

**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia**

Rachel Cecília de Oliveira Costa

**Imagem e Linguagem na Pós-história de
Vilém Flusser**

**Belo Horizonte
2007**

**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia**

Rachel Cecília de Oliveira Costa

**Imagem e Linguagem na Pós-história de
Vilém Flusser**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

**Belo Horizonte
2007**

100 Costa, Rachel Cecília de Oliveira
C837i Imagem e linguagem na pós-história de Vilém Flusser
2009 [manuscrito] / Rachel Cecília de Oliveira Costa. – 2009.

125 f.

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Flusser, Vilém,, 1920-1991 2. Filosofia – Teses 3. Imagem - Filosofia - Teses 3. Linguagem - Teses I. Duarte, Rodrigo Antônio de Paiva II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título

AGRADECIMENTOS

O trabalho aqui apresentado só aconteceu devido a uma série de acasos que me permitiram ter uma relação mais próxima com a filosofia e que, conseqüentemente, me colocaram em contato com a obra do filósofo Vilém Flusser. A essa série de acasos e pessoas que fizeram parte dessas experiências meu muito obrigado. Sem eles não seria a pessoa que sou hoje.

Ao meu namorado Giovânio Aguiar, pelo seu companheirismo e carinho que só tem me ajudado e me fortalecido e pelo tempo que deixamos de passar juntos devido à elaboração dessa dissertação, além é claro, do auxílio constante no processo de elaboração deste texto.

Aos meus pais Evandro e Laís, pessoas que sempre foram exemplos de coragem, determinação e perseverança, e por terem me permitido seguir o meu caminho sem retaliações. E à minha irmã Thaís, pessoa que representa, para mim, a união nos momentos importantes.

Agradeço também ao meu orientador e amigo, Professor Rodrigo Duarte por ter aceitado me orientar, apesar das condições adversas, pela confiança e pelo constante incentivo e dedicação. Ao Professor Gustavo Bernardo, que foi de extrema importância para que essa dissertação se concluísse, já que me forneceu material primordial e um profícuo diálogo sobre a obra de Vilém Flusser.

Por último, agradeço a Capes pelo financiamento de minha bolsa-sanduíche através do PROCAD, com a qual tive a oportunidade de passar seis meses na cidade do Rio de Janeiro enriquecendo a minha pesquisa.

RESUMO

Nossa dissertação versa sobre o conceito de “pós-história” do filósofo Vilém Flusser, utilizando como base seu livro “Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar”. Nosso objetivo é através da explanação do conceito de pós-história e das influências causadas por tal situação, argumentar sobre as possibilidades de liberdade em uma sociedade tecnicista. Sendo que, para Flusser, essa liberdade só é possível através da arte. Em um tom otimista utiliza a arte como instrumento necessário para a modificação da situação em que nos encontramos. A partir disso é possível concluir que ultrapassar as máquinas e produzir arte permite às pessoas se perceberem como livres, capazes de fazer algo sozinhos, sem a utilização das máquinas e, com isso, se perceberem como seres humanos.

Palavras-chave: Pós-história, Imagem e Linguagem

ABSTRACT

Our dissertation explores philosopher Vilém Flusser's concept of "post-history", using his book "Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar" as base. Our goal is to argue over the possibilities of freedom in a technical society through the explanation of the concept of "post-history" and the influence such situation exerts. To Flusser this freedom is possible only through art. Optimistically, he applies art as a necessary instrument to modify the situation we find ourselves in. As a consequence, it is possible to reach the conclusion that transcending machines and producing art allows people to acknowledge themselves as free, capable of doing something on their own, without the use of machines and, thus acknowledging themselves as human beings.

