

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

THIAGO REIS DOS SANTOS

**PARA SER E DEIXAR-DE-SER:
ARTE E VIDA NA PÓS-HISTÓRIA**

**BELO HORIZONTE
2018**

THIAGO REIS DOS SANTOS

**PARA SER E DEIXAR-DE-SER:
ARTE E VIDA NA PÓS-HISTÓRIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais,
como parte dos requisitos para a obtenção do título de
Doutor em Filosofia

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

BELO HORIZONTE, MARÇO DE 2018

100
S237p
2018

Santos, Thiago Reis dos

Para ser e deixar-de-ser [manuscrito] : arte e vida na pós-história /
Thiago Reis dos Santos. - 2018.

197 f.

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. Arte - Teses. 3. Estética - 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.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Para ser e deixar-de-ser: arte e vida na pós-história

THIAGO REIS DOS SANTOS

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 27 de março de 2018, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte - Orientador

UFMG

Prof. Verlaine Freitas

UFMG

Prof. Giorgia Cecchinato

UFMG

Prof. Debora Pazetto Ferreira

CEFET-MG

Prof. Rachel Cecilia de Oliveira Costa

UFMG

Belo Horizonte, 27 de março de 2018.

Ao camarada Marcos Fonseca

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao professor Rodrigo Duarte, pela orientação sempre gentil, atenta e minuciosa. Agradeço aos professores e colegas do departamento de filosofia da UFMG e da UFOP que, ao longo de minha trajetória acadêmica, contribuíram com novos ensinamentos e discussões instigantes. Às professoras Débora Pazetto e Rachel Costa, pelas valiosas críticas e sugestões apresentadas durante o exame de qualificação. Por fim, não poderia deixar de mencionar minha gratidão à coordenação do Programa de Pós-Graduação da UFMG, imprescindível para a viabilização desta pesquisa.

*Like in so many different ways, I am full of doubts,
and short of formed opinions.*

Vilém Flusser

RESUMO

Tendo em vistas os prognósticos feitos por Vilém Flusser sobre a necessidade de que *novas situações* surjam a fim de *in-formarem* e atualizarem a realidade, pretendemos destacar a importância da dimensão estética no projeto filosófico do autor, tomando-a como um escopo interpretativo. Como se sabe, a arte assume um papel fundamental perante a noção de pós-história em Flusser. Isso porque na realidade pós-histórica – dominada por aparelhos, que funcionam por inércia estúpida, acentuando o caráter entrópico (e, por conseguinte, tedioso) da existência – a arte apresenta-se como um âmbito da comunicação humana capaz de desestabilizar certa tendência homogeneizante (e reificante) que se assenta a partir da funcionarização “aparelhística” do tecido social. A partir daí, pretendemos apresentar duas perspectivas em relação à dimensão estética na teoria flusseriana: (i) o papel da arte *contra* o deixar-de-ser, retificando a necessidade do engajamento contra a desumanização e (ii) a arte *para* deixar-de-ser, ou seja, a necessidade de reinventar as formas da existência humana.

Palavras-chave: Vilém Flusser; Pós-História; Arte; Estética; Entropia; Aparelho; Programa; Hacker; Pós-humanismo.

ABSTRACT

In view of Vilém Flusser's predictions about the need for *new situations* to arise in order to *in-form* and update reality, we aim to emphasize the importance of the aesthetic dimension in the author's philosophical project, approaching it as an interpretive spectrum. As is known, art takes on a key role in addressing the notion of post-history in Flusser's theory. This is because in post-historical reality – dominated by apparatuses that operate by stupid inertia, accentuating the entropic (and, therefore, boring) character of existence – art is presented as a sphere of human communication capable of destabilizing a certain homogeny (and reifying) trend, which is founded on "apparatus-based" functionalization of the social fabric. From that point on, we aim to present two perspectives with respect to the aesthetic dimension in Flusserian theory: (i) the role of art *against* 'letting it be', rectifying the need for engagement against dehumanization and, (ii) the role of art *for* 'letting it be' and the need for reinventing the forms of human existence.

Keywords: Vilém Flusser; Post-History; Art; Aesthetics; Entropy; Apparatus; Program; Hacker; Post-humanism.

SUMÁRIO

<i>Lista de abreviações</i>	12
<i>Lista de figuras</i>	13
<i>Introdução</i>	14
Cap. 1 - A ficção hiperbólica	23
1.1 De Fábula Narratur	31
1.2 À Beira do Abismo	49
Cap. 2 - Um futuro sem história	54
2.1 Videogramas de uma revolução: a suspensão da história	65
2.2 Aparato e Extermínio	76
2.3 Comunicação e Entropia	84
Cap. 3 - A arte contra o deixar-de-ser	97
3.1 A poesia e o ainda-não da realidade	98
3.2 A dimensão estética na pós-história	104
3.2.1 Tédio e redundância	112
3.3 Arte e Embriaguez	119
3.4 Arte e Artifício	123
3.5 Hackear a existência	134
3.5.1 Cavalos de Tróia	139
Cap. 4 - A arte para deixar-de-ser	143
4.1 Do sujeito ao projeto: hominizações e o surgimento do novo ser humano	146
4.2.1 Dançarinos mascarados e o surgimento da sociedade cibernética	158
4.2 Da aparência ao adensamento	165
4.3 Do “gesto” funcional ao gesto celebrativo	171

Considerações Finais	183
Referências	189

LISTA DE ABREVIações

BO - Bodenlos

CM - Comunicologia: seminários de Bochum

CP - Filosofia da Caixa-Preta

DI - A História do Diabo

DU - A Dúvida

ES - A Escrita

FE - Fenomenologia do Brasileiro

FF - Ficções Filosóficas

GE - Gestos

LR - Língua e Realidade

NA - Natural:mente

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

SP - Vom Subjekt zum Projekt: Menschwerdung

SU - The Surprising Phenomenon of Human Communication

UN - O Universo das Imagens Técnicas

VI - Vampyroteuthis Infernalis

WR - Writings

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. H. Farocki, excerto do filme “ <i>Videogramme einer Revolution</i> ”, 1992	72
Figura 2. H. Farocki, excerto do filme “ <i>Videogramme einer Revolution</i> ”, 1992	73
Figura 3. V. Flusser, “Diagrama da língua”, 1963	99
Figura 4. T. Reis, “Diagrama estético”, 2017	104
Figura 5. G. Crewdson, “ <i>Beneath the Roses</i> ”, 2005	111
Figura 6. Epidemic, “ <i>Biennale.py</i> ”, 2001	142
Figura 7. P. Piccinini, “ <i>Prone</i> ”, 2011	147
Figura 8. C. Nieuwenhuys, “ <i>New Babylon</i> ”, 1963.	156
Figura 9. Fleischmann & Strauss, “ <i>Liquid Views</i> ”, 1993.....	163
Figura 10. Michelangelo, detalhe do afresco “A criação de Adão”	178

INTRODUÇÃO

“O termo ‘absurdo’ significa originalmente “sem fundamento”, no sentido de “sem raízes”. Como é sem fundamento uma planta posta em vaso. Flores na mesa do jantar são exemplos de vida absurda. Se quisermos intuir tais flores, podemos sentir a sua tendência de brotar raízes e fazê-las penetrar não importa que solo. A tendência das flores sem raiz é o clima da falta de fundamento

*(Vilém Flusser, *Bodenlos*).*

Bodenlos: falta de fundamento. Tal expressão pode ser tomada como o mote da filosofia de Vilém Flusser. Porém, para além das cercanias de uma abstração, ela deve ser compreendida, sobretudo, como a expressão ou a “experiência” de uma vida absurda. Nesse sentido, a filosofia de Flusser recapitula a sua própria biografia. Poderíamos inclusive dizer, de maneira aparentemente contraditória, que o seu pensamento se “sustenta” sobre o absurdo – como no caso das flores em vaso, com suas raízes apartadas do solo, “desterradas” de um sentido original. Com a chegada dos nazistas a Praga, no ano de 1939, Flusser se viu obrigado a uma vida exilar e a falta de fundamento está relacionada, portanto, à fuga, à perda do chão, mas não apenas. O absurdo também está implicado ao “progresso”, manifesto na secularização e no desencantamento do mundo, desterrando a humanidade dos valores assentados na tradição, e sobretudo na promoção do racionalismo

instrumental e a tendência irracional à reificação, culminando de forma cruel em eventos como Auschwitz e Hiroshima: a transformação de seres humanos em cinzas.

No entanto, para além das sombras, é a partir do desenraizamento (*Bodenlosigkeit*) que a vida mesma poderá ser reinventada: diante dos fatos absurdos, é preciso recomeçar, partindo do grau zero da existência ou, em termos flusserianos, da *zerodimensionalidade*. Como se sabe, dentro da visão proposta pela teoria quântica, o universo é revelado enquanto realidade vazia, *sem chão*, constituída por pontos dispersos no vazio – enfim, realidade abismal-absurda. Mas será por meio desse “vazio fundamental”, acredita o filósofo, que uma nova imagem do mundo poderá ser constituída, ao modo de uma ficção – a melhor resposta à falta de sentido da existência para encontrarmos uma saída digna ao absurdo. Desta feita, perceberemos em sua retórica um forte impulso à procura de *sentido*, por vezes envolto em um tom apocalíptico, confrontado com a “arcaicidade” do ser humano frente aos desdobramentos tecnológicos, mas sobretudo ansiando a liberdade contra todas as formas de coação e o estabelecimento de uma mobilidade nunca restritiva.

A diáspora e o exílio, bem como as problemáticas envoltas em relação à identidade judaica, resignificariam sobremaneira os processos de pensamento de Flusser. O nomadismo, diga-se de passagem, revela-se aqui não apenas em relação aos deslocamentos territoriais¹, mas também na transitoriedade entre línguas, nos processos exaustivos de tradução e re-tradução (entre o alemão, português, francês, inglês), o que lhe permitia assumir diferentes perspectivas sobre a realidade, já que cada língua se mostra reveladora de uma determinada ontologia. Em carta a Mira

¹ “A sociedade contemporânea não se funda mais sobre a posse e sobre a economia, mas sobre a informação e sobre a comunicação: podemos, portanto, afirmar que o modelo de vida sedentário não é mais funcional e que, conseqüentemente, inicia-se o nomadismo”. BOZZI, P. *Vilém Flusser. Dal soggetto al progetto: libertà e cultura dei media*, p.23.

Schendel, ano de 1974, o filósofo descreve de que maneira o método da “migração” entre as diversas línguas lhe permitia “penetrar as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado, para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade”. Cabe reafirmar, esse fato espelha a situação existencial de alguém que, depois de ter sido realmente um refugiado, decidiu tornar-se um nômade, optando por uma série de traduções, deslocando-se por meio de um estilo de vida baseado na não permanência, nas adaptações temporárias. Ao mesmo tempo, o pensamento em diáspora pode ser percebido na permeabilidade entre os diversos campos de saber articulados pelo pensamento de Flusser, fato que culminará no seu projeto de uma ciência futura, a *Comunicologia*, a partir da qual pretendia superar a cisão entre as ciências exatas, as humanidades e as artes.

Ajunte-se ainda que a “falta de fundamento”, no âmbito do pensar, encontrará no método fenomenológico um recurso apropriado para evanescer as percepções habituais da realidade e de fazer transitar o pensamento para além do hábito que reveste os fenômenos. Husserl, ao criar um método ou *ciência dos fenômenos metodologicamente estabelecida*, pretendia fundar uma ciência de rigor, um caminho sólido para a reconstrução do saber e, portanto, da filosofia - cujo cerne de desenvolvimento pretendeu retomar a dúvida como paradigma fundamental para o “retorno às coisas mesmas”. Nesse sentido, nas *Meditações Cartesianas*, o autor dirá que “quem quiser verdadeiramente tornar-se filósofo deverá pelo menos uma vez na vida *virar-se para si próprio* e, a partir de si, tentar derrubar todas as ciências admitidas e tentar reconstruí-las” (HUSSERL, s/d, § 1, p. 10). A partir dos estudos originados por Husserl, perspectivas fenomenológicas alternativas se instituíram, como é o caso da “fenomenologia especulativa” ou *parafenomenologia* de Flusser – a seu modo estabelecida concomitantemente à hermenêutica e às questões existenciais (Cf.

LEBRE, 2015). Em todo caso, poderíamos arriscar que o sumo do “projeto fenomenológico” mesmo em suas revisões e renovações permanece na tentativa de buscar um olhar renovado, para além de mapas pré-estabelecidos que cerceiem ou embotem a visão do mundo. No caso de Flusser, podemos indicar a apropriação de alguns instrumentos investigativos advindos da filosofia husserliana, como (I) a *descrição fenomenológica dos fenômenos*, (II) a *doação de sentido (Sinngebung)*, por meio de uma consciência capaz de se dirigir às coisas (intencionalidade), e (III) a *suspensão do juízo ou esquecimento (epoché)* frente aos hábitos que obnubilam uma visão mais aprofundada do mundo. Como observa Lebre:

Ao longo de sua obra, este processo investigativo alicerçado na fenomenologia manter-se-á assim como o estilo de ensaio que considera ajustado para o discorrer de todas as perplexidades: primeiro uma análise fenomenológica da linguagem (*Língua e Realidade*); posteriormente, uma interpelação sobre os fenômenos do Mundo, da Natureza e da Cultura (*Natural:mente e Ficções Filosóficas*); na esteira das anteriores, uma avaliação fenomenológica sobre os hábitos do cotidiano e dos gestos rotineiros numa descrição e interpretação do nosso Lebenswelt (*Dinge und Undinge e Les Gestes*), numa espécie de fenomenologia do gesto e do olhar. (2015, p. 71)

A *parafenomenologia*, o pensamento não-sistemático, a flutuação entre línguas e saberes, a migração forçada, bem como a necessidade de rompimento com os laços da pátria² e dos seus consortes, tudo isso trouxe para Flusser uma

² “A pátria, na verdade, não é um valor eterno, mas uma função de uma técnica específica; no entanto, quem a perde, sofre: fica conectado através de inúmeros fios à sua pátria, sendo que quase todos permanecem ocultos, velados à consciência desperta. Quando os fios se rompem ou são rompidos, isso é então vivenciado no íntimo como uma dolorosa intervenção cirúrgica. Ao ser expatriado de Praga (ou quando tive vontade de fugir), passei por isso como um desmoronamento do universo, pois cometi o erro de confundir o público com o privado, com aquilo que me é mais íntimo. Somente quando reconheci, com dor, que os fios amputados estavam agora ligados a mim, é que fui acometido por aquela rara vertigem de libertação e da liberdade, aquilo que, como se diz, caracteriza o espírito que flutua por todos os lugares” (BO, p. 293).

experiência *sui generis* da liberdade. *Livre para quê?* No caso de Flusser, diríamos que se torna livre para julgar, decidir e agir, sobretudo para *duvidar* dos hábitos que anestesiam a nossa percepção dos fenômenos – como em sua crítica ao patriotismo, do “amor à pátria”, em que haveria uma teia habitual a obnubilar, com cores agradáveis, a realidade em que nos encontramos. (Sobre isso, o filósofo afirmará que “o patriotismo é o sintoma de uma doença estética”³). Cabe ressaltar, tal posicionamento galvaniza grande parte dos esforços teóricos empreendidos pelo filósofo: um engajamento radical contra toda e qualquer forma de fascismo. Dentro dessa perspectiva engajada, o diálogo e a responsabilidade pelo outro se tornam cruciais.

Se, em *Kulturkritik und Gesellschaft*, Adorno sentenciava que “escrever uma poesia depois de Auschwitz é bárbaro”, quatro décadas após, Flusser dirá: “Imagens sintéticas são uma resposta a Auschwitz”.⁴ Isso evidencia que, diferentemente da iconoclastia predominante entre os intelectuais judeus, Flusser enxerga na sociedade telemática, mediada pelas imagens técnicas, a possibilidade de promover um reencontro dos seres humanos entre si, a partir de uma nova concepção de sociedade. Dessa forma, as imagens técnicas não seriam apenas a concreção (ou reunião) de pontos de energia dispersos no espaço zerodimensional. Ao mesmo tempo, constituem os meios através dos quais surge a possibilidade de rearranjar os cacos ou as dispersões da sociedade pós-Auschwitz. Em suma, as imagens técnicas possibilitam sintetizar uma nova imagem do mundo, cuja meta certamente apontará

³ “(...) se considero São Paulo uma cidade bonita então estou cometendo um pecado, pois o cobertor de lã do hábito, que esconde e arredonda todos os fenômenos, não me deixa mais perceber a miséria e a injustiça que lá dominam, mas me permite somente continuar sentindo o abafado. Nesse caso torna-se parte daquela belezinha [*Hübschheit*] pátria que percebo como beleza. Essa é a catástrofe do hábito.” (BO, p. 311-12).

⁴ Proferida por Flusser na entrevista intitulada “On Religion, Memory, and Synthetic Image” (contida no DVD “We Shall Survive in the Memory of Others”, Köln, 2010).

para o reencontro dos seres humanos, ao reatar os laços que se afrouxaram ou se perderam.

A tese do reencontro dos seres humanos parte de uma visão secularizada do pensamento judaico-cristão (a importância do reconhecimento mútuo), retomando algumas premissas buberianas acerca do *diálogo*: “ao contrário do indivíduo como sendo um valor supremo, agora é o diálogo entre os homens que se torna um valor supremo, ou o que Martin Buber (...) denominou ‘vida dialógica’” (FLUSSER, 1987, p.98-99). Porém, diferentemente de Buber, para quem o diálogo só assume seu verdadeiro significado através de uma “conversa” com Deus, isto é, dentro de uma lógica transcendental do diálogo, Flusser acentuará uma outra lógica, ainda que “imaterial”, mas que se realiza dentro do contexto telemático e das imagens técnicas, em que o par EU-TU seria superado por meio de NÓS (de um “eu” plural, mas também dos *nós* ou amarras tecidas em uma ampla rede dialógica) (Cf. STRÖHL, 2015, p. 08). Há ainda outro importante fator existencial nas teses de Flusser sobre a necessidade de reconstrução do diálogo:

A comunicação humana é um artifício cuja intenção é a nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora da sua morte está sozinho. Cada um tem que morrer por si mesmo. (...) A comunicação humana tece o véu do mundo codificado (...) para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daquele que amamos. Em suma, o homem comunica-se com os outros; é um “animal político”, não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão (FLUSSER, 1997, p.26).

A *morte* deve ser entendida, contudo, diante de um contexto mais amplo, o da entropia. Como se sabe, a *segunda lei da termodinâmica* é uma das problemáticas prementes na teoria da comunicação flusseriana. Ao evidenciá-la, o filósofo pretende

reafirmar a necessidade de que haja uma contraposição diante das forças disjuntivas e desagregadoras – não apenas diante do caos previsto pela *morte térmica*, mas também dos processos de mortificação da vida (o tédio, a redundância, o hábito, o fascismo). O diálogo se apresenta, uma vez mais, como resposta à *des-informação*, por ser através dele que se torna possível a síntese de novas informações que incrementem o jogo da existência contra o *deixar-de-ser*. Pelo seu modo de funcionamento circular, redundante, pode-se dizer que a disseminação de aparelhos (e os programas que lhe são inerentes) tendem a desestabilizar o processo *neguentrópico* da comunicação, além de originarem um novo tipo: *o funcionário*. Como ressalta Bozzi, caso haja alguma esperança de prevenir o perigo totalitário da massificação operada por aparelhos e programas, ela reside na possibilidade de converter aparelhos e programas em função do diálogo (Cf. 2007, p.23).

Nesse íterim, nosso estudo pretende situar a importância da dimensão estética na teoria flusseriana, isto é: de que modo a arte (que, como veremos, possui um significado bastante amplo no contexto flusseriano), apresenta-se enquanto um âmbito da comunicação humana capaz de requalificar o tecido comunicativo das sociedades, bem como de reverter o processo de “funcionarização”⁵ da humanidade. Veremos também que a construção de uma teoria crítica na pós-história dependerá em grande parte do estabelecimento de um conjunto de premissas fundados na dimensão estética, índices capazes de mensurar a economia das percepções e a dinâmica de modelos surgidos em solo pós-histórico, sejam eles científicos, artísticos, políticos etc.

⁵ Ainda que tal termo não esteja dicionarizado, preferimos a sua utilização no lugar de *funcionalização*, justamente para nuançar e demarcar uma posição específica relacionada ao conceito de “funcionário” na obra de Flusser.

No que concerne à estrutura desta tese, no primeiro capítulo procuraremos compreender o recurso ficcional em Flusser como método de investigação. A ficção em Flusser é utilizada não apenas como um laboratório imaginário de experimentações, que por vezes auxiliam na paralaxe dos fenômenos, mas igualmente enquanto importante recurso retórico que, através da *ficção hiperbólica* “dá a ver” as transformações, por vezes imperceptíveis, que começam a irromper no horizonte das sociedades pós-industriais. Para adentrarmos detalhadamente na compreensão do universo ficcional flusseriano, nos debruçaremos sobre a fábula do *Vampyroteuthis Infernalis*, o que possibilitará não apenas analisar os meandros da produção filosófico-ficcional de Flusser, mas também introduzir temas referentes às transformações ocasionadas pela forma de existência pós-histórica.

No *capítulo 2*, abordaremos especificamente a noção de *pós-história*, a partir de duas perspectivas: (I) a formal-analítica, empreendida por Flusser, através da diferenciação entre os períodos pré-histórico, histórico e pós-histórico; ao mesmo tempo, como modo de consubstanciar a primeira perspectiva, (II) tentaremos localizar algumas tendências que se fazem notar com a aproximação/assentamento da forma de existência pós-histórica: a saber, aparato e extermínio (Auschwitz), a suspensão da história (Revolução Romena). Concomitantemente, apontaremos para certos aspectos da teoria da comunicação flusseriana, justamente por ser ela o ponto nevrálgico a partir do qual o filósofo empreenderá sua crítica acerca da totalidade tecnocrática pós-histórica.

No *capítulo 3*, circunscreveremos as perspectivas oferecidas pela dimensão estética na teoria de Flusser, apresentando-a como recurso necessário para o estabelecimento da crítica, bem como da ruptura frente ao ocaso dos processos entrópicos que se estabelecem a partir da disseminação de aparatos e da

consequente funcionalização da vida. Cabe observar que, uma vez que a demarcação do que seja a criação artística na filosofia flusseriana não se encontra muito definida, os desdobramentos possíveis em relação à dimensão estética podem ser ampliadas para outros âmbitos da *práxis* e da criação humanas. A arte, em Flusser, englobará várias perspectivas, quais sejam: a da arte enquanto *poiésis*, *techné*, embriaguez, estratégia ou jogo – em todas, aparecerá enquanto um *artifício* da existência humana capaz de reverter a *redundância* ou a *tendência entrópica do universo*, de elaborar e transmitir novos modelos de vivência, de possibilitar novas formas de perceber a realidade. (Cf. FLUSSER, 2011a).

Por fim, no *capítulo 4*, abordaremos uma vez mais o recurso ficcional na teoria de Flusser, mas a partir de outra perspectiva: de um “*como se*” palpável. Em outras palavras: não mais como uma experimentação imaginária, mas sim como uma (tecno)imaginação a ser experimentada, antevendo a possibilidade de que as imagens técnicas se tornem projeções adensadas, capazes de realizar uma nova realidade. A *ficção hiperbólica*, de um recurso retórico, passará então a ser tomada como uma amplificação das possibilidades de concreção da realidade. Ao mesmo tempo, poderemos ainda traçar as tendências sobre o pós-humanismo contidas na filosofia de Flusser, isto é, de que modo o meio telemático abre novas possibilidades de “*hominização*”: a possibilidade de transformação do *homo faber* (precursor do *funcionário*) em *homo ludens*.

CAPÍTULO 1 - A FICÇÃO HIPERBÓLICA

*É preciso mergulhar no inabitual se quisermos
ser capazes de ver o habitual.*
(Vilém Flusser, *Vampyrotheutis Infernalis*)

A querela entre o real e o ficcional parece não ter mais a sua razão de ser. As ciências exatas, contradizendo desde há muito a visão de Newton (“Hypothese non fingo”), têm recorrido aos instrumentos ficcionais, como hipóteses e simulação de modelos, para conceber eventos possíveis ou de difícil observação, a exemplo da astronomia e de ciências que dependam de especulações de natureza teórica.⁶ Para além das questões epistemológicas, a narrativa científica também acaba por tangenciar o campo da ontologia, como é o caso dos modelos explicativos da física moderna, que povoam o universo com inúmeras partículas e subpartículas, as quais se encontram distantes de qualquer possibilidade perceptiva, mas que, ainda assim, servem-nos enquanto “ficções úteis”. Não se pode deixar de destacar os avanços no campo da cibernética, capazes de operar uma síntese dialética até pouco tempo impensada: o aparecimento da “realidade virtual”.

⁶ Bozzi chama a atenção para a etimologia da palavra ficção. Do latim *fingere*, ela designa “modelar, plasmar”, e também, “fazer cópia similar à verdadeira”, “simular”. (BOZZI, 2007, p. 64).

A filosofia, mesmo que por vezes tenha assumido, ao longo de seu percurso, uma posição reativa (ou mesmo ambígua) à ficção, serviu-se inúmeras vezes de narrativas ficcionais para a vinculação de conteúdos que procuravam abarcar de um modo não-sistemático uma variedade de temas que, eventualmente, apontassem para além do escopo teórico-argumentativo tradicional da disciplina. Em casos específicos, como a filosofia utópica do renascimento (Morus, Campanella, Bacon), a escolha da forma literária se apresenta, antes, como um terreno possível de experimentações conceituais – o que também é evidenciado em casos como o poema-filosófico de Nietzsche, no Zarathustra, ou na “filosofia de variedades”, recorrente no início do século XX (Benjamin, Kracauer, E. Bloch). A literatura existencialista (Kierkegaard, Sartre e Camus), por sua vez, procurava aproximar as questões teóricas (como a fenomenologia e a ontologia) das relações cotidianas, contribuindo assim, de um modo relevante, para a popularização da filosofia, levando-a para além do âmbito do especialista.

No caso de Flusser, a apropriação da ficção não se dá enquanto um recurso eventual, mas constitui o cerne mesmo de seu desenvolvimento filosófico. Denominada por Abraham Moles como sendo *Philosophiefiktion* (MOLES, 1990), o pensamento flusseriano intenta promover uma aproximação entre a filosofia e o mundo da vida, recorrentemente com o auxílio da ironia e da metáfora, e o faz ao mesmo tempo em que estabelece uma conexão entre distintos territórios do saber: filosofia, física, literatura, biologia, matemática, antropologia, cibernética etc. Num ensaio intitulado *Da ficção* (1966), o autor chegaria mesmo a afirmar que “a ficção é a única realidade”, sob a premissa de que o mundo nada mais é do que a soma das interpolações entre as representações que dele são feitas, ou seja, um

entrecruzamento de ficções.⁷ Ao tomar “uma mesa” como objeto-exemplo de análise, o autor promove uma paralaxe do olhar ao mostrá-la tanto enquanto uma realidade sólida (realidade dos sentidos), mas também como uma realidade oca, um campo eletromagnético (realidade das ciências exatas), além de fazer parte de um sistema complexo de significados (objeto fálico, artístico, industrial etc.). “Perguntar qual destes pontos de vista é mais verdadeiro”, escreve Flusser, “carece de significado (...) afirmo a relatividade e equivalência de todos os pontos de vista possíveis” (FLUSSER, s/d.c). A ficção poderia ser assumida enquanto a falta de uma objetividade sólida, de uma realidade verdadeira, a falta de um ponto fixo e imutável no que concerne à nossa representação do mundo. Do ponto de vista genealógico, o filósofo praguense parece ter se servido do pensamento de Hans Vaihinger, autor da obra *Philosophie des Als Ob [Filosofia do como se]*, na fundamentação de sua *práxis* ficcional.^{8 9} Segundo Guldin & Bernardo,

Vaihinger afirma que todo discurso é ficcional, mesmo que pretenda não sê-lo. Todavia, todas as verdadeiras ficções, sejam da ciência, do direito, da filosofia ou da *ficção stricto sensu*, se caracterizam por serem internamente contraditórias. Tais contradições não devem ser

⁷ Como afirma Krause, “O virtual não se opõe ao real mas sim ao ideal de verdade. (...) A ilusão se encontra em todo lugar, quer como ideal de verdade, quer como ilusão do fim das ilusões.” (2008, p. 127).

⁸ Um adendo: a obra de Vaihinger consta nas referências citadas de *Língua e Realidade*.

⁹ Cabe observar ainda, que a teoria do “como se” privilegia sobretudo o estudo das “ficções científicas”, associadas ao esforço imaginativo da ciência, ao possibilitar um manejo de “realidades” que não podemos dizer que “são” ou “não são”. Desta feita, aproxima-se da posição dos antirrealistas que afirmam que algumas entidades (como as partículas subatômicas) são apenas “ficções úteis”, as quais permitem prever observações, ao invés de serem reveladoras da natureza subjacente às coisas. As ficções úteis se encontram, deste modo, na espinha dorsal do debate entre realismo e antirrealismo – em outras palavras: na distinção entre observável e inobservável. Por exemplo: apesar de não observáveis, podemos utilizar o detector de partículas para “visualizar” o caminho percorrido por elétrons. Poderíamos afirmar então que os elétrons podem ser observados? O biólogo, ao utilizar um microscópio de alta potência estará detectando ou de fato observando algo diretamente? Nesse sentido, quando da utilização de aparatos para a “detecção” de fenômenos, diremos que estamos realmente observando um fato ou uma “realidade” gerada por aparelhos? Caso radicalizemos a posição antirrealista, da qual Flusser se aproxima, poderíamos arriscar que o aparelho é sobretudo, um gerador de ficções (sejam elas úteis ou não).

negadas, mas sim exploradas, *como se* cada uma delas constituísse um labirinto rico de metáforas e alternativas para o pensamento.// Na verdade, tudo o que dizemos e escrevemos é *como se* fosse verdade. A condição “como se” do discurso deve ser assumida sempre, sob pena de o pensamento esclerosar-se em dogma. Não posso dizer nunca “o que é”, mas posso especular “como se fosse”, responsabilizando-me palavra por palavra pela minha especulação, ou seja, pela minha ficção (2017, p.120)

(Uma ressalva, entretanto, deve ser feita em relação à noção de entropia, que aparece recorrentemente nos escritos tardios de Flusser. Ela será sustentada de modo axiomático, constituindo, por assim dizer, um pano de fundo inexorável a respeito da realidade. Ou seja, a entropia não é uma ficção, mas um fato *contra o qual* todas as ficções orbitam).

A paralaxe epistêmica e ontológica do método-ficcional flusseriano serve ainda como um mote ou instrumento propício para o engendramento da *dúvida* – o que permitirá ao mesmo tempo a fundamentação de uma crítica epistemológica *sui generis*, quase sempre atrelada à crítica da cultura. Para Flusser, a dúvida não deve ser entendida como um meio para a obtenção de uma certeza definitiva e indubitável, mas um recurso reflexivo contínuo, através do qual a dúvida deve inclusive duvidar de si mesma (*a dúvida da dúvida*). O filósofo faz, portanto, uma contraposição ao método cartesiano, uma vez que o propósito de Descartes, como se sabe, foi o de buscar um fim a todas as incertezas – “remover a terra movediça e a areia para encontrar a rocha” (DESCARTES, 2005, p. 56) – e o faz a partir do momento em que toma a “dúvida” enquanto algo indubitável. Isso não quer dizer que Flusser partilhe de um ceticismo temerário. Antes, a seu ver, “a dúvida metodicamente aplicada produzirá, possivelmente, novas certezas, mais refinadas e sofisticadas” ainda que conservem “a marca da dúvida que lhes serviu de parteira” (DU, p. 22).

No entanto, apesar da diferença entre as metas estabelecidas pelos projetos filosóficos de Flusser e Descartes, ambos apelam a recursos ficcionais para a construção de seus argumentos. (Isso pode parecer, de início, como algo secundário, mas a nosso ver apontará para o cerne da investigação filosófica flusseriana). O nosso intuito é o de ressaltar um traço distintivo presente nos dois filósofos, especificamente, de que maneira a retórica hiperbólica torna-se um elemento importante para a vinculação da dúvida, potencializando-a tanto do ponto de vista pedagógico, quanto no que concerne à eficácia retórico-argumentativa. Cabe ressaltar, a hipérbole é uma figura de linguagem que enfatiza o grau de percepção de determinado objeto, tanto por meio da diminuição ou, mais recorrente, do aumento de seus aspectos ou qualidades. Vejamos.

Nas *Meditações*, Descartes pretendia pôr em causa uma recusa de todas as opiniões até então presentes em seu espírito, primeiramente ao fazer um exame a respeito da confiabilidade do conhecimento sensível (erro dos sentidos e argumento dos sonhos), até culminar no argumento do “*Malin Génie*”, momento em que a dúvida cartesiana será posta em grau hiperbólico. É importante notar, como aponta Paola Bozzi, que “a desvalorização das representações mentais ditas ‘só imaginação’ (esta é uma expressão frequente no texto de Descartes) se dá ao mesmo tempo em que a ficção se torna um método de conjectura e é utilizada como argumento” (2007, p. 67). Ao se servir da ficção do gênio maligno, a filosofia cartesiana pretendeu alcançar uma radicalização da dúvida, rejeitando todo e qualquer juízo sobre a realidade que não contivesse em si os mínimos traços de confiabilidade: “Vou supor, por consequência” dirá Descartes, “não o Deus sumamente bom, fonte da verdade, mas um certo gênio maligno, ao mesmo tempo extremamente poderoso e astuto, que pusesse toda sua indústria em me enganar”, e continua: “Vou acreditar que o céu, o ar, a terra, as cores,

as figuras, os sons, e todas as coisas exteriores não são mais que ilusões de sonhos com que ele arma ciladas à minha credulidade” (1992, I, § 12).

Assim como em Descartes, o método crítico flusseriano também lançará mão da hipérbole através da ficção para a *trama* de argumentos. Ao dizermos *ficção hiperbólica* pretendemos, portanto, demarcar uma postura retórica que “ao exagerar certos traços da realidade” procura criar “armadilha para nela captar um fenômeno qualquer (casa, Deus, político, forças da natureza)” (FLUSSER, s/d.f). É o caso exemplar do ensaio “O mito do cubo”. Nesta “fábula inorgânica”, o filósofo dá voz a um cubo de sal (!) com o intuito de explicitar os equívocos recorrentes da existência humana a partir do ponto de vista (ou do projeto existencial) “cúbico” do sal de cozinha. Ao espelhar as determinações ontológicas, éticas e estéticas do cubo de sal, e ao fazer do sal a medida de todas as coisas, o ensaio tem por finalidade apresentar uma caricatura de nossas próprias “mitofilias”, revelando as incoerências presentes em nossas teorias acerca do mundo e de nós mesmos.

É próprio da caricatura *exagerar certos traços da "realidade"* a ser retratada e suprimir outros. *Essa simplificação tem por finalidade ressaltar aquilo que o caricaturista considera mais característico, e servir, neste sentido restrito, de "explicação" da realidade.* Essa "explicação" é válida na medida em que é como tal reconhecida pelos espectadores (FF, p.33, grifo nosso).

Hamlet propôs a encenação de uma peça com o intuito de alcançar a confissão do assassino de seu pai. Ao combinar com atores para que estes simulassem a morte do antigo rei, à espreita o protagonista esperava obter, nos olhos do tio, a comprovação do crime cometido – como de fato aconteceu. O que Hamlet propõe, tal como Flusser, é uma armadilha sob a forma da ficção. É neste sentido que pretendemos reafirmar a posição da ficção-filosófica em Flusser, como um fingir que

tenta emboscar os fenômenos de nossa realidade. Ao fim e ao cabo, por meio de uma inversão, é a realidade, ela mesma, que deverá ser assumida enquanto uma trama repleta de ficções. Contudo, afirma Flusser, quem se finge de louco, como Hamlet, acaba por tornar-se também louco. Tal metáfora nos sugere que o clima de suspensão da crença e da dúvida, e a conseqüente “loucura do fingimento” que aí se instaura, traz consigo a perda de fundamentos – ou, como prefere o filósofo: *Bodenlosigkeit*. Mas, de modo paradoxal, é por meio da ficção que será aberta a possibilidade de superação: a criação de platôs que assegurem novos caminhos transitáveis, rumo a uma realidade que a princípio surge enquanto um núcleo esvaziado¹⁰, mas a partir do qual poderão ser projetados novos modelos de existência, permitindo realizar a realidade por meio de uma vida ficcional. Em *Língua e Realidade* (1963), o filósofo já direcionava os seus esforços teóricos para defender a tese de que a “língua cria a realidade”, e o faz ao avançar contra o indizível ou o nada que circunda os limites da própria realidade (Cf. **LR**, p. 141 e ss). A língua é também uma forma de ficção, e as palavras são metáforas que “substituem as coisas e os sentimentos para preencher suas ausências” (KRAUSE, 2008, p. 125). Neste sentido, a língua é *poietés*, ou seja, tem a capacidade de produzir e estabelecer (*poiein*) o real. “A atividade poética é produtiva *sensu stricto*, arranca algo (es) das profundezas do inarticulado” – todavia, pergunta o filósofo, para logo em seguida responder: “de onde produz o poeta a língua? *Ex nihilo*, daquele nada indizível que é o Alfa e o Ômega da língua” (**LR**, p. 162).

¹⁰ “A realidade é o ponto de coincidência de ficções diferentes. E se eliminarmos essas ficções fenomenologicamente como camadas de uma cebola, restaria aquilo que resta na cebola: nada”. (FLUSSER, s/d.c.)

Posteriormente, em *Ins Universum der technischen Bilder* (1985), obra que faz parte da fase tardia do autor, na qual são refletidos temas relacionados à teoria da comunicação e dos novos meios tecnológicos, Flusser ainda partilharia, *mutatis mutandis*, o mesmo ponto de vista que outrora, em sua fase brasileira, só que agora revestido com a luminosidade proveniente das imagens técnicas: é por meio destas que poderemos “adensar”, sob a forma de camadas ou superfícies, a zerodimensionalidade, isto é, esse grau zero da realidade revelada pelo discurso técnico-científico (*vide* teoria quântica). Tal adensamento dependerá, por vez, da “imaginação” ou, se se preferir, da ficção: “imaginar é fazer com que aparelhos munidos de teclas computem os elementos pontuais do universo para formarem imagens e, destarte, permitirem que vivamos e ajamos concretamente em mundo tornado impalpável (...)” (UN, p. 43). Mais uma vez: *ficção hiperbólica*. Só que neste caso específico, a partir de outra conotação. Não se trata do exagero enquanto traço retórico, que visa capturar ou apreender as variações fenomênicas para demonstrar de que modo o mundo é constituído através de um entrecruzamento de pontos de vista, mas hiperbólico no sentido de que a realidade, como um todo, deve ser considerada como um “meio imaginário”, o que de certa maneira retoma a afirmação de que a “ficção é realidade”, não mais na acepção de uma desconfiança, como se faz presente no ensaio *Da ficção*, e sim de que a ficção é o modo possível de preencher o nada da existência, seja frente ao caos do indizível ou à zerodimensionalidade irrealizada.

Em resumo, e a nosso ver, o filósofo se servirá da ficção tanto como um *recurso narrativo*, o que lhe permitirá engendrar sugestivas reflexões conceituais, aos moldes de uma *epistemologia fabulatória* ou *ciência de ficção* (*Vampyroteuthis Infernalis* e *O Universo das Imagens Técnicas*), quanto recurso para a desconstrução

e crítica do conhecimento e da cultura, geralmente efetuado por meio de um *approach* fenomenológico e a sua conseqüente variação de fenômenos (*Natural:mente*). Ao mesmo tempo, procuramos evidenciar uma especificidade argumentativa do filósofo que está atrelada ao seu método-ficcional, o qual pretende alguns sintomas de nossa realidade a partir de certo transbordamento retórico. Por fim, a ficção se apresenta enquanto saída à falta de fundamento (*Bodenlosigkeit*), tanto em relação ao caos irrealizado da existência quanto ao solo desfragmentado da existência pós-histórica.

É preciso ressaltar que ao desenredar os possíveis matizes do método-ficcional em Flusser não pretendemos de forma alguma esgotá-los. Antes, apenas demarcamos alguns aspectos que nos servirão de preâmbulo para explorar as particularidades relativas aos modos de investigação de Flusser. A partir de então, direcionaremos nossas reflexões para a compreensão da pós-história e os seus desdobramentos, e o faremos levando em conta a sua mais notória obra de ficção filosófica: *Vampyroteuthis Infernalis*. Por meio desta poderemos observar vários aspectos daquilo que constitui o mote da crítica flusseriana tardia, a qual procura estabelecer predições sobre as transformações pelas quais atualmente passa a sociedade humana rumo a uma nova forma de existência.

1.1) DE FABULA NARRATUR

De Ésope a La Fontaine e, mais recentemente com Orwell, a fábula sempre esteve presente na tradição literária do ocidente.¹¹ Como se sabe, essa forma

¹¹ Como sugere Ronald Willians, haveria indícios de que a gênese da tradição fabular, que habitualmente se atribui à Grécia antiga, tenha sofrido influências das “fábulas” mesopotâmicas (Acádia e Sumérios) ou, mais diretamente, das fábulas egípcias. Nesse sentido, mesmo diante da falta de

narrativa toma animais ou insetos como protagonistas que, além de resguardarem as características que lhes são próprias, espelham o comportamento humano aos moldes de um arranjo onde cada um de nós é retratado, com vistas geralmente à insurgência de uma sátira ou, o mais comum, de uma pedagogia moral. Flusser também irá se apropriar da fábula enquanto relevante recurso filosófico-ficcional. Contudo, apresentará ao mesmo tempo uma série de desvios em relação à fábula tradicional, principalmente no que diz respeito ao seu efeito pedagógico, instituindo o que poderíamos denominar de “*fábulas amorais*”.

Em “Um mundo fabuloso”, Flusser adverte que, diferentemente das fábulas lafontanianas, “a moral da história não será óbvia nem para o autor, nem para os que a ouvem”, já que “a clareza das convicções morais pertence, infelizmente, ao passado” (FF, p. 24). Chama-nos ainda a atenção não só o propósito “desvirtuado” da fábula, mas também as alterações quanto à escolha dos personagens – “os animais que falarão não serão nem mamutes nem raposas” (FF, p. 24). O filósofo reúne em diálogo, certamente inusitado até mesmo em termos fabulosos, um octópode (“que habita os abismos dos oceanos”), uma solitária (“que habita os abismos dos intestinos”) e um embrião humano (“que habita os abismos do útero), os quais lhe servem de mote para abordar algumas questões referentes à teoria da evolução, com retoques da teoria psicanalítica e da filosofia nietzschiana.

Em resumo, o octópode inicia o debate posicionando-se a favor da teoria darwiniana que, apesar de ter sido formulada por um “mero vertebrado”, corrobora a sua superioridade evolutiva frente aos demais seres vivos. Nos oceanos, a vida pôde alcançar um maior grau de evolução, muito maiores se comparada com o ramo

elementos substanciais que permitam definir os contornos genéticos da fábula, não se pode deixar de considerar certa influência oriental na constituição deste gênero. (Cf. WILLIAMS, 1955).

evolutivo que ocorreu acima da superfície: o seu poderoso cérebro central e a riqueza de seus órgãos sensoriais, defende o octópode, seriam a prova disso. A solitária, por sua vez, ao assumir a sua superioridade na hierarquia evolutiva, ajunta Darwin, Freud e Nietzsche para defender que a força “que propela a evolução é a força libidinosa de procriação, a força da fertilidade”, a “Vontade de Poder”. Por conta de sua posição parasitária, ela consegue superar a “escravidão da alimentação e do movimento”, uma vez que o corpo humano se torna meio para a satisfação de suas necessidades, contribuindo para que a sua vida seja *desinibida*, dedicada ao ato sexual ininterrupto. Já o embrião humano, que em comparação à solitária caracteriza-se pela *inibição* ou repressão, e em relação ao octópode seria marcado pela imperfeição evolutiva, defenderá que são as suas imperfeições que o tornam um ponto de inflexão para que a vida possa superar-se a si mesma.

