

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS - FAFICH
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

VALÉRIA RAMOS DE AMORIM BRANDÃO

**A PÓS-HISTÓRIA E AS COMPOSIÇÕES
IMAGÉTICAS E SONORAS EM VILÉM FLUSSER**

Belo Horizonte

2021

VALÉRIA RAMOS DE AMORIM BRANDÃO

**A PÓS-HISTÓRIA E AS COMPOSIÇÕES
IMAGÉTICAS E SONORAS EM VILÉM FLUSSER**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

BELO HORIZONTE

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

100	Brandão, Valéria Ramos de Amorim.
B817p	A pós-história e as composições imagéticas e sonoras em
2021	Vilém Flusser [manuscrito] / Valéria Ramos de Amorim
	Brandão. - 2021.
	237 f. : il.
	Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
	Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1.Filosofia – Teses. 2. Música - Teses. 3. Tecnologia –
	Teses. 4.Flusser, Vilém, 1920- 1991. I. Duarte, Rodrigo A.
	de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva) . II. Universidade
	Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
	Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

A pós-história e as composições imagéticas e sonoras em Vilém Flusser

VALÉRIA RAMOS DE AMORIM BRANDÃO

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 18 de maio de 2021, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG)

Prof. Gustavo Bernardo Galvão Krause (UERJ)

Profa. Rachel Cecília de Oliveira Costa (UFMG)

Profa. Maria Aparecida Moura (UFMG)

Profa. Debora Pazetto Ferreira (UDESC)

Belo Horizonte, 18 de maio de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Rachel Cecília de Oliveira Costa, Professora do Magistério Superior**, em 20/05/2021, às 10:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Moura, Membro de comissão**, em 20/05/2021, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Bernardo Galvão Krause, Usuário Externo**, em 21/05/2021, às 09:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Debora Pazetto Ferreira, Usuário Externo**, em 21/05/2021, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 24/05/2021, às 09:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0719662** e o código CRC **C9265C00**.

À FORTUNA
que ao retirar o chão tornou o voo imprescindível.

Ao BEN
por ressignificar toda a existência.

RECONHECIMENTOS

À minha mãe Joana Batista de Amorim pela presença e incentivo constantes, mesmo naqueles momentos nos quais o entender das minhas escolhas se tornava insistentemente fugidio.

Aos meus antepassados pelo solo que fertilizaram.

À minha matriarca acadêmica, Profa. Dra. Maria Aparecida Moura, pelos anos ininterruptos de transmissão, permuta e constituição de conhecimento intra e extramuros da universidade. Gratidão pela acolhida de minhas demandas, pelo internato acadêmico perene, pelas leituras atentas e críticas que serviram de alicerce para a superação dos entraves próprios à existência inundada por imprevistos e percalços incisivos e persistentes, bem como pelo valioso auxílio para a remoção dos embaraços pertinentes à pesquisa e ao trabalho intelectuais.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte pelo exemplo ímpar, pela afetuosa acolhida, pela generosa interlocução, pelo incentivo constante e pela presença pontual necessária à conclusão da pesquisa e da escrita da tese em torno da obra de um dos mais conceituados teóricos dos *media* na atualidade – trabalho que teve por motivação estreitar os laços transdisciplinares entre filosofia, arte, tecnologia e o campo da comunicação social, principalmente no que se refere ao uso da linguagem binária e dos aparatos digitais para a conformação de mensagens estésico-comunicacionais contemporâneas.

Ao Prof. Dr. Jean-Marie Schaeffer pela indispensável supervisão e ao CRAL/EHESS-Paris/Fr pela recepção acolhedora quando do estágio doutoral em solo internacional. Aos demais discentes e profissionais desse renomado centro de pesquisa transdisciplinar agradeço o acompanhamento, as indicações de leituras e por favorecerem a constituição de um olhar atento e cuidadoso acerca das questões perpendiculares pertinentes à tese.

Ao Prof. Dr. Rainer Guldin, referência internacional entre os estudiosos da obra flusseriana, que se predispôs – em detrimento de sua complexa agenda de ensino e pesquisa – ao diálogo presencial quando os entremeios da filosofia dos *media* desenvolvida por Vilém Flusser foram amplamente discutidos.

À Profa. Dra. Rachel Cecília de Oliveira Costa pela generosa leitura e dissolução de entraves próprios àqueles momentos quando a escrita causava angústia e dúvida.

Gratidão aos membros da banca pela leitura criteriosa e pelas análises e sugestões que certamente contribuirão para o aprimoramento da tese, originando reflexões sem precedentes acerca do “*Ein-fall*” (“*ideia que surge*”) contemplada por esse trabalho.

Aos membros da banca de qualificação pela leitura atenta, pelas ponderações, questionamentos e análises que favoreceram a reestruturação do trabalho e o ajuste de rotas a serem trilhadas para que a conclusão da tese se fizesse sem mais embaraços.

Ao corpo docente do Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG, em especial aos professores vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da mesma instituição e ao corpo docente da EHESS-Paris/Fr, pelo denso e inestimável convívio intelectual e interlocução filosófica relevantes ao aprimoramento do pesquisador e dos resultados cobijados.

Aos profissionais do corpo administrativo do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG e do CRAL/EHESS-Paris/Fr, muitos dos quais se fizeram amigos e não mediram esforços para dissipar obstáculos à realização do trabalho.

Gratidão ao *Vilém Flusser Archiv (Universität der Künste/Berlim)* e à sua equipe, em especial a Monai de Paula Antunes, pela hospitalidade e prontidão em disponibilizar arquivos e conteúdos flusserianos inéditos.

Ao Centro de Convergência de Novas Mídias – CCNM/UFMG por ter se constituído como um relevante espaço de fomento das questões aqui abordadas.

Gratidão à *Maison du Brésil* pela residência acolhedora em solo internacional e aos novos e inesquecíveis amigos constituídos nesse ambiente de interlocução transdisciplinar internacional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão da bolsa de estudos no Brasil e no Exterior, cujo fomento foi essencial à condução da pesquisa e consequente estruturação da tese, visto que permitiu à pesquisadora o acesso a arquivos e conteúdos inéditos.

Ao Prof. Dr. Flô Meneses pelo compartilhamento de conteúdo imprescindível à discussão proposta pela tese.

À Rosana Trivelato, pela normalização da tese e pela sincera e permanente amizade.

À Graziella Schettino Valente pela revisão do português e, principalmente, pela irmandade.

Aos queridos Ana Pi, Pedro Corgozinho, Thiago Borges, Rízzia Rocha e Gustavo Melo pelas traduções e revisões necessárias, assim como pela amizade sem precedentes.

Aos queridos amigos e interlocutores Flávia Resende, Raquel Resende, Júlio Sacrassenda, Agnaldo Magalhães, Izídia de Souza, Ivani de Souza e Marco Túlio Alves de Gouvêa Jr pelas leituras atentas e perguntas constrangedoras que possibilitaram o alargar das percepções críticas.

À Maria José Lima, à Angélica Mangerotti, à Nilda Sá, à Roxanne Lucy e ao Daniel Salles Bossi por me fazerem acreditar e seguir.

Ao Benício, ao Guilherme e ao Kaiky pela doçura e solidez do lar que constituímos.

À Fortuna, que fez parar o mundo para que caminhos sem precedentes se fizessem conhecer.

Aos afetos de ontem, aos de hoje e aos de sempre, que direta ou indiretamente contribuíram para que os resultados da pesquisa se consolidassem nessa obra.

*“Seit ich des Suchens mude ward,
Erlernte ich das Finden.
Seit mire in Wind hielt Widerpart
Segl’ich mit allen Winden.”*

(FRIEDRICH NIETZSCHE, 2001, p. 16)1

*“Wo du stehst, grab tief hinein!
Drunten ist die Quelle!”*

(FRIEDRICH NIETZSCHE, 2001, p. 16)2

¹ “Depois que cansei de procurar / Aprendi a encontrar. / Depois que um vento me opôs resistência / Velejo com todos os ventos.” (FRIEDRICH NIETZSCHE, 2001, p. 17)

² “Onde você estiver, cave bem fundo! / Lá embaixo está a fonte!” (FRIEDRICH NIETZSCHE, 2001, p. 17)

RESUMO

Por intermédio da tese intitulada “A pós-história e as composições imagéticas e sonoras em Vilém Flusser”, teve-se por meta examinar a constituição do conceito flusseriano de pós-história (suas origens e desdobramentos) e compreender como as conformações características dessa ambiência denotam um tipo de ser, estar e fazer no mundo que corroboram a percepção de ser a condição humana um simples projeto em desenvolvimento simbiótico com o mundo da vida codificado pelos próprios humanos. A partir dessa ambiência, intentou-se apreender o papel das imagens técnicas de síntese binária digital (conceito similar ao de plástica, signo imagético e/ou composição imagética) e as relações estéticas de semelhança que essas estabelecem preferencialmente com os signos sonoros (conceito equivalente ao de música e/ou composição sonora). Com essa finalidade, o presente trabalho examinou mais pontualmente as obras *O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (2008) onde emerge uma primeira camada de similaridade identificada pelo autor como existente entre signos sonoros e imagéticos: eles são originários do substrato lógico-matemático responsável pela constituição de toda informação/mensagem disponível em ambiente computacional. Subsequentemente, operou-se um recuo a publicações constituídas nos idos de 1960, mais especificamente debruçou-se sobre “A história do Diabo” (1965) – onde o filósofo indicou serem as estruturas sonoras e as imagéticas conformadoras de camadas de irrealidade próprias à cultura. Por fim, voltou-se para a publicação “Língua e realidade” (1963) – ensaio inaugural do pensamento flusseriano – onde o pensador afirmou que sonoridades e visualidades são polos opostos (mas não excludentes) constitutivos da língua, sendo eles elementos hábeis em criar realidade.

Palavras-chave: Imagem, som, *téchne*, tecnologia, tecnoimaginação, *autopoiesis*, condição humana, pós-história, Vilém Flusser.

ABSTRACT

The main objective of the thesis entitled “The post-history and the imaged and sound compositions in Vilém Flusser” is to examine the constitution of the Flusserian concept of post-history (its origins and developments) and the understanding of how the characteristic conformations of this ambience denote a type of being, to be and to do in the world that corroborate to the perception that, the human condition is a simple project in symbiotic development with the world of life codified by humans themselves. From this ambience, it was attempted to apprehend the role of technical images of digital binary synthesis (a concept similar to plastic, an image sign and or an image composition) and the aesthetic relations of similarity that these preferably establish with the sound signs (equivalent concept music and or sound composition). To sum up, the present paper examine more precisely the works of “The universe of technical images: praise of superficiality of 2008 where a first layer of similarity was identified by the author as existing between sound and imaginary signs that emerges: they originate from the logical-mathematical substrate responsible for the constitution of all information, message available in a computational environment. Subsequently, there was a retreat to publications constituted in the 1960s, more specifically focused on “The Devil’s Story” 1965 - where the philosopher indicated the sound structures and the images that conform the layers of unreality belonging to culture. Finally, he turned to the publication “Language and reality” of 1963 - inaugural essay on Flusserian thought - where the thinker stated that sounds and visualities are opposites pole (but not excluding) constitutive of language, being capable of creating reality.

Keywords: Image, music, *téchne*, technology, technoimagination, autopoiesis, human condition, post-history, Vilém Flusser.

RÉSUMÉ

À travers la thèse intitulée « La post-histoire et les compositions imagétiques et sonores dans l'œuvre de Vilém Flusser », l'objectif consiste à examiner la constitution du concept flusserien de la post-histoire (ses origines et ses développements) et comprendre comment les conformations caractéristiques de cette ambiance dénotent un type d'être et de faire dans le Monde qui corrobore avec la perception dont la condition humaine est un simple projet en développement symbiotique du Monde de la Vie codifié par les êtres humains eux-mêmes. De cette ambiance, l'essai est d'appréhender le rôle des images techniques de synthèse binaire numérique (concept similaire à celui de signe plastique, imagétique et / ou de la composition imagétique) et les relations esthétiques de similitude que celles-ci établissent préférentiellement avec les signes sonores (concept équivalent à celui de musique et / ou de composition sonore). À cette fin, le présent travail a examiné plus précisément les œuvres « L'Univers des images techniques: éloge de la superficialité » | 2008 d'où émerge une première couche de similitude identifiée par l'auteur comme existant entre les signes sonores et imaginaires: ils proviendraient du substrat logico-mathématique responsable de la constitution de toutes les informations / messages disponibles dans un environnement informatique. Par la suite, l'opération fut une mise en recul vers les publications créées dans les années 1960, plus spécifiquement pour se concentrer sur « L'histoire du diable » | 1965 - où le philosophe indiquait que sont respectivement les structures sonores et imagétiques qui conforment les couches d'irréalité propres à la Culture. À la fin, le retour vers la publication « Langage et réalité » | 1963 - l'essai inaugural de la pensée flusserienne - où le penseur affirmait que les sonorités et les visualités sont des pôles opposés (mais non excluants) constitutifs du langage, étant des éléments capables de créer la réalité.

Mots-clés: Image, musique, téchne, technologie, technoimagination, autopoiesis, condition humaine, post-histoire, Vilém Flusser.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACGT – adenina, citosina, guanina, timina

AI – *artificial intelligence*

BO – *Bodenlos*

CCRU – *Cybernetic Culture Research Unit*

CM – Comunicologia

CP – Filosofia da Caixa-Preta

CRAL – *Centre de recherches sur les arts et le language*

DI – História do Diabo

DNA – Ácido Desoxirribonucleico

DU – A Dúvida

EHESS – *École des hautes études en sciences sociales*

ES – A Escrita

FF – Ficções Filosóficas

GE – Gestos

Gen Z – Geração Z ou *iGeneration*

IoT – *Internet of Things* (Internet das Coisas)

LR – Língua e Realidade

MC – Mundo Codificado

MIDI – *Musical Instrument Digital Interface*

PH – Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar

PUTs – PANaroma – UNESP – Teatro Sonora

T.A.Z. – *Temporary Autonomous Zone* (Zona Autônoma Temporária)

TICs – Tecnologias da informação e comunicação

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UN – O Universo das Imagens Técnicas

VI – *Vampyroteuthis Infernalis*

WWW – *Word Wide Web*

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 - The agency at the end of civilisation</i>	73
<i>Figura 2 - O globo da língua Flusseriano</i>	190
<i>Figura 3 - Fond d'erreus</i>	198

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAP 1 – FLUSSER E A PÓS-HISTÓRIA	36
Especulações pós-históricas	48
A temática pós-histórica em obras tardias	51
A ambiência contemporânea	57
<i>A New Media Art</i>	61
A hiper mobilidade controlada e os novos contornos do sujeito	64
CAP 2 – MÚSICA IN CAMERA: entes fabulosos e o universo da arte computada	85
Nossos netos	88
A remodelação dos sapiens	96
Música in camera	100
A matemática como causa do conhecimento	112
A <i>poiesis</i> computacional	118
O universo da <i>fantasia essata</i>	125
Substrato digital: o analfabetismo tecnológico e a contundente intervenção humana	130
Cap. 3 - O ENSAIO DIABÓLICO: música e imagem como camadas de irrealidade	135
As camadas de irrealidade	144
A fonte da realidade	144
A realidade fenomenal	146
O devorar o mundo para realizá-lo	149
A sociedade como fonte e o fundamento da realidade	158
O louvor ofertado à vontade	166
Do nada veio o nada e foi aniquilado	176
A grandeza limitante da razão	181
Cap. 4 - SIGNOS SONORO E IMAGÉTICO CRIAM REALIDADE	184
O globo da língua e as realidades paralelas e meridionais	190
Música	194

Plástica _____	201
Música como pintura temporalizada e a plástica como música especializada _____	206
<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i> _____	207
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i> _____	214
Bibliografia principal _____	214
Bibliografia complementar _____	217

INTRODUÇÃO

Nossas belas artes foram instituídas e seus usos fixados,
numa época muito diferente da nossa,
por homens cujo poder de ação sobre as coisas era
insignificante comparado com o que possuímos.

Mas o espantoso crescimento de nossos instrumentos,
a flexibilidade e a precisão que eles atingiram,
as ideias e os hábitos que introduziram,
asseguram-nos de modificações próximas
e muito profundas na antiga indústria do Belo.

Há em todas as artes uma parte física,
que não pode ser vista e tratada como era antes,
que não pode ser subtraída à intervenção do conhecimento
e do poderio modernos.

Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo,
São (...) o que eles sempre foram.
É de se esperar que novidades tão profundas
transformem toda a técnica das artes,
agindo assim, sobre a própria invenção e chegando,
talvez, a alterar maravilhosamente a própria noção de arte.

(PAUL VALÉRY, 1928)

Fazendo eco ao prognóstico de Valéry acerca da intervenção do conhecimento e do poderoso incremento das invenções humanas, nas palavras de Nietzsche, no “mundo da vida” (*Lebenswelt*) ou mesmo, como o definiu Flusser, no “mundo codificado”, nas últimas décadas tornaram-se frequentes as afirmações categóricas de estudiosos, pesquisadores e pensadores (SCHAEFFER, 1996; COUCHOT, 1993; VIRILIO, 1994; BAUDRILLARD, 1993; SANTAELLA, 2003, 2016; PLAZA, 1998, 2003, dentre outros) acerca das amplas e pregnantes modificações ocorridas na sociedade, tais como as proporcionadas pela cibernética, pela biogenética, pela robótica, pelo *design* generativo³, dentre outras, em função das constantes e perenes mutações em âmbito tecnológico e científico.

Muitas dessas asserções asseguram que tais empreendimentos promovem infundáveis interferências e alterações, seja no modo como humanos se portam e compreendem seu ambiente, seja na maneira como se engendram os processos de composição (novas maneiras de representar e/ou apresentar determinado fenômeno) e fruição estésico-comunicacionais⁴ contemporâneos. Fato é que muitos desses empreendimentos incidem enfaticamente sobre diversos âmbitos do fazer⁵ humano, dentre eles, notadamente, aquele próprio à geração de obras de cunho artístico, ação criativa que na atualidade favorece o desenvolvimento de construtos digitais (modelos matemáticos) ou mesmo a produção de obras transgênicas⁶ | *transgenic art* (uso da engenharia genética como meio de concepção artística, quando se manipula e se recombina o código genético

³ Estratégia que visa aumentar os recursos humanos por meio de algoritmos hábeis em automatizar a lógica projetual, criando múltiplas soluções simultâneas para minimizar ocorrências indesejadas no âmbito da arquitetura contemporânea, as quais seriam de difícil percepção pelos métodos tradicionais.

⁴ Opta-se por utilizar essa construção por compreender que as obras originárias do ato *poiético* não visam o mero culto do objeto desprovido de uma cadeia significativa (arquitetura de sentido) a ele inerente. Muito ao contrário, advoga-se que toda obra assim constituída carrega em si uma cadeia de significação que almeja atingir diversos alvos e oportunizar inúmeras percepções e ações (intersubjetivas e coletivas) de modo a se perpetuar no tempo, e, assim, ser capaz de constituir memória, ainda que artificial.

⁵ Do verbo *poiein*, logo, fazer no sentido de estabelecer – cuja tradução para o alemão delinea uma espécie de adensamento (*Dichtung*) do mundo (FLUSSER, **LR**, p. 144).

⁶ Vide como exemplo as obras de Eduardo Kac (<https://www.ekac.org/>). Considerado “bioartista” desde a década de 1990, o criador, atualmente vinculado a *School of the Art Institute of Chicago*, discute a relação e confluência entre arte contemporânea, ciência e tecnologia. Por meio de experimentações com materiais biológicos, ele procura investigar a poética da vida e da evolução, bem como, pretende romper com as pseudofronteiras conceituais entre humanos e máquinas dispondo na natureza seres inéditos.

de organismos tendo por meta reformular e reproduzir seres vivos de maneiras improváveis).

Dentre os projetos estésico-comunicacionais contemporâneos há também aqueles que, exemplar e contrariamente ao desejado, se destacam pela presença marcante que resguardam em si do *realismo sintético* imputado pelo uso desmedido de softwares de criação (programação do fazer artístico que favorece a pasteurização da oferta). Outros se fazem presentes pela qualidade ou pseudoqualidade do *remix* (transformação|edição|compartilhamento de obras previamente conhecidas) que oferecem. Sendo nesse último caso uma emanção da cultura que oportuniza a propagação das práticas de transcrição perene de informações anteriores (quando criadores “jogam” com conteúdos precedentes), muitas das vezes, infringindo regras vigentes de direitos autorais (o que para alguns não se assemelha a um problema⁷), além de ofertar por vezes releituras de cunho duvidoso, as quais perpetuam o eterno retorno do mesmo inautêntico (uma vez que não promovem a inserção de informação inédita no mundo) – dentre outras ações controversas.

Fato é que, ao que se refere especificamente ao deslocamento representacional – quando se deixa de formalizar esteticamente o dado apreendido da *physis* (o que se autocria) para adotar o elemento conceitual como mote da criação (*poiesis*) e da produção sígnica humanas – são igualmente abundantes os discursos que sustentam a urgência de se considerar a relevância das transformações provocadas pelo advento da linguagem binária e permanência das tecnologias digitais disruptivas, as quais oportunizam uma miríade de criações digitais, bem como de seus constantes aperfeiçoamentos e implicações junto aos processos de produção estésico-comunicacionais, mais especificamente, quando da constituição e fruição de obras provenientes do universo das artes permeadas pelo digital – quando o elemento base de criação passa a ser a linguagem binária/o dígito.

Certo é que os aparatos tecnológicos vigentes licenciaram o desenvolvimento de “objetos digitais”, como composições imagéticas e sonoras sintéticas que, enquanto

⁷ Vide a obra “Remix” (2008) de Lawrence Lessig, mais conhecido como Larry Lessig, um dos fundadores da *Creative Commons* e proeminente defensor da internet livre e da flexibilização das leis que punem a produção e distribuição de trabalhos derivados. Disponível em: <www.lessig.org>. Acesso em 18 dez 2019.

construtos binários de modelização altamente complexa e abstrata, não mais figuram o real (manipulação cultural de objetos naturais), mas representam o que pode ser modelado, programado (manipulação do código binário por meio da aplicação de técnicas computacionais), pois são “réplica computacional da estrutura, do comportamento ou das propriedades de um fenômeno real ou imaginário” (MACHADO, 2001, p.117). Por constituírem-se como um tipo de instrumento aperfeiçoado de representação, representam e ou “apresentam” – “materializam”, assentiu Flusser (MC, p.31) – não mais a experiência sensível, mas a experiência potencial e favorecem tanto a emergência do universo zero dimensional de pontos quanto de um nível de consciência “pós-histórico”(UN, p.23), quando

(...) cadeias do discurso lógico se desintegram em bits, em proposições calculáveis. Pois é precisamente tal desintegração “espontânea” da linearidade que nos obriga a ousarmos o salto rumo a um nível novo. (FLUSSER, UN, p. 23)

Diante desse contexto *in statu nascendi* radicalmente ousado constituído em ampla medida pelo impacto dos avanços científicos, pelo fazer automatizado e pelo desenvolvimento e atualizações perenes das tecnologias digitais que oferecem estruturas virtuais (tecidas hoje em dia por meio de redes neurais artificiais⁸, por intermédio de algoritmos ou equações que se encontram fora do espaço/tempo) como “preenchimento transitório de formas atemporais⁹” – uma vez que o dígito como substrato¹⁰ formal de toda criação em meio digital permite o transmutar (o vir a ser) automático de todo o elemento constituído – seja ele, por exemplo, imagético ou sonoro, Vilém Flusser (1920 - 1991)¹¹, filósofo tcheco-brasileiro, reconhecido mundialmente por sua obra “Filosofia da

⁸ Técnicas computacionais que apresentam um modelo matemático inspirado na estrutura neural de organismos inteligentes e que adquirem conhecimento por intermédio da experiência.

⁹ Ver Flusser (MC, p.24).

¹⁰ Como entendido pelo aristotelismo, trata-se do conjunto de qualidades, propriedades e atributos universais que evidenciam a natureza particular de um elemento (matéria-prima – do gr. *hylē* – que só existe potencialmente), em contraposição às transformações incidentais ou características excepcionais que possam eventualmente acometê-lo (sua existência em ato, a qual pressupõe uma forma – do gr. *morphé*). Cf. Aristóteles (2004).

¹¹ Vilém Flusser (1920-1991) nasceu em Praga na segunda década do século XX. Fugido do nazismo, refugiou-se na Inglaterra de onde emigrou para o Brasil. Nesse país viveu entre os anos de 1940 e 1972. Quando da permanência em solo brasileiro constituiu parte significativa de sua formação e trabalho

caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia” (CP, 2002, 2011), voltou-se para as conformações primordiais da situação anteriormente delineada no intuito de apreender suas configurações, seja para análise crítica, seja para “futurar”¹² – calcular antecipadamente tendências e projetar a existência de desdobramentos prováveis decorrentes dessas criações, assim como cartografar possíveis ocorrências indigestas a serem evitadas.

De acordo com o pensador, diante da

(...) desintegração das ondas em gotas, dos juízos em bits e das ações em actomas desvenda o abismo do nada. Os pontos nos quais tudo se desintegra não têm dimensão, são imensuráveis. Entre dois pontos, intervalos se abrem. Não se pode viver em tal universo vazio com consciência destarte desintegrada. É preciso que obriguemos os pontos a se juntarem, que os integremos, que tapemos os intervalos, a fim de concretizarmos tal universos e tal consciência radicalmente abstratos. (FLUSSER, UN, p. 23)

Fato é que o filósofo, a partir dos dados iniciais dessa ordenação inédita, por espécie de redução fenomenológica¹³, tentando reintegrar os pontos que formalizam o existir em tempos e espaços modificados, promoveu assimilação peculiar dos estágios da humanidade (formações culturais) com suas produções específicas, no que se refere ao ato de criar e de se comunicar (atravessado por inúmeros códigos e canais especializados para a produção, manipulação, armazenamento e transmissão de informação, vide, grosso modo, a geração de imagens nos primórdios da humanidade, posteriormente a constituição de textos e mais recentemente a produção de imagens de síntese digital, dentre outros construtos que, hoje, corriqueiramente se intercambiam) e refletiu sobre o “estar no mundo como ser-para-a-morte” (condição entrópica), percepção que aos olhos do filósofo justifica toda ação humana, principalmente aquela voltada à instituição de atos estésico-

intelectuais (primeira fase filosófica). Após essa época, retornou ao continente europeu e desenvolveu sua filosofia dos *media* a qual, consenso entre os estudiosos de seu compêndio filosófico, antecipou em algumas décadas desdobramentos naquele tempo meramente prováveis. Autodidata, poliglota e eterno exilado – cuja *apatridade* (*Bodenlosigkeit*) revelou-se como uma espécie de trama geradora de sentidos a qual se projeta de maneira retroativa sobre sua vida e obra filosófica – viu-se comprometido com as temáticas suscitadas pela ambiência vigente a época e defendeu ser aqueles tempos quais “períodos sem fundamento”: quando as manifestações do espírito ao mesmo tempo revelam e encobrem verdades. (FLUSSER, BO, p.20)

¹² Cf. Flusser (2007).

¹³ Cf. Husserl (2006).

comunicacionais, que são em si atos neguentrópicos (condição de possibilidade da liberdade), porque apontam também para a possibilidade da permanência do humano no orbe (movimento contrário à tendência entrópica do universo) por intermédio de composições feitas, principalmente, com arte (*ars*¹⁴ | *téchne*¹⁵) – dada a perfectibilidade que tais produções sustentam e a permanência que almejam, muito embora saiba-se de partida que tal empreendido encontra-se fadado ao fracasso dado o extermínio fatídico dessas composições – mais cedo ou mais tarde – favorecido pela perenidade inerente a todo suporte material.

Todavia, como adendo contrário a essa asserção, Flusser – ao compreender que arte, enquanto ato composicional, é a geração de informação e fixação dessa num dado suporte (ato de in-formar objetos) para transmissão e constituição de uma espécie de “memória artificial” – acena um sopro de permanência estendida dessas criações ao considerar que a manipulação e modificação genética da matéria viva (a qual defendia ser uma espécie de convergência da “telemática” e da “biotécnica”) poderiam burlar essa assertiva. No artigo publicado na obra “Ficções filosóficas” e intitulado “Arte viva”¹⁶, o filósofo alertou como as transformações biológicas de origem aleatória, com a intervenção tecnológica humana, poderiam ser manipuladas e perpetuadas por milhões de anos. Se se considerar que o termo “arte” em qualquer acepção implica a elaboração de informação a ser preservada, a “biotécnica” seria, adverte Flusser, como que um tipo de arte suprema, espécie de *ars vivendi* (o saber como viver), isso porque “substitui o processo cego da vida por um processo deliberado e calculado” (Ferreira, 2020). Por intermédio da criação biotecnológica

¹⁴ Do latim, indica a maneira de ser ou de proceder, qualidade. Ou mesmo a habilidade, seja ela adquirida pelo estudo ou pela prática, tal qual ocorre com o conhecimento técnico. Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br/ars/>. Acesso em: 08 de dez de 2020.

¹⁵ Aqui compreendida em sua acepção ampla, cujas origens gregas remontam não apenas à habilidade ou destreza de um determinado especialista em criar com maestria alguma obra/artefato (*téchne* = arte) mas como um termo que abarca em si uma dimensão teórica e especulativa, logo, *téchne* é uma forma de conhecimento – o que justifica a forte intercambialidade dos termos *téchne* (arte) e epistême (ciência) ainda nos dias atuais. Sobre esse posicionamento, consultar também Rey Puente: *A téchne em Aristóteles*. Disponível em: <<https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/issue/view/28>>. Acesso em: 08 de fev. 2020.

¹⁶ Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art138.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

(...) a informação genética (moléculas de ácidos nucleicos) pode ser manipulada. (...) doravante será possível elaborar informação, imprimi-la em matéria viva, e destarte fazer com que tal informação se conserve e propague “automaticamente” por duração praticamente eterna. (...) dispomos de técnica para realizarmos obras de arte vivas que se multiplicarão e darão origem a mais obras de arte vivas. Como, depois de tal descoberta, continuar a fazer obras inanimadas (escultura, pintura, livro, filme, vídeo, holograma)? A biotécnica, a arte do vivo, a arte viva, não acabará com todas as demais artes?¹⁷

À revelia desse adendo, que até o presente momento não se instaurou em sua potência máxima, interessou ao pensador compreender como “arte”, em sua acepção estendida, altera mundo e a percepção do *vivendi* – uma vez que constitui modelos de pensar e agir hábeis em configurar a realidade. Por esse viés de entendimento, Flusser rompe com a aura clássica concedida à noção de arte e de beleza, pois, como exortam Felinto e Santaella (2012, p. 126), para o pensador dos *media*, a questão relevante não se circunscreve ao ato de produzir objetos belos, mas, se vincula à vocação humana de objetivar-se nas “coisas” e “não-coisas”, donde ser todo objeto informado uma “obra de arte” em si mesmo: seja ele uma sinfonia, uma instituição política ou mesmo uma equação matemática. Foi com esse intuito que ele indicou como as conformações próprias à humanidade podem gerar modificações radicais e fundamentais nos *sapiens* e na estrutura do mundo em simbiose com o humano.

Flusser, ao se debruçar mais especificamente sobre as formações estésico-comunicacionais, indicou que as produções próprias aos *sapiens* podem ser divididas em três regimes distintos, os quais devem ser compreendidos não como eras estanques, mas como espécies de codificações/formações culturais que não se excluem, mas coexistem. Logo, a divisão triádica proposta pelo pensador comporta: Pré-História (período marcado pela produção pictórica que favorece uma apreensão mágica do mundo pelo humano), História (momento caracterizado pela composição textual, quando os *sapiens* passam a se relacionar com o orbe como se esse fosse uma sucessão linear de ocorrências lógicas e causais) e Pós-História (ambiência que tem como marco estrutural a invenção das technoimagens) cuja característica principal encontra-se no fato de serem constituídas por intermédio de aparelhos (termo que diante o olhar flusseriano engloba tanto o universo

¹⁷ Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art138.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

dos microchips até os macroaparelhos administrativos|econômicos|estatais|transnacionais, dentre outros de larga envergadura e dominação) que as produzem de modo automatizado, os quais, juntamente com os artefatos (objetos impregnados de sentido) que produzem, não apenas determinam em larga medida o fazer, mas também programam o modo de perceber dos humanos. Logo, de acordo com o pensador, cada era com suas configurações peculiares denota um tipo de ser e estar no mundo, escancarando a condição humana como um simples projeto em desenvolvimento¹⁸.

Embora Flusser exorte que a concepção de “humano natural” é em si mesma uma *contradictio in adiecto*¹⁹, dada a impossibilidade de se haver uma humanidade independente de sua conformação sociocultural, nota-se que o último estágio nomeado por Flusser como sendo o pós-histórico, demarcaria justamente o momento quando o fazer e o perceber humanos passaram a ser programados automaticamente pelos meios de produção/criação (apogeu da artificialidade humana). Paralelamente a esse escopo de análise, a fotografia (esse duplo mecânico da realidade) é por ele indicada como sendo a primeira imagem produzida por instrumentos de automação do fazer criativo e, por assim constituir-se, operaria como paradigma de todas as imagens técnicas atuais.

Diante dessa percepção, para o pensador, o estudo desse meio de expressão conteria as respostas necessárias à compreensão do humano como artifício vivo e da reintegração de toda consciência, enfatizando a necessidade de se instaurar todo agir como um ato responsivo em ambiência pós-histórica. Entendendo fotografia como sinônimo de imagem técnica/forma simbólica²⁰, Flusser advertiu que ela também operaria como ponto de partida crucial de análise para todo aquele que deseja uma percepção alargada da realidade atual. Isso também porque, em conformidade com o pensamento flusseriano, tal visualidade comporta-se como uma espécie de “caixa preta”²¹ hábil em escamotear suas operações e procedimentos, dando a ver apenas seus *inputs* e *outputs*. Por assim

¹⁸ Cf. Flusser (1994)

¹⁹ *In*: Flusser (UN, p. 15)

²⁰ Cf. Flusser (2002a, 2011a)

²¹ Todo dispositivo que possui funcionamento intrincado e que se apresenta vedado a quaisquer interferências, apresentando-se hábil em operar autonomamente no registro e controle de informações técnicas.

procederem, findam por transcodificar sintomas em símbolos e re-magicizar o mundo pela via da prescrição, espécie de *fantasia essata*²², defendeu o autor.

Mas, o que o pensador almejou salientar com tal afirmação acerca da re-magicização do mundo de maneira prescritiva? Entende-se que, no princípio do planeta habitado pelos *sapiens*, o conhecimento da humanidade sobre a *physis* era simplesmente mítico, uma vez que as intempéries naturais representavam o sobrenatural, favorecendo a união dos humanos contra a ameaça originária do mundo dos objetos e fenômenos naturais. A partir dessa aliança capaz de modificar e in-formar o orbe, logo, a partir da ampliação da intervenção humana no universo, o sobrenatural foi desmistificado e transformado em mera natureza útil à sobrevivência de toda espécie. Com o passar das eras, o humano percebeu que esta não era apenas útil, mas que poderia ser alterada e superada pelo artil dos *sapiens*.

Nesse agir, transformação e destruição passaram a conviver *pari passu*. Com as constantes transmutações científicas e tecnológicas, resultantes do esforço humano para vencer as dificuldades impostas pelas forças naturais, as quais contribuíram para o afastamento|alienação dos *sapiens* dos elos que os vinculavam de modo pleno ao universo primevo e aos mistérios que esse lhes apresentava²³, atingiu-se novo patamar de relação humano-mundo. Adquiriu-se inédito temor diante da *physis* transcodada no elemento racional. Logo, a racionalização do mundo, aos olhos flusserianos, favoreceria um futuro desprovido de existência humana conforme seus contornos iniciais e oportunizaria construtos estésico-comunicacionais igualmente diferenciados, os quais, embora mágicos (do elo com o sobrenatural descortinado pela imaginação inerente ao racional) são ordenados antecipadamente por meio de conceitos e formulações matemáticas.

Ao se afastar da *physis*, a humanidade aliena-se do próprio mundo e de sua “essência” primordial dando a ver a sua condição de mero artifício. Paralelamente, a cada novo ciclo temporal – à medida em que esse passou pelas revoluções cognitiva, agrícola,

²² Proposição feita por Leonardo da Vinci, a qual designa toda obra que além de seus atributos estéticos atua como modelo para o conhecimento. Por exemplo: uma imagem de síntese binária de uma equação fractal é tanto uma obra de arte quanto um modelo para o conhecimento. *In*: Guldin (2018).

²³ Cf. Flusser (2008a)

industrial²⁴ e ora pela biotecnológica em curso – por meio do desenvolvimento de artefatos, técnicas e tecnologias, o *Homo sapiens* (esse ser aí) esforça-se, em alguma medida, por recriar os elos perdidos. Notório é que Flusser, repetidas vezes, criticou o distanciamento operado pelos humanos em relação à natureza, e foi incansável em apontar como esse afastamento, de modo paradoxal, oportunizou a busca por novas maneiras de se reconectar a ela. No entanto, com o passar do tempo, essa reaproximação só se tornou possível por intermédio da artificialização da própria natureza. É por essa razão que Flusser compreende que as imagens técnicas – fruto na atualidade, em muitos casos, de regras algorítmicas e da aplicação de técnicas computacionais que apresentam e atualizam determinados modelos matemáticos – ensejam essa (re)vinculação mágica ao universo por meio da aplicação de aparelhos que contém em si procedimentos que determinam previamente os modos de criação e os produtos dispostos por intermédio do ato criativo estésico-comunicacional contemporâneo, dentre outros, sem, contudo, prescindir de uma espécie de programação da própria existência humana.

Entretanto, diante dessa perspectiva e contexto de alienação e prescrição da existência do ente humano imerso em mundo codificado por aparelhos e pelo império do dígito, Flusser advogou ser possível ao *sapiens* transpor tal cadeia de reificação e readquirir autoconsciência e autonomia criativa autêntica (hábil em incorporar informação nova ao mundo). A saída para se romper com os processos de coisificação do agir e do pensar humanos, de acordo com o filósofo, seria encontrada na própria ação criativa humana. O antídoto estaria contido no ato deliberativo (em si mesmo *poiético*) de todo *Homo sapiens* que aprendesse a assumir as características do meio que habita e conforma por intermédio de um “comportamento aparelhístico” (cf. Flusser, 2011): aquele que atua no tempo-espaço ao qual pertence, a partir das propriedades qualitativas e distintivas disponibilizadas pelo próprio ambiente também por ele configurado. Ao assim proceder, esse ente, por meio de seu agir assertivo e responsivo (espécie de assimilação subversiva da realidade), se tornaria capaz de suplantar os aparelhos e a própria programação.

Complementarmente, Flusser defendeu que, esse “comportamento aparelhístico” seria autêntico e eficaz porque resguardaria em si o atuar com maestria, logo, com arte.

²⁴ Cf. Harari (2020)

Essa afirmação se justifica pelo fato de que no pensamento flusseriano a “arte” (termo já apontado previamente) apresenta-se como um conceito abrangente que comporta tanto a excelência do saber-fazer quanto o produto disposto pela *póiesis* (termo grego que congrega em si tanto a noção de produção|fabricação|criação quanto a de poesia). Por ser um substantivo formado a partir do verbo grego *poiein*, assinala a ação de fazer diversificada e a essência própria a essa criação. Por essa razão, “arte” configura-se no compêndio flusseriano como toda atividade capaz de aumentar a tessitura do mundo pela inclusão de informação nova. Como salienta Guldin (2010), em Flusser, arte é conformação e estruturação de modelos para uma inédita percepção de experiências concretas. É *poiética* por natureza, uma vez que cria o real para a experiência. Longe de ser uma mera réplica de coisas dispostas, é uma invenção geradora de concepções de mundo. Por ser um aspecto da comunicação que permite a expansão da informação, opera como rede capaz de captar e lançar conteúdos inéditos com o intuito de ordenar originais vivências futuras.

Por assim ser concebida, a noção de arte apresenta-se no pensamento flusseriano como a única via capaz de dispersar e dispensar a programação e de impedir que a imaginação e a vontade se tornem programadas, capacitadas apenas para transmitir dados estésico-comunicacionais igualmente programados. No entanto, o filósofo não desconsidera a possibilidade de o aparelho, o programa e/ou o sistema, se reprogramarem e funcionalizarem a própria arte – espécie de determinismo tecnológico duramente criticado por muitos pesquisadores e estudiosos do tema²⁵, mas que vem se mostrando verossímil diante do abrangente e mutante aparato capitalista que dia após dia se mostra cada vez mais apto em absorver e ressignificar gestos criativos e desviantes lançados por atos de “rebeldia”. Como pondera Ferreira (2018, p. 114)

(...) pode-se fazer arte e inovar, desde que se esteja a serviço do mercado. Pode-se jogar com os aparelhos, desde que não se coloque em risco seus principais programas, como o consumo, o sistema financeiro, a colonização, a coisificação dos seres humanos e a indústria cultural.

Por essa razão, faz-se igualmente necessário compreender como as

²⁵ Cf. Machado (2001).

As imagens técnicas são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso torno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies e destarte taparem os intervalos. Tentativas para transferir os fótons, elétrons e bits de informação para uma imagem. Isto não é mais viável para mãos, olhos ou dedos, já que tais elementos não são nem palpáveis, nem visíveis, nem concebíveis. Logo, é preciso se inventarem aparelhos que possam juntar “automaticamente” tais elementos pontuais, que possam imaginar o para nós inimaginável. E é preciso que tais aparelhos sejam por nós dirigíveis graças a teclas, a fim de podermos levá-los a imaginarem. A invenção desses aparelhos deve preceder a produção das novas imagens. (FLUSSER, UN, p. 24),

Defronte a esse contexto, de modo complementar, uma vez que, para o filósofo, as tecnoimagens figuram como um braço constitutivo da arte enquanto saber-fazer com maestria, foram por ele abarcadas (as imagens técnicas) não somente como modelo de produção estética típica da Pós-História justamente por serem produzidas com o auxílio de aparelhos e destacarem o contínuo aumento e inequívoca presença dos processos de automação da informação, da comunicação e das atividades criativas, mas, principalmente, por se apresentarem como elemento hábil (a partir do uso apropriado que delas se faça) em instaurar inédito nível ontológico-ético-estético, o qual, inclusive, carece de indagação.

Como pode ser apreendido, mesmo que Flusser não reposicione o papel da fotografia em sua proposta de conformação pós-histórica, ao longo de sua obra essa imagem-modelo, esse exemplo pós-histórico de forma simbólica, passou a indicar não apenas as composições geradas por meio de aparelhos, mas também aquelas que são formalizadas por meio de fótons, elétrons e bits de informação, oportunizando, inclusive o eclodir da *ars vivendi* aplicada e ampliada (o conceito aqui abarcado em seus contornos iniciais gregos). Por essa razão, embora não se discorde das premissas basilares flusserianas, a presente tese considera que algo mais incisivo ocorreu a partir da intitulada “revolução tecnológica” iniciada no séc. XX e vivenciadas por Flusser em seu momento primordial.

Considera-se que as transformações estruturadoras da Pós-História se encontram para além da instituição da fotografia/composição imagética de viés tecnológico em *stricto sensu*. A hipótese que norteia esse trabalho assente que as alterações previamente apresentadas e discutidas, de modo mais radical, passaram a ocorrer em larga escala e em

amplitude global, principalmente em função da digitalização da informação por meio da linguagem binária que se afigura como capaz de operar como denominador comum, como substrato lógico-matemático de toda informação disponível em ambiente computacional, seja ela sonora, visual, olfativa, gustativa ou tátil.

Entende-se que, por causa dos aperfeiçoamentos constantes das ciências e das tecnologias digitais, modelos e simulações têm proliferado de modo significativo, multiplicando a criação de mundos artificiais — cujas possibilidades experimentais são ampliadas sem que um único objeto real, físico, seja mobilizado — os quais perpassam a tessitura sociocultural em todos os níveis alterando a logística da percepção, remodelando o real físico ao atualizar realidades desconhecidas (não diretamente registráveis) ou mesmo reformulando, mais especificamente, o regime de visibilidades e de sonoridades (entre outros perceptos) ao abrir espaço para a atualização (tornada ato) de mundos puramente prováveis oriundos da capacidade imaginativa ou especulativa materializada em conceitos processados digitalmente.

Frente às ponderações flusserianas e à densidade complexa das condições atuais da cultura do pós-digital edificada por arquiteturas de sentido, possibilitadas por realidades algorítmicas e requintadas técnicas computacionais aplicadas ao universo das artes, questiona-se: o que intuir a partir da liquidez (dada a abertura morfogênica da matriz numérica) dos conteúdos e construtos digitais contemporâneos, mais especificamente, das composições imagéticas provenientes da síntese binária? Seriam elas efetivamente signos/objetos distintos das imagens fotográficas examinadas por Flusser em momento inaugural da automatização da criação? Que tipo de porosidade tais obras instauram na natureza e na cultura? Quais similaridades resguardariam, por exemplo, com as sonoridades contemporâneas igualmente constituídas por intermédio dos aparatos tecnológicos e linguagem binária em voga?

Ao que tangencia à problemática do dispositivo artístico na contemporaneidade, se se supõe como Heidegger (2010) que a obra de arte efetive uma possibilidade, explicitando nexos de abertura, criando injunções históricas por sua potência de permanência, o que se pode especular a respeito da arte efêmera e fluida constituída e ofertada à fruição por meio das tecnologias disruptivas vigentes? Ou ainda, mesmo que obras possam ser criadas pós-historicamente – como assevera Flusser (2007) – pela

potência e originalidade da imaginação humana (espécie de existência positiva), ou mesmo que perdue por um rescaldo de vitalidade desaparecida (espécie de existência negativa) como propõe Danto (2014), em que medida caberia na atualidade o conceito de arte como área autônoma e delimitada com precisão – uma vez que sua constituição e substância são moldadas pela composição multidisciplinar, pois em sua conformação, muitas vezes, atuam profissionais (“artistas” = *poietés* = aquele que produz algo) oriundos de diversos campos das “belas artes” associados frequentemente à cientistas, programadores, engenheiros, designers de som, entre outros especialistas de nichos distintos ao universo estético *stricto sensu*?

Adotando como premissa o papel crucial e irrevogável da linguagem binária como substrato para a criação de parte significativa de obras pós-históricas e envolto por essas temáticas e interrogações complexas, o presente trabalho examinou a obra flusseriana no intuito de assimilar os contornos do conceito de pós-história proposto por Vilém Flusser. A meta foi apreender em que medida ele se coaduna com as transformações vivenciadas pelos humanos em meio ao mundo da vida codificado. Em igual proporção, por entender que as imagens técnicas identificadas pelo autor são não apenas uma simples referencialidade às imagens fotográficas produzidas por intermédio de aparelhos, mas por atuarem como modelo para compreensão alargada de todo tipo sógnico constituído por meio de instrumentos (responsáveis por programar e automatizar os processos de criação e a fruição de obras estésico-comunicacionais em tempos atuais), objetivou-se apreender as relações de semelhança – apontadas por esse pensador entre composições imagéticas e outros tipos sógnico – mas especificamente entre elas e as composições sonoras. A partir desse escrutínio, buscou-se distinguir em que medida tais apontamentos repercutem como juízos válidos ainda na contemporaneidade.

Partindo-se do entendimento de Vilém Flusser acerca do papel privilegiado das tecnoimagens (construtos elaborados por meio de aparelhos) no delineamento da condição sociocultural e estética do período pós-histórico em destaque, conforme já evidenciado, defende-se que muito embora tais constituições criativas sejam modos de presença pós-históricos relevantes o que melhor delinea a condição estésico-comunicacional contemporânea – fortemente transpassada pelos *media* e pela digitalização da informação – são os signos/composições/objetos oriundos da linguagem binária em simbiose com a

tecnoimaginação (capacidade criativa humana, que, muito embora seja conformada pela presença massiva e irrevogável das tecnologias digitais disruptivas, mostra-se capaz de ir além dos limites delineados por essas mesmas técnicas de criação/composição pós-históricas) vigente.

A partir da análise desse contexto e das visualidades e sonoridades edificadas por meio da linguagem binária e dos aparatos tecnológicos, defende-se, a partir dos apontamentos flusseriano, mas indo além desses, que as transformações estruturadoras desse estágio se encontram mais radicalmente na abertura morfogênica própria à linguagem binária e ao alto grau de aleatoriedade que seus usos e construtos encerram. Por assim compreender, aponta-se o substrato numérico (o dígito) como operador central na traduzibilidade intersemiótica possibilitada também pelas tecnologias digitais contemporâneas. Entende-se que essa proposição explica a afirmação flusseriana – proferida em *O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, obra de sua maturidade intelectual – de existir, a partir do século XX, a musicalização da imagem e a imaginação da música²⁶, mas que somente as gerações posteriores (“*Nossos netos sintetizadores de imagens*”), como defendeu o autor, estariam verdadeiramente aptas a compor música de câmara com imagens edificando, por fim, o universo das tecnoimagens como “mundo da música imaginativa” (UN, p.147).

Atenta-se, mais uma vez, que essa asserção em específico denota que o autor já compreendia o relevante papel do código binário na constituição de obras pós-históricas em amplo sentido. Considera-se igualmente que a afirmação flusseriana evidencia existir certo grau de similitude entre composições imagéticas e sonoras, logo entre música e imagem, entre signos auditivos e visuais, propiciado também pelo substrato numérico e ofertados à fruição por intermédio de sintetizadores digitais que permeiam toda a ambiência pós-histórica.

Todavia, o grau de semelhança elencado pelo filósofo entre esses tipos sígnicos não se restringiu ao substrato digital binário. Fato é que Flusser ofereceu, ao longo de sua extensa obra, outras analogias existentes entre as criações sonoras e imagéticas, como apontou em textos constituintes da sua primeira fase filosófica, dentre eles *A história do*

²⁶ Adverte-se que por “música” Flusser compreendia “qualquer conjunto sonoro composto pelo intelecto humano propositalmente” (BRANCO, 2018, p. 50).

Diabo (Flusser, 2008a) e *Língua e realidade* (Flusser, 2007c) – muito embora, uma análise mais pormenorizada, como se verá, possibilite indicar os princípios matemáticos como causa formal desses construtos.

A respeito da discussão proposta por Flusser, circunscrita às composições sonoras, pode-se consentir que ela – assim como a investigação realizada sobre as imagens técnicas – permeia toda a extensão da obra do pensador (mais pontualmente quando ele examina a música) e acompanha a estruturação de elementos essenciais de seu pensamento como a língua, a matemática, a arte e seus desdobramentos como o audiovisual, assim como os estudos em relação às novas mídias. Embora essa análise, diferentemente daquela consentida às tecnoimagens, não se apresente como elemento central do pensamento flusseriano, a elucidação da mesma, sempre que aparece, é enfática – ainda que fragmentada ao longo das diferentes fases e distintos idiomas discernidos dentre a produção intelectual de Flusser.

Diante da extensão dessa produção, o recorte do presente trabalho se delimita, num primeiro momento, ao estudo das análises flusserianas em torno da relação entre composições sonoras e imagéticas a partir dos mecanismos dispostos pela pós-historicidade e da pregnância do substrato digital – discussão encontrada preferencialmente nas obras “Filosofia da caixa preta” (2002 / 2011) e “O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade” (2008). Subsequentemente, opera-se um recuo a publicações constituídas nos idos de 1960, mais especificamente examina-se “A história do Diabo” (1965) – em que o pensador apontou tanto as estruturas sonoras quanto as imagéticas como elementos constitutivos de camadas de irrealidade próprias à cultura – e “Língua e realidade” (1963) – ensaio inaugural do pensamento flusseriano em que o filósofo, a partir do exame das teorias da linguagem de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e da fenomenologia de Edmundo Husserl (1859-1938), mostrou ser uma falácia a pretensa universalidade das categorias aristotélicas referentes ao pensar e expressar humanos por intermédio da língua e, oportunamente, afirmou que sonoridades e visualidades são polos opostos (mas não excludentes) constitutivos da língua, sendo eles elementos hábeis em criar realidade.

Antes, contudo, considerou-se oportuno aproximar-se do *modus operandi* flusseriano, bem como, da configuração que esse pensador ofereceu ao termo Pós-História

por entendê-lo como o *Leitmotiv* (ideia persistente que perpassa toda a obra do autor e que conduz seus raciocínios e proposições) de todo o compêndio reflexivo constituído por Vilém Flusser.

CAP 1 – FLUSSER E A PÓS-HISTÓRIA

“De agora em diante, senhores filósofos, guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um “puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo”, guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como “razão pura”, “espiritualidade absoluta”, “conhecimento em si”; – tudo isso pede que se imagine um olho que não pode absolutamente ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção, no qual as forças ativas e interpretativas, as que fazem com que ver seja ver-algo, devem estar imobilizadas, ausentes; exige-se do olho, portanto, algo absurdo e sem sentido. Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um “conhecer perspectivo”; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso “conceito” dela, nossa “objetividade”. Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? – não seria castrar o intelecto?...”

(FRIEDRICH NIETZSCHE, 1998: Terceira Dissertação, aforismo 12, p. 109)

Quando do contexto da elaboração de suas publicações, Flusser, exteriorizando a percepção nietzschiana da impossibilidade de se constituir como um ser pensante isento de vontade e alheio à dor e ao tempo, considerou o gênero ensaístico como o instrumento mais adequado ao seu fazer filosófico. Embora muitos entendam o ensaio como um estilo incerto, de caráter provisório, dado que nele a escritura supostamente rivaliza com a análise, Flusser, assim como Barthes (2007), adotou-o como principal modo de expressão. Trata-se de composição curta que lhe permitiu ser provocativo e irônico em ampla medida, além de “brincar”|”jogar” de modo vivaz entre a superfície e a profundidade das temáticas abordadas, sem, contudo, abandonar o rigor e a consistência analítica próprios ao saber filosófico, findando por edificar método particular de perquirição: a *ficção filosófica*²⁷. Esse procedimento lhe permitiu capturar de modo “excêntrico”, por meio de uma análise lógico-formal, os códigos decorrentes das transformações socioculturais, científicas e tecnológicas em curso e apontar relevantes questões ético-estético-existenciais sutis *in statu nascendi*.

Fato é que o pensador fez uso dessa forma movente e de seu método ficcional para manifestar seu pensamento também por entender que a constituição de saberes não deve se limitar a uma conjuntura idealizada e por vezes simplificadora, devendo ser, muito ao contrário, expressão de um diálogo entre “conhecedor” e “conhecido” capaz de dispor a complexidade do mundo a partir da criatividade humana, como expressão singular de um traço fundamental de todos os níveis da própria natureza (PRIGOGINE, 1996) e – como certamente acrescentaria o filósofo dos *media*²⁸ – evidentemente da natureza associada à *téchne*, visto ser ela, a técnica, tanto paradigma de todos os meios utilizados pelo *Homo faber* para se ajustar ao mundo e para transformar a natureza em cultura (a natureza autêntica do humano) quanto modelo do fazer com arte (sentido bastante antigo e geral), por ser apreendida como um conjunto de regras hábeis em conduzir de modo eficaz uma atividade qualquer.

²⁷ Designação de Abraham Moles (1920-1992) que visou apontar como a produção intelectual flusseriana caracteriza-se como aquela que tanto investiga a realidade que habita, quanto a inventa, reinventando a si mesma e convoca o leitor ao mesmo processo de transformação (seja de si, seja do olhar e agir que oferece ao mundo que conforma). Como considera Bernardo, Flusser “inventa para melhor investigar e investiga para melhor inventar”. *In*: Flusser, **BO**, p. 15.

²⁸ Nominativo adquirido após seu falecimento, imputado pelos estudiosos de sua obra tardia.

Por intermédio do ensaio e do método ficcional filosófico, Flusser pôde exercer a liberdade²⁹ de explorar e de apresentar polarizações extremadas criando tensões que não conduzem necessariamente a uma síntese (no sentido da dialética hegeliana). Por meio do seu pensamento nomádico, buscou oferecer análises e argumentos que ainda se mostram capazes de convocar ao diálogo interlocutores diversos, abrindo espaço de reflexão apropriado à formação de tessituras múltiplas e reticulares constituídas por questionamentos, ponderações, posições e também por fingimentos³⁰, uma vez que todo ato ficcional (conforme bem compreendia o pensador) coloca em perspectiva – por meio do viés intelectual associado ao afetivo – verdades culturalmente aceitas, as quais devem ser revisitadas, questionadas e por vezes ressignificadas. Isso também porque, como predito por Nietzsche (1998), quanto mais afetos se permitir falar sobre as palavras e sobre as coisas, sobre a natureza e sobre a invenção, quanto mais olhos sobre elas forem lançados, tão mais acabado será o conceito emergido a partir dessa ação.

Por meio de seu *modus operandi* livre e complexo, o filósofo praguense fraturou coisas (dados materiais) e não-coisas (dados imateriais³¹), palavras e verdades para, a partir da ruptura criativa, encontrar um sentido original para suas investigações, de maneira que fossem informativas e, portanto, capazes de ampliar a tessitura do mundo. Por considerar que o questionamento filosófico deve se iniciar a partir da própria experiência do sujeito inquiridor mesclado ao universo em simbiose com inúmeros móveis e dispositivos³², fez do seu olhar, do seu ponto de vista, o seu próprio tema de análise. Nota-se, contudo, que essa postura não nega a forte influência fenomenológica em sua obra. Muito ao contrário, por não rejeitar o mundo, Flusser deixou o fenômeno (aquilo que se revela) – sempre inesgotável, inacabado – falar por meio da sua intencionalidade criadora, de modo a enriquecê-lo, modificá-lo, tornando-o inteligível a partir de seus múltiplos esboços e perspectivas, capturados pelo mirar do perquiridor hábil em “trans-

²⁹ Por liberdade Flusser compreendia a capacidade humana de acrescentar informação ao mundo, o que significa criar situações improváveis e expandir a tessitura, a amplitude, do orbe que se habita. Por contiguidade, pode ser compreendido como a habilidade de se romper com predeterminações, indo além do prescrito. Cf. Flusseriana (2016, p.183).

³⁰ Cf. Flusseriana (2016)

³¹ Cf. Flusser (MC, p. 51-65)

³² Cf. Agamben (2007).

por”, ampliar e inovar o campo de significações relativo ao “objeto” de entendimento indagado.

Flusser não apenas levou uma vida nômade, como impregnou todo o seu pensamento de uma certa “errância” – *Bodenlosigkeit* (Flusser, 2008a) – que, enquanto “falta de fundamento” (conceito apropriado a um pensador que muito cedo se viu expropriado de “seu chão” e que assumiu a condição de sujeito desenraizado de qualquer pátria ou sistema), eterno emigrante em busca de diferentes alvos a serem apreendidos como meras estações intermediárias, transitórias, de paragem), conduziu-o à alegações ininterruptas, quase sempre impregnadas por uma rejeição radical às especialidades, às molduras e às prescrições de cunho acadêmico. Tal atitude permitiu-lhe mesclar de maneira habilidosa textos tradicionais com fragmentos de significados etimológicos, criar jogos interdiscursivos com concepções consagradas pela tradição filosófica, montar e remontar percepções, ideias e argumentações sob seu ponto de vista peculiar e desconcertante. Como salientam Felinto e Santaella (2012, p. 14) o pensamento flusseriano não seguiu parâmetros facilmente assimiláveis pelas estruturas tradicionalmente conservadoras dos estabelecimentos acadêmicos e seus saltos mentais entre disciplinas, temporalidades, territórios e temas, permanece inaceitável para muitos estudiosos, intelectuais e pesquisadores até os dias atuais.

Envolto nesse espírito liberto e perquiridor, o pensador derivou e adaptou conteúdos aos seus propósitos intelectuais, oferecendo ao leitor originais misturas de mapas conceituais – preferencialmente – aqueles significativos da cultura europeia e brasileira. Ao proceder assim, teve como meta intervir nos processos culturais vigentes a seu tempo e, em alguma medida, influenciá-los. Por essa razão, dedicou-se aos rastros – origem e desdobramentos possíveis – das transfigurações tecnológicas, criações e reproduções “autopoiéticas”³³ em âmbito artístico e comunicacional (dentre as quais, obras que envolvem as similitudes próprias às criações imagéticas e sonoras) pronunciadas em meio à atmosfera sociocultural, tecnocientífica e ideológica do século XX – período que se quis “pós-moderno”, em alguma medida por ser pós-industrial, mas cuja denominação suscitou inúmeros embates teóricos.

³³ Cf. Maturana (2002, 2010)

Esses embates levaram o pensador a constituir, a partir da sua filosofia voltada para a problemática da comunicação humana (a qual ele entendia como um complexo que envolve a produção, o armazenamento, o processamento e a transmissão de informação adquirida³⁴) o termo Pós-história para delimitar seu escopo analítico com maior precisão. A constituição do termo apontou como marco estrutural a invenção e proliferação das technoimagens: aquelas, segundo o autor, produzidas por aparatos e que seguem uma lógica própria ao cálculo, a qual remete não ao mundo *tout court*, mas à teoria exata, ao mundo codificado do qual se originou. Por assim se apresentar, de acordo com Flusser, esse modo de concepção afirma-se como o principal gesto característico da Pós-história: aquele pertencente ao universo da abstração numérica.

Quando do desenvolvimento dessa conceituação, o filósofo argumentou que, em alguma instância, o termo pós-moderno poderia ser questionado em sua validade, uma vez que o próprio projeto moderno permaneceu inacabado – seja porque tentou, dentre outras propostas, adequar o pensamento artístico ao mundo objetivo (meta que muito cedo se revelou inatingível em função da discrepância evidente entre a estrutura da *res cogitans* e a *res extensa* aos moldes traçados por Descartes (1596-1650), pois a clareza e a distinção pretendidas pelas regras da aritmética deixam esquivar a quase totalidade do dado efetivo), seja porque suas metas primordiais (des-ideologizar, des-mitizar, racionalizar, humanizar o pensamento e o comportamento³⁵) não foram efetivadas. Mesmo assim, Flusser defendeu que o prefixo “pós”, apesar de inadequado, mostrou-se relevante por ter apontado para algo além do fracassado projeto moderno e por experimentar a formulação de problemas antigos e novos por um viés distinto daquele que se quis iluminista-humanista³⁶.

Diante dessa perspectiva, o pensador gestou e cunhou o termo Pós-história ainda em sua primeira fase intelectual, por vezes denominada “filosofia da língua”, a qual foi desenvolvida quando de sua permanência em solo brasileiro. Pode-se falar da paternidade flusseriana do termo, porque em Flusser Pós-história possui contornos distintos, por

³⁴ In: FLUSSER (CM, p. 33).

³⁵ Discussão promovida por Flusser em texto intitulado *Justificar o conceito de pós-modernidade*. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art29.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

³⁶ Cf. Adorno (1985).

exemplo, dos termos *post-historic* ou *post-histoire* encontrado nas acepções usadas por Antoine Augustin Cournot (1801-1877), por Hendrik de Man (1885-1953), por Roderick Seidenberg (1889-1973), por Arnold J. Toynbee (1889-1975) ou mesmo por Arnold Gehlen (1904-1976) quando esses discutiram sobre vieses distintos os desdobramentos da fase histórica da civilização ocidental iniciada a partir de 1875 com o imperialismo *fin de siècle*³⁷.

