

A cidade brasileira como espaço cultural

BARBARA FREITAG-ROUANET

RESUMO: O artigo discute uma tese polêmica do filósofo tcheco Vilém Flusser, que viveu mais de 30 anos em São Paulo, depois de escapar aos nazistas que ocuparam Praga. “De todas as cidades brasileiras, São Paulo é a que menos merece o título de cidade. Falta-lhe um espaço cultural inovador, apesar da riqueza e dinâmica de sua economia e de sua força política”. O conceito de cidade subjacente ao pensamento de Flusser orienta-se pelo modelo da *pólis* grega e da cidade de Praga, antes da Segunda Guerra. Além disso, Flusser valoriza os “novos códigos” (de linguagem, de expressão arquitetônica, estética, musical, pictorial), capazes de integrar as influências multiculturais da história brasileira. A autora procura compreender a argumentação de Flusser, hoje comparado a um Walter Benjamin da pós-modernidade, mostrando contudo que sua tese foi precipitada. Saiu nos anos 70 de São Paulo, antes do fim da ditadura; não conheceu as grandes realizações da Bienal de Arte Moderna; não conheceu o ciclo de realizações *Arte e Cidade* no fim da década de 90, essencialmente baseado nas tecnologias da micro eletrônica da era digital, do PC e da internet, que ela festejava como “novas linguagens”.

UNITERMOS:
cultura urbana,
sociologia urbana,
cidades brasileiras.

Praga como ponto de partida

Vilém Flusser (1920-1991), filósofo nascido e falecido em Praga, viveu durante 32 anos na cidade de São Paulo, onde se refugiou com sua família da perseguição nazista. Voltou para a Europa (Aix-en-Provence) em 1972 e passou a escrever e publicar basicamente em alemão. Hoje,

Professora do Departamento de Sociologia do ICS - UnB

sua obra completa – *Flusser Schriften* (10 volumes)¹ – está sendo equiparada aos trabalhos de Walter Benjamin (cf. Jürgens, 1998).

Em um ensaio sobre São Paulo, escrito em 1988 mas somente publicado depois de sua morte, em 1992, Vilém Flusser (1988) defendeu uma tese curiosa e pouco lisonjeira para os paulistas e paulistanos que povoam a megalópole de quase 20 milhões de habitantes. O filósofo irreverente afirma que São Paulo-capital não pode ser considerada uma verdadeira *cidade*, termo que implicaria uma vida urbana “civilizada”. Para Flusser, São Paulo não apresenta essa forma de vida urbana, razão pela qual deveria apenas ser chamada de “conglomerado urbano” ou assentamento (*Siedlung*).

Ele justifica sua tese remetendo a um sentido “proto-histórico” de *cidade*. Ela se compõe sempre de três espaços necessários: o privado (a casa, o *oikos*), o político (a praça pública, a *ágora*) e o cultural (o templo, o lugar do culto religioso). Somente a síntese desses três espaços configura a vida urbana, a vida civilizada propriamente dita. À luz desses critérios, só com muitas reservas se poderia ver em São Paulo uma vida civilizada ou urbana, pois São Paulo não dispõe de um verdadeiro espaço cultural. É um “conglomerado urbano” que se elevou, como admite Flusser, a um patamar elevado de crescimento econômico, adquirindo, por isso mesmo, um extraordinário poder político dentro e fora do país. Mas justamente por isso, seus habitantes – aceitando-se essa argumentação – não atuam “civilizadamente”. Eles correm atrás dos seus negócios, defendendo seus interesses privados, vivendo de forma inautêntica, “*am Leben vorbei*” (à margem da vida), incapazes de criar, por si próprios, um espaço cultural próprio, que representasse a vida urbana de sua cidade (cf. Flusser, 1988).

Prosseguindo em sua crítica, Flusser ainda afirma que as elites paulistas estariam copiando, com defasagens temporais consideráveis, os modelos europeus.

A cultura local, produto da confluência de muitas culturas estrangeiras com a tradição cultural colonial luso-brasileira, ainda não tivera tempo e condições para cristalizar-se em uma expressão nova e original, em busca de uma nova civilização brasileira. Vir a ser uma verdadeira cidade, possuir um espaço cultural autônomo, dependeria, pois, de uma longa maturação histórica. À primeira vista, o conceito de cidade/civilização de Flusser parece estar profundamente associado a processos históricos seculares que assegurem o amálgama entre culturas, línguas e etnias, gerando, como resultado final, algo novo, único e inconfundível. Assim sendo, cidades sem história não teriam vida civilizada, urbana, cultivada. Cidades sem história, a rigor, nunca seriam “verdadeiras cidades”; elas teriam, para isso, que completar um milênio de vida e integrar diferentes etnias e culturas.

Não há dúvida de que Flusser tomou Praga, no período anterior à Segunda Guerra, como matriz para sua concepção “proto-histórica” da cidade (cf. Flusser, 1992). Na época de Kafka, Praga reunia todos os elementos para configurar o espaço cultural, político e econômico de uma verdadeira *cidade*, como reivindicado por Flusser: o Castelo (Prázký Hrad) protegendo com suas muralhas a

¹ Cf. *Flusser Schriften* em 10 volumes, editados por Andreas Müller-Pohle, Mannheim, Bollmannverlag, 1992-1998; Para maiores detalhes consulte *Vilém Flusser Biography* no site: www.equivalence.com/labor/flusbio.

catedral gótica de São Guido; a cidade histórica do “Lado Pequeno” (Mala Strana), que circunda o castelo e na qual se mesclam os estilos gótico, renascentista e barroco; a cidade velha (Stáre Mesto), do outro lado do rio (Moldávia), em verdade a grande praça em torno da prefeitura e do belo relógio, que atraem anualmente milhares de turistas; os bairros adjacentes da cidade nova (Nove Mesto) e do bairro judeu (Josefov) com o cemitério e a velha sinagoga. Tudo isso indica que Flusser pensava no modelo clássico da cidade grega, transformada pela história secular europeia, do feudalismo aos nossos dias. Associa-se a essa mescla de épocas históricas e estilos arquitetônicos a miscigenação de *etnias* (a eslava, a germânica, a semita), acompanhada do confronto e integração das *línguas* eslava (checa), indoeuropeia (germânica) e semita (hebraico) e das *religiões* (o protestantismo hussita, o catolicismo jesuíta e o judaísmo).

Se essas condições peculiares de Praga forem as condições para constituir o modelo da *cidade enquanto tal*, haveria poucas *cidades* no mundo. São Paulo, pela própria história da capital bandeirante, dificilmente resistiria a uma comparação com Praga ou Atenas, não podendo jamais preencher os requisitos exigidos por Flusser para a constituição de uma cidade, no sentido de um espaço urbano civilizado, transpirando cultura.