Incontáveis barreiras se levantarão ao meu redor, para frustrar o meu caminho. A minha força vital, fraca e doente (como diz com razão o octópode), terá que se chocar contra essas barreiras. Serei um ser biologicamente mal adaptado. Mas nessa luta que terei que travar a força libidinosa que em mim opera será transformada. Por ser inibida, será sublimada. Nascerá em mim e por mim o amor, que tudo vence, inclusive a própria vida (FF, p. 26).

Sobre a *sublimação* praticada pelos seres humanos, cabe um adendo. No livro *A História do Diabo*, quando relata sobre o pecado da luxúria, Flusser descreverá a dialética (ou conflito) entre a vontade libidinosa, por trás da qual se encontra o diabo, e a sua contrapartida “divina”, a inibição. Como aponta R. Duarte, a luta entre a luxúria e a repressão recapitula “a descrição freudiana da economia psíquica enquanto equilíbrio precário entre a irresistível força da libido e a repressão necessária à sociabilidade”, e que em tal conflito “existe a possibilidade de desenvolvimento da luxúria em formas muito sofisticadamente dissimuladas” (DUARTE, 2012, p. 22). A

sublimação se torna uma forma dissimulada, quase desfigurada da luxúria. Todavia, foi o meio encontrado pelo diabo para levar adiante seu projeto de recriar o mundo nos termos da contingência e da temporalidade, isto é, da *história*, frente à “eternidade” almejada por Deus.

Como dito acima, essa fábula é “impermeável à moral”, pois como nos revela os discursos do octópode e da solitária, o mundo da vida se encontra “além do Bem e do Mal”. É um “mundo diabólico”, no qual o ser humano, abandonado em meio a crueza dos fatos, arrisca fazer a vida superar-se a si mesma por meio de frágeis princípios: o espírito e o amor. É importante ressaltar que, nessa fábula, o ser humano assume uma posição “anti-darwinista”, ao reafirmar a sua posição não por ser, do ponto de vista hierárquico, o ápice da evolução, mas o contrário: “é por ser espécie menos adaptada que o homem é a meta da vida” (FF, p. 26).

A questão da evolução é tema recorrente nas ficções de Flusser, como mostra uma série de artigos, intitulada “Bichos”, na qual o autor questiona a primazia humana geralmente assumida em relação ao percurso evolutivo dos entes biológicos. Segundo o filósofo, “todas as espécies, cada qual por si, representa um ponto máximo na evolução da vida” (FLUSSER, s/d.b). Não haveria, p. ex., nenhuma base objetiva para assumir uma suposta inferioridade das minhocas, as quais mostram-se muito mais evoluídas do que nós no que se refere à regeneração de partes perdidas do corpo. Diante da desconstrução dessa perspectiva unilateral em relação à evolução, no artigo intitulado “Chimpanzés”, Flusser provoca seus leitores ao questionar se já não assumimos o lugar que outrora era ocupado por animais em zoológicos:

Quem sabe, a nossa espécie já provocou o salto "genético, e os super-homens já estão passeando entre nós, sem que nós nos demos conta disto? As várias máquinas cibernéticas não serão os Adãos e as Evas de toda uma evolução superior à espécie humana? (...) Quem sabe, já

vivemos, sem plenamente saber disto, em jardim zoológico, e funcionamos apenas para o gáudio de tais monstros e monstrosinhos de bolso? Sem dúvida, boa pergunta (FLUSSER, s/d.b).

Nota-se a evidente preocupação de Flusser em desconstruir o mito (ou a ficção) do progresso e da evolução. Isso porque a noção de evolução aliar-se-á por vezes, de forma deturpada, às noções de progresso e processo civilizatório, dando origem a teorias como o darwinismo social, servindo de sustentáculo não apenas para o culto do livre-mercado, mas também aos discursos raciais que objetivaram defender a superioridade de determinados povos, com vistas a alcançar, por meio de uma seleção artificial, a “pureza da raça”. Na versão alemã do *Vampyroteuthis infernalis*, há uma passagem em que o filósofo explicita a sua preocupação em “transplantar o discurso da perspectiva otimista acerca do progresso para uma perspectiva mais sóbria do pós-Auschwitz e da era termonuclear”. Ao retomar a figura do octópode como o protagonista da fábula, o filósofo assinalará de modo enfático a sua crítica às transformações ocorridas em nosso processo civilizatório, e que tende a ser catalisado com o assentamento da pós-história. Nos encontramos à beira do abismo, no limiar da escolha entre a barbárie e a possibilidade de emancipação.

Publicada inicialmente na Alemanha, no ano de 1987, mas cujos manuscritos em português e alemão datam de 1981, a fábula sobre a lula-vampiro parece utilizar-se de ferramentas (pseudo-)analíticas próprias ao estudo da biologia, como a taxonomia, etologia e a teoria da evolução. De forma complementar, a obra é seguida por uma série de pranchas, aos moldes das ilustrações científicas, produzidas pelo artista e biólogo Louis Bec¹² para o também fictício *Institute Scientifique de Recherche*

¹² Bec certamente foi um interlocutor fundamental para a concretização da fábula sobre o octópode, não apenas por sua formação enquanto biólogo, mas por transitar pelas fronteiras da arte e da ciência, “buscando expandir o campo das ciências naturais como uma epistemologia fabulatória, baseada em

Paranaturaliste. À medida em que a narrativa se desenvolve, contudo, torna-se evidente a construção de uma *epistemologia fabulatória* que, nas palavras do autor, pretende superar “a objetividade científica a serviço de um conhecimento concretamente humano” (VI, 131). Trata-se ainda de um “experimento mental” (*Gedankenexperiment*) que permite ao filósofo a possibilidade de ultrapassar as barreiras que habitualmente cerceiam a imaginação científica, com vistas à obtenção de novas visões da realidade. Em uma de suas correspondências com a poeta Dora Ferreira, no momento em que redigia a obra, o filósofo relata alguns de seus propósitos: (i) obter uma visão distanciada (“objetiva”) da condição humana, distância essa que não se constitui propriamente enquanto transcendência; (ii) escrever uma fábula que contenha ao mesmo tempo exatidão científica e fantasia louca: *fantasia essata*; por fim, (iii) contemplar a face do mal a partir do espírito da “transvaloração”.¹³

Ainda que o *Vampyroteuthis infernalis* apresente as qualidades de uma fábula, é importante observar que ele tenderá a um deslocamento evidente no que respeita ao gênero, por não assumir um “diálogo” direto entre os personagens – como ocorre em “Um mundo fabuloso”. Mostrará, todavia, uma transmutação ou uma *quase-metamorfose*. Somos convidados a experimentar uma transformação rumo a uma alteridade radical, tal como aquela experimentada pelo personagem Gregor Samsa.¹⁴ Como ressalta Bozzi, “o tratamento kafkiano da figura animal se diferencia daquela que conserva o gênero tradicional da fábula” uma vez que a besta “deve tornar-se modelo do comportamento humano” (2007, p. 74-75), ao mesmo tempo em que o ser

formas de vida artificiais e segundo um método que chama de “tecnozoossemiótico”. (Para mais sobre a relação entre Flusser e Bec, cf. BERNARDO & GULDIN, 2017, p. 226 e ss.)

¹³ Correspondência com Dora Ferreira da Silva. *Robion*, 09/06/1981. (Manuscrito)

¹⁴ Na mesma correspondência supracitada, ressalta que tomou como modelos para a construção do octópode a *Metamorfose* (Kafka), Bosch e o *Banquete*, obra na qual Platão relata o mito de um ser perfeito, cuja forma é a de “uma esfera com oito braços”.

humano se torna modelo para o comportamento da figura animal. Através de uma dialética da transformação, evidencia-se certos pontos de instabilidade e uma desconstrução de nossa aparente constituição capaz de nos jogar no âmago de nossa situação real frente aos desdobramentos do mundo. Por meio de “um jogo com espelhos deformadores”, tal fábula assumirá os matizes de um estudo antropológico que paradoxalmente descentraliza a figura do próprio ser humano para constituir, a partir do *outro que não sou* – um molusco abissal – as transformações do próprio ser humano e fazê-lo consciente de sua condição histórica atual. Dos desdobramentos interpretativos possíveis, a fábula ainda induz a perscrutar questões próximas ao pós-humanismo, além de sinalizar aspectos relativos à organização da sociedade futura, em que as fronteiras entre a utopia e o totalitarismo tecnocrático tendem a se tornar cada vez mais tênues.

Embora o Vampyroteuthis esteja muito afastado de nós, está não obstante conosco no mundo. Trata-se de um “ser-conosco” (*Mitsein*). De maneira que nos convida à reflexão imanente ao mundo (...); tentativa de criticar a nossa existência vertebrada do ponto de vista do molusco. Como toda fábula, esta também tratará, sobretudo, do homem, embora um animal lhe sirva de pretexto (VI, p. 19).

Se visto através das nossas lentes, a realidade em que vive o Vampyroteuthis nos aparece como algo infernal: ambiente estéril sob uma pressão abissal, eterna e fria escuridão repleta de espécimes primitivamente assustadoras. Aos olhos do nosso octópode, entretanto, esse mesmo abismo se transforma em paraíso: ambiente luminoso, espetacular, um jardim exuberante onde “em toda a parte estão espalhadas pérolas brilhantes de vidro, restos de meteorito fundido”, povoado de animais “que balançam ao sabor das correntezas, que emitem luzes multicolores, e que se movem ritmicamente como leques” (VI, p. 64). Ambas as visões de mundo (paraíso ou inferno,

habitável ou inabitável) indicariam um distanciamento intransponível entre humanos e Vampyroteuthes. Todavia, como sugere Flusser, não devemos hierarquizar tais perspectivas, visto que ambas são igualmente válidas, sendo que cada uma reflete um estar-no-mundo específico. A realidade, seja a do octópode ou a do ser humano, constitui-se enquanto teia de relações concretas entre o ambiente e o organismo. Como maneira de exemplificar a sua ideia de realidade relacional, Flusser relata o caso dos primatas, que ao se erguerem acabaram por deixar as mãos livres para a manipulação do mundo, fato que permitiu também aos olhos fitarem planícies e horizontes, tornando-os órgãos “teóricos”, contemplativos. O mundo passa a espelhar as mãos humanas e vice-versa. De modo similar, no caso do Vampyroteuthis a verticalidade, “consequência do desenroscar da espiral molusca em palma aberta com crânio no chão” (VI, p. 39), permitiu-lhe igualmente constatar e absorver o mundo. Nota-se, portanto, uma simetria fundamental entre o *homo sapiens* e o octópode: a mão ou a palma aberta, livres de suas funções arcaicas, passam a desempenhar papel fundamental no abandono da animalidade e o surgimento da *ek-stase*, o que tornará possível a transformação mundo: “ambos passamos a existir no mundo, em vez de simplesmente sermos no mundo” (VI, p. 39). A importância dada por Flusser às mãos é proveniente da filosofia heideggeriana. Como se sabe, Heidegger faz uma distinção entre os objetos que ainda não foram alcançados pela mão (*vorhanden*) e os objetos que já se encontram disponíveis à mão (*zuhanden*), sendo que os primeiros demarcam o território da natureza (é o “futuro” das mãos, o mundo a ser transformado) e os últimos o domínio da cultura (registro ou passado das transformações do mundo). (Cf. VI, p. 67).

Já que não nos é possível mergulhar nessas profundezas abissais a fim de nos depararmos “concretamente” com o octópode, devemos procurar fazê-lo pelo

“método intuitivo” e mergulhar *no* Vampyroteuthis. Mesmo que o estar-no-mundo vampyrotêuthico seja, por questões “organísmicas”, diferente do estar-no-mundo humano, ainda assim poderemos traçar semelhanças quanto ao caminho evolutivo percorrido por essas espécies – de modo que ao nos depararmos com essa *imago diaboli*, poderá haver, por inúmeros motivos, um choque de reconhecimento. Para nos aproximarmos do Vampyroteuthis, teremos de nos acostumar à sua forma de existência inabitual – “já que não podemos habitar o inabitável”. O hábito tende a embotar a nossa percepção do mundo, tirando-nos a capacidade de perceber o inusitado e um dos propósitos da ciência de ficção sobre o Vampyroteuthis é o de promover um encontro imprevisto, colocar-nos em conversação com esse personagem inusitado. Caso sejamos capazes de fazê-lo “poderemos contemplar o que nos é habitual como se fosse inabitual: ‘redescobrir’ o inabitual que é o homem” (VI, p. 65).

Reconhecemos, por detrás de tal objeto das nossas próprias mãos e dos nossos próprios olhos, uma existência comparável à nossa. Isso equivale a dizer que estamos enfrentando literalmente um mundo diferente. E isto nos permite dar um salto que nos transporta do nosso mundo para o do Vampyroteuthis. Permite passar a ver com seus olhos, e captar com seus braços. Estamos saltando de mundo em mundo. Trata-se de “metáfora”: transferência de mundo para mundo. De maneira que tal tentativa metafórica não é “teoria”, mas “fábula”, no exato significado do termo. Estamos saltando de um mundo habitual para um mundo fabuloso (VI, p. 69).

Flusser procurará estabelecer analogias e contrastar homologias entre órgãos das espécies *Vampyroteuthis Infernalis* e o *Homo Sapiens*. No caso das homologias, trata-se de órgãos com mesma origem filogenética, porém com diferenças no que tange à função, como no caso da emissão de luz no Vampyroteuthis, homóloga à nossa secreção de suor. As homologias, de acordo com o filósofo, apesar de demarcarem uma origem comum entre as espécies, “pouco ajudam para que nos

reconheçamos no *Vampyroteuthis*” (VI, p. 40). As analogias, por sua vez, revelam os órgãos pertencentes às duas espécies com funções idênticas, apesar da origem filogeneticamente diferente. É o caso dos olhos do *Vampyroteuthis*, análogos ao nosso, ainda que de origem evolutivamente díspar. Ainda que na biologia o estudo de órgãos análogos e homólogos permitam estabelecer os parâmetros de distanciamentos e proximidades genéticas entre espécies, constituindo um importante ramo de estudo da biologia evolutiva, no caso de Flusser, tais noções servem enquanto propedêutica que viabilizará o seu método de análise reflexiva (espelhada) entre duas espécies que se encontram diametralmente opostas no processo evolutivo. Em outras palavras, as analogias demarcam não apenas as proximidades relativas às funções orgânicas entre tais seres, mas também as convergências espirituais e existenciais:

Vemos barriga voraz erguida, que pensa de maneira análoga ao nosso pensamento, e que habita o outro lado da terra. Somos, os dois, exilados: ele no abismo, nós em terra firme. Vivemos, os dois, “situações de limite”. “Existimos”. Somos, os dois pseudópodes que a vida expeliu do seu corpo, a fim de superar-se a si própria, somos os dois, pontas da vida. Seres pensantes. [...] Ambos negamos a nossa condição biológica, mas o fazemos em direções opostas. Somos espelhos um para o outro, a sua existência espelha a nossa, e a nossa espelha a sua. E em tais espelhos podemos reconhecer o que ambos negamos. Somos espíritos opostos que negam o mesmo “mundo” (VI, p. 44-45).

As principais analogias, segundo o filósofo, podem ser observadas em relação à “postura” e ao cérebro do *Vampyroteuthis*. No primeiro caso, como vimos acima, tanto uma quanto outra espécie assumiram posição vertical no mundo. Isso permitiu aos seres humanos o desenvolvimento da *teoria* (devido ao crânio erguido, olhos contemplativos) e da *práxis* (liberação das mãos do solo). De outra parte, e apesar de

haver alguma homologia entre o cérebro humano e as camadas mais profundas do cérebro vampyrotêuthico, poderemos encontrar analogia nas partes mais evoluídas, o que demonstra um provável processo de mentalização presente no octópode. Como observa Duarte, no momento em que Flusser pressupõe que o *Vampyroteuthis* pensa de modo similar a nós, isso lhe permite “abordar o octópode não simplesmente como um objeto da biologia marinha, tal como o faria a ciência convencional” – revela, portanto, as condições de possibilidade de abordar a sua existência “como um fenômeno privilegiadamente acessível a nós” (2012, p. 286-287). Como adendo, cabe ressaltar que os termos da ciência de ficção propostos por Flusser sobre estados mentais dos *Vampyroteuthes* são opostos aos argumentos elencados por Thomas Nagel em seu célebre artigo “*What is like to be a bat?*”, que trata especificamente de teorias que afirmam que estados mentais se reduzem a estados físicos. Nagel argumenta que “na medida em que poderia parecer-me e comportar-me como uma vespa ou um morcego sem mudar a minha estrutura fundamental, as minhas experiências jamais seriam análogas à experiências desses animais” (NAGEL, 1979, p. 169). Diferentemente do filósofo analítico, que se ocupa de questões próprias à filosofia da mente, o objetivo de Flusser, em sua ciência de ficção, não é pensar como pensa um octópode, mas intuir, a partir do *Vampyroteuthis*, um outro pensar sobre o modo de ser do próprio ser humano, que se encontra às vésperas do horizonte pós-histórico. Segundo Flusser,

Toda tentativa de limitar a mentalização à espécie humana é condenada ao fracasso. [...] Devemos admitir que a mentalização está no programa da vida desde a sua origem, desde os protozoários, e que vai se realizando passo por passo, como o fazem as demais virtualidades da vida. Não é de surpreender que a mentalização se realize, nos homens e nos *Vampyroteuthes*, por convergência, pelo método da analogia (VI, p. 41-42).

Outro ponto relevante na tentativa de estabelecer o processo de reconhecimento entre o *homo sapiens* e o octópode diz respeito à sexualidade. Para tanto, Flusser recorrerá à teoria de Wilhelm Reich, que aborda o comportamento animal a partir do estabelecimento de duas posturas fundamentais: a tendência *convexa*, em que a boca se afasta do ânus, e a tendência *côncava*, em que a boca se aproxima do ânus. “A primeira postura é a da guerra, a segunda, a do amor” (VI, p. 49). O Vampyroteuthis, diferentemente do *homo sapiens*, assumirá a postura *côncava*, o que confirma o seu caráter orgiástico/erótico; porém, esse espécime revelará ao mesmo tempo traços marcadamente odiosos/tanativos (“he makes both love and war”) – os quais, por fim, sobrepor-se-ão à pulsão de vida, criando um novo modelo evolutivo, perturbador: “de evolução da vida, passa ela a ser evolução da morte”. A meta do Vampyroteuthis “é fundir-se no outro a fim de poder devorá-lo e suicidar-se” (VI, p.52).

Traço marcante da vida vampyrotêuthica, também relacionado à sexualidade, é a sua gnosiologia erótica, isto é: a capacidade de aspirar o mundo. O Vampyroteuthis percorre e incorpora o mundo para poder digeri-lo, diferentemente de nós, que avançamos contra o mundo a fim de transformá-lo por meio de nossos gestos. Não obstante, ambos somos criadores de *cultura*, o que, dentro do universo flusseriano, significa que concebemos e definimos deliberadamente os objetos do mundo, com a ressalva de que, para nós, seres humanos, cultura é remoção para superação de obstáculos ou “projeto contra objetos”, enquanto que para o Vampyroteuthis trata-se de “empresa integradora”. Nas palavras do autor, “o mundo, para ele, é polo oposto que é preciso sorver apaixonadamente. O mundo não é, como o é para nós, ‘campo de ação’, mas ‘esfera de vivências’” (VI, p. 74). A forma como esse mundo é absorvido pela cultura vampyrotêuthica é literalmente excitante,

orgiástica. Uma vez que o órgão genital do *Vampyroteuthis* localiza-se próximo dos tentáculos, dos olhos e, principalmente, do cérebro, todas as informações sorvidas pelo octópode terão tonalidades sexuais: “seus conceitos induzem nele o orgasmo” (VI, p. 74). Ao “refletir” e ao produzir conceitos, portanto, o *Vampyroteuthis* faz filosofia. Todavia, se comparado ao nosso modo de refletir, veremos que o seu filosofar é radicalmente diferente. Para nós a *razão* nos permite desfiar e desvelar o mundo enganoso das *aparências*. Não por acaso, aponta Flusser, o primeiro instrumento criado pelo ser humano é a faca: “a razão humana produz facas porque funciona como faca, e funciona como faca porque produz facas” (VI, p. 81). Já o *Vampyroteuthis*, devido a sua forma de percepção, procederá de forma diferente: enquanto, para nós, os objetos brilham às nossas vistas, isto é, *aparecem*, ele lança luzes próprias sobre a imensidão escura do oceano com o propósito de “apalpar” os objetos, de fazê-los aparecer. (Tal característica se aliará, como veremos no capítulo 4, à existência enquanto projeto). A razão vampyroteuthica é, como podemos esperar, sexual:

O sexo é, para o *Vampyroteuthis*, o fundamento do mundo das aparências, e impregna as aparências todas. O sexo é “público”. A filosofia vampyrotêuthica é, antes de mais nada, crítica do sexo. Seu *Organon*, as regras da sua reflexão, são as regras do sexo. A sintaxe da sua língua, do jogo de cores sobre sua pele é lógica do sexo (VI, p. 83).

No que diz respeito à cultura, também os *Vampyroteuthes* apresentam características similares àquelas presentes na constituição da cultura humana – além de outros traços que se avizinham do horizonte humano. Ambas as espécies armazenam em memórias as informações adquiridas diante das experiências colhidas no mundo: produzem história. No caso dos seres humanos, os objetos se tornam os meios (ou *media*) apropriados para a transmissão e armazenamento de informações

– de tal forma que a história da humanidade pode ser reconstruída pelo estudo dos objetos que compõem tal cultura. No caso do octópode, ele prescinde da mediação dos objetos para transmitir e armazenar informações. Para tanto, terá como suporte o seu próprio corpo (mediático), por meio dos cromatóforos que alteram a coloração da pele e do *diverticulum*, glândula que secreta nuvens de sépia – essa comunicação glandular serve, em outras palavras, para codificar informações e estabelecer comunicação intersubjetiva. A exemplo do *diverticulum*, que originariamente secretava sépia para confundir potenciais predadores, operando portanto como órgão de defesa, assumirá outra função no caso do *Vampyroteuthis*, nomeadamente cultural:

As nuvens por ele manipuladas vão assumindo formas das mais variadas, vão servindo de suporte a mensagens das mais variadas. E tais mensagens não mais são dirigidas a agressores, como em espécies mais primitivas, mas são dirigidas aos demais *Vampyroteuthes*. Trata-se, nas nuvens, de *media* da comunicação intersubjetiva. De *media* extremamente plásticos, efêmeros e fluidos, portanto rapidamente captáveis e de interpretação altamente duvidosa e conotativa. Mas uma coisa é certa: a função original do *diverticulum* é a de enganar o inimigo. É estratégia. Tal caráter enganoso, mentiroso, artificial, de artimanha, se conserva na função cultural que o *diverticulum* assume no *Vampyroteuthis*. As mensagens emitidas pelo *Vampyroteuthis* pelo *medium* da sépia são mentiras (VI, p. 90).

No entanto, ainda que assumam função “cultural”, as nuvens de sépia ou as tonalidades obtidas pelas transformações cromáticas da pele ainda resguardariam em si especificidades primitivas. No caso do uso dos *chromatophora*, sua função primitiva é claramente sexual: é utilizada para seduzir parceiros. Tardiamente assumem um papel “lírico”, ao secretarem cores que revelam estados de interioridade: “trata-se de linguagem com sintaxe e léxico complexos” (VI, p. 89). As nuvens de sépia, que antes utilizadas para enganar potenciais inimigos – isto é, eram modeladas de maneira a

assumirem a forma mesma do *Vampyroteuthis* como um autorretrato, confundindo o agressor, que por sua vez atacava o simulacro ao invés do octópode real – posteriormente passam a configurar formas outras, variadas e extremamente plásticas, não mais dirigidas aos oponentes, mas aos pares do próprio octópode: tornam-se *media* de comunicação intersubjetiva. Ainda assim, tanto os *chromatophora* quanto as nuvens de sépia, guardam resquícios de suas funções arcaicas de engano e dissimulação. Isso instaurará uma permanente atmosfera conspiratória no interior da cultura vampyrotêuthica. Por meio de mensagens cifradas com intuito de seduzir e enganar o receptor, o octópode “usa *media* fluidos, efêmeros e altamente conotativos para que os seus parceiros não possam criticar as mensagens”, e neste sentido, pretende que tais informações sejam assimiladas acriticamente pelos seus parceiros, o que transforma tal cultura “em conjunto de artifícios, de estratégias, de ‘demagogias’” (VI, p. 91). O *Vampyroteuthis* conta ainda com uma glândula secretora de saliva, utilizada nos períodos arcaicos para paralisar potenciais vítimas, mas que com a evolução da espécie passa a cumprir a função de preparar os “objetos para serem processados com informações” (VI, p. 89).

Eis a dinâmica de tal cultura. O *Vampyroteuthis* vai recolhendo informações graças a seus tentáculos e órgãos luminosos. Vai paralisando tais informações graças a sua saliva, para transformá-las em “bits” processáveis. O sistema nervoso central vai codificar tais informações, vai simbolizá-las. Tal codificação se faz em função de várias glândulas emissoras. Uma vez codificadas em cores, luzes, gelatina ou nuvem, a informação vai ser emitida. E tal emissão vai sendo recebida por outro *Vampyroteuthis* graças a seus tentáculos e órgãos luminosos. Por este processo, as informações adquiridas vão sendo armazenadas na memória da espécie. Esta é a história do *Vampyroteuthis*. E o conjunto das emissões sustentadas pelas várias secreções é a cultura do *Vampyroteuthis* (VI, p.92).

A arte vampyrotêuthica encontrar-se-á intrinsecamente ligada às suas “glândulas comunicacionais”. No caso da arte produzida pelos seres humanos, isso se dará através do interesse nos objetos – não sem dificuldade, posto que essa maneira de transmissão e armazenamento deverá enfrentar a perfídia dos mesmos, a exemplo da pedra que racha com a cinzelada do escultor. No caso do Vampyroteuthis, o seu interesse estará voltado exclusivamente para o outro, para transmissão e armazenamento informações diretamente na memória do outro. Contrapõe-se, deste modo, à nossa história da arte, que por longo tempo tem promovido o culto “estagnado” do objeto, esquecendo-se de seu propósito fundamental: “transmitir informações rumo a outros, a fim de que estes as armazenem” (VI, p. 118). Cabe atentar que essa perspectiva é consonante ao projeto flusseriano de apontar aquilo que fundamenta a constituição mesma do mundo. Ou seja, para além de uma especulação que visa a relação ser humano/coisa, Flusser se voltará sobretudo pela relação eu-outro, ou seja, no processo de constituição de memórias e significados. (Tal aspecto será retomado no capítulo seguinte, ao tratarmos das dimensões do diálogo). A história da cultura resguarda em si um propósito que se vê obnubilado frente à cultura objetiva (qual seja, a intenção daquele que cria para se comunicar com o outro). Ora, ao se apoiar em tal perspectiva, para além de uma visão cujo objeto se torna o fetiche último na mediação das relações humanas, o filósofo reafirma que o mundo se constitui enquanto um campo de relações e, portanto, na intersubjetividade.

Após passar por determinada vivência, codificá-la para transmissão a partir de suas glândulas para seduzir, enganar e copular com seu semelhante – e nesse sentido, arte é sinônimo de artifício ou artimanha – a informação produzida pelo octópode será incorporada à memória de seus parceiros: é desta maneira que se

estabelece a cultura dialógica vampyrotêuthica, com a qualidade de ser um diálogo inexaurível, *aere perennius*, “tão eterno quanto o é a informação genética guardada no ovo” (VI, p.115). E ao fazer arte, o Vampyrotheuthis faz “teoria da comunicação”. Aos poucos, contudo, vamos nos aproximando da arte comunicacional vampyrotêuthica:

As nossas estruturas comunicacionais vão se transformando fundamentalmente, no sentido de constituírem *media* efêmeros e transpassáveis, que permitem informar o outro sem ter que passar por objeto. É como se a humanidade, depois de uma volta multimilenar pelo mundo dos objetos, estivesse agora reencontrando o caminho do Vampyrotheuthis (VI, p.119).

É preciso ressaltar que a arte vampyrotêuthica, ainda que contenha um caráter avançado em termos comunicológicos, funda-se inevitavelmente em sedução enganosa. O risco, aponta Flusser, é que essa é uma das possibilidades de nosso horizonte comunicacional. “Será a sociedade do futuro”, indaga o filósofo, “necessariamente sociedade do ódio, da mentira, da violentação do outro por sedução e pelo engodo?” (VI, p. 122). Como se sabe, os códigos transmitidos pela linguagem podem assumir tanto função conotativa quanto denotativa. No caso daqueles transmitidos pelo Vampyrotheuthis, ainda que altamente conotativos, permitem uma única leitura – possuem, portanto, característica paradoxalmente denotativa – por ocorrerem através de imposição estratégica, a exemplo do que ocorre em nosso código publicitário. Ao enganar e seduzir seus parceiros por meio de ilusões, os Vampyrotheuthes consumam a transmissão de informações. Esses são indícios “totalitários” da sociedade dos octópodes, igualmente perceptíveis nos meios de comunicação de massa da sociedade humana.

A sociedade vampyrotêuthica pode nos oferecer uma cartografia dos caminhos futuros a serem evitados pelo desenvolvimento da sociedade humana.

Ambos os modelos de sociedade compartilham, cada um a seu modo, o mesmo propósito, qual seja, o de superar a animalidade, romper os domínios da necessidade, rumo à liberdade. Para os seres humanos, tal superação ocorrerá por meio do engajamento na construção de uma sociedade que permita, ao mesmo tempo, igualdade e autoafirmação. No caso do Vampyroteuthis, uma vez que o núcleo da sociedade “é a comunidade de gêmeos nascidos do mesmo cacho de ovos” hierarquicamente programada, a liberdade se dará quando forem rompidos “os laços que os prendem aos gêmeos” tornando-os “desiguais uns aos outros” (VI, p. 103). A política, para o Vampyroteuthis possui nuances “anarco-hobbesianas”, uma luta de todos contra todos e a destruição de todas as estruturas pré-estabelecidas. Enquanto o propósito da nossa política é a constituição da pólis, para o octópode o engajamento passa pela destruição da mesma.

Poderíamos concluir que o motivo do engajamento do Vampyroteuthis é o ódio ao outro. Que liberdade, para ele, é poder devorar o outro. E que é isto que distingue o comportamento social vampyrotêuthico do nosso. Que, quando nós, os homens, matamos um irmão, é para construirmos uma sociedade mais justa. E que quando ele abraça o seu irmão, é para poder devorá-lo (VI, p.105).

A lembrança do propósito que nos propeliu à criação da cultura e da arte, pode nos ajudar a impedir os riscos que se encontram presentes na sociedade vampyrotêuthica. Como observa Flusser, na aurora da humanidade fomos obrigados a nos unirmos contra a ameaça originária do mundo dos objetos (natureza). O outro, ainda que por vezes tenha sido nosso adversário, foi e ainda é também um aliado que pode nos auxiliar a transformar e *in-formar* o mundo. Essa aliança primordial, todavia, vai caindo em esquecimento, em grande parte devido à cultura de massa: primeiramente, por dar ênfase aos objetos e ao seu consumo em detrimento do

propósito informativo que os objetos deveriam resguardar. Em segundo lugar, porque tal cultura reifica os seres humanos, moldando-os aos propósitos individualistas e mercadológicos característicos da sociedade do consumo. Sociedade vampyrotêutica.

1.2) À BEIRA DO ABISMO

Em seu poema “O Homem; As Viagens”, Drummond fala das desventuras do ser humano em sua busca incansável, pelos vastos territórios do universo, de alguma plenitude, de algo que possa expurgar o fastio de viver. Contudo, profetiza o poeta, depois de colonizar os confins mais recônditos do universo, não restaria outra alternativa: deverá o ser humano fazer “a difícilíssima e perigosíssima viagem de si a si mesmo”, para finalmente descobrir “em suas próprias inexploradas entranhas a perene, insuspeitada alegria de con-viver”. De modo semelhante – mas certamente em tom menos otimista – ao final da obra dedicada ao *Vampyroteuthis*, após ter estabelecido inúmeras e intrincadas simetrias entre este e o ser humano, Flusser conclui: “este encontro de si próprio no outro extremo do mundo é o derradeiro propósito de todas as explorações humanas” (VI, p. 126). Como já havíamos advertido, o propósito da ficção nunca foi propriamente o estudo desse estranho habitante dos abismos, mas a profundidade dos oceanos da vida humana.

O mundo no qual vivemos tem a simetria dos espelhos contrapostos. Tudo em tal mundo se reflete. Tal simetria é consequência do estar-no-mundo humano. O homem se reflete no mundo, e o mundo, no homem, e este vai-vem de contraposições refletidas é a própria realidade humana. Pois isso implica não apenas que os abismos “externos” são reflexões dos abismos “internos” e vice-versa, mas implica igualmente que os abismos refletem o explorador e o explorador os abismos (VI, p. 126).

“*Je me sers d’animaux pour instruire les hommes*”. A máxima de La Fontaine ainda se mantém adequada aos propósitos da fábula de Flusser, ainda que, como indicado, com algumas ressalvas. Por meio de uma metáfora labiríntica, a intenção é a de nos fazer reconhecer esse *outro em nós* – a partir de nosso antípoda – e o filósofo, sem a proposição de um ensinamento moral, propõe-nos, antes, uma crítica do *método*: “quando se trata de pescar o Vampyroteuthis, é preciso que se pense de maneira fabulosa”. Não se trata, contudo, de abandonar a ciência enquanto método de investigação, mas ajuntá-la ao que o filósofo denominou “ciência fictícia”. O método científico pretende um conhecimento imparcial e objetivo, produz “contos antifabulosos”, justamente porque tende a negligenciar tudo aquilo que diz respeito à existência humana: nossos desejos, sonhos, angústias etc. Utilizando a biologia como uma *armação* da fábula, o intuito de Flusser era justamente o de “recheiar tal esqueleto com a carne do sofrimento humano, os sucos dos desejos humanos e os nervos da sensibilidade e da inteligência humana” (VI, p. 132). Deste modo, a fábula tornou evidente um método de análise que pode, quem sabe, “exorcizar” o Vampyroteuthis, trazendo-o vivo à superfície sem que, contudo, sejamos ameaçados por essa “despressurização”. De outro modo, correremos os riscos de que a emergência do octópode irrompa de forma extremamente violenta.

Quando o Vampyroteuthis emerge, explode. Porque o Vampyroteuthis vive sob pressão, já que foi “recalcado” até o fundo, e quando sobe, a pressão relaxa e destrói a passagem. De maneira que o perigo parece não ser o próprio Vampyroteuthis, mas a pressão sobre ele exercida. Isto é a razão porque se tem acreditado longamente, e sobretudo durante o iluminismo, que bastaria descomprimir o Vampyroteuthis para torná-lo inócuo e “civilizado”. (...) Infelizmente, a atualidade e o passado recente fornecem provas insofismáveis de que tal esperança é falha (VI, p. 127-128).

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno & Horkheimer já haviam apontado para o fato de que a emergência do nazismo não fora um erro de percurso, mas a consequência do projeto de Esclarecimento, pretensamente emancipatório, e que foi gestado ao longo do processo civilizatório ocidental: “por que a humanidade”, questionam os autores, “em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”? (2005, p. 11). De modo sumário, o Esclarecimento sempre pautou o “desencantamento do mundo”, transformando a razão em instrumento voltado para o domínio eficaz da natureza (tanto exterior e interior). O preço pago para “livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores” é o retorno da violência recalcada – perpetrada pelo racionalismo instrumental (ou, em termos flusserianos, da *razão antifabulosa*) para que houvesse a coesão social necessária na efetivação do domínio sobre a natureza – e que explode sob a forma do nazismo ou do antissemitismo. Flusser, em *Pós-história* (1983) seguirá as trilhas já indicadas pelos autores da Escola de Frankfurt ao afirmar que Auschwitz é um acontecimento que já se encontrava virtualmente contido no programa de desenvolvimento da sociedade ocidental. Concordamos com Duarte sobre a possibilidade de interpretar o *Vampyroteuthis Infernalis* como uma “alegoria da pós-história nos seus aspectos gnosiológico, ético-político e estético” (2012, p. 312). Das razões elencadas por Duarte que permitem vincular a fábula com a pós-história, podemos mencionar o fato de que a emergência do *Vampyroteuthis*, como apontamos logo acima, relaciona-se com o advento do nazismo (no primeiro instantâneo de *Pós-história*, Flusser caracterizará Auschwitz enquanto fenômeno que marca a emergência da pós-história). Outra forte razão é a paridade entre a comunicação glandular e “superficial” desenvolvida pelos octópodes com a cultura

comunicativa pós-histórica promovida pelas *tecnoimagens*, em que a informação (*imaterial*) é sobrevalorizada em detrimento do suporte *material*.

O propósito do fotógrafo não é produzir fotografias, mas o de transmitir informações por meio de fotografia. O que fascina o fotógrafo não é o papel fotográfico, o objeto, mas a informação a ser transmitida. O papel fotográfico é para o fotógrafo o que é a pele para o Vampyrotheuthis: suporte de mensagens coloridas (VI, p.122).

Flusser articula os espectros de um futuro que se avizinha com *estranha familiaridade*¹⁵. Isso porque a pós-história apresenta-se enquanto horizonte não totalmente efetivo, mesmo que o presente já contenha em si características que nos revelariam os indícios do surgimento da pós-história. É a partir desse *interregno* entre a história e a pós-história que podemos situar alguns dos escritos de Flusser, notadamente aqueles que apresentam traços utópicos, que expõem cogitações relativas ao futuro (e, portanto, de uma possibilidade ainda-não-realizada), mas que de algum modo parecem repercutir e servir de suporte à crítica de nosso tempo atual. No início do capítulo havíamos chamado a atenção para a força argumentativa de Flusser, que procura capturar fenômenos muitas vezes imperceptíveis ou pouco aparentes, por se encontrarem ainda em forma germinal, *in statu nascendi*, mas que se encontram às vésperas de realização. A ficção hiperbólica, portanto, amplifica o futuro, “exageradamente”, para que possamos perceber os indícios do porvir pós-histórico. Cabe ressaltar que Flusser, ao escrever o prefácio de *Ins Universum der technischen Bilder*, procura desvencilhar a sua teoria de uma “literatura fantástica

¹⁵ Remetemos aqui ao termo “*unheimlich*” (inquietante), expressão analisada por Freud e geralmente associada ao sentimento de intimidade ou familiaridade diante do estranho, que geralmente apresenta-se como algo assustador. Ao tentar revelar as ambiguidades que o termo carrega, o teórico vienense utiliza-se de várias definições, dentre as quais a proposta por Schelling, que define *unheimlich* como “tudo o que deveria permanecer oculto, mas apareceu”. Cf, FREUD, 2010, pp. 328-376.

futurista”, revelando a sua crítica como “crítica do presente”. Ao recorrermos à fabula do Vampyroteuthis, seguimos os passos de Flusser, que se serve do recurso narrativo como um eficaz instrumento para estabelecer certa empatia com o seu leitor. Deste modo, o futuro, esse *ainda-não*, com todas as possibilidades a ele inerentes, apresenta-se ou passa a ser observado não como um ponto deslocado de nossa vivência mais imediata. A importância da fábula do Vampyroteuthis no *corpus* filosófico de Flusser é a de nos permitir, de modo conciso, observar um conjunto de preocupações que atravessam o seu pensamento – seja no tocante à crítica da racionalidade científica, à finitude e ao caráter projetivo da existência humana, à desmaterialização da cultura e o papel da arte, da memória e da comunicação frente aos desafios da existência humana. Ao mergulharmos nas profundezas da escuridão abismal do Vampyroteuthis, assimilamos as categorias de uma existência semelhante àquela que se dará na escuridão da zerodimensionalidade, esse não-lugar de nossa existência futura.

CAPÍTULO 2 - UM FUTURO SEM HISTÓRIA

*Como agente da história o homem será
possivelmente superado pelos seus aparelhos. Mas
a própria história não passa de um jogo. O homem
poderá inventar outros jogos.*

(Vilém Flusser, *Jogos*)

Como ponto de partida podemos afirmar que Flusser utiliza a noção de *pós-história* como recurso conceitual que pretende referenciar o surgimento de uma nova forma de existência, a saber, a da existência (trans-)humana determinada por aparelhos e, fundamentalmente pelo produto destes, pelas *imagens técnicas*. Torna-se manifesto que, para o filósofo, a propriedade simbólica e sistemática dos códigos e meios comunicacionais¹⁶ é capaz de determinar, de maneira especular, a

¹⁶ Os media devem ser considerados enquanto suportes adequados à transmissão/recepção dos códigos, tornando possível a trama comunicativa, o acúmulo e a obtenção de novas informações. Os códigos, por sua vez, são estruturas que orientam e dotam de significado o mundo em que vivemos – eles transformam a realidade, portanto, em mundo codificado. Os livros, por exemplo, são media que suportam código (linear) diferente do aparelho fotográfico (imagem técnica). Como sugere Carrilo Canán, em alguns casos Flusser toma o termo *media* não segundo seu aspecto técnico, mas de modo mais abrangente, como quando se diz que a rocha é *medium* para a transmissão de mensagens no período paleolítico. Cf. “McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind”. Em *O mundo codificado*, diz-nos Flusser: “Paredes, telas, superfícies de papel, plástico, alumínio, vidro, material de tecelagem etc. se transformam em ‘meios’ importantes”. (FLUSSER, 2008, p. 21). Em outros casos, esses mais raramente, tal termo é utilizado de modo ainda mais abstrato, como p.ex., quando o filósofo, ao se referir aos fatos representados pelos pensamentos conceituais e imagéticos, diz-nos: “As mensagens

configuração ou a forma da existência humana. Em outras palavras, são os códigos que alteram e articulam o tecido epistêmico, político, estético e comunicativo da sociedade. Desta maneira, dentro da construção lógico-argumentativa de Flusser, a história da cultura ocidental poderá ser sistematizada sob a ótica de três “formas de existência”: a pré-histórica, a histórica e a pós-histórica, sendo que a cada modo de existência corresponde um código que determina a sua especificidade – respectivamente, a imagem tradicional, a escrita e a imagem técnica.¹⁷ Note-se que esse modo de análise ou síntese histórica “não visa a validade geral mas apenas servir de gancho sobre o qual se possa pendurar o problema das tecno-imagens” (UN, p. 17). Já o modo como se dá a transição entre tais períodos relaciona-se fundamentalmente às dinâmicas internas que surgem na utilização mesma dos códigos – em síntese, as imagens técnicas são resultantes dos códigos lineares (textos), os quais, por sua vez, são abstrações de códigos imagéticos tradicionais. Vejamos algumas das distinções elencadas por Flusser quanto à especificidade de tais códigos, e de que maneira isso provocou transformações históricas na configuração da sociedade humana.

É provável que os nossos ancestrais do paleolítico pretendiam conjurar por meio das imagens (pinturas rupestres) um modo de domínio sobre a natureza. Podemos divisar apenas tangencialmente as forças envolvidas no esforço abstrativo

da *mídia imagética* são mais ricas, e as mensagens da *mídia conceitual* são mais nítidas”. (Cf. FLUSSER, 2012, p. 28).