Embora o termo Pós-história – como conceito pronto e acabado – não apareça na obra de Flusser de modo explícito antes da década de 1970, conforme identificado por Duarte (2012), constata-se, em publicações dessa fase inicial do autor, inúmeras menções e descrições que permitem que o termo seja intuído pelo seu leitor modelo³⁸. Quando da análise de “A história do Diabo”, obra cuja primeira publicação se deu em língua portuguesa no ano de 1965, Flusser evidenciou como a história continha em si elementos de sua própria superação. O tom flusseriano sobre esse advento que carregaria elementos distintivos de um tempo posterior à História *tout court* soava como uma espécie de aviso sobre os perigosos efeitos que poderiam surgir a partir de ocorrências que se fixaram no nível sociocultural do Ocidente – como foi o caso da teoria da cibernética³⁹.

Por cibernética ou automação, Flusser⁴⁰ assimilou, a partir das influentes leituras realizadas das obras de seu contemporâneo Abraham Moles⁴¹ (1920-1992) acerca das teorias da informação e percepção estética, tanto o estudo e a constituição de estruturas tecnológicas de comunicação e controle vigentes em seu tempo, quanto o presenteísmo

³⁷ Cf. Abbagnano (2012, p. 910).

³⁸ Cf. Eco (2002)

³⁹ Como salientado pelo verbete disposto na Flusseriana, o termo *cibernética* na obra de Flusser representa tanto o “direcionamento e comando de sistemas complexos, de modo a explorar casualidades improváveis e produzir informação” e/ou aparece como termo indicativo de uma “assinatura epistemológica de um presente no qual toda historicidade se encolhe em uma nova forma a-histórica de presente”. Cf. Flusseriana (2016, p. 129-133)

⁴⁰ *In*: “A automação do ponto de vista humano” (texto não publicado intitulado). Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art63.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

⁴¹ O engenheiro elétrico e acústico francês, doutorou-se em física e filosofia. Atuou como professor de sociologia, psicologia, comunicação e design em renomadas instituições de ensino como a *Hochschule für Gestaltung d'Ulm* (Alemanha) e a Universidade de Estrasburgo. Em suas pesquisas, lidou com as fronteiras dos discursos e definiu a teoria da comunicação como uma espécie de metateoria que abarca tanto as ciências naturais quanto as humanas, objetivando possibilitar acesso global à “realidade”. Moles é o único pensador contemporâneo à Flusser ao qual o filósofo dos *media* faz referência e manifesta reconhecimento. Cf. Santos (2018).

absoluto que o termo em amplo espectro remete. De todo modo, visou indicar uma derradeira fase de uma macroestrutura histórica, emergente no fim da Revolução Industrial, cuja característica principal encontra-se no acoplamento humano-máquina⁴², o qual Flusser nomeou como “aparatos cibernéticos”. Por meio desse acoplamento, nota-se, automatiza-se os processos de criação e absolutiza-se o funcionar desprovido de valores: quando o ser humano passa a executar tarefas (funcionalização dos gestos) como se apenas seguisse e materializasse automaticamente regras de um manual técnico de procedimentos, sem, contudo, atentar-se para os desdobramentos por vezes desastrosos e nefastos que tais ações podem efetivar.

Envolto no exame dessa problemática, Flusser usou pela primeira vez o termo Pós-história, em artigo intitulado “Do programa”, publicado no jornal “O Diário”, divulgado no ano de 1966. No entanto, o nominativo foi apresentado com uma grafia diferente da assumida quando da consolidação de sua teoria dos *media* e, defende-se, ainda não figurava no artigo como um conceito pleno. Nessa obra o autor pontuou de modo categórico que a História estaria superada, que teria atingido seu ocaso. Na sequência argumentativa completou: “funciono em situação *post-histórica*, em situação messiânica, estou no paraíso”⁴³. Ao ler esse artigo, persiste a impressão que Flusser tivesse àquele tempo apenas um mero vislumbre da denominação apropriada ao contexto no qual se situava e investigava, esforçando-se por compreender seus desdobramentos futuros. Fato é que o pensador, até esse momento em específico, não usara o termo *post-histórica* como um julgamento totalizante.

Nessa mesma publicação, após ter afirmado o fim da História e indicado o acoplamento entre humano e máquina como irrevogável, Flusser denunciou o termo programa⁴⁴ – conjunto de instruções que descrevem uma determinada tarefa a ser executada – como o elemento definidor de um período insurgente, logo, pós-histórico, que teria entre tantos outros objetivos, eliminar processos sociopolíticos hierárquicos e

⁴² Cf. Deleuze (2007).

⁴³ Discussão promovida por Flusser em texto intitulado *Do programa* Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art550.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

⁴⁴ Para além da significação corriqueira do termo, em Flusser, o termo *programa* ganha contornos de sistemas nos quais o acaso torna-se necessidade. Por assim se constituírem, todas as virtualidades, até as menos prováveis, irão se realizar, mais cedo ou mais tarde, necessariamente. Ver Flusser (2011d, p. 40).

lineares por outros integrados e horizontais, por exemplo. Nesse mesmo artigo Flusser lançou a seguinte questão e a subsequente resposta:

Que significa esta invasão furiosa de programas na minha circunstância, essa programação do meu mundo? Perda de liberdade. (...) Transformação do humano de existência livre em ser programado. (...) Funciono programaticamente. Sou instrumento programado, inclusive por computadores. Sou funcionário de um programa. (...) Os programas que me cercam não apenas calculam as minhas respostas, mas provocam as minhas respostas ⁴⁵

O humano como ser programado – e, portanto, funcionário de prescrições supostamente irrevogáveis – destaca-se como outro ingrediente para a formulação do problema contido na composição pós-histórica flusseriana. Esse ingrediente que transborda a cena histórica foi encontrado por Flusser de modo indubitável e radical em evento sem precedentes para a humanidade e para a sua existência em particular. A chave para a formulação conceitual flusseriana encontra-se também em Auschwitz (exemplo radical do racionalismo sombrio | epifenômeno da reificação humana) e ainda, em alguma medida, nas formulações de Hannah Arendt (1906-1975) sobre a banalidade do mal⁴⁶ descortinada por essa ocorrência inédita. Influenciado pelo relatório da autora⁴⁷ – uma das poucas que ele cita e publicamente elogia – sobre o julgamento de Adolf Eichmann (1906-1962), um colaborador do genocídio nazista. Flusser se perguntou: como pôde o suposto carrasco genocida, Eichmann, um dos arquitetos da “solução final”, revelar-se, quando de sua captura e interrogatório, uma nulidade pronta a obedecer a qualquer comando, um funcionário incapaz de discriminação moral, um mero agente das ordens legais vigentes na Alemanha Nazista de Adolf Hitler (1934-1945)?

Como foi possível o aniquilamento da vontade enquanto princípio da ação, da liberdade enquanto possibilidade de escolha e do discernimento humano defronte às noções de ser e de dever eliminando a capacidade de se distinguir as consequências de cada agir a partir de noções como bem e mal? Como pode Eichmann, o monstro impenitente, mostrar-se um ente apático, um protótipo de funcionário perfeito que se particulariza pela completa

⁴⁵ Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art550.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

⁴⁶ Cf. Arendt (1999)

⁴⁷ Cf. Arendt (1999)

ausência de pensamento crítico, totalmente indiferente aos valores éticos-morais e que age mecanicamente, apresentando-se como um mero instrumento cumpridor de funções previamente determinadas por programas delineados pelo *Establishment*? Diante desse cenário, ficou evidente para Flusser que o comportamento do algoz deixou transparecer a relação meramente instrumental entre o aniquilador e o aniquilado, visto que o genocídio (a expressão máxima da barbárie nazista) não foi mera decorrência de um comando político, mas sim a efetivação de uma operação contida no manual técnico do programa nazista.

Diante do exame da expressão máxima do “desajuizamento” da razão prática, impregnado por essas questões e percepções, Flusser observou e indicou como os programas em ampla medida não apenas calculam as respostas prováveis de seus funcionários, mas como imperiosamente provocam neles respostas pré-codificadas. Por essa razão, Auschwitz não apenas revelou a tendência do Ocidente em direção à extrema automação proporcionada pelos aparelhos, mas, acima de tudo, deflagrou o inédito papel ocupado pelos *sapiens* no mundo codificado: o de ser uma simples “peça de engrenagem” (funcionário) dos programas por eles edificadas. Logo, o termo funcionário destaca-se como outro conceito-chave para o entendimento do universo pós-histórico flusseriano. A alegoria visa refletir o modo de existência específica do *Homo sapiens* em simbiose com aparatos supra-humanos – sejam eles industriais, culturais ou mesmo administrativos – assim como os rearranjos das relações éticas, estéticas, existenciais, comunicacionais, de trabalho e interpessoais diante das modificações impostas pelos avanços das ciências e das tecnologias.

Nesse sentido, pode-se consentir que Eichmann encarnou o resultado mais drástico do processo de coisificação em curso. Isso porque se permitiu atuar em plena conformidade com os propósitos dos dispositivos aos quais servia, mostrando-se incapaz de modificar de maneira consciente (deliberativa) o contexto no qual estava inserido, ou ainda, apresentando-se inapto para superá-lo. Todo comportamento e atividade do carrasco prescindiu de julgamento moral ou ético, justamente pelo fato de que para ele não caberia a pergunta sobre o porquê e muito menos sobre o quê deveria gerar ou mesmo promover as prescrições aparelhísticas a ele confiadas como tarefas a serem executadas. A sua única preocupação foi responder de modo eficaz e eficiente às determinações recebidas. Donde, para Flusser, ser Auschwitz protótipo de “aparelho perfeito” por intermédio do qual se revelou o ápice da existência sub-humana automatizada e de ser Eichmann o arquétipo exemplar do funcionário padrão: aquele que se

caracteriza pela ausência de qualquer pensamento crítico e que “age” de maneira puramente mecânica e automática.

Para o pensador, o acoplamento estrutural humano-máquina corporificado nesse trágico evento anunciou o domínio totalitarista dos instrumentos e programas sobre os *sapiens* e demarcou o fim da história como “fluxo de acontecimentos surpreendentes e imprevisíveis”⁴⁸. Perante essa conjectura, o filósofo se questionou como seria possível viver após Auschwitz? É que esse marco descortina um tempo-espço, assinalado por racionalismo sombrio (logicismo, informática, cibernética), associado a um irracionalismo mágico e fanático (*mass media* e ideologias fantasiosas). Auschwitz não passa de atualização de virtualidade inerente ao programa da cultura ocidental e demarca, segundo o filósofo, o naufrágio irreparável dos modelos do Ocidente.

Para Flusser ficou evidente que Auschwitz demonstrou como a humanidade foi capaz de fazer funcionar o aparelho⁴⁹ “programado com as técnicas mais avançadas disponíveis” (FLUSSER, **PH**, p.23), que deveriam libertar os humanos das potências míticas da natureza, e, à revelia do esperado, favoreceu a objetivação do ente humano, com a colaboração funcional do próprio humano. Em Auschwitz consolidou-se a assimilação dos processos de conhecimento e controle da natureza contribuindo, de modo paradoxal, para a naturalização do humano civilizado⁵⁰ e seu extermínio. Donde, para Flusser, Auschwitz, antes de ser uma

(...) infração de modelos de comportamento ocidental, é, pelo contrário, resultado da aplicação de tais modelos. A nossa cultura deixou cair sua máscara mistificadora em Auschwitz, e mostrou seu verdadeiro rosto. Rosto de monstro objetivador do humano. A nossa cultura mostrou que deve ser rejeitada *in toto* (...). No entanto: não é possível rejeitar-se a própria cultura. É ela o *chão que pisamos*. (FLUSSER, **PH**, p. 23)

Sendo Auschwitz parte desse “chão que pisamos” – logo, sendo nada além de mera atualização inerente (dentre as virtualidades possíveis), desde todo o sempre, ao programa da cultura ocidental (esse “solo” que antecede e supera fatalmente cada indivíduo) e diante da

⁴⁸ In: “Do programa”. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art550.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

⁴⁹ Entendido por Flusser como brinquedo de alta complexidade que jamais poderá ser totalmente esclarecido, compreendido. (Flusser, **CP**, p.47).

⁵⁰ Cf. Adorno (1985).

impossibilidade de se negar radicalmente esse nefasto modelo de apreensão do mundo que se habita (esse todo que paradoxalmente mantém e detém o humano |*Bodenlosigkeit*) – Flusser defendeu ser necessário “continuar progredindo a despeito de tudo” (FLUSSER, PH, p.24). Entretanto, esse caminhar não deve ser empreendido por meio do esquecimento do fato ocorrido – por não se tratar de evento superável – mas a partir da compreensão de esse episódio ser uma atualização que se deslocou para a sociedade pós-industrial do futuro, para o aqui-agora da contemporaneidade, sob novas roupagens – tão mais temerárias quanto mais sutis se configurem.

Auschwitz, enquanto primeiro exemplo concreto da tendência do Ocidente rumo ao aparelho, irá se repetir seguindo a lógica do eterno retorno nietzschiano, pressupõe Flusser. Isso porque, diante de um universo finito – composto por uma quantidade limitada de componentes enquanto focos de adensamento energético (o que inclui formas materiais e mentais) em contraposição ao tempo como sucessão ilimitada (logo infinita), será permitido, obrigatoriamente, que cada possível elemento constituído de modo necessário se repita inúmeras vezes no tempo. Consequentemente, Auschwitz – a concretização do ideal de perfeição aparelhística – poderá se fazer presente num futuro próximo sob outras formas, revestida com novos rótulos e ideologias enganadoras, todavia, que possam sempre encobrir a essência dos aparelhos: “caixas pretas” que não se deixam penetrar facilmente e cujo desempenho se deixará escapar, por vezes, até mesmo de seus programadores.

Esclarece-se que programa, aparelho e caixa preta parecem ser quase sinonímias em Flusser, sendo caixa preta outro conceito central na circunstância pós-histórica proposta pelo autor. O termo indica tanto o lado obscuro da civilização e de seus desdobramentos técnicos quanto uma “agregação de saberes secretos acessíveis apenas aos iniciados”⁵¹. Aparatos e programas (caixas pretas) são como sistemas técnicos complexos que não se permitem decifrar por qualquer mente, requerendo quase sempre a ação de especialistas. Entretanto, a operacionalidade que disponibilizam oferece igualmente a ilusão de autonomia e de independência do humano (seja ele especialista ou não) frente a tais instrumentos e ferramentas de comando.

⁵¹ In: Flusseriana (2016, p. 077).

Essa ilusão se justifica porque funcionam imediatamente quando acionados, seja por cidadãos comuns ou por *experts* e oferecem em todos os casos respostas automáticas, programadas – a não ser em casos excepcionais quando o humano se mostra capaz de reprogramar (tecnologicamente) as funcionalidades essenciais de cada programa/aparelho. Todavia, como esse não é o uso corriqueiro desses instrumentos, em larga escala, a maioria dos *sapiens* deseja apenas aquilo que o programa previamente determinou. Onde, a partir das caixas pretas que visam mimetizar o pensamento humano – e que por vezes atingem esse propósito com excelência superior ao da própria natureza – o triunfo do livre arbítrio transformou-se no êxito da heterodeterminação programada (FLUSSERIANA, 2016, p.077). Isso posto, fica evidente que os tópicos centrais da filosofia flusseriana dos *media* dizem, dentre outras coisas, da capacidade para transcendência coisificante própria ao Ocidente, a qual permite transformar todo fenômeno (inclusive o humano) em objeto de conhecimento e de manipulação (FLUSSER, **PH**, p.26).

Essa capacidade para transcendência coisificante – enquanto técnica social elevada ao extremo – favoreceu igualmente um horizonte de expectativas e de objetivações (inclusive as de cunho ético-estético-existencial) variadas, umas mais outras menos radicais, como, por exemplo, a robotização da sociedade. Independentemente do grau de inovação, são elas sempre técnicas de manipulação reificantes do humano, admite Flusser. Tal o clima pós-histórico no qual somos condenados a viver, reforça o pensador (FLUSSER, **PH**, p.27).

A consolidação desses apontamentos do autor encontra-se, em sua obra, denominada “*Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*”, publicação seminal resultante em ampla medida das investigações empreendidas quando viveu no Brasil e potencializadas pela sua atuação intelectual em solo europeu, iniciada em meados da década de 1970. A obra foi disponibilizada ao público no ano de 1983, marcando a passagem da primeira fase do pensamento flusseriano em direção à sua filosofia dos *media*.

Especulações pós-históricas

Em “*Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*”, Flusser oferece ao público, evidentemente, vinte e um instantâneos. Um deles constitui-se como ensaio exortação sobre como os demais ensaios deveriam ser usados (um modo de usar). Nos demais ensaios, o pensador reflete sobre as mutações acometidas às estruturas socioculturais e aos códigos estético-comunicacionais do Ocidente a partir das conquistas e atualizações tecnológicas. O propósito foi abrigar nessa publicação alguns dos sintomas da situação vivenciada em seu tempo sob um mesmo dossel. A obra foi constituída e organizada de maneira que cada texto componente contivesse em si mesmo uma argumentação suficientemente significativa permitindo que o leitor pudesse prescindir da leitura dos demais escritos, se assim o desejasse. Ao afirmar que o seu intuito era que o leitor pudesse apropriar-se de seus escritos de modo “salteado”, Flusser evidenciou não haver um início ou um fim irrevogáveis – entendidos como roteiro fixo de leitura predefinido pelo autor, muito embora haja uma capitulação bem demarcada – e, nota-se, tenta colocar em prática, em alguma medida, o ideário de Mallarmé (1842-1898), o qual visa que uma obra possa ser lida em sua arquitetura de sentido plena independentemente do percurso que o fruidor realizar.

No que se refere ao processo de composição da publicação, em escritos predecessores a esta obra, como em cartas endereçadas a Alex Bloch⁵², entre 1978-1979, Flusser chegou a explicar o seu projeto de estudo e usou o nominativo “sociedade pós-industrial” como um possível viés aglutinador de suas especulações. Registra-se também a utilização do termo “sociedade após Auschwitz” como uma das nomeações igualmente plausíveis para esse contexto, a qual pode ser conferida nas referidas correspondências. Se por um lado Benjamin (1892-1940) escrevia antes de Auschwitz e já denunciava a necessidade de se frear a espiral das catástrofes prenunciadas pela guerra e pelo fascismo, Flusser ao escrever após o holocausto promoveu a revisão do pensamento apocalíptico laico moderno para o qual a História (sinônimo de Ocidente) é em si mesma uma tragédia que precisa ser superada

⁵² Cf. Duarte (2012).

permitindo que o início de uma nova era irrompa – esse seria o sentido secular de toda revolução (MICHAEL, 2011, p.165). Em Flusser, contudo, esse fim não é absoluto. Ao mesmo tempo em que ele indica a decadência de uma macroera por ele designada como História/Ocidente, interessa-lhe muito mais entrever a emergência do impensável, daquilo em vias de ser articulado, esforçando-se para esboçar paisagens, as mais diversas possíveis. Complementarmente, em Flusser essa decadência não leva à destituição do já disposto. No contexto pós-histórico demarcado pelo pensador, o antigo e o novo se coadunam.

Como anteriormente salientado, o processo de maturação do termo Pós-história como conceito – como o algo que eclodiria ao “fim da história”, um marcador de passagem que não se reconhece e muito menos se compreende – perpassou não apenas por sua filosofia da língua, mas também ganhou robustez a partir dos cursos ministrados quando de seu regresso ao solo europeu, mais particularmente em Marselha, cujas palestras foram provisoriamente reunidas sob o tema “consciência pós-histórica”, conforme relatado ao amigo Alex Block em carta de abril de 1981⁵³. Antes disso, é sabido que logo após o retorno à Europa, ocorrido no ano de 1972, Flusser redigiu o estudo “*Mutações nas relações humanas*”. Embora o trabalho tenha sido finalizado em 1978, foi disponibilizado ao público apenas em 1996, no volume *Kommunikologie*⁵⁴, cinco anos após o falecimento do autor.

Cita-se essa obra, por ela ser um relevante antecessor do projeto flusseriano de compreensão ampliada dos desdobramentos específicos do capitalismo avançado, àquele tempo caracterizado, entre outros, pela crescente predominância da cultura de massa. Adicionalmente, é consenso que essa obra reúne muitas das concepções flusserianas posteriormente discutidas em *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, tais como: imagens técnicas, Pós-história, códigos alfanuméricos, discurso e diálogo (princípios basilares da comunicologia de Flusser⁵⁵). Em alguma medida, essa publicação é um demarcador do horror e do fascínio eclodidos a partir das mutações tecnológicas típicas do Ocidente e Flusser lançou-se em busca de compreensão não apenas do declínio dessa cultura, mas, principalmente, do “novo” que emerge a partir de seu “fim”.

⁵³ Cf. Duarte (2012).

⁵⁴ Cf. FLUSSER (PH, p. 8).

⁵⁵ Cf.. Flusser (2014a).

Paralelamente, a obra constitui-se como uma “autobiografia inconsciente”, conforme exortado pelo próprio autor em carta endereçada ao amigo Milton Vargas, em dezembro de 1980⁵⁶. Isso porque o compêndio de ensaios inicia-se com a reflexão justamente sobre as câmeras de Auschwitz – episódio que marca (trauma fundador) o início de sua apatridade, não apenas por retratar o começo do exílio do autor, mas também porque agudiza o abismo entre Flusser e a cultura ocidental – e finaliza com o retorno do pensador ao solo europeu, mais especificamente para Robion⁵⁷. A tópica dos textos gira obviamente ao em torno do “fim da história”, o colapso do Ocidente, e do despontar desse novo tempo pós-histórico. Por meio de um panorama abrangente, o autor visou abarcar aspectos distintos e complementares do declínio dessa cultura e explorar o esvaziamento e conseqüente ressignificação de categorias como: progresso, religião, fé, saber, trabalho, escrita, memória, comunicação, imagens, informação, arte, jogo, embriaguez, *etc.*

A tônica da discussão proposta permaneceu, conforme já considerado, sobre a tirania totalitária dos aparelhos e da decadência do humano, reduzido a mero funcionário dos programas que findam por operar por inércia, passando a funcionar por conta própria (máquinas espirituais/semióticas) e em decorrência, muitas das vezes, de sua programação inicial. Ao tornarem-se independentes dos programadores, os programas impulsionam a inevitável perda da autonomia humana. Esse posicionamento alude à teoria crítica em sua predisposição para desmascarar as contradições do *status quo*. Paralelamente a essa discussão sobre a tendência de objetivação do mundo e do humano, Flusser dissertou sobre a “revolução dos códigos” e a insurgência das imagens técnicas – formas simbólicas edificadas a partir do acoplamento humano-máquina – as quais promovem a constituição de uma consciência inédita, em si mesma pós-histórica.

Ao seguir esse percurso argumentativo, Flusser construiu uma linha de raciocínio peculiar frente à crítica sobre a disposição do Ocidente ao declínio. De fato, como destaca Michael (2011, p.160), Flusser “deve mais do que admite à crítica da civilização da primeira metade do século XX”. Autores como Oswald Spengler (1880-1936), com a publicação de *La decadencia de Occidente*, ou mesmo Ortega y Gasset (1883-1955), com a obra *La rebelión de*

⁵⁶ Cf. Duarte (2012).

⁵⁷ Flusser muda-se para Robion em 1973, período demarcada por publicações em editoras Alemãs e pelo reconhecimento internacional como filósofo dos *media*. Consultar: FUSSEER, **BO**, p. 9.

las masas, já haviam trilhado caminho similar ao flusseriano meio século antes. No entanto, Flusser se distancia deles justamente por seu viés comunicológico, o qual considera os modos de codificação – dentre eles o imagético e o sonoro – como suportes oficiais de informações, modos que configuram sistemas de saber e agir.

A temática pós-histórica em obras tardias

Flusser, em obras tardias, quando em processo de consolidação de sua filosofia dos *media*, ao discutir o tema da Pós-história em publicações como “A filosofia da caixa preta” ou mesmo em “O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade” (2008b), não segue com suas análises ácidas extremadas sobre os abismos criados pela técnica em estágio pós-histórico no qual se encontra a humanidade. Embora prossiga indicando a programação (em ampla medida) do pensar e do agir humanos, ele considera ser possível a existência de atos de rebeldia – gesto de criação estésico-comunicacionais capazes de (in)formar o mundo, os outros e a si mesmos – que rompam com a programação prescrita pelos metaprogramas. Um exemplo desse agir pode ser encontrado na postura dos fotógrafos ditos experimentais. Segundo o filósofo, esses profissionais tentam

(...) obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho (...) contudo, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar respostas (...) ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos. (...) Urge uma filosofia da fotografia para que a práxis fotográfica seja conscientizada. A conscientização de tal práxis é necessária porque, sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. (FLUSSER, CP, p. 107)

É justamente esse o tom que Flusser impregna suas produções intelectuais tardias, mais pontualmente sua filosofia dos *media* quando discute a comunicação e a cultura ocidentais trespassadas pelas mediações tecnológicas, assim como as transformações no “método de pensamento” (tipos de codificação, sejam elas imagéticas ou sonoras, dentre outras) que essas favorecem. Esse posicionamento permitiu que muitos o categorizassem

como um entusiasta da técnica e das tecnológicas nascentes, mas, fato é que ele nunca deixou de considerar o possível efeito alienante/coisificante dessas invenções na vida de cada indivíduo e na da sociedade como um todo. Por outro lado, em alguma medida o pensador, desde os idos de 1966, quando publicou “Do programa”, já se colocava a questão dos limites dessa reificação. Àquela época não havia uma certeza, parece, quanto à possibilidade real de se rebelar contra os aparelhos, de se poder haver, por exemplo, uma tecnoimaginação: faculdade da imaginação característica do acoplamento humano-máquina.

Entretanto, àquele tempo, Flusser já ponderava que a ausência de surpresa, a carência de um futuro não programado, causaria tédio e nojo. Sabe-se que a discussão filosófica sobre o tédio persiste em apontá-lo como um sentimento possuidor de caráter cósmico capaz de impulsionar ações em busca de meio mais aprazível para lhe escapar. É ele, em sentido heideggeriano, uma espécie de névoa que comunga *sapiens* e coisas numa particular indiferença revelando o existente em sua totalidade. Assim concebido, assemelha-se à sensação de náusea pensado por Sartre (1905-1980) como a experiência da indiferença das coisas igualmente em sua totalidade⁵⁸. Influenciado por essas acepções, Flusser tomou por princípio que tédio e nojo dizem de uma condição existencial onde o ser humano sentiria aversão de si e de sua situação concreta no mundo. Entretanto, em Flusser, não se trata de repugnância a um universo qualquer, mas de repulsão ao mundo consubstanciado como ambiência atravessada por mutações tecnológicas, onde persiste o ciclo de *feedbacks* ininterruptos entre aparatos, programas, funcionários; logo, trata-se de circunstância em situação perenemente controlada.

Por outro lado, sendo tédio e nojo sensações vivenciais que possam impulsionar ações em busca de situações mais prazerosas, elas apresentam-se como itens não programáveis. Por essa razão, para o pensador, são igualmente indicativas de que o humano não é um aparato totalmente programável/controlável. Aos olhos de Flusser, essas sensações apontariam para o funcionamento inapropriado dos *sapiens* como instrumentos, porque computadores não possuem esse tipo de sensação e, por assim se constituírem, executam suas funções muito mais assertivamente que o humano. Assim sendo, o *Homo sapiens* se conforma como um funcionário fora dos padrões previstos em termos pós-históricos. Por essa razão, pode se

⁵⁸ Cf. ABBAGNANO (2012, p.1109).

rebelar e, assim, continuar a abrir espaço contra os programas. Como salienta o filósofo praguense, enquanto o indivíduo “funcionar mal” haverá zonas disponíveis para o exercício da liberdade. Todavia, o pensador se perguntou: saberá o humano manter aberto esse espaço? Saberá ele opor-se ao aperfeiçoamento proposto aos e pelos programas? De acordo com Flusser, o futuro da humanidade dependerá das respostas oferecidas a essas questões.

Ao lançar-se em busca da constituição de uma cartografia pós-histórica de respostas possíveis em tempo futuro a essas questões, o filósofo – ao eximir-se da condição de expectador passivo e por objetivar convidar ao diálogo interlocutores interessados em não “suportar” de modo apático o fluxo dos acontecimentos dispostos – perscrutou a configuração sociocultural ocidental aquele tempo em vigor e concedeu em suas análises tardias ênfase à proliferação dos sistemas cibernético-informacionais, ao eclodir das imagens técnicas e dos instrumentos, assim como à influência dos aparatos midiáticos sobre os processos de comunicação. Interessou-se em igual medida pelos efeitos decorrentes do desenvolvimento e aplicação das tecnologias digitais que terminaram por instaurar o que ele nomeou de “escalada da abstração”: tipo de cultura que elabora, transmite e recebe informações sob forma eletromagnética⁵⁹ e cujas mensagens se caracterizam por sua reversibilidade, dado que prescindem dos polos emissor/receptor e que todos interagem, agem e reagem de modo ativo e dinâmico ao conteúdo recebido.

Destaca-se que tal concepção se distingue, dentre outras, daquela prevista pela teoria hipodérmica da comunicação que, em sua constituição pautada pela psicologia *behaviorista*, enfatiza o estímulo como condição primária para se atingir uma resposta estimulada, cujos efeitos são desconsiderados, uma vez que são dados como previstos. À revelia das análises simplistas, a meta flusseriana foi apreender e compreender tais configurações – sem precedentes até então – e, a partir do exame minucioso do cenário esboçado, a seu tempo, poder ofertar antecipadamente desenvolvimentos prováveis (perscrutar e apontar paisagens, hoje, contemporâneas) decorrentes das inovações por ele deflagradas. Embora o pensador tenha tido apenas um vislumbre do que se vivencia nos dias atuais, é consenso entre os estudiosos do compêndio flusseriano que ele foi capaz de antever, em algumas décadas,

⁵⁹*Da imaterialização*. Disponível no *Vilém Flusser Archiv*/Berlim e mais recentemente disponibilizado pelo arquivo virtual Flusser Brasil: <<http://www.flusserbrasil.com>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

desdobramentos naquele tempo meramente prováveis, mas que configuram a ambiência contemporânea com significativa presença.

Nota-se que, ao que se relaciona à exacerbada presença da linguagem binária e dos aparatos tecnológicos, quando dos processos de produção de sentido – ou seja, da comunicação estésico-comunicacional permeada pela digitalização da informação – se para alguns pensadores esse período característico da civilização ocidental indicava, por exemplo, o fim da capacidade representacional das criações artísticas (Adorno, 1985), enquanto outros proclamavam indicativa radicalmente oposta a essa preconizando a representatividade própria às “obras de arte” como um mal irreparável (Baudrillard, 1996), Flusser abriu uma terceira via de entendimento ao conceder papel relevante à tecnoimaginação em tempos atuais, quando a criação artística (e a conseqüente geração de “objetos” de “arte”) passa a ser fruto, em muitos casos, da ação conjunta humano-máquina-linguagem binária.

Para o pensador, esse modo de agir e criar seria a resposta mais adequada ao fracasso do humanismo e do próprio *Homo sapiens* perante os desajustes provocados pelos desdobramentos da ciência e da tecnologia, bem como, defronte ao abismo deflagrado por Auschwitz, quando a humanidade, longe de ser valorada pelas tecnologias que o configuram passa a ser por elas manipulada/aniquilada. Por essa razão, pode-se dizer que o projeto de comunicologia do pensador aponta para a necessidade do humano se lançar para fora e além da arquitetura inicial do Ocidente⁶⁰. A verdadeira revolução das imagens técnicas deveria ser uma resposta autêntica ao fenômeno da coisificação humana descortinado por Auschwitz: quando as luzes da racionalidade técnica e sua demonstrabilidade transparente encerraram sua breve carreira.

Conforme salientado por Duarte (2012), Pós-história – essa ambiência deflagrada a partir de Auschwitz – figura como o *Leitmotiv* que confere unidade à obra flusseriana. Ainda que o autor não utilize o termo propriamente dito em muitos de seus textos como concepção delineada em todos os contornos possíveis, fato passível de apontamento principalmente naqueles escritos em solo brasileiro, é essa circunstância pós-histórica – conformada pelos

⁶⁰ Como adendo, a partir desse ponto de inflexão, pode-se assentir, em alguma medida, que Flusser foi um agente precursor dos princípios descoloniais hoje em voga, tendo-se em vista o convite do pensador para que o humano produza informação e conhecimento que não sigam a lógica da civilização Ocidental vigente, assim como, pela valorização que ele conferiu à brasilidade como uma possível abertura diante das normas impostas pela historicidade.

meios de comunicação massivos, pelos avanços das ciências e pela presença marcante das tecnologias digitais disruptivas em seu estado embrionário – que acomoda o todo da reflexão proposta por Flusser. Como bem distinguiu Duarte (2102), é a partir desse conceito-chave, dessa ideia persistente, que o filósofo dos *media* desenvolve sua investigação e convida a humanidade à superação de estruturas arcaicas e à constituição de um *novum* – capaz de unificar teoria e arte, ciência e política – conformado a partir do uso criativo das linguagens, tecnologias e dispositivos disponíveis. É também em circunstância pós-histórica que Flusser assinala algumas analogias possíveis – talvez as mais conhecidas, dada a capilaridade das obras tardias como a “Filosofia da caixa preta” e “O universo das imagens técnicas” – entre composições sonoras e imagéticas como modos de codificação estésico-comunicacional que tendem a vencer a entropia e permitem o perpetuar (em alguma medida) da presença humana (por meio de suas criações *estésico-comunicacionais autênticas*) no tempo e no espaço.

Muito embora o conceito em larga medida aponte para a possibilidade de aprofundamento das adversidades e despropósitos que possam surgir do uso da técnica, da ciência e da tecnologia, o clima que o conceito faz perdurar na obra flusseriana é o da possibilidade de uma reordenação do mundo e da espécie humana (o sujeito como projeto⁶¹) a partir do entendimento refinado sobre a natureza e a cooperação próprias à simbiose aparelhos-programas-humanos, bem como do uso apropriado da tecnoimaginação peculiar ao *Homo ludens*: para Flusser, aquele ser emancipado de todas as formas de tutela, como indicado também por Duarte (2012). É justamente esse o convite inerente à discussão sobre Pós-história sugerida pelo filósofo dos *media*, principalmente em sua produção pontuada pelos estudos comunicológicos. Isso porque, para o autor, essa “atitude engajada” permitiria o humano atingir o “jogo” como a forma autêntica de “arte” e assim constituir futuros cenários dialógicos e conotativos. Salienta-se nesse argumento flusseriano a forte influência dos estudos implementados por Johan Huizinga (1872-1945)⁶², os quais apontam para a importância fundamental do fator lúdico como formador da civilização. O próprio pensador incorporou essa perspectiva e se esforçou para gerar cenários lúdicos e a partir deles provocar reações que promovessem fabulações capazes de projetar tendências favoráveis, assim como prever desvios indesejados para, em tempo, poder eliminá-los.

⁶¹ Cf. Flusser (1994)

⁶² Cf. Huizinga (2000)

Mas, em que medida as tendências intuídas por Flusser se efetivaram na atualidade? Por se compreender, assim como Haraway (2013), que o conceito de “capitalismo avançado” é inadequado para descrever a estrutura vigente, pois o que se encontra em questão no contexto “ocidental” pós-histórico é “o fim do humano”, ou, mais precisamente como diria Flusser, “o despontar do novo *Homo sapiens*”, buscou-se olhar para o “mundo da vida codificado digitalmente” e traçar as conformações socioculturais, comunicacionais e estéticas decorrentes de dispositivos e tecnologias digitais disruptivas, hoje presentes no orbe perenemente modificado. O intuito foi delinear e compreender o cenário contemporâneo e o que este resguarda das intuições flusserianas como atualizações do “germe eclodido em Auschwitz”. Muito além de determinismo tecnológico, constata-se que há sim um “sistema autopoietico polimorfo” que se desenvolve pela interdependência existente entre organismos, dados informacionais, tecnologias e maquinários originando modos de ser e estar múltiplos, pregnantes e complexos.

Como corroborado por Ferreira (2020), a humanidade hoje habita em sociedade totalitária, em que progressivamente são desintegradas as distinções entre orgânico e artificial, entre natureza e cultura, entre *sapiens* e dispositivos. Diante desse contexto, anula-se o crédito concedido às pseudofraturas supostamente existentes entre arte-tecnologia-ciência imputadas por academicismos arcaicos descolados de desdobramentos que denotam, como na atualidade, essas áreas do saber e do fazer estão cada vez mais (ou sempre estiveram) intimamente vinculadas. Esse modo de apreensão da realidade permite perceber como essas transformações fundamentais na estrutura do mundo favorecem tanto a fabricação de um tipo inédito de imaginação – imaginação *high-tech* (Haraway, 2013) / tecnoimaginação (Flusser, 2008b) – em estreita dependência com a linguagem binária em voga e com diversos dispositivos tecnológicos vigentes quanto a decorrente composição de signos, móveis e produtos tecnonaturais de conhecimento: conforme ocorre com as criações imagéticas e sonoras sintéticas binárias, onde se dissipam toda e qualquer distinção entre natureza e artifício.

Urge, pois, perscrutar o “mundo da vida codificado digitalmente”, essa *pólis* tecnológica totalitária (Haraway, 2013), e compreender como os atos estésico-comunicacionais autênticos – “o fazer com arte” propriamente dito – os quais favorecem a geração de modelos, significados, narrativas e fabulações inéditos, deixando antever que

realidade e ficção, bem como técnica e imaginação, figuram como indissociáveis⁶³ e despontam como alternativa viável à remodelação do mundo, tendo por objetivo crucial aplacar, ou pelo menos, mitigar aspectos civilizatórios dominadores e opressivos.

A ambiência contemporânea

Diferentemente do vivenciado por Flusser, mas com consequências amplamente vislumbradas por ele, contemporaneamente vive-se e experiencia-se o mundo consubstanciado por espaços inteligentes, por tecnologias móveis, implantáveis e vestíveis (*wearable*⁶⁴) e pela Internet das coisas (**IoT**)⁶⁵ – ambiência cuja onipresença da informação computacional opera a fusão entre “mundo real” e “mundo digital” favorecendo a interconectividade de pessoas-objetos (interação com), de objetos-objetos (comunicação autônoma entre móveis sencientes capazes de se conectarem e interagirem) e a execução de tarefas predefinidas. O universo apresenta-se conformado ainda pela robótica evolucionária com seus algoritmos que atuam na seleção, recombinação e mutação de dados e populações artificiais.

A atmosfera pós-histórica contemporânea mostra-se constituída igualmente por dispositivos onipresentes e sensores acoplados em *gadgets* (*smartphones, smartTVs, etc.*) capazes de se conectarem e interagirem com e em ambientes responsivos interligados à redes ubíquas que fornecem e recebem dados informacionais múltiplos. Como previsto por Flusser, enquanto modos de atualização do *gêrmen* eclodido em Auschwitz, testemunha-se na atualidade a concretização de um inédito estágio da humanidade, o qual convoca a um excepcional modo de ser e estar no mundo onde a corporificação dos *sapiens*⁶⁶ encontra-se

⁶³ Cf. Ferreira (2020)

⁶⁴ Smartwatches, data gloves, data glasses, entre outros.

⁶⁵ **IoT** (*Internet of Things*) – termo proposto por Kevin Ashton (1999). Diz da conexão avançada entre dispositivos, sistemas e serviços interconectados por ampla gama de protocolos, domínios e aplicações. Disponível em: <<https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/search/site/Internet%20of%20Things>>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

⁶⁶ *In*: “A automação do ponto de vista humano”. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art63.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

imiscuída por elementos maquínicos e instrumentos de última geração, os quais simulam corpos e deliberações propriamente humanas. Contrariamente ao que poderia ser reverberado por mentes reacionárias, frente à radicalidade das transformações pelas quais passam o humano, instituições, organizações e a própria estrutura do orbe – vide as céleres mudanças antropocênicas⁶⁷ em andamento – não remanesce espaço nem tempo a ser dispensado a concepções nostálgicas e desgastadas de volta-à-natureza; de retorno a um passado mítico pré-tecnológico⁶⁸.

Ciente dessa urgência de se pensar o novo a partir do inédito descortinado pelas tecnologias nascentes e eximindo-se de quaisquer filiações, seja entre tecnofóbicos/apocalípticos, seja entre tecnófilos/integrados (para usar a terminologia de Umberto Eco⁶⁹), Flusser se permitiu examinar sua circunstância a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo e criou uma terceira via de entendimento que o consentiu apontar dominações, possibilidades e intuir antecipadamente o papel crucial reservado ao “novo humano” (*Homo ludens*, apto a absorver de modo criativo a história, superando-a) munido de tecnoimaginação (capacidade singular de abstrair não a partir da forma preexistente na natureza, mas a partir do cálculo conceitual e/ou computacional disponível) ligado intimamente a esse universo em sua recente constituição pós-histórica – onde a humanidade, evidenciou o pensador, segue em “promíscua” influência recíproca apropriada à conexão humano-máquina. Essa “indecente” interpenetração natureza-artifício aponta a existência de dois reinos coligidos, faces da mesma moeda, que não podem ser cindidas e cuja possível linha de divisão mental simplesmente manifesta que nada mais pode ser considerado “puro”⁷⁰.

Essa digressão permite assentir que, talvez, nem mesmo a *mathematicae purae* (um dos elementos basilares da configuração sociocultural e estética atual, a qual privilegia o exame das estruturas e razões a ela inerentes sem considerar suas raízes constitutivas ou mesmo sua possível aplicabilidade) consiga se manter apartada de toda contaminação em voga. Intuição que encontra eco já nos apontamentos de Hamilton (1788-1856) que

⁶⁷ Cf. Parikka (2017).

⁶⁸ Cf. Santaella (2017)

⁶⁹ Cf. Eco (2008)

⁷⁰ Cf. Santaella (2017)

precocemente atentou para a impropriedade do conceito por ter considerado que o ato de pensar em si mesmo é algo condicionado e que, por assim constituir-se, remove qualquer abertura para o conhecimento do incondicionado (do absoluto) – afirmação corroborada também pelos trabalhos de Peirce (1839-1914), a qual auxilia inclusive o estabelecimento da distinção entre os domínios do conhecimento e da crença.

Em igual proporção, o poder de alteração retroativa exercido entre natureza e artifício assegura que os objetos produzidos pela mão do ser humano não são meros instrumentos úteis à conquista e ao domínio do universo em sua totalidade. Essa simbiose entre natureza e artifício e os graus de impureza promovidos por tal relação demonstram a existência de uma estrutura reticular dinâmica que contamina e condiciona a vivência humana, a qual é, em si mesma, partícula integrante do acoplamento estrutural⁷¹ em questão e no qual atua em coautoria. Por essa razão, a palavra de ordem nesses tempos e espaços remodelados parece ser *autopoiesis*, que revela uma espécie de rede de produções de componentes, na qual os mesmos elementos integrantes da teia geram o sistema circular que os origina⁷² e que, por sua vez, tendem à autopreservação de si e do próprio conjunto sistêmico constituído. Tal concepção ratifica e amplia a noção de Flusser acerca da comunicação humana como um relevante engenho que visa conter a tendência natural à degradação (esgotamento das virtualidades) ou, para usar um termo caro ao pensador, à entropia. Portanto, nesse contexto em que natureza e artifício se coadunam sem amarras intelectuais limitadoras e oferecem aos humanos o convívio (interação direta e contínua) com máquinas (*semióticas/poiéticas*⁷³), dispositivos e interfaces providos de inteligência artificial, fez-se notar, em igual proporção, grande aceleração também nas transfigurações socioculturais e estéticas.

A partir desse panorama remodelado nos dias atuais, a condição sociocultural e estética ganhou complexidade ainda maior frente àquela experienciada por Flusser e tornou-se ainda mais heteróclita e híbrida. Organizou-se em rede e módulos relativamente autônomos, congregou em si elementos e meios característicos de períodos precedentes em morfogênese

⁷¹ Cf. Maturana (2010).

⁷² Cf. Maturana (2010).

⁷³ Engenhos capazes de realizar processos de semiose genuína, uma vez que possuem autonomia e autocontrole, sendo autorreferentes, automantenedores e autorreprodutores, logo, hábeis em operar com liberdade, criatividade e habilidade de transformar signos em ação. Acerca dessa discussão, consultar Nörth (2001).

com informações computacionais que não se privam de conquistar espaços e usos inéditos. Perpassada pelo digital, viu intensificar a ação mútua entre distintos estratos de constituição e fruição estética como o erudito, o massivo, o experimental, o popular e as produções específicas que figuram sobre o *status* de construto estético-social⁷⁴. Não obstante a presença predominante das expressões próprias à cultura de massas, essas camadas culturais seguem *pari passu*: retroalimentam-se e se entremeiam de maneira relativamente harmônica. Graças à arquitetura algorítmica flexível e mutante que propaga o universo puntiforme⁷⁵, constituído por bits e bytes⁷⁶ por meio de multicamadas de mobilidade e portabilidade, a cultura tornou-se participativa, descentralizada e desmaterializada em infinitas nuvens informacionais acionadas ao simples toque dos dedos, comando de voz ou leitura de íris – dentre outras possibilidades em curso.

Por assim se constituir, passou a oferecer permanentemente signos⁷⁷ efêmeros, permutáveis, fluidos e voláteis – os quais são surpreendentemente recuperáveis e manipuláveis a qualquer momento ou lugar. Donde se poder assentir que o prognóstico flusseriano acerca da escalada da abstração⁷⁸ ecoa em igual medida com a predição proferida por Valéry (1871-1945) quando da escrita de *La conquête de l'ubiquité*⁷⁹, dado que, a partir do extraordinário crescimento dos meios, da flexibilidade e da precisão que atingiram, vive-se, contemporaneamente, na onipresença dos *media*, das coisas e das não-coisas. A ubiquidade de tais dispositivos e de tecnologias disruptivas findou por introduzir ideias e hábitos novos. Consequentemente, alterou radicalmente modos de ser, agir e criar, posto que

⁷⁴ Cf. Duarte (2014).

⁷⁵ Cf. Flusser (2008b, p. 15-22).

⁷⁶ Embora pareça ser de conhecimento de todos que computadores compreendem apenas impulsos elétricos positivos e negativos representados por 1 ou 0, considera-se que poucos têm consciência de que os termos bit e byte fazem referência a esses impulsos elétricos codificados e decodificados pelas máquinas pensantes atuais. Por essa razão, salienta-se que *bit* (*Binary digiT*) é o nome dado a cada impulso ofertado ao computador e o termo *byte* diz do conjunto de 8 impulsos/bits organizados como uma unidade única.

⁷⁷ Cf. Peirce (2000).

⁷⁸ Flusser por meio de seu modelo fenomenológico da codificação ocidental apresenta cinco graus de abstração: mundo animado da experiência, gesto primordial das mãos que manipulam objetos, criação de imagens que representam circunstâncias por meio de cenas, advento da escrita com sua unidimensionalidade textual e, por fim, o cálculo computacional que lança a humanidade no abismo da zero dimensionalidade (FLUSSERIANA, 2016, p. 449).

⁷⁹ A conquista da ubiquidade (Tradução livre). Cf. VALÉRY (1928).

espaço e tempo foram igualmente reformulados e seguem em perene redefinição, de modo a impingir profundas transformações também às criações próprias ao *Homo faber*⁸⁰, como é o caso das produções estésico-comunicacionais transpassadas pelo substrato digital.

A New Media Art

Como consequência da cultura digital em perene remodelação, observa-se que a inexorável presença e ininterrupta transmutação das tecnologias afetaram todos os âmbitos do saber e atuar humanos. Ao que se reporta diretamente aos processos de produção de sentido, ou seja, aos domínios da comunicação, produção e difusão de informação, assim como ao que tangencia a constituição e fruição estética de obras provenientes do âmbito das “artes” permeadas pelo digital (*poiéticas digitais*), observa-se que muitas das promessas anunciadas pela era digital transformaram-se em composições estéticas descartáveis performadas pelos *mas media* (*mimesis da mimesis*) numa espécie de canto de louvor ao progresso técnico e à aceleração, progresso esse que desencadeou, em ampla medida, a atrofia da espontaneidade e da imaginação dos receptores e desaguou em inédita forma de “mistificação das massas” (ADORNO, 1985).

Por outro lado, têm-se que o domínio das “belas artes”, pautado pelo viés experimental, muito cedo apercebeu-se e apropriou-se do acelerado e movediço turbilhão de realizações, possibilidades e perspectivas inauguradas pela potência criadora dos recursos e dispositivos tecnológicos a seu tempo avançados. O ato expressivo autêntico procedente das “belas artes”, hábil em oferecer construções que resguardam em si um núcleo encapsulado de profunda oposição ao *status quo*⁸¹, exacerbou o poder de invenção e hibridação disposto pelo código binário (linguagem binária) e pelos aparatos tecnológicos disruptivos hoje disponíveis (como multi-interatividade, *ciberintervenção*, modelagem tridimensional, ambientes

⁸⁰ Cf. Arendt (2007).

⁸¹ Cf. Duarte (2014).

programáveis, algoritmos complexos, câmera Kinect e sintéticas, capacetes neurais, projetores de imagens cuja tela principal é a própria retina, realidade mista e aumentada⁸², etc.).

Fato é que o uso exponencialmente criativo da tecnologia também contribuiu amplamente para o borrar das fronteiras discursivas, conceituais, entre os vetores natural/artificial, orgânico/maquínico e analógico/digital, favorecendo o surgimento de construções distintas e extemporâneas que oscilam entre o *low*, o *mixed* ou o *high tech*. Essa oscilação oportunizou a constituição de um complexo espaço híbrido onde as artes atuam e interagem concomitantemente, sem, contudo, abolir de modo radical suas especificidades. Há, pois, instâncias conceituais paralelas que indicam que tais conformações podem ser acolhidas, ora no domínio das artes contemporâneas, ora no segmento dessa denominada *New Media Art*, a qual congrega em si produções provenientes das ações criativas assistidas por aparatos e linguagens tecnológicos de matriz digital binária.

Em relação às composições mediadas por aparelhos de codificação/decodificação, tais como computadores, câmeras, instrumentos eletrônicos, sintetizadores, etc., pode-se inferir que a *New Media Art* estrutura atualmente o território próprio às artes contemporâneas, mas cria uma circunstância característica, quiçá cindida dessa, por se conformar a partir de relações complexas entre díspares – embora complementares – instâncias de saber capazes de colaborativamente unir, dentre outras possibilidades, a produção artística, principalmente aquelas de cunho audiovisual, com prescrições procedentes do âmbito das artes plásticas e visuais, da computação gráfica, do designer de som, da informática, da cibernética, da robótica, da inteligência artificial, da física, da bio e da nanotecnologia, dentre outros desdobramentos e interfaces possíveis provenientes da utilização dos avanços das ciências e da aplicação do código binário em interação com os demais desenvolvimentos das tecnologias disponíveis.

É notório que os produtos oriundos da criação/*poiesis* digital elaboram uma circunstância particular, não apenas em sua instância geradora, mas também por causa dos modos próprios de distribuição e consumo que propagam. Embora existam instituições de

⁸² Originária do acréscimo, “o mais natural possível”, de elementos gerados por computador ao mundo físico. Tais objetos visam reproduzir características e perspectivas próprias aos componentes da realidade prefigurada previamente à ação humana. A realidade aumentada difere-se da realidade virtual, uma vez que essa intenta simular o mundo real ou o imaginário por intermédio de equipamentos digitais com vistas a imersão no mundo virtual.

pesquisa e centros de arte e tecnologia de mídias que congregam obras de arte midiáticas interativas, como é o caso da *ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe* ⁸³, quando a questão permeia à fruição pública dessas produções, verifica-se que tais composições originárias da *poiesis* digital raramente ocupam espaços museológicos ou galerias de “arte”. Escassez justificada, tendo em vista as exigências de adequação dos ambientes e a utilização de equipamentos de alto custo, os quais, associados à obsolescência programada inerente ao mundo computacional favorecem o descarte dessas criações em um curto período. A necessidade constante de manutenção especializada de seus aparatos, bem como a exigência de curadoria e mediação dotadas de conhecimentos inter e transdisciplinares, contribui para a moderada presença dessas criações em ambientes institucionalizados dedicados às “artes” na atualidade.

Por essa mesma razão, tais obras, normalmente, são ofertadas ao público em “Zonas Autônomas Temporárias”⁸⁴. As *TAZs* são como uma espécie de levante/experiência de pico própria aos festivais/mostras/residências, as quais se apresentam, hoje em dia, como práticas comuns. À medida que atuam como sublevação, dado que se movimentam externamente, indo além da espiral hegeliana de aparente avanço, mas que, em verdade, não passa de círculo vicioso, elas não arrogam para si nenhuma espécie de bandeira ou síntese revolucionária. Longe de pretenderem se apresentar como portadoras de “verdade artística definitiva”, as *TAZs* diluem-se, pode-se dizer a partir de Danto (1924-2013), no “pluralismo radical” característico do “mundo da arte” pós-histórico.

As *TAZs* almejam, sim, conformar-se como um tipo de negação extrema de toda e qualquer dialética possível. Elas se estruturam como redes de articulação espaço-temporal nômades e efêmeras: um gênero de insurreição; um momento proibido que não visa permanência. Enquanto “comunidades intencionais”, elas intentam apresentar o extraordinário e o extemporâneo, de maneira que esses não sejam facilmente assimilados pelos processos de espetacularização nem liquidados por aparatos de repressão como o Estado e/ou as megacorporações transnacionais da informação e da comunicação, verdadeiros reinos da simulação inautêntica e da standardização. As *TAZs* atribuem a si o rótulo de “experiência de

⁸³ In: <<https://zkm.de/en>>. Acesso em 15 de maio de 2020.

⁸⁴ Cf. Bey (2010). Tradução livre a partir do termo original em inglês “Temporary Autonomous Zone”.

apogeu” em marcante relação de antinomia à consciência, à vivência e à experiência ordinárias.

Como predito, esse modo de ser e estar próprio à *poiesis*⁸⁵ contemporânea permeada pelo digital foi possibilitado pelo aperfeiçoamento incessante dos meios, instrumentos e *gadgets* de criação/*poiesis* (em sua ampla acepção, que abarca tanto o sentido arcaico do processo de “produção” quanto o de “fabricação de algo”). Esses, a seu turno, permitiram, em extensa medida, a automação do fazer e das intervenções do *homo faber* no “mundo da vida” e propiciaram, como previsto por Flusser, a escalada da abstração – seja no que se refere aos instrumentos de manipulação, aos suportes predestinados às criações, ou ainda ao substrato utilizado para a configuração de construtos estésico-comunicacionais contemporâneos.

A hipermobilidade controlada e os novos contornos do sujeito

Em simbiose com a conjuntura sociocultural e estética remodelada por dispositivos disruptivos, a hipermobilidade (agenciada por indivíduos nômades que, em detrimento de sua localização espacial, não perdem as conexões com coletivos das redes sociotécnicas) encontra-se vigiada e controlada de maneira pervasiva e ubíqua por dispositivos de rastreamento, captura e manipulação de dados informacionais⁸⁶. No entanto, de modo inequívoco, esse devassamento atinge com similar agudeza tanto o nível público quanto o privado, por vezes, sem ser notado ou questionado. Donde se tem que, espantosamente, neste estágio distópico (de controle e opressão) em que se situa a humanidade, as forças e as tendências prenunciadas desde o século XX, desde o eclodir de Auschwitz, diria Flusser, e tornadas ato não despontam na contemporaneidade como imperativas ou antinaturais. Muito ao contrário, tais mecanismos, aparatos e sistemas de objetos, formas ou fenômenos, simples ou complexos, estruturados por convenção com vistas à transmissão de mensagens, os quais

⁸⁵ Como bem lembra FERREIRA (2014, p.242-249) o termo *poiesis* trata-se de substantivação do verbo *poien* acrescido do sufixo “*sis*” para indicar a fixação de um momento do processo ou de uma abstração a partir do ato de criação de uma estrutura primordial (*poiein*) capaz de ampliar ou de modificar a configuração primária da realidade.

⁸⁶ Cf. Foucault (1987); Santaella (2017)

foram estabelecidos a partir do desenvolvimento e implementação das tecnologias digitais, estão, muitos deles, invisivelmente inseridos (era do código binário, dos algoritmos e metadados, dos *nanochips* e da *smart dust*) em “composições de agregações reticulares hipercomplexas”⁸⁷ sem que deles a humanidade se aperceba criticamente.

Da passagem do “pós-moderno”, ou como enfatizaria Flusser: do “pós-histórico”, ao “pós-digital”⁸⁸, em que indivíduos são apenas mais um “nó na rede” (sujeito nodal), chega-se à remodelada discussão em torno da agenda transhumanista⁸⁹. Esta alavanca estudos e pesquisas aplicadas e reacende o debate acerca da atribuição de habilidades intelectuais, físicas e psicológicas ao *Homo sapiens* por intermédio da expansão e aplicação de tecnologias disruptivas que – em composição indissociável com o ser humano num futuro pós-biológico, o qual convidaria a repensar o próprio conceito de “humano” – seriam igualmente eficientes em promover a liquidação das doenças, do sofrimento, do envelhecimento e, quiçá, da própria morte, cuja intrusão costuma-se considerar como a mais trágica dentre as ocorrências, a qual mobiliza há milênios pesquisas e reflexões, muitas de cunho filosófico. A própria comunicação humana, de acordo com o pensamento flusseriano, não passaria de artifício cuja intenção seria fazer esquecer a brutal falta de sentido da vida que em si mesma está condenada ao aniquilamento.

Em contrapartida é ela, a comunicação humana, um mecanismo de aquisição, manipulação e armazenamento de informação (herdada/genética ou adquirida/cultura) para posterior transmissão. Logo, é em si mesma um mecanismo de constituição de memória (acúmulo do que é mnemonicamente relevante e digno de lembrança) – facilmente aperfeiçoável nos dias atuais em função dos aparatos disponíveis para essa finalidade⁹⁰. Por organizar-se neguentropicamente (intenção contranatural de combate à morte), o ato comunicacional – por meio de suas artimanhas, artifícios e artefatos – visa perpetuar a espécie

⁸⁷ Cf. Santaella (2017)

⁸⁸ Compreendido como o período subsequente à ampla aplicação dos algoritmos computacionais em diversas atividades humanas, caracterizado pelo fim das euforias e extremismos em relação ao digital e suas incursões no mundo e a ascensão de perspectivas críticas quanto aos paradoxos, contradições e ambivalências a partir dele instituídas.

⁸⁹ Cf. Kurzweil (2007).

⁹⁰ *In: Memória: versão I e Memória: versão II* – disponíveis respectivamente em: <<<http://flusserbrasil.com/art292.pdf>> e <<http://flusserbrasil.com/art293.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

no orbe. É o *Homo sapiens* alterando drasticamente o equilíbrio ecológico de seu ambiente – por vezes com consequências terríveis – para alterar a si mesmo. Entretanto, se a comunicação é um meio, mesmo que deficiente, de se perpetuar a cultura humana e combater a extinção orgânica, assentiu Flusser que pela primeira vez a imortalidade do corpo, em função da ampla expansão das tecnologias de preservação da estrutura física de um organismo vivo, tornou-se discussão significativa. Isso porque, se a morte é em si mesma um fato inevitável ainda nos dias atuais, essa ocorrência não implica que num futuro provável todos irão continuar a ser extintos necessariamente, distinguiu Flusser.

Todavia, não ser preciso falecer não implica que se deverá viver eternamente. E ao se superar o extermínio fático eclodirá a verdadeira liberdade, que no entendimento flusseriano será realizada a partir do momento em que se poderá morrer onde, como e quando se desejar. A partir dessa abertura, Flusser (2018)⁹¹ advertiu, em texto não publicado, que será possível afirmar a vida, porque será igualmente possível negá-la, sendo esse, portanto, um aspecto do drama contemporâneo: o indivíduo *sapiens* morrerá, embora não seja necessária a morte. Onde ser a existência em ambiente pós-histórico absurda. De modo inquestionável, nessa circunstância reconfigurada continuamente por intermédio da aplicação das tecnologias disruptivas associadas à bioengenharia, em que a morte deixa de ser necessária e o *Homo sapiens amortal* desponta como limiar de entrada já para o próximo milênio, o transhumanismo ganha fôlego e reacende em grande monta a discussão acerca da subjetividade.

Se outrora a subjetividade foi indicada pelos “mestres da suspeita” Marx (1818-1883), Freud (1856-1939), Nietzsche (1844-1900) e Heidegger (1889-1976) como uma construção em ruínas, sua suposta autonomia e autenticidade sofreram incisiva desconstrução no decurso do século XX com a revisão althusseriana de Marx (1818-1883) e a lacaniana de Freud (1856-1939) cujos apontamentos provocaram o desalojamento do *cogito* cartesiano. Com os estudos e questionamentos introduzidos pelos pós-estruturalistas, dentre eles Foucault (1926-1984), Deleuze (1925-1995), Lyotard (1924-1998) e Derrida (1930-2004), atingiu-se um ponto irreversível da desestruturação das noções de sujeito e subjetividade. Logo o *eu* aclamado por Descartes deixou de figurar como cogito racional apto a adequar o pensamento ao mundo

⁹¹ In: *Da Morte*. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art75.pdf>>. Acesso em 23 de jan. 2021.

objetivo, e assim dizer sobre a verdade indubitável das coisas, para se mostrar como, conforme advertiu Ricoeur (1913-2005), um cogito ferido, fracionado, dependente dos atos de linguagem, envolto numa complexa trama de desejo, sexualidade, poder, gênero e raça. Assim concebido, afirma-se a impossibilidade de se poder haver sujeito constituído fora das malhas da cultura e de seus jogos de poder, muito menos existir excluído dos parâmetros tecnológicos vigentes.

Esse *eu* fragmentado, cujas dimensões voluntárias e involuntárias do querer se entrelaçam – seja quando da tomada de decisão, seja quando das moções corporais ou mesmo em atos de consentimento ou de repulsa – só pode acionar verdades como validação de procedimentos mentais, ou ainda, conforme diria Flusser, verdades enquanto mero cálculo de probabilidade. De uma maneira ou de outra, para o pensador são sempre elas “as verdades” ou “um inalcançável caso fronteiro” (FLUSSER, **ES**, p. 95-96) – posicionamento que o afasta da tradição filosófica inaugurada por Platão (428/427-348/347 a.C) para quem as filosofias deveriam se dirigir unicamente para a busca da verdade como o *Kriterion* último de fundamentação.

O resultado dessa constatação devastadora originou o consenso de que sujeito e subjetividade não são estrangeiros à cultura, à linguagem, ao decurso histórico, logo, não podem ser considerados de maneira dissociada dos desdobramentos tecnológicos. Paralelamente e em ressonância a essa via analítica, os atuais processos que transformam de modo radical o corpo e a mente dos *sapiens* em interação maquínica convidam a repensar a própria ontologia do humano. O que vem depois do sujeito? O que se esperar desse corpo-máquina passível de ser tecnicamente manipulado em busca de correção e/ou de aperfeiçoamento? Fato é que questões como essas tornaram inevitáveis e imprescindíveis a emergência de metáforas como a fábula filosófica flusseriana do *Vampyroteuthis infernalis*⁹² (criatura marinha que habita as fossas abissais, consubstanciando-se como

⁹²Título original: *Vampyroteuthis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste (VI)*. Publicada em alemão no ano de 1987, a obra é fruto da amizade e parceria entre Vilém Flusser e o cientista/artista francês Louis Bec – autores notadamente reconhecidos como transgressores dos métodos científicos ocidentais, cujas criações visam ofertar discursos alternativos às crenças instituídas. A tradução em língua portuguesa recebeu o título simplificado *Vampyroteuthis Infernalis* e a publicação tardia no Brasil se deu no ano de 2011. A obra explora supostas analogias entre ser humano e molusco e os descreve como entes complementares, embora opostos, uma vez que ambos buscaram superar o programa vital a eles vinculados, todavia, não sem castigo, exortam os autores. Ver: FLUSSER (2011a).

alegoria, modelo e espelho invertido da condição humana⁹³) e o mito do *Cyborg*⁹⁴/ciborgue – quando a máquina passa a ser aspecto da corporificação do humano – e a sua inegável presença nos dias atuais, em que impera o que poderia ser identificado como *ontologia digital*.