Key words: post-history, image and language

LISTA DE ABREVIATURAS

AD: A Dúvida;

BD: *Bodenlos*;

CC: *Choses et non-choses*;

DR: Da Religiosidade;

FCP: Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia;

FF: Ficções Filosóficas;

HD: A História do Diabo;

NM: Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza;

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

ST: *The Shape of Things*;

VI: *Vampyroteuthis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut scientifique de recherche paranaturaliste.*

WR: *Writings*;

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. O DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM.....	16
2.1. Notas Biográficas.....	16
2.2. Considerações sobre as linguagens simbólicas.....	25
2.3. Pré-história.....	30
2.4. História.....	36
2.5. Pós-história.....	46
3. PÓS-HISTÓRIA: SEU DESENVOLVIMENTO E SUA REPERCUSSÃO.....	58
3.1. O funcionário, suas relações e implicações.....	60
3.2. A sociedade pós-histórica.....	69
3.3. Existência programada.....	81
4. A ARTE E O VAZIO DA CULTURA.....	89
4.1. Arte e o desenvolvimento da cultura.....	89
4.2. Arte e pós-história.....	106
5. CONCLUSÃO.....	114
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
6.1. Bibliografia complementar.....	123
6.2. Bibliografia sobre Flusser.....	124

1. INTRODUÇÃO

O trabalho aqui apresentado visa realizar uma análise exegética de conceitos que consideramos primordiais na obra do filósofo Vilém Flusser. A escolha de fazer um texto com tais características se deve a quase ausência de comentários sobre o filósofo em língua portuguesa e a parca existência deles em outras línguas. Essa situação nos motivou a realizar um trabalho de análise dos conceitos formulados por ele, extrapolando a obra utilizada como base, “Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar”, com o intuito de compreender como esses conceitos foram trabalhados no decorrer de sua produção filosófica e principalmente, como podemos compreendê-los de forma entrelaçada, na realização da análise da imagem e da linguagem.

É importante ressaltar que por fazermos uma análise exegética, não incluímos a perspectiva crítica do seu trabalho em muitas das situações, pois o objetivo é mostrar como ele, Vilém Flusser, constrói seus argumentos articulando esses conceitos. Como isso se encontra fragmentado em sua produção¹, foi um trabalho minucioso e extenso, reuni-los e concatená-los a análise que aqui realizamos.

Para realizar análise acima abordada, partimos do conceito de “pós-história” que foi elaborado com o intuito de caracterizar a sociedade contemporânea, abordando seus problemas e características, juntamente com a influência crucial dos meios de comunicação no acirramento das mesmas. Assim, o objetivo da nossa dissertação é através da explanação do conceito de pós-

¹ No sub-capítulo Notas Bibliográficas comentamos a extensão de seus escritos e sua fragmentação.

história e das influências causadas por tal situação, argumentar sobre as possibilidades da arte de promover a liberdade e a intersubjetividade humana.

Flusser inicia o livro com uma metáfora para explicar a situação existencial vivenciada na sociedade contemporânea, referindo-se à sensação de vacuidade e à incerteza em relação ao futuro. Ao utilizar a frase “os passos pelos quais avançamos rumo ao futuro soam ocos” (PH: 9), ele faz uma referência à sua autobiografia, que se intitula *Bodenlos*, e que significa “sem chão”. Relatou várias vezes que se sentia dessa maneira, em grande parte por sua situação de imigrante, mas querendo se referir também à cultura ocidental, que é esse “chão no qual pisamos” (PH: 9)². Essa afirmação expressa os objetivos de Flusser com relação ao conceito “pós-história”, já que o prefixo “pós” sugere um período de transição de uma estrutura cultural histórica, para uma estrutura cultural para além da história, o que gera a sensação de ausência de parâmetros culturais para analisar a situação em que nos encontramos.

Para relatar esse período cultural no qual nos encontramos Flusser utiliza como base de análise as relações comunicacionais da sociedade ocidental, com o intuito de explicitar os motivos da existência desse período de transição e vislumbrar possibilidades de modificar a situação vigente.

Sendo assim, Flusser pretende, através do uso de um instrumento rudimentar como a máquina fotográfica - claro que em relação aos demais existentes, como, por exemplo a televisão, o holograma e o cinema –, esboçar uma filosofia sobre a vida humana na contemporaneidade, percorrendo um caminho original a partir de pressupostos já conhecidos, pois ele mesmo diz que

² Deste ponto em diante o livro **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar** será citado como PH.

“[s]empre se supôs que os instrumentos são modelos do pensamento” (FCP: 73)³, chegando a conclusões interessantes sobre as possibilidades e os caminhos existentes na circunstância em que nos encontramos.