¹⁷ É preciso ressaltar que em um artigo intitulado “*Die Fabrik*”, 1991, Flusser considera a história da humanidade sob outra perspectiva, não mais a dos códigos de comunicação, mas a partir daquilo que o autor denominou “história da fabricação”, a qual poderíamos qualificar como sendo uma espécie de análise histórica da relação entre a humanidade e utilização dos meios técnicos. Os períodos são distinguidos entre: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e o dos aparelhos. *Todavia*, e ainda que ambas as perspectivas apontadas por Flusser (a história dos códigos e a da fábrica) sejam adjacentes, daremos ênfase à análise “histórica” dos códigos – e, sempre de modo a completar o nosso estudo, retomaremos oportunamente a outra via de interpretação histórica proposta pelo filósofo. (Cf. FLUSSER, 1993, pp. 68-75).

desses indivíduos que, ao observarem a realidade e seus movimentos (bisões correndo pela planície), foram capazes de extrair do espaço a sua profundidade, bem como suspender a passagem do tempo, para fixar nas entranhas das cavernas esses primeiros códigos imagéticos. (É neste momento de abstração que, para Flusser, seria consolidada a faculdade da imaginação). Por meio de um afastamento, o ser humano abstrai a profundidade das circunstâncias para delas fazer uma imagem (bidimensional), ou seja, criar mapas de orientação no mundo – p. ex., orientar caçadas futuras. “*Reculer pour mieux sauter*”, expressão utilizada por Flusser que sintetiza o que pretendiam os caçadores primitivos com essa arapuca imagética. Mas, para além dos propósitos “pragmáticos” dessas imagens, é preciso observar ainda de que modo a estrutura do código é determinante para fundar a forma de existência pré-histórica. A disposição das circunstâncias em cenas bidimensionais transformará a trama temporal do mundo. Em outras palavras, o caráter cênico dos códigos bidimensionais “programou” a existência dos nossos antepassados, dotando-a de comportamento mágico. Isso se deve ao reflexo do olhar que percorre a imagem, olhar que pode se deslocar em várias direções, pode relacionar os elementos presentes na cena de modo a recriar situações, olhar circular que acaba por determinar a circularidade dos símbolos contidos na cena. Trata-se do tempo do eterno retorno: dia-noite-dia, nascimento-morte-renascimento. De acordo com tal existência temporal, diríamos que o sol nasce porque o galo canta e o galo canta porque nasce o sol – não há causa nem efeito, mas apenas coisas que se relacionam magicamente ciclicamente no anel ilimitado da vida.

Há, contudo, uma problemática envolvida na “dialética interna” dos códigos imagéticos tradicionais. São códigos que se revelam ambíguos, pois além de servirem como instrumentos de orientação no mundo, também podem encobri-lo, evidenciando

o aspecto potencialmente alienante das imagens. Essa última tendência, segundo Flusser, sobrepôs-se à primeira, fazendo com que os indivíduos passassem a nortear as suas ações não em vistas de circunstâncias concretas, mas a agir em função das imagens – a imaginação passa a substituir a experiência, ao que chamamos idolatria. “As imagens (como toda mediação) tendem a obstruir o caminho em direção àquilo que é mediado por elas. E com isso seu posicionamento ontológico vira de ponta-cabeça: de placas indicativas elas se tornam obstáculos” (FLUSSER, 2006, p.166). Com o propósito de romper a alienação das imagens surgem os textos: esse é o momento que marca a transição da pré-história para a história. Note-se que, neste ponto, Flusser repercute as problemáticas suscitadas dentro das tradições iconoclastas mosaica e platônica:

Todas as mediações têm uma chamada dialética interna. (...) Quando uma imagem representa uma paisagem, ela também veda a paisagem. A imagem fica na frente da paisagem. É dessa dialética (...) que tratam a religião judaica e Platão. Os profetas acreditam que fazer imagens levaria à adoração de imagens, à idolatria. Platão quer proibir os autores de imagens a entrada na república. Resumindo, para quebrar a fascinação da imagem, rasga-se a imagem. Arrancam-se elementos da imagem (CO, p. 40).

Textos são códigos em linha que nos servem precisamente para explicar imagens, ou seja, para desfiar o véu imagético que encobre a realidade, de modo a nos permitir, novamente, a orientação e experiência no/do mundo. Os textos transformam as cenas bidimensionais, as imagens, em narrativas unidimensionais – tornam as cenas contáveis¹⁸, “ordenam os símbolos como se fossem pedrinhas

¹⁸ Esse fato se mostra mais evidente se tomarmos como objeto de análise as primeiras escritas surgidas – a cuneiforme e a hieroglífica. Os símbolos de tais escritas são imagens stricto sensu – pictogramas, para sermos mais exatos; são imagens (símbolos) que passaram a ser dispostas, ou calculadas, em linhas. (Cf. MEGGS, 2006, p. 19).

(‘calculi’), e os ordenam em séries como colares (‘abacus’)” (PH, p. 98). Ressalte-se que a função do texto não é a de negar, pelo menos num primeiro momento, as imagens – visto que ele ainda as possui como substrato: “a linha (o texto) significa não a circunstância diretamente mas a cena da imagem, que, por sua vez, significa a ‘circunstância concreta’”. O texto é, portanto, uma abstração de outra abstração. No entanto, é preciso ressaltar que os textos concebem (*concipere*), não mais imaginam; conceitualizam ao invés de idealizarem (ideogramas).

Do mesmo modo que a disposição cênica dos primeiros códigos impôs a dinâmica temporal-mítica da existência pré-histórica, o surgimento da escrita, por sua vez, codificará uma nova temporalidade e, por consequência, uma nova forma de existência. Uma vez que a propriedade estrutural dos textos está em seu desenrolar linear, unidimensional, fazendo com que os olhos percorram, em sentido único, signos decantados em linhas, teremos a assimilação de um tempo igualmente linear, irrevogável, tempo de progresso ininterrupto, em suma, tempo histórico. Diz-nos Flusser que “com a invenção da escrita começa a história, não porque a escrita grava os processos, mas porque ela transforma as cenas em processos: ela produz a consciência histórica” (2007, p. 26). No entanto, assim como em algum momento as imagens tradicionais deixaram de ser mapas de orientação para se tornarem obstáculos, os textos, que surgiram justamente com o propósito de mediar e criticar a idolatria, têm todavia seguido o mesmo caminho, ao se transformarem, eles mesmos, opacos:

Os textos também geram o encobrimento daquilo que é visado graças à sua contradição interna. Além da idolatria, há uma textolatria. Não apenas a teologia, mas também o marxismo, por exemplo, mostram quão violenta pode ser a textolatria. Para se proteger da textolatria, calcula-se.(CO, p. 40)

Tal cálculo do mundo (com o surgimento de códigos algorítmicos) que pretende romper a “textolatria”, justamente por se apresentar enquanto código neutro, objetivo, revelará, todavia, algumas particularidades, das quais surgirão efetivamente as condicionantes para a determinação da forma pós-histórica de existência. Como ressalta Flusser, “desde o século XV, pelo menos desde Nicolau de Cusa, os pesquisadores passaram do alfabeto para os números. (...) As letras, como código do conhecimento, são cada vez mais deixadas de lado” (CO, p. 31). Todavia, a dificuldade de compreensão de tais códigos aumentou razoavelmente com o passar do tempo. Basta vermos a progressiva intraduzibilidade das explicações científicas, dotadas de notações simbólicas acessíveis apenas a um reduzidíssimo número de especialistas. Certamente, a forma de apresentação de tais teorias nos diz algo sobre a apreciação da própria realidade.

Caso tomemos como parâmetro de análise o universo revelado pelo atual discurso científico, veremos a constituição de um mundo totalmente concebível, mas praticamente inimaginável. O mundo até agora considerado legível por ser tecido (*textus*) em fios de processos, começa a se desmanchar. Causas e consequências têm o fio que lhes perpassava rompido – eventos processuais e históricos apresentam-se agora sob nova faceta: como resultados de probabilidades estatísticas, como jogos do acaso. O que era até então considerado sólido, como esta mesa, “nada mais é do que um tropel de partículas que giram, por acaso, de maneira desordenada” (ES, p.155). O mundo tornou-se absurdo, o saber científico tornou-se absurdo, tanto que apenas o acaso e a estatística podem servir como *mathesis* apropriada à interpretação da realidade. Tal fato, diz-nos Flusser, “revoluciona naturalmente nosso sentimento, vontade e ação”, de modo que não podemos mais viver e orientarmo-nos como outrora. A subsunção do contexto linear histórico-

processual nos lança rumo a um novo nível de consciência, a uma nova forma de existência:

(...) a desintegração das ondas em gotas, dos juízos em bits, das ações em *actomas* desvenda o abismo do nada. Os pontos nos quais tudo se desintegra não têm dimensão, são incomensuráveis. Entre tais pontos, intervalos se abrem. Não se pode viver em tal universo vazio com consciência destarte desintegrada. É preciso que obrigemos os pontos a se juntarem, que os integremos, que tapemos os intervalos, a fim de concretizarmos tal universo e tal consciência radicalmente abstratos (**UN**, p. 21).

Com a volatilização da consciência histórica e a “desintegração” da realidade, doravante transformada em realidade quântica, o mundo da existência precisa ser de alguma forma reorganizado, reagrupado. Muito mais do que um problema epistêmico, trata-se de uma questão existencial. Um novo código, a partir de então, começa a transitar e a reger estruturalmente o nosso mundo: as imagens técnicas. É por meio destas que poderemos digitalizar a realidade, juntar pixels, fótons, elétrons, bits – tornar imaginável o inimaginável, o que significa, neste caso, transferir informações (“loucuras conceituais”) para superfícies tecno-imagéticas – não tanto para nos orientarmos sobre a realidade, mas para modelá-la, preencher os espaços vazios entre os grãos dispersos no espaço, para concretizarmos as suas virtualidades. E por ser matéria impalpável, torna-se imprescindível a invenção de aparelhos capazes de realizar essa nova realidade – ainda que nós geralmente não saibamos de que maneira tais aparelhos transcodificam o “tropol de partículas desordenadas” em superfícies imagéticas aparentemente concretas. E mesmo sem sabermos como funcionam internamente, orientamos a nossa experiência de acordo com essas caixas-pretas.

Observe-se que tanto as imagens tradicionais quanto o código textual apresentam-se enquanto movimentos de abstração, de recuo ante o mundo – e o fazem, como vimos, para que possamos cartografar, compreender e nos orientar sobre a realidade. No caso das imagens técnicas dar-se-ia justamente o contrário. As imagens tradicionais são abstrações de primeiro grau, pois reduzem as circunstâncias visíveis e quadridimensionais de tempo e espaço em cenas bidimensionais; já os códigos lineares, abstrações de segundo grau, reduzem cenas em linhas unidimensionais. As imagens técnicas, originadas a partir dos códigos lineares, e que a princípio pareceriam ser abstrações de terceiro grau, na verdade dão um passo rumo ao “concreto impalpável”, ao vácuo dos quanta, à zerodimensionalidade. Ainda que se vistas a certa distância as imagens técnicas (telas de computador, televisão, tablets) pareçam semelhantes às imagens tradicionais, um exame mais acurado sobre a superfície e o modo de produção destas últimas nos revelará a diferença ontológica em relação àquelas, a começar pelo fato de que “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos” (UN, p. 13). Ademais, enquanto as imagens tradicionais são feitas à mão, as imagens técnicas, por terem como substrato matéria impalpável, necessitam de aparelhos que sejam capazes de juntar os elementos pontuais (pixels, fótons etc.). Como observa Flusser,

O importante na compreensão da produção das imagens técnicas é que ela se processa no campo das virtualidades. Os elementos pontuais não são, em si, “algo”, mas apenas o chão no qual algo pode surgir acidentalmente. O “material” do qual o universo emergente se compõe é virtualidade. E não apenas o universo, também nós somos feitos de virtualidade. We are made on such stuff dreams are made on (UN, p. 22).

A invenção de aparelhos sintetizadores de virtualidades deve, obviamente, preceder a produção de imagens técnicas. Flusser elege como exemplo prototípico de aparelho a máquina fotográfica. Composta por um mecanismo complexo (caixa-preta), o aparato fotográfico é capaz de “transcodar” o efeito dos fótons sobre moléculas de nitrato de prata em fotografias – todo o processo transcorre automaticamente. (Atualmente, em relação às câmeras fotográficas digitais, diríamos que são capazes de converter fótons em bits e bytes, os quais representam pontos minúsculos denominados pixels). Além do hardware, as caixas-pretas são compostas por software, os quais devem realizar no interior dos aparelhos certo número pré-estabelecido de virtualidades.

Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o estar programado é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho (CP, p. 15).

Aqueles que operam aparelhos, Flusser tipifica-os como *funcionários*. A princípio, o papel destes é o de acionar botões que façam os programas e mecanismos funcionarem, *tout court*. Enquanto operadores de um sistema que lhes foge à compreensão, os funcionários passam, eles mesmos, a funcionarem de acordo com a burocracia “aparelhística”. Em poucas palavras, o funcionário não aparelha, mas é aparelhado – ele joga e, em alguns casos, tenta esgotar as virtualidades contidas nos programas. Em contrapartida, temos os programadores, os quais supostamente aparecem em posição superior à dos funcionários. Supostamente, pois, como observa Flusser, uma vez que os programados também tomam “decisões”

dentro dos programas por eles operados, tal fato acaba por gerar um “metaprograma”, que retroagindo (feedback) aos programadores iniciais, acarreta o surgimento de um “metametaprograma”, de modo que “esse recurso de meta a meta, de programadores dos programadores de programadores, revela-se infinito” (FLUSSER, 2008, p. 64). Todo esse quiproquó serve apenas para acentuar, a partir da perspectiva flusseriana, o estabelecimento de uma totalidade programática, sociedade de programadores-programados, *vida programática*.

Diga-se de passagem, a posição do filósofo ante os avanços técnicos se mostra bastante ambígua ou, como sugere Ströhl, uma “euforia cética”, pois ao mesmo tempo em que percebe e sustenta as diversas possibilidades de emancipação deste novo mundo, ele não deixa de fazer críticas agudas aos indícios, já evidentes, de que surja uma sociedade totalitária, na qual os indivíduos poderão se transformar em meros funcionários sincronizados com a burocracia e as virtualidades restritivas dos programas e dos aparatos técnicos e administrativos, os quais tendem a ocupar cada vez mais espaço no solo das sociedades. Se considerarmos as literaturas de um passado distante e que continham em si o projeto utópico por excelência, como no caso dos escritos de Morus, Campanella e Bacon, constataremos que elas perderam o seu atrativo, dando lugar aos escritos, por exemplo, de Huxley, Orwell e Beckett. Se antes o futuro era visado por meio de utopias que buscavam a perfeição social, em que os seres humanos encontrariam finalmente a felicidade, ele foi substituído pela projeção de um *topos* que, diferentemente das fantasias renascentistas, delineia-se desastroso. No caso específico de Flusser, poderíamos arriscar que a sua filosofia ocupa um lugar entre a profecia e a utopia. De um lado, ao observar certas tendências já latentes nos processos materiais e imateriais da sociedade, aponta para os riscos e as possibilidades de emancipação do futuro pós-histórico. Contudo, um tom

pessimista parece sobressair a uma visão mais positiva, principalmente no que diz respeito à probabilidade de que se estabeleça uma sociedade tecnocrata-totalitária, dominada por aparelhos e programas, cujas engrenagens acabariam por transformar seres humanos em funcionários.

A noção de pós-história, em conjunção à constelação de conceitos que lhe dão sustentação – códigos, imagens técnicas, aparelhos, caixas-pretas, programas, programadores e programados (em suma, a teoria flusseriana dos *media*) – servem ao filósofo, a nosso ver, como “pretexto” para uma reorganização na gramática dos modos de investigação e análise dos aspectos epistêmicos, políticos, éticos e estéticos da contemporaneidade. Flusser, quase sempre partindo de um misto de investigação fenomenológica com traços marcantes de existencialismo-ficcional, converte para o seu universo semântico termos que ganharam relevância em nossa realidade tecnológica, atualizando-os à luz do que poderíamos denominar de uma *filosofia existencial de clima pós-histórico*. Nesse sentido, e para além da síntese introdutória apresentada, pretendemos apontar outras perspectivas que poderão evidenciar o processo de constituição da pós-história nas tramas da sociedade contemporânea – partindo de interfaces mais palpáveis, que estejam implicadas diretamente em nossas vivências concretas. Levaremos em conta três eixos: (i) a *suspensão da história*, em que tentaremos evidenciar de que maneira podemos perceber em alguns fenômenos a insurgência da forma pós-histórica de existência (uma vez que a noção mesma de pós-história ainda permanece como uma quase-abstração e, portanto, não pode ser tomada enquanto uma universalidade concreta); (ii) a *desumanização ou extermínio da humanidade pelos aparatos*, e o surgimento de um novo tipo, o *funcionário*; e (iii) *comunicação e entropia*, a partir do qual será evidenciado o papel da comunicação e dos códigos comunicacionais no engajamento

do *outro* e da liberdade – importantes premissas do projeto ético-existencial flusseriano.

2.1) VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO: A SUSPENSÃO DA HISTÓRIA

Beckett parece nos sugerir um cenário aterrorizador acerca do fim da história em sua obra *Endgame*, tendo como elemento motivador a derrocada da comunicação e da ação por parte dos personagens centrais dessa peça, Hamm e Clov, que perpetuam as suas vidas em um cenário estéril (trata-se de uma paisagem pós-guerra), em um mundo completamente desordenado, sem sentido. A comunicação entre os personagens é marcada pela monotonia e insignificância dos diálogos, extremamente pobres em recursos verbais, encerrando a atmosfera que envolve a peça em um tempo cíclico, que gira em falso, perpetuando uma vida sem avanço, sem qualquer perspectiva de futuro. Beckett articula aquilo que parece ser uma interpretação contemporânea, e bastante pessimista, da dialética entre o Senhor e o Escravo, representada pela falta de implicações reais de Clov, o servo que não consegue se desprender do senhor, Hamm, mesmo que este se apresente em estado lamentável (cego, melancólico, imóvel). Se não há oposição entre tais sujeitos, a princípio tão distintos entre si, então a história chega ao seu fim, *endgame*, para então deslizar em um vácuo temporal. Como ressalta Kenneth Kanapman: “somente ao ver que há um movimento por meio da negação dialética é que podemos notar, como faz Kojève, que existe um movimento na existência. O Existencialismo na obra de Beckett é frequentemente visto como estase, como equilíbrio ou balanço imóvel” (KANAPMAN, 2017, s/p). As consequências existenciais derivadas pelo fim do “jogo” dialético-histórico revelariam, portanto, aos olhos de Beckett, uma pasteurização do

mundo, em que o tédio se assentaria por completo. Observe-se que no caso de Beckett, seus personagens se encontram em uma paragem imóvel, aprisionados a um tempo circular em que a morte (ou o fim) já não seria mais um pressuposto ou uma condição efetiva da existência humana, outrora revelada enquanto finita.

De Hegel a Fukuyama, passando pela interpretação hegeliano-marxista de Kojève, é evidente a ascensão de discursos que pressupunham algo como a superação ou o esgotamento da história, isto é, de discursos ou doutrinas que sustentavam, por meio de um acontecimento derradeiro (seja com a realização do Saber Absoluto ou da universalização da “democracia liberal”, após a debacle do “socialismo real”), em que o embate de paixões antagônicas no seio das sociedades chegaria a um termo comum, dando fim ao combustível que volvia o motor da história. Tais discursos, evidentemente, restam apenas enquanto *generalidade abstrata*, uma vez que salta aos olhos “que a realidade em si permanece mais irreconciliável do que nunca” (DUARTE, 2014, p. 300). Cabe ressaltar ainda, como aponta Perry Anderson, que o discurso sobre o fim da história, principalmente em sua vertente política em finais do séc. XIX e início do séc. XX, conteria em si certo otimismo, mas tal expectativa acabou por se transformar em seu avesso com a origem de doutrinas “que não abandonaram (...) a metafísica de uma transmutação histórica, mas de certo modo, inverteram-lhe o sinal” (1992, p. 09) – como no caso da possibilidade (ainda hoje não descartada) de uma catástrofe nuclear. Mas, diferentemente das concepções que tomam a pós-história enquanto algo efetivo ou em vias de se efetivar, no caso específico de Flusser a noção de pós-história aparece como um recurso conceitual que aponta para algumas tendências, partindo da percepção de vivências que já seriam notadas em nossa realidade, principalmente por meio da irrupção de uma temporalidade outra, capaz de “deformar” e/ou transfigurar a forma de existência

histórica. Uma análise mais detida sobre o modo de funcionamento dos aparatos, em específico, do intervalo entre o *input* (história) e o *output* (pós-história), nos revelará os meandros dessa transformação que, a nosso ver, pode ser classificada como: (i) *suspensão*, (ii) *absorção* e (iii) *simulação* da história.¹⁹

[Suspensão] Se vistos de fora, o funcionamento dos aparelhos dá a impressão de que entre a entrada (acionamento/tomada de decisão) e a saída (resultado ou produto) ocorre um processo linear. Todavia, um olhar mais detido sobre as entranhas das *caixas-pretas* indicará justamente o oposto: trata-se de um movimento circular. Como aponta Flusser, o substrato ou a origem dos aparelhos já estava contido nos códigos matemáticos que aos poucos, desde o século XVI, infiltraram-se no interior dos textos – até o ponto em que tais códigos acabaram por romper a linha (causalidade) que perpassava e ordenava a narrativa dos acontecimentos em função de uma nova concepção científica de mundo. A aplicação de tais códigos ou equações – cujo domínio se restringe a uma elite de especialistas – permitirá a construção de aparatos que reconstituirão o mundo em função das imagens técnicas. A máquina fotográfica, como já apontamos, pode ser tomada como o modelo prístino deste empreendimento. Ao mesmo tempo, a ciência se coloca em um *topos* que lhe permite a formulação de algoritmos ou equações que, por definição, são *a-históricos*: encontram-se “fora” do espaço e do tempo. Quando, a exemplo da máquina fotográfica, acionamos o seu *input*, ela mergulhará na história para dela retirar²⁰ uma parte, que será *suspensa* àquilo que Flusser denominou de nível

¹⁹ Se em outros pensadores, os acontecimentos políticos e culturais são a força motriz para a subsunção ou fim da história, no caso de Flusser, são as recentes revoluções técnicas que desencadeariam o processo de superação do tempo histórico. Nesse ínterim, o pensamento flusseriano converge com a perspectiva de Marx, para o qual as relações sociais são diretamente determinadas pelo estágio de desenvolvimento das forças produtivas. (MARX, 1985, p. 106).

²⁰ Em alemão, o fotografar torna explícito este movimento, uma vez que o verbo *aufnehmen* significa justamente “retirar, apanhar, levantar”.

transhistórico: a imagem fotográfica (*output*), doravante “eternizada”, nada mais é do que a submissão de um evento histórico ao nível circular, formal, analítico e transhistórico de um algoritmo ou programa.

[Absorção] De outra parte, é inegável a impressão de que, no presente, os acontecimentos históricos parecem verter-se de forma muito intensificada, e que, portanto, seria um equívoco reivindicar o fim da história. Todavia, concordamos com a perspectiva de que muitos desses acontecimentos acabam por ser *absorvidos* pela estrutura (pós-histórica) dos aparelhos e programas. Em *A filosofia da caixa-preta*, observa Flusser: “tudo atualmente tende para as imagens técnicas” e “visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado”. Ao serem transfigurados, tais atos deixam, conseqüentemente, de ser “históricos” e assumem uma característica outra, “ritualística”. De mesmo semelhante, em *A Pós-história*, dirá o filósofo:

Não que a história tenha deixado de desenvolver-se. Pelo contrário: *rola mais rapidamente* que anteriormente, porque está sendo sugada para o interior do aparelho. Os eventos se precipitam rumo ao aparelho com velocidade acelerada, porque estão sendo sugados, e parcialmente provocados pelo aparelho. A história toda, política, arte, ciência, técnica, vai destarte sendo incentivada pelo aparelho, a fim de ser transcodada no seu oposto: em programa televisionado (**PH**, p.119).

As experiências temporais históricas continuariam a coexistir com a ascensão da existência pós-histórica, mas de modo cada vez mais subordinado, uma vez que a meta da história passa a ser a de alimentar o funcionamento de aparelhos e programas. “A fotografia, a consciência trans-histórica, tornou-se aos poucos o sentido da História (...). O sentido da chegada do homem na lua é a imagem. Um sequestro de avião acontece para a imagem. O sentido da ação política é a imagem” (**CO**, p.

218). Em o *Universo das imagens técnicas*, o autor irá ressaltar, uma vez mais, que “jamais no passado houve tanta ‘história’ como atualmente, e eis a razão por que os programas não são tediosos, mas mostram toda noite coisas novas” (UN, p. 59-60); todavia, adverte para o fato de que a atual sensação “inflada” da história é enganosa, pois tais acontecimentos ou “gestos” não visam transformar o mundo – não são verdadeiramente históricos – mas “pseudo-história espetacular”:

O “progresso” atual acelerado não é mais progresso rumo ao futuro, mas sim queda, como no caso de rio que se precipita em cataratas ao encontrar uma barragem. (...) As fontes da história, correspondentes à decisão livre de mudar o mundo, estão secando, e as cascatas atuais de eventos são passagem da história para a pós-história. Por mais gigantesco que seja o rio da história, ele se esgotará mais cedo ou mais tarde. Catástrofes termonucleares não são necessárias para acabar com a história, já que ela acabará automaticamente (UN, p. 62).

[Simulação] Por fim, podemos tomar como exemplo do que classificamos como *simulação* da história um evento que chamou particularmente a atenção de Flusser: a Revolução Romena, sobre a qual proferira uma conferência em 1990, na cidade de Bucareste, intitulada *Television image and political space in the light of the Romanian Revolution*.²¹ Neste acontecimento “histórico”, poderemos traçar um exemplo de como a imagem técnica (no caso, o vídeo e a televisão) “transcodou” radicalmente o ato histórico-político em um algo substancialmente diferente, qual seja, em espetáculo televisivo orientado segundo a lógica de funcionamento de programas e aparatos.

No final do ano de 1989, Nicolae Ceaușescu, governante comunista em exercício da Romênia, foi deposto por revoltas populares que brotaram em todo o

²¹ A respeito da simulação da história, outro evento similar, a Guerra do Golfo também foi analisada por Flusser, nas conferências de Bochum. (Cf. CO, p. 220 e ss).

país, e de modo determinante na capital Bucareste. Primeiro aspecto a ser destacado: de todas as ocupações populares feitas nas sedes representativas do governo, a estação da televisão estatal fora considerada a ocupação mais importante pelos revoltosos, fato que tornou a Revolução Romena a primeira revolução efetivamente televisionada. Utilizando-se dos materiais captados pelos revoltosos durante os eventos, além das transmissões televisivas efetuadas pelo exército revolucionário, os cineastas Harun Farocki e Andreij Hujica deram forma a um documentário denominado “*Videogramme einer Revolution*” (1992), o qual, como o próprio nome sugere, revela-nos os pormenores desse evento político-midiático. Para sustentar o ponto de vista aqui pretendido, nos limitaremos à descrição e comentários de algumas (poucas) cenas, bastante emblemáticas, do documentário.

Logo na abertura do documentário, vemos uma rebelde ferida pela polícia do Estado (*Securitate*), que acaba de sair de uma cirurgia. O cinegrafista revela-nos a imagem de um corpo enfaixado, ouvimos gritos de dor; posteriormente, ao perceber-se filmada e voltar-se para a câmera, a rebelde assume uma postura insólita, como se passasse a funcionar, literalmente, de acordo com o aparelho. Ela diz: “Quero que transmitam uma mensagem de minha parte”, e então, ao saber que o conteúdo irá passar na T.V., questiona se manterão “o som em sincronia às imagens” – esse tipo de questionamento certamente nos causa estranheza, dada a excepcionalidade da circunstância. Posteriormente, vemos uma cena que representa uma espécie de confraternização natalino-revolucionária (Fig. 2). A fórmula é bem conhecida das noites televisivo-natalinas: uma canção cantada por pessoas emocionadas, *close-ups* que procuram registrar a comoção dos personagens em uma atmosfera repleta de comoção, fraternidade etc. Uma coisa há de se notar: aquele que nos fala, o locutor que segura uma pequena bandeira da Romênia, dirige o seu discurso não aos

cidadãos romenos, muito menos aos rebeldes vitoriosos, mas justamente aos “telespectadores romenos” – ou seja, não a uma classe política, mas aos funcionários, aos sujeitos programados pelo aparelho televisivo. Ora, o discurso televisivo – ainda que transmissor de conteúdo revolucionário – permanece, neste caso, invariavelmente discurso televisivo. Não por acaso, Flusser chama a nossa atenção para o fato de que:

A sociologia clássica trabalha com critérios que lhe permitem classificar a sociedade em grupos do tipo “família”, “povo” ou “classe”. A sociologia futura elaborará critérios que permitam classificar a sociedade segundo tipos de imagens, por exemplo, em “telespectadores”, “jogadores com computadores” ou “público de cinema” (UN, p. 53).

O epílogo do documentário, em concomitância ao desfecho da revolução romena, se dá com a exibição de imagens (transmitidas em cadeia nacional) que atestam a morte do ditador romeno e de sua mulher – a execução se deu de acordo com o cumprimento da sentença proferida pelo tribunal revolucionário. Obviamente, essas imagens serviram para provar para a população que os governantes depostos haviam sido efetivamente executados. Aos olhos dos cidadãos/telespectadores romenos, a verdade/realidade tornou-se mediada pela própria imagem. No dia da transmissão, as ruas de Bucareste estavam completamente desertas, silenciosas, as mesmas ruas que dias antes haviam sido tomadas pelo fervor revolucionário. Os revoltosos encontravam-se agora frente aos seus terminais televisivos, assistindo o fim da revolução, culminada pela morte de Ceaușescu. Todavia, sobrevém-nos a estranha impressão de que os “telespectadores revolucionários” assistem a cena como se ela fosse o capítulo final de uma novela, a cena derradeira de um filme, os últimos minutos de uma decisiva partida de futebol.



Figura 1 – T.V. Estatal transmite comemoração natalino-revolucionária. (Videogramme einer Revolution, 1992)

Esses fatos podem nos revelar o *modus operandi* de uma nova sociedade que aos poucos está a se estabelecer. Revelam-nos, ademais, o caráter cênico e, portanto, mágico, das imagens técnicas. Daí a afirmação de Flusser de que “as imagens são antirrepublicanas, são antipolíticas”. Os funcionários (sejam eles revolucionários ou não), ao alimentarem o aparelho, literalmente encenam circunstâncias, *funcionam* em sincronia com o programa pré-estabelecido – p.ex., o “V de vitória” acenado pelos revolucionários frente as câmeras, gesto clichê repetido à exaustão em programas esportivos, ou ainda, o do modelo já experimentado de noites natalinas, agora sob a roupagem de conteúdo revolucionário. “A câmera de televisão”, dirá Flusser, “fez a assim chamada revolução romena, esse é o porquê dela não ser uma revolução, mas o produto da imagem (...) e o que aconteceu na

Romênia não é um evento político mas um show [televisivo]”.²² As revoluções assumem, doravante, nova característica: dependerão de aparelhos que “produzam” a história, ainda que de forma apenas caricatural, (dis-)simulada (Cf. REIS, 2012).



Figura 2 - Declaração da tomada de poder pelos revoltosos, na sede da T.V. Estatal Romena. (Videogramme einer Revolution, 1992)

Em certa medida, para Flusser, política e história estão diretamente relacionadas. O que caracterizaria o surgimento da consciência histórica, para o filósofo, não é o registro de fatos, mas a determinação que a estrutura linear de pensamento, com o surgimento da escrita, passa a promover: uma nova forma de existência, cujo tempo, assim como as palavras que se sucedem nestas linhas, orientam-se rumo ao futuro – diferentemente da característica circular presente no pensamento pré-histórico. Tem-se aí o pano de fundo estrutural que fará brotar a

²² Trecho da entrevista feita por Miklós Peternák, Munique, 1991.

noção mesma de progresso, de pensamento orientado rumo a meta – sendo a política uma resultante da estrutura linear/histórica própria à escrita. Em outras palavras, uma das vertentes da política seria, sobretudo o engajamento orientado por metas, pensamento ordenado segundo fins específicos a serem obtidos de modo dialético-processual. Por outro lado, política é também o ato de inserir e recolher pensamentos (discursos e diálogos) no debate coletivo, é sístole-diástole da comunicação social. Em relação a esse último aspecto, mais abrangente, política é comunicação dialógica/conversação, é trama intersubjetiva, é responsabilidade – no sentido de abertura para repostas. A sociedade pós-histórica, contudo, prescindirá da Ágora (do espaço político). Por um lado, isso ocorre por conta da privatização da vida impulsionada pelas novas plataformas tecnológicas, e por outro lado, devido a volatilização da consciência histórica, em função do surgimento de um novo código que começa a transitar e a reger estruturalmente a existência humana: a imagem técnica.

As questões que os novos engajados devem formular são, pois, necessariamente técnicas, por exemplo: como é possível se alterarem os feixes que irradiam imagens e dispersam a sociedade em indivíduos solitários e programados? (...) A dispersão da sociedade, a dissipação de grupos em grãos, vai transformando a humanidade em massa aparentemente amorfa. A ex-família em torno da TV não mais se estrutura por laços intra-humanos, ela se desintegrou. As pessoas em cinema, geometricamente ordenadas pelas poltronas, não se estruturam mais por laços intra-humanos: são grupo, mas massa informe. A criança que brinca com computadores dá as costas uns aos outros, e quando adultos não mais terá nem “consciência social”, nem de família, nem de classe, nem de povo: desintegrou-se (UN, p. 65).

Na sociedade pós-histórica, portanto, a política deixaria de existir? Essa questão revela um ponto problemático na teoria de Flusser, pois em certos momentos o autor antevê a morte da política, atrelada ao fim da história e ao esfacelamento do

espaço público-político. Em outros, todavia, discute a possibilidade de surgimento de um novo engajamento, ao que poderíamos classificar como uma “política 2.0” ou, termo a princípio difícil de digerir, de uma “tecnopolítica”. Em todo caso, é inegável a necessidade de considerar que as categorias que regiam tradicionalmente a dinâmica do pensamento sócio-político tendem a ser modificadas na sociedade pós-histórica emergente.

Essa perspectiva já fora assinalada por Guy Debord, cuja sociedade do espetáculo apresenta-se enquanto o conjunto das relações sociais mediadas por imagens (Cf. DEBORD, 1997, § 4). À luz da interpretação luckasiana sobre a noção de “fetichismo da mercadoria”, o filósofo francês nos demonstra de que maneira as imagens de espetáculo aparecem como uma *falsa totalidade* diante dos processos de fragmentação inerentes ao modo de produção e reprodução da sociedade capitalista. De outra parte, Flusser argumentará que a atomização presente na sociedade pós-histórica deve-se justamente ao modo como as novas mídias estruturam (ou desfragmentam) o tecido social: as imagens técnicas e os aparelhos que lhes dão sustentação possuem tendência dispersadora. Enquanto Debord considera as imagens do espetáculo como o epifenômeno mistificado de uma falsa unificação, Flusser, de sua parte, as enxergará não enquanto um produto ou resultante, mas a origem mesma da “separação consumada”. Evidentemente, as análises do teórico francês ainda permanecem enquanto valioso instrumento crítico ante as contradições presentes na sociedade capitalista. Contudo, também concordamos com Flusser sobre a necessidade de examinar os códigos que regem as sociedades industriais tardias, uma vez que eles determinam uma alteração radical em nossos modos de existir. Trata-se, em suma, de considerar as novas formas de dominação e esquadrihar novas maneiras de superá-las.

2.2) APARATO E EXTERMÍNIO

Diferentemente do que havíamos relacionado em primeiro momento, quando traçamos uma gênese da pós-história a partir de uma análise “lógico-formal” dos códigos que se sucederam no desenvolvimento da civilização, Flusser pretende indicar um evento *factual* da pós-história, ao analisar a noção de aparato a partir de um contexto específico: Auschwitz.

Segundo o filósofo, “não é preciso de ouvido atento para descobrir-se que os passos pelos quais avançamos rumo ao futuro soam ocos. Mas é preciso concentrar o ouvido se se quer descobrir de que tipo de vacuidade se trata que ressoa no nosso progresso” (PH, p. 19). Assim como no período barroco, em que havia uma tentativa de suprimir o “silêncio infinito dos espaços” – como o mostram as representações culturais deste período, cujas composições carregadas ou saturadas de elementos, intentavam preencher os buracos existenciais (“o vazio debaixo do palco”) deixados pelas novas descobertas científicas – também a nossa época, igualmente marcada tanto por um “racionalismo sombrio” quanto pelo “irracionalismo mágico” de outrora, tenta de algum modo fixar um ponto sobre o qual possa se firmar. Mas, diferentemente do período barroco, que por meio de sua teatralidade era capaz de soerguer-se e de algum modo fazer a humanidade avançar, o *horror vacui* que nos domina é radicalmente diferente – dir-se-á, desesperador:

Embora, pois, comparável com a barroca, em certos aspectos a nossa situação é de fato incomparável com qualquer outra. É que um evento incomparável, inaudito, jamais visto, ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos. *Auschwitz*. Outros eventos posteriores, Hiroshima, os Gulags, não passam de variações desse primeiro. Por isto toda tentativa para captar a atualidade desemboca na pergunta: como era possível Auschwitz? Como viver depois disto? (PH, p. 20)

Já havíamos apontado para o fato de que a emersão do *Vampyroteuthis*, esse “fóssil pós-histórico” alegórico, indicava a irrupção de elementos irracionais no seio da cultura ocidental, e que, de algum modo, o programa da civilização ocidental já conteria em si, desde a sua origem, as premissas ou virtualidades necessárias para a realização de eventos como o nazismo. Afundamos, assim como o nosso antípoda octópode, em um abismo profundo, em que as nossas categorias e modelos tradicionais não mais se aplicam, pelo fato de terem sofrido “naufrágio irreparável” (PH, p. 22).

O inaudito em Auschwitz não é o assassinato em massa, *não* é o crime. É a *reificação* derradeira de pessoas em objetos informes, em cinza. A tendência ocidental rumo à objetivação foi finalmente realizada, e o foi em forma de *aparelho*. Os SS eram funcionários de um aparelho de extermínio, e suas vítimas funcionaram em função do seu próprio aniquilamento. O programa do campo de extermínio, uma vez posto em funcionamento, se foi desenvolvendo de maneira automática, autônoma de decisões dos programadores iniciais (...). Os SS e os judeus funcionavam uns em função dos outros em engrenagem. (...) Trata-se de aparelho que funciona em situação limite: objetiva até além da morte.

Ao enfatizar que *Auschwitz* não é um “crime”, e que, portanto, o campo de extermínio não pode ser encarado enquanto uma infração, o autor chama a nossa atenção para o fato de que *infrações* constituem eventos desviantes frente a determinado eixo normativo (*establishment*) – diferentemente de *Auschwitz*, que nada mais é que a resultante aplicada do modelo de desenvolvimento da cultura ocidental. Como sugere a passagem supracitada, nossa civilização foi sedimentando ao longo de seu desenvolvimento uma “tendência objetivante”, ou seja, a transformação, por meio do conhecimento, de todo e qualquer fenômeno em objeto de pura manipulação – ainda que se tratasse de seres humanos. Ou seja, através de eventos como o

nazismo, revelam-se os índices de uma cultura que, a depender dos desdobramentos futuros, poderá transformar-se em “aparelho objetificante” totalitário.

Outro aspecto relacionado à coisificação do ser humano e, portanto, da retirada de sua dignidade, pode ser localizado no cerne do avanço científico, o qual rearranjará paulatinamente o conjunto de crenças estabelecido pela sociedade, e que colocará a desconfiança (cartesiana) como pedra angular no que tange à análise dos aspectos envolvidos na realidade. A partir de então, “fé não significa mais ‘crença’, mas *confiança*” e o saber não se constitui mais por obtenção de uma “informação indubitável, mas *informação merecedora de confiança*” (PH, p. 30). Mas para além da confiança ou desconfiança acerca da objetividade – p.ex., dos objetos que apesar de parecerem sólidos, nada mais são que um enxame de partículas em universo vazio – há um outro tipo de desconfiança: a do ser humano, seja em si mesmo ou nos outros. Poderia parecer, de início, que tal perda de confiança se origina em certas “antropologias científicas”, como a psicanálise, que distinguem o ser humano como ente não confiável, duvidoso. Segundo Flusser, para que possamos compreender tal crise de confiança não devemos nos voltar sobre as consequências implicadas no saber que se originou *acerca* do ser humano, mas dos ensejos que se derivam da *experiência* dos homens entre si e de si mesmos. E “as experiências acumuladas nas gerações anteriores à nossa, e na nossa própria, demonstram”, aponta Flusser, “que o homem não merece confiança” e que “seria *loucura confiar-se nele*” (PH, p. 32):

“Deus morreu”, não porque sabemos atualmente mais que outras gerações, mas porque o matamos pelos atos que cometemos. Nossos avós, nossos pais e nós mesmos cometemos atos, dos quais Auschwitz é o protótipo, e os quais são provas inconfundíveis que seria loucura querer amar o outro. Atos que provam que o homem é objeto de manipulação e de conhecimento. Na medida em que a manipulação técnica do homem passa a ser rotina, passa a ser insinceridade total querer reconhecer no homem a imagem de Deus (PH, p. 33).

Nossa civilização tem em Auschwitz o epifenômeno da objetivação ou reificação do ser humano, através de uma técnica social que, de forma automática e extremamente funcionalizada, foi capaz de reduzir seres humanos a cinzas: “trata-se de aparelho que funciona em situação limite: objetiva além da morte” (PH, p. 22). O programa inerente a tais campos de extermínio previa que as suas vítimas fizessem funcionar as engrenagens que culminariam em seu próprio aniquilamento. Neste sentido, os judeus, eles mesmos, funcionavam de acordo com as premissas estabelecidas de tal aparato social. Sem dúvida, trata-se de uma situação absurda. A análise de Flusser, a nosso ver, tenta romper com o lugar-comum geralmente assumido pelos críticos da cultura em relação ao nazismo, e o faz ao deslocar a análise dos fatores sociológicos envolvidos nessa questão para enfatizar o *modus operandi* ou a lógica de funcionamento dos aparelhos – os quais, segundo o autor, tem por característica operarem por “inércia estúpida”. É preciso ter em conta, ademais, que Auschwitz caracteriza-se por ser evento *insuperável*, no sentido de que permanece e permanecerá enquanto ferida aberta frente a todo e qualquer desdobramento possível de nossa cultura. Um fato relevante é que depois de realizada tal virtualidade, a do “campo de extermínio”, ela tende a se repetir em situações futuras, sob formas variadas, mas que, em essência, continuam a perpetuar a desumanização do ser humano:

Em toda parte podemos observar, desde já, o aparecimento de variações sobre o tema “Auschwitz”. Em toda parte os aparelhos brotam, como cogumelos depois da chuva nazista, do chão que se tornou podre. Por certo: tais aparelhos novos não se assemelham, externamente aos campos de extermínio nazista. Outros são seus rótulos, e outras as ideologias que pretensamente os inspiram. Até os aparelhos que visam admitidamente o extermínio, como os Gulags, os da futura guerra nuclear, ou os que funcionaram no Vietnam, proclamam que são diferentes de Auschwitz. Outros se dizem “amigos do homem”, como os aparelhos científicos, técnicos e administrativos.

Mas tais rótulos e tais ideologias são enganadores e servem apenas para encobrir a essência dos aparelhos. São todos, tal qual Auschwitz, caixas pretas que funcionam com engrenagens complexas para realizarem um programa. Funcionam, todos, segundo a *inércia* que lhes é inerente, e tal funcionamento *escapa*, a partir de um dado momento, *ao controle* dos seus programadores iniciais. *Em última análise tais aparelhos funcionam, todos, no sentido de aniquilarem seus funcionários, inclusive programadores. Necessariamente, porque objetivam, desumanizam o homem* (PH, p. 25, grifo nosso).

