis no atelier de Samson Flexor, em 1968. Fotografia por Samson Flexor. 2. Quadro de Samson Flexor sem título, datado do início dos anos 1960, na casa de Dinah, filha de Vilém Flusser em 2019. Fotografia por Mario Cascardo. 3. Página de uma edição brasileira do livro *Vampyrotheutis Infernalis*, de Vilém Flusser, fotografada por Mario Cascardo. 4. O *Minotauro* de Flexor e trecho do ensaio “Na crista do dilema”, de Flusser, impressos em página do *Suplemento Literário do Estado de São Paulo em 1968*. Artigo disponível em www.flusserbrasil.com. 5. O *Minotauro* de Flexor fotografado pelo pintor em 1968. 6. Os cinco principais grandes *Bípedes* de Flexor em exposição no MAM-Rio em outubro de 1968. Fotografia de Samson Flexor. 7. Contracapa do livro *Flexor*, de Alice Brill, mostrando Flexor a pintar um quadro da “fase branca”, em torno de 1970. Fotografia por Dulce Carneiro. 8. Imagem aérea mostrando impacto de atividade garimpeira em território Yanomami no Brasil. Autor e data não informado. Disponível em <https://vogue.globo.com/Sustentabilidade/noticia/2021/06/sos-yanomami-lideres-relatam-politica-de-exterminio-que-esta-destruindo-o-territorio-indigena.html>. 9. Computador quântico da Google. Fotografia de Jason Koxvold. 10. Ilustração de Louis Bec presente em edição brasileira do *Vampyrotheutis Infernalis*, de Flusser. OBS: Todas as fotografias feitas por Samson Flexor foram disponibilizadas à pesquisa por André Flexor através de cópias digitais do acervo familiar Flexor.

Do ponto de vista da atmosfera, bactérias *Streptococcus pyogenes* dos Alpes franceses podem nascer e, trinta anos mais tarde, renascer em telas a óleo no sudeste brasileiro. Depois ressurgir no comentário de alguém a respeito das telas. Uma vida humana chamada Samson Flexor terá servido como articulação tra(ns)dutora nessa cadeia metamórfica. As *Streptococcus* parasitaram e destruíram células da garganta do pintor, onde tecidos se incharam e dispararam uma reação desproporcional do seu sistema imunológico. Este, que visava apenas eliminar o traço traumático, inaugura um processo reumático com consequências perenes ao organismo, como as sucessivas crises de angina que afetariam seus processos imaginantes. O organismo devolve tais processos artisticamente ao sensível exterior em situações favoráveis a tal responsividade, e depois senta-se perto da devolução, conforme vemos Flexor abaixo da tela “Angina” na figura 5. O que o sensível expressa nunca coincide perfeitamente com uma cadeia biológica causal, como a sugerida acima, tampouco a aparição conclusiva de tal cadeia coincidirá perfeita e congruentemente consigo mesma ou com uma intenção do pintor. O problema todo estaria, para começar(mos), na noção de “bio-grafia”, esse gênero impróprio - em suas tendências à exaltação dos grandes feitos, à linearidade e à individualidade - para o registro das matérias impressionadas, impressionantes e responsivas às impressões na atmosfera terrestre.

Sempre me incomodou esse modo de medir o tempo de vida das pessoas em décadas, anos, meses. Acho que é um parâmetro totalmente inadequado quando tratamos de experiência e sofrimento. Há certos períodos da vida que são muito intensos, repletos de vivências, e há outros que transcorrem sem que nada aconteça. Se alimentássemos o computador com essas experiências, *curvas incommuns* seriam geradas, e eu acredito que as biografias na verdade deveriam ser escritas conforme essas curvas (Flusser apud Bernardo & Guldin, 2017, p. 164, grifo nosso).

Referências

Bataille, Georges. 2018. Documents: Georges Bataille; tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbarie, 2018.

Bec, Louis. 2007. Vilém Flusser 1920-1991. Flusser Studies. n. 04. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/louis_bec_vilem.pdf> acesso em 09 ago. 2021.

Bernardo, Gustavo e Guldin, Rainer. 2017. O homem sem chão. São Paulo: Annablume.

Brill, Alice. 2005. Flexor. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Coccia, Emanuele. 2010. A vida sensível. Trad. Diego Cervellin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e barbárie.

_____. 2018. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e barbárie.

Danowski, Deborah e Viveiros de Castro, Eduardo. 2017. Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental.

Didi-Huberman, Georges. 2015. Falenas: ensaios sobre aparição. Lisboa: KKYM.

Felinto, Erick e Santaella, Lucia. 2012. O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus.

Flusser, Vilém. 1969. Diacronia e diafaneidade (I). Suplemento Literário, O Estado de São Paulo, p.4.

_____. 2005. A história do diabo. São Paulo: Annablume.

_____. 2008. Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas. São Paulo: Annablume

_____. 2014. Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum; tradução de Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2014a. A Ponte. Ser judeu. São Paulo: Annablume, p. 15-18.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2014. Atmosfera, ambiência, *Stimmung*: Sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio.

Ludueña Romandini, Fabian. 2014. A ascensão de Atlas: glosas sobre Aby Warburg. Desterro [Florianópolis]: Cultura e barbárie.

_____. 2014a. Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual. Revista Devires, Belo Horizonte, v. 11, n 1. p. 154-185.

_____. 2018. Princípios de espectrologia: A comunidade dos espectros II. Trad. Leonardo D'Avila e Marco Antônio Valentim. Desterro [Florianópolis]: Cultura e barbárie.

Macedo Soares, Flávio. 1968. Segundo Caderno. Correio da Manhã. 02/04/1968. p. 9.

Warburg, Aby. 2015. Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das letras.

Wedepohl, Claudia. 2014. Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali. p. 385-402.

No Arquivo Vilém Flusser São Paulo:

_____. Entrevista com Vilém Flusser. Março de 1981. M6-SHALOM-01_239_ENTREVISTA COM VILEM FLUSSER. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: < http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=1756 > Acesso em 10 mai 2021.

_____. Aberturas. 24 de junho de 1967. M2-09_51. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: < http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=1756 > Acesso em 10 mai 2021.

Hecht, E. Carta de E. Hecht a Vilém Flusser. 24 de julho de 1968. M52_2013-02-06 (2). Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: < http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=672 > Acesso em 10 mai 2021.