O que desconcerta em Flusser é que ele atribui o estatuto de *cidade* a Salvador, ao Rio e a Brasília mas não a São Paulo. Atribui, pois, vida civilizada, espaço cultural e características históricas e urbanas próprias a essas cidades. Por que Salvador e o Rio, ou seja, cidades que, como São Paulo, remontam ao período colonial, são vistas como cidades, mas não a antiga vila de São Vicente, tão colonial quanto as outras duas? E mais, por que Flusser se entusiasma por Brasília, fundada na década de 60, quando a nova capital nem tinha completado 10 anos de existência?

O fato é que Flusser não se restringiu a examinar e criticar a cidade de São Paulo. Em suas obras reunidas, encontramos vários ensaios que tratam de cidades brasileiras, entre elas: Ouro Preto, Congonhas, Salvador da Bahia, o Rio de Janeiro e Brasília (cf. Flusser, 1994)². Especialmente Brasília é, para ele, símbolo de criatividade, originalidade e beleza. Portanto, o critério da formação histórica lenta, do amálgama de raças, línguas, religiões, através de longos séculos não pode ser o critério decisivo para conferir “cidadania” a uma cidade. Qual seria a explicação para essa aparente contradição na avaliação do espaço urbano e cultural de São Paulo e Brasília? Como o Flusser que critica São Paulo pode ser corrigido com o Flusser que idealiza Brasília e vice versa? Como se pode fazer justiça à avaliação dos espaços culturais das cidades brasileiras, sem cair em clichês, sem cultivar preconceitos e eventuais ressentimentos pessoais?

“Velhos” e “novos” códigos – segundo Flusser

Voltemos ao artigo de Flusser (de 1988) inicialmente citado. Vale a pena conhecer melhor a distinção que o próprio autor introduz para analisar São Paulo: os “velhos” e os “novos” códigos. Para podermos compreen-

² Aqui Flusser discute em cinco capítulos dedicados às cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília a “renascença dos estilos de vida” e a “beleza” das cidades brasileiras.

der a distinção básica, é bom registrar que os “códigos velhos” são associados aos sistemas da escrita, da pintura, escultura e música, isto é, às formas de expressão tradicionais da vida e cultura humana. Os “códigos novos”, em contrapartida, são para Flusser aqueles que se baseiam nos modernos sistemas digitais, como desenvolvidos pela nova eletrônica, informática e ciências da computação, com suas novas linguagens “*hard e software*”. São “códigos mistos”, para Flusser, a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo, o *design* e a música eletrônica.

Essa *teoria dos códigos* fornece a chave para a compreensão das críticas levantadas por Flusser ao espaço urbano paulista, ao qual estaria faltando, segundo ele, o elemento cultural inovador. Por isso mesmo, torna-se necessário mergulhar um pouco mais na argumentação do filósofo.

Os velhos códigos são representados pelas linguagens (da palavra e da imagem) hoje estudadas pela semiótica (conceito sugerido pelos franceses) ou semiologia (conceito sugerido pelos anglo-saxônicos).

Sem perder tempo com estas minúcias do mundo acadêmico, Flusser afirma que pertencem ao mundo da palavra (falada e escrita): a literatura, a poesia, a filosofia, a crítica e a ciência. Pertencem ao mundo da imagem: a pintura, as artes plásticas, a escultura. Ao mundo da imagem ainda se associam as formas de expressão que Flusser denominou de códigos mistos: como a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo, etc.³

O que importa para o estudo do espaço cultural das cidades brasileiras é o fato de que caberia a uma cidade com o peso e as dimensões de São Paulo preservar, cultivar e renovar esses códigos “velhos”, basicamente importados da “velha” Europa. Mas exige que isso seja feito criativamente, retraduzindo-se as velhas formas e seus conteúdos para as potencialidades dos códigos “novos”.

Vou exemplificar essa tese explicitando um pouco mais a teoria da linguagem de Flusser (cf. Flusser, 1994)⁴, teoria que segundo sua sistemática dos códigos pertenceria ao grupo dos códigos “velhos”.

Tendo sido a língua portuguesa a linguagem introduzida no Brasil-colônia, o português acabou se afirmando como a língua nacional no Brasil. Esse idioma, advindo do latim vulgar falado na Península Ibérica, teria passado por duas ondas de “barbarização”. Uma primeira, ocorrida em solo português, contaminou a estrutura lógica da língua portuguesa já constituída, em decorrência das grandes descobertas e viagens de além-mar dos portugueses a partir dos séculos XV/XVI. Uma segunda onda de barbarização ocorreu em solo brasileiro. O português já deteriorado do colonizador sofreu novas alterações: uma arcaização nos textos escritos e uma caboclicização no português falado. A arcaização resultou numa linguagem artificial dos burocratas, que deixaram registrada em suas atas, guardada nos cofres e nas estantes das bibliotecas, uma linguagem escrita artificial, empoeirada, imprestável para exprimir a nova cultura que estava se formando nos primeiros séculos da colônia. A caboclicização decorreu do confronto das lín-

³ Consulte pela Internet o verbete “a imagem” (em alemão: *Das Bild*): www.servus.at/iliass/flusser [29 novembro 1997].

⁴ O volume 5 das obras completas, *Flusser Schriften*, contém dois artigos especialmente elucidativos sobre a questão da linguagem, um simplesmente intitulado *Sprache* (linguagem), p. 145-156; e *Brasilianisch ist anders* (A língua brasileira é diferente), p. 237-244.

guas “aglutinantes”, faladas pela população indígena, e das línguas “isolantes” (dialetos importados da África), com a língua portuguesa, pertencente ao grupo das línguas “flexionais”. Com isso, se originou uma forma específica de comunicação falada: a linguagem “caipira” ou “cabocla”. O elemento lógico- racional, discursivo, herdado da tradição européia, foi praticamente escamoteado ou dissolvido. Este amálgama da nova língua “brasileira” revelava-se um instrumento de comunicação “pobre”, em todo caso, inadequado para “filosofar” (cf. Flusser, 1994, p. 239).