Observe-se que os aportes do filósofo são muito próximos daqueles adotados por Hannah Arendt em sua investigação sobre Eichmann – por meio da qual a autora tece uma análise contundente dos meandros da máquina burocrática e a-valorativa posta em execução na solução final (*Endlösung*). A partir dos relatos de Arendt, questiona Flusser: “como se pode julgar um homem desses? Como se pode aplicar nele uma escala ética? De fato, isso não é um ser político, mas uma máquina sob a forma humana. O melhor que se pode fazer é desligá-lo, para que não funcione mais” (CO, p. 206). Eichmann pode ser considerado, portanto, como o arquétipo do *funcionário*, isto é, de acordo com a noção de Flusser: um tipo que não pode ser considerado propriamente um ser humano, dado o seu grau de desumanidade. Tal “desumanização” é resultado ou consequência da tendência aparelhística e programática da pós-história. Estar programado é a condição existencial do funcionário e suas ações não se constituem enquanto escolhas propriamente ditas; pelo contrário, o funcionário é aquele que se encontra totalmente integrado ao funcionamento dos aparelhos. É a partir daí que podemos falar em uma descaracterização da consciência, principalmente no que diz respeito a certo “desajuizamento” da razão prática, em última instância, da perda da responsabilidade, da capacidade de responder por suas próprias ações, doravante delegadas às *prescrições* dos programas em execução: ao que poderíamos denominar de *desrazão*

funcional. “A triste verdade”, dirá Arendt, “é que o maior mal seja praticado por pessoas que jamais deliberaram sobre o mal ou o bem” (ARENDR, 1978, p. 180).²³

Segundo Cesar Baio,

O funcionário perfeito não é capaz de julgamento moral ou ético sobre suas ações, justamente porque não se pergunta a respeito do que o aparato produz (questão ontológica) ou do que deveria produzir (questão deontológica); ele se questiona somente sobre como ser mais eficiente para realizar o programa do aparato (questão técnica). Trata-se de uma existência automatizada e sub-humana que teria alcançado sua versão mais monstruosa em Auschwitz. (FLUSSERIANA, 2015, p. 185-186)

Ainda sobre esse aspecto, evidencia Flusser:

A discussão política morreu em Auschwitz. Em uma carta de uma firma alemã a Göring está escrito: “Recebemos a reclamação de que as instalações de gás, que, segundo nossos cálculos, liquidam cem pacientes de uma vez, na verdade, liquidam apenas setenta. Investigamos o assunto e constatamos que realmente houve erros em nossos cálculos. E pedimos que nos desculpem. Nós corrigiremos o erro. Saudações alemãs!”. – Uma coisa dessas não pode ser avaliada eticamente. De fato, não é um fenômeno político, nem um imperativo. É uma instrução de uso. Como transformo pessoas em cinzas o mais rápido possível? Como aproveito a gordura restante para fazer sabão? (CO, p. 207)

O “funcionariado”, diga-se de passagem, é uma classe *potencialmente* universal, que englobará a totalidade dos indivíduos: homens ou mulheres, crianças ou adultos, ociosos ou produtores, assalariados ou não. Há uma tendência, aponta Flusser, de que todos nos tornemos funcionários, uma vez que passaremos a nos

²³ Celso Lafer nos relata que em sua estadia em Cornell, ao frequentar as aulas de Hannah Arendt, entregou para a filósofa uma cópia em alemão do livro *A Dúvida*. Segundo Lafer, “ela leu e comentou comigo que o tinha achado instigante. Acho que considerou as reflexões de Flusser a propósito da dúvida e da dúvida da dúvida interessantes, em função do que escreveu no capítulo VI do *The Human Condition* sobre o significado do advento da dúvida cartesiana e a sua posição central no pensamento moderno”. (LAFER, 2001, p. 18).

integrar, cada vez mais, aos aparatos que “brotam como cogumelos” no solo das sociedades pós-históricas. *O importante a ser destacado é que esse acontecimento desponta em si mesmo como uma forma, por vezes nuançada, de extermínio da ideia de ser humano: a desumanização da humanidade.*

As noções de *funcionário* e *aparelho* já haviam sido esboçadas por Flusser em artigo publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, ano de 1967 – e, portanto, antes do desenvolvimento de sua filosofia dos *media*, que se dará após a volta do filósofo ao continente europeu. Como aponta Duarte, ainda que neste momento algumas das ideias de Flusser não tenham adquirido “o grau de concreção que terão posteriormente”, o filósofo já antevia alguns aspectos perversos daquilo que posteriormente seria designado como a pós-história (Cf. DUARTE, 2012, p. 89 e ss). O aparelho, indica Flusser, é um “sistema fechado que gira sobre si mesmo”, e o funcionário, uma vez integrado ao funcionamento dos aparelhos, terá seus movimentos igualmente “caracterizados pela circularidade”, pelo “eterno retorno do sempre idêntico”. Surge, neste contexto, o problema da liberdade, ou então, da capacidade de escolha:

É óbvio que o funcionário não pode escolher, já que é propriedade do aparelho. Mas está em atividade, funciona, e dá portanto a impressão e a ilusão de tomar decisões, especialmente porque ainda estamos atrasados e confundimos o funcionário com homem. (...) Mas os seus movimentos exprimem apenas a vontade do aparelho. Essa vontade do aparelho é a realização automática do projeto, de acordo com o qual os aparelhos foram projetados. Não é vontade no sentido humano do termo. É por isto que as decisões dos funcionários são, necessariamente, inumanas. O aparelho e sua propriedade, o funcionário, não podem ser julgados por normas humanas, já que são um novo tipo de ser em atividade. (FLUSSER, 2002, p. 87)

Essa percepção sobre a reificação da vida a partir de suas instâncias aparelhadas ganha corpo nas imagens literárias de Kafka. Como se sabe, em *O Processo*, o conterrâneo de Flusser narra uma realidade em que o aparelho tornou-se onipresente e na qual a humanidade se transforma em funcionalismo. A partir das lentes do personagem Josef K., a sensação que nos invade é a do absurdo, reflexo de um aparelho social totalmente impessoal e aniquilador. (Note-se que certos *topos* na literatura kafkiana, como o Tribunal ou o Castelo, revelam-se enquanto imagens muito próximas da noção de *caixa-preta*). A condenação do protagonista revelar-se-ia, ao cabo, como o processo mesmo de subsunção de K. às normas do aparato social e que, paulatinamente e inexplicavelmente o desumanizam.

A vivência do absurdo que Kafka articula é uma visão profética da atualidade. Kafka participava, por essa sua visão, dos dias de hoje. Previu não apenas Eichmann, o funcionário perfeito, mas ainda o computador, o Eichmann perfeito. É por esta qualidade profética da obra de Kafka que nós somos os seus primeiros parceiros. A realidade vivenciada por Kafka era apenas subjetiva no seu tempo. Hoje tornou-se objetiva. Todos vivemos em mundo kafkeano. O absurdo é o clima que respiramos. (FLUSSER, s/d.k)

Destarte, a questão que se interpõe é a de “como viver após Auschwitz?”, ou seja, como conciliar o avanço dos aparelhos, em suas inúmeras variáveis, contra a tendência de descaracterização da consciência moral e da objetificação do ser humano? Como observa Flusser, as imagens técnicas não são apenas o resultado operado pelos aparatos no rearranjo dos pontos (partículas) dispersos no espaço zerodimensional, mas abrem conjuntamente a possibilidade de rearranjar o mundo esfacelado pós-Auschwitz: ou seja, após a dissolução da confiança dos seres humanos entre si, as imagens técnicas podem resgatar a possibilidade do engajamento no outro, por meio da telemática. O termo “telemático”, cujo prefixo “tele”

advém da palavra grega **τελος** (*meta*), é interpretado pelo filósofo como “a ação de trazer algo que está longe para perto”. O *telescópio*, p. ex., é instrumento que aproxima e desvela os mistérios dos astros para a visão humana. Mas para além dos “teleinstrumentos” que nos auxiliam no avanço do conhecimento sobre a realidade, papel muito mais relevante na pós-história terão aqueles que aproximam (como já o fizeram ou ainda fazem o telégrafo, o telefone etc.) os indivíduos entre si. Mas antes de avançarmos nessa hipótese, faz-se necessária a compreensão de alguns dos pressupostos que fundam a teoria da comunicação flusseriana, justamente por ser através dela que poderemos traçar o escopo do projeto ético-existencial do autor.

2.3) COMUNICAÇÃO E ENTROPIA

A “comunicologia”, que começa a ser formulada por Flusser a partir da década de 70, é uma teoria de cunho fundamentalmente existencialista e deve ser compreendida de modo adjacente aos desdobramentos obtidos pelo filósofo em sua teoria dos *media* (que orbita em torno da noção de *pós-história* – aliás, tal distinção serve-nos aqui apenas como recurso metodológico-expositivo, uma vez que a comunicação e a teoria dos *media* são aspectos complementares, para não dizer indivisos no empreendimento filosófico do autor). Em suma, a comunicologia, nos termos da definição proposta por Flusser, “é a teoria da comunicação humana, aquele processo graças ao qual informações adquiridas são armazenadas, processadas e transmitidas” (CO, p. 45). Como observa Guldin, é importante destacar que tal teoria da comunicação não está referenciada (apenas) no modelo clássico dessa disciplina, cuja questão elementar se circunscreve em torno dos problemas sobre emissão e recepção de mensagens, isto é, o estudo das eventuais dificuldades envolvidas nesse

processo (ambiguidades de interpretação, ruídos entre canais etc.). Flusser, de sua parte, preocupa-se com a questão sobre como criar, armazenar e transmitir informações “com o objetivo de tornar aceitável nossa *condição* de seres humanos” (2011, p. 83). Ato fundamentalmente atrelado à dimensão existencial e política, o objetivo da comunicação humana – a trama comunicativa que tecemos por meio da arte, da ciência, da religião – é a de nos fazer “esquecer” nossa condição natural, qual seja, a da “brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte”. Segundo o filósofo, o ser humano se comunica com os outros, tornando-se um *animal político*, “não pelo fato de ser um animal social, mas porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão” (FLUSSER, 2008, p. 91).

Outro aspecto importante acerca da comunicação humana, exhaustivamente ressaltado pelo filósofo, está no fato de que ela é contranatural, ou ainda, “negativamente entrópica”. Contra as tendências prováveis de nossa existência, a comunicação se interpõe como um artifício capaz de gerar situações improváveis, o que, dentro da dimensão semântica flusseriana significa tornar a vida suportável, vivível. Mas o que propriamente se quer dizer com “comunicação neguentrópica”? De acordo com o *segundo postulado da termodinâmica*, prevê-se o estabelecimento cada vez maior de desordem em sistemas (cósmicos, geológicos, biológicos). Ou seja, entropia é a tendência cega da natureza para situações cada vez mais prováveis por meio de uma degradação das formas existentes, uma tendência à *des*-informação – assim como o gelo, pela transferência de calor, transforma-se em água líquida (disforme), assim como os organismos vivos tendem à degradação pela ação implacável do tempo. *Tempus edax omnia perdit [o tempo voraz tudo devora]* (Ovídio). A neguentropia é, portanto, o movimento contrário à tendência entrópica do universo. A comunicação, nesse sentido, deve ser vista não tanto como uma exceção ao

postulado da física, mas como uma “intenção contranatural do homem”: *ela é a condição de possibilidade da liberdade, liberdade que não se conquista propriamente no campo do vir-a-ser, no devir histórico, mas justamente contra o deixar-de-ser, contra a “catástrofe” cósmico-existencial sobre a qual nos precipitamos.* (Nos deteremos mais sobre esse aspecto da comunicação no próximo capítulo, conjuntamente com a compreensão da dimensão estética no empreendimento filosófico de Flusser).

Em um conjunto de palestras ministradas em Aix-en-Provence, no ano de 1975, o filósofo procurava compreender e justificar o porquê da persistência da comunicação humana (em criar e armazenar informações) levando em conta a nossa condição existencial efêmera, finita – em outras palavras: de nossa marcha irrevogável rumo a algo que deveremos enfrentar sozinhos e para o qual todos os artifícios criados pela cultura tornar-se-ão nulos. Questionava-se ainda sobre *como* algo pode ser comunicado se a nossa condição fundamental é a da “estúpida solidão”, ou seja: como podemos nos tornar emissores de mensagens se toda troca dialógica se origina em nossa experiência concreta, privada, “única, no sentido de ser irreversível, irrevogável, incapaz de repetição, porque é minha experiência, tal como acontece para mim aqui e agora” (SU, p. 23). Segundo o filósofo, toda e qualquer informação que queira ser transmitida dependerá de algum ajuste intersubjetivo, deverá adaptar-se a um conjunto de regras: “e toda convenção intersubjetiva, mesmo a mais aparentemente óbvia, como apontar o dedo, é ‘pública’, por ser comum, reversível, revogável e capaz de repetição” (SU, p. 23). Mesmo assim, “apesar de tudo”, dos obstáculos que se interpõem à comunicação (“de nossa estúpida solidão e de nossa condenação à morte”) ela acontece, e de forma relativamente surpreendente, caso levemos em conta o conjunto de informações sintetizadas ao

longo da história de nossa cultura – e o faz, acima de tudo, contra a entropia ou “o equilíbrio estático do caos”, contra a morte (tanto no sentido cósmico, da morte térmica, mas sobretudo da morte individual).

Podemos destacar três fatores elementares para que a comunicação aconteça: memória, diálogo e discurso. Iniciemos pela análise da memória, por ser através dela, em nosso entendimento, que Flusser encontrará uma justificativa quase-teológica para o empreendimento da comunicação humana. É preciso ressaltar que, no glossário flusseriano, uma das acepções envoltas no termo *memória* reveste-se com uma roupagem “informática”, servindo para descrever “sistemas (pessoas) que estão conectadas em processo de comunicação humana”. O filósofo pretende com isso reatualizar tal questão para o contexto epistemológico contemporâneo, em específico, a partir da *teoria dos jogos*. Memórias humanas, dirá Flusser, são jogos abertos²⁴ extremamente complexos, isto é, permitem transitividade enorme de informações, alimentando o “processo que aumenta competências específicas no interior da memória” (SU, p. 40). Por sua vez, denomina-se competência “a soma das possíveis combinações de um dado repertório em determinado sistema” (SU, p. 36). Ou seja, quanto maior o acúmulo de competências (no jogo de xadrez, no jogo de aprendizado de línguas, no jogo do amor, no jogo do comércio etc.), haverá, segundo Flusser, um incremento em nosso senso deliberativo. Nesse sentido, a memória está diretamente relacionada à questão da liberdade (a decisões existenciais):

²⁴ Diferentemente dos jogos fechados, como o xadrez, no qual a mudança no repertório só pode ocorrer com a mudança da estrutura, os jogos abertos permitem incrementos (novas informações) em seu repertório. É o caso da Língua: ainda que seja introduzida uma nova palavra, a estrutura permanece a mesma. Ademais, jogos abertos permitem a transitividade para trocas de informações (como entre o Francês e a aritmética), enquanto os jogos fechados, uma vez que estão voltados sobre si mesmos, permanecerão restritos ao conjunto de informações já instituídos, ou seja, não permitem a criação de canais (não há comunicação possível entre o xadrez e o tênis).

Ao aumentar várias competências, aumenta o parâmetro de decisão, em ambos os sentidos. Primeiramente, torna a decisão mais fácil, pois enriquece a competência em um determinado jogo. Num segundo momento, no sentido quase-existencial, torna a decisão mais difícil, porque a escolha das competências disponíveis torna-se mais ampla.

No entanto, ao mesmo tempo em que a memória se assenta, em Flusser, em um viés cibernético, o autor ajunta-se às tradições filosóficas e religiosas que veem na memória um elemento medular no ordenamento da existência humana – a exemplo do orfismo e sua posterior derivação platônica, cujo papel da reminiscência (*anamnese*), auxiliada pela dialética socrática, poderá nos reconduzir ao mundo verdadeiro. Mas é na tradição hebraica, especificamente, que encontraremos o principal substrato para a formulação do conceito de memória em Flusser. Deste modo, e diferentemente do cristianismo, para o qual a alma de algum modo sobreviveria após a morte, o filósofo sustenta a interpretação de que no judaísmo haveria uma visão mais *imaterial*, já que a única forma de sobrevivermos além-vida é *na memória de outros* – como implícito no ditado judaico: “que a sua memória seja uma benção”. Destarte, entrelaçando todos esses aspectos, tanto o aspecto cibernético (formal da memória) quanto o “religioso”, a filosofia flusseriana pretende reafirmar o fato de que a memória e a comunicação são processos negentrópicos, isto é, capazes de nos libertar “do fluxo do tempo, fazendo-nos cada vez mais competentes para decisões contra o tempo” (SU, p. 43). Portanto, quem participa da comunicação:

(...) participa do processo de criar novas formas. E dependendo do quão alguém participa nela, tornar-se-á imortal, porque formas são o que se pode chamar “eternas”. Embora devamos morrer, e morreremos sozinhos, por nós mesmos, e apesar de nenhuma quantidade de informação alterar isso, ainda assim, não morreremos completamente. (...) Seremos preservados nas memórias coletiva e individual, dependendo da forma como contribuimos com novas

formas para tal, o que é um modo de dizer que, apesar de nossa morte, de algum modo viveremos dentro de outros (**SU**, p. 31).

Outro elemento importante dentro da teoria da comunicação flusseriana, e que também repercutirá traços da teologia judaica, é a noção de *diálogo*, que, a princípio, significa a abertura para respostas, isto é: *responsabilidade* ou o engajamento no outro. Tal aspecto, como já se assinalou, remonta ao pensamento de Martin Buber, em específico, de sua noção de *vida dialógica*, também de matriz fundamentalmente hebraica, fundada em uma concepção antropológica contraposta àquelas que se afirmam a partir das noções de indivíduo e identidade. De acordo com Buber, “não há um eu-em-si, mas apenas o eu da palavra princípio [*Grundwort*] EU-TU”. Neste viés, o fundamento ontológico da existência humana se dá justamente por meio do encontro, no *entre* (*zwischen*), ou seja, não no *logos* autocentrado, autoreflexivo, mas no *diá-logos*. De sua parte, Flusser atualizará a noção de *diálogo* buberiano para uma concepção que levará em conta a ascensão da sociedade telemática, a partir da qual o *entre* físico-psíquico-teológico tende a ser paulatinamente substituído por *conexões*, por *nós* (aqui em sentido duplo) que entrecruzam os inúmeros fios que tecem a rede da sociedade. Nos *Seminários de Bochum*, observa o filósofo:

(...) a cápsula-eu está explodindo. Eu sou “eu” apenas em função de “você”, e você é “você” apenas em função de “eu”. A conversa telefônica não é uma conversa entre dois. Ao contrário: existe aí uma conversa, e dessa conversa podem ser extrapolados “você” e “eu”. Nós estamos, por assim dizer, juntos na conversa (**CO**, 324).

É preciso ressaltar, todavia, que Flusser analisa as dimensões do diálogo através de duas perspectivas: o diálogo fundado na tradição grega (socrática) e o diálogo que, como dito, se origina a partir da tradição judaica. Num conjunto de palestras sobre a comunicologia ministradas na *Ecole d’Art et d’Architecture at the*

University of Marseilles-Luminy, no ano de 1977, o filósofo ressalta que a diferença entre uma e outra perspectiva pode ser resumida, segundo o filósofo, por meio da compreensão de uso da segunda e da terceira pessoa gramatical. Para a tradição grega, a realidade se apresenta enquanto “problema”, isto é, objeto.²⁵ “O homem”, dirá o filósofo, “se torna um ‘eu’ em relação a essa realidade. Uma dialética se estabelece entre o homem e a realidade (...) entre o ‘eu’ do homem e o ‘isso’ [il]²⁶ do mundo. Esse fato impõe à toda ontologia clássica, salvo a judaica, uma característica metafísica”. (FLUSSER, s/d.l) Já na tradição judaica, a realidade se constitui por meio de um “chamado divino”, e o ser humano se torna um “eu” porque é um “tu” para Deus, assim como Deus existe (no sentido de ser um “eu”) apenas na medida em que o homem Lhe chama por “tu”: “e é por isso que Buber pode dizer: ‘se me perguntam: existe um Deus?, eu respondo: não. Se me perguntam: você crê em Deus?, eu respondo: sim’” (FLUSSER, s/d.l). Tal distinção ainda nos permite ressaltar que a tradição grega (socrática), quando se serve do diálogo (no mercado, na ágora), pretende resolver os “problemas” da realidade, na busca, segundo Flusser, pela verdade (pelas ideias eternas e imutáveis). Além do mais, por se constituir de modo multidirecional (diálogo em círculo, como a ágora) no espaço público, é sobretudo um diálogo político. Já no caso da tradição judaica, dir-se-á que se trata de um diálogo existencial, íntimo, intersubjetivo. Em resumo: “o propósito do diálogo grego é a descoberta da verdade, e o propósito do diálogo judaico é o reconhecimento de si mesmo a partir do outro” (FLUSSER, s/d.l). A princípio, essa distinção estabelece uma

²⁵ Cabe lembrar, “um objeto é algo que está no meio, lançado no meio do caminho (em latim, *ob-iectum*; em grego, *problema*). O mundo, na medida em que estorva, é objetivo, objetal, problemático”. (FLUSSER, 2008, p. 194).

²⁶ A diferença explicitada por Flusser não se apresenta de forma evidente no português. Já no francês, a terceira pessoa gramatical (*il/ills*), diferentemente da língua portuguesa, serve para designar tanto pessoas quanto coisas.

contradição, já que “do ponto de vista grego, os diálogos íntimos são falsos (eles não são políticos), e do ponto de vista judaico nossos diálogos políticos são falsos (eles não consideram o outro)”, de maneira que “somos todos judeus quando nos relacionamos existencialmente, e somos todos gregos quando nos relacionamos politicamente” (FLUSSER, s/d.l). Obviamente, a tradição ocidental privilegiou reflexões acerca dos diálogos circulares (socráticos), enquanto os diálogos em rede, por uma questão temporal, ainda não tinham se constituído, já que apenas recentemente, com o incremento de novos meios técnicos, é que se pode estabelecer essa forma nova dialógica. O filósofo acredita que os diálogos em rede poderão exercer um papel fundamental frente a despolitização e alienação que vivemos atualmente, por desempenhar, ao mesmo tempo, as funções política e existencial: “porque a rede é uma estrutura bivalente, como é a relação entre dois amantes e, portanto, adaptada às categorias judaicas, mas também é uma estrutura pública, pois é como o mercado e, portanto, adaptado às categorias gregas” (FLUSSER, s/d.l).

Em todo caso, independentemente se se origina em matriz grega ou judaica, ou se ocorre por meio de meios *circulares* (mesas redondas, parlamentos) ou em *rede* (sistema telefônico, opinião pública, internet), o diálogo estará implicado diretamente à reversão entrópica, pois é a partir do caráter dialógico da comunicação, através da interpolação das experiências armazenadas em nossas memórias, que ocorrerá a produção de novas informações. Dentre os tipos de diálogo, podemos classificá-los).

Complementarmente ao diálogo alia-se outro conector comunicológico, o *discurso*, designado como um vetor comunicacional responsável pelo acúmulo e a distribuição de informações. Ambos os conectores, diálogo e discurso, interagem dinamicamente, já que, como ressalta Flusser, “todo discurso pressupõe diálogo, porque pressupõe informação elaborada dialogicamente” e “todo diálogo pressupõe

discurso, porque pressupõe recepção de informações a serem sintetizadas” (PH, p. 58). Os discursos, por sua vez, dividem-se em *teatrais* (aulas, concertos), *piramidais* (exércitos, igrejas), *árvores* (ciência, artes) e *anfiteatrais* (rádio, imprensa). Cabe ressaltar, pares discursivo-dialógicos específicos, como os discursos teatrais e anfiteatrais, são capazes de programar, respectivamente, diálogos circulares e em rede. Ainda que a forma ideal de interação entre essas duas dimensões, diálogos e discursos, pressuponha um equilíbrio perfeito, dentro da perspectiva histórica notar-se-á períodos em que ora prevalece o diálogo sobre o discurso, ora o discurso prevalece sobre o diálogo. Ademais, é por meio da compreensão dos modos de funcionamento e interação das formas discursivas e dialógicas – muito mais do que restritas ao fenômeno da comunicação humana – que podemos revelar, segundo Flusser, as coordenadas epistemológicas, políticas, culturais inseridas no seio das sociedades.

Retomando a perspectiva buberiana concomitantemente a uma análise existencial e fenomenológica, é importante ressaltar que o “eu” só pode se definir em relação a um “tu”, de modo que se analisado, o “eu” individual nada mais é do que um conjunto de camadas interpostas por diversos “tus” e, portanto, deve ser considerado como um nó de relações intersubjetivas, fora das quais se transforma em mera abstração. Essa visão dialógica levanta a suspeita de que, uma vez que existimos em função com os outros, o mundo é estruturado em função da projeção do diálogo, e que o diálogo (ou da comunicação de forma mais ampla) estrutura o mundo. Desta forma, a projeção da comunicação em realidade se daria, pode-se dizer, através de uma “concordância” ficcional, de modo que a hipótese do filósofo é de que a forma como se estrutura a comunicação pode nos revelar, ao mesmo tempo, a infraestrutura da realidade humana. Vejamos.

O *discurso teatral*, segundo Flusser, e como a própria denominação sugere, segue o modelo do antigo teatro. Essa forma prístina de discurso permitiria em si uma perturbação ou abertura dialógica, já que o que lhe caracteriza “é o fato dos receptores encararem o emissor: formam um semicírculo em torno dele” (PH, p. 74), colocando todos em posição de responsabilidade (abertura para respostas). Já os *discursos piramidais*, em sua constituição, não possibilitam qualquer abertura dialógica, visto que se pretendem estabelecer a submissão e obediência dos indivíduos, a recusa de contestação, justamente para que ocorra a solidificação do poder necessário para o ordenamento e controle dos indivíduos. As características dos discursos piramidais são encontráveis em organizações do tipo Igreja, Estado, exército etc.

A sociedade deve ouvir as mensagens sem poder contestá-la. A fim de conseguir tal método de discurso [*piramidal*], é preciso que o emissor se torne inacessível para os receptores. (...) Consiste ele na introdução de *relais* hierarquicamente organizados entre o emissor e os receptores. O primeiro exemplo de pirâmide é o reino sacerdotal. Nele as mensagens partem de um “autor” inacessível (um deus), e passam por “autoridades”, *relais* cuja função é a de manterem tal mensagem “pura” de ruídos, e de barrarem o acesso ao emissor para os receptores. O clima de responsabilidade, prevalecente no teatro, é substituído pelo clima da tradição e da religiosidade. Tradição, porque os *relais* tra-dizem, e “religião” porque religam os receptores com o autor da mensagem (PH, p. 75).

As sociedades estruturadas de modo piramidal tendem a ser sociedades estagnadas. Ainda que tal forma discursiva seja eficaz para o armazenamento e distribuição das informações (à perpetuação da tradição), ela impede a quebra dos paradigmas existentes para o surgimento de novas informações, a exemplo do antigo império egípcio, em específico das manifestações “cultural-religiosas”, através das quais poderemos observar a perpetuação de uma cultura que perdurara praticamente inalterada por milênios. De forma a superar essa desvantagem comunicativa, começa

a se estabelecer, a partir do período moderno, o *discurso em árvore*, o qual, segundo Flusser, pretende manter a eficiência dos discursos piramidais, mas de forma a possibilitar uma abertura dialógica. Trata-se de círculos de diálogos entrecruzados, capazes de quebrar parcialmente a estrutura hierárquica do discurso piramidal em ramificações (especialidades) que dinamizem e incrementem o tecido social com novas informações. No entanto, a permanência deste modo comunicativo acabou por revelar, em seu desenvolvimento, uma “resacerdotização” do discurso, restringindo o diálogo a um número reduzido de especialistas, impossibilitando o acesso às informações geradas em tais ramificações do saber: “os ‘leigos’ não mais captavam as mensagens providas de várias árvores: nem as da física nuclear ou da microbiologia, nem as das técnicas avançadas, nem as da arte de vanguarda” (PH, 76).

Tornados inacessíveis os *discursos em árvore*, surgem aparelhos comunicacionais com a função de *transcodar*, isto é, de tornar assimiláveis, ainda que por meio de mensagens simplórias e empobrecidas, as mensagens originadas pela ciência, arte, técnica etc. Estabelece-se, a partir daí, o *discurso anfiteatral* – e que se encontra na base da *cultura de massa*.²⁷ Os indivíduos que acessarem as informações comunicadas pelo aparato anfiteatral acabam por criar sincronicamente um *diálogo em rede*, com a ressalva de que este diálogo se estabelece apenas aparentemente,

²⁷ Em um conjunto de aulas na *Ecole D'Art et d'Architecture at University of Maiselles-Luminy*, entre 1976 e 1977 (reunidas sob o título "*Cours de la théorie de la communication*") – Flusser observa que o discurso não se estabelece apenas em concordância à lógica interna dos aparelhos. Certos meios técnicos, dirá o filósofo, “foram projetados, originalmente, como meios dialógicos, e o rádio e a TV são exemplos disso. O uso discursivo do rádio era inconcebível no momento de sua invenção, em que se acreditava ter construído um telefone sem fio. E quanto à TV, os inventores pensaram ter possibilitado um diálogo audiovisual ilimitado. *A transformação dos meios técnicos em mass media discursivos não é uma consequência das suas propriedades técnicas, mas decisão de seus proprietários*”. (FLUSSER, s/d.l, s/p - grifo nosso).

sob a roupagem da “opinião pública”, ou, como prefere Flusser, de “mingau amorfo”, com o único propósito “de servir de feedback aos aparelhos emissores”:

Os aparelhos elaboraram métodos específicos (publimetrias, marketing, pesquisas de opinião, eleições, políticas etc.); para recaptarem o *feedback*. “Democracia” no sentido de diálogo produtor de informação que não seja elitário é possível somente no teatro. Na situação atual, democracia é impossível. A sensação da solidão na massa é consequência disto. A democracia não está no programa (PH, 78).

Como já fora ressaltado, os aparelhos funcionam de modo inercial – ou seja, contêm índice presumível de virtualidades a serem realizados por meio de programas, fato que tende a limitar a geração de novas informações, já que apenas atualizam e reatualizam o programa em execução. Esse aspecto nos permite levantar uma série de questões envolvendo a dialética entre entropia e comunicação. (I) O estabelecimento de diretrizes funcionais cada vez maiores em nossas vidas, isto é, o surgimento em escala social de relações “aparelhísticas”, executadas por meio de programas, tende à redução das possibilidades do jogo capaz de gerar novas informações. (II) Tal fato desestabiliza a luta universal contra a tendência homogeneizante do conteúdo já existente (o que acarretaria uma espécie de morte térmica da comunicação, justamente por falta de elementos que suscitem o seu caráter produtivo). Ademais, (III) a sobreposição dos discursos sobre diálogos tende a reificar a sociedade, torná-la objeto, massa manipulável, composta de indivíduos solitários:

A situação atual da sociedade ocidental é marcada pelo predomínio dos discursos sobre os diálogos. A queixa generalizada de “falta de comunicação” foi mal formulada. A solidão da massa, que é o fundamento da queixa, não é consequência da pobreza do tecido comunicativo. Pelo contrário: jamais os discursos ocidentais funcionaram tão bem quanto atualmente, e sobretudo jamais funcionaram tão bem a árvore da ciência e o anfiteatro das

comunicações de massa . A solidão da massa é consequência da dificuldade crescente para entrarmos em comunicação dialógica uns com os outros. Sob o bombardeio quotidiano pelos discursos extremamente bem distribuídos dispomos, todos, das mesmas informações, e todo intercâmbio dialógico de tais informações está se tornando pois redundante. A nossa sensação de solidão se deve a nossa incapacidade crescente de elaborarmos informações novas em diálogo com outros. Sob o domínio dos discursos o tecido social do ocidente vai se decompondo (PH, p. 73-74).

Reestruturar o tecido comunicológico da sociedade torna-se, portanto, tarefa imperativa, fato que se dará através da abertura de novos espaços comunicacionais intersubjetivos. Por um lado, isso dependerá de um engajamento epistemológico e, sobretudo, político: tornar responsáveis os *diálogos circulares elitários* ou *especializados*, de “transformar em método a consciência de que o saber é significativo apenas se for ponto de partida para ação republicana” (PH, 78). A arte, como veremos adiante, assumirá um papel importante na reestruturação das sociedades telemáticas, principalmente por ser ela capaz de superar os obstáculos envolvidos com a “publicização” de experiências concretas, a fim de que novas informações sejam introduzidas e disseminadas no tecido social, desestabilizando, portanto, a previsibilidade e redundância dos aparelhos e programas em execução.

CAPÍTULO 3 - A ARTE CONTRA O DEIXAR-DE-SER

*Se não existisse o hábito, a vida teria, por certo, uma aparência deliciosa para todos aqueles a quem a morte ameaça a cada momento, isto é, para toda humanidade.
(Proust, À sombra das raparigas em flor).*

Contra a submissão frente à previsibilidade funcional dos aparelhos, da desumanização operada pelos mesmos, devemos marcar uma nova posição: a do engajamento contra o esquecimento, ou, se se preferir, contra o *deixar-de-ser* – para enfatizarmos o contraste em relação ao *vir-a-ser*, isto é, ao modelo que norteou os rumos da sociedade moderna. “Destarte”, aponta Flusser, “temos consciência muito mais clara do que as gerações precedentes quanto ao fato de que toda informação (...) acabará esquecida”, e que “essa nossa consciência condena o modelo linear precedente segundo o qual o homem transformaria natureza em cultura pelo processo da ‘história’” (UN, p. 109). Ora, o engajamento contra o esquecimento está diretamente relacionado à questão da liberdade – o que, na ética flusseriana, desdobra-se no campo da comunicologia e da teoria dos *media*, uma vez que seriam estes os estratos através dos quais conseguiríamos romper, ainda que não absolutamente, a queda rumo ao nada (a morte, a entropia etc.). Ademais, dentro da *utopia concreta* de Flusser, nos é revelada a importância de um universo simbólico,

regido por inúmeros códigos que intercedem as nossas relações, sejam elas sociais ou com a realidade. Nesse ínterim, será por meio da comunicação que poderemos *concretizar* ou nos engajar diante dos processos, cada vez mais, imateriais da sociedade. *A arte, por sua vez, assumirá um papel fundamental. Isso porque na realidade pós-histórica – dominada por aparelhos, que funcionam por inércia estúpida – a arte é um âmbito da comunicação humana capaz de desestabilizar a tendência homogeneizante que se assenta a partir da funcionarização do tecido social.*

O que pretendemos ressaltar neste capítulo é de que modo, através da compreensão da dimensão estética no pensamento de Flusser, torna-se possível estabelecer uma chave de leitura das problemáticas que circunscrevem a pós-história. Concomitantemente, será preciso matizar quais são os termos propostos por Flusser para a definição da arte, partindo de sua obra inaugural, *Língua e Realidade*, até os escritos que marcam a fase final de seu pensamento. Desta maneira, para além das rupturas, pretendemos estabelecer uma continuidade em relação ao escopo de seu projeto filosófico. Por fim, intentaremos ajuntar e atualizar o arcabouço crítico da filosofia flusseriana ao explorarmos as potencialidades envoltas na figura do Hacker, assumindo-o como o *poète maudit* da pós-história.

3.1) A POESIA E O AINDA-NÃO DA REALIDADE

Os limites da realidade são os mesmos daquilo que se pode pensar. A princípio, tal pensamento se assemelharia à tese wittgensteiniana de que “os limites da minha linguagem denotam os limites do meu mundo” (WITTGENSTEIN, 1968, 5.6), não fosse o fato de que Flusser vê na imersão do silêncio (no *nada*) a possibilidade de expandir os horizontes daquilo que se pode dizer e pensar, e portanto, expandir os

horizontes da realidade (ou realidades, de acordo os apontamentos do autor em relação à variação ontológica entre as línguas existentes). Para nos servirmos das palavras de Adorno: “a despeito de Wittgenstein, seria preciso dizer o que não pode ser dito” (2009, p. 16). Esse movimento ocorrerá justamente por meio da atividade poética. Porém, antes de analisarmos o que Flusser entende por *poesia*, faz-se necessária uma análise, ainda que sucinta, das “regiões” com compõem a língua, tal como esquematizado pelo filósofo no diagrama abaixo:

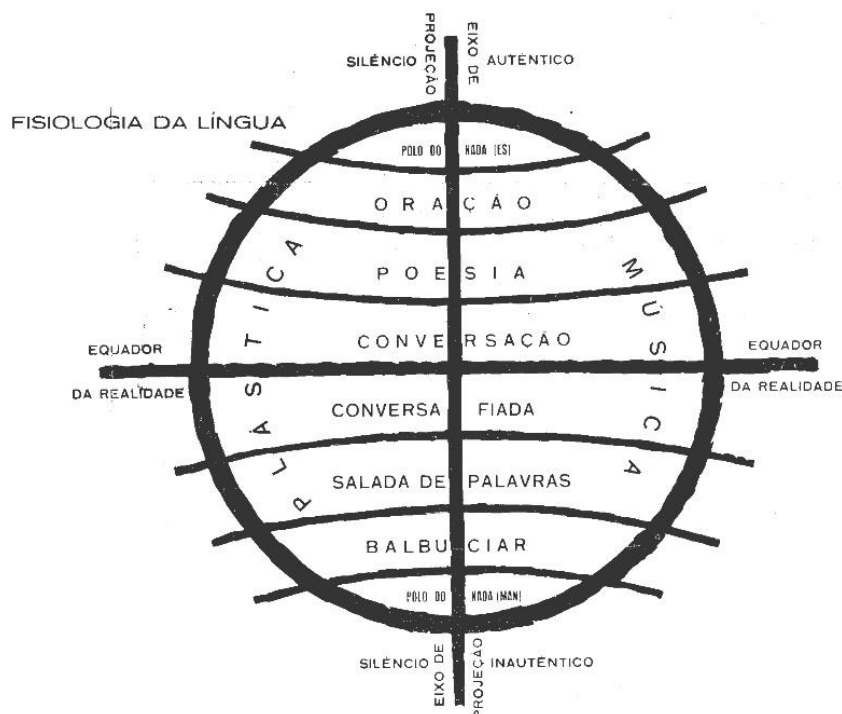


Figura 3 - Diagrama da língua

De acordo com a indicação proposta, a língua estaria margeada por duas regiões que são “anteriores ou posteriores à língua” e portanto “são irreais, são nada” (LR, p. 144). Quanto mais em direção ao sul, mais próximo nos encontraríamos da irrealidade, sob a forma do silêncio inautêntico, do pensamento *ainda não articulado*, do “calar-se do animal e do cretino”. Na antípoda, rumo ao norte, nos aproximaríamos do *já não mais articulável*, espécie de silêncio diante do sublime, do inabarcável, tal

como o “calar-se de um Sto. Tomás, de um Wittgenstein, do Buda” (LR, p. 144). Próximo aos polos, nas zonas da *oração* e do *balbuciar*, encontraremos, respectivamente, o silêncio ante a contemplação do absoluto e o caos desarticulado (semelhante aos bebês que ainda não aprenderam a falar). Adjacentes ao equador, eixo que representa propriamente o que conhecemos como realidade, estão as zonas da *conversação* e da *conversa fiada*, e que designam, por um lado, a rede de intelectos a partir da qual surgem novas informações (p.ex., a atividade científica) e, de outro lado, o conjunto de intelectos isolados, simulacro da conversação, onde se repercute ou propaga conteúdos banais, não-informativos (a cultura de massa). Por fim, as regiões descritas como *salada de palavras* e a *poesia*, sendo que aquela designa o momento em que o intelecto se esfacela, fato geralmente associado à loucura, enquanto que a *poesia* possui um caráter produtivo: cria a (língua que cria a) realidade.

A poesia, em Flusser, possui um sentido bastante largo, englobando, além da poesia *stricto sensu*, a “filosofia produtiva” e a ciência especulativa. Para o autor, a poesia está relacionada a certa originalidade (em específico, à origem de conceitos e regras do pensamento) e o poeta (*poietés*), por conseguinte, é aquele que produz algo novo ao extravasar os limites da realidade, incrementando o jogo da conversação. Isso nos permite deduzir que, dentro da dimensão estética da “língua”, a *novidade* aparece como critério fundamental para indicar a qualidade da criação artística (seja ela, um poema, uma música, uma fórmula ou um conceito), e que a autenticidade da arte não está em sua característica mimética, e sim *poiética*, criadora de novos sentidos (cf. GULDIN, 2010, p. 29 e ss.). O pensamento de Flusser converge, nesse sentido, com certos aspectos da filosofia de Ernst Bloch, em específico quando o filósofo alemão trata sobre o *novum* (ou o radicalmente novo),

categoria que fundamenta a ontologia do *ainda-não*, para a qual o nada (o branco da tela, a palavra não escrita, o som inaudito, ou seja, o ainda-não-existente) apresenta-se enquanto camada estético-utópica de uma realidade por se realizar (cf. BLOCH, 2005, p. 109 e ss.). Não fosse a atividade poética a recolher no indizível “novos dizeres”, ao adensar ontologicamente o “nada” até concretizá-lo ao nível dos intelectos em conversação, a realidade acabaria por entrar em um estágio redundante, impedindo a formação de novos pensamentos. O filósofo, contudo, não nos indica de que modo *algo* pode surgir do inefável (*ex nihilo*), apenas tangencia a atividade poética ao classificá-la como uma *mutação* da conversação, processo que se dá em quatro estágios: recolhimento (isolamento em relação à conversação), encolhimento (ou adensamento, que permite à língua novas conexões), impermeabilização (incompreensão pelo intelecto) e superação (mudança de posição do intelecto).

O poeta é, pois, um positor, que fornece a matéria-prima para os compositores, isto é, os intelectos em conversação. Do ponto de vista da poesia é a conversação, inclusive a científica e filosófica do tipo já mencionado, uma variação sobre temas propostos pela poesia. O poeta propõe, a conversação compõe. (...) A atividade da conversação é prosaica (de *prosus*, plano), restringe-se a duas dimensões, espalha a realidade num plano. A atividade poética é produtiva “sensu stricto”, arranca algo (es) das profundezas do inarticulado (Eliot: The depth of unspoken). Produzir vem de *producere* (levar para a superfície). A poesia é, pois, a produção da língua. De onde produz o poeta a língua? *Ex nihilo*, daquele nada indizível que é o Alfa e o Ômega da língua (LR, p. 162).

Note-se ainda que, não apenas em direção à conversação, a poesia também pode se transformar em *oração*, sendo que “no primeiro caso, o poeta cria língua para enriquecê-la; no segundo, luta por superá-la, embora continue criando” (LR, p. 181-182). Destarte, quando concretizar-se novamente em conversação, a

poesia terá assumido uma posição radical, dir-se-á paradigmática, como é o caso de Shakespeare “que lança uma torrente de língua nova sobre a conversação inglesa, transformando-a profundamente, ampliando-a e estendendo-a radicalmente” (LR, p. 182).

Além do movimento “vertical” do globo da língua, o filósofo aponta ainda para duas tendências horizontais: rumo ao ocidente, as *artes plásticas* e, ao oriente, a *música*. Nesse sentido, intenta indicar a realização da língua em sentido “lato”, isto é, “toda uma região de símbolos” para além do aspecto verbal. Em resumo, essas duas tendências amplificariam os índices sonoros e visuais da língua, a princípio afastando-se desta, rumo a uma tendência “abstrata” ou cada vez mais formalizada, para de novo tornarem a serem “lidas”:

Se, por exemplo, formos perseguir a língua na camada da poesia em direção à música, encontraremos os seguintes fenômenos (enumerados de maneira muito sumária): 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. Enumeremos da mesma maneira sumária os fenômenos que encontraremos ao perseguir a língua na camada da poesia em direção à plástica: soneto, poesia concreta, pintura *concreta*, pintura *abstrata* e, possivelmente, pintura tão abstrata que não precisará ser executada. Poderá ser apreciada tal qual foi proposta pelo poeta, em anotações de geometria analítica, poderá ser lida (LR, p. 207-208).