1.1.1.1 Vampyroteuthis infernalis

Muito se disse, se pensou e ainda se medita sobre a relação que envolve humanos e dispositivos tecnológicos (máquinas semióticas), bem como sobre o tipo de entidade passível de emergir a começar dessa interação. Flusser, em seu esforço por edificar perspectivas possíveis que pudessem dizer desses avanços e do acoplamento estrutural próprio a humanos e máquinas lúdicas de alto desempenho em tempos pós-históricos, evidenciou a emergência de um tipo de indivíduo incomum, conforme dito anteriormente, o qual identificou como *Homo ludens*, delineado como aquele ente dotado de tecnoimaginação e que se apresenta capaz de aprender e ou inventar regras a partir dos dados dispostos. O sujeito mutante proposto por Flusser não exhibe necessariamente uma modificação extremada de seus contornos corporais e/ou fisiológicos, mas diz das adaptações necessárias e imprescindíveis do modo de ser e estar humanos diante das perenes transformações experienciadas pelo orbe em sua totalidade.

Nesse sentido, o olhar flusseriano sugere a emergência de uma criatura inédita justamente por estar imiscuída em um ambiente onde se privilegia a experimentação contínua de instruções, onde o necessário deixa de ser o foco prioritário de suas ações e perde lugar

⁹³ Cf. Felinto; Santaella (2012)

⁹⁴ Como lembra Kunzru (2013), o termo “ciborgue” (*cyborg* – abreviatura de *cybernetic organism*) foi grafado pela primeira vez no ano de 1960, pelos engenheiros Kline e Clynes, e tentou referenciar o conceito de “humano ampliado”, melhor adaptado aos rigores de uma determinada situação espaço temporal. De modo ampliado, o termo identifica toda possibilidade de criação de um outro ser a partir de um organismo (seja por meio de implantes ou mesmo pela ingestão de drogas), o qual seria capaz de sobreviver em ambientes inóspitos. Em sua obra, Kunzru destaca que o primeiro *ciborgue* foi em verdade um rato de laboratório. O “rato de Rockland”, em fins dos anos cinquenta, recebeu como implante uma bomba osmótica que lhe fornecia doses controladas de substâncias químicas que alteravam muitos de seus parâmetros fisiológicos, sendo o rato, portanto, uma associação (em parte animal e em parte máquina) passível de controle e aperfeiçoamento. Consultar Kunzru, (2013, p. 121).

privilegiado para o cálculo das probabilidades potenciais. Por essa razão, o sujeito pós-histórico flusseriano apresenta-se também como um projeto passível de aperfeiçoamento contínuo. Trata-se de um ser em perene transformação (qual o mundo que habita). Aos seus olhos, uma vez que tanto mundo quanto “sujeito” encontram-se envolvidos em uma espécie de jogo em constante atualização, esse ente mutante, eclodido a partir desse contexto, apresenta-se como mero projeto de si mesmo em sinergia com outros projetos e com o próprio mundo codificado, como assentiu Flusser e ratificou os escritos de Ricoeur (1913-2005)⁹⁵.

Dessa “nova criatura” Flusser falou de diversos modos e ofereceu um mosaico amplo das características que tal hominídeo deveria manifestar se desejasse efetivamente pertencer ao seu meio. Esclarece-se que a noção de pertencimento em Flusser resguarda em si a capacidade de superação de si mesmo e da ambiência que se conforma e na qual se habita. A ficção filosófica flusseriana que apresentou *Vampyroteuthis infernalis* foi uma dessas maneiras de dizer do *Homo ludens*. O ensaio-ficção, uma legítima expressão da *epoché* fenomenológica, posiciona entre parêntesis tudo aquilo que se acredita saber sobre o humano e seu mundo. Longe de pretender oferecer ao leitor um relato científico ou mesmo uma demonstração da efetividade de uma determinada tese por intermédio de mecanismos alegóricos, a vertigem filosófica oferecida por Flusser visa promover o diálogo, o intercâmbio, entre subjetividades (expressão do engajamento com o outro).

Notadamente, *Vampyroteuthis*, ao se constituir como metáfora (espécie de arquétipo mítico das potencialidades ainda não atualizadas) do humano que deveria ascender a partir da interação maquínica em tempos pós-históricos, mostra-se menos comum e aclamada como aquela que identifica a existência de *cyborgs/ciborgues* por exemplo. No entanto, embora menos conhecida, não se apresenta menos provocativa e instigante. O experimento mental sugere que *Vampyroteuthis infernali* – rara espécie do gênero octopodal habitante de regiões abissais, ao assumir, mesmo que alegoricamente, assim como o humano, a posição vertical – supera a animalidade e passa a existir no mundo ao invés de simplesmente ser no mundo. Qual ente que opera a partir das condições previamente delineadas, o animal finda por

⁹⁵ Como se diria em linguagem hegeliana, Ricoeur sugere que o “*si-mesmo como outro*” contém em si a indicativa de que a ipseidade/particularidade do *si-mesmo* implica a alteridade em grau tão íntimo, de modo que uma categoria não pode ser pensada sem a outra. Portanto, trata-se do *si-mesmo* na qualidade de outro. Logo, é ele um *agente* e, ao mesmo tempo, é um *paciente*. Consulta Ricoeur, 2014, p. XI-XLII.

imprimir sua vivência nessa circunstância, de maneira a realizar-se nela. O intuito é também, a partir desse acoplamento por ele cocriado, imortalizar-se.

De fato, a alegoria da condição humana em tempos pós-históricos proposta por Flusser e Bec⁹⁶, consubstanciada na figura do *Vampyroteuthis* (que, em sua complexa conformação hipotética em espiral retorcida sobre si mesma, espelha o abismo oceânico que habita, o qual, em similar medida, a partir de suas profundezas abissais reflete o organismo do molusco) estabelece o nexó necessário à proposta flusseriana de ser fundamental e irremediável ao ser humano engajado no espírito de seu tempo (*Zeitgeist*) e, interessado em instituir ajuizamento cultural audaz, imergir na conformação disposta a confrontá-la e emergir, indo além do ordenado. Logo, a pretensão desse ato dialógico que oscila entre imersão/emersão seria tanto compreender o acoplamento vigente e, a partir dessa interpenetração consciente, fazer transparecer o que se encontra dissimulado no oceano de natureza-cultura, quanto ampliar a tessitura “oceânica”.

Entretanto, Flusser bem sabia da dificuldade dessa proposta. Isso porque, a “tessitura oceânica”, em tempos pós-históricos, apresenta-se altamente codificada. Logo, essa *natureza programada*, qual “caixa preta”, dada sua auto-referencialidade extremada, impossibilita, por vezes, o ver e o conhecer para além de seus próprios limites. Essa característica da ambiência pós-histórica é reforçada pelo próprio fazer tecnológico contemporâneo, o qual intenciona e favorece, reiteradas vezes, que o referente (dado sensível) seja aniquilado pelo dado informacional. Por assim organizar-se, na era da programação binária, o que interessa, mais do que a forma natural, é, verdadeiramente, o dado computacional e sua “abertura morfogênica”. Tais conteúdos e produtos computáveis, sejam eles criativos ou não, são ofertados por meio de bits e bytes, cuja flexibilidade, permutabilidade e volatilidade permitem uma manipulação sem precedentes, que possibilita a constituição de formas fantásticas e improváveis, originando aparências (signos visíveis) e sonoridades (signos audíveis) inéditas – muito embora tais atualizações estejam incluídas dentre as variações possíveis dentro de um determinado conjunto prescrito⁹⁷.

⁹⁶ Louis Bec, artista e cientista francês, fundador e “presidente” do fictício *Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. In Flusser (2011e). Disponível também: <<http://www.flusserstudies.net/person/louis-bec>>. Acesso em 28 de jun. 2018.

⁹⁷ In: *Morfogênese*. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art296.pdf>>. Acesso em 23 de jan. 2021.

Nota-se que tal restrição permanece válida mesmo que se mire o horizonte das técnicas computacionais voltadas ao aprendizado não supervisionado de máquinas (*machine learning*) ou mesmo no caso de se ter em mente os dispositivos dotados de inteligência artificial (AI⁹⁸), isso porque elas, as máquinas semióticas ou *poiéticas*⁹⁹, sempre processam dados recebidos, ainda que esses sejam *inputs*¹⁰⁰ amostrais. Entretanto, Flusser, mesmo diante dessa indiscernibilidade coodificada, dessa cultura da hibridação radical e da hiper-representação, logo, da cultura do “como se”¹⁰¹ e de seus atos de ficção¹⁰² – por meio de sua metáfora do “novo *sapiens*”, incita seus interlocutores ao criar ativo e perspicaz, que possa ampliar a complexidade da tessitura do mundo de modo efetivo e positivo.

Contudo, para se atingir essa finalidade, segundo o próprio pensador, faz-se necessário, como previamente sugerido, conhecer as “entranhas” dos aparatos tecnológicos (neles imergir) para deles se apropriar e com eles jogar. Jogar, não a favor desses dispositivos limitando-se ao uso determinado por um programa inicial, mas tendo por meta assenhorar-se da organização dos mesmos para superá-los (emergir) por meio de princípios igualmente tecnológicos capazes de projetar modelos de realidade distintos da lógica fundante prescritiva.

⁹⁸ AI - artificial intelligence.

⁹⁹ Engenheiros capazes de realizar processos de semiose genuína, uma vez que possuem autonomia e autocontrole, sendo autorreferentes, automantenedores e autorreprodutores, logo, capazes de operar com liberdade, criatividade e habilidade de transformar signos em ação. Acerca dessa discussão, consultar Nörth (2001).

¹⁰⁰ É bem verdade que essa matéria-prima vem se tornando exponencialmente maior a cada instante, tendo em vista que seus canais de alimentação – na atualidade – são abastecidos a todo tempo por inúmeros usuários advindos de diversos locais do planeta, dando a ver, em ampla medida, os efeitos da instauração da aldeia global proposta por McLuhan (1911-1980) ou mesmo do “formigueiro cibernético” sugerido por Flusser (UN, p. 142-144).

¹⁰¹ Nota-se que Flusser se apropria dessa cultura do “*como se*” por meio de seu viés positivo. Como aditamento, pode-se afirmar que a filosofia da hipótese (do *como se*) foi amplamente explorada por Flusser a partir das leituras extraídas das obras de Hans Vaihinger (1852-1933), cuja obra *A filosofia do “como se”* compõe a “biblioteca de viagem” do pensador dos *media*, parcialmente preservada e disponível no *Vilém Flusser Archiv*/Berlim (<https://www.flusser-archive.org/>). Essa obra, especificamente, esforça-se por indicar como as ficções não geram obstáculos à razão, atuando, muito ao contrário, como artifícios produtivos dessa, sem os quais muitos desenvolvimentos (até mesmo aqueles de cunho científico) permaneceriam sem cumprir parte significativa de suas finalidades, não fosse pela participação das abstrações no ato de raciocinar. A partir dessa leitura, os *atos ficcionais* ganham dignidade compatível à outras operações mentais, como a indução e a dedução. Salienta-se que a raiz desse pensamento, a qual propõe a filosofia do “*como se*”, encontra-se nos escritos kantianos sobre o princípio do direito, dado que Kant (1724-1804) sugere que o indivíduo deve agir “como se” fosse livre, mesmo sabendo que a vida é em si mesma determinada por fatores internos e externos a cada indivíduo.

¹⁰² Cf. Iser (2013)

Esse seria o real exercício de liberdade possível em tempos pós-históricos, o qual se daria em luta contra os aparelhos em sua cretinice infra-humana, a partir da dependência mesma do humano em relação a tais instrumentos. Pois, conforme deliberado por Flusser, não se pode “ser independente dos aparelhos, mas, pode-se constantemente lutar para ser livre deles”¹⁰³. O intuito dessa ação impregnada de princípios de liberdade é ainda dar a ver, tornar “transparente” as intenções, os valores e as ideologias codificadas e encobertas, tanto pela complexidade inerente à tecnologia em estágio avançado, quanto por pseudoimpessoalidades nelas projetadas.

Complementarmente, diante desse contexto e da necessidade de se ir além do disposto, sendo as imagens técnicas, no compêndio dos escritos de Flusser, o tipo de codificação comunicacional prioritária da Pós-história, faz-se igualmente necessário, como indicou o pensador, compreender que elas, as imagens pós-textuais também

(...) significam programas inscritos nos aparelhos produtores e manejados por imaginadores, eles também “programados” para manejá-los. Por detrás de todos estes programas co-implicados (*sic*) e conflitivos reside a intenção de conferir significado a um universo absurdo, de dar sentido a uma vida em universo absurdo. As imagens técnicas são flechas de trânsito que apontam caminhos rumo ao nada, a fim de dar rumo a vidas no próprio nada. Vivenciamos, conhecemos, valoramos e agimos cegamente em função delas – a menos que decifremos o que tais dedos imperativos estendidos significam; a menos que descubramos os seus programas. (FLUSSER, 2008b, p.54)

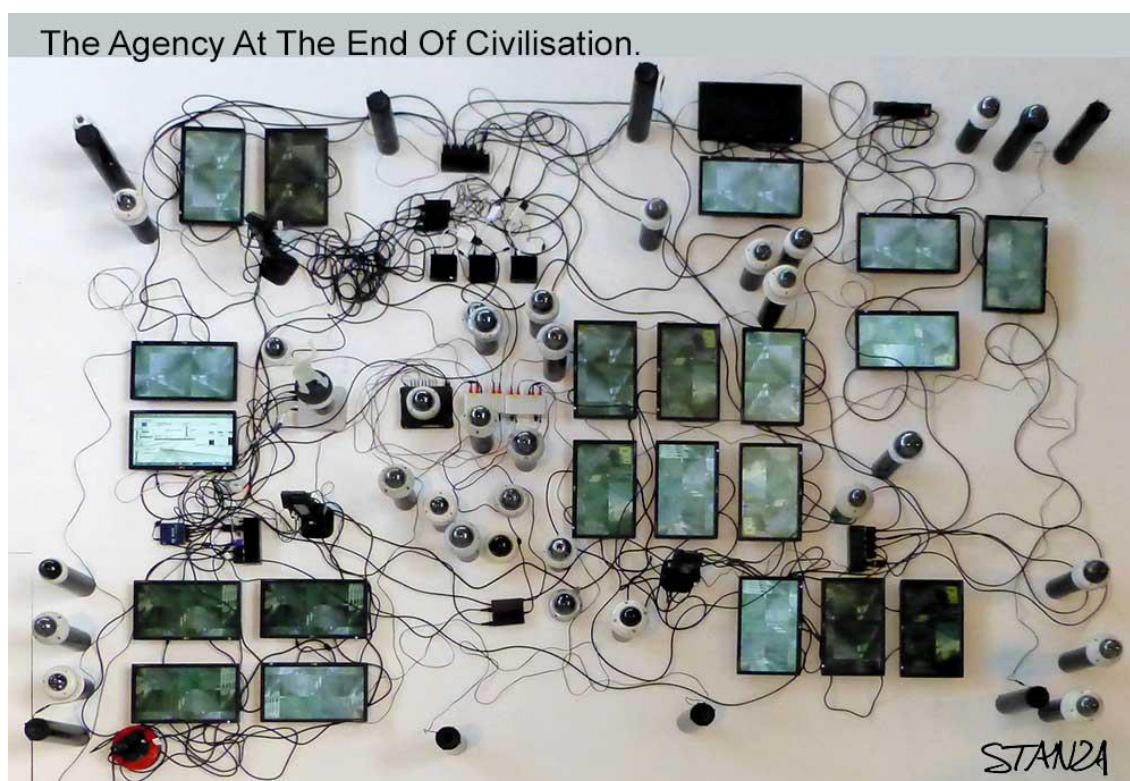
Donde, para Flusser, diante da interpenetração humano-máquina, da codificação pós-histórica e da arte imaterial originada a partir desse contexto, é imprescindível ao humano que deseja ir além do disposto e desnudar o dissimulado, apreender as imagens técnicas compreendendo-as como flechas que apontam caminhos rumo ao nada, visto que remetem a si mesmas. Urge decifrar o que tais imperativos significam; descobrir o que os programas encobrem para somente assim avançar, indo além de suas prescrições.

Ressalta-se que, recentemente, um ato pós-histórico autêntico típico do *Homo ludens*, qual *Vampyroteuthis* imiscuído em sua realidade e sobre a qual altera, conforme delineado por

¹⁰³ In: *Da banalidade do mal* (texto não publicado). Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art312.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

Flusser, foi apresentado pelo artista britânico Steve Stanza¹⁰⁴. O criador, por meio da instalação intitulada *The agency at the end of civilisation*¹⁰⁵, evidenciou como a intencionalidade e o recorte ideológico podem ser imputados mesmo a imagens em movimento capturadas em tempo real e disponíveis à manipulação daqueles que as apreendem, ainda que por meios autorizados. Por intermédio de *The agency at the end of civilisation*, Stanza submete à apreciação temas relacionados à vigilância sobre o espaço público e aos conceitos a essa temática vinculados, tais como autorização, privacidade e intimidade.

Figura 1 - The agency at the end of civilisation



106

¹⁰⁴ In: <<https://www.stanza.co.uk/>>. Acesso em: 21 de set 2019.

¹⁰⁵ Disponível em: <<https://www.stanza.co.uk/agency/index.html>>. Acesso em: 21 de set 2019.

¹⁰⁶ Disponível: <<https://www.stanza.co.uk/agency/index.html>>. Acesso em: 12 de maio de 2020

A instalação configura-se a partir da captura de imagens por câmeras dispostas em determinadas estradas da Inglaterra. As imagens, assim aprisionadas, são associadas a um conjunto de dados – obtidos por meio de sistema de reconhecimento de placas de carros – e subsequentemente disponibilizadas ao público, via transmissão direta. Ainda em tempo real, essas imagens apreendidas são editadas e associadas a histórias fictícias narradas como se fossem descritivos verídicos das cenas em si mesmas fixadas pela objetiva. O produto dessa edição também é ofertado em tempo real – sem que o público note a manipulação do conteúdo – e disponibilizado como imagens captadas automaticamente do mundo real, como dados verídicos. Esse modo de apreensão e fruição se justifica porque, quando oferecidas ao público visitante por meio de *tablets* conectados a caixas de som, as imagens em movimento, em si reais, abarcadas também em tempo real por câmeras públicas, são imediatamente cruzadas com os dados provenientes do sistema de reconhecimento criado por Stanza (no momento imediato à captura daquelas) gerando micronarrativas fantásticas a partir da apreensão do dado real associado à própria potência de criação e persuasão dos dispositivos de vigilância, denunciada pela perspicácia do artista imiscuído de modo responsável em seu aqui-agora.

A experiência atual do momento individual expressado por Stanza teve como intuito escancarar a incerteza latente que toda visualidade extraída de câmeras de circuito fechado comporta. Objetivou igualmente colocar em questão a validade de toda autorização e autoridade conferidas aos procedimentos de registro daquilo que, em princípio, configura-se como um dado real (efetivo), registrado e ofertado como prova supostamente indubitável do evento ocorrido, mas que em verdade não o é – tendo-se em vista o amplo espectro de manipulação informacional ora disponível – conforme comprovado por Stanza por meio de sua obra de arte caracteristicamente pós-histórica. Compreende-se que tanto o artista quanto seu ato criativo concretizado em *The agency at the end of civilisation* exemplificam o proposto por Flusser quando esta cria cenários positivos em torno do que seria a ação típica do *Homo ludens*, esse *Vampyroteuthis* pós-histórico, esse “novo *sapiens*” que conspira contra o seu meio ao ponto de questioná-lo e enriquecê-lo com suas ações.

Stanza corporifica o típico engajamento do humano proclamado na fábula flusseriana, o qual, enquanto ente *poiético* que é, ou que pelo menos se deseja que seja, atua no aqui e no agora, de maneira que a totalidade circundante consubstanciada em ampla medida pelos

aparatos tecnológicos de modo programático não se torne um panorama propício à alienação, à reificação do próprio humano. Ao incentivar o empenho ético e político dos realizadores por meio de ações que resguardam em si traços de plena liberdade e, por assim ser, são considerados impreteríveis, Flusser, influenciado pelo existencialismo sartriano, tenciona que o substrato projetado por tais artistas através de aparatos e instrumentos tecnológicos possa funcionar como fundamento para a implantação de outras ações e para a constituição de móveis inéditos decorrentes do fazer com arte: “fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo” (FLUSSER, UN, p.98).

Nesse sentido, compreendendo-se que o intuito flusseriano foi apontar para a capacidade de violar normas, de criar redes, de articular competências promovendo hibridismos e de fertilizar o devir por meio do acoplamento criativo entre aparatos e humanos, pode-se afirmar que, dentro desse escopo de entendimento, a proposição flusseriana corporificada na ação criativa de Stanza pode ser identificada como decorrente de um agir típico de *hackers*. A figura do *hacker*, muito embora seja abarcada nos dias atuais como uma entidade controversa, espécie de atualização pós-histórica do *poète maudit* por seu agir desviante, conforme salientado por SANTAELLA (2012), segue emblemática esse atuar com maestria, de acordo com os moldes indicados por Flusser. Por constituir-se como expressão viva das forças que combatem os impulsos de (re)unificação, por burlar bloqueios e por manipular a informação, navegando sempre em busca de diferentes alvos, esse “novo ente”, esse modelo contemporâneo de *Homo ludens*, cujo engajamento é político subversivo, procura sempre romper com as prescrições de todo e qualquer sistema/programa, visto estar, qual *Vampyroteuthis*, totalmente imbricado/engajado em seu ambiente, contra o qual se rebela.

Por assim se constituir, esse *ciberpirata*, esse *antifuncionário*, caracteriza-se muito além do simples criminoso virtual e identifica todo aquele que se dedica com intensidade incomum a conhecer e a alterar pormenores nucleares de dispositivos. Por intermédio de seu agir (ético-estético), apresenta-se como criador de artifícios que burlam ou transgridem o já disposto, findando por descobrir utilidades muito além daquelas previstas nas especificações originais dos produtos estésico-comunicacionais ou não. Dentro desse viés de compreensão, a própria ação criadora de Flusser e Bec, ao edificarem *Vampyroteuthis infernalis*, de modo similar, exemplificam em igual medida o apelo ao fazer fora dos padrões, à ordenação que

busca ir além dos parâmetros e medidas comuns. É igualmente, a partir da abertura criadora propiciada pelo fazer artístico que Flusser e Bec legitimam a ficção e a vertigem filosófica que constituíram. Tanto mais porque, segundo Flusser, é a arte que deve tomar corpo quando a ciência cessar de pesquisar. Por conseguinte, a ação criativa por meio do uso autêntico da tecnoimaginação seria um aspecto da comunicação que permitiria a expansão da informação e funcionaria como teia capaz de captar e laçar experiências inéditas constituídas por “artistas” (termo pelo filósofo considerado em ampla acepção, dado que para ele “todos são artistas”, uma vez que o conceito “arte” englobaria a ciência, a política, a filosofia e todo saber-fazer com excelência) com o intuito de ordenar experiências futuras originais.

Esse inaugural modo de ser e estar no mundo com o mundo, essa atitude lúdica por excelência, que ironicamente reprograma o universo em seus aspectos codificados e coisificantes, seria aspecto fundante do *Homo ludens*, cujo posicionar imiscuído no mundo pós-humano seria nômade, dado habitar temporariamente entre o interior do sistema reticular, para bem apreender seu funcionamento, e o seu exterior, para que haja distanciamento suficiente à constituição de um pensamento analítico sobre determinada estruturação significativa. Portanto, conforme considera o pensador, jogar qual *Homo ludens-Vampyroteuthis-hacker* contra o aparato tecnológico objetificante apresenta-se como a opção mais plausível diante dos entraves típicos da ambiência pós-histórica, mostrando-se como a derradeira abertura para o legítimo exercício da liberdade¹⁰⁷. Por meio da metáfora instituída, Flusser teve como pretensão instigar a produção de modos de ser e estar exóticos, estranhos àqueles ordinários, eficientes o bastante para promover incisiva crítica à funcionalização da vida.

Atuar como *Vampyroteuthis infernalis* – essa alegoria do “novo *sapiens*”, do *Homo ludens*, logo, do ente pós-humano, nos moldes preditos pelo filósofo – é transmutar a imaginação de viés historicista em imaginação pós-histórica: aquela capaz de pensar e agir por intermédio de imagens técnicas (signos codificados ao extremo), dando a ver as ideologias encobertas em sua compleição altamente manipuladora e de atuar (jogar) contra elas, tendo por objetivo desfazer os programas de modo a romper com as regras neles predeterminadas, buscando, outrossim, reprogramá-las para se atingir finalidades não

¹⁰⁷ Cf. Baio (2017).

anunciadas previamente. Dessa maneira, a imaginação pós-histórica – enquanto modo de se inventar, agir e criar a partir das tecnologias disruptivas existentes – poderia contestar e superar a dinâmica reificante dos programas e aparatos tecnológicos. Por essa razão, Flusser credencia à arte o papel de lançar pontes para além dos interesses previamente determinados e da funcionalização do humano. O filósofo igualmente advoga em favor da urgência de se edificar mundos imaginários autênticos por meio da *mimesis*¹⁰⁸ – abarcada como transcrição – podendo oferecer, a partir do disposto, o novo que amplia o entendimento e a tessitura da realidade *tout court*. Por assim constituir-se, o fazer com arte mostra-se apto a romper com a lógica tecnicista de produção e legitimação de verdades em voga, ao invés de simplesmente agir como mero “*imitatio*”.

Por fim, nota-se que *Vampyroteuthis infernalis* é uma obra que reforça o *modus operandi* da filosofia flusseriana, a qual, dentre outros aspectos, exime-se de oferecer quaisquer discursos restauradores. Por intermédio de sua composição filosófica, o pensador intentou indicar a mutação em curso e criticamente refletir acerca do modo como essa transfiguração passa a compor a realidade como dado efetivo, inerente à própria conexão estrutural conformada humano-máquina-mundo. De modo incisivo, a ficção visa convocar os interlocutores ao diálogo, à participação engajada, responsiva e autêntica sobre essa inédita configuração do orbe, cujo objetivo derradeiro seria frear atualizações indesejadas como as prenunciadas por intermédio de Auschwitz.

1.1.1.2 Ciborgues: o mitigar da distinção ficção/realidade

A constatação de se viver em sociedade tecnologicamente pervasiva, em que mesmo as supostas fronteiras mentais entre dispositivos e *sapiens* são paulatinamente desintegradas, fez reacender a discussão em torno do mito do *Cyborg*/ciborgue. Se, por um lado *Vampyroteuthis e Homo ludens* são nominativos que intentam convocar o humano ao agir

¹⁰⁸ Compreendida não como uma ação passiva (simples relato de acordo com determinados princípios cronológicos como previsto pela *diegesis* platônica) nem como representação corrompida em terceiro grau do mundo das ideias, mas em sua acepção aristotélica dinâmica – logo, não como mera imitação/cópia fiel do universo perceptível, mas como uma interpretação/recriação deste – seja a partir do “ritmo, da linguagem, da harmonia”, utilizados separados ou em conjunto, que tem por meta transcriar “caracteres, afetos e ações” (ARISTÓTELES, 1979, p. 241).

comprometido com a plenitude da inédita subjetividade pós-histórica autêntica, ao que tangencia especificamente a metáfora do *ciborgue*, esse ser artificial, híbrido de máquina e organismo (ontologia tecnológica), criatura de realidade ficcional e social num mundo pós-gênero, que simula e aperfeiçoa características do humano, assente-se que ele diz tanto da mecanização e eletrificação do *self* que modifica, quanto da humanização e subjetivação da máquina que em alguma medida lhe configura. A imaginativa apreensão da possibilidade desse ser desprovido de fascínio por uma totalidade orgânica esfumaça, ainda mais, os pseudocontornos existentes entre ficção científica (a qual explora as possibilidades extremadas das teorias científicas e da criação pertinente às tecnologias e suas aplicabilidades e consequências por vezes indigestas) e realidade social, permitindo a assertiva de que essa dualidade, mesmo fruto de uma construção inteiramente intelectual, não passa de mera ilusão de ótica.

Se o cogito cartesiano edificou a imagem dos *sapiens* como seres pensantes, reflexivos e racionais, a metáfora do *ciborgue* como criatura tecno-humana atualiza a noção de *eu*, descartando desse qualquer interioridade possível e toda e qualquer “narrativa de origem” (que determina a unidade original a partir da qual a diferença, a outridade, deve ser produzida e ordenada). Ela rompe com a concepção de indivíduo, qual mônada em sua condição de átomo inextenso¹⁰⁹ e portador de atividade espiritual que revela supostas verdades necessárias das coisas, para enfatizar fluxos e intensidades primários nos quais os “sujeitos” seriam meras “unidades em passagem”. Ao assim proceder e constituir-se é em si mesma, ironicamente, como o próprio “télós apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental que postulam uma subjetivação abstrata” (HARAWAY, 2013, p. 38), prefigurando um *eu* último, liberto de toda dependência.

A reflexão a cerca dessa tecnonatureza ocupou muito cedo não apenas filósofos, pesquisadores e teóricos de diversos ramos do saber (HARAWAY, 2013; KURZWEIL, 2007; SANTAELLA, 2003 e 2016; FELINTO, 2012). Ela foi igualmente tematizada em inúmeros roteiros de ficção científica, muitos dos quais materializados em obras cinematográficas. Como sabido, desde a segunda metade do século XX, as produções audiovisuais se especializaram na constituição de obras cinematográficas de ficção pautadas pelos

¹⁰⁹ Cf. Leibniz (1979).

desdobramentos possíveis das tecnologias em voga e da interpenetração dessas com o humano igualmente mutante. Dentre as produções aclamadas pelo público e que visam apresentar as extrapolações das tendências observáveis em ciência e tecnologia em simbiose com o humano, destaca-se a obra *Star Wars*, do cineasta George Lucas. Lançada em 25 de maio de 1977, a película consolidou-se como fenômeno da cultura pop sendo uma das pioneiras a demarcar a “era dos *blockbusters*”. O filme – transformado em uma série composta por nove longas-metragens e inúmeros produtos franquizados – desde seus primórdios explorou a interconexão entre natureza e artifício, contando em seu elenco com a presença de humanoides¹¹⁰, nesse caso, máquinas pré-cibernéticas que apresentam relativa melhoria em relação aos humanos, os quais, geralmente nas produções desse período histórico, figuram como proprietários¹¹¹ desses *droids* antropomórficos.

Nessa criação audiovisual, vislumbrou-se também o corpo humano modificado por próteses robóticas (*ciborgue*), como o ocorrido com a mão biônica de Luke Skywalker. Mesmo tratando-se de uma obra hollywoodiana, destaca-se a sua capacidade (enquanto microcosmos interpretativo de uma determinada situação) de apresentar a amplo público teorias científicas e suas propriedades meta-históricas, antecipando em sua configuração a presença de tecnologias hoje corriqueiras – tais como raio laser, formas holográficas, “transportes voadores” assim como a comunicação por conferências em rede, embora estas ainda não sejam intergalácticas como previsto pelo enredo em questão. Em alguma medida, a obra não só apresentou o *ciborgue*, mas tratou da participação e interconexão dele com um mundo plenamente codificado.

Na atualidade, quando os sapiens insistem em transcender limites e seguir violando as leis da seleção natural substituindo-as pelas leis do design inteligente, de modo a permitir entre outras ocorrências que *bits* e *bytes* circulem entre corpos humanos e artificiais de modo indistinto, aprofunda-se o veio da discussão acerca do amalgama humano-máquina e do *ser*

¹¹⁰ Disponível: <https://www.taringa.net/+ciencia_educacion/conoce-5-tecnologias-de-star-wars-que-ya-est-an-aqui_1br0ny>. Acesso em 13 de maio de 2020.

¹¹¹ Sabe-se que o conceito de *cyborg* é amplo e mutante, mas sempre comporta tecnologias que podem figurar como: **restauradoras** (reestabelecem funções e/ou substituem órgãos ou membros perdidos), **normalizadoras** (reconduzem criaturas a uma indiferente normalidade), **reconfiguradoras** (conformam criaturas pós-humanas que são ao mesmo tempo iguais e diferentes dos seres humanos) ou **melhoradoras** (constroem organismos relativamente melhorados em relação ao ser humano. (TADEU, 2013, p.12, grifo nosso)

edificado a partir dessa mescla. Muito da criação artística contemporânea apropria-se da discussão em torno da “ciborguinização” gradual vivenciada em nosso tempo e procura tensionar e atingir os limites do imaginável, oferecendo ao fruidor obras de alto teor crítico, as quais, embora se nutram de uma matéria/situação/circunstância histórica, oferecem sínteses que não se confundem com o objeto mimetizado, por permitirem uma alocação de significado que poderá apenas ser apreendido pelo grau de familiaridade que tal composição mantém com a conformação da realidade daquele que o fruirá. Dentro desse contexto em que se vislumbram as transcodificações corporais, perceptivas e mentais dos *sapiens*, destaca-se a série britânica de ficção científica intitulada *Black Mirror*, criação de Charlie Brooker, cuja primeira exibição se deu em dezembro de 2011. *Black Mirror*¹¹² – título que opera como alegoria de todas as telas negras que circundam os humanos hodiernamente – em seus 22 episódios, tem se esforçado para indicar possíveis consequências decorrentes da elaboração e implementação de teorias científicas e tecnologias avançadas no “mundo da vida codificado”.

As micronarrativas que a série oferece refletem a face obscura das telas e das tecnologias. A grande pergunta que norteia o todo dessa produção audiovisual é: se a tecnologia opera como uma droga – se não o é verdadeiramente – então quais são, precisamente, seus efeitos colaterais?¹¹³ A partir desse pressuposto e por assim se ordenar, os enredos deixam transparecer que nem toda novidade dispõe apenas benefícios, sendo por reiteradas vezes os produtos inéditos que atualizam nada além de materializações provenientes da informática da dominação, como sugeriu Haraway¹¹⁴. Os episódios autônomos – que oferecem histórias originais e obscuramente satíricas que visam provocar o desconforto coletivo – desenvolvem-se num presente alternativo ou mesmo num futuro próximo, mas sempre distópico, pois narram histórias que exacerbam a sensação de paranoia tecnológica. Em *Black Mirror* a tecnologia é abordada como alucinógeno altamente viciante, perenemente presente, cujos efeitos colaterais são sempre aterradores.

¹¹² Destaca-se que a criação recebeu em 2012 o prêmio de melhor filme/minissérie televisiva estrangeira no *International Emmy Awards*.

¹¹³ Essa questão, que opera como fio condutor de todas as tramas que compõem a série, foi apresentada pelo realizador Charlie Brooker em entrevista concedida ao *The Guardian*, quando do lançamento da obra. Consultar: <Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction>. Disponível em: www.theguardian.com. Acesso em: 7 de fevereiro de 2020.

¹¹⁴ Cf. Tadeu (2013)

Nessa criação, o humano pode ser entendido como *ciborgue tout court*, pois a constituição física que sugere encontra-se sempre permeada por dispositivos tecnológicos que potencializam os aparatos orgânicos sensoriais e mentais, por vezes sem que seus portadores se apercebam deles, ou, mesmo conscientes delas, sintam alguma espécie de estranhamento.

Essa realidade, disposta amplamente no universo audiovisual contemporâneo, não se afigura como radicalmente estranha à conformação atual pós-histórica do mundo da vida – ora intensamente codificado – dada a presença massiva, conforme já salientado, de próteses e de inúmeras substâncias que alteram a condição orgânica humana originária, sem que haja significativa resistência a elas. Mais que uma quimera ou sonho febril de ficção científica, o mito “ciborguiniano” – espécie de filho legítimo do capitalismo e militarismo típicos do Ocidente – vem progressivamente materializando-se e rompe com dicotomias impostas pelo espírito, as quais atuaram por séculos como fundamento da cultura ocidental – “esse palácio de cristal de algoritmos e teoremas” (FLUSSER, 2007a, p.26), edificado pelas ciências e filosofias que perpetuaram as *pseudo* díades contrárias, tais como mente/corpo, organismo/máquina, natureza/cultura. Ao borrar as fronteiras mentais limítrofes entre esses supostos “pares de opostos”, o *ciborgue* aponta para a profundidade com a qual as teorias científicas, as tecnologias disruptivas e os dados informacionais da atualidade agem e penetram nanotecnologicamente sob a “membrana da pele”¹¹⁵, seja do humano, seja da cultura.

O irônico relato simbólico-político do *ciborgue* indica o aqui-agora desse sistema planetário em mutação, fundamentalmente ambíguo e indeterminado, outrora inexistente, mas hodiernamente prenhe e em radical ascensão. Mas, para além dessas interferências corriqueiras na constituição humana, já se reconhece e se registra em nível governamental a existência de *ciborgues* que se denominam transespécie, porque intentam não aperfeiçoar as propriedades essenciais do humano (meta do transhumanismo), mas, por intermédio da liberdade de *autodesign*, aspiram constituir um ser verdadeiramente original, possuidor de novos sentidos e órgãos, que deverá ser capaz de perceber mais intensamente o planeta e sua realidade espaço-temporal.

¹¹⁵ Cf. Kerckhove (1997)

O primeiro indivíduo identificado *ciborgue tout court* foi o britânico Neil Harbisson¹¹⁶: artista, ativista e presidente da *Cyborg Foundation*¹¹⁷. A instituição, por sua vez, criada em 2010 e sem fins lucrativos, estrutura-se como plataforma online para fomento da pesquisa, desenvolvimento e promoção de projetos que tenham como escopo a criação de sentidos e percepções inéditos a partir da aplicação de tecnologias (cibernéticas) ao corpo humano. A plataforma tem como missão auxiliar que pessoas se tornem *ciborgues*, além de impulsionar a arte desses criadores e defender os direitos desses indivíduos pós-históricos.

Ao se revestir da condição de transespécie – dada a união da cibernética com o organismo vivo – Harbisson (esse corpo abarcado como artefato tecnológico) atua em benefício da arte que explora questões de identidade, assim como aquelas que analisam a percepção humana, a conexão entre visão e som, além de se valer da expressão artística por intermédio de novas informações sensoriais (sentidos artificiais), cujos estímulos são reunidos por dispositivos, sendo, todavia, a inteligência produzida pelo próprio humano – o que ainda permite aos *sapiens* distinguir-se das inteligências artificiais ora existentes. Consequentemente, Harbisson exemplifica a hibridação em voga, a qual exacerba e em certa medida banaliza a junção entre o que se autocria (*physis*) e o que é criado externamente (*poiesis*)¹¹⁸. Tanto porque, sendo o humano um misto de natureza e artifício, esse ser de cultura apresenta-se livre para deliberar também sobre sua própria corporificação – qual máquina¹¹⁹ – sempre passível de ser corrigida/remodelada/aperfeiçoada.

De fato, o movimento arte *ciborgue* deseja alterar a percepção da realidade por meio de implantes radicais em corpos humanos dispostos a se recriarem. E Harbisson não é o único a ganhar notoriedade a partir dessas modificações extremadas. Moon Ribas¹²⁰, artista espanhola de vanguarda, ativista *ciborgue* e cofundadora da *Transpecies Society*¹²¹, destaca-se

¹¹⁶Disponível: <<https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/447625-first-implanted-antenna>>. Acesso em: 19 mar 2020. Ver também: <<https://www.cyborgarts.com/>>. Acesso em: 19 de março de 2020.

¹¹⁷ Disponível: <<https://www.cyborgfoundation.com/>>. Acesso em: 19 de março de 2020.

¹¹⁸ Cf. Haraway (2013, p.42)

¹¹⁹ Cf. Leibniz (1979).

¹²⁰ Disponível: <<https://www.publico.pt/2019/01/30/p3/perfil/moon-ribas-a-artista-cyborg-que-danca-quando-sente-sismos-e-quer-salvar-a-terra-1859424>>. Acesso em 19 de março de 2020.

¹²¹ A *Transpecies Society*, fundada em 2017, foi constituída para defender os direitos e dar voz às identidades transespécies. Sediada em Barcelona, a instituição oferece oficinas especializadas em

por ter um sensor sísmico (par de implantes nos pés) conectado a sismógrafos on-line que lhe permitem detectar tremores de terra ocorridos em qualquer parte do mundo. Manuel Muñoz, artista *ciborgue* catalão e ativista transespécies, por sua vez, possui sensores de pressão atmosférica (*Weather Fins*) nas orelhas que lhe permitem indicar a altitude em que está, prever as mudanças climáticas ou mesmo indicar quando irá chover.

A meta declarada por esses indivíduos e instituições é modificar o humano transformando-o em algo melhor, adaptado ao planeta em que se vive e não o contrário. Longe de se almejar potencializar as competências e desempenhos humanos, anseia-se por fazer surgir um “*novo sapiens*” plenamente acoplado a peças e acessórios tecnológicos que possam modificar tanto a estrutura corporal-orgânica quanto os modos de sentir, pensar e agir. Ao certo é, o *sapiens*, esse ser de falta¹²², perenemente em busca de poder e dominação, não satisfeito em transmutar o universo que habita, empenhando-se na transformação de si próprio em ampla medida. É o remodelar do velho corpo, minimamente útil, mas dotado de metabolismo pulsante, tornado cúmplice das nanotecnologias pervasivas com as quais se mescla sucessivamente. Ao transvestir-se das acelerações tecnológicas e por recriar seus “pesos e medidas”, não apenas o mito *ciborguiniano*, como também a *ciborguinização* gradual, ora presenciada, referência, pois, a cultura do pós-digital e congrega em si e a partir de si a totalidade das redes entrelaçadas, dos complexos híbridos de carne e metal, de organismo e artefato. Logo, a metáfora do *ciborgue* assim como a do *vampyroteuthis infernalis convidam* ao pensar e agir a partir e para além do disposto contemporâneo, mesmo porque se vive e se morre – muito embora essa ocorrência já tenha saído de moda – num horizonte que se apresenta como espaço híbrido e complexo favorecido pelo acoplamento natureza-humano-máquina.

O presente capítulo ensejou apresentar o contexto vivenciado por Flusser, o móvel que influenciou as reflexões do filósofo e os desdobramentos por ele intuídos a partir da circunstância deflagrada desde Auschwitz, mas que chegam a atualidade com roupagens ainda mais radicais, pregnantas, sedutoras e por vezes invisíveis a olhos desatentos – mas com consequências, por vezes, não menos aterradoras. Com efeito, o pensador prenhe desses

desenho e favorece a composição de novos sentidos e órgãos. Disponível também: <<https://pt-br.facebook.com/transpeciessociety/>>. Acesso em: 19 de março de 2020.

¹²² Cf. Feuerbach (1804-1872)

vislumbres – a seu tempo meras futurações – esforçou-se por edificar cenários onde essas realidades pudessem ser inquiridas e corrigidas a seu turno. Em meio a esse empreendimento, ofertou de modo aparentemente desprezioso relevantes relações analógicas entre composições (signos) imagéticas e sonoras, as quais mostram-se de fundamental interesse aos estudos próprios das filosofias da arte e estética, assim como àquelas disciplinas voltadas aos estudos das artes e das comunicações contemporâneas.

Um desses ensaios onde o autor discute tal similitude encontra-se em *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, mais especificamente no capítulo intitulado *Música de câmara*. Nesse texto, além de discorrer sobre subjetividade e corpos remodelados por tecnologias e o tipo de ação criativa e produção estésico-comunicacional – logo, estética – que esses organismos deveriam materializar, Flusser apresenta aquela que talvez seja a mais difundida das suas indicações de relação de semelhança entre signos sonoros e imagéticos (mais especificamente entre música e imagem), entre sonoridade e visualidade, em contexto pós-histórico – a qual se apresenta e se discute a seguir.

CAP 2 – *MÚSICA IN CAMERA*: entes fabulosos e o universo da arte computada

Os *Nossos netos*, tais quais os prevejo,
não serão assim como os prevejo.
Os netos que prevejo são apenas os netos que me preocupam,
a saber, entes fabulosos: *de te fabula narratur*.
(VILÉM FLUSSER, UN, p. 142)

As imagens técnicas são arte pura,
no sentido em que apenas a música é arte pura.
Eis a razão por que sugiro que,
com a emergência do universo das tecno-imagens,
adquirimos novo nível de consciência,
nível no qual se tornou possível
fazer música imaginativa.
(VILÉM FLUSSER, UN, p. 146)

Conforme salientado, Flusser atribuiu em sua produção intelectual singular espaço de análise às composições sonoras ao longo de toda a sua obra, mesmo que essas não figurem em igual monta àquelas direcionadas ao perscrutar do signo imagético. Entretanto, essa presença diminuta, não compromete o valor dos apontamentos e relações analógicas elencadas por Flusser sobre tais construtos e as relações que resguardam, principalmente como os elementos visuais dentre muitos dos quais dividem a arquitetura de sentido (colaboração “autopoiética”) disposta no Ocidente, notadamente, em sua conformação pós-histórica.

Fato é que o cotejo proposto pelo filósofo entre composições sonoras e imagéticas contempla, por vezes, tanto a sinonímia própria à relação de igualdade entre música (abarcada como linguagem dos sons)/imagem (compreendida como linguagem visual), bem como de seus modos de atualização a partir do desenvolvimento e aplicação das tecnologias computacionais (uso dos códigos binários), os quais favoreceram o despontar de um estágio nunca visto de consciência, facultada pela traduzibilidade sígnica binária. Esta, por sua vez, é considerada neste estudo como transmutação criativa de uma forma estética para outra, que se dá de maneira instantânea, por ser, muitas das vezes, originária de máquinas semióticas ou *poiéticas* dotadas de inteligência artificial, auto alimentáveis, sujeitas a intervenção do acaso e que podem manipular o substrato numérico, de modo a oferecer como produto objetos ou ações, em certa medida, imprevisíveis e por vezes paradoxais¹²³. Ao assim assentir, a partir dos anos 50 do século XIX (eclodir da tão discutida “era pós-industrial”) tem-se a filosofia, as ciências, as “belas artes” e outros nichos do saber como modos de organizar, armazenar e disseminar determinados tipos de mensagens traduzidas em “quantidade (*bits*) de informação”.

Imerso nos contornos iniciais dessa discussão típica da pós-historicidade, com sua “vocação” informática e informacional – plenamente organizada na cultura do pós-digital – Flusser, consciente de que o digital, já àquele tempo, não se apresentava como mera plataforma, mas se tratava do desenvolvimento de uma cultura, de um modo de ser e estar no mundo, ocupou-se dos sujeitos, de seus atos comunicacionais e de suas criações em tempos pós-históricos. Absorvido por esse cenário *in statu nascendi*, mas já profundamente caracterizado pela presença irreduzível dos tão citados aparatos tecnológicos, constantemente

¹²³ Cf. Plaza (2003)

atualizados e notadamente disruptivos, Flusser, em sua produção *fin de siècle*, mais especificamente no capítulo intitulado *Música de câmara* de “O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade”¹²⁴ – publicação seminal, espécie de espinha dorsal da filosofia tardia do autor, a qual intentou complementar, aprofundar e redirecionar a discussão desenvolvida na publicação precedente nomeada “A Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia”¹²⁵ – apresentou fabulação acerca do que seriam os humanos do futuro, a organização societária que favoreceriam, o modo comunicacional que lhes caracterizariam e o tipo de *poïesis* que estruturariam a partir da interconexão “autopoiética” com máquinas e dispositivos espirituais/semióticos.

Ao conjecturar sobre “Nossos netos”, *sapiens* viventes em meio à miniaturização do universo (seria melhor dizer em meio à universalização da miniatura?) o pensador ofereceu aquela que certamente é a sua discussão mais lida – haja vista a repercussão de sua filosofia dos *media* em diversos nichos acadêmicos e de mercado – sobre as similaridades existentes entre composições imagéticas e sonoras em âmbito pós-histórico. De acordo com o exame proposto pelo pensador, “Nossos netos” em meio à liquidez do substrato numérico – recorrente entre as criações típicas pós-históricas – improvisariam, *in camera* e *ad infinitum*, sobre “partitura original” e seriam capazes de compor músicas imaginativas. Assim seria possível porque no universo das tecnoimagens as próprias imagens se assemelhariam à “arte pura” no sentido em que apenas a música, para o autor, despontaria como arte pura: aquela que se apresenta sem vínculos com qualquer tipo de semântica.

De acordo com o pensador, a partir da concepção e criação do universo das imagens técnicas (o qual resguarda em si um caráter audiovisual¹²⁶),

música e imagem se juntam (...) nelas música se torna imagem, imagem se torna música, e ambas se superam mutuamente. (FLUSSER, UN, p. 170)

¹²⁴ Título original: “Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography” (1985).

¹²⁵ Título original: “Für eine Philosophie der Fotografie” (1983).

¹²⁶ Cf.: Duarte (2018)

Entretanto, antes de proferir tal afirmativa categórica (à qual se voltará em momento oportuno) o pensador – envolvido pelos pormenores da discussão referente ao corpo, à consciência, às maneiras de subjetivação e aos modos de criação próprios aos *sapiens* remodelados pelos aparecimentos constantes de tecnologias disruptivas (agenciamento tecnológico) e as transformações que essas tecnologias promovem simbioticamente no complexo da vida – e estando ciente de que o universo a ser “profetizado” por ele tendia ao infinito, em termos de suas atualizações prováveis, a partir da imaginação que se deixa alimentar pelas potências da ficção e do virtual, propôs, dentre as incontáveis tendências vislumbradas em relação ao mundo da vida codificado, aquela que lhe pareceu a mais plausível.

Conforme também admite Duarte (2018), Flusser ofereceu, no referido capítulo, fabulação incomum e bastante inventiva sobre os *sapiens*, seu modo de procriação, bem como sobre a troca informacional e a dinâmica comunicacional que promoveriam por intermédio da mediação maquínica. É sobre eles que se detém a próxima sessão para em seguida examinarem-se os aspectos indicados por Flusser a respeito da organização criativa própria aos músicos de câmara e sua correlação com a criação peculiar ao universo das imagens técnicas, tal como o previu o filósofo.

Nossos netos

O futuro intuído por Flusser, o qual se avizinha com familiar estranheza, disse da existência das fotografias eletromagnetizadas, das imagens sintetizadas, da computação substituindo textos e contas, do ensino da informática nas escolas primárias entre outras possibilidades. Dentre as especulações contingentes, mas não necessariamente improváveis, o pensador formulou o devir da humanidade como aquele habitado por entes fabulosos que ele denominou *Nossos netos*. A fábula flusseriana, na qualidade de recurso filosófico-ficcional, ao visar analisar os sintomas de um tempo e indicar, por espécie de revelação indireta, o que estaria por vir, insinuou que esses tais indivíduos cibernéticos, misto de orgânico e inorgânico, estariam dispostos em ambiente reticular tal como um formigueiro igualmente

cibernético com seus sistemas, aparatos e mecanismos de controle automático, regulação e comunicação entre *sapiens* e elementos maquinais. Em meio a essa circunstância, império criativo-contemplativo que possibilita o compartilhar de perspectivas, conhecimentos, intenções e sentimentos por intermédio da codificação digital, as criaturas modificadas (os *pós-humanos*) apresentar-se-iam organizadas de modo particular, favorecendo o surgir de composições igualmente singulares e espetaculares.

Esses descendentes pós-históricos, a respeito dos quais Flusser discorreu, portariam corpos peculiares, atualizados em decorrência das mutações científicas e tecnológicas insurgentes (dialética da transformação), insinuando as instabilidades e revelando desconstruções provocadas à condição humana em meio aos desdobramentos do mundo e da vida codificados. Enquanto organismos aparentemente atrofiados, esses *media* da comunicação intersubjetiva e “interprojectiva”, habitariam celas, moveriam teclados interligados a todos os demais existentes e fitariam terminais ao mesmo tempo em que seriam alimentados por robôs transportadores de objetos fabricados automaticamente. Esses mesmos *droids* retirariam desses *sapiens* transfigurados espermas e óvulos com o objetivo de os programar (procriação/reprodução assistida e programada). Ante a fábula flusseriana que descortina a artificialização também dos processos biológicos – fabulação que por si mesma distancia-se do uso promovido pela tradição lítero-filosófico ocidental, uma vez que se apresenta como uma “fábula amorral” (por não levar em consideração preceitos morais culturalmente apregoados) – o *Homo sapiens* metamorfoseado teria como membros mais significativos as pontas dos dedos, os quais conectariam todos os indivíduos existentes dessa espécie para formar um sistema cerebral ordenado ciberneticamente (Flusser, UN, p.142-143).

Por intermédio desse jogo de espelhos deformadores, desse modo de ver e descrever as nuances de um tempo futuro que descentraliza toda estrutura ontológica, antropológica e antropomórfica do imaginário ocidental, Flusser pondera que nesse contexto inédito as

teclas manipuladas por *Nossos netos* estarão interligadas com todas as teclas do formigueiro, de maneira que *Nossos netos* se encontrarão todos entreligados entre si por intermédio das pontas de seus dedos formando (...) um sistema cerebral ordenado ciberneticamente. A função de semelhante supercérebro será a de computar imagens com os *bits* apontados pelas teclas em movimento. (FLUSSER, UN, p. 142-143)

Se analisasse os dias atuais, o pensador certamente citaria que as conexões e interconexões também incluiriam, dentre tantos outros, os elementos congregados, por exemplo, pela IoT. De todo modo, esse adendo não se mostra estritamente necessário tendo em vista que o “experimento mental” proposto pelo autor amplia de tal modo a realidade que atinge a sua finalidade sem a necessidade dessas atualizações epocais. Fato é que, como bem delineou Santos (2018, p. 36), a fabulação oferecida por Flusser à análise ultrapassa os limites que habitualmente cerceiam a imaginação científica, com vistas à obtenção de inéditas visões da realidade e sinalizam características de um tempo futuro que favorece a organização sociocultural onde as fronteiras entre utopias e distopias tecnocráticas se nuanciam. No que se refere à pretensão flusseriana de ir além das prescrições científicas, sabe-se que essa aspiração já havia sido registrada pelo próprio filósofo dos *media* em correspondência endereçada à Dora Ferreira da Silva (1918-2006), em que dizia que a poesia “rondava as fronteiras do sagrado”. À Dora, Flusser afirmou a intenção metodológica de (i) obter uma visão distanciada da realidade da condição humana, (ii) redigir fábulas que contenham paralelamente “exatidão” científica e fantasia louca e que permitam “contemplar a face do mal a partir do espírito da transvaloração” (Santos, 2018, p.36).

Muito embora, nesse contexto do diálogo com Dora, Flusser se referisse à constituição de *Vampyroteuthis infernalis* propriamente dito, sabe-se que ele aplicou sua metodologia fabulatória em diversos de seus empreendimentos intelectuais, como fica evidente na constituição de *Nossos netos* cibernéticos, os quais corroem até mesmo as noções atuais de gênero. Ao especular sobre esse devir biotecnológico, o pensador intuiu e registrou que “Nossos netos” (essa espécie de alteridade radical edificada a partir do agenciamento humano-dispositivos inorgânicos), esses seres originários, expressão da vontade de potência tecnológica e modelo do comportamento pós-humano num tempo ainda por vir, não estariam vinculados apenas entre si mesmos. Segundo ele, as fibras nervosas do supercérebro, qual cabos conectores religariam “Nossos netos” entre eles e entre pequenos cérebros artificiais (*Nossos netos artificiais*) favorecendo tanto a superação de seus limites primordiais quanto a expansão da vida codificadamente relacional. No entanto, tal distinção entre “natural” e “artificial” (entre “cérebro de primata” e “cérebro de secundata”¹²⁷) se mostraria inoperante, como já discutido, porque para o pensador a sociedade assim constituída formaria um todo

¹²⁷ Cf. Flusser (UN, p. 143)

indivisível. O supercérebro, edificado a partir do emparelhamento de todos os *sapiens* descentralizados e disponíveis à modificação e interação maquínica (o humano como criador de si e dos mundos que habita), teria função de manipular *bits* selecionados pelas teclas acionadas por dedos indicadores (ainda humanos, logo, em alguma medida, orgânicos) e assim computaria imagens e inúmeros outros perceptos (dentre esses, os imagéticos e os sonoros).

O superórgão teria como clima dominante aquele próprio aos momentos de criatividade descrito por Flusser como “o êxtase de si mesmo e do mergulho do emergente” (Flusser, UN, p.143). No entanto, diferente do “diálogo interno” vivenciado pelos humanos atuais, *Nossos netos*, esses entes fabulosos, sendo membros indivisíveis do supercérebro e interligados perenemente nele e por ele, vivenciariam um “diálogo cósmico externo” uma vez que estariam constantemente mergulhados em atmosfera inebriante de sonho e aventura próprio ao tempo/espaço em desenvolvimento das imagens técnicas e das superfícies resplandecentes. Essa interconexão permaneceria imersa em clima de êxtase orgiástico ainda porque funcionaria como um brinquedo pertencente a um jogo criativo, cujo propósito residiria em si mesmo, o qual prevê o executar, o modificar e o criar regras continuamente por meio de *feedbacks* múltiplos – tal qual previsto pelo pensador quando ponderou sobre a pertinência do *Homo ludens* em ambiente pós-histórico, conforme já discutido na primeira parte deste trabalho.

Mas, mais especificamente, em *Nossos netos* Flusser não apenas propõe uma modificação nos modos de ação criativa, mas prevê uma alteração no próprio organismo como um todo, explicitando que o humano seria um ente indeterminado, sempre apto a ser-outra, a ampliar seus limites iniciais (seja para ir além da animalidade que o constitui, seja para transcender as fronteiras da própria condição humana que a si vincula). Absurdamente, essa conformação utópica proposta pelo filósofo dos *media* não desagua em contexto grandioso. Muito ao contrário, as transformações pós-humanas e esse projeto de hominização (indo do sujeito ao projeto) associado a elas, teriam o seu fim delimitado por mosaico composto por inúmeras micros superfícies – nesse caso, os terminais luminosos existentes em cada cela do formigueiro, explicitamente ordenado pelo autor. Nota-se que a estruturação e o funcionamento dessa atmosfera proposta, que esses “netos pós-humanos” habitam em acoplamento estrutural maquínico, muito se assemelha ao conceito de rizoma como modelo

epistemológico apresentado por Gilles Deleuze (1925-1995) e por Félix Guattari (1930-1992) na obra “Mil Platôs”¹²⁸.

Deleuze e Guattari ao examinarem o contexto pós-histórico que denominaram, assim como Lyotard (2018), como pós-moderno, diante da multiplicidade, dos movimentos e dos devires que essa circunstância sustenta e anuncia, a compreenderam como análoga ao rizoma. Para esses autores, o rizoma, por conectar-se de um ponto a qualquer outro sem distinção, coloca em jogo regimes diversos de significação e de não-significação. Os seus fios de conexão não são lineares e não remetem a pontos e posições estáveis e insubstituíveis. Muito ao contrário, ele engendra uma cartografia dinâmica que pode ser construída, ordenada e reordenada *ad infinitum* ou mesmo revertida à sua posição original se a *autopoiesis* vigente assim favorecer. Por compor-se de múltiplas entradas, saídas e pontos de fuga, a noção de rizoma reverencia os sistemas a-centrados que despontam com força na sociedade reticular contemporânea, muito embora a sua presença não anule a existência de sistemas centrados, os quais se fazem, nos dias atuais, notar com força impetuosa.

Muito embora os “netos fabulosos” sugeridos por Flusser se mostrem imóveis em suas celas – conformação que pode parecer a proposição de caminho oposto ao do rizoma ora insinuado – observa-se que, devido à sua reflexividade operacional (permitida por intermédio de comandos de retroalimentação), o pensador os concebe como responsáveis por acionar e manter (por meio de dedos indicadores e da conexão supercerebral maquínica) fluxos contínuos de informação (indo e vindo simultaneamente de múltiplos emissores/receptores). Esses mesmos fluxos, ao se encontrarem, modificam não só a si mesmos, mas a toda estrutura informacional estruturada, inclusive os *sapiens* que os constitui. Esses indivíduos, cada qual entendido como um sistema capaz de retirar informações do ambiente e ajustá-las em conformidade com contexto vivenciado e, então, oferecer dados informacionais inéditos que transcriem sua circunstância, instauram uma arquitetura dinâmica de significação que não começa nem se conclui em si mesma, mas oscila entre “coisas” (dados materiais) e “não-coisas” (dados imateriais) e entre elas não há designação de uma correlação localizável (indo

¹²⁸ Obra lançada na França e nos Estados Unidos no ano de 1980, publicada no Brasil em 1995. Disponível: <<https://www.webdeleuze.com/>>. Acesso em: 09 mar 2020.

de um canto a outro reciprocamente), mas operam numa direção perpendicular e em movimento transversal, como diriam Deleuze e Guattari. Para Flusser, em meio à sociedade pós-histórica a-centrada, caberia aos “Nossos netos” (esses “sujeitos maquínicos” com seus corpos atrofiados e atrelados à dispositivos de última geração) fazer mover e perpetuar o universo cibercultural das tecno-imagens, originando uma espécie de estetosfera cibernética, que congregaria os códigos gerados em terminais individualizados, mas que juntos compõem um extenso mosaico de interpolação sígnica, dando origem a um supra-corpo imaterial, designado por Flusser como o supercérebro telematizado (onde o principal deixa de ser o EU para se enfatizar o NÓS).

Por esse motivo, o universo comunicacional engendrado em perspectiva cibercultural (que permite que um sistema seja modificado por outro, constituindo dados informacionais de tal sorte que o computo informacional final seja maior que o inicial), assim como o formigueiro cibernético, seria composto de

imagens individuais, todas entreligadas, todas espelhando umas às outras, e todas tendendo a ficar sempre menores. Esse universo se mostrará ao mesmo tempo cósmico e particularizado. Todas participarão do mesmo universo, mas cada qual participará dele no seu canto, embora cada canto se entreligue com todos os demais cantos. Logo a aura das tecno-imagens não irradiará do formigueiro para fora, mas sim de fora para dentro do próprio formigueiro: secreção interna do supercérebro telematizado. (FLUSSER, 2008b, p. 143-144)

Muito embora Flusser não faça menção à obra de Deleuze e Guattari, considera-se que a fabulação em torno dos *netos pós-históricos* reverbera as nuances da sociedade rizomática sugerida por esses autores em seus contornos acima delineados. Ressalta-se que a “miniaturização do universo”, ou, por outra via de acesso, a “universalização da miniatura” apresentada pelo filósofo dos *media*, dentre as diversas interpretações plausíveis, consente prever não apenas a interconexão em voga bem como a superação da distinção entre público e privado, entre o dentro e o fora, logo, enfatiza o mitigar das pseudobarreiras que separam o indivíduo e o seu meio ambiente, conforme o clima de êxtase externo permitido pela emergência do supercérebro ciberneticamente constituído, que por si privilegia a noção de relação, a qual incide sobre cada indivíduo, interferindo na própria definição da condição humana. Diante da permeabilidade própria ao ambiente cibernético e as interconexões que ele

possibilita, tem-se a aparição de formas de subjetividade esvaziadas – conforme discutido previamente – seja devido à potência diminuta que apresentam ante a reprodução “autopoiética” da qual participam, seja pelo fato de o humano, em última instância, ser determinado também por parâmetros tecnológicos¹²⁹ | caráter projetivo da existência humana.