Houve contudo, seguindo-se a argumentação de Flusser, duas tendências que se opuseram a uma total barbarização da língua “brasileira”. A primeira consistiu em dar à língua viva falada (“caipira”/“cabocla”) uma forma escrita, criando-lhe novas formas de expressão, evasão e divulgação. A segunda tendência decorreu de novas ondas migratórias (ocorridas no final do século XIX e início do século XX) que trouxeram para o Brasil colonos (italianos, franceses, portugueses, alemães), que reforçaram a dimensão discursiva-flexional da língua brasileira, mas também a dimensão aglutinante graças à vinda de japoneses, chineses, coreanos e, finalmente, até mesmo a isolante com o estabelecimento de novos vínculos com a África (Angola, Moçambique). Formou-se assim, segundo Flusser, a possibilidade de desenvolver uma linguagem própria, flexível, criativa, multi-dimensional, que permitiu forjar um novo instrumento para a expressão literária, poética, filosófica, jornalística no Brasil. Somente essa nova língua brasileira seria capaz de exprimir uma cultura autenticamente brasileira e criar novas formas de sentir e pensar, contribuindo assim para a maior conscientização de uma nova identidade brasileira.

A crítica de Flusser (1988) aos intelectuais paulistas toma como base essa reflexão. É certo que no espaço cultural paulista houve um Mário de Andrade, um Oswald de Andrade, um Haroldo de Campos, que “brincam” com a língua, a recriam e dinamizam. Sem dúvida, houve grandes escritores e poetas como Guimarães Rosa, ou um Carlos Drummond de Andrade que ocuparam o espaço cultural carioca (e mineiro). Mas Flusser não se satisfaz com essas manifestações de alguns poucos intelectuais. Ele convoca a intelectualidade brasileira como um todo, mas em especial os intelectuais paulistas, a assumirem a vanguarda do processo de modernização da língua e da cultura literária, revolucionando o espaço público, “civilizando” os moradores das cidades em “sua busca de novos estilos de vida”. Isso valeria com mais rigor para São Paulo, uma cidade, até então, mais preocupada em produzir mercadorias, em investir dinheiro, do que em conscientizar seus moradores e todo o país. Especialmente aos intelectuais paulistas (escritores, poetas, jornalistas, filósofos, artistas, historiadores), beneficiados por essas novas ondas migratórias, caberia fazer uso do poder explosivo e inovador da nova cultura brasileira, refletida na riqueza polifônica de sua linguagem. Este amálgama de séculos de colonização, imigração e confluência das etnias, linguagens, religiões, em dimensões jamais vistas no “velho” continente, clama

por porta-vozes, intérpretes, conscientizadores ativos e combativos e não por intelectuais com o olhar e a mente voltados para a Europa do passado.

O que até agora foi dito sobre a linguagem falada e escrita, e parcialmente refletido na moderna literatura e poesia brasileira, pode ser estendido para o jornalismo, a filosofia, a crítica literária e para a ciência e tecnologia.

A crítica ao espaço cultural de São Paulo traduz, em verdade, uma insatisfação. Com relação à terra que fez brotar o *Manifesto Antropófago* (1928), cujos 50 anos se festejaram durante o ano de 1998, Flusser é mais antropofágico que seus pares paulistas. Ele não se contenta em deglutir a tradição européia. Quer usar a força e energia, a lógica e a dinâmica inerentes à cultura do Velho Mundo, não para simplesmente reeditá-la no Novo, mas sim para recriar um mundo melhor, diferente do europeu, que não permita as Guerras, o Holocausto e que em sua “busca”, efetivamente encontre (no Brasil) “*den neuen Menschen*” (o homem novo), tão ansiosamente procurado pelo homem velho, o europeu. Seria um homem capaz de respeitar as diferentes etnias e culturas, capaz de construir uma nova civilização, livre dos defeitos da Europa.

A crítica de Flusser a São Paulo é a expressão de uma decepção. O gigantesco império financeiro e industrial que se desenvolveu no sudeste brasileiro ainda não se conscientizou de sua força inovadora e dinâmica cultural, capaz de remodelar a nova civilização mundial globalizada, contentando-se em imitar (com defasagem) a produção cultural européia ou americana. A crítica feita por Flusser a São Paulo é como a crítica de um pai severo, descontente com o boletim de seu filho, pois o boletim ainda não reflete – em todas as disciplinas – as notas que o filho poderia ter obtido, graças a uma inteligência privilegiada. A crítica não significa falta de estima do pai pelo filho ou sua rejeição.

Ao elogiar Brasília, Flusser aponta para um caminho criativo, aprovado por ele, assim como o pai fala das notas boas do filho do vizinho, para incentivar o próprio filho a melhorar o seu desempenho.

Para compreender melhor os ensaios que Flusser escreveu sobre Brasília, somos compelidos a mudar de registro, e a considerar a linguagem das imagens, ou melhor, o que Flusser consegue deduzir da linguagem das imagens, ou seja, “as belas artes” em favor ou contra certos espaços culturais urbanos do Brasil. Como já foi dito, a pintura, escultura, arquitetura, etc. pertencem, na terminologia de Flusser, ao mundo dos “velhos” códigos.

No período colonial brasileiro, os “velhos códigos” da arquitetura e da pintura ibérica se impuseram no Brasil. As cidades brasileiras eram cópias empobrecidas da matriz, Lisboa. A partir do século XVIII, ocorreu, contudo, um fenômeno curioso. Enquanto a arquitetura colonial continuou imprimindo as suas formas e cores à paisagem urbana, as artes plásticas, especialmente a escultura, passaram a se exprimir de uma forma curiosamente nova, até mesmo subversiva.

É a contribuição do Aleijadinho e de outros escultores e pintores

nativos, cujas esculturas ornamentam as igrejas barrocas mineiras (Ouro Preto, Mariana, Congonhas, Tiradentes, entre outras). Sem tomar conhecimento dos modelos e das técnicas “acadêmicas” européias, esses artistas nativos imprimiram às formas e feições dos santos e anjos expressões e ornamentos que não remontam mais à tradição artística do colonizador ibérico e sim dão vazão a uma cultura mágica, submersa e soterrada, que assimilou elementos do simbolismo indígena e africano. Deste modo, produziu-se uma estética nova, o barroco colonial brasileiro, que exprime adequadamente os sincretismos que se formaram no campo religioso, mesclando crenças católicas, africanas e indígenas.

Assim como a língua escrita do colonizador português foi literalmente arquivada em mosteiros e palácios, ficando fora de uso, as artes plásticas acadêmicas, em sua artificialidade e falta de expressão dramática, definham na colônia, caindo no esquecimento. Algo semelhante ocorreu no campo da música algum tempo depois. A cultura de “superfície” abriu espaço para sincretismos admiráveis que – segundo Flusser – constituem uma cultura subversiva que implodiu os códigos estéticos tradicionais e se impôs no Brasil a partir dos séculos XVIII e XIX.