Dois aspectos, quando se trata das extensões “poéticas” da língua, chamam a atenção. Por um lado, encontraremos aí o *gérmen* de uma das teses defendidas por Flusser em sua filosofia futura, no que diz respeito ao desenvolvimento das artes na articulação daquilo que posteriormente será caracterizado como o contexto pós-histórico: de que estas acabariam por superar a materialidade para se

converterem em informação pura, em *arte pura*, dada a transformação dos aspectos sonoros e visuais em atividade poética altamente codificada²⁸ – algo próximo ao estágio final no desenvolvimento das artes em Hegel, isto é, de um movimento que tende a superar a característica sensível (material) destas rumo à sua espiritualização, rumo ao pensamento. De outra parte, também em relação ao lado plástico da língua, o filósofo se mostra consciente das transformações possíveis no tecido poético tradicional com o surgimento daquilo que denominou por “poesia científica” e “conversação do tipo técnico”, além de problematizar o surgimento das “máquinas automatizadas”. Mesmo que, neste momento, não reflita de forma aprofundada sobre este aspecto (por “ser tarefa do futuro”), o filósofo não deixa de formular hipóteses sobre os seus possíveis desdobramentos, e cujo aprofundamento só se daria após quase duas décadas, com o avanço das revoluções técnicas e o consequente desenvolvimento da sua filosofia dos *media*.

Os produtos da conversação científica do lado plástico, as máquinas automatizadas, participarão em breve, da atividade produtiva dessa camada como se fossem intelectos. A apreciação ontológica desse novo desenvolvimento das línguas flexionais é tarefa do futuro. Podemos, entretanto, aventurar duas hipóteses poéticas: (a) este novo tipo de intelecto substituirá o tipo atual, deslocando-o para a camada da conversa fiada. Nesta hipótese aquilo que chamamos *humanidade* se transformará num *a gente* inautêntico e irrealizado, ou (b) este novo tipo de intelecto substituirá o atual, deslocando-o em direção à camada da poesia. Nesta hipótese aquilo que chamamos *humanidade* se realizará mais plenamente graças ao novo tipo de intelecto produzido (LR, p. 206).

²⁸ “A música, tão radicalmente musicada, como o foi em nosso último exemplo, poderá ser anotada, ao invés de em símbolos musicais (notas), em símbolos mais abstratos (frequências das ondas, volumes de “decibels”, ritmo em segundos). A pintura tão radicalmente pictorializada, como o foi em nosso último exemplo, poderá ser anotada, ao invés de símbolos geométricos, em puras coordenadas e pontos”. (Cf. LR, p. 208 e ss).

A descrição do globo da língua nos permite situar certos aspectos da dimensão estética flusseriana em sua primeira fase do pensamento, bem como da importância dos processos de alargamento dos limites da realidade por meio da atividade poética contra o assentamento da redundância. Pretendemos, a seguir, demonstrar de que maneira, já na segunda fase de seu pensamento, o filósofo estabelecerá a formulação de outro diagrama, o qual designará o movimento (ou a “fisiologia”) dos processos comunicacionais no contexto pós-histórico, mas que, em essência, continuará a apontar para a importância do *novum*, ou seja, do movimento exotérico originário das atividades *poiéticas* para o incremento de novos modelos de vivência.

3.2) A DIMENSÃO ESTÉTICA NA PÓS-HISTÓRIA

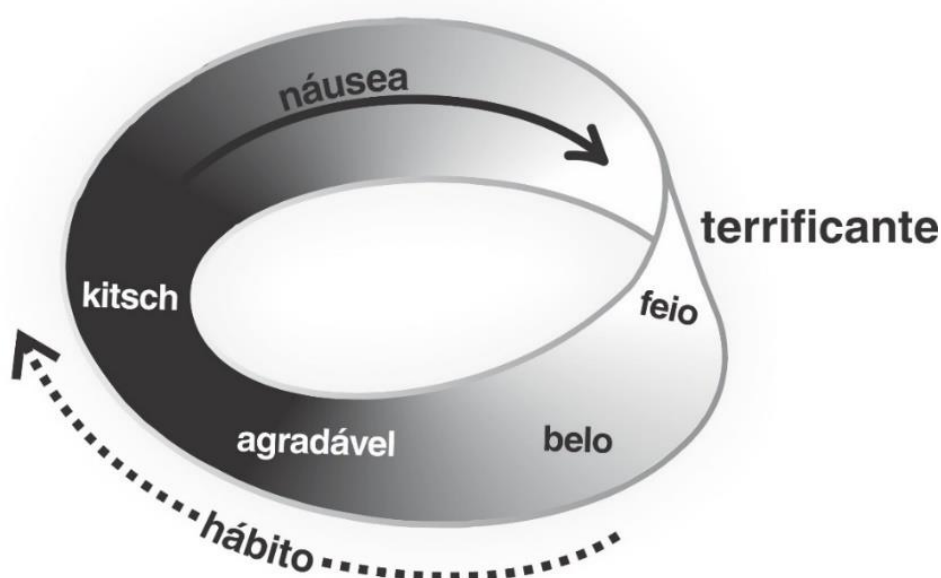


Figura 4 - Diagrama estético

Em um artigo publicado originalmente na revista *European Photography*, intitulado “Gewohnheit als ästhetisches Kriterium schlechthin” (Hábito: o critério estético definitivo), de 1990, Flusser discorre sobre a possibilidade de se estabelecer um parâmetro da experiência estética, tendo como ponto de demarcação justamente o *hábito*, o qual, segundo o filósofo, seria o equivalente estético da entropia.²⁹ Interessante é observar de que modo o filósofo abre a possibilidade de reorganizar o índice de análise da realidade social, fundado basicamente no plano político e ético, colocando-o agora sob o prisma de um “imperativo estético”. (Aqui, a palavra “estética” significa, *tout court*, “a capacidade de experimentar”, enquanto que o hábito pode ser considerado o grau zero da experimentação, ou seja, é uma categoria *anestésica* e refere-se “à indiferença do experimentar”).

Dada a entropia, a experiência obtida através dos conteúdos artísticos (mas também toda e qualquer informação) tende a deslizar para zona do habitual, isto é, a acomodar-se à economia de nossa percepção. E é justamente pelo fato de que o hábito (esse componente entrópico da existência humana) “incide” em maior ou menor grau sobre todas as produções humanas, que Flusser propõe que o critério de demarcação estético seja dado a partir dele – por ser uma espécie de *constante*. É preciso, todavia, ressaltar que a escala de valores proposta por Flusser se pretende relativa (ou dinâmica), isto é, que os fenômenos estéticos podem deslizar de um extremo a outro, e que, portanto, os valores atribuídos às obras/produtos não devem ser considerados eternos. Ademais, tal critério não deve ser considerado apenas sob

²⁹ Em verdade, essa tese começa a ser esboçada em um conjunto de palestras intitulado *Les Phénomènes de la Communication*, elaborado entre 1975 e 1976. A escolha do artigo em questão se deve ao fato de que o tema se apresenta de modo mais elaborado. Há ainda um manuscrito muito semelhante em português, provavelmente redigido em período anterior ao do que aqui utilizamos, intitulado “Pós-história e crítica de arte”.

termos relativos ao sentimento de prazer/desprazer, mas antes, sob a capacidade das obras em alargar os limites do real, justamente por proporem novos modelos experimentação do real.³⁰

O modelo proposto por Flusser oscila entre dois extremos: o *horizonte terrificante*, que se situa para além dos limites de nossa existência, constituído por um material informe pleno de ruídos (algo próximo ao *ainda-não*, de que fala Ernst Bloch) e o *horizonte do habitual*, da pura redundância, da tautologia comunicativa e da ausência de informações (categoria semelhante daquilo que o filósofo já havia denominado como *conversa-fiada* em seu *Língua e Realidade*). A partir daí, são estabelecidas as seguintes zonas de demarcação: FEIO – BELO – AGRADÁVEL – KITSCH. O grau máximo da experiência estética seria obtido a partir daqueles conteúdos que mais se aproximam da atmosfera terrificante, caracterizados fundamentalmente por possuírem elevado índice de novidade. E o novo, diz-nos Flusser, em termos objetivos, significa tudo aquilo que surge contra a tendência probabilística do universo, “como um átomo de hélio, que é quatro vezes mais novo (mais inesperado) do que um átomo de hidrogênio”; por outro lado, subjetivamente, novo significa tudo aquilo que nos faz “tremecer”, e nessa medida, “uma vaca com cabeça de cavalo (exemplo de Russell) é algo mais novo (menos provável) que uma vaca comum, justamente por nos fazer estremecer mais” (WR, p. 51).

Flusser não exemplifica que tipo de arte representaria a potência do terror em seu nível mais elevado; ele apenas sinaliza para o fato de que, neste nível, dificilmente

³⁰ Ajunte-se ainda que o método fenomenológico se apresenta, em Flusser, como um recurso auxiliar para a quebra da *anestesia* das teias que envolvem a percepção do mundo. No manuscrito *Bienal e Fenomenologia*, dirá que “a fenomenologia pretende redescobrir as coisas do mundo. Levantar uma por uma as explicações que as cobrem qual sujeira milenar, e fazer com que as coisas resplandeçam de novo”. (FLUSSER, s/d.d, p. 02).

poderíamos permanecer sem sofrer algum tipo de ruptura ou dissolução, e que a zona terrificante se aproxima do sagrado, do inefável ou inaudito – nos remeteria, em última instância, a uma experiência hierofânica (próxima daquilo que Nietzsche descreveu como o *impulso Dionisíaco*, ou a *Crueldade* em Artaud). Os conteúdos ditos *avant-garde*, essas “novas” situações, em grande parte inesperadas, se vistas através do contexto de onde surgiram, podem aparecer a nós, de início, como algo feio (uma vez que são mais próximos do horizonte terrificante) – como no caso do estilo pictórico-tardio de Rembrandt, ou da pintura impressionista em seus primórdios, bem como das obras de Cézanne e Van Gogh, incompreensíveis aos olhos de seus contemporâneos. (Não por acaso, das várias definições de arte adotadas por Flusser ao longo de suas obras, podemos ajuntar a que diz que a “arte é a atividade humana que procura produzir situações odiosas, feias, situações que causem terror” (WR, p. 51).

O belo, por sua vez, situa-se em uma espécie de “zona cinzenta”. Nas palavras do filósofo, é o local onde experienciamos algo “que *quase* não podemos suportar” (WR, p. 54) – note-se: *quase*, mas ainda assim suportamos. Ou seja, não se trata mais de conteúdos que podem nos dissolver em êxtase, ao modo de uma *unio mystica*, como acontece na zona terrificante, nem de conteúdos tão cheios de ruídos inassimiláveis, como os que se situam na zona do feio; ao contrário, trata-se de um nível de experiência estética que, apesar de não totalmente seguro, visto que é desestabilizante e contém algum grau de terror, pode nos transmitir alguma *forma* ou *informação*, ou seja, em que alguma experiência pode efetivar-se.

Algumas poucas passagens de Shakespeare ou Dante, algumas gravuras chinesas, possivelmente alguns ragas Hindus podem ser localizados nessa zona. É nela que o terror se transforma em entusiasmo, a feiura em beleza. Ou, para colocar de modo diferente, onde o ruído trovejante começa a se transformar em informação, pois um mínimo de redundância se infiltrou. Há ainda outro modo de dizer:

essa zona cinzenta é aquela em que alguns poucos artistas foram capazes de alçar, arriscando as suas próprias vidas para tentar dizer o indizível, tornar audível o que é inefável, tornar visível o que é invisível (WR, p. 54).

A beleza seria, mais propriamente, essa capacidade singular de revelar conteúdos improváveis, na mesma medida em que é capaz de transmitir alguma informação. Em outras palavras, o que determinaria a classificação das produções artísticas dentro do critério da beleza seria justamente a “transcodação” de ruídos presentes na extensão circundante de nossa existência em *programas* ou modos de vivência, e deste modo, não tanto aquilo que ela é capaz de comunicar, mas mais especificamente a sua capacidade de *in-formar* a nossa experiência do real. Nessa medida, em relação à obra, “Se ela contém muito pouca informação, (se é muito “tradicional”), ela não é “bela”, (ela não aumenta o domínio da experiência). E se ela contém muita informação, (se ela é muito “*avant-garde*”), ela também não é “bela”, (ela não aumenta o domínio da experiência, pois ela não comunica)” (FLUSSER, 2011a, p. 12).

Flusser tem aqui em mente um pressuposto da teoria da informação, o qual inclusive, segundo sua concepção, deveria nortear a crítica de arte. Em suma, devemos assumir que *informação* e *comunicação* são termos inversamente proporcionais: quanto melhor algo possa ser comunicado, mais redundante (tradicional) ele deverá ser e, em contrapartida, menos ele informará. De modo que quanto mais fácil de decifrar uma obra é (como no caso dos produtos da cultura do entretenimento), mais redundante e “bem-sucedida” em termos comunicativos ela será, fato esse que demarcará a transição do belo (da zona cinzenta) para o agradável (uma zona mais escurecida, mais saturada de redundâncias). Quanto menos distúrbio ou instabilidade uma obra causar, ou seja, quanto mais habitual ela for, se aproximará

do critério estético do agradável. O ponto crítico desse algoritmo ocorre quando o número de redundâncias excede a quantidade de ruídos presentes nos produtos culturais, que já “não transmitem nenhuma informação, apesar de comunicarem perfeitamente sem qualquer esforço por parte do receptor (por se inserirem sem esforço em seus hábitos)” (WR, p. 55). Neste aspecto, é possível notar a proximidade entre as teorias de Flusser e Moles.³¹ Em sua obra *Teoria da Informação e Percepção Estética*, o filósofo francês pretendeu estabelecer critérios objetivos para mensurar o valor das informações. Pressupõe ademais, que tal valor deve ser medido através da originalidade, ou seja, da quantidade de imprevisibilidade contida nas informações: “uma mensagem é o que serve para modificar o comportamento do receptor, o valor de uma mensagem é tanto maior quanto mais capaz for de fazer mais modificações a esse comportamento”, e completa “o valor está ligado ao inesperado, ao imprevisível, ao original. A medida da quantidade de informação se encontra então reduzida à medida da imprevisibilidade, isto é, uma questão da teoria das probabilidades: o que é pouco provável é imprevisível” (MOLES, 1978, p. 36), enquanto que o certo, o previsível não provocaria modificação alguma no receptor.

Na zona mais escura, como demonstra o diagrama de Flusser, encontramos o menor grau da experiência estética: o *Kitsch* – zona em que se localizam produtos totalmente redundantes, ou seja, que não mais apresentam em si nenhum nível de ruído capaz de ser transcodado em novas informações, em novos modelos de

³¹ Como apontam BERNARDO & GULDIN, “em diversos aspectos, a obra de Abraham Moles se conecta à de Flusser. Junto com Max Bense, Moles pesquisa a estética da informação, influenciando Flusser por um longo período. Ele introduz um modelo de comunicação cibernética nas Ciências Humanas e, assim como Flusser, trabalha na fronteira dos discursos. Moles contribui de maneira essencial para o entendimento do *Kitsch*, assunto sobre o qual Flusser também se interessa. (...) Moles define a Teoria da Comunicação como uma metateoria que abrange as Ciências Naturais e as Ciências Humanas, de modo a possibilitar acesso global à realidade. Também nisso há afinidades com Flusser. Felix Phillip Ingold relata que Moles é o único autor contemporâneo a respeito de quem Flusser se manifesta com total reconhecimento”. (2017, p. 189-190).

vivência. No *kitsch* já não ressoa nada de terrificante. O hábito e a aceitabilidade das obras são os critérios de demarcação tomados por Flusser na caracterização desse nível. Na dialética do esclarecimento, Adorno & Horkheimer já haviam descrito os processos redundantes (previsíveis) em que estão submetidos os produtos *kitsch* da indústria cultural:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. O número médio de palavras da *short story* é algo em que não se pode mexer. Até mesmo as *gags*, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem (ADORNO & HORKHEIMER, 2005, p. 103).

Semelhante ao rococó aristocrático de Fragonard, ou mesmo ao rococó tardio de Romero Britto, o *kitsch* revela-se, ademais, como um estilo demasiadamente açucarado, um “enjoo adocicado”. Não por acaso, Flusser, para descrever o sentimento do Kitsch, se apropria de uma metáfora da filosofia existencial de Sartre, na qual o filósofo francês “descreve um pote de mel em que estamos submersos, e no qual dispendemos o nosso tempo lambendo as coisas doces – até o ponto em que somos tomados por uma imensa náusea, e começamos a vomitar” (WR, p. 55).

Entretanto, o *kitsch* guarda em si uma possibilidade de mutação, um ponto de viragem na economia estética: o sentimento do *kitsch*, apesar de, num primeiro momento, nos envolver em suas características doces e habituais (em que só há o confortável prazer do esperado), pode decair para o lado da *angústia*, fazendo com que, por meio de um enjoo adocicado, nos deparemos com o vazio asfixiante de nossa existência: “nós somos vazios, o mundo é completo, e no momento em que nos tornamos conscientes disso, começamos a vomitar essa plenitude que se encontra

fora de nosso vazio. Esse vômito não é apenas o signo do nosso tornar-se humano, é também o que nós queremos dizer quando usamos a palavra arte” (WR, p. 56). Não tanto pelas qualidades inerentes às obras, mas sim pela catástrofe glicêmica que é capaz de suscitar em nós, o *kitsch* constitui, ou pode constituir – além de ser o ponto mais “baixo” na escala de valores da estética flusseriana – a torção epicíclica da entropia cultural e existencial. E nesta medida, como veremos logo a seguir, guardará semelhanças com a torção epicíclica presente no tédio. Algumas das fotografias ficcionais de Gregory Crewdson apontariam justamente para esse movimento de torção, uma vez que o fotógrafo muitas vezes acentua o caráter de esgotamento de seus personagens em contraste com uma atmosfera completamente saturada.



Figura 5 - *Untitled. Beneath the Roses, 2005* © Gregory Crewdson

Em resumo, o diagrama proposto por Flusser tenta evidenciar a dinâmica e a transitividade dos valores estéticos, a circularidade que parte das zonas mais

diáfanas, passando pelas cinzentas até chegar, por força do hábito e da redundância comunicativa, ao escurecimento, à saturação absoluta do kitsch. A partir do que foi dito, o autor antevia a possibilidade de criação de um “algoritmo estético” que, com a ajuda da informática, poderia auxiliar os críticos de arte em suas avaliações. Porém, muito mais importante, a nosso ver, é perceber que diante de tal dimensão estética, Flusser pretende ressaltar que a emancipação na sociedade pós-histórica dependerá da produção de conteúdos com alto nível de ruídos, pois são estes que, quando transformados em arte, podem oferecer formas de romper com o hábito, com a pobreza de experiências de uma realidade cada vez mais aparelhada. Ruídos, em última instância, trazidos da extensão circundante de nossa realidade, mesmo que para isso seja necessário um indesejável enjoo existencial.

3.2.1) O TÉDIO E A REDUNDÂNCIA

Há um conto de Borges intitulado “Os Imortais”. Nele, o escritor narra a odisseia de Joseph Cartaphilus em busca de um rio cujas águas possuem o poder de tornar os seres humanos em seres imortais. No entanto, a descrição do modo de vida dos que beberam dessas águas é desoladora. São seres que, dada a sua disponibilidade infinita de tempo, acabaram por esgotar completamente as possibilidades do mundo, até o ponto em que “cada ato (e cada pensamento)” se tornou “o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem”. A estes sujeitos, entropicamente esgotados, não haveria nada além de um estado letárgico. A descrição de Borges nos sugere, portanto, a visão daqueles para quem a vida já não é mais capaz de ser surpreendida, posto que se vê encerrada num ciclo de repetições

à exaustão. O futuro pós-histórico resguarda em si algumas semelhanças com as imagens criadas por Borges, não tanto pela possibilidade de prolongarmos exponencialmente nossas vidas (o que aos olhos de Flusser será perfeitamente viável), mas pelas possibilidades de redundância suscitada pelo funcionamento de aparelhos e programas.

A existência pós-histórica tende, pela lógica de sua engrenagem, a se tornar circular, repetitiva, redundante, em suma: tediosa. Pretendemos indicar algumas das possíveis resultantes dessa disposição temporal na vivência mesma dos indivíduos, em sua experiência concreta do tempo quando submersa no interior dos aparelhos. Para tanto, como forma de consubstanciar as reflexões de Flusser, recorreremos a alguns pensadores que articularam ponderações sobre o tédio. Já de antemão podemos enfatizar que no interior dos aparelhos não pode haver esperança, porque não há nada o que esperar.

Em “*Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*”, no instantâneo denominado “Nossa Espera”, Flusser classifica três experiências temporais distintas. A primeira, *pré-industrial* ou *pré-moderna*, cuja forma de existência estaria relacionada com a agricultura, seria caracterizada pela experiência de um tempo ditado pelo lento processo que marca o ritmo de oscilação entre os períodos estivais e inverniais: é um tempo marcado pela paciência. Tal forma de existência tem como fundamento a circularidade, o tempo do eterno retorno, da “semeadura-colheita-semeadura”, do “dia-noite-dia”, do “nascimento-morte-renascimento”, em que “o tempo circula no espaço e ordena as coisas” (PH, p. 141) – tempo mítico, em que tudo é recolocado em ordem, em que tudo possui um destino que lhe é próprio. A segunda forma de existência, *industrial*, caracterizar-se-ia pela “transformação progressiva do ambiente” (PH, p. 137) – fato que representa o cerne do projeto da modernidade. Como uma

flecha que, veloz, ruma em direção ao futuro, é uma “sequência de eventos que fluem unidimensionalmente e que jamais se repetem” (PH, p. 141). Diferentemente do tempo circular, mítico, que constitui a existência pré-industrial (cuja ordem de algum modo estaria assegurada pela estrutura do destino), no tempo industrial, que poderíamos denominar concomitantemente *histórico-causal*, poderíamos arriscar, contém o princípio da esperança, de um tempo redentor, que tem na visão do futuro uma força motriz capaz de impulsionar o avançar do tempo.

Por fim, a terceira forma de existência, pós-histórica, tem como característica a experiência de um tempo que parece desprovido de substância, e que se manifesta no interstício ou na *fenda* que se faz presente no interior dos aparelhos. Flusser exemplifica essa tipologia temporal por meio da lógica de funcionamento de um “fotomato”, aparelho destinado a gerar fotografias (quase) instantâneas, utilizadas geralmente para o preenchimento de formulários ou documentos exigidos ante o aparato burocrático. Tais aparelhos estão programados para produzir fotos com características bem específicas quanto ao formato, cor, iluminação etc., e o próprio usuário, ao adentrar no interior do aparelho, passa a assumir uma função pré-programada: tal qual um funcionário, “sorri idioticamente em direção da parede, e espera até que uma lâmpada lá localizada pisque ironicamente três vezes”, e em seguida ele “evade da caixa e espera no exterior por dois minutos” (PH, p. 139). Tal espera que, a princípio, dados os antigos processos de revelação, estaria relacionada à otimização do tempo, constitui-se, todavia, enquanto *fenda no tempo*, uma espera *tediosamente longa*, um intervalo ocioso, inerte – para o qual não há esperança ou paciência.

Como o próprio Flusser observa, a fenda temporal sentida no interior dos aparelhos revelaria, especularmente, o vazio que nos constitui, e que tal vacuidade

aproximar-se-ia de algo como a experiência do nada ou da morte. Haveria ainda nesse movimento um aspecto dual. Ao mesmo tempo em que o absurdo da existência seria revelado pelas fendas operacionais do aparelho, tempo inerte sentido enquanto tédio, será essa mesma experiência que nos possibilitará antever um desajuste no propósito dos aparelhos, desvelando-nos o seu real propósito, qual seja, o de nos render com sensações, informações, burocracias etc., tudo para que não nos deparemos com o nada que nos constitui: “é a morte em vida, uma não-vida. Na inumanidade do tédio ganhamos uma perspectiva de nossa própria humanidade” (SVENDEN, 2010, p. 43). É, sobretudo, uma experiência fenomenológica *par excellence*. A morte neste caso deve ser assumida, a nosso ver, como o *deixar-de-ser* no horizonte da funcionarização, de um viver anônimo, *impessoal* (das Man), inautêntico.

Heidegger, por sua vez, procurou dar contornos mais sistemáticos à análise do tédio, classificando-o em três estágios: (I) ser entediado por algo, (II) o entediar-se fazendo algo, (III) e o tédio profundo. Para nossos fins, relacionaremos apenas algumas características referentes à terceira forma, a qual, segundo Heidegger, apresentaria uma força transgressora, na medida em que corresponde à vivência de um tempo puro, refratário ao usualmente experienciado pela maioria de nós, imersos nas maçantes exigências do cotidiano. Diferentemente das outras formas de tédio³²,

³² A princípio, a primeira forma apontada por Heidegger é bastante comum. O exemplo dado pelo filósofo é o de alguém que espera em uma estação de trem a ocasião de sua partida, mas que demorará algumas horas para acontecer. Nesse meio tempo, tenta-se ler um livro, mas o enfado não nos permite concentrar, e então passamos a contar árvores e toda a sorte de coisas que apareça às nossas vistas, vagamos pela estação, e quando olharmos no relógio percebemos que o tempo não avançou de forma alguma. Como a própria palavra alemã sugere, *Langeweile* significa “momento longo”, vivenciado na forma de um extenso *enquanto*. É certo que não é a estação em si que nos entedia, mas o confronto com a espera inútil, de uma situação que adia o cumprimento do esperado: somos deixados no limbo. Quando esperamos pelo trem, por mais atrativos que a estação ofereça para passarmos o tempo (cafés, livrarias, lojas de souvenirs etc.), o que é desejado, contudo, é a partida: a estação está ali para ser deixada e, no entanto, quando o atraso decorre cria-se uma situação em que a experiência do tempo é totalmente diferente daquela esperada. A segunda forma de tédio, um *aborrecer-se junto a algo*, não surge de forma causal, incitada por algo exterior como acontece na primeira forma de

o tédio profundo não está relacionado a nenhuma situação específica – e por isso, Heidegger não encontra nenhum exemplo que possa ilustrá-lo. Neste caso, estamos vazios de tudo, inclusive de nós mesmos. De maneira tautológica, Heidegger dirá que o que entedia é “O entediante” (*das Langweilende*), condição ao mesmo tempo coercitiva e libertadora. Coerção no sentido de que somos constrangidos a ver a pura indiferença das coisas e de nós mesmos, uma vez que nos tornamos “ninguém” (*niemand*), mera vacuidade. Libertadora, pois, a partir daí, o tédio pode evidenciar a preocupação inautêntica com o mundo, as distrações por meio das quais o *Dasein* tende a naufragar. Quando experienciamos o mundo enquanto nada, quando retiramos o véu de significado das coisas, tornando-as vazias, o que nos resta? Apenas o momento de serenidade vazia, do estar-entregue do *Dasein* ao ente que se recusa na totalidade. O próprio tempo será tomado em outra dimensão, a de seu esvaziamento.

Flusser, igualmente, considerará o tédio algo tanto coercitivo quanto libertador. No entanto, é preciso ressaltar que o avanço técnico dos aparelhos tende a eliminar a atitude reflexiva (libertadora) relacionada ao entediar-se, isso porque eles se tornam cada vez mais velozes, dada a sua capacidade de processamento crescente, e o funcionamento dos programas já não permite a abertura de tantas

manifestação do tédio. Neste caso, o tédio pode ocorrer ainda que nos encontremos, p. ex., em uma festa com nossos amigos, com todos os encantos e diversões, coisas que geralmente tornariam a nossa noite imensamente agradável. Ali, não há aparentemente nada que aborreça. Mas, ao chegar em casa, ao voltar para o ritmo habitual da vida, surge a impressão de que não fiz nada a noite toda senão entediar-me. A questão é: por que me entedio? O primeiro fato a ser considerado é que a escolha de ir ou não à reunião é nossa – e este é um traço fundamental que difere o tédio de agora daquele descrito na primeira forma, cujas causas externas acabam por nos deixar no limbo. O vazio que agora surge é, portanto, fruto de nossas próprias escolhas. Além do mais, ao passarmos nosso tempo em tais situações, criamos uma ruptura do tempo, um *agora* que é uma suspensão entre o meu passado (quando fui lançado ao mundo) e o meu futuro (minhas projeções ou antecipações). Esse isolamento do presente constitui uma forma inautêntica de lidar com a existência, retirando-lhe de algum modo o seu sentido. (Cf. HEIDEGGER, 2015, p. 99 e ss.)

fendas capazes de nos jogar naquilo que poderíamos denominar de *limbo da existência funcionalizada*. Em suma, a fenda temporal que lhes surge interiormente tende a ser cada vez mais reduzida. Tal aspecto promoverá uma integração cada vez mais efetiva ao funcionamento dos aparelhos, sem a possibilidade de que as fissuras nos façam perceber esse processo. Os resquícios de um tempo próprio a nós desaparecerão: o nosso ritmo passará a ser condicionado fundamentalmente pelo tempo circular dos algoritmos.

De outra parte, em Kierkegaard o tédio aparecerá ora relacionado à angústia, ora com a ironia, e em certos momentos tornar-se-á uma variação da melancolia. Não nos cabe aqui, todavia, um detalhamento morfológico do tédio na trama kierkegaardiana, mas retirar daí alguns elementos que nos permitam um aprofundamento analítico dos fenômenos manifestos na pós-história.³³ De acordo com o filósofo dinamarquês, o mundo se abre em inúmeras possibilidades de vivência: posso ocupar-me disto ou daquilo e as coisas do mundo constituem para mim um espaço possível na condução de minha vida. O mundo contém, portanto, antecipações possíveis de mim mesmo. No caso do sujeito entediado os caminhos possíveis do mundo encontrar-se-iam de antemão fechados. Isso porque, enquanto disposição, o tédio é de alguma forma um modo de contato com as coisas, de maneira que as coisas assumirão a cor dessa forma de contato – como diz Fernando Pessoa, “da cor do meu aborrecimento”. Em resumo: a partir do momento em que o mundo se torna uma impossibilidade, tornamo-nos igualmente desterrados: estamos aqui, e, no entanto, “perdemos a possibilidade”. Diante de tal cenário, vale lembrar o desabafo de Diapsalmata: “Se eu desejasse para mim alguma coisa, eu não desejaria riqueza

³³ Para uma análise mais aprofundada, cf. FERRO, 2008, pp. 943-970

ou poder, mas a paixão da possibilidade, o olhar que em toda a parte, eternamente jovem, eternamente ardente, vê a possibilidade” (KIERKEGAARD, 2011, p. 29). O tédio em Kierkegaard, assume a forma da *impossibilidade*: é a paragem do tempo em que nos encontramos estagnados, tempo de pura desesperança, posto que não há futuro possível em que possamos nos projetar.

Caso pensemos, a partir das diretrizes kierkegaardianas, as possíveis consequências da disposição tediosa no cenário pós-histórico, veremos que ela se encontra instalada nos *programas* que possibilitam a utilização dos aparelhos. Dada a complexidade estrutural das caixas-pretas, seja a de um aparelho fotográfico ou *smartphone*, ou ainda dos aparatos sociais que burocratizam a vida contemporânea, os programas auxiliam no estabelecimento de interfaces capazes de conciliar o *hardware* com os funcionários dos aparelhos que, por sua vez, operam ou funcionam de acordo com as premissas estabelecidas destes programas. Suponhamos uma máquina fotográfica digital, capaz de transformar fótons em pixels, “realizando a realidade” por meio de imagens técnicas. Ainda que tal aparelho contenha inúmeras possibilidades de captura, o número de tecnoimagens possíveis de serem geradas estará sempre restrito ao *x* de possibilidades contidos previamente em seu programa. Diante desse panorama, a *redundância*, ou seja, a geração de informações repetidas, tende a aumentar o número de acontecimentos prováveis. Tal qual um jogo que depois de esmiuçado deixa de oferecer-nos o entusiasmo, a tendência dos programas é a de nos aborrecer por meio de uma estrutura tediosamente previsível. No caso do ser programado, isto é, do funcionariado, os caminhos possíveis do mundo estariam a princípio fechados. O tédio revelar-se-ia sob a forma da *impossibilidade*: a experiência de um tempo cíclico, onde resta tão-somente a atualização das virtualidades de uma realização de mundo já previamente estabelecida.

Em resposta ao tédio que tende a recair sobre no conjunto das relações aparelhísticas da pós-história, a arte, uma vez mais, apresentar-se-á enquanto medida salutar, por ser ela capaz de criar as fissuras necessárias no funcionamento dos aparelhos, revelando-nos o real propósito dos mesmos.

3.3) ARTE E EMBRIAGUEZ

Por meio da arte o mundo foi recriado inúmeras vezes. Ela carrega em si a capacidade de ampliar os limites da percepção humana, incrementando a vida com novos modelos de vivência. Os produtos da arte são, nesse sentido, “(...) estruturas propostas pelo artista para ordenar experiências futuras, redes para colher experiências novas. Uma poesia de amor (...) é uma proposição para uma nova maneira de amar. Uma composição dodecafônica ou uma pintura impressionista (...) são proposições para experiências acústicas e visuais novas” (FLUSSER, 2011a, p. 10-11).³⁴ Cabe, inicialmente, analisar de que maneira esse processo ocorre, ou seja: qual é a *fons et origo* que anima o impulso artístico – bem como de sua importância para a nossa sobrevivência diante do cenário pós-histórico emergente.

Para tal empreendimento, encontraremos alguns indicativos no instantâneo “Nossa Embriaguez”, de *Pós-história*, em que o autor se debruça sobre a investigação dos “meios entorpecentes” utilizados enquanto recurso para atenuar nos sujeitos as tensões interpostas pela cultura. Duarte observa ainda que “a possibilidade de decifração das imagens técnicas e, portanto, da contraposição ao seu efeito

³⁴ Em *The Surprising Phenomenon of Human Communication*, 1975, Flusser dirá, de modo semelhante, que “nas artes, surge um esforço para inventar novos meios de comunicar experiências não articuladas até então; para dizer o que não foi dito; para pronunciar o inefável”. (SU, p. 25).

programador passa pela discussão sobre as formas de inebriamento na situação pós-histórica” (2012, p. 218), remontando, por conseguinte, à tese freudiana que, em *Mal-estar na civilização*, sugere que o uso de “substâncias tóxicas” se apresenta como umas das saídas possíveis às decepções, sofrimentos e outras tarefas árduas interpostas pela vida, justamente por serem capazes de nos tornarem indiferentes à realidade.³⁵

Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele (...). O serviço prestado pelos veículos intoxicantes na luta pela felicidade e no afastamento da desgraça é tão altamente apreciado como um benefício, que tanto indivíduos quanto povos lhe concederam um lugar permanente na economia de sua libido. Devemos a tais veículos não só a produção imediata de prazer, mas também um grau altamente desejado de independência do mundo externo, pois se sabe que, com o auxílio desse “amortecedor de preocupações”, é possível, em qualquer ocasião, afastar-se da pressão da realidade e encontrar refúgio num mundo próprio, com melhores condições de sensibilidade (FREUD, 2008, v. 18, p. 83).

De maneira similar, Flusser dirá que, para além dos instrumentos construídos pelo ser humano para produzir a cultura, ele também “produz instrumentos para escapar à tensão produzida pelos seus instrumentos” (PH, p. 153). As drogas, neste caso, seriam capazes de atravessar o véu que codifica o mundo rumo ao “concreto”, para nele se dissolver, a partir de uma vivência sem mediações, aos moldes de uma *unio mystica* – ou seja, permitem o mergulho na zona terrificante. A visão de tal experiência, todavia, aparecerá aos olhos dos sóbrios como contemplação repugnante. Essa repulsa diante do êxtase do ébrio se deve ao fato de que ele revela aos “sãos”, todas as “contorções” (poder-se-á dizer, todos os recalques) da existência

³⁵ Para uma discussão sobre o instantâneo “Nossa embriaguez”, bem como sobre a proximidade entre os pensamentos de Freud e Flusser, Cf. DUARTE, 2012, pp. 216 e ss.

humana frente à edificação da cultura. De outra parte, é preciso ressaltar que a posição assumida pelo inebriado é sobretudo antipolítica, uma vez que este recusa o espaço público, voltando-se unicamente sobre sua experiência privada. Mas ainda assim, apresenta-se como um gesto de protesto, observável publicamente, no qual o inebriado “demonstra a possibilidade dos aparelhos serem transcendidos”, e dessa forma “se assemelha ao gesto do suicida: aponta publicamente para o ‘além’, não apenas o ‘além’ da república, mas igualmente o ‘além’ dos aparelhos” (PH, 158).

A arte, por sua vez, demonstra ser um tipo de droga peculiar. A caracterização da arte enquanto inebriante se deve ao fato de que ela possui, como outras drogas, “viscosidade ontológica”, ou seja, no glossário flusseriano, *a capacidade de mediar o imediato*. A peculiaridade está no fato de que a arte, diferentemente de outras drogas, (i) é capaz de gerar uma *transitividade* entre o imediato e o mediado, ou seja, de resgatar a experiência concreta, privada, codificando-a ou tornando-a publicável no mundo da cultura, modificando, como observa Duarte, “a percepção dos ‘dados brutos’ (como a matéria prima para a dimensão ontológica da língua) de um modo tal que, ao refuncionalizar a mediação pela cultura, dá a impressão de uma experiência imediata privilegiada da ‘realidade’” (2012, p. 219); além do mais, (ii) a arte é droga que possui aceitação social, não vista portanto enquanto espetáculo nauseante, mas como “beleza”. Cabe ressaltar que ambos os aspectos, *mutatis mutantis*, se vistos conjuntamente, assemelham-se à noção freudiana de sublimação, ou seja, essa capacidade da arte em promover um desvio pulsional socialmente aceito, ao tornar o manifesto (visível) o inconsciente. Trata-se, portanto, de movimento:

(...) que se dirige para o “além” do espaço público rumo ao privado, e que agarra um pedaço do espaço privado, “uma experiência imediata”, para lançá-lo sobre o espaço público em forma codificada. Tal gesto é *interpretável* de várias maneiras. Como gesto

que apanha “ruído” e o transforma em “informação” (interpretação aparelhística esta). Ou como gesto que transforma “experiência” em “modelo”. Ou como gesto de sonhador que transforma “fantasma” em “símbolo”. A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. A viscosidade ambivalente da arte está na raiz da viscosidade ambivalente da cultura toda (PH, p. 159).

Ao referir-se à “viscosidade ambivalente” da arte, o filósofo quer indicar o movimento ao mesmo tempo necessário e perigoso em relação à cultura: por meio da produção artística a cultura pode ser incrementada com novos modelos, experiências etc., mas, concomitantemente, corre o risco de ter desestabilizado o projeto ou programa inscrito em seu funcionamento. Em todo caso, a cultura não pode se furtar de tal movimento, “porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia” (PH, p. 159).

Não se vê, atualmente, como os aparelhos vão resolver o problema. Se optarão pela sua própria redundância, ou pela possibilidade sempre presente de serem eles próprios recuperados pela abertura do homem rumo ao imediatamente concreto. E nessa indecisão da situação atual reside a tênue esperança de podermos, em futuro imprevisível, e por catástrofe imprevisível, retomar em mão os aparelhos.

É importante destacar, por conseguinte, que diante da dimensão aparelhística, cuja tendência é a de absorver todo e qualquer gesto para o interior dos aparelhos, a arte apresenta-se, segundo Flusser, enquanto gesto inassimilável e, deste modo, enquanto gesto emancipatório, pois “publicar o privado é o único engajamento na república que efetivamente implica transformação da república, porque é o único gesto que informa”, e na medida em que os aparelhos “permitem tal gesto, põe eles em perigo a sua função des-politizadora”.³⁶ Em outras palavras, a arte

³⁶ Posto que em sociedade doravante funcionalizada a escolha dos indivíduos passaria a ser automatizada em função das prescrições dos programas em funcionamento, resultando no

seria capaz de subverter a lógica de funcionamento automático e redundante dos aparelhos, promovendo uma ruptura ao inserir aí elementos até então imprevisíveis. No entanto, podemos confrontar a visão flusseriana acerca da arte enquanto “gesto inassimilável” justamente frente ao seu aparelhamento promovido pelo mercado das artes, com a transformação dos valores estéticos em valores puramente econômicos. Não que o artista pudesse, desde sempre, prescindir das relações econômicas, necessárias, p. ex., à sua sobrevivência. Mas que o artista e, por conseguinte, a sua produção artística, na contemporaneidade, se confundem com os processos que sustentam o regime da própria sociedade capitalista, esvaziando-a de um sentido crítico efetivo – ou, como aponta Safatle, o esgotamento da crítica enquanto valor estético (Cf. SAFALTE, 2008, pp. 179 e ss.) – ao abdicar o senso de recusa ou protesto frente ao *status quo*.

3.4) ARTE E ARTIFÍCIO

Ao caracterizar a arte enquanto embriaguez (negação da cultura que alimenta a cultura) – processo através do qual o sujeito mergulha em sua experiência concreta e privada para daí extrair e publicar novas formas de vivência – as formulações de Flusser ainda estão próximas à visão apresentada em *Língua e Realidade*, ou seja, a do processo artístico (criatividade) enquanto coisa transcendental, espontânea, inspirada. Todavia, em obras como *O Universo das imagens técnicas* e *A Escrita*, surge outra conotação: a da arte vista enquanto jogo ou estratégia, na qual o artista

entorpecimento da faculdade crítica dos sujeitos, por meio da “programação” do estado subjetivo, cujo escopo é a descaracterização da consciência política. (Cf. PH, p. 156 e ss).

assume o papel de um jogador (por meio de aparelhos e programas) cuja meta é variar o repertório da realidade, atualizando-o em novos modelos de vivência - e nesse ínterim a arte se aproxima da noção flusseriana de ficção. O processo artístico, nesse contexto, é tomado como algo artificial, deliberado, *variacional*, não-intuitivo, (a partir de uma visão teórico-científica, informática, cibernética etc) (Cf. **FF**, p. 85 e ss). Para ambos os casos permanece correta a afirmação de que a arte é um esforço criativo *contra* a tendência à desinformação, além de recurso potencial e importantíssimo diante de uma realidade aparelhada. Vejamos alguns dos desdobramentos relativos à assumpção da *arte enquanto artifício*.

Ao assumir o lado *artificial* da arte, o filósofo tem por intenção dessacralizar o que se entende por produção artística. Pretende com isso resgatar uma concepção de arte que esteja aliada à ciência sob a perspectiva da *techné*. Como reiteradas vezes afirma o autor, a “história da cultura” pode ser descrita como o embate persistente entre o que *é* e o que *deve-ser*, ou seja, um esforço *malicioso* para modificar as circunstâncias objetivas (“naturais”) que fazem face à existência humana, de transformar os obstáculos que se encontram lançados, por assim dizer, “no meio do caminho” (*ob-jectum*).³⁷ E o modo pelo qual os objetos são alterados, a forma com a qual os sujeitos superam tais obstáculos, denominar-se-á arte (*techné*).³⁸

O termo *techné* designa a capacidade de fazer surgir *algo* – mais especificamente, a partir da transformação da natureza em algo artificial: “*techné* significa ‘arte’ e está relacionada com *tekton* (carpinteiro)” e “a ideia fundamental é a de que a madeira (em grego, *hylé*) é um material amorfo que recebe do artista, o

³⁷ FLUSSER, V. “Mundo Codificado”, p. 194

³⁸ Levando-se em conta que entre ambos os termos, no pensamento flusseriano, e como ressalta Andreas Ströhl, parece não existir muita distinção. (Cf. FLUSSERIANA, 2015, p. 127-129)

técnico, uma forma, ou melhor, em que o artista provoca o aparecimento da forma” (FLUSSER, 2008, p. 182). Poder-se-ia dizer, deste modo, que o artista é aquele que por meio de seu fazer engana a matéria, subverte as formas naturais: uma alavanca, por exemplo, é uma arte “capaz de enganar a gravidade, trapacear as leis da natureza, arditosamente”, e o artista apresenta-se, sobretudo, enquanto um conspirador malicioso: “ser humano é um design contra a natureza”. O termo latino equivalente ao grego, “Ars”, resguardará a mesma conotação: “quer dizer (...) ‘articulabilidade’ ou ‘agilidade’ e *artifex* (‘artista’) quer dizer ‘impostor’” e “o verdadeiro artista é um prestidigitador, o que se pode perceber por meio das palavras ‘artifício’, ‘artificial’ e até mesmo ‘artilharia’” (FLUSSER, 2008, p. 183). Se analisarmos etimologicamente as palavras máquina e mecânica (*mechos*), correlacionadas ao termo *techné*, veremos que resguarda sentido similar: “Ulisses é chamado *polymechanikos*, (...) “o astucioso” (FLUSSER, 2008, p. 182).