Ele considera que linguagem e imagem são duas dimensões da realidade que possuem a mesma função, a saber, armazenamento de informação. Se as imagens são conceituais e pretendem explicar algo da nossa realidade, se pretendem servir como parâmetro para que possamos entendê-la, elas se assemelham à língua, pois essa também é uma dimensão conceitual utilizada para explicar fenômenos da realidade. A imagem e a linguagem são dois códigos que estão intimamente ligados. Como a análise flusseriana é diretamente associada à capacidade comunicacional humana, nosso texto parte da análise dessa capacidade de armazenar informação e de construir meios para distribuí-la.

O principal problema de linguagem apontado e discutido por Flusser está relacionado com as formas comunicacionais existentes. Cada época possui uma forma comunicativa preponderante que com o passar do tempo tende a não mais ser explicativa, não ser mais uma representação do mundo, tornando-se o próprio mundo. Isto quer dizer que, para os que vivem nessa sociedade ela deixa de ser um código simbólico e passa a ser uma cópia da realidade, um exemplo dela, já que eles não conseguem mais perceber a dimensão conceitual da forma simbólica em questão. Quando isso acontece, uma nova forma comunicacional deve surgir, para fazer com que a forma anterior se torne representativa novamente. As três principais linguagens que surgiram são: a imagem pictórica, a escrita e a imagem técnica. Cada uma dessas formas comunicacionais

³ Deste ponto em diante o livro **Filosofia da Caixa Preta** será citado como FCP.

representam uma etapa do desenvolvimento da humanidade, sendo essas etapas denominadas de: pré-história, história e pós-história.

É no desenvolvimento da linguagem contemporânea que a pós-história se configura, distinguindo-se como uma etapa em formação na sociedade contemporânea. Como ela está em formação temos dificuldade de percebê-la enquanto tal, e, principalmente, de caracterizá-la, pois não possuímos critérios para tanto, temos que criá-los.

Assim, para compreendermos o conceito de pós-história, é necessário que compreendamos também as duas etapas anteriores a ela e que, como foi dito acima, também implicam revoluções na forma de linguagem existente. A pré-história caracteriza-se como uma etapa na qual as imagens pictóricas⁴ são a forma de linguagem da sociedade e a história é caracterizada pela invenção da escrita alfabética.

Dessa forma, a pós-história caracteriza uma época posterior ao pensamento linear e historicizante originado com a invenção da escrita. Ou seja, ela é uma etapa após a história, e a imagem técnica é uma linguagem criada para tornar a escrita novamente representativa.

A situação atual das imagens técnicas e da linguagem nos permite realizar uma análise da situação contemporânea da sociedade ocidental, já que são os dois códigos preponderantes na nossa comunicação. Dessa forma, partindo do exame desses códigos Flusser faz uma análise das relações humanas e culturais em um mundo regido por aparelhos, pelos aparelhos que produzem as imagens técnicas.

⁴ Imagem tradicional, realizada por um ser humano sem o auxílio de aparelhos.

Apesar de, em primeira instância, parecer uma crítica de cunho marxista, ele a ultrapassa, alegando que as definições e os valores pertinentes a uma sociedade industrial – histórica – não cabem em uma sociedade pós-histórica. Sendo assim, para analisar a sociedade pós-histórica Flusser constrói novos conceitos e parâmetros, com o intuito de possibilitar uma análise mais acertada da situação.

As conclusões às quais ele chega mostram a necessidade de dialogicidade na comunicação ocidental, pois essa está sendo regida pelos discursos, e esses são circulares, sem produção de informação nova. E a principal característica dos discursos é ser direcionado a uma grande quantidade de pessoas, o que os torna mais unilaterais e transforma as pessoas em receptoras, ao contrário do que acontece com o diálogo, que transforma as pessoas em criadoras, criadoras de argumentos novos para dar continuidade à discussão.