Com as novas ondas migratórias do final do século XIX e começo do XX, os espaços culturais criados em Salvador da Bahia, em Ouro Preto e nas cidades barrocas mineiras ou mesmo no Rio de Janeiro, foram sendo deslocados e condensados no sul do país, encontrando em São Paulo a sua nova área de manifestação. Aqui a “cultura de superfície”, ou seja, a pintura e esculturas acadêmicas, ainda resistia à expressão de uma arte “subversiva”, mas as novas influências trazidas pelos imigrantes permitiram superar as manifestações culturais do período colonial, abrindo um espaço alternativo para inovações autênticas.

Segundo Flusser, o pintor Manabu Mabe, de origem japonesa, encarna perfeitamente essa nova geração de artistas inovadores. “Ele pinta com tintas óleo como os pintores ocidentais tradicionais; ele pinta, como esses, quadros em molduras. E ele pinta quadros abstratos, no sentido ocidental da palavra. Mas suas cores não são ocidentais. São as cores da magia africana, e os ritmos das batidas de tambores africanos são também os ritmos dessas cores. No fundo, Mabe permanece fiel à sua herança japonesa, pintando ideogramas, que se dissolvem em sua obra, numa liberação destruidora, o *satori*” (cf. Flusser, 1994, p. 227).

Comentando a arquitetura da segunda metade do século XX, assim como ela se reflete nos espaços urbanos de São Paulo, Rio de Janeiro e de Brasília, Flusser a considera “imponente e ousada”. “Técnicas ocidentais hipermodernas combinam-se com cores e formas africanas, com o barroco colonial português, com o traçado e o paisagismo japonês, na busca de um novo estilo, tipicamente brasileiro” (cf. Flusser, 1994, p. 267)⁵.

Flusser tende a ser mais tolerante com a inovação cultural no registro da imagem (artes plásticas e arquitetura) que no registro da linguagem

⁵ Introdução ao tópico *Cidades brasileiras* (Flusser, 1994, p. 265).

escrita (literatura, poesia, jornalismo, filosofia, etc.). Parece ter mais simpatia pelos artistas plásticos que pelos “intelectuais paulistas”. Em seu conjunto, entretanto, afirma em seus ensaios que os brasileiros nas grandes cidades estão à procura de uma “renascença do seu estilo de vida”, em busca de “uma nova cultura”. Valoriza o esforço dos habitantes das cidades brasileiras modernas para “não caírem na alucinação tecnológica”. Por isso essas cidades teriam uma beleza *sui generis*, uma “beleza brasileira”. Mas “não se trata da beleza do orgânico nem da beleza do histórico, como no caso das cidades européias. Trata-se da beleza do espírito que começa a reconhecer os seus limites, que se tornou mais humilde e consciente de seus revezes, em outras partes do mundo” (cf. Flusser, 1994, p. 265).

Com essa frase, poderíamos considerar respondidas as perguntas levantadas na introdução deste texto. O leitor se daria por satisfeito com relação às duas primeiras questões. Contudo, o tema que me propus examinar ainda não estaria devidamente esclarecido. No interior da teoria dos códigos de Flusser ainda cabe examinar o estatuto dos “códigos novos” e o peso que nosso filósofo lhes confere, à luz dos “velhos códigos”.

Por isso mesmo, ainda temos uma longa trajetória a percorrer. Começamos com a mais simples: o aprofundamento da questão dos “códigos novos”, segundo Flusser.

Com os “códigos novos” Flusser remete ao mundo virtual, criado pela moderna ciência e técnica eletrônica (*hardware*), com suas novas linguagens digitais (*software*) que podem fazer uso da palavra, da imagem, do som, das cores. Trata-se de um mundo ainda pouco conhecido pelo cidadão comum, mas é um mundo que já penetra e estrutura a vida da maioria dos habitantes do planeta, que tendo ou não consciência disso, já se encontram “*vernetzt*”, isto é, ligados a redes e sistemas de informação que organizam e estruturam sua vida.

No artigo de 1988, Flusser introduz, com sua teoria dos códigos, uma nova nomenclatura para analisar a cidade de São Paulo. Mas em toda sua obra reflete sobre as implicações que os “novos códigos” podem ter para as futuras civilizações. Cabe ressaltar que Flusser se familiarizou desde cedo (e possivelmente a contragosto) com esses códigos, quando durante os primeiros anos de exílio no Brasil foi trabalhar nas empresas de seu sogro em São Paulo. Deste modo, Flusser tinha conhecimento pleno do uso que a eletrônica e a informática, a teoria e prática da computação e as modernas linguagens digitais, estavam tendo na organização da economia e do poder das sociedades industriais contemporâneas (capitalistas e socialistas; desenvolvidas e subdesenvolvidas).

O que no caso de São Paulo preocupava Flusser era que esses novos códigos estavam sendo ignorados pelos intelectuais paulistas – refugiados e acoados no interior de um espaço cultural artificial, empoeirado e obsoleto – e, por isso mesmo, ausentes do espaço econômico e político. As ciências da informação, com sua tecnologia sofisticada e linguagens inacessíveis

aos intelectuais rotineiros, constituíam um instrumento perigoso nas mãos dos serviços de segurança, da polícia e dos militares, que entre 1964 e 1985 controlavam o destino político do país. Os mesmos instrumentos, nas mãos de um setor industrial e financeiro ganancioso, constituíam um risco igualmente forte para a organização da sociedade brasileira, construída sob padrões de injustiça e desigualdade social, desde o período colonial.

Relendo o artigo controvertido sobre “São Paulo: velhos e novos códigos”, convenço-me cada vez mais de que o intelectual expulso de Praga estava alertando seus pares, os intelectuais de São Paulo, para a necessidade de fugir de duas coisas: (1) do discurso (marxista) empoeirado, que caracterizava, segundo Flusser, os textos produzidos durante os anos da ditadura militar brasileira, e (2) do terrorismo tecno-burocrático, que se instalara nos espaços da economia e política, apoiados na ciência e tecnologia moderna, praticadas em institutos e faculdades, dentro e fora do Brasil. No primeiro caso, tratava-se de superar os “velhos” códigos; no segundo, de apoderar-se dos “novos”. Seguindo essas sugestões, os intelectuais paulistas seriam aqueles com as melhores condições de renovar o espaço cultural, reinventando a filosofia, a literatura, as artes plásticas, a arquitetura. No primeiro caso, a tarefa consistia em superar a “barbarização” e a “vulgarização” da linguagem filosófica. No segundo, em explorar plenamente a nova era do computador, que permite criar mundos e cidades virtuais, num processo comparável à simbiose que se tornou possível com a fusão entre estilos arquitetônicos e tecnologias hiper-modernas (aplicadas em Brasília e outras cidades brasileiras) ou com o amálgama pictórico que Flusser elogia na obra de Manabu Mabe.