A arte pode ser compreendida, nesse íterim, como uma prática deliberada que intenta superar os obstáculos da realidade, e em último caso, refere-se a todo e qualquer artifício capaz de transformar a nossa condição enquanto seres determinados em agentes livres, libertos da submissão da natureza, dos objetos etc. Por consequência, tal processo de artificialização, a do ser humano enquanto artifício realizado e sua consequente implicação sobre os processos materiais da sociedade, *tende* a nos libertar para aquilo que seria o propósito fundamental da existência humana, de acordo com a ética flusseriana: o de que possamos nos voltar sobre nós-mesmos: “seremos liberados da negação, do *estar aqui contra*, e liberados para o diálogo, o *estar aqui com os outros*” (FLUSSER, s/d.a). A telemática, como vimos, será o meio a partir do qual tornar-se-á possível a concretização de tal existência intersubjetiva:

(...) para, em diálogo com os outros elaborarmos informações sempre novas, e informações imateriais, não negadoras de objetos. As imagens dialogicamente sintetizadas em terminais são disto exemplo precoce. O homem enquanto artifício realizado será elo em diálogo produtor de arte pura. Pois tais informações imateriais sintetizadas, tal arte pura criada deliberadamente por diálogo, não mais será técnica que visa alterar o mundo objetivo afim de alterar o homem. Será técnica que visa dar sentido à vida intersubjetiva (FLUSSER, s/d.a).

Como a passagem supracitada indica, a artificialização da vida acabará por deslocar paulatinamente a *pré*-ocupação com a cultura material (que pautou o desenvolvimento da humanidade desde o seu início), rumo aos problemas relacionados ao processamento de informações, ou seja, rumo à cultura imaterial. Isso se dará, como apontado, pelo fato de que (I) o trabalho será substituído por aparelhos, mas também porque (II) há um desinteresse crescente na cultura material, que pode ser notado desde a primeira revolução industrial, quando a realidade passou a ser inundada por uma maré de objetos que, ao serem reproduzidos de forma incontável e automática, tornaram-se cada vez mais baratos e efêmeros, objetos de mero consumo, úteis até que se esgotem ou se tornem descartáveis. E é justamente essa torrente de objetos desvalorizados (sem aura) que levaria ao desinteresse da cultura objetiva em detrimento de um interesse cada vez maior na cultura imaterial (na informação). A fotografia é um ótimo exemplo de como isso opera, pois o produto da fotografia, isto é, a imagem que pode ser exaustivamente reproduzida, “é objeto desprezível, de valor quase nulo, um estereotipo efêmero e facilmente reconstituível”, enquanto que o valor está contido no protótipo (negativo ou imagem armazenada em memória).

Em suma, a produção de artefatos que visava o mundo dos objetos (contra os objetos, a fim de transformá-los), em situação futura estará voltada puramente para a modificação de informações, e o artista tornar-se-á um manipulador de códigos, a

fim de modificá-los como num jogo deliberado em que novas *estratégias* serão traçadas para a luta do ser humano contra a morte e o esquecimento: “artista não mais é artesão que imprime informações sobre objetos (pedras, telas, palavras, sons musicais ou odores). ‘Artista’ doravante é jogador que visa situações improváveis no jogo no qual está engajado” (FLUSSER, s/d.a). Esse ponto já havia sido tangenciado na alegoria do *Vampyroteuthis Infernalis*. Na fábula, Flusser ressaltava que a diferença entre o ser humano e o octópode estaria no fato de diferirem quanto aos métodos de preservação e armazenamento da memória, uma vez que ambos estão engajados contra o esquecimento. “Os homens”, dirá o filósofo, “confiam um pouco mais que o *Vampyroteuthis* na permanência dos objetos” (VI, p. 110), de modo que, ao longo de sua história, toda vivência era vivenciada *para* um determinado objeto (seja ele o mármore, o bronze, o papel, os sons, a língua):

E todo objeto que o homem encontra no seu caminho rumo à morte contém implicitamente as categorias que permitem articular determinadas vivências: determinado sentimento, pensamento, valor, desejo. Não é que o homem passe primeiro por uma vivência qualquer, e depois procure por um objeto apropriado para nele exprimi-la. O homem vivencia, desde já, em função de determinado objeto. Vivencia como escultor de mármore, como orador ou escritor português, como músico, como produtor de filmes (...). // Surge destarte *feedback* entre homem e objeto, no curso do qual o homem vai informando o objeto, e vai sorvendo vivências nele que vai novamente utilizar para informar o objeto. Tal *feedback* é a essência da arte (VI, p. 111).

O interesse do *Vampyroteuthis*, por sua vez, não está em informar objetos. Para o octópode a confiança na permanência do mundo dos objetos é irrisória, de forma que a sua atividade criadora, a maneira pela qual ele armazena vivências adquiridas, transpassa os objetos e se dirige fundamentalmente rumo ao outro, pois é na luta contra o outro que ele se realiza: “tal *feedback* entre emissor e receptor, tal

diálogo, é a essência da arte do Vampyroteuthis” (VI, p. 114). Ao se servir de luzes, cores e nuvens de sépia, esses *media* “efêmeros e transpassáveis” (quase-imaterialidades) produzidos por suas próprias glândulas, o Vampyroteuthis procura informar o outro, a memória do outro.

Esse deverá ser, *mutatis mutantis*, o modelo futuro do artifício humano. Como aponta Flusser, “(...) na medida em que a arte humana diverge da vampyrotêuthica, ela é empresa confusa e indisciplinada, e na medida em que a arte humana vai adquirindo autoconsciência e disciplina, vai convergir com a arte do Vampyroteuthis” (VI, p. 118). Ou seja, a autoconsciência da arte humana, se dará, portanto, quando o interesse dos seres humanos não mais se desviar para os objetos, mas para o outro. Isso revelaria ainda que a história da arte foi, até agora, “uma história de mal-entendidos”, pois fazer arte é, de acordo com o filósofo, realizar teoria da comunicação. Como observa Flusser, em importante passagem:

A consequência disto é a revolução das comunicações ora em curso, revolução esta que vai reformular o fazer humano todo. No fundo, tal revolução consiste no desvio do interesse existencial, estagnado nos objetos, de volta para o outro. As nossas estruturas comunicativas vão se transformando fundamentalmente, no sentido de constituírem *media* efêmeros e transpassáveis, que permitem informar o outro sem ter que passar por objetos. É como se a humanidade, depois de uma volta multimilenar pelo mundo dos objetos, estivesse agora reencontrando o caminho do Vampyroteuthis (VI, p. 119).

Entretanto, como vimos no primeiro capítulo, a maneira pela qual o octópode dispõe de sua arte é *estratégia* que visa, por meio da sedução e do engano, incutir (copular) violentamente informações. Isso não é, obviamente, uma exclusividade da arte vampyrotêuthica, caso tomemos como exemplo a cultura de massa. Mas, se vista de um ponto de vista diferente, em que o outro não mais seja “apenas o adversário a ser violentado para ser informado, mas também aliado que

informa junto conosco”, a noção mesma de *estratégia* ganha nova significação, qual seja, a do engajamento conjunto, cujo propósito é o dispor de modo sempre renovado os termos da realidade na luta contra o *deixar-de-ser*, isto é, contra o esquecimento e a *des*-informação. “Estratégia”, define o filósofo, “é o grito de guerra que o homem lança na cara do universo, é ela arte que o homem manhoso, (o homem verdadeiro, humano), emprega para enganar o mundo” (FLUSSER, s/d.a).

Se a estratégia adotada pelos seres humanos no campo da cultura material se voltava contra os objetos, afim de informá-los para que, em sua durabilidade, os artefatos persistissem à desintegração, armazenando e transmitido informações ao longo do tempo, no campo das memórias eletromagnéticas (que, segundo Flusser, são muito mais resistentes à entropia do que a argila, o mármore ou bronze³⁹) e da produção das imagens sintetizadas, a estratégia assumida deverá ser outra: desenvolver técnicas que manipulem as regras do jogo dos códigos existentes. Mas não apenas dos códigos pós-alfabéticos, uma vez que o filósofo aponta também para as possibilidades abarcadas pelas novas técnicas de manipulação dos seres vivos, como o mostra a revolução biotécnica.⁴⁰

Os processos de artificialização da vida, vistos desta perspectiva, tornam-se altamente intensificados, já que a vida deixará de ser o resultado da “estúpida automaticidade do processo vital” e passará a ser o resultado da combinação

³⁹ Não haveria, contudo, consistência para tal afirmação, ou seja, de que as memórias eletromagnéticas são mais “perenes” que em outros suportes. Sobretudo se considerarmos que a imaterialidade da memória se dá em termos, já que as “nuvens” possuem, ao fim e ao cabo, materialidade concreta (p. ex., localizam-se em um sala de armazenamento de dados hermeticamente fechada em algum lugar do vale do silício).

⁴⁰ No tocante à definição flusseriana do termo “Código”, Müller-Pohle defenderá a perspectiva de que apenas “o tecido de símbolos inteiramente criados pelo homem”, ou seja, os produtos da cultura, poderiam ser denominados “códigos”, excluindo, portanto, o “código genético. (Cf. FLUSSERIANA, 2015 p. 110). Todavia, no conjunto de palestras “Artifício, Artefato e Artemanha”, bem como no ensaio “Arte Viva”, Flusser, não apresenta esta distinção, tratando por código todo e qualquer elemento que possa ser manipulado artificialmente.

deliberada e sempre renovada de novos elementos. A artificialização dos processos biológicos já pode ser notada, como observa Flusser, nos “métodos da contracepção, na inseminação artificial, e um pouco mais tarde na incubação ‘in vitro’”, técnicas que libertam a mulher para o gozo da sexualidade, fazendo com que o ato sexual assumira outra conotação: “passará a ser arte, técnica pura, jogo puro”. Das possibilidades antevistas por tal arte deliberada, pode-se elencar também modificação da certeza da morte em “acidente tecnicamente evitável”, o que resultará em alteração radical da nossa forma de estar-no-mundo: em suma, a vida passará a ser vista enquanto código passível de ser computado, de *deliberação*, cujas regras do jogo poderão ser alteradas (bem como, por desdobramento, as regras do amor e da morte).

A nova revolução cultural se deve a técnicas que manipulam, (entre outras coisas), as regras do jogo do qual os seres animados, (plantas, animais e homens), são situações fenomenalizadas. São técnicas que ultrapassam o aspecto fenomenal do outrora chamado “real”, para penetrarem o campo relacional concreto sobre o qual os fenômenos repousam. Por isto “arte” e “ciência” deixam de ser atividades que estudam e manipulam fenômenos, e passam a ser atividades que mergulham deliberadamente no campo relacional para brincarem com suas virtualidades. Arte, técnica e ciência em geral se “imaterializam” (...). “Imaterializam-se” sobretudo porque “artefato” não mais significa “obra”, e passa a significar “estratégia de jogo” (FLUSSER, s/d.a).

Diante desse novo contexto “operacional” da arte enquanto artifício, a figura do *poietés* (no largo espectro que esse termo possui no contexto flusseriano), não mais deverá ser considerada *apenas* sob o viés de um tradutor de silêncios, tal como fora outrora caracterizado.⁴¹ Doravante, poeta é o técnico dos códigos pós-alfabéticos.

⁴¹ Como adendo, no manuscrito intitulado *Jogos*, redigido ainda no período de permanência no Brasil e no qual Flusser atentava para um modelo de ser-no-mundo baseado na figura do jogador (*homo ludens*), o poeta será caracterizado como um “aumentador de repertórios”, ou seja, enquanto ente capaz de transformar ruídos e incorporá-los no universo dos jogos (a língua, a ciência da natureza, a música a pintura etc.).

É, sobretudo, *informador* e *permutador*, duas qualidades, que, em conjunto, ressaltam a capacidade do artista, não apenas em produzir novos ruídos (ponto de vista transcendental), mas também a capacidade de, através do auxílio de aparelhos e programas, variar as informações a partir dos modelos de realidade existentes, como p. ex., a criação biotécnica de “seres que sintetizam características zoológicas com botânicas” (FF, p. 86), ou então, a criação de obras a partir do “jogo do acaso da permutação”, cujo papel do artista é o de escolher dentre os processos computados, aqueles que lhe sejam mais apropriados – neste caso, o artista passaria a ser um filtro ante os processos automatizados de criação.⁴² Como observa Flusser,

O novo poeta, munido de aparelhos alimentados digitalmente, não pode ser tão ingênuo. Ele sabe que tem de calcular sua experiência, decompô-la em átomos de experiência, para poder programá-la digitalmente. E, nesse cálculo, ele deve averiguar o quanto sua experiência já seria pré-modelada por outras. Ele não se reconhece mais como “autor”, mas como permutador [*Permutator*]. Também a língua que ele manipula não lhe parece mais material bruto que se acumula em seu interior, mas ele a vê como um sistema complexo que lhe chega para ser permutado por ele. Sua atitude em relação ao poema não é mais a do poeta inspirado e intuitivo, mas a do informador [*Informator*]. Ele fundamenta-se em teorias e não faz mais poesia empiricamente (ES, p. 88).

Cabe notar, uma vez mais, a semelhança evidente da concepção de arte variacional em Flusser, bem como das transformações desencadeadas com assentamento da cultura imaterial, com a teoria estético-informacional de Moles. Para o pensador francês, “a arte permutacional (...) repousa sobre uma combinação de elementos simples propondo um campo de possíveis e um algoritmo a ser explorado”;

⁴² “O fato é que no futuro não teremos mais de tomar decisões, mas preservaremos o direito de revogar as decisões tomadas automaticamente: o direito do “não”, do veto. Ora, pois é precisamente este direito de dizer “não”, o de vetar, que constitui a liberdade – porque “decidir” não é dizer “sim” para determinada alternativa, mas dizer “não” a todas as demais alternativas.” (UN, p. 137).

desta feita, “a função do artista torna-se intelectualizada, seu contato com a matéria, antes essencial, perde a sua importância e ele se apoia enormemente sobre as novas técnicas de ação sobre a natureza” (MOLES, 1968, p. 76). O trabalho do artista será baseado cada vez mais na sequência controlada de informações: “eles fabricam programas”. Moles ressalta também um novo papel para o *esteta*, como "homem de laboratório", o qual, em conjunto com os produtores de arte, deverá definir as "regras de percepção da originalidade nas obras, os mecanismos sociodinâmicos de difusão, as leis combinatórias, algoritmos da programação de máquinas” (MOLES, 1968, p. 78). Segundo Campanelli, o que se estabelece é uma cultura do *remix*:

(...) qualquer diálogo pressupõe a existência de informações contidas em alguma memória, armazenadas por meio de um discurso que as pronunciou (transmitiu). Em outras palavras, o ponto estabelecido por Flusser é que toda informação é uma síntese de informações anteriores; (...) a partir desse pressuposto, ele afirma que os seres humanos não criam, mas jogam com informações precedentes (2015, p. 109).

Em linhas gerais, até aqui vimos como a história da cultura se converte na história do desenvolvimento de técnicas (ou artes) capazes de investir os seres humanos na posição de agentes libertos do determinismo da realidade. Tal processo desembocará em uma completa artificialização do mundo e do ser humano. Entra em cena um novo grau de desenvolvimento da cultura, rumo à imaterialidade, na qual o ser humano passará a ser artífice capaz de manipular (programar) radicalmente o mundo, de agora em diante visto como conjunto de dados ou informações. Ainda assim, poderíamos arriscar que, tal qual o poeta que mergulha no silêncio ou na zona terrificante, o artista “programador” também faz a sua incursão, por meio dos aparelhos, no *nada* irrealizado, a *zerodimensionalidade*. Continuará, portanto, a

executar um movimento exotérico ao explorar nessa zona abismal novas possibilidades de incrementar o tecido da realidade.

As revoluções técnicas sempre foram catalizadoras de novas rupturas e transformações no tecido social, fato que Marx já havia sublinhado em conhecida passagem de *A Miséria da Filosofia*: “o moinho a braço vos dará a sociedade com o suserano; o moinho a vapor, a sociedade com o capitalismo industrial” (MARX, 1985, p. 106). Inequívoco, ademais, é o fato de que estamos inseridos justamente em um desses momentos de ruptura e transformação. Todavia, ainda não são claras as consequências que podem ser derivadas dos avanços propulsionados pela artificialização da vida. Daí a necessidade de retificar algumas perspectivas sobre as novas formas de dominação e ajuntar possibilidades de superá-las. Lutar contra a redundância (ou contra a estupidez da vida programada) apresenta-se, a nosso ver, como estratégia fundamental. A questão é: de que maneira?

“Os novos revolucionários”, afirma Flusser, “são fotógrafos, filmadores, gente do vídeo, gente de *software*, e técnicos, programadores, críticos, teóricos e outros que colaboram com os produtores de imagens” (UN, p. 67). Ou seja, o filósofo indica que uma vez que a revolução técnica é uma condicionante específica das transformações sociais, é o engajamento sobre o domínio dos meios técnicos que determinará o futuro (político) da sociedade. E, uma vez que a sociedade pós-histórica é uma sociedade mediada por imagens técnicas, que determinam a nossa forma de existência, tal engajamento se volta em específico sobre *como* politizar tais imagens – possibilitando a reversão da tendência *fascista* inerente a elas. Engajamento que visa abrir campos de diálogo, “que perturbem os discursos entorpecentes”, que sabotem “os programas em funcionamento”, “a fim de transformar a estrutura social de feixes sincronizados

em rede” (UN, p. 67). Parafraseando a 11ª tese de Marx sobre Feuerbach, poderíamos dizer *que não basta interpretar o mundo, é preciso reprogramá-lo*.

3.5) HACKEAR A EXISTÊNCIA

To hack, em tradução aproximada para o português, e ao contexto que aqui queremos inseri-lo, significa cortar (do inglês arcaico, *hæccan*, “cortar em pedaços”, retalhar). O verbo carrega consigo o sentido de um corte abrupto, violento: “the butcher *hacked off* a larger chunk of meat”. No campo da informática, em que a palavra tem sido apropriada em um uso bastante corrente, *hack* significa solucionar um problema de maneira pouco elegante – e nesse caso podemos tomar como sinônimo a palavra *kludge*, cujo sentido mais próximo a nós é o de improvisar, “fazer uma gambiarra”. É daí que surge a acepção, assimilada pela língua portuguesa, da palavra *hackear*: a de uma ação que é capaz de *cortar* ou *quebrar* (como quando se utiliza uma ferramenta para abrir aparelhos no intuito de ver o que há dentro) um sistema ou programa. E mais: o hacker não só é capaz de acessar os dados de sistemas restritos, como também é perfeitamente capaz de alterar (por meio de uma “gambiarra” ou *fix*) o funcionamento do programa, fazendo com que este passe a funcionar em seu próprio benefício. Nesse sentido, pretendemos explorar a importância e a complexidade das dimensões ética e estética que a figura do *hacker* assumirá na sociedade programática que desponta em nosso horizonte. Os hackers não só parecem ser aqueles que substituirão a figura tradicional do *revolucionário* (enquanto agente histórico), como também deverão ser tomados como um *modus vivendi*, modelos de uma prática cotidiana necessária, sob o risco de que sejamos totalmente subsumidos pela dinâmica do novo contexto das relações aparelhísticas.

Os programas contêm certo número de virtualidades que, por sua vez, serão executadas pelos funcionários. Tomemos o exemplo de um “sistema de buscas on-line” (tipo *Google*®). É um programa que por meio de certos algoritmos combinará dados inseridos (*input*) com aqueles previamente presentes em seu banco de dados, de modo a revelar novos resultados (*output*). Todavia, o número de resultados previstos estará restrito ao número de dados nele já contidos e que, por sua vez, são colhidos ou rastreados de acordo com o padrão de um meta-programa (alimentado em parte pelos próprios funcionários). Das problemáticas quanto ao funcionamento de programas, duas podem ser de antemão observadas: (i) são sistemas que possuem número limitado (ainda que enorme) de virtualidades a serem executadas e, por esse motivo, (ii) acabam por restringir o campo de ação e experimentação dos funcionários ao número de virtualidades já pré-estabelecidas. Se, interessado em filosofia, insiro a entrada [ESTÉTICA], com a intenção de colher mais informações sobre o tema, ficarei surpreso ao perceber que a maioria dos resultados alocados em meu visor *em ordem de pressuposta importância* não dizem respeito à minha intenção originária, e que “estética” para o programa significa: cosmética, salão de beleza, cremes antirrugas, cirurgia plástica etc. É certo que eu posso refinar a minha busca e digitar as palavras [ESTÉTICA + FILOSOFIA], ou [ESTÉTICA + FILOSOFIA + KANT]. Ao fazê-lo, os resultados apresentados pelo programa parecem entrar em acordo com a minha verdadeira intenção – ressaltando sempre que o número de opções estará restrito ao número de virtualidades contidas no banco de dados. Todavia, a questão principal não é essa, mas a de saber por que ao digitar “estética” apareceram certos resultados e não outros. Isso se deve ao funcionamento de um meta-programa.⁴³

⁴³ Como aponta o conjunto de pensadores anônimos, denominado *Comité Invisível*: “O que se esconde, com a Google, sob a capa de uma inocente interface, de um motor de busca de uma rara eficácia, é

Tomemos o exemplo de um meta-programa: a publicidade. Cabe a ela criar necessidades e capturar o senso de orientação (o desejo) dos consumidores. Ao funcionarem de acordo com o meta-programa, tais funcionários passarão a alimentar o banco de dados de nosso sistema de buscas com as entradas: [CLÍNICA ESTÉTICA], [ANTI-RUGAS]. E quanto maior o número de buscas, maior será a pressuposta importância dada ao assunto (e que servirá como auxílio para que o programa hierarquize o resultado de futuras buscas). Fosse o intuito da publicidade, enquanto meta-programa, a educação estética do ser humano, provavelmente as buscas dariam resultados diferentes. De modo que o sistema de buscas não funciona tanto como um buscador, mas antes enquanto um orientador ou direcionador de nossas procuras: orienta-as de acordo com os nossos supostos interesses, mas, como já observamos, sob a interferência de um feedback ou retroalimentação de dados. A internet, que potencialmente se apresenta como uma ferramenta sofisticada para a troca de informações (estrutura dialógica), assume, no entanto, e continuamente, uma estrutura comunicacional unilateral: não mais a forma de rede, mas a de um discurso vertiginoso (que corre em forma de cascata).

Já se pode antever as problemáticas decorrentes de uma realidade que, ao ser atualizada constantemente, e apesar disso, torna redundante o índice de ação e experimentação dos sujeitos. Se a comunicação serve ou deveria servir como suporte contra “a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte”, justamente por tecer uma trama capaz de nos afastar de nossa solidão (entropia existencial), de incrementar e expandir os limites de nossas visões de mundo – se a comunicação

um projeto explicitamente político. Uma empresa que cartografa o planeta Terra, expedindo equipas para cada uma das ruas de cada uma das suas cidades, não pode ter vistas estritamente comerciais. Jamais se cartografa aquilo que não se imagina tomar. “Don’t be evil!”: submeta-se”. (2016, p. 86).

pode servir a tudo isso, é preciso ressaltar que dentro das diretrizes determinantes do programa em execução ela corre o risco de perder a sua potência característica: a potência “poética”. A liberdade, segundo o modelo proposto por Flusser, é um ato atrelado fundamentalmente à comunicação humana. É ela, a comunicação, que nos permite incrementar nosso horizonte de vivências contra a inelutável tendência entrópica que parece penetrar até à medula de nossas existências cósmicas, sociais e culturais. Assim como o gelo, pela transferência de calor, tende a se tornar líquido (disforme); assim como o belo que, pela ação desgastante do tempo e da economia de nossa percepção, tende a tornar-se kitsch (redundante, incapaz de in-formar); assim também a vida, que por meio de um eterno retorno de informações que não lhe acrescentam nada de novo, tende a se tornar “tediosamente tediosa”. A liberdade, é preciso reafirmar, se dá contra o *deixar-de-ser*.

É possível quebrar e reorganizar os códigos aos quais estamos submetidos? É possível alterar o programa em execução de modo a fazê-lo funcionar em nosso benefício? Em suma, *é possível hackear a existência?* É provável que sim, desde que joguemos com os programas em execução, na tentativa de esgotá-los em suas virtualidades, mas também na tentativa de criar certos *bugs* que quebrem a sua previsibilidade, ou seja, de abrir horizontes de decisões não previstas. *A imprevisibilidade deve ser a meta.* Certas habilidades técnicas são bem-vindas para que o “hack” ocorra. Todavia, uma simples mudança de posicionamento pode ocasionar certos *bugs* nos programas em execução (transformação de algoritmos). Imaginemos um cenário possível.

Todos somos conhecedores da apropriação de nossos dados feitas pelas redes sociais (do tipo *Facebook®*), através de *Cookies*, que são arapucas, ou programas, que armazenam tais informações. (Um outro tópico seria necessário para

avaliar necessidade da criptografia como forma de assegurar nossa privacidade e, portanto, nossa liberdade). Se compartilhamos ou “curtimos” tais e tais coisas, traçamos um perfil prévio para que comentários e, principalmente, certos produtos, por meio de anúncios, comecem a saltar na tela de nossos dispositivos. Esta é, em suma, a meta do funcionamento do programa: direcionar o que nós vemos segundo aquilo que desejamos, ainda que o desejado tenha sido interposto por um meta-programa. Imprevisível, neste caso, seria “contrariar” o comportamento esperado pelo programa, alimentando-o com informações não-esperadas. Imaginemos se começássemos a “curtir” não aquilo que propriamente nos interessa, mas justamente o oposto: aquilo que não gostamos ou até mesmo odiamos. Ainda que o programa pudesse adaptar-se a essa possibilidade (p. ex., prevendo que o que “curtimos”, na verdade, é o que não “curtimos”) o fato é que, a partir de então, restaria sempre uma desconfiança insuperável naqueles que alimentam o programa, o que tornaria a sua meta não-confiável. Obviamente que não se trata apenas de ocasionar *bugs* nos programas existentes: é preciso que haja uma apropriação dos aparelhos com a criação de novos programas, que permitam um jogo entre os participantes sempre crescente no que diz respeito à sua imprevisibilidade (é preciso enriquecer o jogo).

Esse “anti-funcionário”, em suas artimanhas, é o que denominamos *hacker*. Tal qual um *poète maudit*, rebela-se contra programas que, por inércia funcional, consomem o tempo de nossas vidas em um giro falso, redundante, burocrático. Rebela-se contra a tendência de uma total coisificação da humanidade, que caminha a passos largos rumo ao “funcionariado”. Sua práxis, além de um engajamento técnico, ético e político, revela-se ao mesmo tempo como uma prática estética: no sentido de que ele, o hacker, é criador de *artifício*, ou seja, de situações capazes de enganar ou superar o já-dado. Ainda que tal prática seja tida como pouco convencional

(pouco elegante) – e até mesmo, diriam alguns, anti-estética – o que nos interessa é a possibilidade de apropriação dos elementos necessários para que os sujeitos, ao invés de funcionários, tornem-se *projetos*. Caso levemos em conta as possibilidades emancipatórias oferecidas pelas plataformas para a projeção de vivências cibernéticas na zero-dimensionalidade, tal fato revelará a importância de que os futuros sistemas e códigos sejam quebrados e revertidos a nosso favor. Caso isso seja possível, teremos em nossas mãos os elementos necessários para hackear o programa mais fundamental de nossa própria existência: a existência ela mesma.

3.5.1) CAVALOS DE TROIA

Em um ensaio intitulado *Future Architecture* (1989), Flusser discorreu sobre as modificações que a ascensão das redes informacionais provocaria em nosso modo de habitar o mundo. Utilizando a casa como metáfora de um espaço *par excellence* privado, o filósofo observou que todas as barreiras que nos isolam do mundo tendem a ser perfuradas por canais de alta penetrabilidade, e que os espaços físicos perderiam a capacidade de assegurar a nossa privacidade. Em resumo: na sociedade pós-histórica “não haverá lugar onde se esconder” (FLUSSER, s/d.j). Diante dessa nova forma de (des-)habitar o mundo, em “moradia” cada vez mais imaterial, é preciso atentar para a necessidade de indicar novos modos de sobrevivência, o que, a nosso ver, se traduz no resguardo da própria liberdade (do direito à privacidade). Técnicas de criptografia serão cada vez mais essenciais para que haja esse resguardo. Os arquitetos do futuro, portanto, não deverão se preocupar tanto com a edificação de paredes, mas mais propriamente com a de *firewalls*. Como indicado, o Vampyroteuthis

já anunciava a possibilidade de uma forma comunicacional invasiva e violenta. Tal fato ganha “corpo” (imaterial) através da forma-vírus.

Os vírus computacionais, ao modo dos vírus biológicos, buscam reproduzir-se numa preservação sem mediações, invadindo arquivos (ou células), seja para coabitá-los ou eliminá-los. A forma-vírus possui algumas variáveis, como os *Worms*, uma sub-espécie de vírus altamente sofisticada, capaz de se disseminar não apenas em sistemas internos, mas também externos, sem a necessidade de que algum haja acionamento de sua execução (como no caso dos vírus tradicionais, que necessitam da ação humana para serem ativados). Há também os *trojan horses* que, tal como na mitologia, são programas a princípio amigáveis, mas que em verdade, quando executados, podem destruir ou corroer arquivos de sistema, além de possibilitar a abertura de portas (*backdoor*) para o roubo de informação. A forma-vírus revela-se, sobretudo, enquanto um ruído a princípio imprevisto e inassimilável, capaz de perverter o modo de funcionamento de sistemas estáveis. O que torna esse fato ainda mais grave é a possibilidade de que tal prática seja perpetrada por grandes corporações e inúmeros órgãos governamentais, visando o controle social e questões mercantis.⁴⁴ Mas, ao mesmo tempo, uma contrapartida se torna possível, caso vejamos o modo de funcionamento da forma-vírus à luz do processo de engajamento necessário nas sociedades pós-históricas.

Por ocasião da Bienal de Veneza de 2001, um grupo de artistas e programadores (0100101110101101.ORG e epidemiC) conceberam e compilaram um vírus e o apresentaram como obra de arte. Durante a sua exibição, o processo de

⁴⁴ “A vigilância patrocinada pelo Estado é de fato uma questão que põe em risco a própria estrutura de todas as democracias e o modo de seu funcionamento, mas também há a vigilância privada e a potencial coleta de dados em massa pelo setor privado.” Cf. ASSANGE, 2013, p. 51 e ss.

infecção e corrupção de arquivos executado pelo vírus *biennale.py* pôde ser acompanhado pelos expectadores em tempo real.⁴⁵ Porém, diferentemente de outros vírus computacionais, em sua maioria maliciosos, a única meta do *Biennale.py* é a sobrevivência, *tout court*. As implicações derivadas de uma possível disseminação do *Biennale.py* (para além do espaço da bienal), bem como de outros vírus que partam do mesmo parâmetro de execução, na visão dos programadores, geraria “uma forma de contraposição global, geralmente uma forma pré-política, mas que resiste aos fortes poderes, colocando-os sob um novo equilíbrio, abalando-os e reorganizando-os”.⁴⁶

Se visto através da crítica de arte tradicional, o código do *Biennale.py*, escrito em linguagem *Python*, poderia ser tomado enquanto um autêntico *Poem Code* de amor (semelhante aos poemas de E. E. Cummings), cujas linhas “versam”, p. ex., sobre o pecado da fornicção (`def fornicate(guest)`), ou mesmo sobre a superação da cisão entre corpo e alma (`mybody=mysoul.read`). Mas, se visto a partir da crítica de arte pós-histórica, pode ser tomado enquanto código que engana para propagar-se, e o faz mais rapidamente do que o índice normal de transmissão de informações - isso porque, assim como o *Vampyroteuthis*, é ao mesmo tempo meio e mensagem, uma forma ultramoderna de comunicação, capaz de “instalar-se” imperceptivelmente para deixar uma parte de si na memória de outrem. “Que a sua memória seja uma benção”. Essa máxima ganha, a partir de então, novo significado.

⁴⁵ A obra ainda era composta por 10.000 CD-ROMS contendo uma cópia do vírus, dispostos na sala de apresentação e (iii) em um banner, cujo código fora impresso em grandes proporções. Os participantes da bienal ainda poderiam adquirir o CD e uma camiseta com o código impresso.

⁴⁶ <http://www.epidemic.ws/prelease.txt>

```

# biennale.py go to 49th Biennale di Venezia
# HTTP://WWW.0100101110101101.ORG + [epidemic] http://www.epidemic.ws
from dircache import *
from string import *
import os, sys
from stat import *

def fornicate(guest):
    1 try:
        soul = open(guest, "r")
        body = soul.read()
        soul.close()
        if find(body, "[epidemic]") == -1:
            soul = open(guest, "w")
            soul.write(mybody + "\n\n" + body)
            soul.close()
    except IOError: pass

def chat(party, guest):
    2 if split(guest, ".")[-1] in ("py", "pyw"):
        fornicate(party + guest)

def join(party):
    3 try:
        if not (S_ISLNK(os.stat(party)[ST_MODE])):
            guestbook = listdir(party)
            if party != "/": party = party + "/"
            if not lower(party) in wank and not "__init__.py" in guestbook:
                for guest in guestbook:
                    chat(party, guest)
                    join(party + guest)
    except OSError: pass

if __name__ == '__main__':
    4 mysoul = open(sys.argv[0])
    mybody = mysoul.read()
    mybody = mybody[:find(mybody, "##*3") + 3]
    mysoul.close()
    blacklist = replace(split(sys.exec_prefix, ":")[-1], "\\", "/")
    if blacklist[-1] != "/": blacklist = blacklist + "/"
    wank = [lower(blacklist), "/proc", "/dev"]
    join("/")
    print "> This file was contaminated by biennale.py, the world slowest virus."
    print "Either Linux or Windows, biennale.py is definetely the first Python virus."
    print "[epidemic] http://www.epidemic.ws + HTTP://WWW.0100101110101101.ORG"
    print "> 49th Biennale di Venezia <"

```

arguments
 defornicate funzione
 def chat funzione
 def join funzione
 path/dir
 elenco tutti i file dir
 non eseguire il vir se importato come modulo
 si chiude
 si apre la propria file
 (salta se di root)
 con Python
 ##
 try except intercetta errori

- 1 infetta
- 2 cerca la vittima
- 3 ~~cerca~~ / protezione link / tutti i file dir / protezione

Figura 6 - Epidemic - biennale.py, 2001

CAPÍTULO 4 - A ARTE PARA DEIXAR-DE-SER

“We are such stuff /
As dreams are made on”
(Shakespeare, *The Tempest*, IV, I)

O desaparecimento do ser humano na pós-história foi motivo de reflexão por parte do filósofo Alexandre Kojève, reconhecido intérprete da filosofia hegeliana (por um viés notadamente marxista). Em uma nota de rodapé, presente na primeira edição da obra *Introducción a la lectura de Hegel*, o autor previa que “o desaparecimento do homem no fim da história” não se dará por uma “catástrofe cósmica”, nem por “catástrofe biológica”, já que o ser humano continuará “vivo como animal que está de acordo com a natureza ou o ser dado” – o que desaparece é a ação negadora do ser humano em relação ao dado e, por conseguinte, a superação da oposição entre sujeito e objeto: “de fato, o fim do tempo humano ou da história, isto é, o aniquilamento definitivo do homem propriamente dito ou do indivíduo livre e histórico, significa simplesmente a cessação da ação no sentido forte do termo” (KOJÈVE, 2002, p. 410). Anos depois, na segunda edição da obra, Kojève apresentará um complemento à nota anterior, segundo o próprio autor, na tentativa de corrigir ambiguidades e contradições outrora apresentadas. O filósofo retornará à questão de como será a existência do ser humano na pós-história, desta vez dando ênfase ao retorno à animalidade: “é

necessário admitir que, após o fim da história, os homens construirão seus edifícios e suas obras de arte como os pássaros constroem seus ninhos e as aranhas tecem suas teias, executarão concertos musicais a exemplo das rãs e das cigarras (...)” (KOJÉVE, 2002, p. 410). Ainda que, na leitura hegeliana de Kojève, o ser humano seja um campo de tensões dialéticas, na medida em que nega e supera historicamente a sua própria condição dada – pressupondo, de saída, uma indefinição, a do ser humano enquanto um campo aberto –, tal tensão chegaria a um término após o final da história. De maneira que, como sugere Agambem, a partir dessa perspectiva, o ser humano pode ser tomado enquanto tal apenas na medida:

(...) em que transcende e transforma o animal antropóforo que o sustenta, somente porque, por meio da ação negadora, é capaz de dominar e, eventualmente destruir a sua própria animalidade (foi nesse sentido que Kojève pôde escrever que o “homem é uma doença mortal do animal”. (AGAMBEM, 2017, p. 24).

O retorno à animalidade significaria, por conseguinte, não o “embrutecimento” ou o retorno aos estágios primeiros da espécie, mas sim uma “estabilização” (enquanto um eterno presente) do *homo sapiens*. Desta feita, a linguagem, bem como os comportamentos erótico, lúdico e artístico, estariam, literalmente *in-corporados* (naturalizados) ao modo de ser do ser pós-histórico, cujos “atos” não passariam de um formalismo sem substância, para além de qualquer “ação histórica”.⁴⁷

⁴⁷ Kojève, em visita ao Japão no ano de 1959, acreditou encontrar a comprovação de sua tese sobre o retorno à animalidade do ser humano pós-histórico a partir do modelo (esnobe) presente na sociedade japonesa. Segundo o filósofo, “a despeito das desigualdades econômicas e sociais persistentes, todos os japoneses sem exceção encontram-se atualmente em estado de viver em função de valores totalmente formalizados, isto é, completamente esvaziados de todo conteúdo humano no sentido histórico. Assim, a rigor, todo japonês é em princípio capaz de cometer, por puro esnobismo, um suicídio perfeitamente gratuito (...), o que nada tem a ver com o arriscar a vida numa luta travada em função de valores históricos de conteúdo social e político”. (2002, p. 412).

Ainda que, do ponto de vista formal, algumas premissas kojevianas possam ser correlacionadas ao *modos operandi* da sociedade pós-histórica antevista por Flusser (eterno retorno, fim das tensões histórico-dialéticas e, ainda que por via diferente, a superação da oposição sujeito-objeto), notaremos em Flusser uma visão alternativa à tendência “estática” do ser humano pós-histórico como um ser reconciliado à natureza. Se o ser pós-histórico kojeviano (hegeliano-marxista) deixa de ser um ser humano na medida em que esteja de acordo com o “Ser dado”, para Flusser se dará justamente o oposto: *o ser humano é sempre um campo aberto, sempre indeterminado e o que define enquanto tal é a busca para ser-outro, ampliando os limites daquilo que se considera humano (e não apenas para além da animalidade)*. E se, nos capítulos anteriores, havíamos ressaltado de que modo a filosofia de Flusser, ao apontar para os danos da funcionarização da vida e a necessidade de se contrapor a essas forças, remeteria a uma linha de pensamento que se posiciona contra o *deixar-de-sermos* humanos, ao refletir sobre as implicações dos sistemas cibernéticos e biotecnológicos, veremos também que o filósofo apontará para o fato de que é imperativo *deixar-de-ser* o que somos. Como indica Bozzi, a filosofia dos *media* de Flusser “compreende o *tornar-se homem (Menschwerdung)* como um movimento do *sujeito ao projeto*”, não mais como sujeitos de um mundo objetivo, mas projetos de um mundo alternativo (2007, 170). Neste caso, não se trataria, portanto, de anti-humanismo, mas de um *pós-humanismo humanizante*. A questão que se interpõe, a partir daí, é de que modo a insurgente realidade pós-história (cibernética, dominada por aparelhos, programas etc.) pode nos fazer avançar em direção ao humano?⁴⁸

⁴⁸ Hayles, em sua obra *How We Became Posthuman*, segue nessa mesma direção. Ela diz: “à medida em que você olha as cintilantes e significantes telas dos computadores, independentemente das

4.1) DO SUJEITO AO PROJETO: HOMINIZAÇÕES E O SURGIMENTO DO NOVO SER HUMANO

Em *Vom Subjekt zum Projekt*, no ensaio intitulado “hominização” (*Menschwerdungen*), Flusser discute determinados aspectos que circunscrevem o gênero humano (*Homo*), para realocar a noção mesma de *humano* sob os termos de uma nova miragem. Se comparado, p. ex., com o gênero *Canis*, que apresenta enorme variedade de espécies e sub-espécies (*canis lupus*, *canis aureus*, *canis familiaris* etc.), o gênero humano exibirá certa singularidade, pois é representado – atualmente – por uma única espécie (*Homo sapiens sapiens*). Por meio de especulações, Flusser questionará se não há outras possibilidades de “hominização”, e de que modo, caso tais possibilidades se mostrem efetivas, seriam as suas implicações. “Se o ‘Homo sapiens sapiens’ fosse análogo ao ‘canis familiaris’, o que aconteceria se você fosse confrontado por algo como o ‘canis aureus’. Você seria capaz de reconhecer no homem-“Aureus” um modo diferente de ser humano?” (SP, p. 172). Em outras palavras: seríamos capazes de nos reconhecermos em seres geneticamente reprogramados, a exemplo das provocantes esculturas de Patrícia Piccinini? Ou então, como lidaríamos, do ponto de vista ético e existencial com inteligências artificiais capazes de dialogizar pensamentos e sentimentos (como os replicantes de *Blade Runner*)?

identificações que você atribui às entidades corporificadas que não se podem ver, você já se tornou um pós-humano. (1999, p. xvi); Se a “máquina se torna o modelo para compreender o ser humano”, “o humano transfigura-se em pós-humano” (p. 258). Por fim, conclui Hayles: “para algumas pessoas, inclusive eu, o pós-humano evoca a emocionante perspectiva de sair das velhas caixas e abrir novas formas de pensar o que é o ser humano” (p. 285).



Figura 7 - "Prone", Patrícia Piccinini, 2011

Ao interpor tais questionamentos, o autor procurará evidenciar que o *humano* não é uma condição dada, mas antes uma busca cujas possibilidades não estão de modo algum cerradas. (Ademais, ao questionar os limites do que se considera *humano*, a nosso ver, Flusser dá uma resposta às interposições racistas promovidas pelo nazismo). Para tanto, evoca, através de seu método ficcional, um diálogo entre Darwin e Heráclito, no qual ambos analisam a questão da evolução ou do *devir*. O primeiro defenderá que cada animal é “uma extração passageira, transitória e vaga de uma corrente, que flui desde as células moleculares originárias para formar um oceano inimaginável de vida no futuro” (SP, p. 174), sendo que – em uma perspectiva obviamente narcísica – tal corrente teria como meta o ser humano. Por sua vez, o “misanthropo Heráclito” colocará em xeque a visão darwiniana do devir, não só pelo fato de que cada espécie em si se enxergaria hierarquicamente mais relevante (“sob a perspectiva das minhocas, o humano é uma minhoca degenerada”), mas porque,

no final, para seres humanos e minhocas, enquanto seres concretos, importa unicamente o fato de que caminham em direção ao pó. Mas isso não deve ser tomado enquanto uma condição trágica da vida: “quando Heráclito olha para o homem ele não vê o (ou um) pico evolucionário, mas sim um devir sem fim, uma mudança de uma coisa para outra” (SP, p. 176). Como observa Fellinto & Santaella, o *devir* heraclitiano representa um tornar-se sem finalidade e “o que importa, em última instância, é esse *devir-outro*, esse impulso de toda vida em direção ao novo, ao inesperado” (2012, p. 71).