A dialogicidade da comunicação só é possível, para Flusser, através da arte. É a arte a responsável pela produção de informação nova. Ou seja, através da produção artística, podemos modificar a situação da discursividade comunicológica e promover a intersubjetividade. Flusser alega que a filosofia da fotografia, ou seja, a filosofia da imagem técnica é um primeiro passo para a realização de uma reflexão atenta sobre a possibilidade de intersubjetividade e de um sentido para a vida no mundo contemporâneo.

Tendo em vista o que foi exposto acima, construímos uma análise flusseriana da sociedade contemporânea através do enfoque da linguagem e da imagem, mostrando o papel da arte para a emancipação do ser humano nesse mundo de acasos em que vivemos.

Para tanto, subdividimos o texto em três capítulos: o primeiro chama-se “O desenvolvimento da comunicação no ocidente”; o segundo chama-se “Pós-história: seu desenvolvimento e sua repercussão”; e o terceiro chama-se “A arte e o vazio da cultura”. Essa subdivisão visa auxiliar-nos na exploração de nossos objetivos, pois pretendemos mostrar no primeiro capítulo como a linguagem e a imagem, que são conceitos simbólicos, perpassam a análise do desenvolvimento da cultura. No segundo capítulo trataremos da situação atual das imagens técnicas como linguagem, mostrando como é possível realizar uma análise do pensamento ocidental contemporâneo através delas. E no terceiro e último capítulo responderemos à seguinte questão: como modificar a situação existencial da pós-história? Explorando o fato de que é através das possibilidades lingüísticas e comunicacionais da arte que a situação existencial da pós-história pode ser modificada.

Com o intuito de expressar os objetivos acima descritos, no primeiro capítulo, “O desenvolvimento da comunicação no ocidente”, discorreremos no primeiro tópico sobre o problema da linguagem, com o objetivo de mostrar qual a relação da cultura com a comunicação mostrando que a diferença existente entre imagem e língua é apenas estrutural, não comunicativa, o que caracteriza ambas como linguagem. Os três tópicos seguintes constituem uma argumentação sobre o desenvolvimento da linguagem, já que o conceito de pós-história é fundado em uma argumentação comunicológica de interdependência de linguagens. Deste modo é necessário, para entendermos o problema da pós-história, compreendermos também os problemas anteriores do desenvolvimento da comunicação no Ocidente.

O segundo capítulo, “Pós-história: seu desenvolvimento e sua repercussão”, é uma abordagem sobre os problemas que a ausência de uma linguagem comunicacional cumprindo suas funções gera na sociedade. Nesse capítulo, pretendemos mostrar como surgiram esses problemas e quais as suas conseqüências ulteriores.

Segundo Flusser, para conseguirmos compreender o que se passa com a cultura do ocidente, temos que compará-la a alguma situação existencial oposta, que nossa sociedade já tenha vivenciado, e é isso que nós analisaremos no terceiro capítulo. Assim, o capítulo, “A arte e o vazio da cultura”, versa sobre as possibilidades existentes de melhorar a situação existencial contemporânea. É através da arte, ou seja, de um impulso criador individual, de uma espécie de linguagem privada, que as modificações podem acontecer.

Para concluirmos, retomamos os argumentos apresentados nos 3 capítulos mostrando como eles se relacionam e a quais conclusões eles nos permitem chegar.

2. O DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM

Língua “(...) é forma simbólica, morada do ser que vela e revela, canal pelo qual me ligo aos outros, campo da imortalidade “aere perennius” matéria e instrumento de arte. (...) Ela é minha forma de religiosidade”⁵.

2.1. Notas Biográficas

Vilém Flusser, judeu nascido em Praga em 1920, pertencia a uma família de intelectuais, tendo recebido uma excelente formação quando jovem. Para tanto, contribuiu também sua participação, na adolescência, em um pequeno grupo abastado⁶ e de cultura elevada, formado principalmente por judeus tchecos com educação alemã⁷. Flusser estudou filosofia, durante aproximadamente um ano⁸, até a invasão nazista de 1939⁹. Seu pai, Gustav Flusser, foi professor da *Charles University* e diretor da “*Deutsche HandelsAkademi*”. Membro do partido socialista, era conhecido como um homem muito culto, mas não acreditou nas intenções nazistas e na possível ocupação de Praga, aí permanecendo até a sua invasão, ou seja, até a impossibilidade de deixar a cidade com a família, o que o colocou sob o jugo nazista¹⁰.