Adicionalmente, percebe-se que a circunstância pós-histórica assim fabulada favorece a liquidação de toda ontologia, uma vez que não seria possível dizer do ser apartado da infinidade de determinações que, ao qualificá-lo, findam por afetar sua natureza integralmente. Assim, como Flusser insistiu em afirmar, o *Homo sapiens* constitui-se como um ser de cultura, o que significa dizer de sua capacidade ampliada de adaptação ao seu entorno e de alteração de si e de seu meio ambiente. Como bem salientou, Harari (2020), os

humanos saem do útero como vidro derretido saindo de uma fornalha. Podem ser retorcidos, esticados e moldados com surpreendente liberdade. É por isso que hoje podemos educar nossos filhos para serem cristãos ou budistas, capitalistas ou socialistas, belicosos ou pacifistas. (HARARI, 2020, p.25)

E é essa mesma capacidade adaptativa e de modificação da sua circunstância que possibilita aos *sapiens* constituir e aquiescer o todo das transformações de transformações propiciadas pelas ciências e tecnologias atualizáveis em igual proporção. Mas, além da intenção flusseriana de salientar tal característica hominídea, o pensador destaca-se também por ser um dos poucos a identificar os *sapiens* como entes passíveis de alterações radicais de si mesmos em ambiência pós-histórica ou não, seja em níveis físicos e ou mesmo mentais. Ao assim proceder, o pensador destaca-se como um dos poucos a oferecer um prognóstico que aponta os *sapiens* como um elemento qualquer, desprovido de superioridade, passível de manipulação e subjugação, até pelos dispositivos que ele mesmo engendrou.

Observa-se que a discussão sobre a possibilidade de se remodelar corpos já havia sido apresentada por Flusser no manuscrito intitulado *Körper entwerfen*¹³⁰, posteriormente publicado no compêndio denominado *Vom subjekt zum projekt menschwerdung*¹³¹, quando

¹²⁹ Cf. Felinto; Santaella (2012).

¹³⁰ (Re)desenhar o corpo. Idem.

¹³¹ *Do sujeito a um projeto de hominização*. Tradução do alemão: Rízzia Rocha e Thiago Borges.

afirmou como a pobre funcionalidade do organismo humano não mais se apresenta como adequada à sua sobrevivência, sendo, pois, imprescindível o projetar de um novo corpo (Flusser, 1994, p. 91)¹³². Conforme ponderou nesta mesma obra, existem possibilidades no organismo humano, especialmente no sistema nervoso central, ainda não atualizadas em sua completude e é justamente essa potencialidade em aberto que acena inúmeros caminhos possíveis de se projetar corpos e mentes alternativos. Todavia, para se (re)desenhar o humano, faz-se necessário olhar primeiro para os *sapiens* atuais. E tal remodelação não obedecerá a impulsos do próprio organismo, mas se pautará por necessidades circunstanciais, uma vez que os humanos são impressão do exterior e expressão do seu interior. Cabe, pois, de acordo com o filósofo praguense, superar as funcionalidades orgânicas e essa “superação” é uma das possibilidades que já estão contidas no programa do organismo humano.

Observa-se ainda que os “netos pós-históricos” sugeridos por Flusser, com seus corpos atrofiados e mentes superexpandidas tecnologicamente, ainda que veladamente, deixam reverberar certa subjugação da materialidade (inerente à tradição filosófica, religiosa, sociocultural ocidental) diante da atuação do espírito igualmente remodelado pelo acoplamento pós-histórico (cérebro orgânico imbricado no cérebro maquinal). O corpo como atributo do “sujeito pensante” ocupou, diante dessa tradição, a posição de simples suporte secundário àquilo que realmente interessa: o espírito. Mas, talvez, a observação aqui apresentada seja de menor relevância, caso se tenha como horizonte próximo a possibilidade de se realizar transplantes de sistema nervoso (sobretudo do cérebro) de corpo para corpo: Defronte a essa perspectiva a forma orgânica estaria degrada à mero suporte do sistema nervoso. Por outro lado, caso se considere que aquilo que verdadeiramente interessa à Flusser é a possibilidade de o humano ser um ente passível de remodelação perene (o projetar), nota-se que aquilo que ecoa como tendo valor imprescindível para esse pensador são os critérios estéticos em detrimento dos metabólicos, donde o papel das “artes” e do artifício torna-se essencial para a elaboração de pós-humanos e de suas criações estésico-comunicacionais.

¹³² Trecho original: Der menschliche organismus in seiner funktionellen Armut ist nicht mehr adäquat für unser Überleben. Wir sind gezwungen, alternative Körper zu entwerfen.

A remodelação dos sapiens

É bem verdade que as capacidades ditas humanas se ampliaram no decorrer dos períodos históricos, mas esse relato progressista mostra-se no mínimo problemático uma vez que o “destino” de muitos indivíduos se apresenta bastante cruel diante de um mundo frio e mecanicista mal adaptado, fruto das revoluções agrícola, industrial e tecnológica associadas ao uso duvidoso e interesseiro de muitos indivíduos, sistemas e instituições. Essa vida gélida e antinatural é veementemente expressa pela fábula flusseriana que, indiretamente, aponta para a não realização e até mesmo para as inclinações, instintos e aspirações supostamente basilares do humano, os quais, caso se realizem, são sempre ancorados por agenciamentos biotecnológicos. Por outro lado, paradoxalmente, Flusser não oferece lamento explícito diante desse mundo sensorial diminuto (fabulação amoral). Se outrora os ancestrais hominídeos tinham consciência amplificada¹³³ dos sons, imagens, sabores e odores que os circundavam no aqui e agora por eles experienciado (mesmo porque sua sobrevivência dependia dessa implicação na imediaticidade da vida), os *sapiens* remodelados intuídos por Flusser vivem em “perfeita” cooperação corporal e neuronal simbiótica ante o acoplamento estrutural que perfazem com o elemento maquínico. Todavia não possuem o mesmo instinto apurado de outrora, mesmo porque, mais que antes, vive-se numa ambiência que eleva ao extremo as conexões cerebrais e a permuta informacional por meio de codificação altamente abstrata (descolada por demais dos dados ditos naturais).

Fato é que esses entes, mesmo distantes dos instintos próprios ao comportamento caçador-coletor que um dia lhes caracterizou, logo corrompidos e alienados de sua suposta essência, surgem como possível resultado das mutações biogenéticas, dentre tantas outras, em um orbe configurado também pela presença marcante dos *droids* (robôs inteligentes do universo ficcional de *Star Wars*, criado por George Lucas) em alguma medida, sencientes. Longe de reverberar qualquer insistência romântica, apontando sombras espessas por detrás de cada invenção, ou mesmo propagar crenças que asseguram a inevitabilidade e superioridade do progresso em curso, Flusser, como em boa parte do seu percurso filosófico, optou por um posicionamento ponderado capaz de reconhecer perdas e avanços ante as

¹³³ Cf. Manguel (1997 e 2001)

transformações perenes. “Nossos netos” seriam como uma possível resposta (dentre inúmeras) à suposta capacidade demiúrgica do humano que insistentemente se pergunta: por que não voltar à prancheta de desenho do demiurgo e projetar *sapiens* e mundo melhores?

Recentemente descobriu-se que o genoma dos humanos não é mais complexo que o de camundongos ou mesmo de ratos-do-mato. O dos *sapiens* possui 2,9 bilhões de bases nucleicas enquanto o de camundongos figura com 2,5 bilhões de bases, o que indica que este é apenas 14% menor que o dos *sapiens*. Esses dados permitem o prognóstico de que, em médio prazo, outras formas de engenharia genética consintam transmutações de longo alcance, as quais ultrapassarão as meras alterações fisiológicas *ciborguinianas* hoje corriqueiras, atingindo mecanismos sutis do humano como, por exemplo, o sistema imunológico, de modo a ampliar sobremaneira a expectativa de vida, além de poder manipular e alterar as capacidades intelectuais e emocionais desses indivíduos num futuro próximo. Essa constatação permite que alguns estudiosos alardeiem uma segunda revolução cognitiva apta a “criar um tipo completamente novo de consciência e transformar o *Homo sapiens* em algo totalmente diferente” do disposto na atualidade (HARARI, 2020, p. 540).

Harari atenta para o fato de que muito embora ainda não pareça haver o discernimento necessário para o cumprimento de tal meta de modo imediato, é bem verdade que igualmente não parece haver barreiras biotecnológicas para que esse intento se realize. O que hoje impede a produção de “super-humanos” são obstáculos impostos por objeções éticas e políticas que desaceleram os experimentos com humanos. Todavia, há de se perguntar até quando tais argumentos conseguirão deter o próximo passo. Mesmo que Flusser não tenha apontado em sua fábula filosófica sobre *Nossos netos* tais indícios de pesquisas em desenvolvimento, a seu turno, que viessem corroborar suas “futurações”, o que ressoa a seu favor, conforme indicado previamente, é que seu intento foi sugerir os *sapiens* como projeto. Um ente passível de remodelação, seja corporal ou mesmo “espiritual”.

Flusser considerou em *Körper entwerfen*¹³⁴ que o (*re*) desenhar do corpo/organismo pode ocorrer como resultado de um “jogo de dados cegos proveniente das alterações genéticas ocasionadas ao longo dos milênios” (jogo do acaso da evolução), mas que, a partir das biotecnologias, essa reformulação do humano (e da própria vida orgânica como um todo),

¹³⁴ Cf. Flusser (1994).

assim como do ato criativo, como anteriormente discutido, passou a se dar também de modo programado, monitorado e acelerado. Tornou-se possível projetar seres vivos artificiais e, assim, potencializar funções corporais, mas, mais pontualmente, incrementar as funções específicas do sistema nervoso central de modo a ampliar também a soma das informações disponíveis no mundo. Dentre as tentativas atuais mais radicais encontra-se aquela que visa conceber uma interface direta e de mão dupla entre cérebro humano e computadores, a qual intenta permitir que dispositivos leiam sinais elétricos cerebrais, retransmitindo sinais que os cérebros sejam capazes de decodificar (HARARI, 2020, p. 545).

Mesmo que essa cooperação ainda não esteja atualizada em sua potencialidade máxima, compreende-se que as tecnologias móveis (computadores portáteis, *smartphones*, telepresença, realidade virtual, *etc.*) oportunizam o ultrapassar dos limites espaço-temporais pela mente (sem que o organismo em sua totalidade tenha a necessidade de deslocar-se). Complementarmente, conforme evidenciado por Felinto e Santaella (2012, p. 117) os impactos das revoluções biotecnológicas têm sido estonteantes, desde que ficou evidente que o DNA é essencialmente um código. Isso porque os quatro nucleotídeos básicos de ACGT (adenina, citosina, guanina, timina), subunidades de uma cadeia de DNA, são capazes de formar o alfabeto da informação genética e das milhares de possíveis configurações de pares básicos de moléculas que soletram padrões distintos. A partir dessa constatação, evidenciou-se que “não há matéria viva, mas sim sistemas vivos” (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 73-74). Desse ponto em diante, a nova biologia precisou recorrer a princípios estruturais desconhecidos em química e adotou para si

(...) noções de informação, de código, de mensagem, de programa, de comunicação, de inibição, de repetição, de expressão, de controle”, todas (...) noções de caráter cibernético, pois “identificam a célula como uma máquina autocomandada e controlada informacionalmente” (...) o organismo passou a ser traduzido em problemas de codificação genética e leitura. (...) Em certo sentido, os organismos deixaram de existir como objetos de conhecimento, cedendo passagem para componentes bióticos, isto é, tipos especiais de recursos de processamento informacional (...) longe de se limitar às máquinas e aos-micro-organismos, a cibernética passou a habitar o cerne da matéria viva. (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 73-74)

Essa citação, assim como a obra de Felinto e Santaella (2012), evidencia como esse olhar reconfigurado sobre o mundo da vida, permitido pelas ciências e tecnologias

disruptivas, auxilia no entendimento de como os estudos cibernéticos permeiam e constituem também o pensamento flusseriano sobre a influência dos *media*, conformados pelas tecnologias da informação e comunicação (TICs), no orbe e para a constituição do universo codificado em sua totalidade. É esse ponto de vista que permite Fusser indicar como os organismos (re)desenhados deveriam portar órgãos reduzidos às mais simples estruturas possíveis, todavia, realizando as funções de modo excelente, sendo o sistema nervoso igualmente reduzido ao essencial, mas capaz de funcionar satisfatoriamente e livre de perturbações. Na era das hibridações radicais, mais do que nunca, fica patente que a “natureza humana” é hábil em “dialogar” por meio de artefatos e artifícios como a linguagem, as ciências, as tecnologias e a “arte”, com o tempo e espaço que a rodeia, com as *coisas* e com as *não-coisas* à sua volta, com o intuito de (re)modelação e (re)orientação de sua existência no mundo, com o mundo e imerso no mundo: situação “autopoiética” que manifesta a inexistência do “lá fora”.

Isso revela também, como a humanidade, desde seu despontar, caracteriza-se por seu excesso de possibilidades, por seu devir que não pode se resolver em uma única solução estável, fato que exige uma ininterrupta (re)invenção de si e do acoplamento “autopoiético” que conforma com o mundo e no mundo. E, mais do que em qualquer outro momento ou circunstância, neste cenário altamente tecnológico, “subjetividade”, percepção e experiência próprias aos *sapiens* são desafiadas por uma realidade em plena e acelerada mutação, a qual não parece admitir um único ponto de vista para sua apreensão. Por esse motivo, as tecnologias desenvolvidas nas últimas décadas para investigação e manipulação de fenômenos (tudo aquilo que aparece) em escalas diversas, sejam elas galácticas ou *nanoscópicas*, têm exercido grande influência na arquitetura de sentido contemporânea. E por essa razão, os “artistas” em diálogo com a ciência e a tecnologia têm sido agentes importantes nesse processo de geração e entendimento. Sendo, pois, esses indivíduos os responsáveis por inserir no universo novas formas de pensamento e ação.

Por essa via de determinação, o exercício imaginativo/ficcional flusseriano sobre “Nossos netos” insinua ser essencial a (re)orientação das atitudes e modos de geração de conteúdos estésico-comunicacionais, por si mesmos informacionais. O que realmente interessa, a partir desse excedente de potência humana (o qual, de acordo com Flusser, deve ser cultivado continuamente) ante o processo de hominização, é a (re)configuração de si e de

suas criações, de modo a oportunizar o surgimento de percepções inéditas, novas maneiras de ver, ouvir e sentir. É por essa razão que Flusser – ao tomar como ponto de partida a fabulação sobre os *entes pós-humanos* característicos de um futuro próximo (hodiernamente prenante) – aponta para a relevância do universo das imagens técnicas, tendo em vista que estas não ocupam níveis de um “real” qualquer, justamente por serem vivenciadas como “o concreto” que apresentam e resguardam em si mesmas. É justamente a partir do nascimento dessas formas imagéticas de síntese digital binária (desses códigos ultra-abstratos) que se contempla a inversão dos vetores de significação, pois elas deixam de representar o “lá fora” e passam a remeter o fruidor para a significação inerente à ordenação originária que resguardam em si mesmas (aos fenômenos que apresentam e aos significados a elas inerentes), ao “cá dentro”, como destacado por Flusser e exemplificado no capítulo anterior ao se apresentar a ação realizada por Steve Stanza.

Música in camera

Nota-se que ao mesmo tempo em que Flusser buscou, por meio de suas fábulas e mitos originários, desconstruir o sujeito liberal clássico, independente, autônomo e em plena posse de si, por considerar essa conceituação absolutamente insustentável, principalmente diante da sociedade hipertecnológica que despontava em seu tempo e que hoje se faz sentir com marcada presença, esforçou-se igualmente por encontrar outras e diferentes experiências do humano (mais especificamente do pós-humano), notadamente as estésico-comunicacionais passíveis de ocorrência em situação pós-histórica. Ainda nesse âmbito de análise, observa-se como o filósofo praguense insistiu em manter alguma agência humana para justificar a produção “artística” em tempos pós-históricos, recusando-se a pensar a ausência total do humano como fazem, por exemplo, Friedrich Kittler (1943-2011) e os ex-integrantes do extinto coletivo *Cybernetic Culture Research Unit (CCRU)*¹³⁵ Reza Negarestani (1977-) e

¹³⁵ Inglaterra, 1995-1997.

Nick Land (1962-). Por esse viés de análise, pode-se assentir que em toda a obra flusseriana conserva-se certo “humanismo residual”, do qual os demais autores citados buscam se desvencilhar e consideram irrelevante refletir sobre o humano fora do escopo das “formas de expressão que lhe são permitidas pelos meios tecnológicos” (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p.21-22).

Recusando-se a aceitar a dissolução completa da figura humana ou mesmo cogitar a presença do totalmente inumano (aquilo que é radicalmente distinto do humano e que, por assim se constituir, é, em ampla medida, instância do impensado), Flusser lançou-se a investigar o tipo de reflexão/produção/criação ideal que eclodiria a partir dos (re)desenhados *sapiens* com seus corpos e mentes agenciados por dispositivos tecnológicos. Isso também porque, para o pensador, o tipo de informação e os modos de expressão que se produzem de tempos em tempos mostram-se totalmente dependentes da infraestrutura e da superestrutura que as produz e retém (vide a categorização das eras culturais por ele identificadas como Pré-história, História e Pós-história respectivamente). Por essa razão, após idealizar a presença de *netos transhumanos*, os quais se apresentam aptos a ostentar capacidades intelectuais, físicas e psicológicas biotecnologicamente alteradas (o que muito se assemelha ao discutido sobre os ciborgues, denominativo que o filósofo não aplicou nessa discussão), o pensador ofereceu reflexão em torno da música de câmara (forma de arte não-representativa, efêmera e desprovida de substrato tangível, logo, imaterial) como sendo outra via de acesso ao tipo de criação autenticamente adequada aos contornos socioculturais insurgentes – visto favorecer a inclusão de informação nova (geradas segundo critérios cibernéticos) na ambiência que perfaz – ao universo miniaturizado (constituído por *bits* e *bytes*) das imagens-técnicas produzidas, armazenadas e transmitidas em atmosfera propícia ao despontar de desejos distintos, modos de efetuação e afetação próprios ao mundo da vida codificado e mais apropriados aos “transhumanos”.

Por essa perspectiva, a música de câmara – clara alusão à câmara escura (fotográfica), denotando as conexões entre mundo da música e das imagens técnicas – interessou ao filósofo dos *media* não por seus aspectos corriqueiros facilmente apreendidos quando dos processos de fruição (modo como, contemporaneamente, se conhece e ouve concertos e diversos tipos de registro para constituição e perpetuação de memória), mas em suas características compartilhadas por músicos altamente qualificados – cuja atuação deixa transparecer a

aderência excepcional do seu saber-fazer às regras composicionais compartilhadas – quando esses se reúnem *in camera* (universo coletivo e sem regência) para juntos cocriar e transcender os limites iniciais de uma dada composição com o intuito de estabelecer uma estrutura inédita, em perfeita combinação de caos e ordem a partir dessa obra “original”¹³⁶. Logo, entende-se que a música de câmara, na qualidade de metáfora para uma possível sociedade cibernética no porvir, quando e onde cada indivíduo (jogador) brinca só e com todos os outros participantes humanos e maquínicos, tendo por meta modificar colaborativamente, por meio do improviso, as próprias regras inerentes ao jogo, opera igualmente como modelo de engajamento e organização comunicacional dialógica telematizada (em geral e no particular) apropriados aos “entes pós-humanos” imbricados na sociedade remodelada na qual habitam. Salienta-se que essa modalidade de concerto em âmbito privado, voltado para si mesmo – mas que deixa resvalar seus acordes, melodias e harmonias (seus efeitos) ao público contingente externo expandido (muito embora esse não seja imprescindível ou mesmo desejado) – não visa apontar para o ato de se executar uma determinada partitura/composição tal como ela se apresenta previamente organizada.

Enquanto uma filarmônica, ou mesmo uma orquestra sinfônica, tem em seu horizonte executar fielmente uma partitura original definida previamente, com o intuito de apresentar em mais alto grau de precisão a intenção e formas determinadas pelo compositor (a música como imitação, logo mimética, de uma composição anterior, tendo em vista a reprodução fiel de uma partitura previamente selecionada), a formação *in camera*, por sua vez, rompe com essa necessidade. Muito embora a disposição camerística atue sobre uma partitura base (notação musical especificamente ordenada por um compositor, uma espécie de programa, por ser um manual de procedimentos, que deixa transparecer a cumplicidade subterrânea entre números e sons, diante de métrica, ritmo e duração de cada figura, ou mesmo o tempo suspenso, próprio ao silêncio que sugerem), a meta é, por meio de consenso temporário, logo, revogável, improvisar e alterar – a partir das regras estipuladas pela linguagem musical (determinação própria à toda composição) – a obra base (prescrição composicional) para apresentação de ordenação inédita: espécie de improvisação sobre memórias continuamente reprogramadas (Guldin, 2018). Essa representação de caráter experimental e didático, em que cada músico age como remetente e receptor/codificador e decodificador de dados

¹³⁶ Cf. Guldin (2018).

informacionais, bem caracteriza os contornos da sociedade telemática vislumbrada por Flusser. É justamente essa a raiz da questão flusseriana sobre a transcrição camerística e seus vínculos com a arquitetura de sentido, a ser proposta por “transhumanos” engajados em tempos pós-históricos em seu viés cibernético. O mote da discussão reside no fato de que tais músicos *in camera*, altamente capacitados (especialistas) não tentam simplesmente executar a partitura, mas, sim, improvisar sobre a ordenação inicial, almejando romper com a programação da criatividade e ir além da proposição dada (ato de liberdade) pelo compositor e sua obra (partitura).

De acordo com Flusser, esses especialistas, ao improvisarem – decifrando, rompendo e recriando regras – se perdem no jogo de sua própria invenção e promovem a produção do novo e da diferenciação. Por essa via de acesso, torna-se evidente que *música in camera* opera na obra flusseriana também como metáfora da criação de redes dialógicas a partir da articulação de competências cruzadas (jogo cibernético, bem ordenado e autorregulado). Tais redes seriam capazes de fertilizar o devir e promover autênticos hibridismos – criação de novas estruturas, exata combinação de caos e ordem – que igualmente provoquem aquilo que o formalista russo Viktor Chklovski (1893-1984) definiu como *ostranenie* (“desfamiliarização” ou “estranhamento”) e *zatrudnenie* (“dificultação”). Observa-se como esses termos intentam descrever a maneira como determinadas obras estésico-comunicacionais tendem a intensificar a percepção e imprimir uma espécie de curto-circuito nas respostas automatizadas que os fruidores/receptores e os codificadores/decodificadores poderiam emitir em contato com determinadas produções. A meta das obras assim constituídas e consideradas autênticas seria justamente obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. Como salienta Stam (2006), para Chklovski

(...) a função essencial da arte poética era destruir as incrustações da percepção costumeira e rotinizada, tornando as formas difíceis. A desfamiliarização devia ser alcançada por meio de procedimentos formais não motivados baseados no desvio das normas estabelecidas, a forma como Tolstoi, por exemplo, examinava a instituição da propriedade do surpreendente ponto de vista de um cavalo. A evolução literária era resultado do permanente esforço em produzir novas convenções artísticas, rompendo com as predominantes. (STAM, 2006, p.64)

Percebe-se também como enfaticamente, por intermédio da música de câmara enquanto metáfora da sociedade dialógica emergente, Flusser novamente, mas por outra via de acesso, remete para aquele modo de ser apropriado ao “criador/contemplador/fruidor contemporâneo”. O filósofo dos media identifica dois modos possíveis de recepção: aquele que apenas acolhe e funciona conforme o *script* dos programas/produtos estésico-comunicacionais (a atuação de uma filarmônica, por exemplo, assim como o agir da maioria dos indivíduos mediante as normas socio-econômico-culturais em voga) e aqueles que rompem com a “receita de bolo” (*Homo ludens-Vampyrotheuthis-hacker*) proposta por esses mesmos “instrumentos” (enquanto sinonímia de objetos, sistemas e instituições). Aos olhos flusserianos esse último modelo de “criador-consumidor” pós-histórico apresenta-se como o mais apropriado ao que poderia ser considerado como o universo autêntico das codificações altamente abstratas (sinônimo de imagens técnicas). Para o pensador, todo codificador-decodificador fruidor pós-histórico (FLUSSER, UN, p. 92-99) seria uma espécie remodelada do humano a partir da conexão de si próprio com sua circunstância performada por aparelhos e modos de codificação. Esse ente emergente, cuja percepção apresenta-se altamente industrializada¹³⁷, constitui-se tal qual um “jogador” – *homo ludens*, dado o nível de interação/efeito retroativo hora disponível entre as partes (humano-máquina-circunstância / onde cada “eu” acolhe, armazena e difunde informações) envolvidas no decurso comunicacional reticular proposto por desenvolvedores em simbiose com *gadgets* de última geração.

Evidencia-se que esse “humano além do humano”, para usar a terminologia nietzschiana, admite em si graus de ludicidade e interação, dado que o próprio jogo *in camera* é em si mesmo aberto, pois constitui-se como “brinquedo” que altera suas próprias regras a cada lance (FLUSSER, UN, p.98). A partir desse entendimento, esse ente, simultaneamente criador/brincante e decodificador/codificador, pode tanto atuar como mero participante da atividade lúdica proposta, sem intervir nela efetivamente (ou seja, ele pode operar em função do proveito do dispositivo¹³⁸ – escolha que obscurece sua verdadeira vocação), quanto pode deliberar, no sentido de coagir o programa em seu próprio benefício e, a partir dessa interferência consciente, gerar conteúdo informacional inédito/imprevisto – o tipo de ação que

¹³⁷ Cf. Virilio (1993).

¹³⁸ Também em FLUSSER, CP, p.40.

deveria ser a meta ansiada por todo e indistinto jogador. Pois, agir como partícipe dinâmico significa engajar-se nos regulamentos delimitados para – a partir deles e em oposição a eles – gerar “arte”, a qual, em si mesma, advoga o filósofo, é um “fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo” (FLUSSER, UN, p.98), em contínuo diálogo (permuta de frações disponíveis de informação) com os outros e consigo mesmo. Esse jogo criativo, que implica a participação simultânea de jogadores, tem por meta “preservar o processamento de informações que possibilitem a transformação de acasos prováveis em resultados improváveis” (DUARTE, 2012, p.348). Donde, em atmosfera pós-histórica, a atividade criativa, em muitos casos, deve se organizar qual prática produtiva coletiva em rede dialógica. Logo, a música de câmara aponta também para os limites do conceito e do direito tradicionais de autoria, pois, para o filósofo, o termo “criatividade”, no sentido de produção de “obra” individual, teria igualmente perdido todo o seu sentido (FLUSSER, UN, p.101), uma vez que surgem

com mais frequência “mensagens” elaboradas por grupos com a ajuda de aparelhos (texto de word processor, músicas sintetizadas, imagens sintetizadas) para as quais o termo “autor” não se aplica (...). Por esta e outras razões, o termo “original” perde significado (como distinguir entre fotografia original e copiada?) e o termo “autor” torna-se duvidoso. (FLUSSER, UN, p. 103).

Donde o pensador assentir que a fabricação coletiva de informações (formas simbólicas reproduzíveis, cambiáveis e modificáveis ininterruptamente) seja o método mais apropriado à atual conformação possibilitada pelas tecnologias em vigor. Isso porque a “massa das informações disponíveis adquiriu dimensões astronômicas – não cabe mais em memórias individuais” (FLUSSER, UN, p.104), as quais, por mais “geniais” que se apresentem, não conservam nada além de diminutas parcelas dentre os dados informacionais disponíveis, ou, ainda, porque o processamento de conteúdos para que uma nova informação seja atingida e assegure resultados antientrópicos, nos dias atuais, necessita de inúmeros “grupos de memórias individuais assistidos por memórias artificiais” (FLUSSER, UN, p. 104), os quais, juntos, poderão gerar repertórios em quantidade e qualidade (para o bem ou para o mal) inauditos.

Tacitamente, a partir desse cenário, pode-se inferir que o próprio corolário da suposta autonomia da arte tenha sido, em igual monta, mitigado, visto que a geração de construtos estésico-comunicacionais contemporâneos, mais do que nunca, desenvolvem-se pela colaboração de equipes multidisciplinares (como é o caso, por exemplo, das transcrições transgênicas, das experimentações próprias à *nanoart*, dentre outras). Imerso nessa atmosfera de improbabilidades utópicas, das quais o próprio Flusser tinha consciência e as quais edificou como elogio ao que possa positivamente surgir a partir desse contexto pós-histórico, o filósofo se permitiu assentir que o *homo ludens*, esse “humano que não brica *com* seu brinquedo, mas *contra* ele”, com a participação colaborativa de outros jogadores no intuito de esgotar o programa do aparelho (FLUSSER, CP, p. 43), ou seja, para dele extrair o máximo de suas virtualidades (FLUSSER, UN, p. 105) e efetivamente arquitetar situações, estratégias e sínteses inesperadas, esse “transhumano”, cuja essência é lúdica, longe de poder ser compreendido em contexto mitificador como um demiurgo que cria *ex nihilo* por intermédio de uma suposta inspiração divina, deve ser caracterizado como aquele que “erige mundo” “entre numerosos acasos possíveis que surgem ao longo de um jogo de dados” cósmico (FLUSSER, UN, p.92).

Esse criar mundo em meio contingente não deixa de ser um “milagre”, mas o é no sentido wittgensteiniano. E nesse sentido, o inexplicável traduz-se na premissa: “não como o mundo é o mistério, mas que haja mundo” (FLUSSER, 2008b, p.92). Por assim consentir, Flusser nega toda geração a partir do nada e afirma que toda configuração, por mais improvável que possa ser, surge “acidentalmente das formas precedentes”, como bem denota a atuação camerística sobre uma partitura previamente estipulada, ou seja, “aquelas que se revelaram mais prováveis” (FLUSSER, UN, p.92). Mas, consciente de que nada é totalmente irreversível, o autor explicou que “toda forma improvável voltará necessariamente a ser provável” (FLUSSER, UN, p. 92). De modo arbitrário/indispensável toda forma irá, em algum instante, desinformar-se. Diante dessa asserção, torna-se evidente como, para o filósofo dos *media*, esses epiciclos informativos autônomos – procurados e cultivados em virtude do seu próprio valor intrínseco (ADORNO, 1980, p. 166) – podem efetivamente erguer-se, mas necessariamente, em algum momento, seguirão a “tendência geral rumo à entropia da qual surgiu por acaso” (FLUSSER, UN, p. 93).

Diante dessa compleição e da condição contemporânea onde o existir passa a depender da habilidade de se fazer percebido ¹³⁹, todo fenômeno distinto desse movimento performativo, todo ato artístico autêntico, diria Flusser, erigido como que em resistência a essa excitação desmensurada, a essa onipotente (des)informação cuja nulidade é sua própria potência¹⁴⁰, seria, mais cedo ou mais tarde, tragado por uma torrente de ineficácia radical (que poderia dissolver o sensorio humano em meio a “choques audiovisuais” – dentre outros estímulos – alucinantes e viciantes) como o próximo e mais precioso componente a reforçar as estruturas socioculturais, políticas e econômicas vigentes. É notório como inúmeras práticas insurgentes – quando elementos heteróclitos provenientes dos instantes de exercício efetivo da criatividade e liberdade humanos instauram um radical deslocamento de sentido a partir da relação imaginária do ente com o seu entorno, fato que obriga a ultrapassagem de toda “fixidez de sentido das coisas como objetos de conhecimento, de desejo e de ação” (FREITAS, 2007, p. 3) – foram reabsorvidas pelo neocapitalismo. Um forte exemplo dessa ocorrência apresenta o modo como os ideais, utopias e experiências transformadoras da consciência, dos valores e do comportamento preconizados pelo movimento da contracultura – dentre eles o uso hedonista do corpo, a recusa aos ritmos do trabalho impostos pelo escopo industrial e a ampliação da consciência pela utilização de entorpecentes – foram capturados, reciclados e absorvidos pela universalidade do novo mercado tecnológico/tecnocrático global. Acerca dessa ocorrência, os estudos publicados por Ab’Sáber (2012, p. 13), apontam que “bem ao contrário das esperanças críticas originalmente expressas” a partir dessa ambiência de sublevação,

(...) cada elemento da experiência do modernismo avançado e da contracultura jovem ocidental foi capturado como modelo de estilo referido abstratamente ao todo, gerando mercadorias para alimento do comércio e da vida espetacular mais comum. (AB’SÁBER, 2012, p. 13).

Por conseguinte, tem-se que todo o impulso contracultural, esse momento de insurreição utópica que deixou lastros positivos efetivos, essa *TAZ*, à revelia do seu ensejo inicial, alimentou o pacto produtivo constituído entre a nova cultura e a universalidade. Fato que favoreceu o eclodir do que Ab’Sáber identificou como “fascismo de consumo”. Essa

¹³⁹ Cf. Türcke (2010)

¹⁴⁰ Cf. Deleuze (2007).

“retórica da assimilação” (AB’SÁBER, 2012, p. 12) bem denota a maneira como a estetização, favorecendo a decadência do gosto, aderiu ao capitalismo e oportunizou uma profusão de impressões pregnantes e quase impossíveis de serem frustradas. Na espreita dessa discussão, como diagnosticado antecipadamente por Adorno (1903-1969) ainda nos idos de 1938, quando da publicação de “O fetichismo na música e a regressão da audição”¹⁴¹, o conceito de gosto tornou-se ultrapassado, haja vista que, ao invés do valor da coisa em si mesma, o “critério de julgamento” em muitos casos passou a ser a extensão de sua presença insistente, que por si mesma promove o reconhecimento pela audiência do objeto de mera sensação que é – o qual se viu respaldado pela “autoridade ditatorial do sucesso comercial” (ADORNO, 1980, p. 168).

Defronte a essa tendência do mercado de entretenimento de cunho internacional, destaca-se como, a seu tempo, Flusser ofereceu caminho explicativo peculiar, ao apontá-la como decorrente de ideologias infraconscientes (e por vezes cretinas), as quais se encontram imbricadas nos perceptos estéticos massivos, muitas das vezes de modo imperceptível aos olhares menos criteriosos, ou, como destacado por McLuhan (1911-1980), de ser o próprio meio parte significativa das mensagens, logo, das transformações delas decorrentes e acreditá-lo neutro é parte do sonambulismo em que vive a sociedade. Por esse ponto de vista, o complexo de meios e mercadorias padronizados, à revelia da ampla gama de tipos disponíveis, quais mensagens imperativas, atuam como modelos de comportamento eficazes em seus propósitos de programação do pensar, do agir e do sentir humanos. Isto ocorre pelo fato de mobilizarem predisposições recalçadas *pelos* sapiens e por serem hábeis em fazer adormecer a consciência, de maneira a paralisar as faculdades críticas dos indivíduos, provocando uma espécie de inconsciência coletiva, o que faz destes entes codificadores/decodificadores contemporâneos – fato que é consenso entre filósofos, pesquisadores e estudiosos de veio analítico crítico –, em ampla medida, nada além de consumidores compulsivos e funcionários obedientes, conforme almejado e arquitetado pelas próprias esferas mercadológicas em voga.

Flusser, debruçado sobre essa sociedade – que visa suprimir a liberdade deliberativa e que comporta em si mecanismos capazes de efetivar “autopoiesis” de si e de elementos dela

¹⁴¹ Título original da obra: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*. Primeira publicação em 1963.

insurgentes, transformando-os em componentes pertencentes a ela, e, por assim operar, prolonga-se no tempo, impingindo aos espaços e práticas vigentes seus traços continuamente remodelados/atualizados – visou apontar a atuação camerística como aquela apropriada aos tempos pós-históricos, caso se almeje romper com a “retórica da assimilação”, própria aos meios de informação e comunicação contemporâneos, eficazes na produção de *kitsch*, comportamento automático, tédio e entropia. De todo modo, na presença desse contexto que na atualidade abrange parte considerável da sociedade mundial, Flusser advogou ser possível que cada interseção humano-dispositivo-circunstância possa se disponibilizar (ou não) como espaço aberto à ludicidade.

Complementarmente, a proposta flusseriana, ao discutir a composição *in camera*, advertiu e destacou como, em tempo pós-histórico, toda geração, todo ato criativo mostra-se passível de ser registrado (por “gravadores”) com o propósito não apenas de perpetuar todo gesto de criação, mas também aqueles de recriação/transcrição (gesto de desvio das regras iniciais de um determinado programa). Segundo Flusser, esses registros serviriam de base para novas e reiteradas transcrições (o jogo pode ser infinitamente multiplicado), tanto da composição/ordenação (“obra”) inicial, quanto das transcrições oferecidas a partir de cada execução inédita gravada e preservada por tempo indeterminado, por intermédio de memórias artificiais. A meta flusseriana a partir dessa descrição seria mostrar como informação nova é sintetizada e mais pontualmente como a partitura “original” “retrocede para além do horizonte dos músicos e se substitui por fitas de fitas de fitas, todas elas rapidamente substituídas, mas guardadas eternamente” (FLUSSER, UN, p. 143-144).

A ruptura indicada pelo filósofo praguense ao nível dos códigos e a ampliação da mediação desses elementos sígnicos reconfigurados a partir dos dígitos binários em tempos pós-histórico escancaram a reprogramabilidade tecnológica que elas favorecem e exacerbam. Dentro desse escopo analítico, destaca-se como a apropriação e manipulação empreendida por diversos músicos sobre um solo de bateria apresentado em 1969 por Gregory C. Coleman na canção *Amen Brother* da banda de funk e soul *The Winstons* expressa de modo exemplar essa proposição flusseriana. Esse solo ganhou notoriedade a partir da década de 1980, quando seus 5,2 segundos foram amplamente reutilizados na criação de *samples* de *hip hop*, *jungle*, *breakcore* e *drum and bass* (estilos de *dance music* eletrônica originárias do *old school jungle*), tornando-se a base precursora de diversos estilos musicais posteriores. Esclarece-se

que a canção completa é uma variação de um hino gospel em andamento acelerado, lançada no lado B do compacto *Color Him Father* em 1969. Assim como em diversos outros casos de *samples*, o baterista Coleman e o detentor do direito autoral Richard L. Spencer nunca receberam qualquer *royalty* pelo reuso.

Diante dessa ocorrência, evidencia-se a discrepância entre os contornos iniciais da reprodutibilidade técnica e o alcance da reprogramabilidade tecnológica. Se Walter Benjamin (1892-1940), em seu célebre texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, explicou que a obra de arte sempre foi passível de reprodução, mas que as técnicas de (re)produção maquinicas substituíram a unicidade da obra por sua existência serial, emancipando-a da existência parasitária como parte do ritual e favoreceu a elaboração de obras para reprodução e exposição (BENJAMIN, 2012, p.16), percebe-se como a partir da reprogramabilidade tecnológica se vai muito além da multiplicação das cópias e de seu valor expositivo. A reprogramabilidade tecnológica não se apresenta como, por exemplo, mera impressão fotomecânica que permitiria imprimir muitas provas a partir da mesma matriz, ela permite a multiplicação transcriativa da obra a partir de seus próprios princípios constitutivos e oferta, ao universo “nulodimensional” pós-histórico, obras inéditas provenientes de uma partícula embrionária extraída de uma determinada composição.

Se outrora, quando da emergência da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2012) questionou-se a substituição de uma existência única/a, aura de originalidade de uma determinada composição, por uma existência serial ante a impressão de inúmeras cópias dela provenientes, o que, em semelhante medida, permitiu ao receptor o acesso às incontáveis aparições do objeto artístico em distintas ocasiões (valor de exposição), com o eclodir das máquinas espirituais¹⁴² (aqui compreendidos como dispositivos dotados de inteligência e memória cibernéticas) a discussão passou a indicar algo para além da mera multiplicidade das reproduções. Tendo os aparatos tecnológicos licenciado, conforme delineado, o desenvolvimento de construtos sintéticos que não mais figuram o real, mas representam o que pode ser modelado/programado e reprogramado *ad infinitum*, eles oportunizaram a proliferação de simulações que propagam universos artificiais que se mesclam e aderem à tessitura sociocultural vigente em todos os níveis (realidade aumentada). A

¹⁴² Cf. Kurzweil (2007).

reprogramabilidade tecnológica que a *poiesis* digital disponibiliza, além de favorecer a multiplicidade das cópias, permite a transcrição/transmutação de toda composição em seus próprios princípios constitutivos (*morphogênesis*), rompendo com qualquer princípio aurático de toda produção. Por assim se portar, oferta objetos digitais inéditos provenientes de embrião extraído de determinada matriz/inaugural (obra base) – a qual pode ser codificada, decodificada e recodificada a partir, por exemplo, de seu substrato digital binário.

Por fim, acrescenta-se que, o modelo camerístico de operação dialógica sugerido por Flusser é útil também porque mostra a distinção entre sinfonia (modelo de organização política) e música de câmara (modelo de organização cibernética) em correlação com a nova ordem e lógica societal instituídas. Constata-se que a organização cibernética não possui regente. Nela não há governo e, mesmo assim, reclama parâmetros ainda mais exatos. Em teoria, a música de câmara não solicita de modo necessário a presença de público, mas convoca e exige a presença imprescindível de seus exímios musicistas condutores de instrumentos e manipuladores de regras, os quais realizam sua performance de modo independente dos demais (cada instrumento toca por si mesmo como se estivesse em atuação solo), mas sem perder a conexão com o todo. Ao assim atuarem/improvisarem, os músicos em formação camerística

se perdem em jogo de sua própria invenção e, ao fazê-lo, se perdem uns dos outros (diálogo intersubjetivo). São eles simultaneamente emissores e receptores, individual e coletivamente, da mensagem que elaboram. Essa mensagem não tem substrato, não é “obra” por isto ninguém pode querer possuí-la. (FLUSSER, UN, p. 144)

Tais mensagens intangíveis oferecem uma arquitetura de sentido que evidencia em si o próprio jogo que significa. Desejar encontrar outro significado seria absurdo, esclarece Flusser. As regras que ordenam o ato lúdico são exatas e matematicamente formuláveis, mas o propósito do jogo é modificá-las. A música de câmara se faz *in camera*, a qual ainda não é a câmara obscura porque ainda não é ocupada por aparelhos automatizados, mas já é protótipo de “caixa preta”, porque é extremamente complexa (o aspecto obscuro de toda câmara). Nesse ponto do argumento, Flusser aponta enfaticamente para a relação entre produção de códigos e a relação desses com a matemática, o que reverbera toda uma história da filosofia sobre como a *Mathematicae* atuaria como uma espécie de *Mathesis universalis*, compreendida como

ciência do conhecimento em geral de todos os objetos de natureza simples (que não expressam apenas quantidades) passíveis de conhecimento, inclusive metafísicos.

A matemática como causa do conhecimento

Como sabido, as definições filosóficas de matemática expressam orientações distintas das investigações existentes nessa área do conhecimento. Tais meditações pairam sobre os fundamentos e a natureza da matemática, tendo pouquíssimas vezes influenciando de modo efetivo (como ocorrido nas primeiras décadas do século XX) as pesquisas de cunho científico e tecnológico¹⁴³. Pelo viés etimológico, pode-se assentir que a palavra matemática em sua raiz grega remete ao termo *máthēma*, em alusão a um *saber compreendido*. Em igual medida, sua raiz etimológica no indo-europeu *mendh*, é contemplada como *aprender*. Acepções que sugerem o alto nível de conhecimento emanado por essa área do saber. Paralelamente, é consenso que suas vinculações à práxis nascem com a revolução cognitiva junto a necessidade de contar elementos concretos e, só posteriormente, mostrou-se necessária a invenção dos números (figuras abstratas).

Os sumérios e os egípcios foram os primeiros a introduzir sistemas de numeração e todos se caracterizam (em todos os tipos de áreas e atividades humanas) por sua finalidade concreta: contar coisas, calcular áreas e medir distâncias. Paralelamente à sua práxis, sua dimensão teórica e especulativa foi densamente desenvolvida no Ocidente a partir da escola pitagórica, a qual propagou a ideia de o raciocínio abstrato ser superior aos sentidos. Tal concepção influenciou largamente o entendimento do saber-fazer ocidental, além de disseminar o imaginário de que também a natureza se expressa por intermédio da linguagem dos números. Isso porque, de acordo com o pitagorismo, a partir do estudo das propriedades desses elementos, o número (sinônimo de harmonia) seria – constituído a partir da soma de pares e ímpares aptos a expressarem as relações em permanente processo de mutação – a essência de todas as “coisas” e, acrescenta-se, de todas as “não-coisas”. Percebe-se como essa

¹⁴³ Cf. Abbagnano (2012, p. 741-744)

concepção corrobora tanto a proposição heraclitiana do devir como a essência do ser, quanto a proposta flusseriana do ser como projeto (um processo aberto à hominização) – concepções hodiernas ante à liquidez¹⁴⁴ de todo constructo, saber e agir humanos, principalmente aqueles agenciados pelo elemento maquínico imiscuído à linguagem binária.

Mas, notadamente, ao que se refere à tradição, tem-se que Filolau de Crotona (nascido em meados do século V a.C.), pensador pré-socrático pitagórico, sinalizou como a natureza dos números apresenta-se como causa de conhecimento capaz de dirigir e instituir todo humano, uma vez que não seria evidente a ninguém coisa alguma, nem mesmo a relação que mantém consigo mesmas, nem relacionadas entre si, se não houvesse números e sua essência. Em correspondência a esse pensamento, o número seria capaz de harmonizar todas as coisas na “alma” com a percepção, tornando-as conhecidas e relacionadas entre si, em conformidade com a natureza do “*gnomon*”, dando-lhes corpo e dividindo as relações das coisas, cada uma por si, sejam as ilimitadas ou mesmo as limitadas. Por meio desse entendimento, como apontado previamente, se poderia

ver a natureza do número e sua potência em atividade, não só nas (coisas) sobrenaturais e divinas, mas ainda em todos os atos e palavras humanos, em qualquer parte, em todas as produções técnicas e na música. (KAHN, 2007, p. 42)

Sabe-se que a tradição pitagórica teve início no século VI a.C. e estendeu-se até o século XVII d.C. Do mesmo modo que Sócrates, Pitágoras e seus primeiros discípulos não deixaram registros dos ensinamentos que professaram. A primeira obra de caráter pitagórico que chegou à atualidade foi justamente essa elaborada por Filolau de Crotona, durante a segunda metade do século V a.C. Se para alguns pensadores Pitágoras é melhor delineado como um líder espiritual e cultural, assim como organizador carismático de aguda influência na Magna Grécia, outros o reconhecem como um exímio inovador intelectual. Kahn (2007) assegura ser Pitágoras uma das figuras mais fascinantes e misteriosas da Antiguidade, tendo sido posteriormente retomado na Antiguidade tardia como um gênio único, fundador da matemática, da música, da astronomia e da filosofia. A importância de Pitágoras e do pitagorismo para este trabalho reside no fato de ter sido ele, por meio de sua teoria do

¹⁴⁴ Cf. Bauman (2001).

conhecimento peculiar, o primeiro no sistema filosófico ocidental a tentar compreender e explicar a natureza das coisas em termos matemáticos. Salienta-se a abertura de seu pensamento por entender a potência numérica como algo capaz também de dar a ver não apenas as coisas da natureza (realidade física), mas todos os artifícios humanos (inclusive os imaginários, logo, as “não-coisas”).

Aristóteles e sua escola peripatética reconheceram que os pitagóricos começaram observando as razões numéricas das consonâncias musicais ou *harmoniai*. A partir desse exame minucioso, encontraram muitos elementos correspondentes entre os números e o mundo. Defronte dessa constatação, concluíram que “o céu todo” seria “harmonia e número” (KAHN, 2007, p.18). É justamente essa rede de conexões entre a música, a matemática e os fenômenos celestes, como assente esse mesmo autor, a qual pode ser resumida por meio da noção da “música das esferas” ou “harmonia das esferas”, que constitui um dos dois princípios fundamentais do pensamento pitagórico. Posteriormente, essa mesma acepção matemático-musical do cosmos recebeu sua

expressão mais definitiva no Timeu de Platão, no qual a alma do mundo é estruturada pelas razões musicais e o corpo do mundo é organizado a partir de triângulos elementares. (KAHN, 2007, p.18-19)

Embora as correlações instituídas por Pitágoras pareçam pouco atuais, são pensamentos que influenciaram incisivamente desdobramentos técnicos, tecnológicos e científicos contemporâneos. Como assentiu Flusser, se a “tal arte total futura”, aquela onde criação plástica e acústica serão indissociáveis, muito embora a irredutibilidade da vista ao ouvido (e vice-versa) tiver de ser respeitada, pode parecer utópica na atualidade, tal concepção não “surpreenderia Pitágoras, para o qual o triângulo e a lira estão se coimplicando”¹⁴⁵. Fato é que a cosmologia pitagórica – após alastrar-se nos estudos elaborados acerca da matemática (geometria e aritmética), da astrologia e da física (guardadas as devidas proporções terminológicas em cada período onde estas disciplinas foram sendo constituídas) em todos os tempos (Antiguidade; Antiguidade tardia; Medievo; Renascimento, especialmente entre os humanistas) – atingiu seus maiores efeitos no limiar do período

¹⁴⁵ In: *Dos números*. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art571.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

moderno com Copérnico (1473-1543) e Kepler (1571-1630), cujas teorias não cabe aqui apresentar. Nesse sentido, crê-se que a asserção de Kahn (2007) apresenta-se suficiente por asseverar a importância da herança pitagórica no sentido que aqui se almeja enfatizar. De acordo com esse pensador, a tradição do pitagorismo científico findou-se com Kepler e com o universo semimoderno, semimágico do renascimento tardio. Após os trabalhos realizados por Isaac Newton (1643- 1727) e o desenvolvimento da física moderna, um cientista só pode ser compreendido como pitagórico em sentido metaforicamente ampliado. E somente assim o seriam, caso acreditassem que as leis da natureza deveriam ter forma matemática e que, quanto mais simples e mais geral se descobrissem que é a relação matemática, mais profundamente essa lei penetraria na natureza das coisas. Conforme exortado por Kahn

Eistein escreveu certa vez que o cientista é muitas coisas, mas que pode também ser considerado “um platônico ou pitagórico na medida em que considera o ponto de vista da simplicidade lógica uma ferramenta indispensável e eficaz de sua pesquisa”. Se, como Whitehead e outros supuseram, Pitágoras e seus seguidores haviam adivinhado vagamente “a possível importância da matemática na formação da ciência”, então é evidente que um cientista moderno como Einstein está “seguindo a tradição pitagórica pura”. (KAHN, 2007, p.212)

Se, no conceito pitagórico, é por intermédio dos números e da proporção que o cosmos torna-se organizado e cognoscível para a mente humana, todas as coisas que são conhecidas têm números. Esse pensamento, então, torna-se relevante para aqueles que estudam as origens, aplicações e desenvolvimentos contemporâneos próprios ao universo das imagens técnicas (por serem esses códigos pós-históricos expressão máxima da abstração numérica nos dias atuais), conforme frisado também por Vilém Flusser, para quem os algoritmos seriam a arte plástica mais evoluída¹⁴⁶. Embora Pitágoras e seus discípulos, assim como os demais pensadores e pesquisadores da linhagem pitagórica, jamais tivessem utilizado tais fundamentos para instituir os modos de produção e fruição de obras estético-comunicacionais a partir da síntese binária digital, indiretamente lançaram bases que possibilitaram o desenvolvimento de tecnologias pautadas nas razões numéricas que findaram por serem apropriadas pelos realizadores (*designers* de produção) e estudiosos das codificações algorítmicas contemporâneas. A meta é, pois, transcender os números ao invés de a eles se

¹⁴⁶ In: *Dos números*. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art571.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

submeter. Ao assim proceder, os *sapiens* não mais divinizam os números (como na tradição pitagórica), mas os programam (brinca com eles), assente Flusser¹⁴⁷.

Atenta-se ainda para a importância dos trabalhos realizados por Gottlob Frege (1848-1925) (considerado o maior lógico contemporâneo) no campo da filosofia da linguagem do século XX. Utilizando-se da base platônica, de influência pitagórica acima descrita, Frege, por meio da sua lógica de predicados (cuja fórmula contém variáveis que podem ser quantificáveis), lançou os fundamentos para a inscrição binária, ainda que esta seja reducionista se comparada ao sistema decimal, possibilitando o desenvolvimento da linguagem numérica computacional¹⁴⁸. Posteriormente, por intermédio dos trabalhos de Noam Chomsky (1978) sobre as propriedades matemáticas das linguagens formais, pode-se visualizar sintaticamente por meio de sua gramática formal gerativa (gramática transformacional, mais especificamente no nível sintagmático – o qual lida com unidades mínimas e a relação de determinação que exercem entre si)¹⁴⁹ a lógica de predicados proposta por Frege.

Nota-se a forte vinculação dessa gramática constituída por Chomsky com a teoria dos autômatos (estudo das máquinas abstratas e ou dos estados sem influência externa) desenvolvida tanto pela Ciência da Computação Teórica, quanto pela Matemática Discreta, fato que exacerba a importância dos trabalhos empreendidos por Frege e ampliados pelo linguista matemático. Complementarmente, Couchot (2003) analisa os avanços da tecnociência e modelos que foram consubstanciados por intermédio da representação algorítmica e apropriados/utilizados para a criação de imagens (e outros perceptos) de síntese digital binária e assentiu que seria impossível o surgimento desse tipo de codificação sem que tivesse se tornado exequível a interpretação do conhecimento do real (físico) em uma

¹⁴⁷ In: *Dos números*. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art571.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

¹⁴⁸ Cf. Pinto (1998, p. 81-99).

¹⁴⁹ A gramática formal proposta por Chomsky comporta níveis hierárquicos, muitos dos quais são até hoje, amplamente utilizados para a descrição de linguagem de programação e na implementação de compiladores e interpretadores. As regras gramaticais, para Chomsky, “devem ser especificadas e formalizadas com tanta precisão quanto às regras que governam a aritmética” (CHOMSKY, 1978, p. XXI), o que justifica o rigor matemático que permeia a sua obra e a influência que exerce no saber-fazer contemporâneo.

linguagem assimilável pelo computador (no caso, a numérica), conforme também descrito sobre a codificação própria à biotecnologia (codificação/decodificação do DNA) em tempos atuais.

Desde então, as tecnociências vêm sendo apropriadas por criadores/*designers* de produção (dentre outros “poetas” contemporâneos) em seus experimentos estésicos-comunicacionais. Sempre insatisfeitos, parecem desejar “aperfeiçoar” continuamente seus produtos. Por essa razão, desenvolvimentos tecnológicos e científicos são apoderados, visando fins criativos diversos, incorporando, em seu discurso e criação, teorias informacionais do híbrido biotecnológico, assim como do pós-humano (ambas oportunizadas pelo aparato lógico-matemático). Incorporam também o ideário prenunciado pela robótica e pela inteligência artificial, que postula o cruzamento da neurociência com as tecnologias digitais, o que permitiria a conexão direta entre cérebro e computador, fazendo do organismo dos *pós-humanos* (*Nossos netos*) uma espécie de mídia (*biomídia*¹⁵⁰) capaz de conectar-se entre si e ao computador e com ele permutar informações e empreender ações efetivas, constituindo e tornando ato o pressuposto flusseriano do “formigueiro cibernético”.

Há de se lembrar de que as técnicas de modelização/simulação não estão restritas ao universo estésico-comunicacional. Elas são utilizadas de modo pontual e relevante na esfera própria à ciência, quando uma matriz numérica é elaborada com o intuito de propiciar a visualização (imagem de síntese) de teorias acerca de comportamento de fenômenos naturais (ou mesmo abstratos) em condições específicas (galácticas ou *nanoscópicas*), previamente determinadas, tornando “vivenciável” (“*aisthestai*” = vivenciar algo, sugere Flusser) tais aparições visíveis ou mesmo audíveis (meramente potenciais) não acessadas diretamente. Logo, tornam “existencialmente sorvível a abstração mais elevada”¹⁵¹. Como certifica Machado (2001), é na simulação da guerra que a computação gráfica adquiriu sua produtividade máxima. E esclarece que foi justamente no ambiente próprio à pesquisa militar que a sintetização digital da imagem originou-se; logo, se a fotografia é a mãe de toda imagem técnica, o simulador de vôo é o ancestral de todos os dispositivos de simulação. Todavia, adverte Machado (2001):

¹⁵⁰ Cf. Felinto e Santaella (2012, p. 73-78).

¹⁵¹ In: *Dos números*. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art571.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

Em termos estritamente epistemológicos, permanece indecidível se a lógica matemática é uma propriedade do real ou uma projeção de nossas faculdades cognitivas nesse mesmo real, vive-se modernamente uma certa euforia modelizante, baseada na crença de que os algoritmos forjados no campo da informática podem nos ajudar a desvendar pelo menos parte do processo orgânico do mundo natural. Técnicas computacionais como a geometria fractal, o sistema de partículas ou a modelação por procedimentos sugerem (...) que se pode conhecer imagens – portanto, representações – utilizando leis que parecem também operar no mundo natural, ou, inversamente, que elementos da natureza aderem perfeitamente às equações matemáticas invocadas nos algoritmos. (MACHADO, 2001, p. 117-118)

Se até o presente momento, nem todo fenômeno seria, a priori, modelável e nem todo dado calculável por computador poderia ser exibido, em certa medida, os desdobramentos tecnocientíficos ora disponíveis – assim como as apropriações destes pelo universo criativo estésico-comunicacional contemporâneo e as buscas por aperfeiçoamentos na representação numérica da natureza e do imaginário – parecem corroborar a teoria pitagórica de o universo inteiro ser “harmonia e número”. Fato é que essa inédita conformação *autopoiética* não apenas inaugura uma nova sensibilidade e criatividade artística ancoradas pelas tecnologias digitais, como ocasiona o surgir de imaginário sem precedentes, denominado por Flusser como “tecnoimaginação”: faculdade característica do acoplamento humano-máquina, que forja um novo ideário e modo de geração que vão se cristalizando.

A poiesis computacional

Como amplamente discutido até aqui, hodiernamente, a criação mediada por dispositivos tecnológicos oferece artifícios e artefatos decorrentes da abstração lógico-matemática. Esse modo de criação/geração se dá pelo desenvolvimento e aplicação do código binário que, administrado via algoritmos e metadados, cria e disponibiliza objetos de percepção e pensamento controláveis, compartilháveis e traduzíveis entre si, facilitando, em larga medida, as operações próprias à tradução intersemiótica¹⁵². Os “artefatos” assim constituídos mostram-se instáveis, intercambiáveis e de feição mutável. Por essa razão, não

¹⁵² Cf. Plaza (2003).

podem ser abarcados como meios elementares de manipulação e constituição da *physis* (a totalidade daquilo que é) estabelecida em tempos imemorráveis e valorada como o natural que se apreende como real (como dado efetivo). Tem-se que, por meio do substrato ¹⁵³lógico-matemático de caráter binário, a economia criativa ¹⁵⁴ e a “indústria do belo” foram convidadas a repensarem a matéria própria de suas construções artísticas e os efeitos desejados e possíveis a serem suggestionados ao fruidor/receptor/consumidor, nos dias atuais também decodificador-codificador, a partir dos produtos decorrentes desse saber-fazer performado pelo digital.

Com a insurgência da *poiesis computacional*, logo *digital*, ganhou-se flexibilidade e precisão: ideias e hábitos sem precedentes foram introduzidos e os modos de ver, sentir e ouvir instituídos em tempos anteriores foram modificados de modo mais radical e incisivo do que o previamente indicado por pensadores como Vilém Flusser (1920-1991) e Paul Valéry. (1871-1945). Na contemporaneidade, como bem apontado por Duarte (2014), vive-se numa “estetosfera”: espécie de invólucro gestual e audiovisual da vivência imediata, capaz de determinar atitudes, expectativas, aspirações, desejos e ações, sejam corriqueiros ou complexos. Nessa estruturação de realidade permeada por múltiplos agenciamentos tecnológicos e pela proliferação do dígito binário, designada também pelo conceito de realidade mista ou aumentada (AZUMA, 1999), busca-se tanto imiscuir conteúdos oriundos do ambiente virtual com elementos constitutivos do universo real – seja pela representação de ambientes naturais por simulação (espécie de epistemologia digital) ou pela construção de mundos imaginários fenomenologicamente observáveis (ontologia digital) (MARINHO, 2017) – quanto se intenciona obter a expansão da percepção do receptor/fruidor por intermédio do uso intensivo de *nano hardwares* e *softwares* – cuja descrição e invisibilidade permitem atenuar as linhas limítrofes entre o dado efetivo e o elemento simulado.

¹⁵³ Como delineado previamente, aqui se aplica a acepção ofertada pelo aristotelismo, o qual compreende substrato como o conjunto de qualidades, propriedades e atributos universais que evidenciam a natureza particular de um elemento (matéria-prima – do gr. *hýlē* – que só existe potencialmente), em contraposição às transformações incidentais ou características excepcionais que possam eventualmente acometê-lo (sua existência em ato, a qual pressupõe uma forma – do gr. *morphé*). Cf. Aristóteles (2004).

¹⁵⁴ Conforme definição ofertada pela UNCTAD-Organização das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento, trata-se do ciclo que congrega a criação, produção e distribuição de bens e serviços que, em sua constituição, fazem uso dos conhecimentos, criatividade e capital intelectual predispostos. Acerca desse tema consultar o relatório sobre economia criativa disponível em: <https://unctad.org/pt/docs/ditctab20103_pt.pdf>. Acesso em 23 set 2020.

“Não mais representar o visível, mas tornar visível”¹⁵⁵ (pode-se dizer também: “não mais representar o audível, mas tornar audível”), passou a ser a premissa suprema das produções que transpassam o centro nervoso da existência contemporânea. Distintamente de obras instituídas em tempos anteriores aos incrementos tecnológicos disruptivos, os objetos da economia e da indústria criativa provenientes da *poiesis digital* são arquitetados a partir da determinação de códigos imanentes à natureza gerativa e morfogênica dos entes (sejam eles captados do real disposto ou oriundos do imaginário/universo ficcional) articulados com códigos gerativos computacionais, tendo por intenção constituir mundos imaginários (em ampla medida imiscuídos no real) que podem tanto simular o dado efetivo como compor novas estruturas (visuais, sonoras, táteis, olfativas, gestuais, dentre outras possíveis de serem transformadas em fenômenos) sem correspondência direta com a realidade efetiva. Esse saber-fazer promove uma radical transformação nas condições de modelização dos objetos, dos fenômenos físicos e do próprio orbe. Em igual medida, colabora com a renovação contínua do estatuto da percepção e convida a um ser e estar modulados por essas instâncias inaugurais sempre em devir.