Nesse sentido, o filósofo de Praga é mais que um filósofo da fotografia (um código misto), e mais que um arqueólogo da proto-modernidade, como Walter Benjamin, a quem foi comparado. Ele é o teórico das linguagens virtuais, que hoje permitem representar o mundo nos sistemas digitalizados. Contudo, conhecendo os riscos de um mundo virtual que transcende todas as fronteiras, Flusser julga necessário “salvar” para as linguagens dos “novos” códigos os elementos substanciais e indispensáveis gerados pelo mundo tradicional dos “velhos códigos”. Não se trata, em outras palavras, de “deglutir”, antropofagicamente, os velhos códigos, mas sim de preservá-los, integrando nas molduras, nos sistemas lógicos, nas linguagens discursivas, os elementos “novos” que rejuvenesçam as velhas formas e os velhos conteúdos, assegurando sua sobrevivência no “admirável mundo novo” da era digital. O que importa a Flusser é, em última instância, a vitalidade da cultura. Somente assim uma verdadeira civilização pode surgir e durar.

Códigos alternativos

Vilém Flusser gerou revolta e mal-estar entre os intelectuais paulistas que nunca chegaram a apreciá-lo, enquanto vivia entre eles. Ele continuou *bodenlos* (sem chão) e um *outsider* seja entre os professores uspianos, seja

entre os escritores e artistas locais. Poucos reconheceram sua genialidade. Enquanto a fama de Flusser já se espalha na Europa e bate nas costas dos Estados Unidos, o filósofo de Praga ainda é quase um desconhecido para a maioria dos intelectuais brasileiros. Isso virá a modificar-se, quando parte de sua obra for reeditada ou traduzida para o português⁶.

Contudo, um melhor conhecimento da obra de Flusser não o torna invulnerável à crítica. Conhecê-lo melhor nos habilita a avaliar objetivamente o verdadeiro valor de suas contribuições, submetendo o conjunto de sua obra a uma crítica fundamentada.

No entanto, este não é o momento e nem o contexto adequado para fazê-lo para sua obra como um todo. Limito-me aqui à sua análise do espaço cultural das cidades brasileiras, partindo de uma ótica interna e externa ao seu sistema filosófico e conceitual. Assim procedendo, talvez possamos verificar se “a teoria dos códigos” discutida acima capta efetivamente o fenômeno da cultura urbana brasileira, e mais, se a crítica feita por Flusser (1988) ao espaço urbano paulista é procedente ou se exigiria uma correção.

Avaliado pelos critérios de sua própria teoria dos códigos, Flusser seria forçado a corrigir-se, bastando para isso recorrer às reflexões reunidas no volume 5 das Flusser Schriften (1994), com o título sugestivo de *O Brasil ou a busca do novo ser humano: por uma fenomenologia do subdesenvolvimento*. O título e o subtítulo já exprimem a esperança do filósofo de Praga com relação ao Brasil. A sociedade brasileira teria as potencialidades para vir a ser uma grande civilização do futuro. A leitura da última parte deste livro, *Cidades brasileiras*, detalhadamente discutida nos tópicos anteriores, concretiza essa esperança. Referindo-se a São Paulo, ao Rio de Janeiro e a Brasília, Flusser admite que nessas cidades se opera uma busca incessante dos seus moradores por um novo estilo de vida, de um novo modelo de homem baseado na polifonia, polietnia e na simbiose de estilos de vida (em casa e na rua) e dos padrões estéticos e arquitetônicos. Em suas próprias palavras: “Nessas cidades se faz o esforço por uma renascença dos estilos de vida, em outras palavras: por uma nova cultura” (Flusser, 1994, p. 265).

Lendo-se Flusser (1988) x Flusser (1994), constata-se que para ele a civilização que produzirá o novo homem do futuro emerge justamente no espaço cultural brasileiro, e que o lugar privilegiado desse espaço é o espaço urbano. Curiosamente, a cidade predestinada para isso, por sua história da imigração recente e por sua dinâmica industrial, econômica e cultural, é justamente São Paulo. É em São Paulo que a tradução dos códigos velhos para os novos encontrará as melhores condições de realização. Mesmo correndo o risco de contradizer-se, Flusser teve, a meu ver, a intuição certa. Ele não teve tempo de vida suficiente para ver confirmada na realidade essa intuição.

À luz das múltiplas influências culturais que decorreram das várias ondas de imigração para o enorme território brasileiro durante os cinco séculos de sua formação e mais recentemente, na primeira metade deste século, no sul do país, constatam-se a constante renovação, reinvenção e renascença da

⁶ Vide o site Vilém Flusser no Brasil (www.fotoplus.com/flusser); além do lançamento da antologia *Ficções filosóficas* (Flusser, 1998).

sociedade brasileira em geral, e da paulista, em especial.

Superado o regime militar e a época da repressão, os riscos que Flusser temia quanto ao uso perverso dos “novos” códigos, seja pelos aparelhos de repressão política, seja por uma produção capitalista desenfreada, parecem ter diminuído. O uso dos novos códigos, tais como definidos por Flusser, hoje já é realidade também nas manifestações artísticas, urbanísticas e literárias.

Mencionarei somente três exemplos: 1) as realizações artísticas vinculadas à Bienal de Arte Moderna, que se organiza cada dois anos no espaço de exposição (e além dele) do Pavilhão Ciccillo Matarazzo no Parque Ibirapuera de São Paulo; 2) o projeto *Arte e cidade*, idealizado e realizado no centro de São Paulo por Nelson Brissac Peixoto na década de 90; e 3) a presença da literatura brasileira nas Feiras de Livro nacionais e internacionais da última década.

Quanto ao primeiro exemplo, cabe lembrar que Flusser foi um dos membros fundadores da Bienal de São Paulo, na década de 50. A Bienal, que no início tinha dificuldades de se afirmar no espaço cultural paulista, hoje é uma instituição de peso no mundo artístico. Em nível nacional, é o evento cultural mais importante do país; em nível internacional, um dos três eventos culturais de maior repercussão no mundo, altamente concorrido e bem sucedido. Basta examinar o número de países, expositores e visitantes da XXIV Bienal de São Paulo que se realizou entre 3 de outubro e 13 de dezembro de 1998 (Fundação Bienal de São Paulo, 1998). Neste ano, festejaram-se – como é sabido – os 70 anos do *Manifesto Antropófago*, lançado por Oswald de Andrade em 1928, manifesto que se tornou texto e pretexto dessa Bienal.