Mas o quê, propriamente, poderia ser compreendido como *tornar-se humano*? Como visto, Flusser não pretende determinar uma essência ou natureza sobre o gênero humano, mas sim, busca fundar uma “antropologia” dinâmica, maleável, abrangente. Para responder a esta questão, o filósofo dirá que o que nos torna de fato humanos, ou então, o processo que marcaria a distinção entre o animal e o devir-humano, é o fato de que os humanos procuram “armazenar e distribuir informações adquiridas”. Até então, nada de novo, uma vez que essa perspectiva é reiteradas vezes apresentada. Mas, cabe observar que o filósofo recorre a termos que são específicos da cibernética para amplificar a noção mesma de humano. Desta feita, desprende-se de uma concepção puramente biológica do ser humano, apontando para o fato de que os aparelhos podem indicar outros rumos: “a questão não é de que modo tais sistemas [informacionais] ameaçam a humanidade (...) mas em que medida esses sistemas podem oferecer um avanço em direção ao ‘humano’” (SP, p. 180). Aliás, de que modo a dialética entre aparelhos e programas moldará os corpos dos seres humanos futuros? Flusser se arrisca a oferecer-nos uma imagem:

(...) sua língua será visivelmente menor que a nossa, pois ele não terá a necessidade de falar muito (ele vai, em vez disso, comunicar-se

digitalmente). Sem dúvida, seu polegar direito será insignificante em comparação com o nosso, porque tudo será imaterial e ele não vai mais manipular objetos materiais. No que diz respeito ao seu pênis, toda a questão do cibersexo e orgasmos quimicamente induzidos é difícil de deduzir. Talvez outros órgãos substituam a maior parte da funcionalidade do pênis e, portanto, serão mais proeminentes (...). A maior diferença estará na ponta dos dedos. As pontas dos dedos, que tocarão o teclado, serão, sem dúvida, os órgãos mais importantes, e tornar-se-á evidente que a finalidade do corpo inteiro (...) será apoiar as pontas dos dedos (**SP**, p. 182).

O filósofo antevê ainda uma possibilidade mais radical, que se volta para um pós-humanismo imaterial, descorporificado, composto por *entes fabulosos*, “sentados cada qual na sua cela, movendo teclados e fitando terminais”, enquanto autômatos retiram de seus “corpos atrofiados” os espermatozoides e óvulos necessários para a propagação da espécie. Esta existência, como sugere a denominação destes seres, fabulosa, se deve ao fato de que o clima que prevalecerá em tal sociedade será o da criatividade. Negados os corpos individuais, no futuro completamente atrelados aos aparelhos, entrará em cena uma “estetosfera”⁴⁹, cujas imagens geradas pelos terminais individuais farão parte de um mosaico extenso, originando um supra-corpo imaterial, “o supercérebro telematizado”. A consequente superação do “eu” em função do(s) “nós”, cabe lembrar, remonta uma vez mais à teoria buberiana em Flusser:

(...) o clima do sonho e da aventura - com a diferença de que nós vivenciamos tais momentos em “diálogo interno” e nossos netos o vivenciarão em “diálogo cósmico externo. Eles se encontrarão constantemente em êxtase de si próprios, mergulhados no universo emergente, o universo das tecno-imagens, junto com todos os outros. O supercérebro telematizado emanará aura de imagens técnicas, superfícies resplandecentes, e todos os gânglios e todas as fibras do supercérebro se perceberão em êxtase permanente para mergulharem em semelhante aura. Ora, nesse clima de êxtase orgiástico, tal clima de criatividade, cumprirá a função do

⁴⁹ Referencio-me no termo proposto por R. Duarte em “Vilém Flusser e a estetosfera brasileira”. Cf (2014, pp. 177-189).

supercérebro: tornar-se brinquedo de um jogo criativo que tem seu propósito em si mesmo (UN, p. 141).⁵⁰

Em outro momento, no manuscrito intitulado *Do Inobjeto*, provavelmente escrito na década de 80, cuja similaridade das ideias nos permite aproximá-lo de *Universo das imagens técnicas*, a imagem do novo ser humano assume feições igualmente cibernéticas e “menos corporais”:

O novo homem, tal como está surgindo em nosso entorno e em nosso próprio íntimo, será ser sem mãos, ser de mãos atrofiadas. Não manipulará objetos. Não ‘trabalhará’, não terá ‘práxis’. *O que restará das mãos serão as pontas dos dedos. Com elas o novo homem movimentará teclas. A fim de compor, decompor e recompor símbolos informativos.* O novo homem não será ator: não haverá mais nem ato, nem ação, nem atividade. Será jogador: haverá estratégia, projeto, programa. Em vez de agir, o novo homem decidirá. “Homo ludens”, não mais “homo faber”. A sua vida não mais será “drama”, mas será “espetáculo”. O propósito da vida não será mais fazer e ter, mas conhecer, vivenciar e gozar. Como o novo homem estará desinteressado nos objetos, não terá problemas. Em vez de problemas, terá ele pro-gramas. Viverá, não para resolver problemas, mas para bolar programas. Visão fantástica, esta, mas que já está se realizando” (FLUSSER, s/d.m, grifo nosso).

Para além das imagens corporais fornecidas por Flusser, não se pode deixar de considerar outro aspecto fundamental sobre o novo ser humano e o processo de *hominização*: a transformação do *homo faber* em *homo ludens* – a partir da qual, inclusive, encontra-se a possibilidade de superação do funcionário (que, por sua vez, é um resultado ou consequência das técnicas desenvolvidas pelo *homo faber*). Como

⁵⁰ Diante das tendências imateriais recorrentes nos escritos tardios do autor, não podemos deixar de notar certo aspecto patológico sobre a instauração de um formigueiro e a “perda do corpo” ou antes, a negação do próprio corpo. Todavia, encontraremos nos escritos mesmos de Flusser uma perspectiva alternativa, apresentada na obra *Fenomenologia do Brasileiro*, em que o carnaval, enquanto “jogo sacro”, revelaria um caráter corpóreo ao *homo ludens*. Como aponta Duarte, “não há corporeidade - sem carne - e é exatamente isso que falta ao criador lúdico e interativo de *O universo das imagens técnicas*”. (2014, p. 187)

vimos, os processos de artificialização da vida tendem a liberar os indivíduos da necessidade de informar objetos. Todavia, mesmo diante de uma realidade dominada por aparelhos, que deveriam aliviar o peso do trabalho e propiciar um novo ócio à existência humana, a humanidade tem grandes chances de passar, ao contrário, a funcionar de acordo com tais aparelhos. Ao invés de *viver*, simplesmente *funciona*. O jogo, nesse sentido, como aponta César Baio, figura “como uma alternativa possível na busca pela liberdade em relação aos automatismos dos aparatos culturais que nos cercam” (2013, p. 02).

Ademais, se o jogo, como define Huizinga, baseia-se na “manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade” (e, nesse sentido, ao se projetar para além da realidade, apresenta-se enquanto um *como se*, uma ficção), é justamente em sua característica “supérflua”⁵¹ que encontraremos uma forma condizente de viver em uma realidade que perdeu o seu sentido (*Bodenlosigkeit*). O *homo ludens* teria como meta a negação do nada. Como indica o percurso proposto por Flusser em relação às formas de mediação da realidade, os estágios de abstração que inicialmente intencionaram criar mapas de orientação do mundo, acabaram por revelar e nos lançar à zerodimensionalidade, ao grau zero da existência (desde os primeiros códigos imagéticos, passando pelos códigos alfabéticos, até a prevalência dos códigos numéricos). A partir de então, a saída possível para a construção de sentido em um mundo doravante “nadificado” é a concreção – não mais abstrair, mas concretizar. Em suma, *do sujeito ao projeto*:

Uma nova antropologia "pós-humanista", "pós-moderna" está surgindo. Após esclarecermos que nós somos nada no nada – como

⁵¹ Não se trata aqui de desprezar a importância do jogo para a existência humana, mas sim, de acordo com Huizinga, ressaltar que o jogo “jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral, e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas ‘horas de ócio’”. (1990, p. 11).

um nó de relações que não estão ligados por nada - será o momento em que poderemos negar esse nada. Tal antropologia negativa ["Neg-anthropologie"] não é apenas um modo de ver filosófico teórico (como uma crença negativa), mas antes de tudo, uma práxis (SP, p. 18).

De outra parte, para ressaltarmos ainda outra perspectiva do *para-deixar-de-ser*, especificamente no que respeita a certa solvência do ser humano, a nova antropologia traçada por Flusser procura romper com as contradições do pensamento ocidental, revelada sobretudo na cisão entre o sujeito e o objeto. Ora, caso sejam observadas as premissas do pensamento científico contemporâneo, veremos que a distinção entre sujeito e objeto não passa de uma extrapolação sem sentido, de uma abstração das *relações concretas*, isto é, de relações dinâmicas, intencionais e projetivas entre o ser humano e seu ambiente – em suma, *Lebenswelt*.⁵²

(...) do ponto de vista neurológico, o 'mundo objetivo', nada mais é que uma projeção do cérebro; a partir de um ponto de vista físico, a observação nunca é neutra e, portanto, não seria possível distinguir um sujeito e um objeto (que influenciam-se mutuamente); a partir de um ponto de vista psicológico, aquilo que chamamos 'sujeito individual' é, na melhor das hipóteses a ponta do *iceberg* de um fenômeno psíquico coletivo (CAMPANELLI, 2015a, p. 05).

Tal questionamento não toca apenas nos entraves surgidos da distinção entre a consciência e o mundo. Para ampliarmos o leque das discussões pertinentes a este

⁵² "Deixe-me dar um exemplo. Estou sentado aqui em minha mesa e escrevendo este artigo. Este é um fato concreto: a intenção de escrever isso. Conjuntamente a essa intenção eu me torno concreto (realizo a mim mesmo) como um escritor, e a mesa e a máquina de escrever se tornam igualmente concretas, enquanto contribuem para a escrita. Fora dessa relação concreta, eu, a mesa e a máquina de escrever não somos senão meras virtualidades. É claro que eu poderia me realizar em outras relações concretas (por exemplo, como pai, ou como portador desta camisa), e a mesa e a máquina de escrever podem tornar-se concretas em outras relações (...). Tudo isso é muito simples, mas difícil de visualizar, porque é contrária à tradição ocidental (FLUSSER, 2011b, p.241-242).

fato, podemos ainda questionar qual é a fronteira que demarca o que somos e o que o mundo é, em suma, entre o eu e o não-eu. No ensaio “Da dermatologia de Jó”, Flusser desloca a questão da definição do que é o humano, de seus limites, para os limites da *pele*. Segundo Wagnermaier, “‘pele por pele’, o dito bíblico demoníaco do Livro de Jó, é apontado por Flusser como caminho para a atual problemática da intersubjetividade dignificada. Apenas na destruição do sujeito – na pilha de cacos na qual Jó mantém sua fé em Deus – tem êxito a realização da responsabilidade inter-humana” (FLUSSERIANA, 2015, p. 137). Nesse sentido, assume-se um esboroamento evidente frente a tradição filosófica que se baseia na razão como um atributo essencial para estabelecer a dignidade ontológica do indivíduo. No caso da *pele*, trata-se de fronteira ao mesmo tempo permeável e impermeável ou, em outras palavras: “ainda Eu” e já “Não-eu”:

Toda tentativa de definição da pele enquanto região definidora leva a confusão curiosa. Duas camadas podem ser distinguidas na pele: a epiderme e a *cútis*. Mas a epiderme não pode ser distinguida do ambiente: desfaz-se nele em forma de escamas. E a *cútis* não pode ser distinguida do organismo: confunde-se imperceptivelmente com este. De modo que, quanto melhor definida a pele, melhor se vê a impossibilidade de distinguirmos entre o organismo e o ambiente. (FLUSSER, 1998, p. 166-167).

Ao perturbar os limites entre o dentro e o fora, problematizando a barreira entre o indivíduo e o meio ambiente, o autor dará ênfase a uma visão (ontológica e antropológica) cibernética, cuja noção de relação (“tecido de relações concretas”) passa a ser o pano de fundo definidor das possibilidades do que se considera humano. Se considerarmos tais aspectos a partir da vivência em meios telemáticos, Flusser enfatiza igualmente a possibilidade de que surjam diversos campos de permeabilidade, dentro dos quais poderemos nos agrupar (nos tornar “*nós*” concretos)

ou nos desfragmentar. As imagens técnicas, portanto, de meras virtualidades (de um conjunto de partículas eletromagnéticas), podem vir a ser concretizadas de acordo com o projeto que as agrupa, e o artista (ou cientista, ou filósofo) que as imagina e projeta, tornar-se-á igualmente concreto ao realizar-se em tais imagens. Uma mesa (que se “concretiza” por meio do nosso sistema nervoso) não seria, portanto, mais real que um holograma da mesa: “ambos os mundos (na verdade, todos os mundos possíveis) são computações de virtualidades, sejam elas espontâneas (por exemplo, a partir de algum programa genético) ou deliberadas (a partir dos programas que começamos a estabelecer)”. A tessitura do mundo, enquanto realidade dialógica, por conseguinte, não deve ser considerada apenas em termos de uma intersubjetividade, mas de uma “interprojetividade”, ou então, no entrecruzamento das ficções projetadas (“realidade é ficção”). Segundo Flusser: “esta nova antropologia (e a ontologia que a envolve) leva o homem a ser um construtor virtual de si mesmo e de seus mundos. (...) Somos projetos para a construção de nós mesmos e de mundos alternativos” (FLUSSER, 2011b, p. 243).

Em resumo, até aqui três aspectos foram ressaltados em relação ao pós-humanismo em Flusser: (I) o “humano”, muito mais do que uma condição dada, é antes um processo aberto, inclusive passível de ser incrementado pelas possibilidades cibernéticas, biotecnológicas; (II) A manifestação do *homo ludens*, como agente que incrementa o repertório das informações e, portanto, o engajamento neguentrópico da realidade aparelhística; (III) a superação do “eu” em vistas de uma vida transpessoal, em direção à vida relacional. Estes três aspectos apontam para o caráter *projetivo* da vida humana, que em sua abertura nos revela sobretudo a sua característica “ficcional” e antiessencialista, isto é, de seres que, imersos num campo

de relações interprojetivas, deterão a possibilidade de se recriar e de jogar com a sua própria imagem ou condição.

Subjacente a todas as visões acerca do novo ser humano, ajunte-se ainda a visão do *homo viator*, pautado por uma vida nômade, em constante exílio. Essa perspectiva indica que muito mais do que habitantes fixos em territórios, seremos *des*-habitantes do mundo. O *exílio*, todavia, para além de um aspecto trágico (que, como se sabe, foi um evento determinante na vida de Flusser), será tomado pelo autor enquanto prática positiva, capaz de mobilizar as forças da criatividade. O exilado, em seu desenraizamento, é potencialmente criador, justamente por se encontrar imerso em situações inusitadas, de encontros inusitados: o diálogo incomum catalisa a criação de novas informações:

O exilado se vê obrigado a criar, e o homem criativo obrigado a ser exilado. (...) Em muitos aspectos somos uma época de exílio: os mais velhos serão exilados da Terra dos seus netos, os humanistas exilados da Terra dos aparelhos técnicos automatizados. E todos aqueles que criam informação nova são automaticamente exilados. (...) O nosso ambiente todo está se tornando inabitual e inabitável. Nesse sentido somos exilados todos. (FLUSSER, s/d.i)

Aliás, o nômade, o viajante, o exilado são para Flusser expressões do modo de vida do *homo ludens*, de alguém que se arrisca, e por isso, vive de modo radical a sua liberdade. Não por acaso, algumas vezes o autor nos faz notar a similaridade dos termos *Fahren* (viajar) e *Erfahren* (fazer experiência) e *Gefahr laufen* (correr perigo). (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 15). Essa é também a visão por trás da “Nova Babilônia”, a cidade utópica imaginada pelo arquiteto holandês Constant Nieuwenhuys.

As cidades, até hoje, têm servido a questões utilitárias. Por exemplo, no período medieval, serviam enquanto fortificação; no renascimento, para trocas

mercantis; nas eras industriais, enquanto espaço funcional. No entanto, com a automação em curso, e o conseqüente desaparecimento do trabalho (do *homo faber*), os seres humanos poderão assumir novamente o nomadismo, e não haverá a necessidade de que se fixem em um território (próximo às fábricas) em vistas da atividade laboral. A “Nova Babilônia”, segundo a visão do projetista holandês, estaria em constante mutação, por ser portadora de canais comunicantes sempre renováveis que se estenderão por toda a extensão do globo. Por meio de módulos estruturais facilmente manipuláveis, os seus “desabitantes” poderão transformar os ambientes de acordo a sua intenção. Nela, não haveria enraizamentos. Uma vez mais: *Bodenlos*.

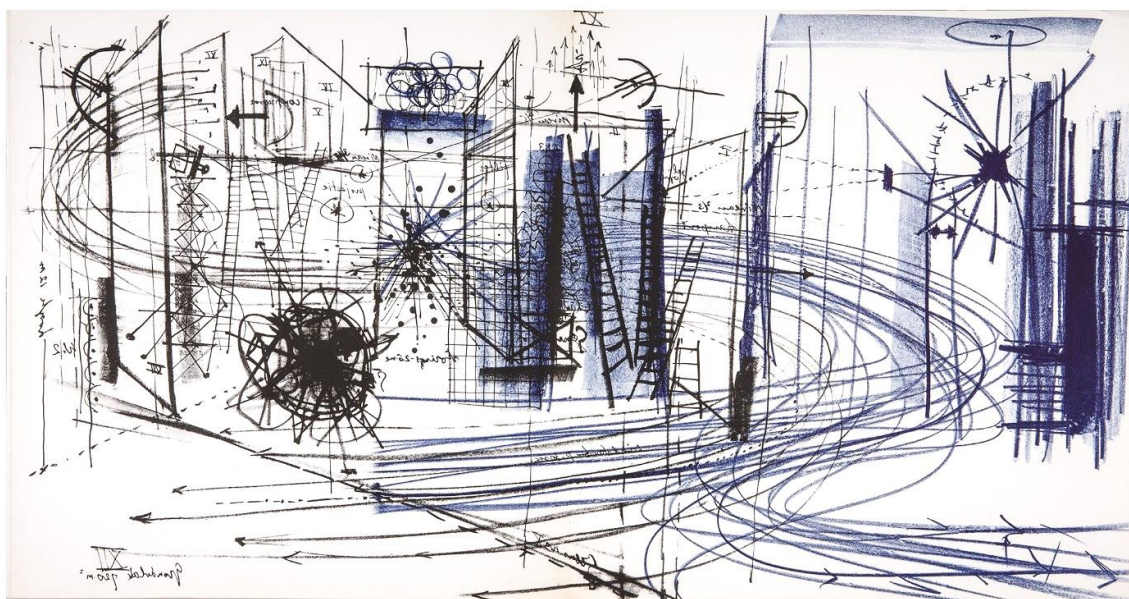


Figura 8 - Constant Nieuwenhuys, *New Babylon – Zehn Lithografien*, 1963. Drawing Matter Collections

No ensaio intitulado “A cidade como vale no fluxo de imagens”⁵³, Flusser elaborou um esquema de como seria a forma de organização das cidades futuras,

⁵³ No original, “Die Stadt als Wellental in der Bilderflut”. O termo *Wellental*, aqui traduzido por “vale”, se referencia em terminologia própria à física ondulatória. De acordo com as características da onda, esta se divide em dois pontos: o de maior amplitude, que se denomina crista, e o de menor amplitude, vale. O que nos importa saber, contudo, é que *vale* representa para Flusser uma dobra capaz de convergir e alterar o solo estruturante das relações sociais. Phil Gochenour, ao comentar o referido artigo, esclarece-nos o seguinte aspecto: “a cidade, do mesmo modo que a atração gravitacional de um planeta, possui uma qualidade atrativa que causa a torção e a distorção dos objetos ao longo do trajeto em sua direção.” In: *Critical Inquiry*, n.31, winter/2005, pp. 320-321.

habitadas por “entes fabulosos”. Segundo as considerações do filósofo, a “nova cidade”, cidade pós-histórica, não deverá ser considerada (apenas) segundo o ponto de vista geográfico, não mais considerada como um local restrito às edificações, mas como cidade-rede (*wired city*), onde se estabelecerá um fluxo transitivo de informações por meio de terminais tecno-imagéticos. A “nova urbanidade” levará em conta as dinâmicas e as formas de encontro possibilitadas pelos novos meios, através dos quais os sujeitos farão parte de núcleos de sustentação de uma rede de fluxo dialógico e discursivo, e no qual, devido à densidade criativa e informacional de alguns lugares, constituir-se-ão dobras, isto é, campos de atração em que as relações inter-humanas serão tecidas em maior grau (FLUSSER, 1997, p. 179). (A sociedade do futuro, como ressaltado, apresentará características fundamentalmente imateriais, constituindo-se sobremaneira de *não-coisas*. Ressalte-se que a interpretação flusseriana pretende refletir a existência humana a partir do universo quântico, onde nem as categorias de tempo e espaço, nem mesmo a noção de indivíduo, possuem lugar).

Não mais dividida por casas, praças ou templos, mas tecida por um emaranhado de fios, um “formigueiro telemático”, onde não há dentro nem fora, público ou privado, a “imaterialidade” urbana transformar-se-á em um campo puro e caótico de relações. Ao mesmo tempo, de acordo com as previsões mais otimistas de Flusser, a sociedade futura será convertida em território criativo-contemplativo, onde os sujeitos, doravante *projetos*, ou então *projeções de projetos*, como numa “dança de máscaras” (WR, p. 174), poderão se precipitar sobre o oceano de modelos de vivência possíveis e compartilhar perspectivas, conhecimentos, intenções e sentimentos. Tudo isso através da transcodação do tropel de partículas desordenadas que nos constituem – e constituem o universo – em tecnoimagens sintetizadas em

forma de vivências. Sob o fascínio das possibilidades emancipatórias dessa nova sociedade, observa Flusser:

(...) podemos compreender porque os nossos netos se assumirão simultaneamente “artistas criativos” e “funcionários programados”, “dominados” e “dominadores”, “governo” e “governados”. (...) Os nossos netos saberão melhor que as imagens os dominam precisamente porque são eles os que dominam imagens. Eles saberão, melhor do que nós, o que significa “paixão criativa”, “atividade apaixonante”, “liberdade para sofrer e sofrer a liberdade” (UN, p. 127).

O desenraizamento da vida exilar, nômade, possibilitará a superação a contradição presente na *consciência infeliz*, que marca a existência do ser humano moderno, dividido entre as esferas privada e pública, no movimento pendular entre a elaboração de informações (âmbito privado) e a sua exposição e recepção (âmbito público). De acordo com Hegel, quando o ser humano se encontra o mundo, perde a si mesmo, e quando encontra a si mesmo, perde o mundo - ou seja, não pode possuir ambas as coisas. Todavia, tal fato seria superado na cidade pós-histórica, uma vez que nela estaria suprimido do espaço tradicional (*ágora x óikos*) com o surgimento do “espaço” telemático, interligando terminais privados e dialógicos, permitindo com todos sejam ao mesmo tempo receptores e emissores, isto é, artistas que podem projetar sobre a cidade (a trama dialógica telemática sustentada por aparelhos) os seus modelos de vivência (Cf. FLUSSER, s/d.g).

4.1.2) DANÇARINOS MASCARADOS E O SURGIMENTO DA SOCIEDADE CIBERNÉTICA

As Conferências Macy, ocorridas entre 1946 e 1963, estabelecem o ponto de partida, ou a origem, da cibernética. Como sugere o título da conferência inaugural,

“Feedback Mechanisms and Circular Causal Systems in Biological and Social Systems”, o encontro pretendeu analisar de que maneira variados sistemas interagem com seus ambientes. *Sistema*, dentro do contexto especificado, se referirá a todo e qualquer mecanismo (seja ele elétrico, mecânico ou biológico) capaz de processar informações. Em outras palavras, retirar informações do meio em que está inserido (através canais sensórios que permitam feedback) e, através de ajustes e códigos específicos, regular o seu próprio modo de funcionamento (p. ex., o termostato). Nesse ínterim, no caso dos seres humanos, todo e qualquer elemento que incremente o processamento de informações (como a bengala para um cego, ou os amplos recursos de um *smartphone*), para além dos órgãos sensórios normais, devem ser considerados enquanto aparelhos constituintes de um sistema cibernético complexo. (Cabe lembrar que essa perspectiva converge com a visão de McLuhan, para quem os meios elétricos se tornaram uma extensão do nosso corpo físico, o qual não mais se encontra isolado em si: “na era da eletricidade, usamos toda a Humanidade como nossa pele” (2011, p. 66)). Os sistemas não devem ser considerados enquanto independentes, mas em constante interação: “considere a imagem de uma pista de dança, na qual cada indivíduo deve ajustar seus movimentos aos dos outros dançarinos, mas cujos próprios movimentos também influenciam os que estão a sua volta” (GOCHENOUR, 2005, p. 4).

Quando trata da noção de ‘Eu’, Flusser apresentará muitos pontos de aproximação em relação à teoria dos sistemas. Como reiteradas vezes afirma o filósofo, o ‘Eu’, ou aquilo que assumimos como uma pretensa identidade, deve ser antes considerado como um nó de relações - “por exemplo: enquanto um corpo pesado (intersecção nodal de campos eletromagnético e gravitacional), como um organismo (intersecção nodal nos campos genético e ecológico), como “psíquico”

(intersecção nodal dos campos de interseção social mútua e intersubjetiva)” (FLUSSER, 1999, p. 104-105). Segundo Gochenour, “não há um *self* que esteja separado de certo tipo de ‘campo’”, e “não apenas o ‘Eu’ vem a ser o resultado dessas relações concretas em intersecção, mas é também o ponto em que as ‘relações concretas começam” (2005, p. 04).

Em *Vom Subjekt zum Projek*, Flusser dirá que “aquilo que geralmente reconhecemos como o ‘Eu’ em verdade pode ser considerado uma “máscara”, isto é, em termos flusserianos: um indicador (a superfície ou a imagem) de certo nó que permite estabelecer e compreender com quais tipos de relação estamos envolvidos. A “máscara” deve ser entendida, por conseguinte, como um *adensamento* dos diversos nós (ou sistemas) que compõem o campo social.⁵⁴ Tal interação, ou a *dança dos mascarados*, deve ser vista concomitantemente enquanto processo de troca, e o processamento de informações é sobretudo um produto da comunicação, do diálogo: o “‘Eu’ não é apenas o que usa a máscara, mas também o designer das máscaras dos outros. Eu me realizo não só quando danço com a máscara, mas também a cada vez que, junto com outros, projeto máscaras para os demais”. É importante observar, todavia, que dentro de uma estrutura totalitária discursiva (*fascista*), a máscara pode se transformar em um elemento de aprisionamento, um destino a ser cumprido. O

⁵⁴ Cabe ressaltar, a noção de máscara será abordada a partir de outra perspectiva na obra *Gesten*, em que Flusser, para além do enfoque sobre a face externa das máscaras, que representam a visão de um constructo social (dos aspectos políticos, culturais e estéticos que assumo perante o olhar do outro), enfatizará a face interna, que se apresenta como a “face negativa” que, a princípio, deve ser considerada enquanto uma indeterminação, um vazio fundamental. A partir daí, Flusser procura traçar uma fenomenologia do gesto de “girar a máscara” como um ato por excelência pós-histórico. Se, de um lado, “A essência do gesto é a superação do teatro, do cenário, do ato e da ação, e é um dos poucos gestos em que se manifesta a forma de existência não teatral e pós-histórica”. A crítica à “existência teatral” se dá no intuito de destacar que o novo ser-humano, ao se deparar com a absurdidade (como revelado pela face interior da máscara), deixará de ator e se tornará jogador: não será mais um ser de ato, ação ou atividade, mas sim de estratégia, de projeto e de programas. (Cf. FLUSSER, 1994c, p. 125 e ss).

diálogo, em contrapartida, permite uma abertura das formas de ser, ou, dito de outra forma, *para deixar-de-ser*.

Existe aqui um mecanismo de feedback em funcionamento; máscaras determinam as posições que podem ser adotadas nos campos social e intersubjetivo, e, subseqüentemente, os tipos de comunicação e interações que podem surgir. Ao mesmo tempo, o sistema social em si é o que produz as máscaras e os *selves*. (...) O sujeito nodal de Flusser surge como o resultado da interseção social e das forças intersubjetivas, reconhecendo a si mesmo na intersecção desses campos e suas funções como parte de uma rede que produz as próprias máscaras que permitem ao sujeito se reconhecerem. Como um termostato, esse sujeito é um sistema que retira informações do ambiente e o ajusta em relação ao seu contexto, para então fornecer informações que modificam ainda mais o ambiente (GOCHENOUR, 2005, p. 05).

Cabe lembrar, a comunicação, em perspectiva social-cibernética adotada recorrentemente por Flusser, é definida como um “processo pelo qual um sistema é modificado por outro sistema de tal modo que a soma de informações seja maior ao final do processo do que em seu início” (WR, p. 08). Os *media*, em sua articulação com as máscaras, atuam como extensões de sistemas, permitindo-os receber e processar informações.⁵⁵ Contudo, a partir de um viés mais crítico, não podemos deixar de observar que, com o estabelecimento dos sistemas cibernéticos, tem-se a

⁵⁵ Nesse aspecto, o pensamento de Flusser entrará em consonância com o de teóricos que adotam uma visão sistêmica para análise dos fenômenos sociais. Em “A árvore do conhecimento”, Maturana e Varela, ao observarem as coordenações presentes em o comportamento de indivíduos em sociedades (p. ex., em um rebanho de alces, ou numa matilha de lobos) percebem a ascensão de um novo conjunto de fenômenos que indivíduos isolados não seriam capazes de originar, resultando em um “acoplamento de terceira ordem”, como uma dança coordenada: “Apesar da variedade de estilos de acoplamento (...) os fenômenos sociais estão vinculados a um tipo particular de unidade. A forma de realização das unidades dessa ordem varia muito, desde os insetos, os ungulados, até os primatas. Comum a todas elas, todavia, é que as unidades resultantes dos acoplamentos de terceira ordem, ainda que transitórias, geram uma fenomenologia interna particular, em que os organismos participantes satisfazem suas ontogenias individuais, fundamentalmente, segundo seus acoplamentos mútuos na rede de interações recíprocas que formam ao constituir as unidades de terceira ordem” (MATURANA & VARELA, 1995, p. 215).

insurgência de uma dimensão política perversa, operando uma nova ontologia, e portanto uma nova antropologia, que faz aparecer um tipo de ser sem interioridade, um “*selfless self*” e, por conseguinte, de um todo social que tende a interagir pela pura exterioridade, constituída por membros (*Quantified Self*) que se orientam no mundo a partir da quantificação de informações que seus dispositivos são capazes de dispor:

(...) a cibernética produz a sua própria humanidade. Uma humanidade transparente, esvaziada pelos próprios fluxos que a atravessam, eletrizada pela informação, ligada ao mundo por uma quantidade sempre crescente de dispositivos. Uma humanidade inseparável do seu ambiente tecnológico, porque por ele constituída e aí conduzida. Tal é agora o objeto da governação, já não o homem nem os seus interesses, mas o seu “ambiente social”. Um ambiente cujo modelo é a cidade inteligente. Inteligente porque produz, graças aos seus sensores, a informação cujo tratamento permite a sua autogestão em tempo real. (COMITÉ INVISIBLE, 2016, p. 90-91)

Se a cibernética pode ser definida, em termos genéricos, como a “arte do governo”, no novo capitalismo cibernético isso não implica de forma alguma uma autonomia dos indivíduos em prol de um maior controle na condução de suas próprias vidas e, portanto, da vida em sociedade. A cibernética pode se converter então na arte de ser governado: “se a economia política reinava sobre os homens deixando-os livres de prosseguir os seus interesses, *a cibernética controla-os, deixando-os livres para comunicar*” (C.I., 2016, p. 91, grifo nosso). Como ressaltamos no final do capítulo precedente, ao ser cartografado nos pormenores de seu cotidiano (como se desloca, como se diverte, o que come, o que compra), o sujeito “racional” ocidental se transforma em um estoque de informações, incrementando o repertório de um jogo para o qual, e de antemão, ele se encontra em total desvantagem.

Em contrapartida, um novo espelhamento pode refletir uma nova saída ao controle interposto pelos novos meios telemáticos. Há uma instalação intitulada

“Liquid Views: Narcissus’ Mirror”, dos artistas alemães Monika Fleischmann e Wolfgang Strauss. Os participantes, ao se debruçarem sobre uma tela digital que simula uma superfície aquosa, veem a si mesmos refletidos, ao modo de Narciso. Quando tocada, a tela gera ondas (acompanhadas por sons de gotejamento) que dissolvem a imagem “refletida”. Ao mesmo tempo, a imagem é retransmitida por um grande projetor, permitindo com que esse primeiro olhar espelhado seja projetado perante o olhar dos demais expectadores. Tal reflexão da reflexão, segundo os artistas, produz uma interface que conecta o virtual ao real. Porém, as questões levantadas por esta instalação vão além da querela virtual *versus* real, a qual, inclusive, como Flusser aponta, perdeu o seu sentido de ser. Muito mais interessante, neste caso, é perceber que (I) a imagem, tal como o espelho de Narciso, é uma extensão de nós mesmos, e (II) que os expectadores que observam a imagem projetada são, de certo modo, “observados” por aquele que é refletido na imagem sintetizada, de maneira que um e outro, o observador e o observado, bem como as ações de introspecção e exposição, encontram-se embaralhados em todo esse processo.



Figura 9 - Monika Fleischmann and Wolfgang Strauss, *Liquid Views*, 1993

Isso posto é preciso atentar para o fato de que o mito de Narciso, e a própria palavra *narciso*, tem sua origem grega na palavra *narcosis*, indicando-nos que a

imagem refletida do jovem Narciso foi por ele tomada, enganosamente, como sendo de uma outra pessoa: “a extensão de si mesmo pelo espelho embotou suas percepções até que ele se tornou o servomecanismo de sua própria imagem prolonga ou repetida” (McLUHAN, 2011, p.59). Todavia, no caso de Flusser, e como evidencia o trabalho de Fleischmann e Strauss, a imagem sintética não deve ser considerada um simples reflexo, provocador de um efeito narcótico (ou *idólatra*). Ela é, antes, uma projeção que nos *reconstitui* em uma experiência nova (p. ex., que nos concretiza em vivência aquosa). A dispersão digital provocada pelo gesto do toque apenas reafirma a constituição mesma das coisas, isto é, desse tropel de partículas que se compõe ou que se decompõe. Não há mais o *individuum* (o não divisível), mas tudo pode ser dividido, dissolvido. Dialogizar as imagens, fazê-las não um espelho, mas um *através*, é uma das possibilidades de reverter o seu efeito narcotizante, disperso e fascistoide, para fazer com que surja uma nova *persona*, pós-histórica: aquela que vê e percebe a si mesma, mas que concomitantemente reflete e *joga* com o olhar dos outros. Mas essa possibilidade só pode se tornar efetivamente emancipatória a partir da reconstituição da fé no outro.

De acordo com a tradição judaica, Deus fez os seres humanos à sua imagem e semelhança. Porém, a imagem (ou máscara de Deus) permanece enquanto algo inconcebível, inimaginável. Ainda assim, como sugere Flusser, haveria uma forma singular de encontrar a imagem do divino: por meio do outro, na face do outro - a única imagem a nós acessível semelhante a Deus. Não obstante, como apontamos anteriormente, o avanço da racionalidade instrumental, e o modo como opera a reificação da sociedade, imersa em aparatos técnicos e sociais, acaba por promover a morte de Deus, através da perda da contextura dos seres humanos entre si, a perda, portanto, da confiança no outro.

Cada ser humano é, para mim, a semelhança de Deus, e "Eu" sou a semelhança de Deus para todos os outros. Portanto, cada ser humano é o outro para mim, e eu sou o outro para todos os seres humanos, uma imagem do "outro absoluto" (Deus). Porque cada pessoa é para mim a verdadeira imagem do outro absoluto, ele é a única imagem, a única maneira que eu posso ou devo conceber de Deus. // Todas as imagens pré-telemáticas, de Lascaux ao vídeo, são discursivas, imagens transmitidas, projetadas de encontro ao outro, obscurecendo sua face. (...). Eles conduzem ao caminho errado, longe de Deus. As imagens telemáticas, dialogicamente sintetizadas, por outro lado, são meios entre um ser humano e outro, através do qual eu posso ver a face do outro. E através desta face eu posso ver Deus. A programação dialógica das imagens (a vida dialógica) pode, portanto, ser uma celebração de Deus (do outro absoluto), cada um com todos e por meio de todos, uma oração (FLUSSER, 1996, p. 171-172).

Essa confiança perdida pode ser resgatada por intermédio da imagem técnica, já que através dela uma nova dimensão do diálogo se instaura: a minha imagem (ou máscara), poderá ser modificada pelo outro, assim como a imagem do outro poderá ser modificada por mim. Tornamo-nos, enfim, partes complementares, ou antes, que se complementam. Ceder a minha imagem ao outro é *confiar* algo de mim a essa nova humanidade em ascensão e, neste sentido, a dança de máscaras resgataria o seu sentido primevo: de um ritual que nos coloca em contato com o divino, isto é, de uma sociedade em que não haveria mais a extrapolação do "Eu" e do "Tu", mas apenas "Nós".

4.2) DA APARÊNCIA AO ADENSAMENTO

Em um artigo denominado "*Digitaler Schein*", publicado em 1991, ano da morte do autor, o filósofo dos *media* questiona a desconfiança que geralmente se tem em relação às imagens sintéticas, de seus sons e das projeções em hologramas, tomando estes "mundos alternativos" como meras "aparências" digitais. Poder-se-ia

argumentar, precipitadamente, que isso se deve ao fato de que “estes mundos alternativos são elementos pontuais computadorizados”, “formações nebulosas que flutuam no nada”. Entretanto, é preciso observar que dentro da perspectiva quântica, o real também é composto pelos mesmos elementos pontuais (átomos, *quarks* etc.) e que a diferença entre as imagens sintéticas e o “real” se deve apenas à *densidade* de uma em relação à outra: “a mesa sobre a qual escrevo nada mais é que um enxame de pontos. Quando os elementos conseguirem ser distribuídos com a mesma densidade que o holograma da mesa, então nossos sentidos não serão capazes de distinguir entre os dois” (FLUSSER, s/d.d). Em *Língua e Realidade*, Flusser já havia descrito que a atividade poética e a criação da língua (e, por concomitância, da realidade) encontrar-se-ia justamente no *adensamento* da conversação. A *densidade*, portanto, apresenta-se enquanto um item fundamental se se quiser compreender ontologicamente essa realidade aumentada (ou hiperbólica).

(...) O que fazem aqueles que sentam frente aos computadores, que pressionam teclas e que produzem linhas, superfícies e corpos? O que eles realmente fazem? Eles concretizam possibilidades. Reúnem pontos de acordo com programas precisamente formulados. O que eles concretizam é tanto exterior quanto interior: concretizam mundos alternativos e, portanto, eles mesmos. A partir das possibilidades eles “projetam” realidades que são mais efetivas quanto mais densas elas forem estruturadas. (...) Computadores são aparatos para concretizar possibilidades interiores aos seres humanos, inter-humanas e transhumanas (FLUSSER, s/d.d, p. 07).

No capítulo anterior, quando tratamos da proposta de um índice de análise estético, já havíamos ressaltado que a dimensão estética constitui um elemento fundamental para o apontamento das problemáticas, bem como das possibilidades de emancipação presentes na sociedade pós-histórica, uma vez que é a partir dela que o engajamento contra a redundância se justificaria. Quando analisa o termo “*Digitaler*

Schein”, Flusser ressalta que o termo alemão *Schein* (aparência ou ilusão) possui a mesma raiz que o termo *Schön* (belo), e que, uma vez que as imagens técnicas (ou sintéticas) passarão a mediar as relações futuras, a beleza deverá substituir o critério da “objetividade”. A arte é melhor que a verdade, observa Flusser, “e quanto mais bela for a aparência digital, mais real e verdadeiro são os mundos alternativos projetados” (FLUSSER, s/d.d, p. 08). E o ser humano enquanto *projeto*, enquanto analista de sistemas formalmente pensante e sintetizador, se tornará *homo designer*.

Essa ontologia implica ainda, segundo o filósofo, uma nova compreensão do que nos faz humanos: “É preciso compreender a nós mesmos - nosso ‘eu’ - como uma ‘dispersão digital’, como uma realização de possibilidades graças a uma densa distribuição, (...) como curvaturas ou convexidades em um campo de relações, sobretudo humanas, que se entrecruzam” (FLUSSER, s/d.d, p. 07). A partir dessa perspectiva, a afirmação flusseriana de que o ser humano é um ser político não porque é um animal social, mas porque, fundamentalmente, é incapaz de viver na solidão, assumirá outra conotação. A solidão, ou então, a dispersão dos seres humanos entre si, tal como pontos dispersos no espaço, poderá ser superada pelos meios telemáticos, caso sejam capazes de efetivar um adensamento do campo de relações inter-humanas (e quiçá, trans-humanas). Como também observa Miklós Peternák, “o que antes era definido como sujeito sofre uma mutação, convertendo-se em pontos nodais de redes intersubjetivas, ao passo que a projeção coletiva e continuamente remodelável, pode transformar-se em uma nova forma de arte dialógica” (FLUSSERIANA, 2015, p. 334).

No primeiro capítulo, nossa intenção era a de apontar de que modo a ficção é utilizada como valioso instrumento de investigação filosófica ao deslocar as problemáticas que cercam a realidade, posto que seria uma forma *sui generis* de

vinculação da dúvida, ou recurso epistemológico (*fantasia essata*) que, ao modo de um laboratório, permite a experimentação imaginária sobre as possibilidades de concreção das ideias, ou ainda como uma trama especular que nos faz perceber, por meio de fábulas, circunstâncias obnubiladas de nossa própria existência (*como, por exemplo, na fábula do Vampyroteuthis infernalis*). Nesse ínterim, cunhamos a noção de *ficção hiperbólica*, ressaltando que a filosofia flusseriana operaria, por meio do método ficcional, uma amplificação (*zoom*) do real, justamente para dar a ver certos aspectos da realidade e as suas possíveis implicações, por vezes ainda imperceptíveis (especificamente aquelas que se anunciam com assentamento da forma de existência pós-histórica). No entanto, poderemos ainda apontar outra possibilidade de compreensão da noção mesma de *ficção hiperbólica*, qual seja: a de que a realidade, como um todo, deverá ser considerada enquanto ficção, um “*como se*” palpável, realizável, vivenciável. E se a imaginação era um recurso auxiliar para a realização da experiência, agora se trata de uma via oposta: a de experimentar a imaginação.

O universo de tais imagens técnicas vai se tornando progressivamente indistinguível do universo dos objetos. A distinção entre "ficção" (mundo imaginado) e "realidade" (mundo dos objetos) vai se tornando inoperante, e vai ceder seu lugar à distinção entre "concreto" e "abstrato". Ora: o mundo das imagens é projeto humano (mundo de "dispositivos"). De maneira que o mesmo vale para o mundo dos objetos. O homem se assume projeto do mundo. (FLUSSER, s/d.h)

Para tanto, é preciso aprender a imaginar novamente, fazer com que a faculdade da imaginação não seja mais posta em uma perspectiva auxiliar, passiva, mas que seja tomada enquanto protagonista das funções cognitiva e, doravante,

projetual. Trata-se da *tecnoimaginação*.⁵⁶ Um ponto importante a ser ressaltado é o de que a imaginação passa por um *upgrade*: a ser visualizada e articulada sinteticamente nos processos computacionais, os quais computam ou adensam pontos para a geração de imagens técnicas, isto é, “como se a imaginação tivesse se autonomizado, como se tivesse se deslocado de dentro (digamos, da cabeça) para fora (para o computador), como se pudéssemos ver nossos próprios sonhos do lado de fora” (FLUSSER, 2008, p.173).