Em consonância com a lógica inerente ao digital, as obras da *New Media Art* – previamente apresentadas e cujos contornos iniciais foram intuídos por Flusser – por se consubstanciarem a partir do substrato binário, não são objetos procedentes da mera apreensão dos sentidos ou imaginação de um criador humano independente, uma vez que a inteligência computacional evolutiva oferece elementos não necessariamente previstos ou predeterminados pela inteligência humana. Essa imprevisibilidade é igualmente demarcada pelo criador humano. Trata-se de opção quando da programação em deixar o acaso intervir no processo, ou ainda, utilizar-se de códigos providos de inteligência artificial capazes de, a partir de si mesmos e de coordenadas dispostas, proporem formações não previamente definidas pela instância gerativa – espécie de determinação da imprevisibilidade. Logo, as composições arquitetadas a partir da *poiesis digital binária* são oriundas de cooperação entre inteligências complementares (cooperação humano-máquina semiótica-circunstância).

São elas um “todo” maior que a “soma das partes” e, por assim se ordenarem, estabelecem uma realidade dificilmente captável pelas instâncias (maquinica ou humana)

¹⁵⁵ Cf. Paul Klee (1879-1940).

individualmente. Deslocamento similar ocorre com a imaginação. Esta deixa de ser exclusivamente subjetiva para se originar em um coletivo humano maquinal (tecnoimaginação), uma vez que parte “do que é imaginado é proposto pelo código escrito por um autor e a outra parte é fornecida pelo código rodando (‘vivo’) em um suporte físico” (MARINHO, 2017, p.73). Tem-se que muitas vezes, como sugerido por Flusser, é o próprio “programa e não o programador que passa a ser o parceiro no jogo”¹⁵⁶ criativo, uma vez que existem

programas que aprendem na medida em que o instrumento é utilizado. O jogo do xadrez cibernético joga progressivamente melhor porque aprende com os erros cometidos em partidas anteriores. Ou seja, ele pode executar lances não previstos pelos programadores e o programa passa a funcionar com uma certa autonomia. (FLUSSER, 1980, p. 75)¹⁵⁷

Por assim ocorrer, embora exista uma determinação imputada desde os processos iniciais, o comportamento futuro do sistema é algo impossível de ser predito em sua totalidade. Trata-se de original escala de realidade pautada pelos níveis crescentes de abstração (escalada da abstração), que, embora intuída a partir do disposto, em si mesma, é em alguma medida desarticulada das coisas e, aparentemente, de qualquer subjetividade. No entanto, se por um lado, o substrato criativo tornou-se abstrato/imaterial, a maioria das produções oriundas desse saber-fazer ainda requer um artefato/suporte material, mesmo que transitório, para a sua atualização e interação com o usuário/fruidor/coautor – ainda que esse suporte seja, como em alguns casos na contemporaneidade, a íris do receptor. Por outro lado, a obra *poiética digital*, mesmo residindo em uma camada lógica cujo nível de abstração somente pode ser acessado pela cooperação funcional humano-máquina, não é em si mesma suprassensível.

Fato é que o código binário enquanto *matéria-prima/hylé digital* (comparação por empréstimo da teoria aristotélica) atua como substrato lógico-ontológico (condição de existência dos entes sintéticos digitais) sobre a qual incide um software capaz de conferir

¹⁵⁶ Vide artigo *Disfarçado de computador, um novo poder invade sua casa*. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art375.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

¹⁵⁷ *Ibidem*, _____

forma (*morphé*) a ele. O composto substrato e a forma ¹⁵⁸ aplicada tendem a explicar/apresentar o ente/o conceito/o código ao mundo. Mas antes de ser oferecido ao orbe na qualidade de signo estético acabado (que por ser em ato é logicamente necessário), a abstração digital binária figura como sistema sub-simbólico, cuja *materialidade lógica* composta por *zeros* e *uns* atua como *ousia* (*hylé universal/substância suprema*), condição de existência de todas as coisas em ambiência digital binária.

Enquanto código a ser formalizado (potência), resguarda em si uma multiplicidade de modos de ser/aparecer, os quais podem ser ordenados e dispostos em ato (necessário) a partir da ação ordenadora/demiúrgica criativa proveniente da associação humano-dispositivo-circunstância. Logo, o código binário, que paradoxalmente é em si mesmo produto/ato do imaginário humano em simbiose com o seu entorno, opera como o substrato – causa (i)material – do qual tudo no âmbito das artes digitais se principia (imagens, sons, movimentos, efeitos táteis e olfativos, dentre outros ainda não atualizados, mas cujo delinear é passível de ser instituído num futuro próximo) e se transforma sucessivamente. Por o código binário ser a matéria-prima comum isomorficamente vinculada à manifestação sensível possibilitada pela aplicação da forma (espécie de hilemorfismo digital), ele assegura níveis elevados de abstração e generalização, podendo tudo significar e ressignificar a partir de uma objetividade teleológica estética convencional¹⁵⁹.

Donde ser o substrato (*hylé*) digital o denominador comum de toda informação existente em ambiente computacional. Por assim constituir-se, a intervenção do dígito binário admite a equivalência direta e inequívoca entre códigos/sinais, sejam eles gráficos/visuais, sonoros/musicais, gestuais, táteis, olfativos, etc. O hibridismo permitido pelo substrato digital possibilita o ruir também das pseudofronteiras entre os códigos sonoros e imagéticos, entre sonoridades e visibilidades, principalmente entre aqueles de síntese digital binária. Como exemplo dessa ocorrência, nota-se que um aparato de captação de imagem em formato 3D,

¹⁵⁸ Segundo a definição proposta pelo estagirita, todos os seres corpóreos são compostos por matéria e forma (essência do ser, sem a qual deixaria de ser o que é). A forma não pode ser confundida com o formato. É ela aquilo que torna possível a diferenciação entre uma árvore e uma mesa (os quais podem ser feitos da mesma matéria/*hylé*/substrato, porém, são coisas diferentes). Portanto, a forma é o ser em ato. A matéria é o que tem a potência de se tornar em ato. Nota-se que essa definição aristotélica pode, em igual medida, ser aplicada às coisas incorpóreas (*não-coisas*), como a linguagem. O meio que se utiliza para enviar certa ideia configura-se como um tipo de matéria (verbal, escrita, etc.), a qual será atualizada por meio de uma forma (uma palavra, por exemplo). Cf. Aristóteles (2004).

¹⁵⁹ Discutido também por Marinho (2017), Couchot (1996; 2003).

como o Kinect¹⁶⁰ (dispositivo composto por sensores de movimento aliados a câmera de detecção 3D, os quais atuando em conjunto reconhecem movimentações corporais e os traduzem em distintos atos), registra a ação de uma dada criança. A representação visual obtida será convertida em uma matriz composta de pontos que reproduzirão a abstração imagética da realidade sensível apreendida, assim como poderão transcodificar essa informação iconográfica em modos de atualização múltiplos. Isso porque, tal abstração icônica de um ente efetivo no ambiente computacional torna-se mero conjunto de dados – os quais podem ser remanejados, recombinaados e transformados/apresentados como outro elemento passível de ser igualmente perceptível pelos órgãos sensoriais humanos¹⁶¹.

Um projeto de instalação artística que bem exemplifica o discutido nesse derradeiro parágrafo foi disponibilizado ao público no ano de 2012, no espaço cultural Mari’Stella Tristão|Palácio das Artes, em Belo Horizonte/MG. “Parâmetros em Movimento: dançassoftwaresomimagem” (de autoria da dançarina e pesquisadora Thembi Rosa em parceria com o duo musical O Grivo e com o matemático dedicado às artes digitais e ao desenvolvimento de *softwares* Manoel Guerra) conformou-se como uma estratégia de pesquisa para examinar os entrelaçamentos entre movimentos, softwares, som e imagem, que ofereceu ao público interfaces digitais que provocaram a interação e composição entre esses elementos em tempo real. Para tanto, a equipe multidisciplinar de especialistas (músicos, bailarina e matemático) desenvolveu dispositivos nos quais o acionamento e as modificações na obra aberta, a ser ofertada ao fruidor e “consolidada” temporariamente (obra em devir) com o público, foram favorecidas pelas interações entre corpo-computador-programador em tempo real, em um alargamento da percepção. Por meio de uma mesa sonora acoplada a um computador de alta performance, parâmetros de movimento foram estabelecidos e demonstrados por meio de gráfico. Tais parâmetros eram responsáveis por emitir sinais MIDI¹⁶², capazes de provocar alterações diversas nos sons de acordo com o movimento do corpo no espaço, traduzidos diagramaticamente. Logo, a movimentação realizada no espaço

¹⁶⁰ Disponível em: <https://canaltech.com.br/games/Como-funciona-o-Kinect/>. Acesso em 31 de out 2020.

¹⁶¹ Cf. Marinho (2017).

¹⁶² Segundo os realizadores, trata-se da abreviação de *Musical Instrument Digital Interface*. É concomitantemente termo que define a linguagem que possibilita a comunicação entre computadores, instrumentos musicais e outros *hardwares*, assim como indicativo do protocolo que comporta a interface, a linguagem na qual os dados MIDI são transmitidos e as conexões necessárias para que esses elementos se comuniquem com outros *hardwares*.

(fosse da bailarina ou do público convidado à interação) influenciava diretamente na composição sonora arquitetada no momento de sua realização. De acordo com a explicação fornecida por Thembi Rosa no programa da instalação

O timbre; a espacialização do som; a frequência; a densidade; a altura; são alguns dos parâmetros musicais transformados pela movimentação do público no espaço.

Mas, se essa possibilidade de tradução automática e em tempo real entre codificações imagéticas, sonoras e de movimento se tornou evidente e irrefutável com as técnicas digitais de criação, difusão e recepção de obras estésico-comunicacionais contemporâneas, é relevante lembrar que, ainda quando da prevalência das técnicas analógicas utilizadas por realizadores como Walt Disney (1901-1966) e Norman McLaren (1914-1987), a associação e a transcodificação, especificamente entre composições sonoras e imagéticas, já era possível em alguma medida. Esse potencial de transcrição foi apontado por Disney, quando mostrou a possibilidade de, através de sua obra *Walt Disney em Fantasia* (1940), reproduzir a pista sonora na pista destinada à imagem, visto que na película ambas as pistas são ópticas, fato que permite que o som seja projetado e visualizado como imagem. Ou como demonstrado por McLaren, em fins dos anos 60, por meio de inúmeros de seus trabalhos de animação, quando por vezes desenhou diretamente sobre a película a onda sonora a ser reproduzida como trilha ou quando editou sons utilizando-se de seu equivalente visual previamente catalogado em uma espécie de fichário composto por tons, semitons, duração, timbres e dinâmicas¹⁶³.

Por meio dos trabalhos desses criadores, dentre outros, tornou-se irrefutável que a “trilha sonora e a pista de imagens podem ser pensadas como uma única estrutura significante, ao mesmo tempo ótica (auricular) e óptica (visual)” (MACHADO, 2003, p.157)¹⁶⁴, passíveis de serem transcodificadas entre si. Por meio desse caminho analítico, evidencia-se a relação de semelhança entre os códigos pictórico e sonoro dispostos tanto pela manipulação analógica, de modo ainda passível de ser questionado, tendo em vista as diferenças estruturais entre os tipos de ondas sonoras e luminosas em sinergia com os órgãos

¹⁶³ Cf. Manzano (2014).

¹⁶⁴ Machado referencia também a obra *Synchromy*, produzida por McLaren em 1971, cuja atualização de som e imagem ofertada ao público partem dos mesmos dados interpretados como imagem e como som. Acerca dessa discussão consultar também: BASTIANCICH (1997).

correlatos da percepção humana¹⁶⁵, quanto pela utilização do substrato digital, o qual, se não elimina as diferenças estruturais e de percepção, minimiza tais disparidades significativamente pela base numérica. Razão da afirmação flusseriana de serem as imagens técnicas como uma espécie de “arte pura”, no sentido peculiar àquele atribuído às composições musicais: uma vez que, principalmente no domínio da *poiesis computacional*, tanto a ordenação desses, quanto daqueles elementos sígnicos fazerem referência unicamente à razão matemática/matriz numérica/o código binário (*mathematicae purae*) que os engendraram. É essa explicação técnica e tecnológica que corrobora a analogia flusseriana de ser pertinente em ambiente pós-histórico se fazer música imaginativa. Entretanto, há outro viés elucidativo da mesma questão, que tautologicamente também perpassa pela essência do número, apontado pelo próprio Flusser, o qual se apresenta a seguir.

O universo da *fantasia essata*

Para além desse caminho explicativo descortinado pelo *substrato digital*, um outro horizonte, menos tecnológico e mais filosófico, também permite a justificação do grau de semelhança e traduzibilidade existente entre composições imagéticas e sonoras em contexto pós-histórico, conforme sugerido por Flusser. Essa via de acesso remonta às proposições schopenhauerianas sobre o mundo como vontade e representação, as quais Flusser nega veementemente. Como sabido, o ponto de partida do pensamento de Arthur Schopenhauer (1788-1860) remonta ao pressuposto kantiano da impossibilidade de apreensão pelo intelecto

¹⁶⁵ A analogia entre ondas sonoras e luminosas, entre tons e cores, tem sido explorada desde 1867, quando dos trabalhos desenvolvidos pelo fisiologista e físico Hermann von Helmholtz (1821-1894) cuja abordagem é conhecida como “música de cor” (*colour music*). Todavia, prevalece a diferença própria às escalas sonoras e visual, em decorrência da conformação própria à percepção humana, ocorrência que sinaliza a impossibilidade de a sensação visual de cores reproduzir a totalidade dos “efeitos de semelhança perceptiva acústica” entre, por exemplo, distintas oitavas sonoras. Em contrapartida, Bastiancich (1997) sinaliza que caso houvesse um humano dotado de órgão visual com cavidades ópticas seria possível gerar frequências de luz numa escala harmônica de modo a oportunizar semelhanças entre cores dispostas em diferentes oitavas. Logo, esse ente ora fictício seria capaz de literalmente “ver música” (BASTIANCICH, 1997, p.69-70). Efetivamente, o que se tem disponível é a traduzibilidade objetiva dessas ondas por intermédio de aparatos tecnológicos que, associados à manipulação humana, mostram-se eficazes em codificar e em decodificar dados informacionais, sugerindo a percepção humana.

da “coisa-em-si” (*noumenon*), o qual não poderia ser assimilado como objeto de conhecimento. O intelecto apenas poderia captar os aspectos oferecidos pelo fenômeno (aquilo que aparece). Sendo assim, o conhecimento seria constituído pelas formas a priori da sensibilidade (espaço e tempo) e pelas categorias do entendimento, condição de possibilidade que permitiu o filósofo concluir que o mundo não seria nada além de representações obtidas a partir da relação sujeito (consciência humana) / objeto (realidade exterior).

No entanto, Schopenhauer intuiu e defendeu ser possível apreender a “coisa-em-si” por outra via de acesso, no caso, a experiência interna do indivíduo. Tal experiência afirmaria ser esse ente capaz de mover a si mesmo. Logo, o sujeito schopenhaueriano apresenta-se como “um ser ativo cujo comportamento manifesto expressa diretamente sua vontade”¹⁶⁶. Esse julgamento permitiu ao filósofo assentir a vontade ser algo independente da representação e superior a essa, uma vez que possibilitaria o acesso à “coisa-em-si”. Ao se debruçar sobre a esfera artística e entender que esta atividade revelaria as ideias eternas por meio de diversos graus, apontou a música como o único modo de acesso à “coisa-em-si”, dado ser ela a expressão máxima da Vontade em sua essência geral e indiferenciada (unidade do ser). Ao assim intuir, relegou a imagem (ideia) ao âmbito da representação (estância das coisas singulares cujas ideias essenciais se revelam por meio dos fenômenos) e a indicou como o grau mais distante do caminho da expressão da verdade da “coisa-em-si”. Onde o seu pensamento, assim como o platônico¹⁶⁷, deflagrar um abismo intransponível entre as criações imagéticas (expressão da forma particular da vida) e as sonoras (expressão direta do interior absoluto da vida)¹⁶⁸.

Flusser também olhou com prudência e cautela a resposta nietzschiana à relação possível entre signos imagéticos e sonoros. Certo é que Friedrich Nietzsche (1844-1900), em *O nascimento da tragédia*, fortemente influenciado pela obra schopenhaueriana, lançou-se em oposição a “todos aqueles que se empenham em derivar as artes de um princípio único”

¹⁶⁶ In: Schopenhauer (1980, p. XI).

¹⁶⁷ Aqui se tem em mente a interdição platônica existente em *A República*, quando Platão condensa a doutrina das ideias, considerando-as como formas modelares (*eidos*), em contraponto às coisas entendidas como cópias ou imagens (*eikòn/eidola*) desses arquétipos eternos, dos quais estão distantes como o menos real do mais real. Distinção que finda por prescrever a diferença entre mundo inferior (sensível e de inteligibilidade mínima) e o superior (suprassensível de inteligibilidade máxima, considerado como o supremo Bem ou *agathón*).

¹⁶⁸ Cf. Simmel (2011).

(NIETZSCHE, 2007, p. 94) e apontou duas divindades gregas como representantes de dois mundos artísticos distintos em essência e metas, a saber: “Apolo” (gênio transfigurador do *principium individuationis*, único por meio do qual se pode atingir verdadeiramente a redenção na aparência) e *Dionísio* (deus cujo grito de júbilo místico rompe com o feitiço da individuação e exalta a síntese assim como o híbrido, além de abrir caminho para o cerne das coisas mais íntimas)¹⁶⁹. Pondera-se como esse pensador, ao reconhecer a música como detentora de um caráter e origem diversas de todas as demais expressões artísticas, por ela não ser reflexo do fenômeno, mas do imediato da vontade, da “*coisa-em-si*”, reforçou a segregação intransponível entre a arte plástica (arte apolínea) e a música (arte dionisíaca), abismo retórico já instituído desde a cultura grega clássica, como advertido.

Em “Na música”¹⁷⁰, texto escrito em 1965, Flusser discutiu sobre esse precipício filosófico edificado e defendido como existente entre as codificações imagética e sonora desde a cultura grega clássica, a qual preconiza ser a música, em sua vinculação íntima com a matemática, a forma de “arte” *par excellence* e método de se alcançar a sabedoria (como sugerido desde os pitagóricos, quando discutiram a noção de harmonia das esferas), logo, modelo arquetípico para todas as demais artes. O filósofo dos *media* salientou como essa proposição helênica se perdeu no curso da história ocidental, ressurgindo nas reflexões filosóficas por intermédio, justamente, do pensamento de Schopenhauer, reforçado pelo de Nietzsche. Mas, ponderou a absurdidade dessa fratura ao considerar que a aceitação da natureza não-representacional da música seria consenso, muito embora a maioria dos intelectos não estaria predisposta a considerar, muito menos a aceitar, que todo pensamento, assim como tudo que por ele é gerado, não representa nada além de seus próprios modelos mentais. O que denota uma crítica subliminar audaz a todo discurso que designa as codificações imagéticas como sendo, todas indiscriminadamente, meras reproduções: mimesis da mimesis, tais como as composições estéticas descartáveis performadas pelos *mas media*.

Flusser, em *O universo das imagens técnicas*, justamente no capítulo sobre música de câmara, retoma essa discussão e critica explicitamente toda impossibilidade de imbricação entre composições/codificações sonoras e imagéticas, logo, entre o “mundo musical da

¹⁶⁹ In: Nietzsche (2007, p. 95).

¹⁷⁰ Manuscrito disponível no registro do arquivo Flusser (1662 2-IPEA-15, 1965) e também em Branco (2018).

vontade” e o “mundo pictórico da representação”, terminologia que diante da sua objeção deve ser, até mesmo, abandonada. O filósofo praguense exortou que não seria necessário esperar até o advento da música eletrônica para se compreender que o “mundo da música é mundo computado” (FLUSSER, UN, p. 145). Uma vez que o universo das tecnoimagens implica o “mundo da representação” como mundo computado, ele se avizinha estruturalmente do mundo da música, do “mundo como vontade” – e, nesse ponto do argumento, o filósofo volta tautologicamente àquela justificação que figurou como o primeiro mote de entendimento sobre as similitudes inerentes à relação entre os signos sonoros e imagéticos, aqui previamente apresentada: o número como *substrato imaterial* de todo construto digital binário. Na era das “imagens técnicas”, sinônimas de construtos altamente abstratos, originários da ação conjunta humano|dispositivo|linguagem de síntese binária|circunstância, elimina-se a classificação tradicional das várias artes. Na esfera das artes computacionais, imagem, música, literatura, dança, teatro etc. constituem-se a partir de um único elemento conformador: o dígito.

Por outro lado, o próprio filósofo dos *media* considera que, de fato, o termo “representação” em Schopenhauer distingue-se do descortinado pelas imagens técnicas, uma vez que essas iconografias diferem em essência das imagens tradicionais, tendo em vista que são emancipadas de toda dimensão semântica. Tais visibilidades são representação pura, “arte pura”, no sentido que apenas a “música é arte pura” (FLUSSER, UN, p. 146), dado ser expressão de si mesma. Isso ocorre porque, ao serem edificadas, manipuladas e renderizadas por meio de dispositivos dotados de linguagem binária, música e imagem se juntam e se expressam sob um mesmo denominador comum: o número. No universo das imagens técnicas, ou seja, no universo da representação pura, “música se torna imagem, imagem se torna música e ambas se superam mutuamente” (FLUSSER, UN, p. 146), pois, como discutido previamente, há aparelhos capazes de transmutar automaticamente imagem em música e vice-versa. Essa espécie de arte total, jamais sonhada por Schopenhauer ou por Nietzsche, fruto das tecnociências, em sua tentativa de adequar a coisa pensada ao meio duvidoso da *physis*, edifica o universo da *fantasia essata*, da “arte pura”, dado que toda adequação do pensado, promovido pelas tecnociências, tende para a matemática. Segundo Flusser, a estrutura da coisa pensada equivale à aritmética, a qual corresponde à estrutura

gramatical da língua. Logo, a “arte pura”, essa *fantasia essata* é justamente a articulação dessa estrutura pensante purificada pela abstração numérica.

Todavia, toda música e imagem pré-aparelhística já seriam como elementos de tendências convergentes: o mundo da vontade e o mundo da representação. É justamente essa confluência que o termo audiovisual sugere, muito embora fracasse em seu intento por ser “termo proveniente de nível de consciência ultrapassado”, considera o pensador, uma vez que apenas *Nossos netos* sintetizadores de imagens estarão aptos a compor “música de câmera” com imagens técnicas (leia-se: construtos de síntese digital binária) e edificar novos imaginários e conceitos apropriados ao formigueiro cibernético, onde novos códigos e mídias se impregnam mutuamente. Interessante ainda designar como Flusser difere nesse ponto da tradição por não demonizar a iconografia insurgente e aproximá-la das composições sonoras que sempre foram indicadas como emanção do espírito superior, ao salientar que desde o início do século XX a “musicalização da imagem e a imaginação da música” (essa derivação de elementos abstratos puros: os números) já se fazia notar nas pinturas abstratas, assim como nas partituras modernas. Ou ainda, mais especificamente, como salienta Duarte (2018), esse novo nível de consciência e modo de geração de obras estésico-comunicacionais vinha sendo desenvolvido desde a ascensão das vanguardas europeias, notadamente, desde as criações provenientes dos dadaístas e construtivistas, os quais fizeram uso de aparatos tecnológicos para imiscuir sons e imagens.

Fato é que o eclodir do universo das imagens técnicas apenas exacerba o mundo da música imaginativa, o qual em si comporta. Por ser a estrutura do pensamento “musical”, leia-se: matemático, tal universo, supostamente, em ampla medida, abole o engano, uma vez que nada encobre. Isso também porque, o mundo de sonho e fantasia que oferece requer sonhadores despertos, dado que “para apertar teclas produtoras de imagens o sonhador deve estar plenamente consciente do conceito claro e distinto que calcula” (FLUSSER, UN, p. 147). Esse universo da *fantasia essata* é um mundo onírico que não se conforma abaixo da consciência, mas acima desta. Por ser matematicamente constituído, configura-se como expressão do hiperconsciente, considera Guldin (2018). Entretanto, mesmo que haja um grau considerável de utopia na proposição flusseriana, nota-se como ela não denota nem otimismo nem pessimismo, não profetiza céu ou inferno. Como sugerido pelo próprio pensador, seu juízo encontra-se além do Bem e do Mal. Interessa, sim, compreender que, por intermédio dos

dispositivos digitais binários, toda a informação acumulada pela humanidade encontra-se disponível para alteração, além de se poder conceber situações até então inimagináveis.

Esses construtos do jamais visto ou dito surgem como que por intermédio de uma vertigem da criação facultada pelo “universo da representação pura e musicalizada” (FLUSSER, UN, p. 149). Como indica Guldin (2018), trata-se do mundo da “arte pura”, do jogo por si só, capaz de unir o *ludus imagina* (o jogo da imagem) com o *ludus tonalis* (o jogo do som), mesclados por intermédio da tecnoimaginação própria ao *Homo ludens*: o humano brincalhão. Assim edificado, esse universo da *fantasia essata*, o qual anula espaço (todos estão juntos aqui), tempo (tudo está à disposição no agora) e o “eu” limitado (pode-se estar e agir onde e quando se desejar), congrega o futuro da humanidade: *Nossos netos* em criação camerística, caso essa utopia possa se realizar em sua plenitude. Se assim vier a ser, então, todos estarão livres para se concentrar defronte a superfície diminuta da tela que vincula cada indivíduo a todos os outros no aqui-agora, indiferentes às realidades espaço-temporais subjetivas, oportunizando, a partir dessa “concreticidade superficial”, o criar e o cocriar do inconcebível e do inimaginável. E é por essa razão que Flusser aponta o elogio da superficialidade como o elogio da criatividade concreta, da concreticidade mental, característica do senso pós-histórico de realidade vigente até os dias atuais.

Substrato digital: o analfabetismo tecnológico e a contundente intervenção humana

É justamente para o substrato/hylé digital – para essa base comum, esse grau de aproximação, de permeabilidade e semelhança entre composições sonoras e imagéticas possibilitadas pelo digital – que Vilém Flusser apontou e convidou à reflexão/diálogo em “O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade”. Ao ocupar-se do modo como tais criações perpassadas pelo digital alteraram a logística da percepção e remodelaram a *physis* instituída – seja por tornarem atuais realidades desconhecidas (visto não serem diretamente registráveis), seja por oferecerem aparições fenomenológicas de mundos puramente prováveis (oriundos da capacidade imaginativa/especulativa consubstanciada em códigos/conceitos traduzidos e materializados por uma matriz digital binária) – Flusser asseverou que as imagens técnicas, assim como quaisquer construtos de síntese numérica, são como “caixas

pretas”, visto atuarem como um tipo de representação que oferece o duplo revelado como parte, mas mantém velado o seu todo.

Essa asserção se justifica também pelo desempenho da tessitura tecnológica e, mais pontualmente, pelo funcionamento do próprio código numérico de raiz binária, o qual se processa subliminarmente, sendo, pois, totalmente obscuro ao leigo (analfabeto digital) o seu modo de funcionamento total. Pode-se inferir, inclusivamente, que apenas os “metaprogramadores” (como os especialistas envolvidos em Parâmetros em Movimento ou como em “The agency at the end of civilisation”), responsáveis pelo desenvolvimento de programas e treinamento de programadores, são, na atualidade, os únicos detentores desse letramento almejado e imprescindível. Nessa conformação, o domínio total das tecnologias vigentes requer informação empírica e teórica, ainda não disponível de modo irrestrito, pois também hoje, como naquele tempo discernido por Flusser, os dispositivos

exigem um processo de aprendizagem ainda mais abstrato e desenvolvimento de disciplinas que de modo geral ainda não se encontram acessíveis. (...). A rede telemática que conecta os homens com os aparelhos (...) pressupõe que todos os homens devam ser competentes o suficiente para isso. Mas não se pode confiar nessa pressuposição. (FLUSSER, UN, p.42)

Nota-se como essa carência de embasamento teórico-prático para lidar com os desafios impostos pelas camadas de tecnologias disruptivas vigentes encontra-se também vinculada, em alguma instância, à reformulação sofrida ao longo do decurso histórico pela acepção clássica e etimológica do conceito de escola (“*schole*”) que em sua origem resguardaria em si mesma o sentido de “lugar de contemplação das ideias”¹⁷¹ e que, por assim definir-se, apontou a vida contemplativa como reduto exclusivo de obtenção de sabedoria. No entanto, o filósofo dos media considerou que, com a derrocada do feudalismo frente à revolução burguesa, a sabedoria deixou de ser elemento visado em detrimento da atividade produtora. Essa mudança de foco permitiu uma alteração do lugar existencial ocupado pelo conceito “escola” a partir da reformulação também sofrida pela noção de “teoria”. Por meio dessa mútua influência e interdependência conceitual em atrito com os elementos dispostos e em desdobramento na ambiência socioeconômica cultural, “teoria”

¹⁷¹ In: Flusser: “Para uma escola do futuro”. SP: FACOM, 2005. Disponível em: <http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/flusser.pdf>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

deixou de corresponder à acepção geral de “contemplação de ideias imutáveis” para delinear-se como algo que se apresenta como locus próprio à “elaboração de ideias aperfeiçoáveis”, logo, manipuláveis, moduláveis.

Nesta nova circunstância, “teoria” passou a ser sinônimo de “modelo” cuja intenção seria apreender e modificar aparências/fenômenos, isso também pelo motivo de que o termo “conhecer”, desde os primórdios da produção capitalista mercantil liberal, foi identificado com a capacidade de mudar o entorno disponível. Donde, consentiu Flusser, a partir desse momento inaugural, as aparências/os fenômenos passaram a ser observados para fazerem-se teorias e teorias passaram a ser consubstanciadas de modo a possibilitarem observações novas¹⁷². Esse método da ciência moderna, dinâmico e dialético, dado permitir que cada observação ofereça a partir de si uma nova teoria e essa, uma observação sem precedentes, findou por constituir a noção de “progresso” que bem caracterizou o “vitorioso” Estado burguês do Ocidente e concedeu mudança de status à outrora desprezada *téchne*¹⁷³, a qual, por sua vez, passou a caracterizar uma nova maneira de ser e estar no mundo.

Em linhas gerais, esse modelo de escola burguesa, politécnica por natureza, elegeu a técnica como sua premissa primeira, que, em si mesma, não passa de “aplicação de modelos teóricos isentos de valores”¹⁷⁴ e que, por assim constituir-se, findou por instalar desequilíbrio sem precedentes em diversos setores do saber e agir humanos. Para Flusser, uma das mais sintomáticas crises decorrentes dessa escolha se revela na atual substituição de políticos por tecnocratas e na exclusão de “artistas” do seio da sociedade. A partir da primazia da técnica, o conhecer limitou-se ao tomar consciência das aparentes estruturas da razão teórica e de modo radical tornou oportuna, novamente, a reconfiguração do conceito de escola: esta se desvinculou da produção e passou a sustentar o consumo – ponto onde o mundo, para o filósofo dos media, fez-se absurdo, também em função da derrocada do intento platônico da formação do ser humano integral (existência epistemológica, ética e estética indissociáveis),

¹⁷² In: “Para uma escola do futuro”. SP: FACOM, 2005. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/flusser.pdf>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

¹⁷³ Vide as interdições impostas desde Platão (c. 428/7-348/7 a.C.).

¹⁷⁴ In: “Para uma escola do futuro”. SP: FACOM, 2005. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/flusser.pdf>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

uma vez que o conhecimento oferecido pelas instituições de ensino não possibilita a superação da cisão entre ciência, política e arte.

Essa fragmentação oblitera qualquer possibilidade de se conhecer o além do oferecido pela superfície das estruturas tecnológicas vigentes; donde ser necessário, segundo o filósofo, constituírem-se instâncias de saber e de fazer que possibilitem abolir a divisão existente entre esses territórios e fazer coincidir as premissas das escolas científicas e politécnicas com aquelas próprias aos estabelecimentos de ensino filosófico e artístico (e vice-versa). Tais campos formativos teriam como um de seus objetivos imprescindíveis a reabilitação do termo “teoria” como válido ao conhecimento do/pelo humano integral, estar-no-mundo inteiro, onde a vivência concreta seria constantemente fomentada pela teoria e esta seria retroalimentada por aquela e ambas, em si mesmas, seriam politicamente responsáveis. Essa ambiência permitiria o existir de técnicos-artistas e artistas-técnicos comprometidos eticamente com o saber-fazer em prol da sociedade emergente.

Para além dessa utopia carente de realização, desse desejo de se edificar um mundo dominado por artistas e não constituído em sua quase totalidade por funcionários, nota-se como Flusser caminha nessa reflexão pari passu com o intento platônico de delinear e instituir contornos ideais de uma sociedade verdadeiramente excelente e justa. Em certa medida, denota-se, ainda, a influência rousseauiana na reflexão proposta por Flusser, ao que alude à suposta perfectibilidade inerente ao humano (o humano como projeto), capaz de aperfeiçoamento contínuo de si mesmo e do seu entorno, o que possibilitaria a ele e ao acoplamento humano-mundo-dispositivo em si mesmo, vir a ser uma outra coisa além daquilo mesmo que é. Desse empenho, surgem as ciências e as tecnologias. Como produtos do esforço da mão-mente do Homo faber – para reduzir o esforço em si mesmo e permitir a constituição de artifícios e artefatos distintos e inovadores – os humanos operariam esse complexo sistema reticular, que tende a modificar-se perenemente, como molas propulsoras da transformação que também recai sobre elas mesmas. Trata-se do poder da contingência impingindo errância perene ao humano, às suas criações provenientes da aplicação da razão imaginativa e ao próprio universo a partir da insurreição de obstáculos/adversidades. É a força do acaso, constringendo ser humano-artifícios/artefatos-circunstância a transformações arriscadas, mas, muitas das vezes, fecundas, cujos efeitos podem ou não se alastrar por períodos inimagináveis.

Donde, por intermédio da *téchne*, em direção contrária à subjetividade humana, ergue-se o mundo “objetivo” como fruto da violação e da violência imposta à *physis* pelo ente humano em seu papel demiúrgico e paradoxalmente destruidor. A contundente intervenção humana – seja por intermédio da técnica, das ciências ou das tecnologias aplicadas, que promovem a aparição de coisas e não-coisas (como um complexo de reificação), dentre elas aquelas destinadas a comunicação e ao perpetuar do artifício humano/o próprio mundo – não passa de um agir em busca do tornar-se imortal ante uma consciência cosmológica, que por vezes apontou o humano como único ente mortal imerso num ambiente aparentemente composto pela vida da natureza outrora considerada *perene* associada à suposta vida olímpica própria aos deuses isentos de velhice e extinção.

A partir desse contexto reflexivo, a obra “História do diabo” conta dessas contingências impostas à razão e *téchne* humanas, assim como discursa sobre o esforço da mão-mente do *Homo sapiens* para transcrição da sua circunstância concreta com vistas a nela impingir seu traço de permanência. É igualmente nessa conjuntura discursiva que Flusser edifica outra relação de analogia passível de existência entre signos imagéticos e signos sonoros, como sendo elementos aptos para a criar camadas de irrealidade. É dessa epopeia transcriativa e desse grau de analogia que discorre o capítulo seguinte.

Cap. 3 - O ENSAIO DIABÓLICO: música e imagem como camadas de irreabilidade

“Questi la cacerà per ogne villa,
fin che lá avrà rimessa ne lo ‘nferno,
là onde ‘nvidia prima dipartilha.

Ond’io per lo tuo me’ penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per luogo eterno;

ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch’ a la seconda morte ciascun grida;

e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sai, a le beate genti.”

(DANTE ALIGHIERI, 1998, p. 29)¹⁷⁵

¹⁷⁵ *Esse a escorregará de vila em vila / até obrigá-la a retornar pro inferno / donde a inveja primeira quis remi-la. / Portanto, pra teu bem, penso e externo / Que tu me sigas, e eu irei guiando. / Levar-te-ei para lugar eterno / de condenados que ouvirás bradando, / de antigas almas que verás, dolentes, / uma segunda morte em vão rogando; / e outros verás também que estão contentes / no fogo, na esperança de seguir, / quando que seja, pra as beatas gentes. (Dante Alighieri, 1998, p.29).*

Nos capítulos derradeiros de “A história do Diabo”, Vilém Flusser delineou a música como uma espécie de composição volátil, fugaz e desprovida de elos representacionais ou mesmo semânticos. Logo, foi caracterizada pelo filósofo praguense como sinonímia de composições sonoras autorreferentes. Por assim se constituir, a música opera como uma rede feita apenas de fios que se entrecruzam, considera Guldin (2018). Dada a sua autorreferencialidade, deixa antever sua íntima vinculação com a imagem técnica insurgente, a qual, em medida similar, funciona como seta voltada para si mesma. Subjacente a essa reflexão, encontra-se o número e as relações matemáticas que as ordenações imagéticas e sonoras pós-históricas abrigam e exibem. Como reforça Guldin (2018), a “imagem sonora técnica”, atualizada graça à razão numérica (ou seja, os códigos pós-históricos altamente abstratos), não faz mais referência ao “mundo lá fora”. Essas codificações projetam/apresentam universos alternativos, os quais podem ser utilizados como modelos arquetípicos para inéditos padrões de comportamento. Esses signos pós-históricos são pura *fantasia essata*: pura presença. São uma espécie de retorno à magia ancestral, todavia, desprovida dos vínculos sobrenaturais (supressão do medo e encantamento provocados pelo desconhecido) ou nuances deíficas que outrora permeavam as imagens pictóricas.

Todavia, essa percepção ainda não se encontrava consolidada em “A história do diabo”; encontra-se apenas um vislumbre sobre os vínculos que tais composições resguardariam com as regras matemáticas e entre si mesmas. Logo, a obra oferece apenas um traço inicial da discussão, que se configuraria como extremamente relevante aos escritos flusserianos em sua fase tardia, àquela voltada para a filosofia dos *media*. As relações de similitude entre signos sonoros e imagéticos ofertados na publicação escrita em solo brasileiro se limitam aos contrapontos possíveis, aos olhos do autor, entre música e imagem pictural/escultura num primeiro momento e entre música/literatura concreta e pintura abstrata como prenúncios de criações que deixam antever as regras matemáticas a elas inerentes, as quais apresentam-se semanticamente purificadas. Complementarmente, outra particularidade amplamente relevante para os contornos finais do conceito de pós-história, a qual emana da discussão proposta em “A história do Diabo”, é a reinterpretção irônica que Flusser ofereceu dos sete pecados capitais como se esses atos de violação indicassem a metamorfose do acoplamento

estrutural *sapiens*-universo em direção à filosofia da fotografia e aos desdobramentos pós-históricos que essa comporta e desvela. Salienta-se que, quando da escrita dessa obra em específico, Flusser ainda não havia discriminado os limites característicos do seu conceito de pós-história, o qual somente se concretizou após a década de 1970¹⁷⁶.

Nesse horizonte distinguido em “A história do Diabo”, onde o autor preconizou o fim da História, os signos sonoro e imagético foram exibidos como articulação da estrutura do mundo exterior a eles, percepção decorrente de sua filosofia da língua, na qual se deterá o próximo capítulo. Isso porque, em sua irrealidade, tais códigos refletem a artificialidade da realidade que, por si mesma, é fonte geradora de toda codificação/conteúdo informacional possível (realidade codificada). Por assim estruturarem-se, tais signos revelam que o modo de ser das coisas supostamente existentes fora da mente humana, ou independente dela, nada mais é que irrealidade gerada a partir desse confronto dos dados apreendidos e digeridos pelo intelecto e posteriormente exibidos por esse mesmo intelecto como dado de criação, o qual é reabsorvido “como se” fosse dado da natureza. Assinala-se como essa asserção flusseriana preserva forte vínculo filosófico com os escritos sobre fenomenologia de Husserl.

Diante desse prenúncio, Flusser por intermédio de “A história do Diabo” convida o leitor a segui-lo e a se deixar ser guiado por ele entre os interstícios que descortinarão todas as camadas de irrealidade (estâncias de pura artificialidade) geradas a partir do confronto do mundo com a mente e mão humanas, as quais, em cooperação simbiótica, tudo manipulam e alteram. Embora não seja explicitado de modo categórico, notadamente pode-se delinear como “A história do Diabo” apresenta forte influência de “A divina comédia”¹⁷⁷ danteana. Mas, enquanto Dante Alighieri (1265-1321) apresenta Virgílio como signo indicial da razão em sua acepção aristotélica (como condição de virtude) capaz de oferecer excursão mais seguro ao peregrino, Flusser, posiciona-se subliminarmente qual Virgílio (70-19 a.C.) e, por anacronismo, “visou guiar” incautos viajantes de modo a lhes descortinar – não as virtudes da razão – mas os devaneios próprios ao intelecto humano, fruto do extravio da rota da virtude e da prudência. Se no decorrer da obra literária proposta por Alighieri o inferno conforma-se

¹⁷⁶ Como indicado no presente trabalho, a primeira menção do termo ainda em estado inaugural (quando Flusser menciona: “funciono em situação *post-histórica*) ocorre no artigo “Do programa”, publicado em 1966, um ano após a redação e edição de “A história do Diabo”.

¹⁷⁷ Obra literária que demarca o surgimento da noção de inferno, purgatório e paraíso.

como vale doloroso onde decai o humano quando se nega a seguir os preceitos dispostos pela razão, Flusser escancarou ser esse insalubre subterrâneo fruto da corrupção imposta ao mundo e aos humanos, justamente pela ação da razão, a qual afunda a natureza e os *sapiens* no reino das trevas, todavia, sem jamais escapar às leis de sua própria criação:

O humano, desde sempre, vem manipulando seu ambiente. (...). O mundo é por ela apreendido como um conjunto de coisas, como algo concreto. E não é apenas apreendido: as coisas são apanhadas para serem transformadas. A mão imprime formas (*informiert*) nas coisas que pega. E assim surgem dois mundos ao redor do humano: o mundo da “natureza”, das coisas existentes (*vorhanden*) e a serem agarradas, e o mundo da “cultura”, das coisas disponíveis (*zuhanden*), informadas. (FLUSSER, MC, p. 60-61)

E ao percorrer e apresentar as camadas de irrealidade, as quais refletem essa importunação da mão-mente do humano às coisas existentes *a priori* (*vorhanden*) e também às disponíveis *a posteriori* (*zuhanden*), Flusser anunciou – àqueles que acreditam que a história da humanidade desdobra-se como um processo de transformação progressiva, indo da natureza à cultura sem embaraços, em decorrência da ação assertiva do humano – que a “fé no progresso” deveria ser renegada. Em “O mundo codificado”, compêndio de escritos publicados após a morte do pensador, Flusser ratificou essa ideia ao afirmar ser notório que o *Homo sapiens* não abandona as coisas informadas. Muito ao contrário, ele as apreende “agitando-as até que se esgote a informação que contém” (FLUSSER, MC, p. 60). Onde o humano também violar a cultura, consumindo-a até que essa se transfigure em lixo, o qual será reabsorvido como natureza para, na sequência, gerar camadas inéditas de artificialidade. Por essa via de entendimento, não são apenas dois universos que circunscrevem o humano e que em igual medida são conformados pelos *sapiens*, mas três: o da natureza, o da cultura e o do lixo. Entretanto, o filósofo dos *media* considerou que:

esse lixo tem se tornado cada vez mais interessante (...). O que se constata é que o lixo retorna para a natureza. A história humana, portanto, não é uma linha reta traçada da natureza à cultura. Trata-se de um círculo, que gira da natureza à cultura, da cultura ao lixo, do lixo à natureza, e assim por diante. Um círculo vicioso. (FLUSSER, MC, p. 61)

É justamente nesse movimento de manipulação e transformação – que oportuniza a criação de mundos (da natureza, da cultura e do lixo), recai sobre si mesmo e sobre o dado previamente existente, favorecendo alterações e ressignificações diversas, as quais,

igualmente, reincidentem sobre o todo assim constituído (*autopoiesis* configurada dada a interpenetração e mútua influência que tais universos exercem entre si retroativamente) – que o pensador ergueu o que ele próprio denominou o “Elogio ao Diabo” como o louvor à história do “progresso” que nunca se satisfaz ou cessa. Evidencia-se previamente que, nesse percurso, o filósofo praguense intentou recuperar aquela que poderia ser considerada a visão proveniente do humano integral (aquele que analisa a partir da cooperação razão-emoção) e ressaltou dever haver modéstia quando da busca de “Deus” (divindade intemporal que exerce sua influência sobre tudo que transcende o tempo) e prudência nos encontros com o “Diabo” (divindade temporalmente determinada), como salientado por Batlickova (2010). Essa exortação se justifica tendo em vista que nenhum ente mortal é capaz de bem distinguir entre “o Bem e o Mal”, sendo, então, fundamental balizar apuradamente os desdobramentos decorrentes de cada intenção/ação.

Fato é que Flusser, apoiado em textos sagrados, filosóficos e literários, por intermédio da *mimesis* – aqui abarcada em sua acepção grega delineada e defendida como uma espécie de impulso básico que é “experimentar-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo” (LIMA, 2003, p.79) – erigiu sua paródia jocosa a partir dos “Sete pecados Capitais”, onde Deus figura como o nada inteiramente voltado para a tendência entrópica (condição de ser-para-a-morte) do universo, ao passo que o Diabo reveste-se da tendência neguentrópica (busca de superação do ser-para-a-morte), posição diametralmente oposta àquela pertencente a divindade suprema. Nesse ponto da argumentação do pensador, encontra-se a pedra seminal da comunicologia engendrada por Flusser ao longo dos seus trabalhos desenvolvidos no final dos anos 1970 e desenrolar dos anos 1980, quando os conceitos de entropia e neguentropia ganharam contornos ainda mais relevantes na obra do pensador, como pôde ser apreciado nos capítulos anteriores.

Como bem atenta Guldin (2018), “Deus” e “Diabo” configuram ciclo e epiciclo sobrepostos, muito embora se movam em direções opostas. O que não impede que na fábula flusseriana o “Diabo”, ao final de sua jornada rumo à irrealidade, retorne a Deus, ao nada (ao inarticulado) do qual tudo se origina e corrompe. Talvez um modo ainda mais preciso de compreender esse reencontro que se repete *ad infinitum*, seria compreendê-lo como resultante da “progressão” do saber e fazer humanos, transmutação que se supõe ocorrer em movimento

espiralado, o qual, em alguma medida, permite que forças aparentemente opostas, mas todo o sempre complementares, se entrelacem, originando choques (para o Bem ou para o Mal), favorecendo instantes abruptos de criação do novo. Adverte-se que tais momentos singulares, figuram como uma espécie de fim que aponta para o recomeço, logo, descortinam o início de um inédito ciclo (o nada como estágio inicial e final correspondentes). Essa asserção reporta ao eclodir das imagens sintéticas como representantes do fim da História e primeiras representantes do inaugural estágio zero dimensional de *bits* e *bytes*: universo dos códigos automaticamente calculados e computados. Essa dimensão espiritual dos códigos numéricos também explica a discussão subjacente e subliminar contida em “A história do Diabo” sobre os pecados edificadas pela razão, tendo em vista que são pecados originários da articulação mental. Por esse motivo, a etimologia da palavra “capital” destaca-se como um operador relevante.

Esclarece-se que o termo “capital” vem do latim e resguarda em si três sinónimas possíveis: “fatal”, “principal” e “cabeça” derivado de *caput* ou *a capite*. Donde a expressão “pecado capital” fazer referência àqueles vícios que se encontram “na cabeça”, no topo hierárquico das violações dos preceitos ditos morais, os quais foram posteriormente arrolados como desobediência aos ditos cristãos. Teoricamente, de tais preceitos emanam os demais desvios de conduta, os quais são em igual medida abarcados como merecedores de condenação suprema, visto representarem imperfeições que conduzem a alma ao aniquilamento. Como sabido, esses “pecados capitais” foram difundidos e perpetuados no tempo pelo senso comum via tradição oral, antes da datação cristã. Dentro do escopo filosófico, foi Tomás de Aquino (1225-1274) quem concedeu acabamento filosófico à questão. Fleck (2017) lembra que a nomeação e ordenação dos pecados capitais sofreu variação ao longo das eras, mas já no século XVIII a definição arrolava: avareza (*avaritia*), gula (*gula*), inveja (*invidia*), luxúria (*luxuria*), soberba (*superbia*), preguiça (*acedia*) e ira (*ira*)¹⁷⁸ como os sete pecados sobre os quais recairia a condenação suprema.

¹⁷⁸ Uma nota jocosa permitiria atualizar os pecados capitais a partir dos devaneios alimentados pelas tecnologias disruptivas contemporâneas e a instauração das redes sociais e comerciais, muitas delas de cunho transnacional. Tal lista poderia figurar da seguinte maneira: Tinder (luxúria); Twitter (ira); iFOOD (gula); Facebook (inveja); LinkedIn (soberba); Instagram (vaidade) e Netflix (preguiça).

Observa-se que, diferentemente do preconizado por Flusser, esses graves desvios de conduta foram abarcados pela tradição como gestados pelas paixões e instintos desordenados, os quais conduzem as almas à condenação. Flusser, a seu turno, advogou o contrário. Ao erigir o “Elogio ao Diabo” ensejou, em algum grau, advertir as almas acerca do perigo de se orientarem unicamente por intermédio da razão, a qual resguarda em seu íntimo forte vinculação com o Diabo, prevenindo sobre a necessidade de se adotarem caminhos alternativos quando da aquisição de conhecimento e intervenção no mundo – haja vista a proposta posterior que o filósofo lançou a partir da discussão que envolveu “*Vampyroteuthis infernalis*” com seus modos de apreensão e geração viscerais. A crítica aos descaminhos impostos pela razão iniciou-se por intermédio do uso do termo “*Diabo*” – considerado no ideário cristão como o portador da luz, o qual, por ser demasiado soberbo e intentar equiparar-se a Deus, visa influenciar os viventes para que recaiam no mesmo equívoco da presunção de conceber paridade entre si e a divindade suprema.

Donde Flusser empregar o nominativo “Diabo” como metáfora do intelecto que, ao ser expulso do seio “misericordioso” e “seguro” da natureza pela racionalidade enquanto “inventora da culpa – racionalidade que se configura como fonte de inúmeros desdobramentos e incontáveis problemas decorrentes desse afastar-se do estado natural (condição de expulsão do “paraíso primordial”) – cria para si uma realidade ficcional digerida “como se” fosse um elemento permanente e por todo o sempre existente. A queda é, pois, a “própria correnteza do tempo, e o progressivo afastar-se do mundo das suas origens” (FLUSSER, **DI**, p. 33). Neste contexto, a mente, ao promover a incursão temporal no intuito de obter conhecimento e domínio sob a natureza, tornou-se a grande responsável pelo despontar dos “pecados capitais”, desregramentos mortais inerentes ao árduo trabalho em busca do conhecimento e intervenção no orbe.

Ao assenhorar-se do conceito dos “sete pecados capitais” como modelo estruturante da crítica à racionalidade técnica (por muito tempo aclamada pelo ocidente como fonte de esclarecimento e iluminação), Flusser elaborou um percurso aparentemente necessário entre os “*pecados*”. Ele evidenciou uma aparente dialética existente nas “passagens” entre um e outro modo instituído pela faculdade de julgar para a pretendida efetivação do conhecer e do produzir. A “queda do Diabo” (indo do “céu” ao “limbo”), sua expulsão do paraíso, é

indicada como o início do drama do tempo. É a “própria correnteza do tempo, e o progressivo afastar-se do mundo das suas origens” (FLUSSER, **DI**, p. 33). Logo, de partida, “História” e “Diabo” são arrolados pelo filósofo como sinônimo do mesmo processo que intenta preservar o universo em seus aspectos temporais efêmeros e fugidios – um tipo de contraponto à noção da “influência divina” que, supostamente, almeja instaurar o princípio da permanência/eternidade. Todavia, esta polarização é desprovida de juízo de valor. Ela apenas denota a existência de “forças” promotoras e fomentadoras da “realidade”, muito embora essa seja apenas imaginada.

Nesta (re)mitologização flusseriana, espécie de cosmologia pós-moderna, enquanto “Deus” figura como um agente que visa aniquilar o universo e transformá-lo em “Puro Ser”/“Intemporalidade”/“Necessidade Absoluta”, o “Diabo” representa a instância primordial da indissolubilidade do universo, sua preservação enquanto devir/contingência. Logo, tentar fugir da ação diabólica é almejar adentrar o tempo das “Mães Imutáveis” (Flusser, **DI**, p. 192) e conseqüentemente nadar contra a própria condição humana de “ser, viver e relaciona-se com o tempo no tempo”. Admitindo essa inversão proposta por Flusser entre “Deus” (divindade intemporal) e “Diabo” (divindade temporal), e a supremacia da ação deste sobre a condição humana, Batlickova (2010) lembra que, para o filósofo dos media, o

divino tende para a superação do tempo, ele tende a dissolver o mundo fenomenal no Ser Puro, na intemporalidade eterna; enquanto o diabo age em favor dos fenômenos, esforçando-se em mantê-los. Nossos desejos comuns são muito mais próximos aos diabólicos, nós, como seres biológicos, não queremos dissolver-nos em eternidade, nós queremos nos manter vivos, (...) cumprir desejos, e, simplesmente, progredir. O progresso é o lema da nossa sociedade, é o valor positivo da civilização ocidental. (FLUSSER, **DI**, p.22)

Logo, torna-se evidente como Flusser opera uma inversão qualitativa ao indicar o Absoluto como ente desejoso em aniquilar o mundo em seu aspecto de devir, enquanto o ângulo diabólico assume o papel de cocriador e perpetuador do universo. O “Diabo” é “idêntico ao tempo, mas também inspira o espaço, porque é ele quem faz com que o mundo seja nosso mundo” (FLUSSER, **DI**, p.33). Por assim designar o ente diabólico, o autor critica ironicamente a tradição por esta o conceber negativamente pela atribuição de acidentes do tipo “espírito enganador, sedutor e aniquilador”, e advogou zombeteiramente ser preciso fazer justiça à participação ativa do “Diabo” na criação do ambiente onde humanos habitam, e, por

esse motivo, entendeu também ser um dever livrar-se da influência proveniente da “propaganda antidiabólica” que de há muito corrompe a reputação desse relevante agente criador, uma vez que toda

sinfonia da civilização, todo avanço da humanidade contra os limites impostos pela Divindade, toda essa luta prometeica (*sic*) pelo fogo da liberdade, tudo isso não passa (...) de obra majestosa do diabo. (...) de ilusão criada pelo diabo. Ciência, arte e filosofia são os exemplos mais nobres dessa obra. (...) uma primeira visão dos múltiplos aspectos positivos do caráter do diabo. (FLUSSER, **DI**, p.22)

Nesta tensão de forças contrárias nascida do embate entre “divindade intemporal” e o “diabo temporal” zeloso em promover métodos e técnicas para arrebatando das almas o direito ao Bem que lhe foi usurpado, os “sete pecados capitais” surgem como modos de construção da realidade impingidos pelo “Diabo” (razão humana) à empiria. Como adverte Duarte (2012), o “ente diabólico”, numa primeira instância de sua astúcia, por meio do método de tentativa/erro, busca ganhar terreno ante o império da eternidade. Logo, ele não é, como asseverado, um antagonista à obra divina, mas um “arquiteto” que assume a condição de “cocriador do mundo”, responsável pelo aspecto contingente, instável e adaptável do universo. Sobre esse aspecto, a “fabulação filosófica flusseriana” aponta que:

(...) o Senhor arrancou um pedaço do “ser em si”, do “puro ser”, para mergulhá-lo na correnteza do tempo. E essa correnteza do tempo altera o puro ser, torna-o fenomenal, porque o arrasta consigo e o submete a modificações sucessivas. (...) sugerimos a identidade entre tempo e diabo. É ele o próprio princípio da modificação, do progresso, da fenomenalização (...). É o princípio da transformação de realidade em irrealidade. (...) (FLUSSER, **DI**, p.33)

À revelia da crítica ácida aos devaneios decorrentes no tempo oriundos da ação proveniente da razão humana (do “Diabo” como princípio da modificação e do progresso), em “A história do diabo”, Flusser, longe de constituir um projeto que implicaria a recuperação do passado (delineado pela figuração do “paraíso perdido”) e extermínio do ente diabólico, visou indicar como o projetar-se ao futuro é obra sem retrocesso possível. Logo, buscou examinar como esse suposto progresso humano em sua busca por conhecimento (filosofia e ciência) e por dominação do mundo (técnica e tecnologia) desaguou em configurações imprevistas, muitas das quais indesejáveis. Segundo o pensador, esse “progresso”/“evolução”, que se processa em múltiplos níveis, provoca tanto admiração como espanto. Fato é, advertiu Flusser,

que algo sempre incitou o humano a peremptoriamente querer ver e ir além do disposto pela natureza, mas, as formas supostamente superadas continuam ativas e se intercambiam em alguma medida. Esses modos de aparente superação do estado natural são apontados pelo filósofo como modos de “seduzir e aniquilar almas”, isto por “forjar este ir além”, e ao assim atuar o “Diabo” “cria leis para poder infringi-las, e infringe leis para poder criar novas” (FLUSSER, **DI**, p.36).

Ao assim proceder, o “Diabo” finda por promover as “violações de preceitos”. Por esta via de entendimento, os “pecados” descritos por Flusser (por serem ideais) são complexos “modos”/“camadas” de “concepção de irrealidades”, mas também são “níveis” ontológicos distintos que abrangem planos diferentes. Logo, não podem ser comparados às ontologias/doutrinas do ser e das suas formas dispostas pela filosofia tradicional, pois as instâncias ontológicas criadas pela “ação diabólica” se entrecruzam e não permitem ser organizadas em separado. Essa ordenação define cada pecado como um aspecto de um todo abrangente onde cada qual é, igualmente, aspecto da atitude própria à racionalidade rumo ao “progresso”. A hierarquia *ad hoc* inventada e instituída pelo filósofo entre os pecados é acidental e se caracteriza como levemente apoiada sobre a “historicidade” da natureza. Se Aquino (2000) indicou a soberba como pecado supremo (apetite que pela “excelência dos feitos torna-se superior à Divindade”), Flusser partiu do “desejo”, em sua instância mais primitiva, para constituir uma sequência de suposta progressão pecaminosa de irrealidades (geração de realidades imaginadas), às quais se dedicará a seguir.

As camadas de irrealidade

A fonte da realidade

O primeiro nível dentre as “concepções de irrealidades” é a luxúria. Esse instinto primordial, esse modo de afirmação da vida, é indicado por Flusser, assim como pelos

freudianos, como “fonte da realidade”, princípio da vida e da “evolução”. Atua como espécie de paradigma de “inquietação interna do organismo vivo” que permite a expansão crescente deste mesmo tecido, considerou Flusser (**DI**, p.53). Trata-se de pecado surgido quando o humano se diferenciou da natureza ao atribuir a si um ente espiritual (a mente), desejo por exaurir a sua sensualidade por se envergonhar das suas próprias paixões, tanto entre humanos, quanto de humanos para com suas ideias e criações. No entanto o *Homo sapiens*, ao buscar exterminar as paixões, ele as sublima. Todavia, mesmo as paixões aparentemente dignificadas (seja, por exemplo, o “amor pela literatura”, ou mesmo o “nacionalismo”), de fato, não passam de caráter mais radical da própria luxúria, uma vez que o intelecto luxurioso, ainda aprisionado ao mundo sensível, lança-se em atividades promotoras da própria vida. Ao assim operar, o humano expande-se e nesse ato choca-se com o seu meio ambiente, donde haver um processo dialético entre evolução da nossa realidade e a resistência a ela” (Flusser, **DI**, p.102) imputada pela circunstância que a abarca e na qual infere.

A luxúria é impulsividade desenfreada. É o “deixar-se dominar pelas paixões”. É o polo mais distante das pretensões referentes ao cultivo dos valores ditos do espírito. Isso também porque se almeja extravasar e satisfazer os impulsos emanados pelo corpo em meio à circunstância que lhe rodeia e da qual participa. Todavia, segundo Flusser, a resistência provocada pelo entorno gera uma reação que pode ser descrita como “angústia existencial”. Esta “angústia existencial” frustra a ação expansiva da luxúria e a torna ainda mais inquieta. Entretanto, quanto mais “evoluído o animal luxurioso” (e o humano afigura-se como o supostamente mais evoluído dentre as espécies) tanto mais inibido se torna, ponderou o filósofo. E esta inibição é traço de estabilidade inerente ao opositor do “Diabo”. A inibição é antítese ao aspecto dinâmico e movediço da vida.

Por esta via de entendimento, a “sexualidade humana não é luxúria livre, mas luxúria algemada pela inibição” (Flusser, **DI**, p.80). É amor em *sensu stricto*, historicamente condicionado. Mas no ocidente esse amor tem se transformado em amor pelo “outro” e o amor sexual assume novo aspecto, o qual pode propiciar o “reconhecimento de si” no “ente amado”. Defronte a este ato de reconhecimento ultrapassa-se a individualidade: “é como um abandonar do mundo sensível” (Flusser, **DI**, p.83). Esse abandono do sensível é uma maneira de contato direto com o transcendente/intemporal que, a seu turno, abre brechas para a

derrocada do “Diabo”. O amor sacrificial seria a superação da vida, algo indesejado pelo “ente maligno”, que se vê compelido a lançar mão de estratégias e artimanhas sem precedentes para seguir na busca de “progresso e domínio” ansiados. No que concerne ao cotejamento entre os pecados capitais (re)mitologizados por Flusser, percebe-se que a partir da luxúria, todos os demais “extratos de irrealidade” são explicáveis como sublimação dessa violação originária, fruto do “desejo incontido” de apreender e ordenar o caos.

A realidade fenomenal

A partir da cosmologia diabólica que aponta para o fim da História e o eclodir da Pós-história, a ira é apresentada como indicativa da segunda “instância de irrealidade”. É ela uma consequência direta da luxúria em seu fluxo ininterrupto. Assim como aquela instância inicial, trata-se de sensação vivencial peculiar, a qual não se repetirá nos demais “pecados”. Luxúria e ira são posições primordiais, uma vez que reconhecem o mundo fenomenal como realidade *stricto sensu*, como algo distinto e independente. No entanto, enquanto a primeira cria um tecido que ela nomeia “realidade fenomenal”, no qual age com vistas à ampliação e propagação do mesmo tecido, a segunda, a ira, visa romper com as barreiras impostas àquela pela sua circunvizinhança e reorganiza de modo sistemático e contínuo a teia fenomênica luxuriosamente constituída (Flusser, **DI**, p.105).

No âmbito da ira, o “Diabo” assume posição de combate em prol da liberdade ética. Ele opõe-se às limitações do todo circunstancial impostas à sua “ação luxuriosa”. Conquanto a luxúria utiliza o método de tentativa e erro para adentrar terreno, o “método irado” revela-se severo e contumaz, como aquele próprio ao escrutínio das ciências exatas. O intuito do “Diabo” nesse nível de artificialidade é exterminar a “influência divina”, justamente por considerá-la hipótese inútil e nociva à continuidade de sua criação. Enquanto a Luxúria cria de modo desordenado, a ira cria ordenadamente e reorganiza o caos luxuriante. Luxúria permanece no campo diabólico de combate, mas a ira assume o *front* de batalha: é pela ciência que o “Diabo” almeja vencer a “guerra” contra o Absoluto, advertiu Flusser.