Em sua introdução geral ao belíssimo catálogo, um dos curadores responsáveis pelo grande evento, Paulo Herkenhoff, elucida a escolha do tema:

“Abdicamos das idéias de status (‘especial’) ou territorialização (‘salas’) porque carecia definir nosso debate histórico concreto, integrado por critérios conceituais efetivamente desenvolvidos em termos de forma de olhar em exposição e texto... O Núcleo Histórico deveria partir de uma visão não eurocêntrica. Qual o momento denso da história da arte do Brasil? O conceito de ‘espessura’ demarcava respostas: barroco, modernismo, neoconcretismo ou anos 60/70. O modernismo ofereceu uma resposta desafiadora: a antropofagia. O movimento que toma corpo em São Paulo em 1928 com Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade se espalha no tempo pela cultura brasileira enquanto estratégia de emancipação cultural. Estranhamente, o Brasil nunca realizara uma grande mostra sobre a antropofagia para discutir sua pluralidade cultural. Ademais, a antropofagia admite precedentes e paralelos na história

da arte. Permite uma abertura conceitual complexa para vários campos anunciados no 'Manifesto antropófago', como história, antropologia, política, filosofia, religião, lingüística, psicanálise. Já sabemos que o canibalismo propiciou a Montaigne dados pragmáticos e espaço para a criação de argumentos em seus Ensaio para discutir a relatividade dos valores humanos. Como imaginar que o primeiro debate filosófico ocorrido no Brasil, na França Antártica, envolvesse questões de canibalismo? Parafraseando Borges, a Bienal deixaria de ilustrar ou espelhar discussões surradas para introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história" (Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 22-23)⁷.

A questão central consiste, pois, em examinar “precedentes”, “paralelos” e a arte contemporânea através de um conceito polêmico – a antropofagia – que tem sua expressão rica e diferenciada em textos filosóficos e literários brasileiros bem como em uma linguagem pictórica que se estende pela produção artística dos séculos, bem antes da exposição da tela de Tarsila do Amaral que daria nome ao movimento artístico novo surgido no Brasil. O fascinante da Bienal de 1998 consiste no fato de ela reunir os quadros de épocas, países e pintores das mais variadas origens. Assim o espectador pode ver no mesmo andar do pavilhão e por vezes na mesma sala quadros de Goya (Saturno comendo seus filhos, Os canibais), de Albert Eckhout (os quatro painéis dos homens e das mulheres do Novo Mundo), de Géricault (*Lê radeau de la Méduse*), por sua vez citado por Siqueiros (em sua conhecida tela O nascimento do fascismo); telas de Munch (O vampiro, a Melancolia) ou de Van Gogh (auto-retrato em que se representa automutilado), cuja “*Vernetzung*” é dada por este conceito polêmico do canibalismo/antropofagia, na conotação que os paulistas da década de vinte lhe deram.

Os quadros e pintores citados como exemplos se movimentam no campo semântico da antropofagia, mesmo que na época da produção dos quadros ela não estivesse em evidência ou não constituísse a preocupação primordial do artista. Graças à interpretação ao pé da letra dos termos freudianos de “condensação” e “deslocamento”, os curadores produziram no espectador um efeito de “sonho”. Em verdade, era um sonho de olhos abertos, construído pelos maiores gênios da pintura ocidental. Ao mesmo tempo, essa concepção da última Bienal do século XX permitiu expor lado a lado (em salas distintas) quadros sobre o canibalismo, a antropofagia ou a autofagia, produzidos no interior do modernismo paulista, cuja intenção explícita consistia em “devorar”, “deglutir” e fazer desaparecer as origens européias. O visitante da Bienal podia, pois, ver, antes ou depois de ter “consumido” o bloco do Núcleo Histórico, propriamente dito, aqueles quadros de Tarsila do Amaral (Antropofagia,

⁷ Grifo meu.

Cidade, Abaporu, A negra) que no final da década deram o nome ao novo estilo de pintura e geraram uma das polêmicas mais acirradas entre os artistas e críticos de arte da época e sintetizadas no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, na frase: “Tupi or not Tupi, that is the question.”

Quem teve oportunidade de visitar essa Bienal não terá dúvidas de que o espaço cultural de São Paulo está bem representado e integrado nos espaços político e econômico, como deixa clara a imensa lista de *sponsors* e políticos que tornaram este grande evento cultural possível.

Um segundo exemplo refere-se ao projeto *Arte e cidade*, idealizado por Nelson Brissac Peixoto com o apoio da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. Já foram concretizadas três grandes etapas desse projeto:

- A cidade sem janelas (1993/1994)
- A cidade e seus circuitos (1995/1996)
- A cidade e suas histórias (1997/1998)

Trata-se de transformar o espaço urbano de São Paulo na moldura de um quadro em que os transeuntes, os artistas e a moderna tecnologia criam, numa simbiose extraordinária, uma obra de arte de nova qualidade. Essa obra pode ser expressa e compreendida graças à grade original fornecida por Flusser com sua teoria dos “novos códigos”.

A título de ilustração, mencionarei a obra de três artistas que a mim, particularmente, mais impressionaram: Ana Muylaert, Artur Matuck e o autor do raio *laser* sobre o viaduto Anhangabaú.

Nos primeiros dois casos, trata-se de projetos artísticos interativos entre o artista e seu espectador. Para apreciá-los e estabelecer a interação, é preciso admirá-los na tela de um computador. Aqui esses objetos podem estar estocados no *hard disk* ou num disco CD-ROM. Através do teclado, manipulado pelo espectador, é possível interromper ou fazer seguir a seqüência de imagens que se desenrolam diante dos seus olhos. É mais do que um vídeo que pode ser interrompido, passado para a frente ou para trás, ou projetado em câmara lenta. A interação significa que tendo optado por uma solução, o espectador desencadeará uma seqüência de imagens diferente da que veria se tivesse feito uma opção alternativa.

Exemplifico: A obra apresentada por Ana Muylaert consiste numa cadeia de imagens acompanhando um pedestre que atravessa o viaduto do Chá, em São Paulo. No meio do viaduto, o homem pára e se precipita no vale do Anhangabaú. A única opção interativa deixada ao espectador consiste em manipular o *mouse* e interromper assim a queda (temporariamente). Dependendo da altura em que se “pára” o corpo em queda, aparecem imagens que estariam passando pela cabeça do suicida: Marilyn Monroe com seu sorriso sedutor, Klimt: O beijo; o corpo esfaçalhado de um transeunte no meio da rua e assim por diante. O momento do *click* é decisivo para provocar a imagem. O que o programa não prevê é evitar o salto suicida e a queda final.