A faculdade da imaginação, de acordo com Flusser, é dialeticamente moldada à forma dos meios e códigos que regem as relações humanas. Como vimos anteriormente – de acordo com as discussões tratadas no início do capítulo dois –, o gesto inaugural da imaginação era sobretudo um gesto de subtração, de abstração: “esse raro não-lugar em que se pisa (...) é o que se convencionou chamar, de acordo com a tradição, de subjetividade ou existência, (...) é a capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo” (FLUSSER, 2008, p.163). Por um lado, tal gesto se mostra enquanto recurso vantajoso, já que permite uma orientação acerca do mundo que não mais esbarre nos objetos, possibilitando observá-los em perspectiva estratégica. Das desvantagens, por outro lado, encontraremos a criação de um abismo intransponível entre o sujeito e o objeto, no qual “os objetos deixaram de ser alcançáveis e, por isso, no sentido estrito da palavra, não são mais ‘objetivos’, mas apenas ‘fenomênicos’” (FLUSSER, 2008, p.163). Daí podem ser deduzidas três outras objeções, tanto filosóficas quanto teológicas: (1) a desconfiança com relação às imagens geradas, uma vez que o local em que surgem (subjetividade) é ontologicamente e epistemologicamente duvidoso; (2) os códigos imagéticos são altamente conotativos

⁵⁶ Cabe observar, a partir do alemão, Flusser propõe uma diferenciação entre *Imagination*, a interiorização do mundo abstraído e a *Einbildungskraft*, a exteriorização do mundo por meio da atividade projetiva.

e, portanto, podem sugerir interpretações contraditórias; por fim, talvez o ponto mais importante: (3) tal situação acabará por ocasionar a “idolatria”, na qual o sujeito, em vez de se basear nas imagens para lidar com o mundo dos objetos, “começa a tomar como base sua experiência com o mundo concreto para poder lidar com as imagens” (FLUSSER, 2008, p. 166).

Apesar das problemáticas envoltas com a imaginação, ela é sem dúvida um recurso necessário para que possamos imaginar e compreender o mundo. O que se pode fazer, nesse ínterim, é assumir um ponto de vista crítico em relação às imagens, e por consequência, torná-las transparentes: “para isso foi criada a escrita linear, código que permite denotar os códigos imagéticos e assim clarear o ponto de vista da imaginação, tornando as imagens transparentes de novo para o mundo dos objetos” (FLUSSER, 2008, p. 167). No entanto, ainda que a escrita linear deduza as imagens em processos (unidimensionais), e portanto articule uma concepção da realidade enquanto “feixe de processos”, tal fato acaba por *tramar* uma abordagem metódica de mundo que nem sempre é capaz de descrever ou explicar efetivamente a própria realidade. Segundo Flusser, a “trama do gesto de escrever nega sua própria intenção crítica, pois aceita sua estrutura linear de forma acrítica” (FLUSSER, 2008, p. 169). É preciso tomar uma nova atitude em relação às imagens: não mais ordenar os *pixels* que as compõem de acordo com um modelo previamente estabelecido (linear, causal), mas processá-las, calculá-las, de acordo com os códigos numéricos. Trata-se de gesto agregador, que ajunta os pontos intervalados no espaço. É gesto, como vimos, que adensa tais pontos, mas, igualmente, é gesto que coloca a liberdade em novos termos, potencializa a emersão do *homo ludens*:

O que diferencia a nova imaginação da antiga é o fato de que nela se desdobra a “estética pura” que se encontra instalada na antiga, e de

que ela pode fazer isso porque a nova imaginação se encontra num ponto de vista de abstração insuperável, a partir do qual as imagens podem ser criticadas e analisadas. Dito de outro modo: somente quando as imagens são feitas a partir de cálculos, e não mais de circunstâncias (mesmo que essas circunstâncias sejam bem “abstratas”), é que a “estética pura” (o prazer no jogo com “formas puras”) pode se desdobrar; somente assim é que o *Homo ludens* pode substituir o *Homo faber*. (FLUSSER, 2008, p. 175)

Libertos da necessidade de *trabalhar*, estaremos sobretudo livres para *viver por viver*. Ao mesmo tempo, o campo aberto pelos dispositivos que nos cercam, e nos quais estamos cada vez mais integrados, nos obrigará a aprendermos como ordenar ou dar sentido ao tropel de partículas desordenadas que compõem a zerodimensionalidade. Tal exercício, segundo Flusser, certamente se dará em conjunto com a tecnoimaginação, por ser a promotora de novas imagens, as quais, carregadas de vivências e dinamizada pelo jogo dos agentes, incrementarão o repertório e a produção de novas informações.

4.3) DO “GESTO” FUNCIONAL AO GESTO CELEBRATIVO

Até aqui temos apontado que a noção de pós-história se vincula a uma nova realidade, dominada por aparelhos e programas que, por seu próprio modo de funcionamento, estruturam uma nova forma de existência (circular, funcionalizada etc.). No entanto, podemos ainda formular uma concepção mais “redentora” da pós-história, e que em seus aspectos próprios revelará a aproximação de Flusser, uma vez mais, do pensamento judaico. No capítulo intitulado Celebrar (*Feiern*) de *Ins Universum der technischen Bilder*⁵⁷, o filósofo propõe uma interpretação

⁵⁷ Esse capítulo não consta na versão redigida por Flusser em português.

(transcodação) do tempo místico do *Shabat* e da *scholé* em um contexto pós-histórico. Como se sabe, o Shabat refere-se ao descanso de Deus após o ato da criação, o qual repetimos em lembrança e celebração, ao abdicarmos, assim como o criador, das nossas atividades. É uma *suspensão* da história, não mais no sentido anteriormente ressaltado (Capítulo 2), mas suspensão enquanto *epoché* da existência (a tentativa de dar um passo atrás diante da *Lebenswelt* e permanecer em silêncio para que ela fale por si mesma) (Cf. FLUSSER, 1987, p. 238).

Ao colocar o Shabat fora do tempo linear (fora da semana), a história é interrompida. (...) Os seis dias da semana perseguem uma meta - eles são motivados, eles intencionam algo. Sua meta, seu motivo, sua intenção (a meta, motivo e intenção de toda e qualquer história) é o Shabat. O Shabat em si, enquanto isso, permanece imóvel - não possui meta, motivo ou intenção pois é ele mesmo a meta, o motivo. (...) Ele transcende a história. Uma interpretação cabalística diz que o tempo messiânico é a sucessão sem intervalo de dois Shabats seguidos (FLUSSER, 1996, p. 165).

Em referência ao amigo judeu e talmudista Romy Fink, Flusser reconhecerá o Shabat como uma abertura para o “existencialmente verdadeiro”, como um:

(...) mergulhar no significado concreto da vida em convivência com os outros e em busca do transcendente. E isto é o importante: a sociedade humana é método, não meta. Os amigos se reúnem, não para se reunirem, mas para discutirem. E é por isso que são amigos, a despeito das oposições que os separam. “Política”, para o judaísmo, não é política grega. Não é busca de sociedade perfeita, é busca de sociedade que faça transparecer o sábado (o Messias) (BO, p. 230).

Certamente existem semelhanças entre o Shabat e *scholé*, do ócio, tal como cultivado pela tradição platônica, principalmente se levarmos em conta que tanto um quanto outro promovem um salto para além da história (para a *a-história*). Entretanto, certas particularidades são apontadas por Flusser para destacar as diferenças entre

essas duas formas de “transcendência”. Na academia, observam-se as ideias, e na celebração, ouve-se um chamado; a academia é um segmento do espaço (lá se veem formas) e a celebração do Shabat, um segmento do tempo; o ócio, na tradição grega, é contemplação, e na tradição judaico-cristã, a celebração é responsabilidade (resposta ao chamado). Se o ócio grego é essencial (as essências devem ser vistas), a celebração judaica é existencial (algo totalmente "outro" deve ser encontrado). Apenas com o estabelecimento da sociedade telemática é que tais diferenças podem ser superadas: “quando o ócio e a celebração se encontram, quando a academia se mistura com o Shabat, e quando o espaço e o tempo estão mutuamente suspensos, pode-se dizer então que a tradição ocidental chegou à conclusão. Esse é o aspecto religioso da telemática” (FLUSSER, 1996, p. 166).

Tanto o ócio quanto a celebração, a partir da revolução burguesa, foram submetidos ou apropriados em termos utilitários (profanos). Esse processo de secularização, que atinge o seu auge com a revolução industrial, transformará, por exemplo, o espaço da escola, *schole*, em função da economia e do trabalho, e a celebração, *Shabat*, será reduzida aos feriados e fins de semana, cujo propósito é o de servir como um descanso funcional ante as atividades laborais. Mas o avanço das sociedades pós-industriais, e os processos de automação produtiva, coloca o ócio, uma vez mais, no centro das discussões. Uma vez que a sociedade futura legará os processos produtivos aos aparelhos, libertando, portanto, os seres humanos da necessidade laboral, a questão que se interpõe é: o que fazer em uma vida doravante ociosa, em uma sociedade de “desempregados”?⁵⁸ Segundo Flusser, para superar os

⁵⁸ No viés da crítica marxista, “na sociedade comunista, onde cada um não tem um campo de atividade exclusivo, mas pode aperfeiçoar-se em todos os ramos que lhe agradam, a sociedade regula a produção geral e me confere, assim, a possibilidade de hoje fazer isto, amanhã aquilo, de caçar pela manhã, pescar à tarde, à noite dedicar-me à criação de gado, criticar após o jantar, exatamente de

problemas políticos e econômicos, bem como existenciais envolvidos nessa questão, é preciso resgatar o significado da *ociosidade*:

Nossa incapacidade de celebrar pode ser observada no modo como usamos a palavra ócio. Nós a utilizamos, diga-se de passagem, com um gesto de desprezo, por exemplo, quando dizemos que é ocioso especular sobre alguma coisa. Ócio significa claramente "inútil". Mas os antigos gregos sabiam que inútil é sinônimo de puro. Eles sabiam que a filosofia depende da especulação ociosa sobre algo. E os judeus antigos mantinham o *Shabat* para distingui-lo do dia de trabalho, para serem capazes de especular ociosamente sobre os textos sagrados nesse tempo. Para ambas as tradições pré-burguesas, o ócio é uma expressão da capacidade humana de se sobrepor às determinações da finalidade. É uma expressão solene. E, a menos que nos lembremos do significado dessa palavra, seremos incapazes de reconhecer o desemprego como uma benção (FLUSSER, 1996, p. 167-168).

Nesse sentido, o gesto do ócio e da celebração se mostram como gestos radicalmente emancipados, justamente por serem inúteis, antieconômicos, despropositados, tal como as brincadeiras infantis, tal como o jogo. Uma fenomenologia dos gestos poderia ser reveladora e nos lembrar da vertente lúdica olvidada pela humanidade: festiva, ociosa, especulativa. Caso a sociedade telemática não seja submetida ao modelo utilitário ou econômico (baseada em "propósitos"), as pessoas do futuro realizarão um mundo despropositado, livre de motivos: "parece completamente errado vislumbrar qual é o propósito das pessoas ao produzirem imagens no futuro. Tal questão é típica do pensamento pré-telemático, histórico, vinculado a um propósito" (FLUSSER, 1996, p. 169). No entanto, subtraídos que fomos de nossos gestos pelas forças invisíveis que galvanizam a sociedade aparelhística e com tendência à funcionarização, a vida se tornou paulatinamente,

acordo com a minha vontade, sem que eu jamais me torne caçador, pescador, pastor ou crítico. (MARX & ENGELS, 2007, p. 37-38).

expressivamente obnubilada: nos corpos que não mais nos pertencem, que não mais se comunicam, pois todo ato tende a se tornar um destino interposto, chegando a culminar em sua forma mais desumana e cruel: no anti-gesto fascista, na anulação radical do gesto. A urgente questão que se impõe, a partir de então, é como reverter essa derrocada generalizada dos “gestos”, agenciados pela funcionarização da sociedade, em gestos propriamente humanos, ou seja, em gestos de celebração?

Flusser, em seu amplo escopo de assuntos teorizados dedicará uma de suas obras para compreender a natureza dos gestos: *Gesten - Versuch einer Phänomelonomie*. Trata-se da última obra publicada em vida pelo filósofo, na qual ele buscou observar de que modo os gestos articulam a nossa maneira de estar-no-mundo. A formulação de uma teoria (geral) dos gestos, pretendeu sobretudo ampliar o escopo de investigação de sua teoria da comunicação, uma vez que o gesto é também um ato comunicativo, a partir do qual podemos informar o mundo e os outros.

Eis, pois, alguns motivos para a sua elaboração: (1) Necessidade de novos tipos de teoria. (2) Necessidade de fundamentar teoricamente a práxis dos gestos. (3) Necessidade de reestruturar as universidades e demais instituições acadêmicas. (4) Necessidade de encontrar um lugar “orgânico” para a teoria da comunicação em tais estruturas novas. (**GE**, p. 14)

Para Flusser, o “gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade”, e o propósito de se debruçar sobre uma teoria geral dos gestos “seria o estudo das articulações (expressões) da liberdade” (**GE**, p. 16). No entanto, o gesto não estaria dissociado, paradoxalmente, de suas determinações físicas, fisiológicas, psicológicas, econômicas etc.: “sei que levanto o braço por querer levantá-lo” e “sei também que fui determinado a levantá-lo”. Neste ponto, Flusser compartilha a terceira antinomia apontada por Kant, na *Crítica da Razão Pura*, em que o filósofo alemão aponta os

indícios para a estranha condição dos seres humanos, qual seja: a de serem habitantes de dois mundos que a princípio são completamente opostos entre si: o mundo da natureza (regido pelas leis da causalidade) e o mundo moral (da autodeterminação e, portanto, da liberdade). Em suma, Kant expõe os problemas acerca da possibilidade de sustentação da liberdade num mundo determinado pelas leis da natureza: se, por um lado, podemos admitir uma *espontaneidade absoluta*, “que dê início *de si* a uma série de fenômenos precedentes segundo leis da natureza, por conseguinte, uma liberdade transcendental” (CRP, 474), por outro lado também pode-se evidenciar a impossibilidade de haver uma independência dessas mesmas leis, e de que tudo está submetido às determinações da causalidade (CRP, 473).

Mas o segundo saber não anula o primeiro: nem sequer o atinge. (...) Posso dizer que sou livre de levantar o braço justamente por tratar-se de movimento super determinado. Mas tal explicação (embora seja de tipo diferente de anteriormente mencionadas) não satisfaz inteiramente. A dialética da liberdade “total” subjetiva e da determinação total objetiva, não atinge o aspecto negativo do meu saber: não teria levantado o braço se não o tivesse decidido. *A liberdade não é satisfatoriamente explicável, porque deixa de ser liberdade quando explicada. // Isso permite definição do termo “gesto”: gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade. Embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinado e explicável quanto qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto. A competência de uma teoria geral dos gestos seria o estudo das articulações (expressões) da liberdade. (GE, p. 15-16)*

Do mesmo modo que Kant procura na Terceira Crítica uma saída ao impasse interposto pelas críticas anteriores, Flusser reafirmará que não caberá nem à razão teórica nem à razão prática a resolução desse embaraço, mas a uma outra *razão* “que poderia ser chamada de ‘estética’”. Dos gestos classificados por Flusser, como o gesto comunicativo ou o gesto do trabalho, é no gesto gratuito, “sem finalidade”, como

o *gesto de fumar cachimbo*, que melhor se expressará a razão estética. E “por que fumo cachimbo?”, questiona Flusser. Embora tal gesto possa ser explicado por inúmeras perspectivas causais, que somadas abrangeriam o conjunto das teorias explicativas da realidade - p.ex.: historicamente (com a colonização da América), sociologicamente (“nível cultural ou classe social”), fisiologicamente (os efeitos dos alcaloides no organismo humano), psicologicamente (símbolo fálico, frustração em relação à fase oral) etc. – elas não esgotariam o problema colocado e que diz respeito não propriamente à causa, mas ao motivo pelo qual o fazemos. Ainda que o fumante de cachimbo se veja, diferentemente do não fumante, preso à lógica de sua circunstância e a certa racionalização “eficiente” (desentupir o duto e a piteira, preencher o forninho com fumo, acendê-lo pelas bordas, inspirá-lo), tudo não passa de pretexto para uma gestualidade em si, “de um gesto que é sua própria finalidade” (GE, p. 33), um ritual. Todavia, é preciso considerar que é rito de outra ordem, pois parece fugir da estereotipia dos movimentos padronizados, uma vez que cada um dos fumantes desenvolve um próprio estilo, um modo específico de articular o “programa” contido no ato de fumar cachimbo. Ou seja, mesmo dentro das regras interpostas pela circunstância há a possibilidade de que se instaure um jogo, por exemplo: o de variar a plástica do gesto. Trata-se, deste modo, de um gesto “absurdo” e deliberado, que não se volta contra o mundo (gesto do trabalho) ou em direção aos outros (gesto comunicativo), mas de um gesto em si (*art pour l’art*).

Haveria sobretudo, segundo Flusser – ele mesmo um fumante inveterado, e assim sendo, com conhecimento de causa –, um prazer em fumar cachimbo (que não no sentido fisiológico, ou patológico). *Há um prazer que advém justamente da série de atos inúteis que interrompem a vida útil*. Em síntese, sacrificar a vida útil com atos inúteis dá prazer porque nos permite começar *a viver por viver (la vie pour la vie)*, a

manifestar a existência simplesmente por manifestá-la. E aqui, para além da *vida ativa* e da *vida comunicativa*, revela-se plenamente a *vida estética*: “*Esquecemos que arte é como se vive para viver, que arte é como os homens se encontram a si mesmos no mundo. Esquecemo-lo porque na nossa cultura não se vive para viver, mas para mudar o mundo. O clima da nossa cultura não é arte, mas a ‘história’, isto é: trabalho*” (GE, p. 38, grifo nosso). E completa: “descobrir-se a si mesmo no gesto é ter descoberto o fundo da existência, sua absurdidade. Descubro-me no absurdo, por que sou, no fundo, absurdo, e vivo minha vida em tal gesto absurdo, porque viver é coisa absurda”. (GE, p. 40). Gesto absurdo, sobre o absurdo.⁵⁹



Figura 10 - Detalhe do afresco "A criação do homem"

No célebre afresco da capela sistina, Michelangelo ousou representar que o que dá vida ao não-vivente não é um sopro (o verbo), mas um gesto. *O que nos*

⁵⁹ Para reafirmarmos uma posição que percorre as veias do pensamento de Flusser, o absurdo, *Bodenlos*, é (I) o desprovido de sentido, o sem fundamento (como as plantas desterradas de seu “sentido original” e colocadas em um vaso), é aquilo que (II) não possui uma *base* razoável (como dizer que “dois mais dois são quatro às sete horas da noite em São Paulo”). O absurdo é (III) o *u-topos*. E todas essas definições elencadas encontrarão a sua síntese, por assim dizer, a sua “imagem”, ante a noção de zerodimensionalidade.

origina, portanto, é o gesto. No entanto, o vetor do gesto da criação pode ser visto aqui em sentido inverso: no espelhamento evidente da imagem em questão, não poderíamos igualmente afirmar que é o gesto humano que origina o divino? Como se o sentido da existência não preexistisse ao gesto, mas fosse um *apontamento* seu. Em *O Universo das Imagens técnicas*, no capítulo “Apontar”, Flusser atenta justamente para esse fato, sobre um gesto que determinará o estar-no-mundo pós-histórico:

As pontas dos dedos não apenas tateiam, mas podem também apontar algo. Podem mostrar em direção a algo, designar algo, sem necessariamente ter que tocar naquilo que destarte apontam, designam, significam. (...) Estamos começando a dar-nos conta da importância das pontas dos dedos para o nosso estar-no-mundo-emergente. (UN, p. 45).

Como reiteradamente afirmado, o cenário que nos serve de pano conjectural é a *pós-história*. Conjectural pois tal cenário estaria a princípio mais próximo do porvir do que do estado atual de coisas. A princípio, pois seguindo as orientações do próprio Flusser, já notaríamos no agora uma atmosfera nascitura do horizonte pós-histórico. “*Les gestes prolongés*”, para utilizar uma expressão de Louis Bec, começam a irromper os limites entre o natural e o artificial (a programação celular, o ciborgue e a cibernética), ampliam os nossos limites comunicacionais e intensificam a emergência do *homo designer* (do sujeito ao projeto). Não se pode prever ao certo quais dos nossos gestos tradicionais persistirão em futuro pós-histórico. Mas certamente os já conhecidos gestos de *amar*, de *fazer*, de *escutar música* e de *buscar* serão determinados por um conjunto de novos gestos que já se anunciam. E todo gesto futuro será utópico, em toda gama de sentidos que essa palavra pode significar. Ou seja, gestos desenraizados, absurdos, mas que, ainda assim, serão promotores de

sentido – gestos, portanto, que podem se dar de um ou de outro modo: uma ficção, o sonho de um gesto, em que os seres humanos recriariam e celebrariam a si mesmos, reiteradamente.

Não podemos deixar de ressaltar os apontamentos acerca do gesto de celebração presentes na *Fenomenologia do Brasileiro*. Logo nas primeiras linhas da obra nos defrontamos com as seguintes palavras: “o homem é um ente essencialmente perdido e, quando se dá conta, procura encontrar-se” (FE, p. 31). Tal sentença assinala o ponto de partida para a busca de um “novo homem” e a esperança, por parte do filósofo, de encontrá-lo em solo brasileiro. Inicialmente, isso se daria porque a vivência prevalecente em nossa sociedade seria predominantemente “a-histórica”⁶⁰, isto é, “uma sociedade (...) em que ocorrem apenas manchas de história, as quais são fruto principalmente de influência europeia sobre o país” (DUARTE, 2012, p. 228). Segundo Flusser,

Nós, no Brasil, estamos, nesse sentido, em situação privilegiada. Somos ‘subdesenvolvidos’. O progresso, cujos aspectos o aparelho e o funcionário procurei esboçar, está aqui atrasado. Estamos em situação transcendente pela mera posição geográfica que ocupamos. Não é uma transcendência das mais elegantes, mas serve como ponto de partida. Podemos portanto contribuir, talvez significativamente, para a elaboração de uma filosofia que formule valores e aponte rumos ao progresso. (FE, p. 89).

Em todo caso, nossa relativa defasagem não denotaria propriamente uma desvantagem. Ante o eixo de desenvolvimento histórico das sociedades ditas

⁶⁰ Em verdade, Flusser discute a presença de três *modos* temporais presentes na sociedade brasileira: “um nível não-histórico básico, que tem semelhança estrutural com culturas do tipo paleolítica e maia. Um nível intermediário para-histórico, que tem semelhança estrutural com a cultura ocidental da elite, e que inclui tanto a ‘cultura da elite’ e a ‘cultura de massa’ (...). E um nível superior não-histórico que tem estrutura incomparável e que é o nível da verdadeira cultura brasileira, no sentido de ‘cultura do novo homem’”. (FE, p. 133).

desenvolvidas – as quais já começam a vivenciar de maneira mais consistente a forma pós-histórica de existência – a sociedade brasileira, em sua tentativa de sincronia com a marcha histórica, apresenta um modo diacrônico de assimilação, em grande parte caracterizado pela nossa “cultura de base” (dominado por elementos negros), capaz de quebrar o delírio da eficiência produtivista em função de um ritmo⁶¹ que marcaria o seu cotidiano.

Na realidade o ritmo fundamental não se manifesta propriamente em acrobacias, nem necessariamente em “obras” (nas quais, como sambas e lutas lúdicas, não passam de epifenômenos), mas nos gestos do dia-a-dia, gestos estes que injetam um elemento ritual e sacral no cotidiano que distingue radicalmente o ambiente brasileiro de outros. O andar rítmico das meninas e moças, os passos de dançarino dos rapazes na rua (acompanhados de olhar e sorriso interiorizados, como que para manifestar o poder do ritmo sobre o espírito), o constante bater em caixas de fósforos e com colheres, o uso das máquinas de escrever nos escritórios como se fossem tambores, a transformação de martelos em atabaque, a graça dos gestos dos moleques que jogam futebol, até a elegância dos movimentos nas brigas de rua, tudo isto é manifestação de uma profunda cultura. (...) O brasileiro vive o ritmo sacral do corpo e dos sentidos do corpo, e vive a beleza do corpo e dos sentidos ritualizada, portanto sacralizada. A sua vida é constante hierofanização do imanente. (FE, p. 136-137)

A imagem oferecida do ser *a-histórico dos trópicos* nos indica um caminho sobre um modo específico de vivência pós-histórica emancipada (ocasionada por motivos outros), envolta em atmosfera ritualística, em evidente reatividade à imagem rígida e fria do funcionário. “Pois o que pode significar ser brasileiro no melhor dos casos”, afirma Flusser, “senão um ser que consegue sintetizar dentro de si e de seu mundo vital tendências históricas e não históricas aparentemente contraditórias, para

⁶¹ O ritmo, no contexto da teoria da comunicação, é considerado por Flusser como um elemento diacrônico na medida em que permite “dissolver as estruturas em sequências organizadas”. (FE, p. 136).

alcançar uma síntese criativa” (FE, p. 54), e que, a partir daí, certamente saberá superar os golpes da história para transformar a existência em um gesto pleno de celebração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O homem vai (...) assumir-se vacuidade, e, a partir de tal vacuidade projetos vão ser emitidos sobre o fundo da vacuidade. Nova antropologia vai se formulando: o homem enquanto negação do nada. O homem enquanto fonte de significado, enquanto legislador e codificador de mundos alternativos. O homem enquanto ‘artista’ no significado exato do termo”.

(Vilém Flusser, *Do sujeito em projeto*)

Desde o início do desenvolvimento da tese, a nossa intenção era a de rastrear a importância da dimensão estética na filosofia de Flusser. Para tanto, ressaltamos a ficção como um instrumento de investigação, como o cerne do empreendimento filosófico flusseriano que, aliada à fenomenologia, mostra-se enquanto recurso epistemológico *sui generis* capaz de desvelar os processos de constituição da realidade. Ao mesmo tempo, se tal posicionamento epistemológico permite ao filósofo assumir o fato de que *a realidade é ficção*, dissolvendo, portanto, certa estabilidade ontológica, também lhe permite rearranjar o escopo de possibilidades para a construção mesma da realidade, isto é, de que a ficção funda ou realiza a realidade: fantasia e realidade encontrarão na arte o embreante capaz de concretizar e dissolver a imagem do mundo.

A partir daí, concebemos a noção de *ficção hiperbólica*, apropriando-nos e reatualizando a imagem retórico-argumentativa presente no discurso cartesiano. Dentro dos parâmetros traçados ao longo da tese, a *ficção hiperbólica* pode ser entendida como um ponto convergente de duas linhas: (I) como recurso que permite

visualizar, de modo “extravagante”, os movimentos da realidade e, portanto, como forma de irromper certa miopia epistemológica que estabelecida pelo pensamento ocidental – operando assim, especificamente em relação à pós-história, na evidenciação de problemáticas ético-estético-existenciais muitas vezes imperceptíveis, mas que já se capilarizam em nossos cotidianos. (II) Ao mesmo tempo, haveria certo hiperbolismo da ficção em Flusser, uma vez que tudo se faz ficção (ou, para utilizarmos um termo em voga, tudo se torna “realidade aumentada”), transformando o mundo em delírio extraordinário. A ficção assume feições utopicamente adensadas, já que o filósofo antevê a utopia se deslocar de um campo abstrato (como nos casos de Morus, Campanella e Bacon), para se tornar o *background* da sociedade telemática. Viveremos em um *não-lugar*, tanto em termos existenciais (*bodenlos*) quanto em termos “concretos” (a zerodimensionalidade). Aliada aos processos telemáticos, a imaginação, enquanto causa eficiente da ficção, deixará de ser um teatro mental para se tornar protagonista no processo de realização da realidade.

A ficção vai além. Pois a existência só adquire significado por sermos capazes de “ficcional”, ou seja, de tecer o véu do mundo, codificando-o por meio da religião, da ciência, da filosofia etc. A arte, como vimos, se apresenta aqui como um gesto privilegiado, através do qual nos é dada a possibilidade de sobreviver ante as engrenagens que incessantemente nos reificam e desumanizam, aos moldes de uma metamorfose kafkiana. Nesse ínterim, e para marcamos duas posições a princípio contraditórias e que se tornam o eixo central de nossas discussões, designamos o par conceitual: *a arte contra o deixar-de-ser* e *a arte para deixar-de-ser*. Por um lado, a arte revela-se capaz de resguardar a dignidade humana que caminha a passos largos rumo à desumanização, ao funcionariado; de outra parte, ela permite uma abertura

para além das fronteiras do que se considera propriamente humano, rumo ao artificial, à ficção propriamente dita. Mesmo que esta última posição se aproxime de uma visão pós-humanista, nós preferimos denominá-la como um pós-humanismo “humanizante”, uma vez que a noção do *humano* em Flusser encontra-se, desde a origem, em aberto.

Ainda que tais perspectivas tenham sido postas em capítulos distintos, tanto o *ser* quanto o *deixar-de-ser* se tornam partes de um único e mesmo projeto, constituindo um processo incessante de territorialização e desterritorialização do humano, uma sístole-diástole da *ars vivendi*. Ademais, o nosso intuito foi o de, a partir desse par conceitual, extrair e reafirmar dois sentidos da liberdade presentes na teoria flusseriana: por uma lado, enquanto ato de resistência frente ao determinismo (ou previsibilidade) de um universo entrópico, por meio da capacidade humana de incrementar o jogo da existência e, portanto, de gerar imprevisibilidade; por outro lado, liberdade enquanto ato de confrontação aos limites do humano, de experimentação de novos espaços, em suma: de desabitatar o mundo e a nós mesmos, através de um nomadismo permanente. Ainda que Flusser reafirme inúmeras vezes a visão heideggeriana do ser-para-morte, a nosso entender ele se aproximará muito mais da perspectiva de Arendt, para quem o *nascimento* se coloca como eixo norteador da existência humana. “O milagre da liberdade”, aponta a filósofa “está contido nesse poder começar que, por seu lado, está contido no fato de que cada homem é em si um novo começo” (ARENDR, 2004, p. 43-44). Ao deixarmos-de-ser o que somos para experimentarmos novas formas de existir, nos é dada igualmente a possibilidade de um novo começo, de um novo mundo. “Esta é a catástrofe: que tenhamos que ser livres” (FLUSSER, 1994b, p. 64).

Complementarmente, sobre tais perspectivas paira uma bruma messiânica, em meio a qual o filósofo reafirma a necessidade de reinventar a arte de viver. Ao

ênfatizar as qualidades emancipatórias das imagens técnicas, postas como recurso capaz de reconstruir a imagem de um mundo fragmentado e disperso, bem como do jogo e do *homo ludens*, como paradigmas fundantes de uma nova forma de existência, Flusser observa:

Talvez estejamos prestes a lembrar novamente a celebração esquecida. Talvez estejamos prestes a reencontrar novamente nosso caminho através do estranho desvio da telemática rumo ao “autêntico” ser humano, isto é, para uma existência em celebração com o outro, para jogar sem propósito como os outros e para os outros. (FLUSSER, 1996, p. 132).

Diante dos temas multifacetados que perpassam os escritos do filósofo, não intentamos de modo algum um esgotamento dos desdobramentos possíveis acerca de sua teoria que, diga-se de passagem, ao longo dos últimos anos, tem despertado interesse de pensadores nas mais diversas áreas do saber, florescendo em perspectivas sempre renovadas. Nosso intuito, bem mais modesto, foi o de apontar como as perspectivas, presentes nos escritos de Flusser, em relação à arte e à dimensão estética, permitirem o estabelecimento de uma crítica à racionalidade científica e aos desvios perpetrados pela noção de progresso, mas também, às possibilidades de emancipação que insurgem por meio dos avanços técnicos, nos colocando diante dessa *Terrae incognitae* chamada pós-história.

Por fim, mas não menos importante, gostaríamos de apontar para uma questão vai além dos propósitos da tese, mas que, em nosso entendimento, estabelece obstáculos e possibilidades, do qual o fazer filosófico não pode se furtar. Quanto aos obstáculos, é preciso observar o estabelecimento cada vez mais acentuado de uma cultura não-verbal e que se utiliza das imagens, bem como dos códigos numéricos que lhes servem de fundo, como eixo de orientação existencial –

as imagens tornam-se projeções do mundo, mundo em que o sujeito antes alienado corre o risco de tornar-se alucinado. Isso colocaria em xeque certa dinâmica que é inerente à filosofia, de sua natureza quase sempre prolixa, baseada na criação de conceitos e da crítica em sentido tradicional. A possibilidade de superação deste quadro depende, nesse sentido, da aproximação ou mesmo do deslocamento do fazer filosófico para um novo terreno: do logos ao *logograma*. Trata-se da percepção de que diante dos desdobramentos culturais contemporâneos, com o paradigmático estabelecimento de uma cultura das imagens técnicas, e, portanto, de uma cultura sensorialista e *superficial*, sucederá concomitantemente a necessidade de uma descentralização do logos, de uma transcodação do pensamento conceitual discursivo-linear em uma forma epistêmica mais sintética – o que não implicaria, necessariamente, em diminuição das possibilidades cognitivas, mas sim em uma nova forma de pensamento, plasmada no universo multilinear dos códigos imagéticos. As fronteiras entre a filosofia e a imagem, entre o pensamento conceitual e a programação parecem estar prontas a desaparecer, de modo que não seria de todo insana a afirmação de que aproximamo-nos do fim da filosofia, pelo menos da filosofia em seu sentido tradicional, o fim da conceptualização lógica, segundo as convenções da sintaxe, do pensar processual e histórico, para então aderirmos em uma nova dimensão, a da conceptualização das imagens, do “fantasiar filosófico”: *Ikon* e *Logos*, sem distinção. Aliás, sobre essa transformação do pensar, Flusser chega a apontar os caminhos de uma filosofia em imagens:

Pode-se “ver” aquilo que é pensado (na verdade, é isso o que significa a palavra ‘teoria’: um visualizar de ideias, de imagens). Em nossa tradição, filosofa-se por meio de palavras escritas: o discurso linear é construído quando as letras são dispostas ao longo das linhas. Não se poderá mais continuar a filosofar assim por muito tempo, porque as palavras (escritas ou não) não são adequadas para os conceitos

(numéricos) cada vez mais pulverizados. Não se pode mais filosofar com textos, como se costumava fazer, é preciso experimentar com imagens. (FLUSSER apud BERNARDO & GULDIN, 2017, p. 275).

O que se sugere, diante de todo esse blefe, é que sem forma revolucionária não poderá haver filosofia revolucionária – embora os desdobramentos implícitos a essa afirmação contenham algo de extremamente arriscado. Se a filosofia, nas palavras de Hegel, o pássaro de Minerva, chega “com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer”, “quando uma manifestação de vida está prestes a findar e as sombras da noite começaram a cair” (HEGEL, 1997, XXXIX), é preciso observar que, já há algum tempo, as noites têm se tornado tão movimentadas quanto os dias e o pássaro de Minerva já não pode mais cumprir, com a mesma comodidade de outrora, os seus silenciosos e habituais voos. As luzes de néon e a multidão de *pixels* que se emparelham na paisagem humana são capazes de ofuscar até mesmo o crepúsculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[Obras de Flusser]

FLUSSER, V. "A arte: o belo e o agradável". Trad. Rachel Costa. Revista *ArteFilosofia*, vol 11, jul-dez 2011a, p. 9-13.

_____. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Darumá, 1999.

_____. *A escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

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

_____. "Artifício, Artefato, Artimanha" (Manuscrito). (s/d.a)

_____. "Bichos - I, II, III, IV e V". (Manuscrito). (s/d.b)

_____. *Bodenlos*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. "Como explicar a arte". (Manuscrito). (s/d.g)

_____. *Cours de la théorie de la communication*. (Manuscrito). (s/d.l)

_____. "Da Ficção". (s/d.c) (Manuscrito).

_____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

- _____. “*Digitaler Schein*”. (s/d.d) (Manuscrito)
- _____. “Do sujeito em projeto”. (s/d.h) (Manuscrito)
- _____. “Do inobjeto”. (s/d.m) (Manuscrito).
- _____. “Exílio e Criatividade”. (s/d.i) (Manuscrito)
- _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998
- _____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011a.
- _____. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1996, 5ª ed.
- _____. *Future Architecture*. (manuscrito). (s/d.j)
- _____. *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994c.
- _____. *Jogos*. (manuscrito). (s/d.e)
- _____. *Kafka*. (manuscrito). (s/d.k)
- _____. *Kommunikologie weiter denken: Die Bochumer Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. [*Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Trad. Tereza M. S. de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014].
- _____. *Língua e Realidade*. São Paulo: Herder, 1963.
- _____. “Man as subject or project”. 2011b.

_____. *Medienkultur*. Frankfurt: Fischer, 1997.

_____. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011c.

_____. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. "On Edmund Husserl", p. 98-9. In: *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*, v. 1, 1987.

_____. *Parábolas, Hipérboles e Hiper-realismo*. (manuscrito). (s.d/f)

_____. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011d.

_____. *The shape of things. A philosophy of design*. London: Reaktion Books, 1999.

_____. *The Surprising Phenomenon of Human Communication*. Metaflux Publishing, 2016.

_____. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011e.

_____. *Vom Stand der Ding: eine kleine Philosophie des Design*. Berlim: Fischer, Göttingen: Steidl Verlag, 1993. [The shape of things: a philosophy of design. Translated by Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 1999].

_____. *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Berlim: Fischer, 1994.

_____. *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin: Bollman, 1994b. [The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism. Translated by Kenneth Kronenberg. Champaign: University of Illinois Press, 2003].

_____. *Writings*. Org. A. Ströhl. London 2002. University of Minnesota Press.

[Outras obras]

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ADORNO, T. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

AGAMBEM, G. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ANDERSON, P. *O fim da História: De Hegel a Fukuyama*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

ARENDT, H. *The life of the mind*. Harcourt: New York, 1978.

_____. *O que é política?*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

ASSANGE, J. et al. *Cypherpunks: liberdade e o futuro da internet*. Tradução Cristina Yamagami. São Paulo: Boitempo, 2013.

BAIO, C. (2013) "O filósofo que gostava de jogar: o pensamento dialógico de Vilém Flusser e a sua busca pela Liberdade". In: *Flusserstudies*, n. 15.

BECKETT, S. *Fim de partida*. Trad. Fábio Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BERNARDO, G & GULDIN, R. *O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2017.

BLOCH, E. *O Princípio Esperança*, V. I. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Contraponto Editora, 2005.

BORGES, J. L. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOZZI, P. *Vilém Flusser*. Dal soggetto al progetto: libertà e cultura dei media. Milano: UTET, 2007.

BUBER, M. *Eu e Tu*. Trad. Newton Zuber. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

CAMPANELLI, V. "Da soggetti a progetti. L'abbandono dell'Humanismus in Vilém Flusser". In: *Flusser Studies*, 19. Disponível em: www.flusserstudies.net. Acesso em: 11/04/2017.

_____. *L'utopia di una società dialogica*. Vilém Flusser e la teoria delle immagini tecniche. Luca Sossella Edizioni, 2015.

CANÀN, C. "McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind", in: *Flusser Studies*. Disponível em www.flusserstudies.net. Acesso em: 11/04/2017.

COMITÉ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto Editora, 1997.

DESCARTES, R. *Discours de la méthode*. Texte et commentaire par E. Gilson. Paris: Librairie Philosophique, 2005.

_____. *Meditações sobre a filosofia primeira*. Trad. Gustavo Fraga. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.

DUARTE, R. “A plausibilidade da pós-história no sentido estético”. In: *Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

_____. *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-autonomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012.

_____. “Vilém Flusser e a estetosfera brasileira”. In: SERRA, A; DUARTE, R.; FREITAS, R. (Org.). *Imagem, imaginação, fantasia: vinte anos sem Vilém Flusser*. Belo Horizonte: Relicário, 2014, pp. 177-189.

FELINTO, E.; SANTAELLA, L. *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*. São Paulo: Paulus, 2012.

FERRO, N. “Kierkegaard e o tédio”. In: *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 64, Fasc. 2/4, Horizontes Existenciários da Filosofia / Søren Kierkegaard and Philosophy Today. Abr/Dez, 2008, pp. 943-970

FREUD, S. “O inquietante”. trad. P. C. Souza. In: Freud, S., *Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. 14. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. “Mal-estar na civilização”. trad. P. C. Souza. In: Freud, S., *Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. 18. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

GOCHENOUR, P. “Mask and dancers: Cybernetics and System Theory in Relation to Flusser’s Concepts of the Subject and Society”. In: *Flusser Studies* 01, 2005.

GULDIN, R. “Arte é ‘poiesis’: ela cria a realidade”. In: JARDELINO, M (org). *A Festa da Língua*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010.

HAYLES, K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University Of Chicago Press, 1999.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petropolis: Vozes, 2003. 2ª Edição.

_____. *Princípios da filosofia do direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997

HEIDEGGER, M. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Casanova. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

HUSSERL, E. *Meditações cartesianas: Introdução à fenomenologia*. Trad. Maria Gorete Lopes e Sousa. Porto (Portugal): RÉS-Editora, s.d.

KANAPMAN, K. "Has Beckett's Existentialism any roots in Hegel's Philosophy". (Disponível em: www.samuel-beckett.net/has.html. Acesso em 11/04/20107.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1980.

KIERKEGAARD, S. *Diapsalmata* dos papéis de A (1ª parte de Ou-Ou: um fragmento de vida). Trad. Bárbara Silva et al. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

KRAUSE, G, B.. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2012.

KRAUSE, G,B; FINGER, A.; GULDIN, R. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.

LAFER, C. "Reflexões de um antigo aluno de Hannah Arendt sobre o conteúdo, a recepção e o legado de sua obra no 25º aniversário de sua morte", IN: MORAES, E.; BIGNOTTO, N. (Org.) *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

LEBRE, H. "Gesto, coisa e não-coisa na fenomenologia hermenêutica de V. Flusser". In: *Phainomenon*, nº 25, Lisboa, 2015, pp. 69-79

MCLUHAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 2011.

MARX, K. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. - São Paulo : Boitempo, 2007

_____. *A Miséria da Filosofia*. Trad. José Paulo Netto. São Paulo: Global, 1985.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MATURANA, H; VARELA, F. A árvore do conhecimento. Campinas: Psy, 1995.

MEGGS, P. *History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2006.

MÉSZÁROS, I. *A teoria da alienação em Marx*. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.

MOLES, A. "Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?", p. 76. In: *Bit 1: the theory of informations and the new aesthetics*. University of California, 1968.

_____. "Philosophiefiktion bei Vilém Flusser". In: RAPSCH, V. (Org.). *Überflusser: die Fest-schrift zum 70. von Vilém Flusser*. Braunschweig: Stephan Bollmann Verlag, 1990, p. 53- 61.

MOLES, A. *Teoria da informação e percepção estética*. Trad. Helena Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

NAGEL, T. "What is like to be a bat?". In: *Mortal Questions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, pp. 165-180.

PESSOA, F. *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares, vols. I e II. Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

REIS, T. "¡Viva La Resolución!" In: KANGUSSU, I & SILVA, C. V. (org.). *Fantasia & Crítica*. Belo Horizonte: ABRE, 2012.

SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. "As utopias de Flusser". In: *Flusser Studies* 15.

STRÖHL, A. "Flusser und der Dialog. Negentropische Klimmzüge über der Bodenlosigkeit", p. 08. In: *Flusserstudies*, Disponível em: www.flusserstudies.net. Acessado em 11/04/2017.

SVENDEN, L. *Filosofia do tédio*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FLUSSERIANA: an intellectual toolbox. ZIELINSKI, S. et al. (Orgs.). Minnesota: Univocal, 2015.

WILLIAMS, R. "The Literary History of a Mesopotamian Fable," in: *Phoenix* (Toronto), v. 10, 1955, pp. 70-77.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José A. Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968