A “mente irada” tenciona dirigir e ordenar o “mundo objetivo”. Ela não admite as fronteiras, nem as barreiras impostas pela vida limitada e condenada ao perecimento. O “diabo” rebela-se contra essa indignidade (o desaparecimento) imputada à vida. Quer ser livre, quer adentrar campo ilimitado, quer para si a dignidade sem inibição. “Se o gozo era o ideal da luxúria, a liberdade apresenta-se como o mote principal da ira (Flusser, **DI**, p.107). É como se as ciências (em seu estado primitivo) arrolassem em si/para si ações e atividades que não recebem outra determinação que não sejam provenientes de si mesma (espontaneidade absoluta não determinada, conforme sentido apregoado por Kant). No entanto, Flusser apontou como essa pretensão da ciência vê-se frustrada pelas ocorrências naturais luxuriantes que dela independem. Neste contexto, o elemento inibidor da ira são as “leis” ditas naturais que aprisionam a mente, e são contra estas que este “estrato de irrealidade” agirá, não no sentido de as exterminar, mas atuará tendo em vista transformá-las em “leis objetivas” capazes de algar não só as mentes, mas também os “objetos”.

Por intermédio das ciências o “Diabo” formula leis linguisticamente e promete que o intelecto não estará sujeitado a elas. Num único lance promete “alienação da mente” e “superação da natureza”. Assim, essas instâncias de “saber” prosseguem certas de que o conhecimento das “leis das coisas” permite a manipulação e dominação dessas e findam por instituir a distinção entre “conhecedor e conhecido”, entre “sujeito e objeto” – cujos resultados se esboçam, segundo Flusser, como loucura coletiva. Donde ser a ira o “primeiro estágio de uma esquizofrenia que começa a delinear-se” (Flusser, **DI**, p.108). Por essa via de entendimento, sinaliza-se que o projeto existencial da ira se conforma como uma conjuntura onde a natureza é objeto da mente, logo orientada por um conjunto de rigorosas regras, as quais visam transformar o caos em cosmos. Isso porque, um agrupamento desordenado não possibilita escolha, tendo em vista não oferecer estrutura, logo, afigura-se como desprovida de sentido. E, se não há sentido, não há motivo, ponderou o filósofo. Isso porque, para Flusser, motivo é sinônimo de vontade, e, sem vontade não há liberdade, a qual só pode existir em contraponto à necessidade que lhe frustra a ação, mas que, em contrapartida, lhe serve de condição para romper com os entraves a ela impostos.

Se a luxúria procura um objeto, um mote do desejo – espécie de desejo negativo, sensação da falta de necessidade, dado que se tem certeza de que não se sabe o porquê se quer,

nem mesmo o que se quer, uma vez que se vive no universo sem sentido dos sentidos, reino da inexistência da obrigação e que, por assim se conformar, prescinde do conceito de liberdade, justo ser esse um ato de escolha – a ira tem objeto, um ente estipulado pela vontade, no caso: o mundo. Esta sim, pressupõe liberdade, haja vista que possui metas e métodos para alcançar seus objetivos (atos de deliberação e escolha). Concisamente, a partir dessa relação simbiótica entre luxúria/ira, entre desejo/vontade, a ira surge como aquele elemento que retira a mente do mundo da luxúria, para opô-la a ele (o mundo) e aliená-la. A mente alienada se torna “sujeito” e o mundo se torna “objeto”, e a relação que surge desse confronto define-se como conhecimento, base da manipulação do mundo e dos entes. Enquanto o clima da luxúria é aquele próprio ao desejo como base do gozo, o da ira é o conhecimento como base da manipulação. No primeiro caso a mente demanda, no segundo, ela manda (FLUSSER, **DI**, p. 109-110). Nesse ponto do argumento, chama-se a atenção para como o filósofo se apodera do problema da relação entre “sujeito” e “objeto”, sendo o “sujeito” identificado como “mente alienada” e o “objeto” equiparado com o “mundo destituído de sua materialidade e abarcado pela mente”. Ambos, meros elementos provenientes do ato “irado do intelecto”.

Não obstante, as categorias “desejo” e “vontade” são igualmente consideradas pelo Filósofo. “Desejo” parece ser definido por Flusser como uma espécie de princípio que impele uma mente à ação, e não como a acepção aristotélica que o define como um apetite sensível em direção ao agradável. Apresenta-se também distinto da designação oferecida por Descartes (1596-1650) que o vê como uma espécie de agitação da alma oriunda de espíritos que a impellem a um querer de coisas consideradas convenientes. A acepção flusseriana talvez esteja mais próxima da deleuziana por esta definir o desejo como produtor de realidade. É ainda relevante observar a distinção que Flusser efetua entre esse conceito e o de “vontade”. O filósofo instaura uma espécie de passagem obrigatória da luxúria à ira como ação inerente à mente atuante e não proveniente de corpos orgânicos desacoplados de substância mental. Onde a volição figurar-se, em certa medida, mais íntima da concepção kantiana que a compreende como constitutiva da razão prática, logo, entende ser a “vontade” uma ação em conformação com regras bem delimitadas e com um fim prescrito/deliberado.

Por outra via de acesso, percebe-se que, notadamente, enquanto o senso comum demarca a ira como uma “perda de racionalidade”, Flusser a admite como racionalidade

movida por dúvida metódica cuja mira é a apreensão de uma suposta transparência do mundo¹⁷⁹ sensível aos moldes do *tractatus* wittgensteiniano, quando a razão finda por constituir símbolos que preencham de sentido o que é accidental, exorta Duarte (2012). Conforme posto em relevo por Batlickova (2010), trata-se do conceito de dúvida, todavia traduzida como a “ansiedade da alma de esgotar-se” em mais um passo rumo ao inferno. E nesse caminhar revoltado, a ciência formula normas e limita a ação da mente. Mas esse frustrar (condição de dependência) é imprescindível à liberdade própria à atividade intelectual e é também o responsável pela atual “cientifização progressiva do mundo”, o qual torna-se “instrumento da mente” (Flusser, **DI**, p. 112-114).

Por meio de sua busca por autossuperação, a ira duplica o mundo. E, a partir dessa capacidade de duplicar o orbe por intermédio do viés simbólico, o intelecto finda por gerar máquinas e técnicas capazes de fornecer uma realidade (como modo de ser das coisas aparentemente existentes fora da mente humana ou independentes dela) em certa medida estável, a qual, terminantemente, é desbancada pelo poder do “acaso”. O acaso como “milagre” é tudo aquilo que a ciência se mostra incapaz de esclarecer. Logo, é tudo aquilo nomeado indiscriminadamente como magia; algo que não pode ser explicitado pelo auxílio de codificações simbólicas. O “acaso” ou “fator de indeterminabilidade científica” desnuda o aspecto de disciplina puramente formal característico das ciências. Por assim atuar, permite a compreensão de o universo que ela descortina ser algo meramente ideal. Fato problemático para o “Diabo” que vê no “acaso” a possibilidade de uma recaída da mente em busca do transcendente, espécie de fé no eterno/atemporal, logo, no imutável. Por tencionar eliminar a abertura para o transcendente e reconquistar o senso de realidade como transitório, a mente diabólica gesta nova estratégia de criação ficcional de realidade. Dessa gestação, nasce a gula como o desejo desordenado que tudo devora.

O devorar o mundo para realizá-lo

¹⁷⁹ Transparência do mundo, a qual supostamente poderia ser abarcada (pela percepção do espírito) em sua totalidade significativa por regras gerais, tais quais as leis instituídas pela ciência à natureza, esclarece-se.

O “desejo desordenado de tudo devorar” constitui-se em “A história do Diabo” como o “pecado da gula”. Ordena-se como uma espécie de síntese entre luxúria e ira, surgindo para acirrar o embate contra toda possível estabilidade e retenção do elemento contingente. Fato é que todas as demais violações a partir desse estrato de artificialidade operam numa sensação vivencial distinta da díade precedente. A partir da gula todas as “instâncias de idealidade” surgem demarcadas pelo termo “para mim”. É como se tivessem um “eu” por centro, tal como ocorre em situações existenciais egocentradas, uma vez que a circunstância onde o “eu” encontra-se envolto é experienciada como válida e real apenas em relação àquele “eu” em específico. Evidência que promove uma condição de dubiedade ontológica, sendo as “éticas” erigidas a partir dessas instâncias relativas. É justamente por esse motivo que Flusser advertiu sobre o fato de que nesta linhagem as “violações” agem reflexivamente sobre si mesmas. Sendo assim, o pecado da gula assemelha-se à tentativa de tragar velozmente o mundo para, a partir dessa ação, realizá-lo, uma vez que a realidade encontra-se justamente no “eu” que o devora.

Nos domínios da gula, defronte à “perda da fé na realidade em si” – seja porque se renunciou aos desejos luxuriosos, seja por ter plainado sobre as gélidas esferas dos símbolos puros instituídos pelas ciências, os quais se conformam como desprovidos de senso de realidade – a mente alienada anseia por restaurar o contato com a correnteza quente da vida. Todavia, o “mundo da vida” para ser abarcado como realidade por “mentes que somos” precisa ser transformado em substância mental, pois nos edifícios da gula só é real o que é compreensível: tudo aquilo que é codificado linguisticamente. Logo, o mundo da vida codificado (realizado linguisticamente) precisa ser devorado, incorporado de modo a permitir que as virtualidades das mentes possam ser assimiladas. Por esse viés, o clima da gula é edificado como o do “idealismo” que “nega realidade ao mundo fenomenal (a tudo aquilo que aparece), mas afirma a realidade da coisa pensante” numa “progressiva humanização da natureza”, admite Flusser (DI, p,121-122).

Segundo o teórico dos media, nesta “camada de irrealidade” o conhecimento é concebido e experimentado como processo paralelo ao metabolismo, o qual engloba reações de síntese/anabolismo e de desassimilação/catabolismo. Logo a metáfora sugere que o mundo fenomenal seja devorado mentalmente (estágio do aprender), para, *a posteriori*, ser engolido

(estágio do aprender englobante) e finalmente ser digerido (estágio do compreender), o qual comporta em si a eliminação de substâncias (detritos) provenientes da ação digestiva (estágio da ação transformadora). Por esse motivo, diante do acoplamento estrutural mente-mão humana, a natureza

passa a ser alimento, matéria-prima da mente. E, à medida que se processa o enorme festim da mente, a natureza diminui, e aumentam (...) os excrementos da mente, os instrumentos. Esses (...) são, com efeito, mente tornada sensível. A meta da gula é devorar a natureza toda e transformá-la em instrumentos. Os instrumentos, por terem origem mental, são muito mais reais que os objetos da natureza. Os objetos da natureza são “vir-a-ser” da mente gulosa, estão diante da mão da mente (“*vorhanden*”). Os instrumentos testemunham a ação devoradora e transformadora da mente, e estão a serviço da mente (“*zuhanden*”). (FLUSSER, **DI**, p.122)

Ao assim configurar-se, a natureza transmutada em instrumento transforma-se em circunstância quase real à serviço da mão da mente. Esta ainda possui algum nível de escolha, logo não se apresenta totalmente alienada. Remanesce certo grau de liberdade. A ação devoradora (fome que se assemelha à constituição de conhecimento) acoplada à sua consequente digestão (excremento que lança a partir do conhecimento adquirido, por exemplo, a tecnologia) ocorrem emancipadas da fé ingênua na “objetividade” do conhecimento. Dentro desse contexto, assinala-se que se a gula é a capacidade de absorver o excedente (tudo que não se necessita). Na cosmologia flusseriana ela desponta como possibilidade elevada à máxima potência de alteração do mundo empírico por vias mecânicas avançadas. É justamente esse o ponto que mais interessou ao filósofo analisar e examinar minuciosamente. Para ele, se a ciência é o aparato da ira, a tecnologia apresenta-se como capaz de gerar ambiência propícia à gula. Isso porque, a tecnologia e seus desdobramentos arquitetam o clima do paraíso terreno.

A modificação provocada no “mundo da vida” por intermédio dos aparatos pós-industriais (onde se tem a supremacia da ciência e da tecnologia de ponta), como visto, é associada por Flusser ao metabolismo digestivo com as etapas próprias à tríade alimentação/digestão/excreção. Trata-se de ponto crucial da “astúcia do diabo”, visto que neste nível do desenvolvimento da civilização e cultura humanas a automação maquínica e tecnológica ganharam contornos imprevistos e a atuação desses desdobramentos transcodificadores de conteúdos informacionais gerou, na mesma proporção,

desenvolvimentos inimagináveis, como, por exemplo, a criação de instrumentos capazes de autorreprodução. Logo, a concepção flusseriana que aponta para o modo como a produção do conhecimento (entendido como o metabolismo do mundo, que é engolido/apreendido, digerido/compreendido e expelido/transformado a partir da atividade do intelecto humano) e sua subsequente geração de produtos e de consumo por meio de aparelhos (*gadgets*), assim como por intermédio da tecnologia a eles vinculada, promove “o devorar”, “o digerir” e o “expelir” como atividades associadas propícias a transformar e criar realidade.

Fato é que o teórico, ao descrever a geração de realidade, logo, o surgimento de “coisas” e “não-coisas” (dados imateriais, logo, tudo aquilo que não pode ser apalpado pelas mãos, tais como: a memória do computador, as imagens eletrônicas, os hologramas, entre outros) no orbe a partir do ímpeto transformador do intelecto humano frente ao estado originário do universo, ratifica o paralelismo entre a tríade “alimentação/digestão/excreção” indicada por Flusser em “A história do Diabo” (Flusser, **DI**, p.122) e aquela revisitada em “O mundo codificado”, a qual exhibe a progressão do conhecimento a partir da geração e manipulação da “natureza/cultura/lixo” (Flusser, **MC**, p. 61). Considera-se imprescindível reforçar como o filósofo indicou a existência de um “eterno retorno” da produção humana (excremento/lixo – que deveria ser secundário, derivado e transitório) ao polo originário (natureza), sendo incorporado/ por todo o sempre, de certo modo, pelo substrato natural como sendo, desde sempre, elemento primordial dele constitutivo.

A retroalimentação proposta pelas tríades diz da capacidade humana em inserir elementos na *physis* (a totalidade daquilo que é), os quais são tomados a posteriori como se fossem elementos naturais – no sentido de pertencentes à tessitura do mundo antes da ação humana. Sinaliza-se que a modificação provocada na urdidura do universo pela ação do intelecto pode também ocorrer, e que de fato afluí com maior incidência, por extração de elementos dispostos originalmente de modo independente do agir dos *sapiens*. Esse saber e agir simultâneos projetam uma natureza modificada. Seja por inserção ou por extração, essas associações formarão inédita camada de natureza codificada. Por natureza codificada intitula-se a circunstância originária alterada pela ação do intelecto, a qual é abarcada por outras mentes como algo primário e independente da ação/criação mental. Tal ambiência será indelevelmente cingida ao circuito vicioso e ininterrupto da geração de dados informacionais

e de bens de consumo tangíveis e intangíveis transformando-se em realidade igualmente codificada.

Fato é que quase trinta anos após o falecimento de Flusser e da divulgação da obra do autor, as codificações do mundo a partir do aparato tecnológico digital exacerbou o prognóstico flusseriano acerca da codificação do mundo. Ao que faz referência à questão da percepção humana alterada pelo meio onde habita e no qual impregna sua existência, tornou-se sintomático como os representantes da intitulada “geração Z” ou *iGeneration*, os Gen Z – considerados os nativos digitais da era da *World Wide Web* (www), quando hipermídias puderam ser interligadas e executadas em ambiente digital de acesso remoto e em tempo real – comportam-se e adaptam-se diante dos aparatos bio e tecnológicos disruptivos em voga. Notório como os Gen Z imersos nesse ambiente reconfigurado¹⁸⁰ agem e reagem ao contato com os *gadgets* tecnológicos disponíveis “como se” estes fossem parte constitutiva da realidade desde todo o sempre. Experiências mostraram que os novos humanos diante de aparatos provenientes de um *analog medium* esperam desta funcionalidade e resposta ao comando similar àqueles alcançados por intermédio da manipulação dos dispositivos tecnológicos próprios à era do *digital medium*. É “como se” na atualidade todo o universo fosse uma grande tela sensível que pudesse ser acionada ao simples contato de um dedo, um *touchscreen* capaz de prontamente ofertar *feedback* programado, logo previsível, desde a mensagem lançada pelo emissor/fruidor.

Embora a tecnologia do *touchscreen*¹⁸¹ tivesse sido mencionada em artigo nos idos de 1965, fruto dos trabalhos de pesquisa teórico-empírica do cientista e inventor britânico Edward A. Johnson – o qual desenvolveu a tela sensível no *Royal Radar Establishment* em Malvern/Reino Unido – essa só se popularizou no início do século XXI, após longo período de aperfeiçoamento e ampliação de suas funcionalidades. Vilém Flusser, não presenciou tais ajustes e funcionalidades que se tornaram mais presentes a partir dos anos 2000. Mas o seu prognóstico apresentado em “O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade”

¹⁸⁰ O link a seguir remete a uma peça publicitária onde um nascituro digital após manipular um dispositivo portátil com *touchscreen* espera resposta similar proveniente da manipulação de uma revista impressa: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Govj6R-USBM>>. Acesso em: 11 jan. de 2021.

¹⁸¹ Cf. Canton (2001). Discussão disponível também em: <<https://www.tecmundo.com.br/touchscreen/42036-a-historia-das-telas-touchscreen.htm>>. Acesso em: 11 jan de 2021.

acerca das teclas (dispositivos) que recompõem o mundo desintegrado em elementos pontuais (impalpáveis e invisíveis) previu a atuação imprescindível dos dedos indicadores em simbiose com as teclas e botões que tudo geram e manipulam:

As teclas estão em toda a parte. (...) se movimentam no universo infinito dos pontos (...) São elas dispositivos que traduzem o infinitamente pequeno para a região na qual o humano é a medida de todas as coisas. (...) traduzem não apenas o ínfimo para o humano, também do ínfimo para o gigantesco. Ao apertarmos um botão, montanhas explodem (...) Ao apertarmos teclas estamos destruindo o famoso *sandwich* que estrutura o nosso mundo em três níveis: das dimensões nucleares, das dimensões humanas e das dimensões cósmicas. As pontas dos dedos são feiticeiros que embaralham o universo. (FLUSSER, **UN**, p. 31)

As teclas eram o que se tinha de mais familiar à época de Flusser. Eram elas que, em ampla medida, possibilitavam a integração humano-máquina¹⁸², tornando possível a manipulação da irrealidade concreta das produções provenientes da ação racional humana. Foram elas que licenciaram a tradução de mensagens proferidas e permutadas pelo câmbio humano-tecnologia-mundo codificado, o qual se apresenta composto por camadas de natureza fenomenal, cultura imaginada e lixo ficcional codificados em *feedback* perene. Considera-se ainda que o termo “tecla” pode perfeitamente ser atualizado pelo *touchscreen* sem que se perca a clareza sobre a manipulação operada pelo dedo humano em contato com a camada de irrealidade digital. Pois, conforme asseverado, para os nascidos digitais o elemento tecnológico figura-se como elemento constitutivo originalmente do “mundo da vida” e seu *modus operandi* apresenta-se igualmente distinto daqueles humanos de gerações precedentes. Tal ocorrência permite lembrar a asserção aristotélica de que a *physis* adulterada prontamente modifica a percepção, logo reconfigura, em ampla instância, os pressupostos racionais. Donde, crê-se que os exemplos lançados reverberam como o produto oriundo do “ritmo diabólico que governa o mundo dos instrumentos” apresenta-se como “resultado palpável da gula” (Flusser, **DI**, p.131). O produto oriundo desta manipulação retorna à sua ambiência, sendo reabsorvido como elemento dela constitutivo: qual elemento conformador daquilo que é primário, fundamental e em alguma medida persistente.

Complementarmente, os representantes da *iGeneration* também consubstanciam uma circunstância auditiva distinta daquela vivenciada por seus ancestrais. Pesquisas recentes no

¹⁸² Cf. Parente (1996)

âmbito da coleta de sons ambientais¹⁸³ para fins artísticos no escopo da composição e da arquitetura de som apontam como nos últimos 200 anos a contextura sonora do mundo vêm sendo transformada violentamente, seja pela extração ou por via da inserção de elementos na organização vigente do orbe. A compleição sonora da terra há muito vem se distinguindo das configurações registradas pelos primeiros instrumentos de captação e armazenamento de som. Hodiernamente assiste-se à interposição de sons e ruídos ditos naturais (visto não serem fruto da manipulação direta da mão e razão humanas) com aqueles provenientes de aparelhos analógicos em simbiose com outros oriundos da composição de elementos auditivos assistida por aparatos sintéticos digitais¹⁸⁴.

Definitivamente, o mundo contemporâneo não é o orbe habitado e manipulado pelos *sapiens* pré-históricos. Não é ao menos o ambiente configurado à época de Flusser. O universo organizado nos dias atuais é, em alguma medida, um aquém e um além do prognóstico vislumbrado pelo pensador dos *media*. Donde a necessidade de se operar como sugerido por Nietzsche, para quem é necessário lançar-se em busca das raízes genealógicas, não apenas dos preconceitos e conceitos vigentes, mas, principalmente daquilo que se afigura como “sendo o que é” (as certezas), cujo fim já foi reverberado também por Prigogine. Isso ainda porque o humano não só perdeu o fundamento de seus símbolos, mas também o viés estruturante de sua constituição mental. Flusser compreendeu que voltar aos fundamentos *tout court* seria tarefa impossível e descabida. E foi por esse motivo que defendeu que agir/criar/pensar tendo-se consciência do atuar em meio a extratos de irrealidade erigidos pela racionalidade, minimiza a alienação peculiar às mentes que se querem conscientes, iluminadas pela verve racional.

Seja também porque, vislumbra-se na ambiência edificada pelo intelecto guloso, o novo reino da vida (Flusser, **DI**, p. 130), uma continuação da natureza permeada por instrumentos autorreprodutores, dirigidos e controlados por cérebros eletrônicos

¹⁸³ Tomou-se como exemplo dessa atuação e constatação as atividades empreendidas pela OCR (*Ocean Conservation Research*). Trata-se de entidade responsável pela salvaguarda das condições ideais da ecologia marinha e pioneira nos estudos sobre os impactos sonoros gerados pela atividade humana na vida marinha no que se refere às redes de comunicação acústica submarina, aos sonares de uso militar, ruídos decorrentes da navegação, entre outras ações e instrumentos que podem impor fortes e irreversíveis impactos à ambiência marinha. Para mais detalhes acessar o site: <http://ocr.org/>

¹⁸⁴ Cf. Iazzetta (2009).

automatizados (Flusser, 2008a, p. 131). Esses reconfiguram a posição ocupada pelo humano na cadeia da “natureza”. A ação devoradora produz dispositivos que possuem existência e funcionamento independentes dos *sapiens*, os quais se veem, em ampla medida, incapazes de acompanhar o ritmo frenético e os perenes aperfeiçoamentos pelos quais passam os dispositivos disruptivos. “Seremos devorados por nossos instrumentos”, graceja seriamente Flusser, visto que para ele o humano

não passa de órgão no corpo da vida, cuja meta é devorar a natureza que lhe é anterior, transformá-la em instrumentos, e ser devorado por eles. E quando tiver o humano completado esse seu dever, será extinto. (...) e desaparecerá pela regra da “sobrevivência do mais adaptado”. (...) É possível adiar esse acontecimento. É possível uma adaptação do humano aos instrumentos. (...). Há um princípio de retribuição da natureza. Os biólogos o chamam de “simbiose”. (FLUSSER, **DI**, p. 131-132)

Nota-se como a citação já apontava o processo de hominização discutido previamente. Assinala-se também que a partir dessa simbiose proclamada, dentro do escopo das percepções sensorio-mentais provenientes dos elementos sintéticos instituídos pela ação humana, a ênfase dada pelo filósofo dos *media* à necessidade de se distinguir que a díade “fome/digestão” promovido pela *gula* difere daquela vinculada à ação da luxúria. A gula transforma a realidade dos sentidos em realidade da mente, logo a “fome” emanada pela gula é fenômeno mental: é o prazer do devorar conquanto atividade criadora de realidade para a mente. Devora-se, digere-se e excreta-se ilusão informada pelo próprio intelecto (Flusser, **DI**, p.130). O que a gula capta são “símbolos nascituro”, pois em seu escopo o universo dos sentidos nada mais é que ficção da mente. E todo fenômeno proveniente da articulação mental é fictício na mesma escala e participa da realidade justamente por ter sido gestado e atualizado/(in)formado pelo intelecto criador.

Destaca-se que a tessitura da realidade constituída por aparelhos, instrumentos e dispositivos devoradores de tempo edificam o senso de “estar abrigado”. A atividade criadora da gula é uma *Imitatio Dei* propícia à construção de equipamentos “geradores de fome” (máquinas que se atualizam e se suplantam *ad infinitum*). Quanto mais máquinas existem, tanto mais máquinas faltam, exortou Flusser (**DI**, p.127). Se amplamente se eleva o *standard* da vida, em contrapartida, criam-se entes escravos do tempo ágil em ser ainda mais fugidivo. Pode-se estar em todos os lugares da terra quase de maneira simultânea, mas as viagens são

fugas do tédio e as “bocas que se abrem para bocejar são imediatamente tapadas com produtos” (FLUSSER, **DI**, p. 128). A humanidade gulosa habita em clima existencial do tédio e do consumo desenfreados, pois seus produtos (testemunho do espírito) são totalmente transparentes: não revelam segredo algum, porque tudo encobrem.

Se a ciência e a tecnologia resguardam vínculo tênue com a magia, graças a qual os fenômenos naturais adquiriam sentido e significado (no que se refere ao princípio da ordenação), ciência e tecnologia perderam todo o encanto e sabor “sobrenatural” constitutivo daquela. Em contrapartida, a ação da gula, por meio do seu devorar ininterrupto e tedioso provoca o nojo: a “vontade de vomitar o devorado”. Assim sendo, a gula cria sua própria antítese: o nojo limita a gula, conforme discutido no capítulo anterior. Ciência e tecnologia foram prometidas pelo “*Diabo*” como elementos de libertação do humano, mas os instrumentos acabaram por superar muitos dos atributos humanos e por dominá-los. Perdeu-se o contato com a natureza, e a solidão da condição humana em meio a aparelhos, instrumentos e dispositivos disruptivos exacerba a consciência do decesso. “Somos apenas uma fase daquele processo que procura tornar real a transitoriedade” (FLUSSER, **DI**, p. 134). Se o “Diabo” tencionava por meio da tecnologia edificar a humanidade enquanto criadora *in Imitativo Dei*, a estratégia resultou no indivíduo escravo de seus produtos, sendo apenas um elo da cadeia evolutiva. Humilhado, o *Homo sapiens* resguarda-se consciente de sua impotência.

Mas nojo e humildade na qualidade de elementos limitadores da gula não se fazem sentir enfaticamente, pois, como incita o filósofo, a vontade de cessar e descansar é reação indigesta e o progresso esforça-se por eliminá-la impiedosamente. “Ou avançamos, junto com toda a humanidade, rumo ao paraíso da gula, ou seremos aniquilados” (FLUSSER, **DI**, p. 136). E nesse ponto, mais uma vez, o filósofo desconsiderou a possibilidade de retorno ao paraíso perdido, tanto porque o abismo deflagrado já provou ser intransponível. Diante dos excrementos mentais transmutados em instrumentos, o humano é propulso a seguir adiante. Não propriamente pela gula que persiste, mas por sua transmutação em inveja e avareza.

A sociedade como fonte e o fundamento da realidade

Em tom ácido e descrente, Flusser prosseguiu na sua (re)mitologização dos pecados capitais e assegurou que o mundo diabolicamente criado tem promovido o existir de fenômenos duvidosos e escravizadores do humano. Mas como a luta entre céu e inferno não pode ser mitigada, o “Diabo” vê-se compelido a estruturar nova estratégia de ação mais “avançada” e eficaz. Em meio aos esforços da luxúria contra a inibição, da ira contra o acaso e da gula contra o retorno das artificialidades criadas pela irrealidade da natureza, o ente diabólico consubstancia a “sociedade” como elemento propulsor de nova camada de realidade, a qual estrutura-se como fonte dos pensamentos, desejos e valores mais elevados do *Homo sapiens*. O “Diabo” incute a noção de que o elemento humano situado à margem da sociedade não passa de “uma construção mental, um espectro com o qual operam filósofos e teólogos ‘individualistas’ para as suas finalidades escusas” (Flusser, **DI**, p.137). A partir da gula todos os “desvios de conduta” simbolizam inéditas fases da civilização, desacopladas da “realidade dos sentidos” e submersa na “realidade linguística”, esclarece Batlickova (2010).

Ao estipular a “sociedade como fonte e fundamento da realidade” (Flusser, **DI**, p.137), o pensador indicou como a própria mente humana, com seus pensamentos e valores, surge como resultado dessa coletividade. Isso porque a sociedade seria aquilo que permite ao indivíduo ser algo além de mero espectro/construção mental, facilmente manipulada por mentes pecaminosas. O grupamento societário seria o responsável por fornecer ao elemento humano o contexto, a meta e o significado de sua existência. Pois somente

como participante de uma família, de um sindicato, de partido político ou de clube de *bridge* torna-se o humano realidade. A sociedade realiza o humano. (...) que (...) por sua vez, realiza a sociedade (...) há, portanto, um problema ontológico que se esconde nessa (...) definição de sociedade. Mas o diabo resolveu, neste estágio do seu progresso, ignorar essa dificuldade. (FLUSSER, **DI**, p. 137)

O ente diabólico consegue escapar do problema ontológico, por considerar que o humano totalmente integrado aos nichos societários não se lança à problemática do ser, dado acreditar conhecer a “sua realidade”. No entanto, essa integração indivíduo/sociedade é passível de sofrer distúrbio, caso o humano venha a se alienar do agrupamento. Ao assim

proceder, abrirá espaço para a “fé transcendente”, a qual figura como “sintoma patológico da alienação do humano” (Flusser, UN, p.138). Abandonado, solitário, distante dos “baluartes protetores da sociedade”, o indivíduo volta para si mesmo e pode entregar-se ao “vento quente e desértico da Divindade” (Flusser, UN, p.139). E a partir dessa constatação, o *zoon politicon* perde sua autenticidade. Logo, perante essa “frente divinal”, o “ente diabólico” esforça-se por fortalecer as estruturas societárias de modo que estas figurem como única realidade. Fato é que para cimentar as estruturas da sociedade e evitar que os *sapiens* dela se afastem, o “Diabo” utiliza-se da inveja como princípio evolutivo da sociedade (aspecto progressista da mente, espécie de luta pela justiça social e liberdade política) e da avareza como o princípio conservador da sociedade (economia *stricto sensu*).

Enquanto a avareza tem por meta situar/fixar a mente no tecido societário estabilizando-a (tendência conservadora), a inveja dinamicamente forma e reforma a estrutura coletiva (tendência progressista). O clima existencial compartilhado por esses estratos de realidade é o da moralidade. Da tensão entre esses vetores eclodem os estágios societários. É “como se” o “Diabo” por meio da díade inveja/avareza entrasse em combate consigo mesmo, mas, é evidente que tal disputa é mero ato de fingir, visto que os pecados se retroalimentam, fortalecendo um ao outro. Consequentemente, consolidam e tornam real a sociedade. Desse embate despontarão realidades secundárias. Dentre essas, a “cultura”, a qual, segundo Flusser, funciona como sinônimo de “civilização” ou “história da humanidade” e se apresenta como a camada societária mais relevante. Isso porque ela evolui no tempo, donde ser um produto da história como todo desdobramento da organização societal, a qual pode ser compreendida como uma espécie de “coisa em si” kantiana: um “fundamento metafísico”, representante legítimo da mente, da qual se pode aproximar por intermédio dos mitos (FLUSSER, DI, p.139-140). Esclarece-se que os mitos são considerados por Flusser como revelações imediatas da realidade. Por esse viés, a concepção flusseriana de mito aproxima-se dos estudos que apontam dado mitológico como um instrumento de estudo social.

À medida que a “inveja dos deuses” lança-se no “lodo primordial” para produzir mitos, a “avareza dos seres” procura consolidar por meio de ritos o fenômeno originado. Explicita-se que o termo rito em Flusser não se restringe à noção de técnica mágica, ou mesmo religiosa, com vistas a obter “sobre as forças naturais um controle que as técnicas racionais não podem

oferecer” (ABBAGNANO, 2012, p. 1017) ou mesmo tentar obter a manutenção/conservação de alguma garantia de salvação em relação a essas mesmas forças. Se em Flusser resta alguma vinculação ao conceito esclarecido por Durkheim (1858-1917), quando analisou as formas elementares da vida religiosa, esta seria a noção de repetição que favorece a contiguidade. Essa contiguidade, na percepção flusseriana, seria aquela decorrente do mito. Embora Flusser tenha sugerido ser o rito a manutenção de um padrão, esse não pode ser mecanizado, uma vez que tende a atualizar o mito que, por si mesmo, é dinâmico.

Logo, mito e rito despontam como pontos primordiais da história, por a civilização ocidental ser resultante da evolução ininterrupta desses elementos, o que confere à realidade o seu caráter mutável, capaz de promover a geração perene do novo. Por intermédio dos mitos, os componentes da natureza não são como elementos “em si mesmos”, mas apresentam-se como elementos para a sociedade. Com designação e significação igualmente flexíveis, a partir desses “estratos de irrealidades”, a natureza consolida-se como um mero produto da sociedade, um produto histórico que se modifica de acordo com a tensão dialética que informa tal sociedade. Por assim constituir-se, natureza configura-se em Flusser como uma “realidade em grau subalterno” (FLUSSER, **DI**, p. 142).

Sendo a natureza um grau subalterno de realidade, a camada mais imediata e tangível passa a ser a civilização (manifestação fenomenal da sociedade). Esta comporta em si dois modos descritivos intrinsecamente vinculados: o introspectivo (o Eu consciente) e o extrospectivo (composto por humanos rodeados por instrumentos e instituições). Quanto mais avançada a sociedade civilizada mais possibilidades de escolha disponibiliza. Cada projeto ofertado é uma máscara (sob a qual se esconde um mito) a ser utilizada pelos *sapiens* como personagens societários. Logo, a “vida na sociedade é a tentativa (geralmente inconsciente) de realizar os mitos que se escolheu” (Flusser, **DI**, p.142). E tais mitos se entrecruzam constituindo um problema existencial, uma vez que a

mudança de projeto para projeto requer uma mudança de pose. (...) O ser humano transformado em pessoa pela sua participação em projetos, procura elevar-se dentro da sua pirâmide, procura ultrapassar outras pessoas que com ele competem. Essa tendência é o que chamamos “inveja”. Simultaneamente procura essa pessoa evitar que outros a ultrapassem. Essa tendência é o que chamamos “avareza”. (...) É óbvio que essas tendências residem sempre juntas em toda mente empenhada em sociedade. São, com efeito, as duas faces da mesma moeda. São, ambas, sintoma do empenho. (FLUSSER, **DI**, p. 143)

Distingue-se, pois, como os polos inveja e avareza são intercambiáveis, ao ponto de a avareza ser inveja frustrada e vice-versa. Por esse motivo Flusser defendeu ser o revolucionário, um reacionário frustrado e o conservador, um progressista frustrado. Por essa via de entendimento, o revolucionário realizado seria um reacionário feroz, ao passo que o conservador realizado despontaria como um progressista. Ao fim e ao cabo têm-se apenas duas alternativas civilizadas: *engagement* (tomar partido) ou *dégagement* (não tomar partido). Dentre essa oscilação, o que interessa realmente é compreender por qual dessas vias de manutenção societária o humano tem tombado vítima da ilusão ética a qual, de modo similar, é em si mesma desmentida. Consoante a esse empenho, inclina-se convencido da “neutralidade ética de toda ação”, assim como da “relatividade de todos os valores”. E por operar desta maneira, “Bem e Mal” não passam de aspectos fluidos de uma determinada situação, dispostos a se inverter a qualquer instante, indiferentes aos desdobramentos prováveis de cada intenção/ação.

Por conseguinte, essa retroalimentação e inversão de papéis aponta para a “automaticidade dos processos sociais”, os quais dispensam o arbítrio, donde a sociedade encontrar-se em equilíbrio moral automático. “A ética é um milagre de equilíbrio, e o diabo é o equilibrista. Deus finalmente foi eliminado”, considerou Flusser. Mas, por outra via de acesso, percebe-se que a problemática que vincula inveja e avareza não se limita ao âmbito da realidade ontológica, trata também da normatividade das coisas. Se nas “camadas de irrealidade” precedentes havia a relação fenômeno/mente, a partir da composição da sociedade, têm-se um terceiro elemento: o valor. Se a realidade fenomênica abre brechas à dúvida, aparentemente não se pode duvidar metodicamente dos valores instituídos pelo elemento racional. Todavia, se o “valor em si” é impenetrável intelectualmente, as manifestações dele provenientes podem ser avaliadas. As escalas de valor permitem comparação, mas, se há escalas, têm-se apenas as relatividades de todos os valores. Eis o motivo de o “Diabo” ter criado a díade “inveja/avareza”: transformar em relativos os valores, logo, por esse modo de compreensão, não há valores a serem apreendidos/defendidos/implementados.

É justamente nesse ponto que a sociedade começa a se desfazer, obrigando a mente a se enxergar lançada no abismo do todo inarticulado (império dos dados brutos). A indiferença

sentida pela mente diante do estrato coletivo transforma-se em vivência violenta, “cuja melhor articulação é aquela dada pela Igreja: amor pelo próximo como forma de amor a Deus”, advertiu Flusser. Por meio dessa articulação, a mente vê-se exposta à explosão do “Bem Absoluto”, e o “seu oportunismo esclarecido transforma-se de golpe em contrição demolidora” (FLUSSER, **DI**, p.147). Nesse ponto, como sugerido por Batlickova (2010), implicitamente reverbera mais uma vez a “teoria da linguagem flusseriana”, a qual assenta que o projeto existencial da mente se realiza na conversação dentro da qual essa mente se joga. Essa mesma pesquisadora considera que a mente humana como campo linguístico é a obra perfeita do diabo. Se superarmos e abandonarmos a língua, perdemos nossa individualidade. Mesmo que isso signifique a salvação da alma, para o humano não se trata de uma visão muito sedutora. (BATLICKOVA, 2010, p. 32).

Assim o é, porque em Flusser conversação é sinonímia de sociedade articulada. Por meio das palavras e das estruturas manifesta-se o fundamento inarticulado. A palavra figura-se como liame que vincula intelectos a partir dos significados (realidade fundamental do processo dialético) constituídos e modulados incessantemente por intelectos diversos ao longo do curso da história. Ela é o inimigo visceral da fé, por ser imune à intervenção do “Divino”, dado que “a língua, como um todo, é o único protesto contra as limitações do intelecto, um grito de articulação contra o inefável, um brado de guerra contra a divindade, uma expressão da inveja do intelecto humano dirigida contra Deus” (FLUSSER, **DI**, p. 143). Consequentemente, a própria mente humana (suprema ilusão de realidade) é a expressão mais perfeita da existência avarenta dos *sapiens*, dado que opera a favor da manutenção da individualidade, seja ainda porque o empenho em prol da língua é empenho em proveito do próprio intelecto. Similarmente, a dedicação excessiva ao enriquecimento da língua é ação em proveito da imortalidade do intelecto humano. É por esse motivo que Flusser consentiu que a superação da língua, o que equivaleria ao abandono do intelecto, implicaria a perda da individualidade e a salvação da alma (FLUSSER, **DI**, p. 143).

Por outro lado, sendo a meta da conversação a imortalidade do intelecto a partir do seu empenho de propagação do enriquecimento que concede ao mundo, em alguma medida, observa-se que a asserção flusseriana ecoa em igual proporção com o posicionamento de Arendt, segundo o qual “contra a subjetividade dos homens ergue-se a objetividade do mundo

feito pelo humano, e não a sublime indiferença de uma natureza intacta” (Arendt, 2007, p.150). Dentre os artifícios fabricados pelo *Homo faber*, concorda Arendt, tem-se a língua cuja permanência estende-se no curso da história. Dada a sua duração e persistência, figura-se como o mais mundano dentre os artefatos gerados pelo intelecto humano; mas, nem por isso, “deixa de ser coisa”. Donde o ideal de perfectibilidade¹⁸⁵ e a perpetuação no tempo das criações humanas indicar, para Flusser, somente o ideal de superação da morte, conforme discutido nos capítulos iniciais deste trabalho. Fato é que para o filósofo praguense, o assunto exclusivo da “conversação autêntica” é o tema da morte.

As conversações particulares (“conversas fiadas” sinônimo de “repositório de lixo”) são variações corrompidas dessa mesma temática. Nesse estrato de uso da língua, o clima é o da falsidade. As palavras que na “conversação autêntica” são conceitos, nela se transformam em preconceitos. O rito próprio à “conversação”, nela transforma-se em pose. Conforme explicitado pelo autor, enquanto o intelecto da “conversação autêntica” é “receptor e produtor de frases”, o da “conversa fiada” é “tubo pelo qual passam frases”. Para ele, se a “conversação autêntica” é a articulação da sociedade, a conversa fiada é a manifestação da pseudoarticulação da sociedade, e, por assim se constituir, nada mais é que sociedade desestruturada e decaída em massa.

A conversa fiada pode ser definida como conversação sem meta. A tensão dialética entre inveja e avareza deixou de funcionar nela. A supressão de inveja e avareza é sinal de inautenticidade. A conversa fiada é, portanto, a meta do diabo. (FLUSSER, **DI**, p. 153)

Mas, muito embora a bem-sucedida conversa fiada seja a meta primordial do “Diabo”, Flusser apontou para o fato de a conversação poder desembocar em resultados outros, os quais obrigará a “mente diabólica” a tramar nova estratégia em busca de aniquilar seu opositor.

1.1.1.1 A imortalidade perseguida pelo intelecto

¹⁸⁵ Cf. Rousseau (1978).

Partindo-se do pressuposto de que o intelecto recebe as frases proferidas com o firme propósito de imortalizar-se, ao emitir frases com igual propósito, estará verdadeiramente empenhado em “conversação autêntica” e realizará o projeto existencial dentro do qual se encontra projetado. Todavia, Flusser reconhece que, mesmo no âmbito da “conversação autêntica”, encontram-se múltiplas camadas em decorrência da variedade de mitos disponíveis, além daqueles recriados e criados continuamente, o que permite a escolha entre projetos existenciais distintos, como é o caso da ciência e também da filosofia. Acerca da conversação científica, mais especificamente aquela proferida pela matemática pura, o autor a entende objetiva “porque predica sujeito em direção de objeto, e é progressiva, porque segue o rito do discurso rigoroso” (Flusser, **DI**, p.151). A imortalidade perseguida pelo intelecto científico é aquela que se lança em busca do “conhecimento absoluto”, e é autêntico, visto almejar superar a morte por meio do conhecimento rigoroso-racional, logo consistente. Mas, para o filósofo, trata-se de meta absurda, como todas as demais proporcionadas pela “mente diabólica”.

A conversação científica não passa de estágio do desenvolvimento do “Diabo” que figura como uma das marcas distintivas da contemporaneidade, conforme delineado pela presença massiva dos construtos de síntese digital binária discutida previamente. É que as características da “mente diabólica” tendem à especialização, que é “uma demonstração vivencial da absurdidade da procura da imortalidade” e, por redundância, “sintoma da liberdade crescente do intelecto” (Flusser, **DI**, p.152). Neste contexto, o intelecto pode “livremente escolher” dentre as diversas “camadas irreais” produzidas pela razão, ou melhor, pelo “Diabo”. Entretanto, trata-se de liberdade condicionada pelos mitos disponíveis, donde a “realização do intelecto” não passar de mera “reformulação e transformação de mitos”. Por assim constituir-se, o pensador afirmou que a conversação não passa de uma “profanação progressiva do conteúdo sacro do mito” (FLUSSER, **DI**, p. 152); desse modo, trata-se de conversação que tem por meta primordial a morte do mito. No entanto, a morte do mito é para Flusser a edificação do rito e a consequente instauração da imortalidade do intelecto. Mas, à revelia desta constatação, percebe-se que

(...) há camadas de conversação nas quais o intelecto avança até a própria fonte do mito. Avança ele à própria beira do tecido da conversação, e torna-se abertura pela qual mitos novos avançam e se projetam conversação adentro. Nessa situação

extrema supera o intelecto inveja e avareza. De nó empenhado em conversação transforma-se em fonte e origem. Abandona esse intelecto a sociedade. É a situação da soberba. (FLUSSER, DI, p. 152)

Tendo-se como pressuposto que o intelecto é capaz de atingir os mais altos níveis no âmbito da “conversação autêntica” e romper com as estratégias edificadas pelo “Diabo” nesse estrato de irrealidade governado por inveja e avareza, delinea-se situação na qual a superação do intelecto obrigará a “mente diabólica” a constituir inéditas artimanhas de corrupção. Flusser exortou que a mesma exigência ao “ente diabólico” será instituída por aquele caminho de aplicação da língua que se situa em oposição ao da “conversação autêntica”, pois se o intelecto ao invés de receber as frases proferidas com o firme propósito de imortalizar-se e optar por evitar e tornar inócua a tematização proposta, ele recairá em “conversa fiada”, indicada como a finalidade almejada pelo “Diabo”. Todavia, o mergulho na conversa fiada, longe de ser o jardim do éden terreno, é a efetivação do inferno. Flusser alertou que, intimamente, os intelectos sentem que estão infligindo algo. Reconhecem que estão sendo “*salauds*”¹⁸⁶, que estão no âmbito da “má consciência” e essa percepção “representa um resto ainda não destruído da nossa autenticidade” (Flusser, DI, p.154).

É ela a causa do nojo (uma lembrança pungente da gula), o qual insiste em indicar a “realidade da sociedade” como nada além de fuga frustrada daquele “estrato de irrealidade”, elaboração da tecnologia. Escapar à gula representa fugir da morte, e de igual maneira, esquivar-se do transcendente. Donde a “recusa em seguir o diabo para dentro da conversa fiada é manifestação de algo de todo diferente” (Flusser, DI, p.154). É não discursiva, logo, a língua não a abarca. E, frente a esse embargo, novamente o “Diabo” vê-se compelido a elaborar nossa estratégia de criação de realidade. Desta vez, atuará no sentido de superar a própria sociedade, *locus* privilegiado onde a mente elevar-se-á sobre o “rebanho da gente” qual o “super-humano” anunciado por Nietzsche em “Assim falava Zaratustra”. Essa “Mente” não mergulhará no “bem absoluto”, mas plainará além do “bem e do mal” por “impor os seus próprios valores à realidade”, explicitou Flusser. Eis o despontar da soberba.

¹⁸⁶ Flusser faz referência ao termo utilizado por Jean-Paul Sartre (1905-1980) que significa “*espíritos de porcos*”.

O louvor ofertado à vontade

Como pode ser percebido, até este ponto da epopeia diabólica proposta por Flusser, a “roda da vida” foi dilacerada pela luxúria e a inibição; o “palácio das ciências” teve seus muros fendidos pelo embate entre ira e acaso; o “festim da gula” “cobriu a cena com seus refugos mal digeridos” e dispostos a se desfazerem em humo amorfo (em natureza); as “pirâmides da sociedade” deixaram antever sua estrutura composta por inveja e avareza. Defronte a esse cenário, torna-se evidente que, muito embora os pecados (devaneios da razão) permaneçam em campo lutando bravamente contra seus opositores, nenhum deles foi capaz de ofertar vitória definitiva à divindade temporal. Em meio aos escombros, provocados, até esse ponto, pelos precedentes desregramentos da mente, têm-se um único sobrevivente, afirma Flusser. No caso: “a vontade humana de realizar-se a despeito e em desafio a tudo” (Flusser, **DI**, p. 157). É justamente a partir desse elemento disposto e disponível que o “Diabo” atuará no sentido de instituir inédita “camada de irrealidade”. O pecado da soberba, espécie de quintessência do “Diabo”, diz do louvor ofertado à vontade (ao querer expressar-se compatível com a razão). Ela, a vontade humana, gracejou o pensador, ergue

o seu braço potente e os sonhos se realizam. Espalha o seu manto resplandecente, e mundos se erguem. Vontade humana, o teu nome é beleza. Fazes surgir do ar castelos de mil torres, e em cada torre flutua uma bandeira. Transformas pedras surdas e mudas em estátuas brancas e límpidas, talhadas à tua imagem. Fazes o vento cantar, e transformas um furacão em acorde. Louvada sejas, vontade humana, tu, criadora da arte, tu, inventora do mundo, tu, produtora e aniquiladora do diabo e de Deus. (FLUSSER, **DI**, p. 157-158)

Essa potência de criação caracterizada como soberba, apta a eliminar “Deus” e “Diabo”, assim o é porque se afigura ao sentimento de altivez frente ao reconhecimento de seus feitos. Todavia, essa espécie de causação que move mundos e realiza sonhos nada mais é que “conversa fiada”. A própria obra “A história do Diabo”, bem como as díades “Deus/Diabo”, “pecado/salvação”, “mundo real/mundo da ilusão”, “signos sonoros/signos imagéticos”, entre tantos outros conceitos, símbolos, artifícios e artefatos arquitetados pelo humano nos mais diversos nichos de seu saber-fazer, não passam de engodo motivado por esse apetite deliberado. Todos esses produtos da mente são nada além de representações constituídas com o propósito de divertir e enganar. O mundo erigido por força da vontade não

passa de tela de projeção de seu próprio criador. Cria-se o mundo para nele se projetar, assente o autor. E a representação que se idealiza é a de Deus. E a ilusão constituída é por vezes tão perfeita que consegue apresentar-se como atualidade/efetividade, como ocorre com os construtos de síntese numérica digital anteriormente examinados. E essa representação imagética de si mesmo, essa projeção nomeada “Deus” possui dois ângulos distintos: um identificado como “Divindade atemporal”; e outro como “Divindade temporal”. E tais simbolizações se dão por motivo estético, mas também comunicacionais. Assim o é, “para satisfazer o nosso sentido de equilíbrio e dramaticidade”, Deus e o Diabo “são duas máscaras da vontade” humana (Flusser, **DI**, p. 159).

A partir desse escrutínio que lança (subliminarmente) feroz crítica à tradição filosófica, para a qual a vontade é expressão da razão (faculdade que distingue os humanos dos demais animais, favorecendo a orientação geral dos *sapiens*, dado que opera como procedimento específico para obtenção de conhecimento), Flusser prosseguiu sua proposta cosmológica do processo civilizatório apontando que “ser, vir-a-ser, e poder ser” são formas oriundas dessa mesma vontade e a ela tendem a retornar. Por movimento excêntrico, a vontade cria mundo e mente. Por meio do deslocamento concêntrico, ela conhece mundo e descobre a si mesma. Em função dessa retroalimentação, ela se reconhece no fundo da mente. Verifica-se, pois, que mundo e mente são as duas faces desse suposto querer racional.

Dessa constatação em diante, têm-se que ciência e as práticas ascéticas (a meditação como exemplo) apresentam-se como correlatos diretos de mundo e mente – as quais, segundo Flusser, são “pinças que prendem a noz da ilusão criada pela vontade” e operam como “métodos do autorreconhecimento” (Flusser, **DI**, p. 159). Todavia, quando o átomo da ciência se encontrar com o atman¹⁸⁷ do *Yoga*, advertiu o filósofo, “explodirá a casca da ilusão e a vontade se reconhecerá a si mesma” (Flusser, **DI**, p. 159). E por meio desse desvelamento serão destituídas as máscaras consubstanciadas nas representações sob o denominativo de “Deus” e do “Diabo”, logo, o ideário da vontade será deflagrado e serão exibidas suas regras puramente formais. Restará apenas vontade pura e livre (vontade deliberada), considerou Flusser.

¹⁸⁷ Ou *Atma*. Trata-se de palavra proveniente do sânscrito e significa “alma” ou “sopro vital”.

Logo, natureza/mundo e mente são obras da vontade deliberada a partir da emanção da língua como expressão desse mesmo ato de querer, o qual opera como se fosse uma aranha da qual emanam fios translúcidos: as frases. Nesse ponto do argumento, o filósofo recorre novamente à sua filosofia da língua e afirma que esses fios translúcidos (esse entrelaçar de pensamentos) enredam-se de maneira a constituir imbricada teia. Por princípio de individuação, esse apetite deliberado promove a ilusão do cambiar intelecto/língua e, pelo princípio do discurso, fomenta a ilusão da autonomia da trama. Por meio do impulso da vontade, a tessitura se expande. Formam-se conceitos e relações entre esses, cuja cadeia discursiva conformada enlaça intelectos – cujo posicionamento é fluido e variado. Em alguns desses, a

vontade se petrifica. São os intelectos rigorosos e claros. Em outros intelectos a vontade pulsa e procura expandir-se mais, estender o escopo da teia. Esses intelectos estão sendo propelidos pela vontade até a beira da teia. Deles estende a vontade, fios e ramos de fios vácuo a fora. (FLUSSER, **DI**, p.161)

Tais intelectos propelidos ao encontro com o “nada” (com o inarticulado) atingem postos avançados da vontade. Eles são hábeis em sorver existencialmente a ilusão e o caráter deliberados instituídos pela causação em questão. São capazes de, a partir dos pontos extremos, expandir e consolidar a teia discursiva. Simultaneamente, a partir desses intelectos, a vontade secreta fios inéditos, urdindo discursos inaugurais. São esses “intelectos extremos” que ocupam o centro da atividade criadora; são fonte da língua. E é nesta ambiência promovida por tais intelectos demiurgos que se pode “sorver vivencialmente a atividade criadora da vontade” (Flusser, **DI**, p. 161). Essa ação passa por fases bem delimitadas. A primeira é a do recolhimento, na qual o intelecto criador (*poietés*) recolhe os dados disponíveis que o rodeiam e os interioriza urdindo uma complexidade insuportável, a qual almeja explodir formando “fios novos”. Ao serem lançados teia adentro, esses “versos novos” são a mais pura expressão do intelecto possesso pela vontade que acaba de gerar.

A segunda fase característica da soberba (essa exaltação de si, essa altivez desmedida), quando da tessitura de suas teias inaugurais ao lançar “versos novos” (manifestação imediata da vontade), diz do modo como esses dados inéditos são capturados e apreendidos por outros intelectos próximos ao poeta. Tais intelectos são denominados “críticos”. São eles os responsáveis por integrar e consolidar essa manifestação concreta da vontade na ordenação

própria à língua, de modo que possam ser compartilhados, logo, conversados. Como o processo de conversação implica abstração, por ser um afastar-se progressivo da fonte criadora e criativa motriz, essa apreensão própria ao ato comunicacional implica perda de concreticidade à medida que o produto gerado adentra a teia da língua. É por esse motivo, advertiu Flusser, que criações avançadas no processo de abstração adquirem aparência de automaticidade e independência da vontade criadora” e “adquirem a aparência de dados”. (FLUSSER, **DI**, p.162).

Por fim, esse afastar-se dos “versos novos” da fonte criadora originária é como o expandir de um rio a partir do cume de uma montanha, sinalizou o autor. No pico encontram-se os intelectos possessos pela vontade criadora. Deles “derramam-se”, “espalham-se” pelos veios externos os “versos novos”, e na planície (o ponto mais longínquo do cume, logo, extremamente distante da origem da criação) têm-se todos os fios e trama discursiva abstraídos de sua fonte originária. Estes poderão ser assimilados/represados por “dois lagos”: natureza e mente, que são identificadas por Flusser como sendo “reservatórios da vontade inteiramente abstraída, inteiramente objetivada” (FLUSSER, **DI**, p.162-163). Em meio a essa planície, repositório da vontade, “natureza e mente”/“ciência e práticas ascéticas” são as “tenazes da vontade”, espécie de “tesoura a cortar o véu de maia”. São lâminas que visam romper com o caráter ilusório da vontade.

A vertente científica ocidental europeia visa desnudar esse caráter por exclusão dos aspectos éticos e lógicos e por apreensão da estrutura puramente linguística da língua (caráter estético do fundamento). A oriental busca reconstituir a mente, dando a ver os contornos e sutilezas da vontade. Embora operem com métodos opostos, esses “lagos” atuam como detetives da mesma vontade. Embora opostos, esses métodos tendem cada vez mais à aproximação. Quando esse encontro ocorrer, advertiu o pensador, o círculo da soberba se fecha em si mesmo e a vontade aparentemente criadora da beleza, será desvelada como um sinistro e lúgubre processo de autorreconhecimento. Isso porque, a mente emancipada de toda a ilusão é intelecto que “retorce nos caldeirões do inferno” (Flusser, **DI**, p. 180-181). Nota-se que toda essa argumentação proposta por Flusser visou desafiar as percepções e obras de autores como Schopenhauer e Nietzsche, mas também aquelas provenientes de pseudosábios

do oriente, para os quais todo o conhecimento edificado, toda criação consciente não passaria de artifício constituído pela razão diabólica com vistas a iludir. Flusser afirma que

(...) todo esse conhecimento de si mesmo, toda essa criação consciente de beleza, toda essa articulação da natureza pela vontade criadora humana, toda essa iluminação da mente pela vontade humana, todo esse forçar disciplinado e metódico da salvação, é obra do diabo. (...) A iluminação, *samadhi*, que acompanha os exercícios do ioga (sic), e da ciência, e da filosofia, e, infelizmente, a atividade criadora de arte, é iluminação produzida pelas chamas do inferno. (...). O paraíso da iluminação disciplinada é o espeto em rotação em redor do qual gira a mente. (FLUSSER, **DI**, p.181)

Nesse ponto da argumentação, Flusser apresenta a questão sobre como seria possível uma “estratégia diabólica” de convencimento das mentes se, ao se apresentar, ela se confessasse como ilusão? E para responder a dúvida instaurada, ele recorda o contexto de implementação da soberba como “método diabólico de convencimento”. O pensador relembrou que o humano perdeu a fé ingênua na vida, na razão pura e na razão prática. Logo, deixou escapar o prazer da vivência imediata, do conhecimento puro, da transformação da natureza em instrumentos, assim como se desfez do entusiasmo que acompanha o *engagement* em prol de um ideal na sociedade. Como estratégia de permanência, a razão diabólica poderia optar por três caminhos de continuidade: graça da loucura misericordiosa; graça da doce morte ou a queda vertical para o abismo da fé em Deus. Diante dessas derradeiras opções, o “Diabo” optou pela graça da loucura misericordiosa: “O diabo escolheu a loucura. E escolheu uma loucura que lhe era apropriada. Seduziu a nossa mente para a loucura da beleza. Arte pura, ciência pura, meditação pura, esta é a loucura que o diabo escolheu e nós caímos na cilada” (FLUSSER, **DI**, p.181-182).

É justamente a partir desse ponto do engodo edificado pelo autor acerca da vontade racional consciente de si e de seus feitos – a qual atua como se fosse um ente demiúrgico, cuja excelência e permanência de suas obra visa eliminar “Deus” e “Diabo” – que nasce outra identidade de relação possível entre pares de conceitos/criações aparentemente dessemelhantes como o são as composições sonoras e as criações imagéticas. Esse grau de similitude inicia-se desde sua fonte criativa compartilhada: a língua. É que, para Flusser, como já salientado, a vontade para expressar-se/realizar-se precisa se articular em língua, a qual cria mundo e mente. Por esse motivo, todo “verso” (sinônimo de composição) é

manifestação concreta da vontade como potência criadora de todas as coisas. Onde a estrutura da realidade se ordenar por meio de regras estéticas, descortinando a harmonia a elas inerente, haja vista as pressuposições do pitagorismo.

É a língua o solo comum de gestação de música e imagem, logo, de composições/signos sonoros e imagéticos. Por assim ser, os cursos dos discursos de versos (produtos *poiéticos*) são prefigurados por camadas de linguagem. A distinção que persiste entre tais composições gestadas e ofertadas aos fruidores por intermédio da língua define-se a partir do sentido para o qual tais composições se inclinam. Essa propensão estética pode recair para o lado característico da natureza (reduo das atividades científicas e das linguagens pictóricas), para o lado da mente (nicho das práticas ascéticas e das linguagens semânticas) ou para o da poesia (*poiesis*, santuário da linguagem musical). De acordo com a argumentação proposta em “A história do Diabo”, ao se ouvir música, o fruidor confronta-se com a estrutura da realidade. Ela é o argumento verdadeiro a partir do qual nada mais poderá ser dito. Diante do silêncio do inarticulado autêntico, dissolve-se “Deus” e o “Diabo”.

1.1.1.2 A concreticidade artificial dos signos sonoro e imagético

O próprio Flusser tinha consciência da fragilidade dos nominativos empreendidos no parágrafo precedente, e assentiu ser esta uma categorização provisória, sobre a qual não se deterá. O que realmente interessou foi pontuar como o curso da linguagem típica musical distingue-se, ao ser comparado com outras emanações criativas da vontade, pelo declive suave, afastamento tênue da fonte criadora e quase isento de significado que ostenta. Por assim se constituir, aponta sua forte vinculação àquilo que Flusser definiu como a “concreticidade da vontade” (FLUSSER, **DI**, p. 164). Isso porque, segundo o pensador, as composições desse tipo proporcionam o contato com o ápice da vivência inventiva da vontade criadora. Tais “versos” são como emanação da beleza pura (não desvirtuada por elementos éticos ou lógicos) e dispõem o impacto estético pleno almejado pela fonte criadora. Para o filósofo dos *media*, a vivência que “a música proporciona é concreta porque permite o contato

imediatamente com a vontade criadora, com o *aistheton*” (FLUSSER, **DI**, p. 164). Isso também porque, segundo o pensador,

Ética e lógica são sintomas de pensamentos abstratos. A vontade, essa fonte de realidade, está além da ética e da lógica, além do Bem e do mal, além da verdade. A manifestação imediata da vontade é a beleza. A mente possessa pela vontade criadora é uma mente soberba (...) sabe que arte é melhor que verdade. A música é a articulação mais pura desse clima da mente. (FLUSSER, **DI**, p. 164).

A argumentação em torno da música como emanção direta da vontade, logo como língua pura manifesta, como representante supremo da realidade ficcional gestada e ofertada pela vontade, oferece elementos para se discutirem dois conceitos basilares em Flusser, que iluminarão as similitudes e distinções entre os signos sonoros e imagéticos propostos pelo pensador, a saber: as noções de concreto e abstrato (os quais foram retomados pelo autor em obras posteriores à publicação da *epopeia diabólica*¹⁸⁸). Ao se distanciar da compleição oferecida pela música, todas as externalizações e discursos apresentam-se como vontade deturpada por terem se abstraído, distanciando-se, da vontade como fonte originária, defendeu Flusser. Como esclarece Guldin (2018), a música pura é uma arte abstrata, porque nela não há resquícios de figuração, mas, como ordenação da vontade, a qual articula o indubitável, aquilo que há de mais concreto, é por si mesma uma arte concreta. Por essa via de entendimento, os conceitos de concreto e abstrato ganham contornos relativos, pois passam a depender do ponto de vista da análise a ser impingida sobre os objetos consubstanciados pelo ato *poiético*.