A obra de Artur Matuck reproduz as cenas do cotidiano de um motorista no trânsito paulista. Diante dos olhos deste motorista desfila a cidade

em movimento. Com um *click* do mouse, o espectador pode fazer parar o trânsito, manipular os faróis, como pode fazer parar o carro do motorista ou obrigá-lo a mergulhar no fluxo do trânsito. Por vezes o motorista, teleguiado pelo espectador, não tem alternativa, estando sujeito à pressão dos outros motoristas que buzina atrás dele. Mas o que é inevitável é que sempre que o carro pára aparece algum transeunte, menino de rua ou vendedor ambulante, que através da janela do carro começa a contar ao motorista (identificado com a posição do espectador) a sua história de vida: a menininha que vende chicletes, o limpador de vidraças que precisa alimentar uma família, o assaltante que pede a carteira, e assim por diante.

Do ponto de vista da sociologia ou psicologia urbana, esses *sketches* são fragmentos críticos da vida na megalópole. Do ponto de vista do crítico de arte, levanta-se a questão da autenticidade do objeto de arte, seu valor intrínseco, sua unicidade, seu potencial crítico. Do ponto de vista de Flusser, essa obra seria uma forma moderna de representar a vida na cidade pela utilização dos “códigos novos” e “mistos”, através de uma linguagem eletrônica de ponta.

Finalmente, o projeto com raio *laser*, montado no viaduto do Chá (durante a Bienal de 1996), singularizava por uma fração de segundos um transeunte real, cuja imagem era projetada por um enorme holofote num telão de 30m de altura, montado em um edifício adjacente. O *flâneur* paulista, assustado tanto quanto os demais transeuntes, ao mesmo tempo era destacado por uma fração de segundos, mas na próxima fração já via apagada a sua imagem tanto para os outros quanto em sua própria memória. Recursos tecnológicos no final do século XX tornam assim concreta a imagem do “man of the crowd” tematizado na novela de Poe e a idéia benjaminiana de que todo homem moderno pode aspirar por uma vez em sua vida a alguns instantes de celebridade, nos novos meios de comunicação de massa.

Em suma, a simbiose entre arte, ciência e tecnologia parece tornar-se possível na última década do século XX, graças aos novos códigos das linguagens digitalizadas. E isso acontece mais rapidamente do que o próprio Flusser pudesse imaginar.

Dediquemo-nos um pouco ao último exemplo, *ao mundo literário brasileiro*, incluindo os escritores paulistas. Além da contribuição dada durante a semana de arte moderna e ao longo do movimento modernista, deslançado pelo *Manifesto Antropófago*, emergiram novas gerações de escritores no Brasil e em São Paulo, cujas obras vêm repercutindo no mundo inteiro, algo que se refletiu, na década de 90, em duas Feiras de Livro internacionais em que o Brasil foi “país tema” (como na Feira do Livro de Frankfurt/M., em 1994) e “país homenageado” (como no Salon du Livre, de Paris, de 1998). A produção dos escritores é exibida sob forma de livro impresso, gravação em filme e fita ou sob forma de CD-ROM em programas digitalizados que permitem ver no espaço virtual o autor (mesmo que já tenha falecido, como no caso de Clarice Lispector) dando entrevistas a viva-voz e fazendo

leitura dos seus textos, que podem transformar-se em imagens virtuais acessáveis pela Internet. Isso evidentemente pressupõe que o autor ou sua obra já disponham de sua própria *home page* como é o caso do próprio Flusser. Basta examinar a riquíssima programação desencadeada pelos dois eventos, com a correspondente mobilização por parte dos meios de comunicação de massa (jornais, revistas, programas de rádio e televisão), para medir a repercussão que a produção cultural e literária (prosa e verso) brasileira vem tendo no Brasil e no exterior. Autores vinculados a São Paulo ocupam aí um papel de destaque: chamo atenção à produção literária de Jô Soares, Lygia Fagundes Telles, Ignacio de Loyola Brandão, o filme *Sábado* de Giorgiotti, entre outras manifestações culturais. Parece-me legítimo mencionar a nova safra de filmes brasileiros que muitas vezes, baseados em romances clássicos da literatura brasileira e portuguesa, vêm se apresentando em festivais de cinema nacionais e internacionais, conquistando platéias e prêmios. A cultura brasileira, e conseqüentemente também a paulista, está mais produtiva do que nunca, seja ela medida em termos de êxito de vendas, seja através de prêmios de qualidade, como foi o caso de *Central do Brasil*, de Walter Salles Junior.

Cidade e cultura

Os últimos dois exemplos deixam claro que não faltam ao Brasil e a São Paulo “tradutores” entre os códigos que Flusser denominou de “velhos”, “mistos” e “novos”. Brissac Peixoto e sua equipe em São Paulo constituem a melhor prova para essa afirmação. Gostaria de referir-me, a esse propósito, a um último projeto em fase de realização: o projeto *Brás-Mitte*.

Esse projeto foi discutido num *workshop* realizado entre 1995 e 1997, em colaboração entre Nelson Brissac Peixoto (e a equipe que trabalhou com ele no projeto *Arte e cidade*), o Instituto Goethe, de São Paulo, e o Haus der Kulturen der Welt, de Berlim (cf. Ludemann, 1997). Neste projeto, artistas, arquitetos, políticos, historiadores, sociólogos, entre outros, examinaram a possibilidade de aproximar os dois centros históricos deteriorados das cidades de Berlim e São Paulo, estabelecendo-se uma comparação e eventualmente elaborando-se uma linguagem conceitual ou pictórica tal que permitisse uma comparação entre a *Stadtmitte*, o centro de Berlim, e o *Brás*, o antigo centro de São Paulo. Em diferentes encontros, questionei as condições da possibilidade para uma tal comparação, apontando para as enormes diferenças existentes entre uma metrópole como Berlim e uma megalópole como São Paulo (cf. Freitag, 1997a; Freitag, 1997b).

Nestes debates não me opunha à idéia de retraduzir em “novos” códigos elementos culturais originariamente expressos em códigos tradicionais, como não tenho nenhuma objeção em “traduzir” um texto literário para outra linguagem, digamos o cinema, que para Flusser não seria mais que um código misto. O que eu não podia aceitar era o fato de alguém querer comparar, digamos, o romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector (1977) com o

filme de Suzana Amaral (1979), baseado nesse livro.