Apoiado pela etimologia latina da palavra abstração, Flusser a empregou para indicar como as coisas se tornam abstratas quando removidas de seu contexto primordial. O que em ampla medida, reforça a argumentação proposta pela (re)mitologização dos “sete pecados capitais”, os quais apontam para os processos de transcodificação da circunstância concreta e que, por meio dos devaneios sempre atualizados pela falta constitutiva da mente/razão criadora que nunca cessa de desejar o novo e violentar o já disposto, tornam-se cada vez mais abstratos. Nota-se que o par conceitual concreto-abstrato pressupõe uma relação dialética circular: a abstração inicia-se da concretude e, em certo ponto, torna-se concreta novamente, muito embora a concretude inicial e a final resguardem características radicalmente distintas. Guldin (2018) lembra que a etimologia da palavra “concretude” vincula-se ao termo latino

¹⁸⁸ Vide o compêndio de artigos flusseriano reunidos por Branco (2018).

concretus, particípio passado de *concrecere*, que significa “crescer junto” ou “condensar”. Do concreto se abstrai e dessa abstração nova concretude é gerada. Donde, a música, por ser a manifestação mais concreta da vontade, justamente por não ter se afastado/abstraído dela, ser a emanção plena da artificialidade que é. Assim o é ao ponto de “libertar” o fruidor da ilusão da representação, por afundá-lo na plenitude de sua irrealidade, apresentada como se fosse um real indubitável, logo concreto.

Guldin (2018) recorda como essa definição do processo de abstração-condensação também reverbera no pensamento flusseriano quando este volta-se ao exame da conformação das imagens de síntese digital. Fruto da escalada da abstração, essas imagens constituídas por *bits* e *bytes* apenas se tornam visíveis a partir de *hardwares* associados a *softwares* capazes de “condensá-las” e de oferecê-las por meio de projetores aos seus fruidores/consumidores potenciais. Mas, anteriormente ao eclodir dessas visualidades em específico, Flusser alertou como já se encontravam em curso tentativas de tradução de diversos discursos para a pureza da linguagem musical. O filósofo tomou como exemplo dessa ocorrência as atividades dos literatos/poetas concretos, assim como dos pintores concretos. Os primeiros visam capturar o discurso no momento de sua erupção e representá-lo de modo a evitar que ele rapidamente se cristalice. Eles insistem na manutenção do *aistheton*, na vivência pura e imediata da palavra. Por conseguinte, abarcam o vocábulo como estrutura auditiva e visual pura. Muito embora não suprimam o significado inicial de cada termo, o fato de promoverem a alteração de sua direção já é suficiente para modificar toda a significação em curso.

A poesia concreta exige (...) do intelecto um esforço violento (...) exige que o intelecto se recuse a ser arrastado pelo discurso e que procure manter-se no planalto da poesia. É, portanto, a poesia concreta uma arma da vontade contra a ilusão, que procura evitar a abstração e manter a concreticidade (FLUSSER, **DI**, p. 165)

Paralelamente, muito embora as tentativas de concretizar a linguagem pictórica sejam mais complexas, um movimento similar de aproximação da linguagem musical segue curso pelas expressões próprias à linguagem visual. A complexidade dessa ação justifica-se pelo fato de que os poetas visuais (pintores e escultores) que articulam a vontade criadora, de modo a permitir que esta projeta sua articulação inventiva (em consonância com regras estéticas isentas, no seu primeiro impulso, de todo significado), pelo menos no Ocidente, estão profundamente imersos na ilusão da natureza como circunstância concreta. Iludidos, tais

poetas se precipitam sobre a “natureza” para capturá-la. De acordo com Flusser, eles estão sendo

enganados. Não vêem (sic) que a natureza é um conjunto abstrato, e que, para concretizá-la, é preciso descobrir nela a vontade criadora (...) não sabem ou já se esqueceram que foi a vontade (eles próprios, os intelectos voluntariosos) que a criaram. Desse mal-entendido surge aquele fenômeno híbrido que é a pintura e a escultura do Ocidente. (FLUSSER, **DI**, p. 166)

Donde ser necessário um esforço extra para, num primeiro momento, despertar tais intelectos da ilusão que paira sobre si mesmos. Fato é que muitas mentes/intelectos iludidos pelas impurezas ilusórias da natureza realizam pintura e escultura representativa que, por meio de si, ocultam a vontade criadora. Para Flusser, essas produções devem ser consideradas obras de arte porque deixam transparecer a rede da vontade criadora que as gestam, mas são muito menos concretas que os “versos” da música ou da poesia concretas. Mas há nesse nicho de criação intelectos gestores de visualidades que começaram a compreender e a reconhecer a vontade criadora como fundamento da realidade e dela passaram a extrair estruturas puras para a organização de cores e formas. O universo das artes plásticas começou a redescobrir a vontade e se deu conta de que a “realidade pode ser articulada, imediata e concretamente, pelas regras estéticas que estruturam cores e formas” (FLUSSER, **DI**, p. 167).

Nesse sentido, as esculturas e pinturas abstratas são testemunhas dessa redescoberta. São elas, segundo Flusser, as primeiras manifestações da linguagem pictórica concretam no Ocidente. A partir delas, no âmbito da geração de visualidades, deixa-se emanar a recusa pela figuração da natureza como algo real/intocado. Assim como poesia e música concretas, tais criações tentam articular plenamente conscientes as estruturas da vontade, dando a ver a soberba que a constitui. Esses criadores são como profetas do desenvolvimento futuro; são os pioneiros da soberba como estratégia diabólica que, ao optar por se apresentar despida de toda ilusão, arrisca-se ao permitir que a mente escolha entre o “Diabo desnudo” e o “abismo divino”.

Todavia, Flusser parece não considerar que parte significativa das abstrações do pensamento, sejam elas das ciências ou das artes (muito embora as aponte como emanções da vontade racional), está permeada pelo poder do gesto e pela intuição das formas próprias às regras purificadas provenientes da matemática. Como indicou enfaticamente Luciano Boi,

durante o seminário ministrado no ano letivo 2015/2016, pelo CRAL/EHESS, intitulado “*La pensee diagrammatique en science et en art: puissance du geste et intuition des formes*”¹⁸⁹, parte relevante do pensamento se conforma por diagramas (semelhantes a fotos, desenhos, figuras e modelos)¹⁹⁰. Esses são blocos de construção do pensamento matemático, físico e da criação artística que combinam gestualidade, invenção e significado. Muitos dos conhecimentos contemporâneos profundos e indispensáveis só foram passíveis de formulação pela introdução e aplicação de novos tipos de diagramas – seja em topologia, geometria, teoria dos sistemas dinâmicos, teorias quânticas de campo, teoria das cordas, cosmologia, teorias da percepção e das artes visuais ou, ainda, na filosofia.

Tais conformações diagramáticas mostraram-se essenciais para a “descoberta” (ou poder-se-ia assentir para as criações do imaginário) de novas classes de espaços e fenômenos, possibilitando tanto o enriquecer quanto o esclarecer do significado das operações, objetos e conceitos que estão no cerne desses espaços e fenômenos. Por assim acreditar, Boi defende que desenvolver o pensamento diagramático equivale a tentar compreender a dinâmica de transformação e os processos de emergência de novas propriedades e qualidades desses mesmos espaços e fenômenos. Tal percepção, assim como a flusseriana, flui em direção contrária à crítica lançada contra o todo das criações imagéticas, como se todas as visualidades constituídas fossem desprovidas de conteúdos relevantes e autênticos. Todavia, conforme já salientado, segue em aberto se tais conformações são uma emanção daquilo que é concretamente ou meras projeções do imaginário. Mas, de um modo ou de outro, como salientado por Arendt (2007, p.150), tais produtos deixam de ser coisa, ou não coisa, como sugeriu Flusser.

Mas, à revelia dessa constatação, para o filósofo dos *media*, de toda maneira, o “Diabo” cumpriu seu intento. Os intelectos deixaram-se envolver pelos “atributos diabólicos” e abraçaram a loucura da sólida soberba como o melhor caminho a se seguir. Entretanto, inesperada reviravolta despontou ao final: o “Diabo” não aprisionou almas como gostaria. É que os intelectos, ao enunciarem “a minha vontade é tudo, sou Deus”, ecoam como “eu sou

¹⁸⁹ “O pensamento diagramático em ciência e arte: o poder do gesto e intuição das formas” (tradução nossa).

¹⁹⁰ Conforme corroborado também por Peirce (2000), por Machado (2001) e por Pinto (2014).

Deus e Deus é eu”. Embora figurem como juízos equivalentes, o segundo recupera aquele mesmo Deus que a soberba visou suplantar. É “como se” “Deus” correspondesse ao chamado e dissesse: “sou tu”, atestou Flusser. Diante dessa ocorrência, a mente tomba contrita e desesperada diante de si e daquele ente que a transcende. A mente soberba prostra-se em atitude de humildade. Embora ciente dessa possibilidade de queda, a mente enlaçada nas teias da vontade procura caminhos alternativos que a afastem desse fim indesejado. A saída é incorporar esse estado de espírito ao método e constituir uma ciência, arte e filosofia humildes. A soberba humilde é a suma soberba, por ser totalmente inatacável. São poses perfeitas de autossacrifício, alertou Flusser.

A encenação ofertada pela soberba humilde é tão convincente que engana o próprio “Deus”. Isso por ser uma artimanha segura contra a “humildade autêntica”, assentiu o autor. Mas há aquelas mentes que se rendem verdadeiramente à humildade e esses intelectos autenticamente humildes, calam-se. O silêncio autêntico, logo sagrado, extermina a soberba, visto que a mente diluiu-se no todo indiferente. Ante esse perigo iminente, o “Diabo” não limita sua estratégia do “método da soberba humilde”. Ele arquiteta inédita arma de combate ao “Divino”: o silêncio triste – nascido do esforço do intelecto em proferir/articular dois juízos opostos: o “sim” e o “não” expressos simultaneamente. Nessa tentativa de articulação, nada é articulado porque os juízos se cancelam mutuamente. Esse “nada” proveniente do silêncio triste, ao contrário do silêncio sagrado, “tudo engole e tudo aniquila”. A derradeira “camada de irrealidade” considerada por Flusser como o fim e o recomeço do processo perene de transcrição ficcional da *autopoiesis* humano-mundo-criações-circunstância nasce justamente desse silêncio triste que se traduz em preguiça e tristeza do coração, últimos dos pecados edificados pelo “ente diabólico”.

Do nada veio o nada e foi aniquilado

A epopeia proposta pelo ensaio diabólico flusseriano, confluíu para o pecado mais profundo, o “último estágio imaginável no desenvolvimento da mente” (Flusser, **DI**, p.187).

Preguiça e tristeza do coração são artifícios constituídos pelo “ente diabólico” para conter o desvio das “almas” aos picos da fé e da humildade enquanto possibilidade descortinada a partir da soberba que deságua no “Absoluto”. Esse inédito nicho arquitetado pelo “Diabo” conforma-se pela sabedoria gentil da vaidade de tudo e pela tristeza nobre da resignação. De acordo com o pensador, “o sacrifício meigo de todos os desejos, restabelece a calma definitiva” (FLUSSER, **DI**, p.187). Findou-se a violenta luta travada na mente pela mente. Perante esse cenário pródigo, em preguiça e tristeza do coração têm-se a serenidade do relembrar das disputas travadas e da vanidade dessas, visto que “Deus” e “Diabo” eram ingênuas ficções e a mente, mote da disputa, mera sede da ingenuidade.

Ante essa verificação, as distinções entre “Bem/Mal”, “ilusão/realidade” são destituídas de fundamento. Se o “Diabo” foi constituído para edificar o mundo e se esse universo foi dissolvido, tem-se igual dissipação do criador do diabo. Logo, esse “processo de evolução” pode ser formulado como “do nada veio o nada e foi aniquilado” (FLUSSER, **DI**, p. 187). Sendo o “Diabo” um princípio negativo, pode-se assentir que a meta sempre foi atingir o nirvana, o *nunc stans*¹⁹¹, o silêncio do nada. Por esse motivo, novamente por dialética circular, o fim do caminho do diabo apontar para o seu (re)começo (FLUSSER, **DI**, p.188). Defronte a essa asserção, o filósofo advogou que preguiça e tristeza do coração figuram como virada completa. Operam “como se” fossem uma luxúria negativa, por serem a negação da vida. Mas, em alguma medida, confessa o pensador, foram esses elementos “preguiça e tristeza do coração” que facultaram o desenvolvimento da reflexão circunscrita em “A história do Diabo”.

Segundo o autor da obra, procurou-se evidenciar vivencialmente como o mundo das aparências é em si mesmo obra diabólica, a qual intenta afastar as mentes de sua origem vinculada ao transcendente. Paradoxalmente, ao se perseguir o caminho do “Diabo” tinha-se por propósito alcançar a divindade, consentiu Flusser. No entanto, essa asserção trata-se de mais uma ironia flusseriana, visto que o desaparecer do “Diabo” implicaria no surgimento do nada e, em medida similar, no extermínio de “Deus”, pois o “Diabo” não passa de ilusão e tudo criado por ele não passa, igualmente, de representações ilusórias:

¹⁹¹ Expressão latina que pode ser traduzida como “eterno presente” (tradução nossa).

O diabo e as suas artimanhas, isto é o que é a realidade toda. O seu pretense autor não existe. O diabo é tudo, e tudo é absurdo. (...) E é absurdo porque trata da obscuridade do mundo. (...) Enfim: é absurdo querer, a não ser, talvez, querer a morte. (FLUSSER, **DI**, p.189)

Diante da averiguação do absurdo que é viver e agir nesse mundo, constatação que deveria desembocar no “silêncio autêntico”, no “calar-se sagrado”, contrariamente, segue-se caminhando, falando, escrevendo e querendo. Diante da falta de fundamento de todo existir (*Bodenlosigkeit*), dever-se-ia instalar a paz e a serenidade da alma, tão prometida pelos sábios do Oriente e do Ocidente. No entanto, à revelia dessa certificação, permanece envolvido em inquietação interna que almeja articular o inarticulável. Em meio à “preguiça ativa” e à “tristeza rebelde”, toda atividade figura-se como desesperança, logo, como atividade absurda. Nesse clima existencial insiste-se em falar, para simplesmente não calar. *Tristitia cordis* (tristeza do coração), o mais profundo inferno, espécie de estágio também alcançado pela meditação ou pela reflexão filosófica – “maior dos pecados, porque denota um estágio já quase super-humano da evolução, um estágio no qual o humano supera a si mesmo para se fundir quase inteiramente com o diabo” (FLUSSER, **DI**, p.27). E o elemento que funde “humano/Diabo” é a língua.

Se a língua, enquanto fundamento do “Diabo”, arquiteta na camada da soberba mundo em louvor da vontade criadora, no nicho da preguiça e tristeza do coração ela constitui teia diáfana que visa estender-se até o infinito da diluição. Esse processo, inverso ao da soberba, elimina fenômenos e deixa perdurar apenas a estrutura linguística pura, logo, desprovida de significado. Essa língua “universal”, “esse *flatus vocis*”¹⁹² é o clima da tristeza” assentiu o pensador. Dentre um dos exemplos ofertados por Flusser que iluminam esta questão, encontra-se a análise lógica que penetra todos os pensamentos e descobre “erros”. Por meio dessa atuação, a lógica matemática figura como ácido que tudo corrói. Destroça tanto os erros gramaticais quando reduz à validade fundamental zero todos os pensamentos humanos. Onde o pensamento dispor de duas alternativas: articular estruturas gramaticalmente erradas e permitir a geração de ruídos, ou, conectar estruturas gramaticais corretas e produzir zero. Todavia, se ao eliminar os erros eliminam-se igualmente os ruídos, abre-se espaço para o despontar da

¹⁹² Expressão latina que significa “emissão fonética pura” (tradução nossa).

linguagem perfeita. E como esta é redutível a zero, é a linguagem perfeita também o silêncio perfeito isento de ruído. No instante no qual o pensamento se articula de maneira corrente, já não se articula. (...) o pensamento aniquilou-se. Reduziu-se, como último nome próprio (pronomes pessoais da primeira pessoa) a zero. Surge o silêncio total, surge o nirvana. (FLUSSER, **DI**, p.194-195)

No Ocidente, esse nirvana parece eclodir justamente a partir das razões matemáticas que, *per se*, não passam de símbolos estruturados por regras. Logo, configuram uma camada linguística rigorosa e refinada, resultante do esforço de tornar “objetivo” o discurso. Embora sejam partes constitutivas das manifestações concretas preconizadas pelas criações da soberba, a partir delas adotam condensação distinta. Não esperam ser discutidas, mas sim vivenciadas. Nesse ponto do argumento nota-se novamente um paradoxo instituído uma vez que, como salientado, a elaboração de fórmulas e diagramas são modos de se tentar experimentar vivencialmente as teorias e regras matemáticas, e, por assim serem, esses elementos, significantes ou não, resguardam em si um caráter estético, haja vista Flusser assentir que o mote das expressões puras é manter a concretude do *aistheton*. Mas esse paradoxo, pode ser mitigado se se tem em mente haver gradações nas formulações matemáticas como as encontradas entre as produções sonoras e imagéticas, como em todo discurso emitido pela língua (quando pode-se caminhar circularmente indo da inautenticidade à autenticidade das composições e vice-versa).

É que a teia da linguagem matemática é infinita e rigorosa, mas consiste de vacuidades (FLUSSER, **DI**, p. 193), às quais a própria matemática busca preencher. Ao ansiar completar as fendas, cria símbolos diversos (reais, irrealis, imaginários, integrais, etc.) e expande a sua teia. Mas não se solidifica. Qualquer ato de tradução de sua linguagem figura-se como uma espécie de abuso, por ser uma tentativa de transcrição da pureza universal para camadas mais grosseiras da linguagem. E diante dessa perspectiva aberta pelos atos de retradução, escancaram-se todas as dúvidas existenciais e normativas que a linguagem matemática encobre. Por ser a estrutura do pensamento ideal, a matemática é a meta de todas as camadas da língua. É ela o protótipo da metalinguagem.

Entretanto a lógica matemática pura não é a “última radicalidade”. Ela aniquila o pensamento, mas não aniquila a vida. Ela extermina o “Eu” no sentido lógico, mas não no sentido psicológico. Donde carecer musicalizar-se. É preciso reunificar os aspectos lógico e estético da língua. E essa reunificação só se faz possível no Eu pensante. Mas,

paradoxalmente, quando o “logos” se restabelece unindo esses dois aspectos, “música e matemática”, o “Eu” desaparece, tendo-se em vista que não se deseja e não se pensa mais nada, tudo se reduziu a zero. É que “a vivência da língua plena (que comporta a vivência musical da matemática e a vivência lógica da música) proporciona o aniquilamento calmo do nirvana” (FLUSSER, **DI**, p. 201). Esse estado diabólico corresponde ao disposto nos meandros do inferno mais profundo, que é igualmente o mais elevado. Nele encontram-se os sistemas filosóficos exercidos sem que haja sede por conhecimento, de iluminação ou de felicidade. É o reino do exercício racional realizado resignadamente, pois se “incomodamos a filosofia com perguntas impetuosas” (FLUSSER, **DI**, p. 201), uma avalanche de respostas contraditórias será o resultado obtido ou, ainda, o silêncio desinteressado.

À filosofia não se deve nada demandar, deve-se a ela se render sem nada pedir. O entregar-se deve ter como propósito único o aniquilamento daquele que a ela se vincula. É na filosofia que a mente morre. O clima da filosofia é o “*dégagement*” como resultado da “irrealidade total de todos os problemas da filosofia” (FLUSSER, **DI**, p.201), em que nenhum problema pode ser solucionado. Trata-se apenas de atividade lúdica. As perguntas por ela elencadas são inautênticas, uma vez que não se anseia resposta alguma. A modéstia e a resignação que estampa fazem parte da máscara inerente à ludicidade que congrega, e a ausência de preconceitos que declara é sinal da ausência de conceitos por ela edificadas e/ou manipuladas. Se a filosofia congrega em si alguma autenticidade, ela encontra-se no rigor da morte que exala, consentiu Flusser:

Quem observa a filosofia de fora pode crer que lá em cima da torre de marfim algo de real está acontecendo. Pode esperar que resulte em algo esse acontecimento. Está enganado. Nada está acontecendo, e em nada resultará o jogo com sombras. Mas aquele que está na própria torre e participa da dança (a mente triste e preguiçosa), aquele sentirá o aroma doce e inebriante da decomposição que paira sobre o edifício todo. Esse aroma adere a todas as sobras de filosofia e é o sintoma de sua autenticidade. (...) A filosofia é a prova essencial da morte da mente, e a refutação existencial da imortalidade. (FLUSSER, **DI**, p.197)

Com a morte da mente, liquidam-se os últimos vestígios da fé. Restam apenas os gestos rituais emanados da filosofia. Persiste apenas a “fé na filosofia”. Estes são gestos tristemente sorridentes, são sombras ritualísticas. A autenticidade da mente que habita a filosofia é o “não querer chegar a lugar algum”, a não ser, ir ao encontro com a morte. É

autêntica porque resguarda em si o avançar sem programa deliberado rumo ao aniquilamento. O seu caminhar é puro gesto, puro ritual a clamar pelo extermínio. (Flusser, **DI**, p. 204). Porém, nova reviravolta é proposta por Flusser, uma vez que nem todas as mentes que adentram esse palácio são capazes de atingir tal meta. Por ser a mente uma formação complexa capaz de resguardar detritos das “camadas de irrealidades” precedentes, cabe à filosofia liquidar tais conteúdos reminiscentes da “fé e do amor”. E nesse gesto de liquidação, depara-se o edifício filosófico com tais resquícios em seu íntimo, elementos propícios à criação do sentimento saudoso que clama pela infância ingênua da mente. Fé e a amor dificultam o suicídio da mente. O “Diabo” mais uma vez vê suas estratégias serem afrontadas pela ação do “Divino”. Ao tentar extirpar essas ervas daninhas, toda a estrutura da mente se vê abalada. Vazia, ela não é mais mente. Ela se cala. Ao se calar, mergulha no esquecimento absoluto. Desse modo, a epopeia diabólica finda por congregar “o existir” e “o aniquilar”. Percebe-se, então, que “Deus e Diabo” são as faces de uma mesma moeda. Dizem do embate que prossegue sem fim, sem vencedor e sem derrotado. De todo modo, resta a possibilidade de essa contenda ser mera projeção irreal. Quem poderá assentir se perdura ou se jamais existiu? O que permanece segundo Vilém Flusser é o “estágio de indecisão decidida” (FLUSSER, **DI**, p. 211). Notadamente, ao criticar as potências do imaginário, Flusser apresentou suas capacidades de realização e mostrou, também por intermédio de sua escrita ficcional, como essas virtualidades criam mundos tão concretos quanto mais abstratos forem sua fonte geradora. Arte e filosofia, considerados pela tradição filosófica ocidental como os níveis mais elevados da cadeia hierárquica da conformação de conhecimento, são por ele apontados como os mais abstratos e irrealis possíveis de se imaginar. Nem por isso deixam de ser “coisas” e “não coisas” aptas a gerar e gerir mundo.

A grandeza limitante da razão

Por meio da epopeia diabólica, repleta de recuos, peripécias, asserções por vezes imprecisas e contraditórias (elementos aparentemente desprovidos de nexos), o filósofo dos *media* intentou evidenciar a fragilidade das construções arquitetadas pela razão humana, além

de realçar nos argumentos racionais a presença de elementos dúbios como seus componentes essenciais, os quais sempre podem ser derrubados pelo argumento seguinte. O intento, não declarado pelo autor, foi eliminar dualismos e dogmatismos desnecessários e estéreis, provocando um recomeço menos nebuloso, capaz de descortinar inéditas frentes de entendimento acerca dos diversos temas abordados. Se em Dante há o mundo e deuses, em Flusser há o mundo e o intelecto – esse eterno peregrino cujos argumentos empregados apontam sua “grandeza limitante”. Todos os supostos benefícios, os percalços, as fraturas e as consequências insidiosas provenientes da ação da racionalidade em busca desenfreada por conhecimento e dominação foram exaustivamente considerados pelo autor, cujos devaneios, para o Bem ou para o Mal foram considerados.

Entende-se que os estágios de irrealidade consubstanciados e ofertados pelo filósofo podem ser abarcados também como estágios de desenvolvimento do intelecto interno (refinamento da capacidade de raciocínio) e externo (efetividade desse esmero mental transformado em construtos e artefatos de conhecimento). Almejando apontar a falta de fundamento e a errância das asserções racionais, Flusser ressaltou, a seu modo, como a passagem das potências míticas ao esclarecimento, não se apresenta como um processo de desmitologização simples nem efetivo. Muito ao contrário, o filósofo dá a ver que a origem da racionalidade é o próprio mito e sua premência nos ritos. Indicou também que a manutenção dessa racionalidade, que se diz técnica, depende da mitologização do esclarecimento a partir das instâncias das quais emana, dentre estas, distingue-se, por exemplo, as diversas disciplinas filosóficas e científicas.

Embora o pensador não faça referência direta aos representantes da teoria crítica, é sintomático o modo como se apropria da discussão também promovida pelos teóricos da escola de Frankfurt. Principalmente aquela proferida por Adorno e Horkheimer na “Dialética do Esclarecimento”, em que consideraram o fato de a dominação da natureza poder redundar de modo paradoxal na completa naturalização do humano. Em alguma medida, Flusser, assim como aqueles, aponta para a suposta origem dessa atividade esclarecedora que se confunde com os desdobramentos postos em marcha pela atividade civilizatória. É interessante também como o filósofo “brinca” com a questão do “iluminar”, que supostamente pode “aquecer” e também “queimar”, denotando o potencial criador e destruidor de uma mesma fonte de

causação. A “iluminação” como sinônimo de “esclarecimento”, cujas fontes de emanção podem ser tanto o “elemento racional” quanto o “elemento mítico” – indicação que justifica o uso dos termos “Deus e Diabo” como representantes arquetípicos de fontes criadoras do mundo: embora opostas, são igualmente complementares e indissolúveis.

Se Duarte (2012) aponta ser a “A História do Diabo” peça chave para o entendimento do conceito de “pós-história” (tomada como “experiência da temporalidade” característica da contemporaneidade) – visto que, nessa obra, Flusser explicitou o conceito de “história” compreendido como “clivagem essencialmente temporal que configura a particularidade de uma vivência específica, na qual o habitual se transforma” (Duarte, 2012, p.8) – pondera-se que essa obra não apenas gesta o conceito de “pós-história” como nela se conformam elementos teóricos fundantes do pensamento tardio do autor, dentre elas: ambiência sociocultural e comunicacional permeada pelo aparato midiático, a crise da racionalidade técnica promovida pela ciência e pela tecnologia, a emergência do setor terciário que modifica a condição do trabalhador conduzindo-o categoria de funcionário, o avanço da criação de instrumentos e aparelhos, a questão do pós-humanismo onde o humano vê-se imbricado em simbiose crescente com as máquinas e instrumentos por ele arquitetados, os processos de codificação da experiência, as interferências humanas no orbe que descortinaram questões hoje pertinentes ao escopo da ecologia e da preservação do meio ambiente, da discussão em torno da arte como campo privilegiado de liberdade, entre outros temas que foram discutidos antecipadamente pelo filósofo e reverberados em obras posteriores à epopeia diabólica.

Cap. 4 - SIGNOS SONORO E IMAGÉTICO CRIAM REALIDADE

“L’artisan exprima si bien
Le caractère de l’Idole,
Qu’on trouva qu’il ne manquait rien
A Júpiter que la parole.

“Même l’on dit que l’ouvrier
Eût à peine achevé l’image,
Qu’on l’eût vit premier l’e premier,
Et redouter son propre ouvrage.

“Il était enfant en ceci:
Les enfants n’ont l’âme occupée
Que du continuel souci
Qu’on ne fache point leur poupée.

“Le Coeur suit aisement l’esprit
De cette source est descendue
L’erreur payenne qui se vit
Chez tant de peuples répandue

“Chacun tourne en réalités,
Autant qu’il peut, ses propres songes.
L’homme est de glacé aux vérités;
Il est de feu pour les mensonges.” *

La Fontaine (1621-1695)
(In: PEIRCE, 2000, p.158)

* “O artesão exprimiu tão bem / O caráter do Ídolo / Que se pensou nada faltar / a Júpiter a não ser falar. Disse-se mesmo que o artífice / Mal tendo terminado a imagem / Foi o primeiro a tremer / E a temer sua própria obra. Nisto ele era uma criança: / As crianças só têm a alma ocupada / Com a contínua preocupação / De que não contrariem seus bonecos. / O coração segue com facilidade o espírito. / Desta fonte originou-se / O erro pagão que se espalhou / entre tantos povos. Todos transformam em realidade / Tanto quanto podem, seus próprios sonhos. / O humano é de gelo para as verdades: / É de fogo para as mentiras.” (In: PEIRCE, 2000, p.158) (V. do T.)

Como pode-se apreender, em inúmeras passagens de “A história do Diabo” Vilém Flusser nomeou a língua como fonte originária, expressão máxima da fictícia vontade racional humana, hábil em criar camadas de artificialidade (realidades igualmente ficcionais), seja por meio de si ou por intermédio de suas estâncias linguísticas de expressão correlacionadas (linguagens pictórica, semântica, musical), cujas obras e construtos podem exibir níveis de concreticidade ficcional, para mais ou para menos, a depender do quanto abstraídas se façam da sua fonte criadora.

Demonstrou também por meio de sua epopeia diabólica como a mão-mente humana materializa plenamente a fábula de La Fontaine, quando esse declara que todos transformam o quanto podem seus sonhos em realidade. Notório como essa mão-mente, que tudo agita e transforma, impregna o universo com produtos criativos e postulados imaginários, muitos dos quais fazem tremer e temer, gerando consequências que transcendem os domínios das obras e práticas artísticas restritas ao campo das “belas artes”, e, nesse sentido, vão muito além do sugerido pelo poeta fabulista – como se apresentou nos primeiros capítulos deste trabalho.

De acordo com os estudos antropológicos efetuados por Godelier (2015), os quais podem ser atestados teórica e empiricamente, os postulados do imaginário incidem não apenas sobre os domínios artísticos *stricto sensu*, eles pesam sobre terreno ainda mais vasto de criação artística contemplando os sistemas político, econômico, científico, religioso, entre outros; logo, recaem sobre o mundo da vida como um todo. O paradoxo dessa constatação, a qual foi apresentada subliminarmente também pela fabulação flusseriana sobre o Bem e o Mal arquitetados pelo “Diabo”, é que esses postulados que subjazem e nutrem as relações humanas e a tessitura do orbe nunca são pensados e vividos como imaginários.

Muito ao contrário, essas camadas de artificialidade, cuja língua é a expressão máxima, são experienciados como ainda mais real que o real – o qual só pode ser assimilado, conforme indicado, tanto por Flusser quanto por Godelier, como a realização da “união indissolúvel entre os elementos materiais e ideais (cognitivos e verificáveis ou puramente imaginários) que entram em graus variados na produção das relações entre os homens e entre esses e a

natureza”¹⁹³ (GODELIER, 2015, p. 237, tradução nossa). Donde, serem a língua e suas camadas (identificadas por Flusser como plástica e música) entes super-reais responsáveis por criar realidades compartilhadas, as quais mesmo que imaginárias, depois de comunicadas e internalizadas, são responsáveis por cimentar “realidades”/“verdades” sociais, materiais e simbólicas, as quais findam por ser aceitas como dados incontestáveis. Logo, assente Godelier (2015), o mundo ideal, o mundo da vida codificado, diria Flusser, torna-se fonte das normas e dogmas que conduzem o ser e o fazer humano. Bem o sabia Platão (428/427 a. C. – 348/347 a. C.) ao idealizar a República, pode-se assentir.

Os vínculos dessa problemática em Flusser, a qual envolve as criações da língua e de suas camadas discursivas e dialógicas (notadamente aquelas relacionadas com os signos sonoro e imagético) remontam à primeira publicação desse pensador, intitulada “Língua e realidade”. Tiburi¹⁹⁴, no verbete correlacionado, reforça ser ela – a língua – o ponto de partida da filosofia flusseriana. É que o pensador, ao ter se constituído como um sujeito que vive em estado de *bodenlos* (sem chão, sem fundamento), tomou para si a língua como alternativa para a construção de realidade.

O filósofo praguense não apenas buscou “tornar consciente a estrutura desse cosmos restrito” (FLUSSER, **LR**, p.33), como almejou identificar, por meio dele, a condensação dos microcosmos denominados conhecimento, realidade e verdade. Donde a amplitude do conceito “língua” em Flusser englobar todos os campos do saber e modos de expressão de conhecimento – dentre os quais, as ciências, a matemática e a poesia que transcende a todos quando oferta, por meio de seus objetos e construtos, o contato imediato com o *aistheton*.

Tibure considera ainda que a língua, essa obra de arte criada a partir de cada expressão pessoal, temporal e histórica, que também cria o humano, não pode ser abarcada como um espelho da realidade. Muito ao contrário, ela é um sistema aberto, apto a permitir tradução, poesia e ontologia. Conseqüentemente, podem existir tantos mundos quanto o número de idiomas existentes ou mesmo passíveis de existência e, em igual proporção, percebe-se que os

¹⁹³ “(...) l’union indissoluble de composantes matérielles, idéelles (cognitives et vérifiables ou purement imaginaires) qui entrent à des degrés divers dans la production des rapports des hommes entre eux et avec la nature.”

¹⁹⁴ *In*: FLUSSERIANA (2015, p. 247-249)

processos de tradução de expressões idiomáticas, ou mesmo de transcrição de obras entre as diversas formas de expressão artística, não passam de métodos que visam “pular” de um mundo ao outro, considera-o também Duarte (2018). Na sua concepção de língua, Flusser revela que:

Ela se espalha e se derrama, até nós, através de nós, impelindo-nos e impelida por nós rumo a novas conquistas de realidade. Cada palavra, cada forma gramatical é não somente um acumulador de todo o passado, mas também um gerador de todo o futuro. Cada palavra é uma obra de arte projetada para dentro da realidade da conversação a partir do indizível, em cujo aperfeiçoamento colaboraram as gerações incontáveis dos intelectos em conversação e a qual nos é confiada pela conversação a fim de que a aperfeiçoemos ainda mais e a transmitamos aos que virão, para servir-lhes de instrumento em sua busca do indizível. (FLUSSER, **LR**, p. 199)

De fato, quando do desenvolvimento dessa obra, Flusser elaborou um procedimento particular de compreensão da língua na qualidade de elemento vivo e dinâmico, capaz de criar distintos modos humanos de ser e perceber a realidade como potencialidade efetivada, uma vez que a vivência da língua seria aspecto fundante e fundamental da vivência da cultura (Flusser, **BO**, p.70). Essa concepção flusseriana indicou a impropriedade de se almejar atingir um núcleo universal a todas as línguas conforme perseguido por Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), uma vez que cada língua promove um modo de ser, agir e compreender distintos.

Por assim se comportar, as chamadas categorias de realidade e de conhecimento foram consideradas pelo filósofo dos *media* como nada mais nada menos que variantes dentro do universo organizacional de cada língua, assim como também o são as categorias espaço e tempo. Onde Flusser ter considerado que a realidade, assim como a vida, não é a descoberta de algo que está posto de modo pronto/acabado e que possa ser apreendido de maneira isomórfica, nem mesmo pela lógica simbólica – asserção que contraria o pressuposto do *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein¹⁹⁵, muito embora essa obra tenha influenciado em ampla medida a constituição do pensamento flusseriano, principalmente aquele consolidado em “Língua e realidade”. Logo, em Flusser, a língua é dotação de significado em decorrência do contexto espaço-temporal estruturado em simbiose com o elemento humano nomeador.

¹⁹⁵ Cf. Pinto (1998).

Para o pensador, ela é a criação, mas também o fundamento da linguagem¹⁹⁶ que por sua vez não poderia funcionar sem ela. Simultaneamente, em igual proporção, é fundamento e resultado da atividade de comunicação, a qual só pode existir, manifestar e se desenvolver a partir do aprendizado de uma determinada língua. De modo coerente, pode-se assentir ainda, que a língua é por si um sistema que abrange todas as formas de pensamento e todas as atividades do intelecto (suporte simbólico). Em sentido estrito, é

o protótipo e o berço das demais formas de língua que se estendem à direita e à esquerda dela. Essas extensões da língua (...) música e plástica (...) em seu conjunto, formam a totalidade da língua, isto é, da civilização, isto é, da realidade. Esta análise permitiu a localização da música dentro do tecido das línguas flexionais, da pintura dentro do tecido das línguas isolantes, e de todas as atividades da chamada civilização material, inclusive da técnica moderna, dentro do tecido das línguas flexionais. (FLUSSER, LR, p.181)

Por assim compreender e ordenar a propagação linguística, Flusser afirmou que a ontologia da civilização ocidental é fornecida pela estrutura comum a todas as línguas flexionais e os problemas do pensamento ocidental são, basicamente, linguísticos. Embora a análise principal do filósofo recaia sobre as línguas flexionais – as quais se caracterizam pelo fato de os morfemas¹⁹⁷ serem representados por afixos, tendo por meta modificar uma dada palavra para expressar diferentes categorias gramaticais, como modo, tempo, voz, aspecto, pessoa, número e gênero – Flusser ofereceu um contraponto dessas com os outros dois principais grupos linguísticos que conformam a civilização atual: as línguas isolantes (aquelas que não possuem flexão e cujas informações gramaticais são expressas por palavras invariáveis, como ocorre no mandarim) e as aglutinantes (as quais unem afixos comumente invariantes a uma raiz, de tal forma que pode haver vários morfemas facilmente identificáveis em uma palavra, como a ordenação realizada pelo húngaro).

Ao elencar os contrastes entre esses conjuntos linguísticos, Flusser foi capaz de indicar semelhanças entre grupos de idiomas (as quais favorecem as atividades de transcrição entre

¹⁹⁶ De acordo com Cunha (2008, p. 1), é a linguagem um “conjunto complexo de processos, resultado de uma certa atividade psíquica profundamente determinada pela vida social, que torna possível a aquisição e o emprego de uma língua”. Segundo esse mesmo pesquisador, o termo designa também “todo sistema de sinais que serve de meio de comunicação entre os indivíduos (linguagem falada ou articulada)”.

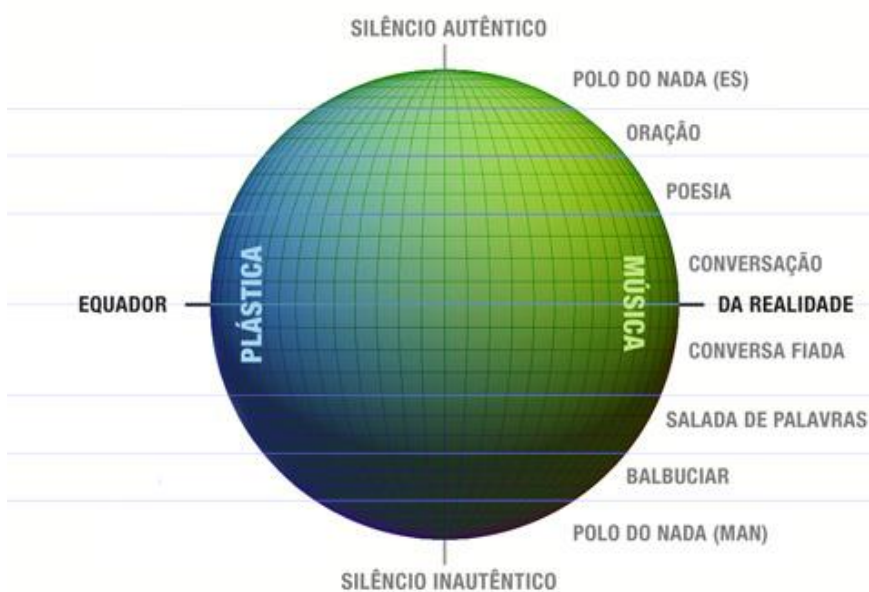
¹⁹⁷ Segundo com Cunha (2008), trata-se do fragmento mínimo capaz de expressar significado, ou seja, é a menor unidade significativa que se pode identificar dentro de uma língua.

essas realidades) e as lacunas intransponíveis entre eles, as quais dificultam, ao seu turno, igualmente o trabalho de tradução. Entretanto, evidencia-se que o que realmente interessou ao pensador não foi observar somente as diferenças de estrutura gramatical, mas, sim, examinar, mais especificamente entre as línguas “flexivas” e “aglutinantes”, o modo como são representadas as unidades gramaticais mínimas: se fonológica ou graficamente.

O que acontece quando se resolve seguir a língua em seu deslocamento rumo à linguagem dos sons, como ocorre com as línguas alfabéticas/flexionais? Em contrapartida, o que se sucede quando se opta por acompanhar a língua em seu deslocamento rumo à linguagem pictórica, como acontece com as línguas ideogramáticas/isolantes? É nesse ponto da reflexão que Flusser voltou-se para os signos plástico/imagético e musical/sonoro quando da conformação *poiética* de realidades, tendo por meta compreender o papel desempenhado por esses tipos sígnicos no contexto da língua, logo, no âmbito da comunicação.

O globo da língua e as realidades paralelas e meridionais

Figura 2 - O globo da língua Flusseriano



198

Consciente de que tudo que é pensado e realizado pelos *sapiens* não pode ser atualizado sem suporte linguístico, logo, simbólico, o qual oportuniza que redes imaginárias sejam transformadas em relações sociais e materiais reais, Flusser advogou, assim como Godelier, que a língua, essa camada de ficcionalidade, extingue-se como artificialidade que é e apresenta-se como a essência de um aspecto do real, ainda que invisível, uma vez que suporta o sentido do universo e do estatuto da humanidade¹⁹⁹. Por assim se comportar, constitui-se como fundamento de todas as coisas. A língua ao realizar-se, considerou Flusser, *superrealiza-se*. Esse *superreal* deixa atrás de si as abstrações dessa *superrealização* que é a

¹⁹⁸ Globo da Língua – reelaboração gráfica de André Vallias – disponível em: <<http://sambaquis.blogspot.com/2009/03/andre-vallias-queima-roupa.html>> Acesso em: 2 de fev. 2021.

¹⁹⁹ Asserção também proferida por Godelier (2015, p. 237-238).

civilização (FLUSSER, **LR**, p. 181) e projeta seu conteúdo ideal mutante (sua carga de significado) na tessitura do mundo perenemente passível de remodelação.

Tencionando compreender e apresentar como a língua se projeta, isto é, como se dão os processos linguísticos, Flusser considerou que ela poderia ter seu núcleo exibido diagramaticamente (o poder representacional imagético) por um eixo de simetria vertical (meridiano central) e constituiu o que se intitulou “globo da língua”, o qual se apresenta configurado por duas metades – uma à direita (reduo dos símbolos auditivos, para onde caminham as línguas flexionais) e outra à esquerda (nicho dos símbolos visuais, para onde se direcionam as línguas isolantes) – e por diversos paralelos (indo de um polo ao outro do eixo vertical) capazes de exibir as diversas camadas de realização, ou seja, camadas de autenticidade, projetadas pela língua, logo, por esse postulado imaginário.

Amplamente discutido por estudiosos do compêndio flusseriano (como Batlickova, 2010; Bernardo, 1999; Duarte, 2018; Guldin, 2018), esse diagrama exhibe em seu centro a língua *sensu stricto*, ou seja, apresenta o conjunto de símbolos (denominados palavras) no todo das línguas flexionais. Conforme salientado, trata-se de representação gráfica fruto do perquirir sobre as camadas que compõem o núcleo da língua em seus supostos eixos horizontal e vertical. O eixo horizontal diz dos desdobramentos dessa, por intermédio de um único meridiano principal, saindo das camadas diáfanos da língua (polo sul), retiro do nada como inautenticidade criativa, precedido ainda, extramuros linguísticos, pelo silêncio/calar-se inautêntico, caminhando em direção do paralelo central (equador da língua, onde ela se realiza, ou seja, forma intelectos que a apreendem, compreendem e a articulam a partir da camada de conversação), não sem antes passar por outros paralelos (conteúdos ontológicos de realidade) e seguindo em direção a camadas densas localizadas no extremo norte do eixo onde habita o nada como autenticidade criativa, podendo-se ultrapassar os limites do globo e atingir o que seria o silêncio/calar-se autêntico.

O diagrama mostra que, ao se caminhar a partir do polo sul do eixo de projeção, surge, abaixo da circunferência que delimita o globo, o silêncio/calar-se inautêntico (retiro dos dados brutos, palavras em potencial), seguido, já nos domínios da língua, pelo paralelo do nada (*mam*) (campo extralinguístico de articulação do não-ser), ultrapassado imediatamente pelo balbuciar (reino do inarticulado e o impensado em forma de língua *in statu nascendi* ou *in*

statu moriendi: é a zona da idiotia), pela salada de palavras (camada que deixa transparecer a carência de articulação linguística) e pela conversa fiada (nicho do exercício inflacionário inútil da linguagem), nessa ordem. Ao assim percorrer atinge-se a “linha do equador da realidade”.

A partir desse ponto, indo-se em direção ao polo norte do meridiano central depara-se com as camadas de realidade ulteriores, as quais se posicionam na seguinte ordenação: conversação (oportuniza que o conhecimento “objetivo” do orbe seja produzido e comunicado), poesia (reflete mundo e torna perceptíveis mundos prováveis), oração (uso consciente e autêntico da língua, é a extrema articulação por meio da qual o indizível é abordado – nesse paralelo encontram-se os simbolismos lógico e matemático, assim como o cálculo matemático, o qual, por ser puramente formal, abrangeria toda a língua e nada significaria), polo do nada (*es*), campo extralinguístico de articulação do ser. E ao transcender as fronteiras do eixo nesse ponto do globo, depara-se com o silêncio/calar-se autêntico (trata-se da realização do que está acima da língua, da não-língua). Ou seja, enquanto a

conversação explica a língua em redor do intelecto, a oração explica o intelecto para fora da língua. Essa explicação resulta na dissolução da língua e do intelecto. A separação entre intelecto e língua, entre o aspecto subjetivo e objetivo da realidade (...) quebra a realidade. O intelecto supera a língua e dissolve-se. O resto é silêncio. (FLUSSER, **LR**, p. 159)

Consequentemente, a fisiologia da língua flusseriana revela diversas camadas de realização linguística, as quais surgem do inalcançável potencial inautêntico condensando-se à medida que percorre o eixo em direção ao polo norte onde se dissolve consistentemente no inalcançável potencial autêntico²⁰⁰. Flusser definiu que esses paralelos expressivos, distribuídos ao sul e ao norte a partir da “linha do equador da realidade” (que seria o ponto de condensação de uma dada língua e, como dito, de formação de intelecto), mostram gradações entre modos ontológicos de conteúdos comunicacionais, mas devem ser considerados a partir do polo sul por este apresentar-se como ponto de partida, do qual a realidade/arquitetura de sentido civilizatória se desenvolve em direção a camadas de projeção autênticas. Entretanto, Flusser indicou a possibilidade de se haver um esgarçamento da autenticidade criativa devido

²⁰⁰ Cf. Duarte (2018).

à apropriação pelos paralelos mais diáfanos dos conteúdos mais densos (existentes no cume do polo norte do eixo vertical), sem a devida compreensão desses, oportunizando que o processo de geração de sentido, circularmente, reinicie-se pelo polo sul do diagrama. Nas palavras do próprio autor,

o processo da condensação continua além (...) da (...) camada da oração, onde se dissolve, conscientemente, no potencial inalcançável. Este processo é reversível. A língua decai ao longo do mesmo eixo, ao qual se projeta, aniquilando-se desta maneira. No curso da projeção, a língua articula-se, produzindo a civilização, essa potencialidade realizada e superada pela realidade. Na medida em que a língua se projeta, ela é enriquecida pela camada da poesia, que arranca nova língua do potencial que a envolve. (...) a atividade da realização, chamada língua e composta dos intelectos em conversação, projeta-se do nada para o nada, sempre ameaçada pela queda para o nada, mas, ao projetar-se, realiza-se de maneira sempre mais rica e plena. (FLUSSER, **LR**, p. 184)

Mas se a língua se projeta do nada em direção ao nada perseguindo os encaminhamentos possibilitados pelo seu meridiano, sempre intimidada pela possível queda “nonada”²⁰¹, mas, ao se projetar, concretiza-se de maneira sempre mais rica e plena, ela também amplia seus contornos, especificidade e complexidade por intermédio da plástica e da música, as quais, como suas extensões, totalizam o conjunto da língua, logo da civilização (conjunto da conversação articulada), logo, da realidade ultrapassada. Assim o é porque tudo que o intelecto expelle – exprime, expulsa, ou seja, tudo que ele articula em direção aos sentidos – são excrementos da língua. Donde o fato de o símbolo auditivo ou visual (espécies de detritos da atividade conversacional) por serem exteriores ao meridiano central, não afeta a discussão elencada pelo pensador sobre o núcleo central da língua. Isso também porque, ao se afastar horizontalmente do centro do diagrama, torna-se ao fim a esse mesmo eixo vertical central.

Este exército de intelectos em conversação, cujos pioneiros são os poetas e cujos postos avançados são os mestres da oração, estende, em todas direções, o território da realidade, conquistando-o ao nada. Entretanto, os intelectos sentem que, para realizar-se plenamente, precisam superar-se, aniquilando-se

²⁰¹ Por empréstimo da obra de Guimarães Rosa (1986), cujo termo “nonada” parece inspirar e refletir o proposto por Flusser. “Nonada” diz-se das coisas sem importância, um quase nada, mas que ao longo da obra “Grande sertão: veredas” exibe significação fluida e enigmática, mostrando-se hora coloquial, quase banal, hora estranha e ensimesmada.

voluntariamente. Os mais avançados entre eles contam-nos, a nós, que ainda conversamos, e contam em mitos, como são as regiões onde a língua se dissolve no indizível. Estes mitos, na forma de adorações, ou na forma da matemática pura, ou da música pura, ou da pintura pura, são a expressão máxima da língua. São o ponto mais alto que ainda podemos vislumbrar, embora imprecisamente. O resto perde-se no silêncio do calar-se indizível. (FLUSSER, **LR**, p. 184)

Muito embora os símbolos auditivo e o visual sejam exteriorizações da língua, nota-se, são dela elementos complementares e contribuem para a concretização da realidade. Essa problemática foi aprofundada no terceiro capítulo de “Língua e realidade”, intitulado “A língua cria realidade”, mais especificamente no tópico quarto denominado “Língua amplificada”. Nesse ponto da obra, Flusser considerou ser a língua como o conjunto de símbolos visuais ou auditivos chamados, no território das línguas flexionais, palavras. Estas, por vez, configuram-se como elementos de frases (pensamentos) realizadas por intelectos. O fato de serem esses pensamentos visuais ou auditivos é um fato acrescentado secundariamente pelo mesmo intelecto com o objetivo de completá-los (FLUSSER, **LR**, p. 166). Onde o intelecto para Flusser não pensar e articular apenas por meio de símbolos identificados como palavras. *Lato sensu*, para o pensador, a língua engloba “toda uma vasta região de símbolos, os quais, embora semelhantes em suas estruturas” (FLUSSER, **LR**, p. 167), uma vez que formam organizações, apresentam características distintas. São esses símbolos especiais abstrações ou concretizações de palavras e podem ser subdivididos entre as regiões nomeadas pelo filósofo como música e plástica, cujas especificidades apresentam-se a seguir.

Música

Flusser parte do pressuposto de que as línguas flexionais não se caracterizam pela escrita que apresentam. Elas seriam como uma espécie de partitura para o desempenho da fala, relembra Duarte (2018). Nesse sentido, mais que ser lido, o alfabeto (cujos sinais simbolizam sons) deseja ser ouvido, sendo em essência um sistema de notação musical que visa

representar a língua falada. Logo, à direita do gráfico (o oriente) tende para a camada da música, a qual congrega em si símbolos auditivos. Por assim se constituir, conduz ao entendimento de que a língua falada seria o original do qual a escrita emana, todavia, a grafia das línguas flexionais não passa de língua falada secundária (FLUSSER, **LR**, p. 168) – fato que reforça a música ser o lado estético, a vivência característica das línguas flexionais.

O diagrama flusseriano sugere que a transição da língua falada em direção à música se dá ao longo de todo o eixo que referencia o núcleo da língua, portanto, os modos de expressão e vivência musical se projetam ao longo de todas as camadas de constituição de realidade, tanto de modo ascendente quanto descendente. Por assim ser, a lógica analítica aplicada aos construtos sonoros, às composições/signos musicais, oferece desdobramentos similares àqueles dispostos pelo núcleo da língua, conforme os paralelos que cortam o meridiano central. Salienta-se que nesse atualizar-se, assim como a língua, a música extingue-se como artificialidade que é e apresenta-se como a essência de um aspecto do real. Ao se comportar dessa maneira, igualmente se *superrealiza*, projetando em igual medida seu conteúdo ideal mutante (sua carga de significado) na tessitura do mundo perenemente passível de remodelação.

Como emanções desse *superreal*, o qual amplia sua concreticidade ao se direcionar para o polo norte do silêncio autêntico, Flusser enumerou as seguintes manifestações criativas:

poesia épica, poesia lírica, canção, canção sem palavras, sonata executada instrumentalmente e talvez, por fim, um tipo de composição que, para ser apreciada, não precisará de execução. Poderá ser apreciada tal qual foi proposta pelo poeta, em anotações musicais, poderá ser lida. (FLUSSER, **LR**, p. 181)

Essa ordenação sugere esse galgar da música pelo eixo e paralelos do diagrama. Por assim se estruturar, partindo-se das camadas inautênticas em direção às camadas autênticas, a música percorre pelos mesmos paralelos que constituem o núcleo da língua. A começar pelo retiro do nada como inautenticidade criativa (polo da ausência de proposição de novas estruturas e conceitos), precedido, ainda, extramuros linguísticos, pelo silêncio/calar-se inautêntico, a música destroça-se e dilapida-se no rosnar e grunhir dos dados brutos

inarticulados (FLUSSER, **LR**, p. 171). Caminhando-se em direção ao balbuciar, as línguas se fundem. Trata-se de nível idiótico onde residem os elementos da música, tal qual da língua verbal. O paralelo identificado como salada de palavras corresponde à pseudomúsica, que tanto congrega berros e ruídos quanto sistemas sonoros superorganizados e inautênticos, expressões máximas da loucura. Já o nível ocupado pela conversa fiada dispõe-se à pseudomúsica do *Kitsch* (com seus exageros sentimentalistas, melodramáticos ou sensacionalistas obtidos por intermédio do uso desmedido de estereótipos e chavões inautênticos, visando encarnar valores autênticos da tradição cultural). Fato é que, esses detritos de música não são “nem apreendidos nem compreendidos pelos pseudointelectos que participam dessa camada” (FLUSSER, **LR**, p. 171), isso porque, tais conformações pseudocriativas são totalmente desprovidas de conteúdo informacional. Logo, não configuram mensagem alguma.

Desse ponto em diante, observa-se o mesmo processo de transição a partir da camada da conversação da música em direção aos demais paralelos situados na porção norte do globo. O estrato da poesia substitui estruturas epistemológicas e lógicas pelas estéticas. Por esse motivo, os elementos compreensíveis (palavras e conceitos) são permutados por componentes sensíveis (sons, pausas). O paralelo da oração oferece semelhança mais que acidental entre música e matemática. Essa vinculação amplia-se à medida que a música busca superar a si mesma de modo consciente. Ela esvazia-se em direção ao nada, deixando transparecer sua estrutura lógico-simbólica pura. Paradoxalmente, intensifica-se, em similar proporção, a sua qualidade estética. Conseqüentemente, quanto “mais lógica a música, quanto mais rigorosa, quanto menos significativa, isto é, temática, tanto mais bela” (FLUSSER, **LR**, p. 171).

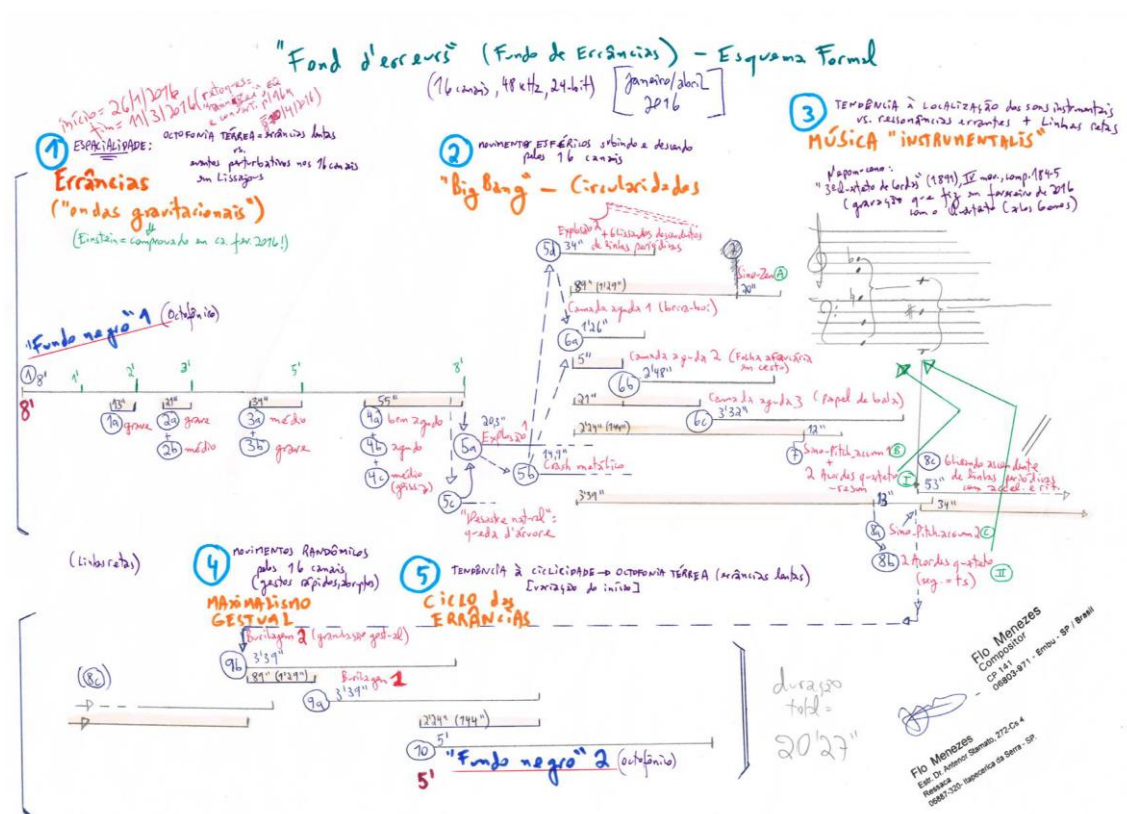
Uma recapitulação desse processo corrobora ser o intelecto implicado na camada da música um *poietés*, que age no sentido de apreender e retirar do nada estruturas e conceitos que intentam ser verdadeiros e compreensíveis, mas também belos e vivenciáveis. Em função da qualidade das línguas flexionais, o caráter estético do signo audível por ele arquitetado caminha *pari passu* com o da lógica e à proporção que a música se distancia da camada da conversação, que os símbolos compreensíveis são “substituídos pelos símbolos sensíveis, que a qualidade lógica da língua sobressai junto com a estética” (FLUSSER, **LR**, p. 170). A partir da música, emerge a qualidade estética da matemática. Ambas se unem numa só expressão.

Logo, desaparecem todas as distinções entre música, oração e matemática. Essa conjunção de elementos faz com que a música seja a maior contribuição das línguas flexionais no conjunto total das conversações que conformam a realidade, admitiu o pensador.

Essa música radicalmente musicada, esse todo prestes a se aniquilar graças também às camadas rarefeitas da matemática, ao invés de usar símbolos musicais tradicionais (notação musical), utiliza-se de símbolos ainda mais abstratos, como os são as frequências das ondas, volume em “decibéis”, ritmo em segundos, etc. Radicalizando a música, ela especializa-se e se vê prestes a se dissolver no nada como autenticidade criativa, podendo ultrapassar os limites do globo e aniquilar-se ao atingir o silêncio/calar-se autêntico.

1.1.1.3 Fond d'erreurs

Figura 3 - Fond d'erreurs



202

Fond d'erreurs²⁰³ (Fundo de errância), do compositor e pesquisador Flo Menezes²⁰⁴ constitui-se como um exemplo teórico-empírico da simbiose “música-oração-matemática”,

²⁰² Esquema formal da obra Fond d'erreurs, de Flô Menezes Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/works_en/2016-fond_d_erreurs.html> . Acesso em: 2 de fev de 2021.

²⁰³ A instalação sonora imersiva teve sua estréia mundial na XI BIMESP (11ª Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo) | 2016. O evento ocorreu no Teatro de Música do Instituto de Artes da UNESP, ambientado por cinquenta e duas caixas acústicas Genelec, comandadas por meio da interface ProTools HD e KYMA – o que havia à época de mais avançado em termos de tecnologia

que permite por si o fruir da música radicalmente musicada, a qual, por si, possibilita o organizar e o fruir dos sons espacialmente. Em termos de criação eletroacústica, Menezes não faz concessão. Suas composições em torno do som e da linguagem musical buscam sempre ofertar o evento musical puro, sempre mediado pela inteligência. Por esse motivo, associa estruturas lógico-matemáticas a efeitos estéticos que visam impactar o ouvinte retirando-lhe do lugar comum das mensagens sonoras/musicais oferecidas pelos *mass media*. Donde suas composições resguardarem em si o núcleo encapsulado de profunda oposição ao *status quo*²⁰⁵.

A composição eletroacústica “Fond d'erreurs” narra, ou melhor, apresenta, em sons espacializados, o ciclo do universo e a emergência da cultura. A peça sonora é oferecida ao público com o auxílio da PUTs, uma “orquestra” constituída por cinquenta e duas caixas acústicas do Studio PANaroma!²⁰⁶. Os dispositivos executantes da obra sonora espacializada foram minuciosamente ordenados pelo espaço do teatro. Algumas caixas acústicas foram posicionadas criteriosamente no palco, outras no teto e algumas pelas paredes do espaço. Outras foram em igual medida posicionadas em lugares estratégicos situados entre a plateia do evento. Os compositores, Menezes e seu computador de alta performance (dotado de programa de criação e edição igualmente disruptivo, concebido pelo próprio Menezes), associados à mesa de mixagem de última geração, foram situados no centro do teatro, em meio à plateia.

digital no mercado para a realização de projetos exigentes, desejosos de capturar e ouvir cada nuance de som com clareza impecável.

²⁰⁴ Referência internacional em criação e difusão da música eletroacústica mundial. Suas composições procuram fundir o experimentalismo sonoro da música concreta francesa (associada à eletrônica alemã) ao estruturalismo do serialismo integral. Suas composições são amplamente marcadas por quatro influências: campo das técnicas de estruturação musical proposto por Pierre Boulez (1925-2016); estudos sobre harmonia realizados por Henri Pousseur (1929-2009); pesquisas realizadas sobre o material sonoro empreendidas por Karlheinz Stockhausen (1928-2007); investigações sobre o gesto musical, a construção da direcionalidade da composição e exploração da voz efetuadas por Luciano Berio (1925-2003). Consultar: <<http://flomenezes.mus.br>>

²⁰⁵ Cf. Duarte (2014).

²⁰⁶ PANaroma – UNESP – Teatro Sonora (PUTs) é um laboratório de pesquisa e estúdio/teatro móvel especializado em composição eletroacústica criado por Flô Menezes. Fundado em 2020, o espaço híbrido de alta qualidade tecnológica destinado à difusão eletroacústica situa-se no campus da UNESP da Barra Funda, zona oeste de São Paulo. Foram utilizados cerca de 2 milhões de reais para sua implementação. É considerado um espaço referência na América Latina, por exibir as condições ideais para a apreciação de peças como as que o compositor assina.