Transpondo esse raciocínio para o caso concreto em discussão, não via como comparar o *Brás* e a *Mitte*, porque não há equiparação possível entre São Paulo e Berlim. Não há nenhum paralelo válido entre as populações, as línguas, as crenças, as manifestações artísticas e arquitetônicas de uma e outra cidade. A história das duas cidades é tão diferente que todo cotejo se torna problemático. A mera tradição bélica dos prussianos, que redundou em duas Guerras monstruosas e numa Berlim em ruínas (em 1945), já tornava Berlim incomparável com São Paulo. Por sua vez, a especificidade da história paulista inviabiliza semelhantes confrontos. São Paulo conviveu com a escravidão durante 4 séculos e baseou sua economia, inicialmente, na exploração dos povos indígenas pelos bandeirantes, que partiam do planalto paulista para “caçar” e escravizar índios e para procurar pedras preciosas. Além desses fatores históricos e culturais, cabe lembrar as realidades demográficas: Berlim conta hoje, já reunificada, com apenas 4 milhões de habitantes; enquanto São Paulo é hoje, com seus quase 20 milhões de habitantes, a segunda maior cidade do mundo. De todos os pontos de vista, são grandezas incomparáveis.

Sugeri criar uma nova terminologia, dando novos significados a conceitos já existentes. Trata-se de uma tipologia, posteriormente desenvolvida em outro texto meu sobre São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, na qual teorizei o que pretendi exprimir nos debates travados em torno do projeto *Brás-Mitte* (cf. Freitag, 1998).

Nessa proposta, distingo entre o conceito de “metrópole” e o de “megalópole”. Os critérios de distinção não são técnicos, eletrônicos ou estéticos, como na teoria dos novos códigos, de Flusser, mas essencialmente demográficos e sociológicos. Tais critérios incluem o tamanho da cidade (número de habitantes); o tempo de formação dos núcleos urbanos; os ritmos de crescimento – períodos de expansão acelerada, estagnação ou decréscimo; o multiculturalismo (e os conflitos dele decorrentes); as formas de integração social, cultural, econômica e política; e a expansão horizontal ou vertical da cidade.

Segundo esses critérios, Berlim e Praga podem ser consideradas “metrópoles”, enquanto São Paulo, Rio de Janeiro e até mesmo Brasília, teriam de ser chamadas de “megalópoles”. Em outras palavras, as cidades brasileiras não podem ser comparadas com as cidades européias, usando-se os padrões de medida europeus, que ou remontam à antiguidade clássica ou ao período feudal em transição para a sociedade burguesa.

Por essas e outras razões, não posso aceitar a crítica de Flusser (1988) a São Paulo, na medida em que ele mede a cidade segundo padrões válidos para Atenas ou Praga. Contudo aceito a sua teoria dos códigos segundo a qual o estatuto de “cidade” é conferido não segundo padrões deduzidos do passado clássico, mas segundo a capacidade transformadora de um povo, que não tendo tradição, língua, etnia, origens, história comuns, se mostra capaz de desenvolver uma civilização própria a partir das potencialidades im-

plícitas em cada uma dessas tradições importadas para o novo território, combinando-as com a moderna tecnologia e traduzindo velhas falas em linguagens novas. Nesse novo amálgama de etnias, religiões, linguagens, sínteses culturais, pode-se exprimir a ânsia da busca “do homem novo”, da vontade de superar o subdesenvolvimento, imposto pelo passado colonial. Acredito – como Flusser (1994) – no futuro das cidades brasileiras, pela riqueza de sua cultura local, pela capacidade de seus moradores de superar as dificuldades, de gerar uma civilização nova, de propor um novo modelo urbano, no qual nenhuma etnia, religião ou classe social subjuguem a outra, mas em que todos, num esforço conjunto, possam construir uma comunidade justa, num mundo real ainda repleto de injustiças.

Recebido para publicação em fevereiro/2000

FREITAG-ROUANET, Barbara. The Brazilian city as a cultural space. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(1): 29-46, May 2000.

ABSTRACT: This article discusses Vilém Flusser’s controversial thesis. The Czech philosopher lived in São Paulo for over 30 after having fled the Nazi occupation of Prague. “Of all Brazilian towns, São Paulo is the one which least deserves to be called a city. It lacks an innovative cultural space, in spite of its rich and dynamic economy and political strength.” The concept of city subjacent to Flusser’s view is based on the model of the Greek polis and on Prague before the Second World War. Flusser also values the “new codes” (of language, architectural, aesthetic, musical and pictorial expression) which are parts of the multicultural influences on Brazilian history. The author analyses Flusser’s reasoning and shows how his was a hasty thesis. Flusser, who is considered to be a post-modern Walter Benjamin, left São Paulo in the 70’s, before the end of the dictatorship: he never got to see the great achievements of the Modern Art Biennial; he never saw the accomplishments of the *Art and City* at the end of the 90’s, based mainly on the micro-electronic technologies of the digital era, the PC and the internet, which he praised as the “new languages”.

UNITERMS:
urban culture,
urban sociology,
Brazilian cities.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FLUSSER, Vilém. (1988) Alte und neue Codes: São Paulo. In: PRIGGE, Walter (org.). (1992) *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M., Fischer Wissenschaftsverlag, p. 196-219.
- _____. (1992) Das bürgerliche Prag vor dem zweiten Weltkrieg. In: _____. *Bodenlos. Flusser Schriften*. Vol. 2, Mannheim, Bollmannverlag, p. 12-22.
- _____. (1994) Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung. In: _____. *Flusser Schriften*. Vol. 5, Mannheim, Bollmannverlag.
- FREITAG, Barbara. (1997a) Culturas urbanas e subculturas da cidade. In: LUDEMANN, M. (org.). *Intervenções urbanas: São Paulo/Berlim*. São Paulo, Pancrom, p. 110-114.
- _____. (1997b) Stadtkulturen und Subkulturen der Stadt: das Projekt Brás-Mitte. In: BOECK, Andreas & SEVILLA, Rafael (orgs.). *Bestandsaufnahmen und Perspektiven der deutsch-brasilianischen Beziehungen*. Frankfurt/M., TFM-Verlag.
- _____. (1998) O mito da megalópole na literatura brasileira. In: _____. (org.). *Cidade e Literatura. Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, (136): 143-158, Edições Tempo Brasileiro.
- FLUSSER, Vilém. (1998) *Ficções filosóficas*. São Paulo, Edusp.
- Fundação Bienal de São Paulo (orgs.). (1998) *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos*. (volume I) [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa], São Paulo, A Fundação.
- JÜRGENS, Christian. (1998) Flusser ohne Wiederkehr. Ist Gott ein Paparazzo? Ein Symposium streitet für eine Philosophie der Photographie. *Süddeutsche Zeitung*, Munique, 02/12.
- LUDEMANN, Marina (org.). (1997) *Intervenções urbanas: São Paulo/Berlim*. São Paulo, Pancrom.