Nota-se como essa disposição da orquestra e dos compositores foi meticulosamente arquitetada quando da ordenação formal da obra (vide o espelho da peça, cedido pelo compositor, o qual em nada se assemelha às partituras musicais tradicionais). Notadamente ao que se refere aos posicionamentos das caixas acústicas, pode-se assentir que o intuito foi permitir que as notas pudessem transitar pelo espaço da câmara do concerto, respeitando a trajetória definida pela composição. É como se se permitisse que o músico executante pudesse caminhar por entre seus fruidores ao mesmo tempo em que realiza sua obra. Outrossim, visou criar a sensação de sons passando por entre os ouvintes. É que o *software* autoral foi concebido para ser capaz de determinar quando e onde uma nota específica ecoará e qual será o seu trajeto: se por cima ou por baixo do público, ou mesmo se por baixo, pelos flancos ou pela frente do espaço camerístico.

Segundo Flo Menezes, sua composição híbrida de performance imersiva, constituiu-se como uma camada de sons que visam apresentar o universo *in statu nascendi*. Um algo que emerge da indistinção e, após o eclodir do *Big Bang*, expande-se até sofrer uma contração, passível de tragar tudo ao seu redor novamente para um fundo de errância. O mote da criação, citada pelo *folder* de divulgação da estreia da instalação sonora, reside na obra de Gaston Bachelard (1884-1962). A reflexão proposta por esse filósofo em “La dialectique de la duration”, consente que o “verdadeiro aparece repentinamente sobre um fundo de errâncias; o singular, sobre um fundo de monotonia; a tentação, sobre um fundo de indiferença; o afirmativo, sobre um fundo de negações” (BACHELARD, 2006, p. 14) e são justamente essas camadas de irrealidade paradoxais que Flo Menezes oferece por meio de sua criação, cuja concreticidade atinge o indizível.

A performance sonora espacializada imersiva pode ser descrita da seguinte maneira: apagam-se as luzes do teatro, o qual se escurece por completo; os únicos elementos visíveis são minúsculos pontos luminosos verdes denunciando a localização das caixas acústicas; frações de segundos antes da peça ter início, um refletor ilumina com uma luz vermelha suave esses mesmos alto-falantes; os compositores ao centro da plateia são igualmente iluminados por um facho diáfano de luz amarela; Menezes, ao invés de sacar sua batuta para guiar sua orquestra inanimada, volta-se para seu coautor associado à mesa de mixagem e, por meio de seu dedo indicador, aperta o *play*.

De início, lento, composto por sons metálicos oscilantes em volume e intensidade, “Fond d'erreurs” avança, por vinte minutos e vinte e sete segundos (duração total da execução), transmitindo aos fruidores imersos nesse ambiente sonoro a sensação do movimento de uma diminuta esfera a percorrer um labirinto de metal em alta velocidade. Ao fim de sua execução, as luzes se acendem. Fim do espetáculo. Apreende-se que, por intermédio de seu ato expressivo peculiar e autêntico, Menezes explora o poder de invenção e hibridação disposto pelo código binário (linguagem binária) e pelos aparatos tecnológicos disruptivos disponíveis (que oportunizam nos dias atuais a expressão máxima da associação música-oração-matemática). O intuito é arquitetar redes capazes de fertilizar o devir e o promover de autênticos hibridismos, oferecendo ao fruidor criações e estruturas sonoras inéditas, produtos da exata combinação de caos e ordem. A meta é, a partir do obscurecer da forma, promover a instalação máxima do “estranhamento” (*ostranenie*) e da “dificultação” (*zatrudnenie*), atingindo-se assim a da duração amplificada da percepção.

Plástica

Flusser parte do pressuposto de que as línguas isolantes realizam movimento análogo àquele vivenciado pelas línguas flexionais, todavia o executam a partir do elemento imagético, cujo aspecto escrito é, em si mesmo, autêntico, ou seja, a escrita ideogramática representa a si mesma. Isso porque sua camada diagramática oferece elementos gráficos (caracteres/ideogramas) sem os quais a constituição do significado/da mensagem a ser compartilhado/a seria impossível. Donde a imagem, a vivência óptica, logo, imagética, ser o lado estético (o *aistheton*) típico das línguas isolantes. Posicionadas no lado ocidental (esquerda) do globo da língua, a plástica, por intermédio da língua escrita, conforma sua mensagem por meio de sistema de signos baseados na iconicidade, a qual comporta como seu fundamento.

O diagrama flusseriano sugere que a transição da língua falada em direção à plástica se dá ao longo de todo o eixo que referencia o núcleo da língua, portanto, os modos de expressão

e vivência imagética (icônica) se projetam ao longo de todas as camadas de constituição de realidade, tanto de modo ascendente quanto descendente. Por assim ser, a lógica analítica aplicada aos construtos imagéticos, às composições/signos visuais, oferece desdobramentos similares àqueles dispostos pelo núcleo da língua, conforme os paralelos que cortam o meridiano central. Nota-se que em igual medida, assim como a língua e a música, a plástica extingue-se como artificialidade que é e apresenta-se como a essência de um aspecto do real. Ao se comportar dessa maneira, igualmente se *superrealiza*, projetando em igual medida seu conteúdo ideal mutante (sua carga de significado) na tessitura do mundo perenemente passível de remodelação.

Desse modo, o intelecto implicado na camada da poesia isolante ensaia arrancar do nada, não estruturas linguísticas e conceitos novos como aqueles emergidos a partir das línguas flexionais. O inédito que ele verte são ideogramas inéditos. Esses conjuntos de sinais pictóricos, em alguma medida, correspondem aos conceitos emitidos pela camada da poesia musical. Sendo o ideograma um composto de outros ideogramas, é um conceito que contém, em si mesmo, outros conceitos. Onde sua qualidade estética residir também na maneira como é engendrado. Sua qualidade “poética é também caligráfica, e à medida que a língua se desloca do tipo verbal para o tipo plástico, a qualidade caligráfica aumenta em intensidade e a qualidade ideográfica” recua (FLUSSER, **LR**, p. 174), mas conservam algo de ideográfico (a qualidade da língua da qual emergiram) até o fim. O panorama da poesia na vertente ocidental do gráfico pode ser caracterizado pela presença de desenho e pintura *sensu stricto*. Por meio dessa camada de realidade, emergem formas e nuances de significado inéditos.

As técnicas e constituição de implementos posicionam-se ao nível da conversação plástica e toda civilização material é fruto da conversação do intelecto implicado em produzir sempre mais instrumentos. Essa percepção levou o filósofo a considerar que pintura e escultura figurativa ou clássica não participa da camada da poesia plástica. São elas fruto da camada da conversação, fazendo parte da civilização material, como também são os produtos da arquitetura, assim como os implementos e instrumentos de uso corriqueiro. Da camada da poesia plástica emergem pinturas abstratas similares às construções geométricas. Dela surgem estátuas abstratas como modelos de espaços não euclidianos. Onde serem essas emanções

expressões autênticas da língua. Assim como as realizações da música, as atualizações icônicas revelam seus vínculos com a lógica pura e a matemática (FLUSSER, **LR**, p. 178).

Flusser indica que as emanções imagéticas anteriores à criação das concretizações abstratas não poderiam ser consideradas como expressões legítimas do fazer *poiético*. Segundo ele

do lado esquerdo da poesia não havia, até bem pouco, intelectos implicados na língua poética, não havia nós de pensamentos poéticos. Mas havia os pensamentos soltos. A língua poética estética pictórica não era experimentada subjetivamente, como intelectos, mas o era objetivamente, como conjunto de pensamentos, como estilo, como aquilo que os alemães chamam de *Zeitgeist*. Esse estilo, esse *Zeitgeist* é quem, objetivamente, agarrava e ainda agarra as estruturas e os conceitos a partir do nada para vertê-lo em direção à conversação. O estilo não intelectualizado é o poeta de nossas atividades plásticas. (FLUSSER, **LR**, p. 178).

Como emanções desse *superreal* imagético edificadas pelo intelecto das atividades plásticas, Flusser enumerou as seguintes manifestações criativas posicionadas acima do equador da língua: soneto, poesia concreta, pintura concreta, pintura abstrata, e, possivelmente, pintura tão abstrata que não precisará ser executada (**LR**, p. 181). Mas essa afirmação parece não coadunar com a “realidade” vivencial promovida pelo contato com obras imagéticas. Parece haver um profundo abismo entre essas realizações e aquelas provenientes do núcleo da língua e das camadas próprias à música. O abismo ontológico aparente entre língua verbal e uma estátua, a potencialidade imagética realizada, é justificado pelo fato de uma estátua parecer um algo extralinguístico, portanto irreal. Donde ser “difícil dizer que a estátua não é realizada, uma vez que ela evidencia o trabalho produtivo do intelecto” (FLUSSER, **LR**, p. 171). Se verdadeira essa percepção, ela faz declinar todo juízo proferido pelo filósofo dos *media* sobre a realidade como emanção linguística.

Mas esse impasse se resolve à medida que se percebe que a imagem também pode ser radicalmente pictorializada. Ela pode ser anotada, não por meio de símbolos geométricos, mas por meio de puras coordenadas de pontos, as quais corresponderão a uma coordenada de tempo. Ao assim se constituir, poderá “ser apreciada tal qual foi proposta pelo poeta, em anotações de geometria analítica, poderá ser lida” (FLUSSER, **LR**, p. 182). Mas para o pensador essa constatação só se faz possível no extremo do eixo da porção norte do gráfico da

língua, ao nível da oração, o qual oportuniza tanto a radicalização da pintura, temporalizando-a, quanto a radicalização da música, espacializando-a.

Essa percepção parece novamente contrariar os estudos contemporâneos elencados por Boi sobre as vinculações das criações artísticas, desde a Antiguidade grega, com os modelos diagramáticos a eles inerentes. Talvez lhe tenha passado despercebido o fato de haver graus de complexidade também vinculados à matemática, os quais oferecem tipos de produtos criativos igualmente distintos em termos de complexidade. A matemática também é uma linguagem, logo poderia ter sido elencada pelo pensador como uma porção da língua que se realiza ao longo dos paralelos de criação de “realidade”/“verdades”. Mas, por mais que esses graus de diferenciação inerentes à matéria constitutiva de toda composição sejam oriundos da aplicação ou não da lógica e da matemática quando da geração de produtos *poiéticos*, percebe-se que se encontra subjacente e de relevância inquestionável a competência do próprio *poietés* e a qualidade *poiética* que ele impregna em suas obras. Pois, como apontado pela produção de Stanza, não se pode acreditar na transparência da lógica e da matemática puras, muito menos na qualidade estética emergidas diretamente delas como emanção de uma suposta natureza que representam, uma vez que suas concreções podem ser manipuladas a partir da *expertise* do artista e de vieses ideológicos diversos por ele instituídos.

Um exemplo criativo de plástica desprovida do viés lógico-matemático exacerbado pelo digital binário (espécie de suprassumo do que seria a simbiose entre plástica-oração-matemática), mas que atinge níveis elevados de estranhamento e de concreticidade autêntica por intermédio da *expertise* de seus criadores e colaboradores, é o filme “L'Année dernière à Marienbad”²⁰⁷ (O último ano em Marienbad). Considerada uma das mais célebres obras da cinematografia francesa dos anos 1960, muito embora alguns críticos a definam como expressão de um esteticismo acadêmico e vazio, a película lançada em 1961, com direção de Alain Resnais (1922-2014) e roteiro original de Alain Robbe-Grillet (1922-2008), deixou traços qualitativos inquestionáveis, seja pelo processo criativo que oferece, seja pelo projeto estético que atualiza, ou ainda pela arquitetura de sentido ofertada à fruição.

²⁰⁷ Disponível: <https://www.arte-factos.net/filmes/lnnee-derniere-a-marienbad/>. Acesso em: 2 de fev de 2021.

De um modo ou de outro, a obra cinematográfica tornou-se referência por cindir as convenções narrativas vigentes quando de sua constituição e oferecer uma estrutura narrativa não linear radical, capaz de expor e explorar os labirintos da memória. Enigmática e não-convencional, “L'Année dernière à Marienbad” une realidade e ficção, embaralha as relações espaço-temporais e coloca em xeque a fé-perceptiva²⁰⁸ de sua audiência. Fato é que sua ordenação onírica e fantástica, de inspiração surrealista, dividiu a crítica especializada: uns a classificam como incompreensível, outros como obra prima da cinematografia mundial.

Por outro lado, destaca-se que os efeitos desejados e apresentados são, basicamente, causados utilizando-se a sobreposição de imagens e recursos de enquadramento e movimento de câmera. A pretensão de modernidade é totalmente inexistente e o tempo e espaço diegéticos é de difícil localização. Donde, “L'Année dernière à Marienbad”, assim como “Fond d'erreurs”, embora de modo distinto deste, uma vez que não se utiliza de recursos tecnológicos disruptivos, arquitetar redes de capazes de fertilizar o devir e promover autênticos hibridismos, oferecendo ao fruidor criações estruturais audiovisuais inéditas, produtos da exata combinação de caos e ordem. Assim como “Fond d'erreurs”, a obra cinematográfica mostra-se hábil em obscurecer a forma, favorecendo tanto a instalação máxima do “estranhamento” (*ostranenie*) e da “dificultação” (*zatrudnenie*), findando por instituir a duração e amplificada da percepção.

Donde, os objetivos e qualidades estética podem ser ampliados pelo uso das tecnologias disruptivas ou não, o que corrobora a percepção de ser o ato de criação *poiética* mais significativo do que as técnicas e tecnologias disponíveis em mãos menos habilidosas. Essa abertura para o Bem e para o Mal que toda inovação tecnológica resguarda em si corrobora com percepção flusseriana de que os próprios produtos plásticos edificadas a partir da cibernética, como conversação fruto da conversação da ciência hipotética, podem pender tanto para a conversa fiada quanto para a camada da poesia, sempre à depender do uso que os intelectos dela fizerem.

²⁰⁸ O termo “fé perceptiva” diz da adesão à experiência adquirida por intermédio da constante interpenetração organismo/circunstância, e da qual não se pode impedir de acreditar. (AMORIM, 2009, p. 62)

Música como pintura temporalizada e a plástica como música especializada

Notadamente, música e imagem se fundem num todo indissociável. Eles são o verso e o anverso do mesmo conjunto: a língua integral. São elementos complementares do núcleo da língua e seguem caminhos de realização idênticos, muito embora seus produtos resguardem diferenças perceptivas inquestionáveis. A partir dos vínculos com a lógica e com a matemática complexas, música ascende a níveis onde se constituirá como língua parada no espaço, e a pintura, ao seguir caminho idêntico, será língua parada no tempo. Logo, “música será pintura temporalizada e pintura será música espacializada” (FLUSSER, **LR**, p. 182).

Se em “A história do diabo” os conceitos de concreto e abstrato dizem da proximidade ou não da fonte criadora, no caso, a vontade como manifestação máxima da razão, esses conceitos se diferenciam em “Língua e realidade”. Nessa obra o concreto diz da articulação da língua hábil em constituir e unir intelectos. Quanto mais se distancia da camada do equador em direção ao silêncio autêntico, mais abstraída se transforma. E nesse sentido a abstração assemelha-se ao esforço do intelecto para superar a realidade e alcançar os níveis do inarticulado, do calar-se autêntico. Trata-se de “esforço intelectual por desintelectualizar-se” (FLUSSER, **LR**, p. 187), que avança, hora ascendendo, hora descendendo pelo meridiano central de propagação de realidade, conhecimento, verdade, mesmo que esses elementos realizados não passem de camadas de irrealidade assimiladas como o *superreal* que aparentam ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elas [as Musas] certa vez, a Hesíodo, ensinaram belo canto,

Ovelhas ele apascentando sob o Hélicon divino.

E a mim, antes de tudo, as deusas estas palavras dirigiram,

As Musas olímpíades, filhas de Zeus que tem a égide:

Pastores agrestes, maus opróbios, ventres só,

Sabemos muitas mentiras dizer semelhantes a coisas autênticas

E sabemos, quando queremos, verdades proclamar.

Hesíodo (750 a. C. - 650 a. C.)

(Teogonia, 1995, p. 22-28)

“A pós-história e as composições imagéticas e sonoras em Vilém Flusser” adotou como mote de pesquisa a urgência de se considerar a relevância das transformações provocadas pelo advento da linguagem binária e permanência das tecnologias digitais disruptivas, as quais oportunizam uma miríade de criações digitais, bem como de seus constantes aperfeiçoamentos e implicações junto aos processos de produção estésico-comunicacionais, mais especificamente, quando da constituição e fruição de obras provenientes do universo das artes permeadas pelo digital – quando o elemento base de criação passa a ser a linguagem binária, capaz de simbolizar todos os números possíveis e imagináveis. Tendo Vilém Flusser se interessado pelos primórdios dessa problemática, buscou-se em sua obra elementos para se entender os desdobramentos contemporâneos oportunizados por esse modo peculiar de saber-fazer humano, principalmente no que se refere à instituição de atos estésico-comunicacionais (atos *poiéticos*), os quais, para o filósofo, alteram mundo e a percepção do *vivendi*.

Partindo-se do pressuposto que a vocação humana é objetivar-se nas *coisas* e *não-coisas*, as quais podem gerar modificações radicais e fundamentais tanto nos *sapiens* quanto na estrutura do mundo em simbiose com o humano, adotou-se como elemento primordial de exame as imagens técnicas por acreditar que esse meio de expressão conteria as respostas necessárias à compreensão do humano como artifício vivo e da reintegração de toda consciência por intermédio do fazer *poiético*, tendo-se em vista que “arte” configura-se no compêndio flusseriano como toda atividade capaz de aumentar a tessitura do mundo pela inclusão de informação nova. Por abarcar tais imagens como modelo primordial para a compreensão do disposto na contemporaneidade, buscou-se nelas elementos similares compartilhados com outros perceptos, notadamente entre elas e as composições sonoras. Também porque, como apreendido, o exame sobre o signo sonoro, assim como a investigação realizada sobre as imagens técnicas, permeia toda a extensão da obra do pensador (mais pontualmente quando ele indaga a música) e acompanha a estruturação de elementos essenciais de seu pensamento como a língua, a matemática, a arte e seus desdobramentos como o audiovisual, assim como os estudos em relação às novas mídias.

Por meio desse percurso pode ser apreendido que o conceito de Pós-história como o *Leitmotiv* que confere unidade à obra flusseriana. Ainda que o autor não utilize o termo propriamente dito em muitos de seus textos como concepção delineada em todos os contornos possíveis, adquiridos quando de sua produção tardia, fato passível de apontamento principalmente naqueles escritos em solo brasileiro, é essa circunstância pós-histórica – conformada pelos meios de comunicação massivos, pelos avanços das ciências e pela presença marcante das tecnologias digitais disruptivas em seu estado embrionário, muitas das quais promovem a reificação humana – que acomoda o todo da reflexão proposta por Flusser. Por essa razão dedicou-se um capítulo para a discussão do tema, o qual ensejou apresentar o contexto vivenciado por Flusser, o móvel que influenciou as reflexões do filósofo e os desdobramentos por ele intuídos a partir da circunstância deflagrada desde Auschwitz, mas que chegam a atualidade com roupagens ainda mais radicais, pregnantas, sedutoras e por vezes invisíveis (as quais se tentou dar visibilidade) a olhos desatentos – mas com consequências, por vezes, não menos aterradoras.

Com efeito, o pensador prene de futurações, esforçou-se por edificar cenários onde essas possíveis atualizações pudessem ser inquiridas e corrigidas a seu turno. Em meio a esse empreendimento, ofertou de modo aparentemente desprezioso relevantes relações analógicas entre composições (signos) imagéticas e sonoras, as quais mostram-se de fundamental interesse aos estudos próprios das filosofias da arte e estética, assim como daquelas disciplinas voltadas aos estudos das artes e das comunicações contemporâneas. Como apreendido, “O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade” configura-se como um dos ensaios onde as similitudes entre os signos sonoro e imagético são exploradas, principalmente no capítulo intitulado “Música de câmera”. Nesse texto, além de discorrer sobre subjetividade e corpos remodelados por tecnologias e o tipo de ação criativa e produção estésico-comunicacional – logo, estética – que esses organismos deveriam materializar, Flusser apresenta aquela que certamente figura-se como a discussão mais difundida das suas indicações de relação de semelhança entre música e imagem (termos sinônimos de signos sonoro e imagético ou, ainda, de linguagem dos sons e visuais) em contexto pós-histórico.

Como amplamente discutido, a partir da criação mediada por dispositivos tecnológicos passou-se a oferecer, de maneira corriqueira, artifícios e artefatos decorrentes da abstração

lógico-matemática. Esse modo de criação/geração se dá pelo desenvolvimento e aplicação do código binário que, administrado via algoritmos e metadados, cria e disponibiliza objetos de percepção e pensamento controláveis, compartilháveis e traduzíveis entre si, facilitando, em larga medida, as operações próprias à tradução intersemiótica. Ficou demonstrado que os “artefatos” assim constituídos mostram-se instáveis, intercambiáveis e de feição mutável. Isso se dá porque a semelhança primordial entre eles se estabelece no substrato binário que compartilham. Relevante também distinguir como tais construtos eclodem da cooperação indissociável entre inteligências complementares (cooperação humano-máquina semiótica-circunstância), as quais conformam o que Flusser intitulou como tecnoimaginação: quando a imaginação deixa de ser exclusivamente subjetiva para se originar em um coletivo humano maquinal.

Como assentiu Flusser, esses construtos do jamais visto ou dito surgem por intermédio de uma vertigem da criação facultada pelo “universo da representação pura e musicalizada” (FLUSSER, UN, p. 149). Ou ainda, como indica Guldin (2018), trata-se do mundo da “arte pura”, do jogo por si só, capaz de unir o *ludus imagina* (o jogo da imagem) com o *ludus tonalis* (o jogo do som), mesclados por meio da tecnoimaginação própria ao *Homo ludens*: o humano brincalhão. Assim edificado, esse universo da *fantasia essata* (modelo para o conhecimento prene de atributos estéticos), o qual anula espaço (todos estão juntos aqui), tempo (tudo está à disposição no agora) e o “eu” limitado (pode-se estar e agir onde e quando se desejar), congrega o futuro da humanidade:

Se assim vier a ser, então, todos os *transhumanos* estarão livres para se concentrar defronte a superfície diminuta da tela que vincula cada indivíduo a todos os outros no aqui-agora, indiferentes às realidades espaço-temporais individuais, oportunizando, a partir dessa “concreticidade superficial”, o criar e o cocriar do inconcebível e do inimaginável. E é por essa razão que Flusser aponta o elogio da superficialidade como o elogio da criatividade concreta, da concreticidade mental, característica compartilhada pelos construtos e artefatos, bem como dissolvida no senso pós-histórico de realidade vigente até os dias atuais.

A partir do estudo dedicado à publicação brasileira de “A história do Diabo”, emergiu a segunda relação de similitude compartilhada por imagem e música, pelas composições imagéticas e sonoras. Nos capítulos derradeiros dessa obra, Vilém Flusser delineou a música

como uma espécie de composição volátil, fugaz e desprovida de elos representacionais ou mesmo semânticos, a qual, dada a sua autorreferencialidade, deixa antever sua íntima vinculação com a imagem técnica insurgente, que, em medida similar, funciona como seta voltada para si mesma. Subjacente a essa reflexão, encontra-se novamente a discussão sobre a pregnância criativa do número e as relações matemáticas que as ordenações imagéticas e sonoras abrigam e exibem. Todavia não como emanção da técnica, mas da soberba. Uma vez que pode ser entendido que a soberba apresenta-se como a quintessência do “Diabo”, diz do louvor ofertado à vontade (ao querer expressar-se compatível com a razão). Onde som e imagem serem emanções da vontade, apontada por Flusser como o suprassumo da irrealidade/artificialidade arquitetada pelo Diabo (a mente humana), cuja emanção máxima é a língua. Ao fim e ao cabo, é a língua (essa câmara de irrealidade) o solo comum de gestação e emanção de música e imagem.

Por meio da epopeia diabólica, repleta de recuos, peripécias, asserções por vezes imprecisas e contraditórias, o filósofo dos *media* tentou evidenciar a fragilidade das construções arquitetadas pela razão humana, além de realçar nos argumentos racionais a presença de elementos dúbios como seus componentes essenciais, os quais sempre podem ser derrubados pelo argumento seguinte. Como pode ser apreendido em inúmeras passagens de “A história do Diabo”, Vilém Flusser nomeou a língua como fonte originária, expressão máxima da fictícia vontade racional humana, propícia para criar camadas de artificialidade (realidades igualmente ficcionais), seja por meio de si ou por intermédio de suas estâncias linguísticas de expressão correlacionadas (linguagens pictórica, semântica, musical), cujas obras e construtos podem exibir níveis de concreticidade ficcional, para mais ou para menos, a depender do quanto abstraídas se façam da sua fonte criadora.

Demonstrou também, por meio de sua epopeia diabólica, como a mão-mente humana materializa plenamente a fábula de La Fontaine, quando esse declara que todos transformam o quanto podem seus sonhos em realidade ou, ainda, a proposição de Hesíodo ao considerar que as musas oferecem aos *sapiens* versos capazes de oferecer mentiras semelhantes às coisas autênticas e de proferir “verdades” quando assim desejarem. Contudo, essa verdade edificada em Flusser, pela vontade desejante, é igualmente fruto da irrealidade apta em criar realidade. E como pode ser apreendido pelos exemplos ofertados, é realmente notório como essa mão-

mente humana, que tudo agita e transforma, impregna o universo com produtos criativos e postulados imaginários, muitos dos quais fazem tremer e temer, gerando consequências que transcendem os domínios das obras e práticas artísticas restritas ao campo das “belas artes”, estendendo seus tentáculos muito além do sugerido pelo poeta fabulista e das musas inspiradoras.

Nesse sentido, a semelhança proferida entre signo sonoro e imagético, ou melhor, entre plástica e música, apresentada em “Língua e realidade” concretiza o dom de se proferir mentiras como se fossem verdades indubitáveis. É que a língua, por meio de sua artificialidade, impregna o orbe de realidade. Godelier (2015), em seus estudos e trabalhos de campo antropológicos, ratifica a sugestão flusseriana. É que, como apreendido, os postulados do imaginário incidem não apenas sobre os domínios artísticos *stricto sensu*, eles pesam sobre terreno ainda mais vasto de criação artística contemplando os sistemas político, econômico, científico, religioso, entre outros; logo, recaem sobre o mundo da vida como um todo. O paradoxo dessa constatação, a qual foi apresentada subliminarmente também pela fabulação flusseriana sobre o Bem e o Mal arquitetados pelo “Diabo”, é que esses postulados que subjazem e nutrem as relações humanas e a tessitura do orbe nunca são pensados e vividos como imaginários. Muito ao contrário, essas camadas de artificialidade, cuja língua é a expressão máxima, são experienciados como ainda mais real que o real. Onde, serem a língua e suas camadas (identificadas por Flusser como plástica e música) entes superreais responsáveis por criar realidades compartilhadas, as quais, mesmo que imaginárias, depois de comunicadas e internalizadas, são responsáveis por cimentar “realidades”/“verdades” sociais, materiais e simbólicas, as quais findam por ser aceitas como dados incontestáveis. Logo, assente Godelier (2015), o mundo ideal, o mundo da vida codificado, diria Flusser, torna-se fonte das normas e dogmas que conduzem o ser e o fazer humano.

Ao fim desse percurso, depara-se com questões em aberto como as similitudes possíveis entre signos imagéticos e sonoros a partir do viés simbólico, problemática que em Flusser parece resguardar forte vinculação com os processos de semiose propostos por Charles Sanders Peirce (1839-1914) – percepção corroborada pela própria indicação proferida por Flusser em “O universo das imagens técnicas”, mais especificamente no capítulo cinco dessa obra, o qual se intitula “Apontar”. Nele Flusser insinua que as pontas dos dedos não apenas tateiam, mas apontam para algo indicando uma direção possível. O que se encontra implícito nessa sugestão é a problemática que envolve os termos designação e significado, os quais Flusser (2008, p. 47) não discrimina por entender que seu leitor compreende os discursos proferidos sobre essa temática pela semântica, pela semiótica e pela semiologia e afirma que desses se beneficiará à sua maneira. Essa investigação foi devidamente iniciada, mas não concluída, tendo-se em vista que esse exame se configura, por si mesmo, como uma nova tese em específico.

Outro mote de pesquisa descortinado refere-se aos estudos sobre o imaginário e os modos como esse condiciona as realidades estéticas, políticas, tecnológicas, sociais, religiosas, dentre outras, impregnando suas ficções de modo efetivo no mundo da vida por ele amplamente codificado. Esse interesse se justifica, dado que as novas tecnologias são potências diretamente vinculadas ao imaginário (tecnoimaginação), seja compreendido como faculdade ativa do indivíduo ou mesmo como repertório compartilhado coletivamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia principal

FLUSSER, Vilém. A automação do ponto de vista humano. São Paulo: Flusser Brasil, 2018. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art63.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. Apresentação Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2011b. 122p.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010. 180p.

FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. Revisão técnica Gustavo Bernardo. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2008a. 194p.

FLUSSER, Vilém. A morte. São Paulo: Flusser Brasil, 2018. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art75.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. A sociedade pós-industrial. São Paulo: Flusser Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art71.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Arte e pós-história. São Paulo: Flusser Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art121.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Arte viva. São Paulo: Flusser Brasil, 20. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art138.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Artifício, artefato, artimanha. São Paulo: Vilém Flusser SP, 2017. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão Técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007b. 246p. (Coleção Comunicações).

FLUSSER, Vilém. Códigos. São Paulo: Flusser Brasil, 2018. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art192.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Comunicações áudio visuais. São Paulo: Flusser Brasil, 2018. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art195.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Tradução de Tereza Maria Souza de Castro. Edição de Silvia Wagnermaier e Siegfried Zielinski. Prefácio de Friedrich A. Kittler. Pós-fácio de Silvia Wagnermaier. São Paulo: Martins Fontes, 2014a. 424p.

FLUSSER, Vilém. *Da banalidade do mal*. São Paulo: Flusser Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art312.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Da imaterialização*. São Paulo: Flusser Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art335.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002b. 155p. (Coleção Ensaio Transversais).

FLUSSER, Vilém. *Disfarçados de computador, um novo poder invade sua casa. Tendências*. Edição Especial. n. 5, p. 75, abr. de 1980. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art375.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Disparadores*. São Paulo: Flusser Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art374.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Do programa*. São Paulo: Flusser Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art550.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Dos números*. São Paulo: Flusser Brasil, 2018. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art571.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Em busca de significado*. In: LADUSÃNS, Stanislaus (Org.). *Rumos da Filosofia atual no Brasil em auto-retratos*. São Paulo: Ed. Loyola, 1976.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo humano*. Organização Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. 176p.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002a. 82p. (Conexões; 14)

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Apres.: Norval Baitello Junior. São Paulo: Annablume, 2011a. 108p. (Coleção Comunicações)

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da fotografia*. São Paulo: Vilém Brasil, 2018. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art408.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014b. 120p.

FLUSSER, Vilém. Imagem com computador. São Paulo: Flusser Brasil, 2018. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art224.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Jogos. São Paulo: Vilém Flusser SP, 2017. Disponível em: <<http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/10/Jogos-3.jpg>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Justificar o conceito de pós-modernidade Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art29.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2007c. 228p. (Coleção Comunicações)

FLUSSER, Vilém. Louvor da superficialidade. São Paulo: Flusser Brasil SP, 2017. Disponível em: < <http://www.flusserbrasil.com/art176.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Memória: versão I. São Paulo: Vilém Brasil, 2018. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art292.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Memória: versão II . São Paulo: Vilém Brasil, 2018. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art293.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Morfogênese. São Paulo: Vilém Brasil, 2018. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art296.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Nascimento imagem nova. São Paulo: Vilém Brasil, 2018. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art381.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011c. 164p. (Coleção Comunicações)

FLUSSER, Vilém. O mediterrâneo e a imagem. Barcelona, abril, 1984. n.p. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art450.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008b. 152p.

FLUSSER, Vilém. O vivo e o artificial. São Paulo: Vilém Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art448.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Para uma escola do futuro. São Paulo: FAAP/FACOM, 2005. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/flusser.pdf>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. Pós-história e a crítica de arte. São Paulo: Vilém Brasil, 2020. Disponível em: < <http://flusserbrasil.com/art533.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011d. 214p. (Coleção Comunicações)

FLUSSER, Vilém. *Projetos superpostos*. São Paulo: Vilém Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art505.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Ser judeu*. Apresentação Moacir Amâncio. São Paulo: Annablume, 2014c. 246p.

FLUSSER, Vilém. *The Gesture of Listening to Music*. São Paulo: Vilém Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/web_media/editorial/vlusser_E.pdf>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Zona cinzenta entre ciência, técnica e arte*. São Paulo: Vilém Brasil, 2017. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art88.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyroteuthis infernalis*. Prefácio Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2011e. 160p. (Coleção Comunicações).

FLUSSER, Vilém; CARDOSO, Rafael (Org.). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007a. 224p.

FLUSSER, Vilém; Körper entwerfen. In: _____ *Von subjekt zum projekt menschwerdung*. Berlim: Bollmann, 1994. p. 89-103.

Bibliografia complementar

AB'SÁBER, TALES A. M. *A música do tempo infinito*. São Paulo: Cosac Naif, 2012. 160p.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 1210p.

ADORNO, Th. W. *Minima Moralia*. Tradução de Gabriel Cohn. Riode Janeiro: Beco do Azogue, 2008. 264p.

ADORNO, Th. W. *Teoría estética: obra completa, 7*. Tradução de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 2004. 512p. (Básica de bolsillo)

ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 224p.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92p.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Trad. do italiano para o francês realizada por Martin Rueff. Paris: Payot e Rivages, 2007. 50p.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia - Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998. 232 p.

ALLIEZ, Eric. Carta a André Parente: entre imagem e pensamento. In: PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 267-274. (Coleção TRANS).

ALLOA, Emmanuel [Org.]. *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (et all). Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 236p.

ALMEIDA, Cândido José Mendes de. *O que é vídeo*. São Paulo: Nova Cultura; Brasiliense, 1985. 96p. (Primeiros passos; 63).

ALMEIDA, Paulo Roberto de. A economia internacional no século XX: um ensaio de síntese. Brasília: Revista Brasileira de Política Internacional, 2001. Vol. 44, n. 1. Jan-JUN. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292001000100008>. Acesso em: 13 abr 2015.

AMORIM, Valéria Ramos de. *A imagem de síntese e mimesis na constituição do discurso cinematográfico contemporâneo*. [manuscrito]. 2009. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. 168p.

AMORIM, Valéria Ramos de. Flusser e a imagem técnica na pós-história. In: SERRA, Alice Mara; DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva e FREITAS, Romero Alves. *Imagem, imaginação, fantasia: 20 anos sem Vilém Flusser*. 1. Ed. Belo Horizonte: Relicário, 2014. p. 219-230.

AQUINO, Sto. Tomás de. *Sobre o ensino (De magistro) e os sete pecados capitais*. Tradução e estudos introdutórios de Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 147p. (Clássicos)

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. 352p.

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer e o julgar*. Tradução de Cesar Augusto Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 544p.

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 22ª reimpressão: 2017. 352p.

ARENDDT, Hannah. *Escritos judaicos*. Tradução de Laura Degaspere Monte Mascaro, Luciana Garcia de Oliveira, Thiago Dias da Silva. Barueri, SP: Amarilys, 2016. 895 p. Título Original: The Jewish writings.

ARTEFILOSOFIA/Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC, n. 5, (jul. 2008). Ouro Preto: IFAC, 2008. Semestral.

ARISTÓTELES. *Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004. 315 p. (Os pensadores).

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2007. 304p. (Ofício de arte e forma).

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Revisão técnica Rolf de Luna Fonseca. 3. ed. Campinas: Papyrus, 1993. 317p. (Ofício de arte e forma).

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004. 191p. (Campo imagético)

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006. 335p.

AZUMA, Ronald T. *Course notes on "Registration" and "Correcting for Dynamic Error" from Course Notes #30: Making Direct Manipulation Work in Virtual Reality*. ACM SIGGRAPH 1997 (Los Angeles, 3-8 Aug. 1997). Disponível em: <<http://www.ronaldazuma.com/publications.html>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

AZUMA, Ronald T. *The challenge of making augmented reality work outdoors*. In: OHTA, Yuichi; TAMURA, Hideyuki (org.). *Mixed reality: merging real and virtual worlds*. Berlin: Springer-Verlag, 1999. p. 379-390. Cap. 21. Disponível em: <<http://www.ronaldazuma.com/publications.html>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la duration*. Paris: PUF, 2006, 168p.

BACON, Francis, Viscount St. Albans. *Novum organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida*. Tradução e notas de José Aluysio Reis de Andrade. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.113.

- BAIO, Cesar. Revolucionário, Flusser antecipou questões sobre o apel da imagem nos dias de hoje. São Paulo: Revista Zum; Instituto Moreira Salles, 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/noticias/flusser-imagens-tecnicas/>>. Acesso em: 05 de jun. 2017.
- BARBOSA JUNIOR, Alberto Lucena. Arte da animação: técnica e estética através da história. São Paulo: Senac São Paulo, 2001. 456p.
- BARNIER, Martin; KITSOPANIDOU, Kira. *Le cinéma 3-D*. Paris: Armand Colin, 2015. 189p.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 245p.
- BASTIANCICH, Alfio. *Norman McLaren: précurseur des nouvelles images*. Paris: Dreamland, 1997.
- BATLICKOVA, Eva. *A época brasileira de Vilém Flusser*. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2010. 152p. (Coleção Comunicações)
- BAUDOIN, Olivier. *Pionniers de la musique numérique*. Préface de Marc Battier. Paris: Delatour France, 2012. 375p. (Pensée musicale)
- BAUDRILLARD, Jean. **América**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 106p.
- BAUDRILLARD, Jean. Televisão/Revolução: o caso Romênia. In: PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 147-154. (Coleção TRANS).
- BAUER, Martin W.; GASGKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 516p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. 258p.
- BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 214-230. (Coleção TRANS).
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Trad. Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997, 392p. (Campos imagético)
- BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 256p. (ArteFíssil).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 3-28. (Os pensadores).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p. (Obras escolhidas; v1).

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO; Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald (et all). São Paulo: Abril Cultural, 1980. 343p. (Os pensadores)

BERGER, John et al. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 167p.

BERGSON, Henri. *Bergson: cartas, conferências e outros escritos*. Seleção de textos de Franklin Leopoldo e Silva. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva, Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 240p. (Os pensadores)

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1966. 372p.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo como o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291p.

BERNARDO, Gustavo (Org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. Apres. Daniel Santos. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Faperj, Instituto de Letras da UERJ, 2011. 456p. (Coleção Comunicações)

BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo [Org.]. *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, 242p.

BERNARDO, Gustavo. Introdução. In: GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*. Tradução de Murilo Jardelino da Costa e Célia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010.p.7-13. (Coleção Comunicações)

BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008, 156p.

BERNET, Rudolf. EDMUD HUSSERL. In: PRADEAU, Jean-François: *História da Filosofia*. Trad. James Bastos Arêas e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011. p. 412-421.

BIAGINI, Cédric. *L'emprise numérique: comment internet et les nouvelles technologies ont conlonisé nos viés*. Montruil: L'Échappée, 2012. 448p.

BOECHAT, Walter [Org.]. *Mitos e arquétipos do humano contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1995. 198p.

BOURDIE, Alain; BÉNARD, Dominique; HOUEVILLE, Anne-Marie. *Découvrir & comprendre l'art contemporain*. Paris: Eyrolles, 2010. 160p.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. 110p. (Todas as artes)
- BOYER, Elsa. *Le conflit des perceptions*. Préface de Catherine Malabou. Paris: Éditions MF, 2015. 208p. (Inventions)
- BRANCO, Marta Castello (org). Na música: Vilém Flusser. Organização e apresentação Marta Castello Branco. 1. Ed. São Paulo: Anablume, 2018.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa (arqueologia da ficção)*. 2. ed. Revisada e ampliada. Belo Horizonte: Relicário, 2015. 196p.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega, s.v. "Hefesto"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- BRØVIG-HANSSSEN, Ragnhild; DANIELSEN, Anne. *The impact of digitization on popular music sound*. London: The MIT Press, 2016. 188p.
- BURELLO, Marcelo G. *Autonomía del arte y autonomía estética: una genealogía*. Buenos Aires: Mino y Dávila, 2012. 223p.
- BURCH, Noël. *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma. Paris: Gallimard. 1982. pp. 175-186.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000. 237p.
- CANTON, James. *Technofutures: como a tecnologia de ponta transformará a vida no século 21*. São Paulo: Best Seller, 2001. 400p.
- CARDOSO, Rafael. Introdução. In: FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007a. 224p.
- CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003. 200p.
- CASTORIADIS, Cornelius; RICŒUR, Paul. Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social. Edition établie et présentée par Johann Michel. Collaboration de Catherine Goldenstein et Pascal Vernay. Paris: INA; Éditions EHESS, 2016. 76p.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. Revisão Victoria Murat. São Paulo: Martins, 2005b. 169p. (Todas as artes)
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005a. 177p. (Todas as artes)

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. [Org.]. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naif, 2001. 568p.

COSTA, Cláudio Ferreira. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002. 62p.

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira. *Três questões sobre a arte contemporânea*. [manuscrito]. 2014. Tese – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2014. 325p.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 37-48. (Coleção TRANS).

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: UFRGS, 2003. 319p. (Interfaces)

COULOUBARITSIS, L. Estrutura argumentativa do frag. 8 de Parmênides. In: COULOUBARITSIS, L. *Mythe et philosophie chez Parménide*. Trad. M. P. Marques – para uso interno. Bruxelles: Ousia, 1982. p. 211-260.

COURTINE-DENAMY, Sylvie. A arte para salvar o mundo. In: COURTINE-DENAMY, Sylvie. *O cuidado com o mundo: diálogo entre Hannah Arendt e alguns de seus contemporâneos*. Trad. Maria Juliana Gambogi Teixeira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 181-209.

CUNHA, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008. 760p.

DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Prefácio de Jonathan Gilmore. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 252p. (Coleção Filô/Estética)

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 13 e.d. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 238p.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994. 374p.

DELEUZE, Gilles. Recapitulação das imagens e dos signos. In: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. Cap. 2, p. 37-57. (Cinema; 2)

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. Revisão José W. Moraes e Elvira da Rocha. São Paulo: Brasiliense, 1995. 266p. (Cinema; 1)

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. 338p. (Cinema; 2)
- DENIS, Sébastien. *Le cinéma d'animation*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2014. 279p. (Cinéma/Arts visuels)
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Org.: Jo Ann Boydston. Int.: Abraham Kapla. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646p.
- DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 1997. 374p. (Primas).
- DOMINGUES, Ivan. A questão da fundamentação última na filosofia. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, n.91, p.29-44, jul. 1995.
- DOMINGUES, Ivan. *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; IEAT, 2001. 73p.
- DUARTE, Rodrigo [Org.]. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012a. 400p. (Coleção Filô/Estética; 3)
- DUARTE, Rodrigo. *A arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b. 69p. (Filosofias: o prazer de pensar)
- DUARTE, Rodrigo. *A plausibilidade da pós-história no sentido estético*. Trans/Form/Ação. Marília: Unesp, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400010>. Acesso em: 20 de ago 2015.
- DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008. 139p.
- DUARTE, Rodrigo. *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012. 381p. (Coleção Comunicações)
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 218p. (Humanitas)
- DUARTE, Rodrigo. *Varia aestetica: ensaios sobre arte & sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014. 376p.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaulada [Org.]. *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005. 383p.

DUARTE, Rodrigo. Music for the câmara: the art of sounds in Vilém Flusser. In: "*Estes Sons, esta Linguagem*" - *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*. Lisboa: CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Gudrun Schröder-Verlag. ISBN: 978-989-20-4566-5. 2015, 473 p. Disponível em: <<http://cesem.fcsh.unl.pt/publicacao/estes-sons-esta-linguagem-essays-on-music-meaning-and-society/>>. Acesso em: 03 de jul 2018.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008. 390p. (Debates)

ECO, Humberto. *Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação*. Tradução de Maurício Santana Dias. Revisão Antonio Barros de Brito Junior. Rio de Janeiro: Record, 2013. 607p.

ECO, Humberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005. 285p. (Debates; 4)

ECO, Umberto. O leitor modelo. In: ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. Cap. 3, p. 35-49.

FELINTO, Erick. Do cruzamento de competências: Vilém Flusser e a Visão da Sociedade Telemática. In: SERRA, Alice Mara; DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva e FREITAS, Romero Alves. *Imagem, imaginação, fantasia: 20 anos sem Vilém Flusser*. 1. Ed. Belo Horizonte: Relicário, 2014, p. 51-63.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lúcia. *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*. São Paulo: Paullus, 2012. 192p.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 197p. (Estudos).

FERREIRA, Débora Pazetto. Intersecções entre arte e tecnologia na pós-história: uma aproximação entre Vilém Flusser e Donna Haraway. *Viso – Caderno de Estética Aplicada / Revista Eletrônica de Estética*. Rio de Janeiro, n. 23, jul/dez 2018. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/>>. Acesso em: 20 mar 2020.

FERREIRA, Débora Pazetto. *Investigações acerca do conceito de arte*. [manuscrito]. 2014. Tese – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008. 318p.

FERREIRA, Débora Pazetto. *Sonhos artificiais: intersecções entre arte e tecnologia na contemporaneidade*. Dois pontos – Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos. Curitiba, São Carlos. Vol, 15, n. 2, p. 107-116, set de 2018.

FLECK, Eliane Cristina Deckmann; DILLMANN, Mauro. Os sete pecados capitais e os processos de culpabilização em manuais de devoção no século XVIII. *Directory of*

OpenAccess Journals/Topoi. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Disponível em: <<https://doaj.org/article/da3b90158f4c450796dac66f6c1a1f5e>>. Acesso em: 18 jan 2017.

FLUSSERIANA: an intellectual toolbox. Minneapolis: Univocal, 2015. 560p.

FOLSCHEID, Dominique; WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Metodologia filosófica*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 394p. (Ferramentas)

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 542p. (Tópicos)

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. 277p.

FRANGNE, Pierre-Henry. *Commémorer Mallarmé. Critique d'art [en ligne], 13. Printemps, 1999*. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/critiquedart/2482>>. Acesso em: 20 ago 2015.

FREITAS, Verlaine (et all) [Org.]. *Gosto, interpretação & crítica*. Belo Horizonte: Relicário, 2014. 244p.

GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e técnica: o humano na idade da técnica*. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Paullus, 2006. 918p.

GARCIA, Erin C. *Photography as Fiction*. Los Angeles: Getty Publications, 2010. 111p.

GIUCCI, G. A viagem dos objetos. Rio de Janeiro: História, Ciência, Saúde. Vol. 8. Supl. 0, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000500015>. Acesso em: 19 fev 2016.

GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus [Org.]. *Configurações do pós-digital: arte e cultura tecnológicas*. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2017. 313p.

GODELIER, Maurice. *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*. Paris: CNRS Éditions, 2015. 285p.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1994. 152 p. (Ofício de arte e forma)

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688p.

GOMBRICH, E. H. *Os usos das magens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Tradução de Ana Carolina Freire de Azevedo, Alexandre Salvaterra. Revisão técnica Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012. 304p.

GRAW, Isabelle. *Cuánto vale el arte?: mercado, especulación y cultura de la celebridade*. Tradução de Cecilia Pavón y Claudio Iglesias. Buenos Aires: Mardulce, 2013. 327p. (Ensayo)

GRUZINSKI, Serge. *La guerre des images: de Christophe Colomb à <<Blade Runner>> (1492-2019)*. Paris: Fayard, 1990. 389p.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GULDIN, Rainer (et all). *Flusser Studies 17 – Music and Sound*. Lugano: Università della Svizzera Italiana, mai/2014. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue>>. Acesso em: 6 nov 2018.

GULDIN, Rainer. *Arte é 'poiesis': ela cria a realidade. Concepções sobre a concepção de arte em Vilém Flusser*. In: JARDELINO, Murilo. *A festa da língua*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: 2010. p. 29-41.

GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*. Tradução de Murilo Jardelino da Costa e Célia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010. 278p. (Coleção Comunicações)

GULDIN, Rainer. *Traduzir-se e retraduzir-se: a prática da escrita de Vilém Flusser*. Trad. Gustavo Bernardo e Gisele de Carvalho. Cidade: Editora, ano. Disponível em: <https://www.academia.edu/1441986/Traduzir-se_e_retraduzir-se_a_pr%C3%A1tica_da_escrita_de_Vil%C3%A9m_Flusser?ends_sutd_reg_path=true>. Acesso em: 29 mai 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC Rio, 2010. 206p.

GÜNTER, Gebauer. WULF, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004. 208p.

HACKING, Juliet (Editora Geral). *Tudo sobre fotografia*. Prefácio de Davi Company. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. 576p.

HADOT, Pierre. *La filosofía como forma de vida: conversaciones con Jeannie Carlier y Arnold I. Davidson*. Tradução de María Cucurella Miquel. Alpha Decay, 2009. 266p.

HANKE, Michael; SOUZA, Élmano Ricarte de Azevedo [Org.]. *Do conceito a imagem: a cultura da mídia pós-Vilém Flusser*. Natal: EDUFRN, 2015. 356p.

- HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz [Org.]. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed., 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.33-118. (Mimo)
- HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995. 166p. (Coleção Biblioteca Pólen)
- HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*: introdução geral à fenomenologia pura. Trad. Márcio Suzuki. Aparecida, São Paulo: Ideias & Letras, 2006. 383p. (Coleção Subjetividade Contemporânea).
- HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: sexta investigação: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento*. Seleção e trad. Željko Loparić e Andréa Maria Altino de Campos Loparić. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 184p. (Os pensadores).
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed., 1 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2000. 190p. (Estudos)
- IAZZETTA, Fernando. Música e mediação tecnológica. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009. 232p. (Signos: Música 11)
- ÍÑIGO, Emilio Lledó. *El concepto "poiesis" em la filosofía griega*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Luís Vives de Filosofia. Madrid: C. Bermejo, 1961. 160p.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do humano grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 1413p.
- JESUS, Eduardo Antônio de. A experiência estética na inscrição tecnológica da obra de Eduardo Kac. *Revista Geraes: Estudos em Comunicação e Sociabilidade*, Belo Horizonte, n.53, p. 82-97, jul. 2002.
- JESUS, Eduardo de; SALOMÃO, Mozair [Org.]. *Interações plurais: a comunicação e o contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2008. 450p.
- KAHN, Charles H. *Pitágoras e os pitagóricos: uma breve história*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Loyola, 2007. 233p.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 381p.
- KAPLAN, Abraham. Introdução. In: DEWEY, John. *Arte como experiência*. Org.: Jo Ann Boydston. Int.: Abraham Kapla. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646p. p. 7-51.
- KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade electrónica*. Trad, Luís Soares e Catarina Carvalho. Lisboa: Relógio d'água, 1997, 294p. (Comunicação e cultura; Mediações)

- KLEE, Paul. *Paul Klee: paroles d'artiste*. Édition bilingue. Lyon: Éditions FAGE, 2016. 64p. (Paroles d'artiste)
- KURZWEIL, Ray. *A era das máquinas espirituais*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2007. 509p.
- KUNZRU, Hari. Genealogia do ciborgue. In: TADEU, Tomaz [Org.]. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed., 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.33-118. (Mimo)
- KWASTEK, Katja. *Aesthetics of interaction in digital art*. London: The MIT Press, 2013. 357p.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 1326p.
- LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia de pesquisa em ciências humanas*. Tradução de Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 340p.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia. In: NEWTON, Isaac, Sir. *Princípios matemáticos; Óptica; O peso e o equilíbrio dos fluidos / Sir Isaac Newton. A monadologia; Discurso de metafísica e outros textos / Gottfried Wilhelm Leibniz*. Traduções de Carlos Lopes de Mattos (et al). São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 103-115. (Os Pensadores)
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. 295p.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafios ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 431p.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em comunicação: formulação de um modelo metodológico*. São Paulo: Loyola, 1990. 148p.
- LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. *Cinema digital: um novo cinema?*. São Paulo: Imprensa Oficial: Cultura, 2004. 328p.
- LUHMANN, Niklas. A realidade dos meios de comunicação. Tradução de Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paullus, 2005. 200p. (Comunicação)
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 225p.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 3. ed. São Paulo: Senac, 2003. 244p.
- MACHADO, Arlindo. Atualidade do pensamento de Vilém Flusser. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo. *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 131-143.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001. 313p.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. 153p. (N-imagem)

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 380p.

MANDLOVE, Nancy B. *At the outer limits of language: Mallarmé's un coup de dés and Huidobros's Altazor*. Kansas: Published by New Prairie Press; *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 1984, Vol.8(2). Disponível em: <<http://newprairiepress.org/sttcl/vol8/iss2/2/>>. Acesso em: 20 ago 2015.

MANGUEL, ALBERTO. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 358p.

MANGUEL, ALBERTO. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 405p.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 178p.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Nova teoria da comunicação, v. 1: o rosto e a máquina: o fenômeno da comunicação visto dos ângulos humano, medial e tecnológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 176p. (Comunicação)

MARQUES, Marcelo [Org.]. *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paullus, 2012. 352p.

MARTON, Scarlet. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010. 126p.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos / Karl Marx*. Seleção de textos José Arthur Giannotti. Tradução de José Carlos Bruni (et all). 2. ed. São Paulo: Abril Cultural. 1978. 407p. (Os pensadores)

MATURANA, Humberto R. *A ontologia da realidade*. 3. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 350p.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. 8. ed. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2010. 288p.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do humano*. 12. ed. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix. 2002. 407p.

- MEIRELES, Cristina Amaro Viana *O cógito partido e ferido de Ricoeur: uma alternativa a Descartes e Nietzsche*. São Paulo: Published by New Prairie Press; *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 1984, Vol.8, n. 17. (Edição Especial). Disponível em: <<https://doi.org/10.36311/1984-8900.2016.v8.n17.03.p18>>.
>. Acesso em: 20 nov 2016.
- MENEZES, Flo [Org.]. *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2009. 287p.
- MENEZES, Philadelfo. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998. 144p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 271p. (Debates; 40)
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2006. 295p. (Debates; 54)
- MICHAEL, Joachim. Flusser e a (pós-) história. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. Apres. Daniel Santos. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Faperj, Instituto de Letras da UERJ, 2011, p. 143-171.
- MONOD, Jacques. *O acaso e a necessidade: ensaio sobre a filosofia natural da biologia moderna*. Tradução de Bruno Palma e Pedro Paulo de Sena Madureira. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2006. 182p.
- MORIN, Edgar. *Penser global: l'humain et son univers*. Préface de Michel Wieviorka. Paris: Robert Laffont; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015. 128p.
- MUSSO, Pierre [Org.]. *Imaginaire, industrie et innovation*. Paris: Éditions Manucius, 2016. 277p. (Modélisations des Imaginaires/Innovation et Création)
- NEF, Frédéric. *A linguagem: uma abordagem filosófica*. Tradução de Lucy Magalhaes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. 172p.
- NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. 93p. (Princípios; 87).
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de, notas e pós-fácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. 247p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de, notas MárioFerreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2009. 394p. (Textos filosóficos)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução de, notas e pósfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. 154p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de, notas e pósfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 141p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de, notas e pósfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. 314p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicológico*. Tradução de, notas e pósfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 117p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de, notas e pósfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 179p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e pósfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NÖTH, Winfried. Máquinas semióticas. *Galáxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, São Paulo, v.1, n.1, p. 51-73, 2001.

NUNES FILHO, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico: um olhar intersemiótico sobre a Última Tempestade e Anjos da Noite*. João Pessoa; Natal; Maceió: UFPB; UFRN; UFAL, 1996. 243p.

OLIVEIRA, Erick Felinto de. A astúcia da matéria: notas sobre a animação do inorgânico. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-Compós*, Brasília, v. 19, n. 3, set./dez. 2016. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/issue/view/43/showToc>>. Acesso em: 30 de jan. 2017.

PARENTE, André [Org.]. *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004. 303p.

PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Tradução de Rogério Luz *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 300p. (Coleção TRANS).

PARIKKA, Jussi. O antroposceno: um tempo profundo alternativo. In: GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus [Org.]. *Configurações do pós-digital: arte e cultura tecnológicas*. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2017. 313p. Prefácio, p.156-180.

PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. Caxias do Sul: V SIGET-Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais. 2009. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/65/o-ensaio-como-genero-textual.pdf>>.

Acesso em: 6 mar 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 337p. (Estudos; 46)

PINTO, Júlio. *1,2,3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995. 69p.

PINTO, Júlio. *De ícones e gafanhotos*. Belo Horizonte, 2008a. 10p. Não publicado.

PINTO, Júlio. *Logos sensorial: tempo e sensação na contemporaneidade*. Bahia: Portal de Periódicos da UFBA, 2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/4859/3600>
Acesso em: 12 de marc. 2014.

PINTO, Paulo Roberto Margutti. *Iniciação ao silêncio: uma análise do Tractatus de Wittgenstein como forma de argumentação*. São Paulo: Loyola, 1998. 366p. (Coleção Filosofia).

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000. 470p.

PLATÃO. *Diálogos II: Górgias (ou da retórica), Eudidemo (ou da disputa), Hípias maior (ou do belo), Hípias menor (ou do falso)*. Tradução de textos complementares e notas Edson Bini. Bauru, São Paulo: EDIPRO, 2007. 296p. (Clássicos Edipro)

PLATÃO. *Diálogos: Teeteto e Crátilo*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1988. 177p.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003. 217p. (Estudos; 93)

PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998. 248p. (Linguagem e cultura 30).

POPPER, Karl Raimund. *A lógica da investigação científica; Três concepções acerca do conhecimento humano; A sociedade aberta e seus inimigos / Karl R. Popper*. Tradução de Pablo Rubén Mariconda e Paulo de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 114p. (Os pensadores)

PRADEAU, Jean-François. *História da Filosofia*. Tradução James Bastos Arêas e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011. 619p.

- PRÉ-SOCRÁTIOS, Os. *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Seleção de textos e supervisão José Cavalcanti de Souza. Dados bibliográficos Remberto Francisco Kuhnen. Tradução José Cavalcanti de Souza (*et all*). 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 370p. (Os pensadores)
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996. 199p. (Biblioteca básica).
- QUÉAU, Philippe. Cibercultura e infoética. In: MORIN, Edgar. *A religião dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2001. Cap. 7, p. 460-480.
- QUINTANA, Àngel. *Virtuel?: à l'heure du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. Traduit de l'espagnol par Esther Fouchard. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008. 128p. (21^e siècle)
- RABELO, Fernando Luiz Ferreira. *Mídias digitais: interfaces, hibridismos e metáforas*. 2006. 172f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte.
- REY PUENTE, Fernando. *A téchne em Aristóteles*. Hypnos, Ano 3, n° 4. Disponível em: <<https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/issue/view/28>>. Acesso em: 08 de fev. 2020.
- RICEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François (*et all*). Campinas: Editora UNICAMP, 2007. 536p.
- RICEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 71p. (Babel)
- ROBERTS-BRESLIN, Jan. *Produção de imagem e som*. Tradução de Luiz Claudio de Queiroz. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009. 297p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Tradução de de Lourdes Santos Machado. In: ROUSSEAU. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 201-320. (Os pensadores)
- SALOMON, Délcio Vieira. *A maravilhosa incerteza: ensaios de metodologia dialética sobre a problematização no processo do pensar, pesquisar e criar*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 412p. (Ferramentas)
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. Coord. Valdir José de Castro. São Paulo: Paullus, 2003. 359p.
- SANTAELLA, Lúcia. Flusser na virada do milênio. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo. *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 117-130.
- SANTAELLA, Lúcia. *Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política*. São Paulo: Paullus, 2016. 279p. (Comunicação)

- SANTAELLA, Lúcia. *Teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995. 199p. (Ensaio; 139).
- SANTAELLA, Lúcia. Um panorama calidoscópico da arte em suas feições digitais. In: GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus [Org.]. *Configurações do pós-digital: arte e cultura tecnológicas*. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2017. 313p. Prefácio, p.11-14.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999. 222p.
- SANTOS, Luciene. *Cinema e televisão no Brasil: transgênese comunicativa*. 2000. 120f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SANTOS, Thiago Reis dos. *Para ser e deixar de ser: arte e vida na pós-história* [manuscrito]. 2018. Tese – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2018. 197p.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1999, 279p.
- SAUSSURE; JAKOBSON; HJELMSLEV; CHOMSKY. *Textos selecionados*. Traduções de Carlos Vogt (*et al.*). 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 286p. (Os pensadores)
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Tradução Eleonora Bottmann. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996. 215p. (Coleção Campo Imagético)
- SCHLICK, Moritz; CARNAP, Rudolf. *Coletânea de textos*. Seleção de textos de Pablo Rubén Mariconda. Tradução de Luiz João Baraúna e Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 167p. (Os pensadores)
- SCHOLEM, Gershom Gerhard. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012. 245p. (Debates; 128)
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução de, apresentação e notas Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 249p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*, I tomo. Tradução de, apresentação, notas e índice Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 695p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, III pt. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. VI-82. (Os pensadores)
- SERRA, Alice Mara; DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva e FREITAS, Romero Alves[Org.]. *Imagem, imaginação, fantasia: 20 anos sem Vilém Flusser*. 1. Ed. Belo Horizonte: Relicário, 2014. 243p.

- SESC. Departamento Nacional. Arte e ruptura. Rio de Janeiro: SESC. Departamento Nacional, 2013. 170p.
- SIMMEL, Georg. *Schopenhauer & Nietzsche*. Tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011. 227p.
- SOUZA, José Cavalcante [Org.]. *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Tradução José Cavalcante de Souza *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 365p. (Os pensadores).
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006. 398p. (Campo imagético)
- TADEU, Tomaz [Org.]. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed., 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 126p. (Mimo)
- TRIBE, Mark; JANA, Reena. *New media art*. London: Taschen, 1998. 96p.
- TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução de Antonio A. S. Zuin (et all). Campinas: Unicamp, 2010.
- VALERY, Paul. La conquête de l'ubiquité (1928). In: *Oeuvres, tome II, Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1960. 1726p. p. 1283-1287.
- VARGAS, Milton. Filosofia da ciência em Flusser. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo. *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 167-183.
- VIRGILIO. *Eneida / Vergílio*. Edição bilíngue. Tradução direta do latim, nota, argumento analítico e excursão bibliográfico por Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007. 284p.
- VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 127-132. (Coleção TRANS).
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão: do fotograma à videografia, holografia e infografia (computação eletrônica): a humanidade na "era da lógica paradoxal"*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. 107p.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Tradução Paulo Roberto Pires. 1. ed. São Paulo: Scritta, 1993. 191p.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naif, 2010. 256p.
- WOLF, Francis. *Nossa humanidade: de Aristóteles às neurociências*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012. 336p. (Coleção Leitura e Crítica) / (WOLF FRA, 2012)
- WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. Tradução de Karina Jannini. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 295p. (Coleção Leitura e Crítica) / (WOLF MAU, 2012)

WOLFGANG, Iser. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. 424p. (Matrizes do saber contemporâneo)

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir*. Tradução de Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006. 336p.