⁵ “Em busca do significado”, p. 499.

⁶ Herbert Duschenes outro judeu que deixou Praga após a invasão, em depoimento para o livro “Flusser: uma história dos diabos”, explica que a situação para os judeus de Praga era insustentável. Eles eram o resquício de uma cultura morta, a do império austro-húngaro, e eram considerados os judeus do imperador. Educados como intelectuais, durante o império eles eram incumbidos de realizar a comunicação entre o imperador e o povo, por isso a formação em língua alemã, já que o império era um emaranhado de povos e línguas. Segundo Duschenes, após a queda do império, Praga e Budapeste viveram no passado (até a segunda guerra), com camadas sociais bem divididas e um nível cultural extremamente elevado (p. 10).

⁷ Segundo Carpeaux os judeus eram “odiados pelos tchecos porque costumavam falar alemão, e odiados pelos alemães porque eram judeus” (“Flusser: uma história dos diabos”, p.9.).

⁸ “Em busca do significado”, p. 495.

⁹ MENDES, R. **Flusser: uma história dos diabos.**

¹⁰ Andeas Ströhl em “Flusser: uma história dos diabos”, p.8.

A família Flusser já havia sido detida quando o pai de Edith Barth, namorada de Vilém - mulher muito inteligente e de família muito rica - que já tinha se exilado na Inglaterra, foi até Praga a pedido da filha para resgatar Vilém Flusser dos nazistas. Ele morou com a família da namorada um ano na Inglaterra, mas após a invasão da França, partiram de navio para o Brasil com medo de uma possível invasão da Inglaterra.

Aqui chegaram em agosto de 1940. Juntamente com o desembarque, chegou a notícia da morte de Gustav Flusser, trazida pela comunidade judaica local. Após alguns anos morreram também a mãe e a irmã em *Auschwitz*.

Edith Barth e Vilém Flusser se casaram em janeiro de 1941 e se mudaram para São Paulo¹¹. Nos primeiros vinte anos em que viveu no Brasil, Flusser dedicou-se principalmente a atividades comerciais¹² para garantir o sustento da família. Trabalhava em uma empresa de conserto de rádios, negócio bastante simples, no qual ele era responsável pela parte burocrática. Autodidata e exímio conhecedor de línguas, Flusser estudou sozinho durante o período. “Este (era) o clima existencial dos primeiros anos em São Paulo: os fornos nazistas no horizonte, o suicídio pela frente, os negócios de dia, e a filosofia da noite” (BD: 14)¹³.

Entre 1958/59 decidiu afastar-se um pouco das atividades comerciais para se engajar na comunidade filosófica brasileira. A partir disso, começou a participar do IBF – Instituto Brasileiro de Filosofia – através do contato, principalmente, com Vicente Ferreira da Silva, Milton Vargas e Miguel Reale. Ao participar do IBF passou a aparecer na cena intelectual brasileira. Devido a isso, tornou-se professor convidado da Escola Politécnica da USP, lecionando a

¹¹ José Bueno em **Flusser: uma história dos diabos**, p.14 e 15.

¹² MENDES, R. **Flusser: uma história dos diabos**, p. 20.

¹³ Deste ponto em diante o livro **Bodenlos** será citado como BD.

disciplina de Filosofia da Ciência, e foi um dos fundadores do curso de Comunicação Social da FAAP¹⁴. Foi também colaborador regular dos seguintes periódicos: “Revista Brasileira de Filosofia”, “Suplemento Literário” do jornal O Estado de São Paulo, de uma coluna chamada “Posto Zero” no jornal Folha de São Paulo, e do *Frankfurter Allgemeine Zeitung*¹⁵.

No início de sua vida intelectual dedicou-se bastante aos problemas da filosofia da linguagem e da ciência, e também aos da religiosidade. Esses foram problemas que o incomodaram até o final de sua vida. Segundo Flusser, as leituras em teoria da comunicação lhe possibilitaram um novo olhar sobre a filosofia da linguagem¹⁶.

No Suplemento Literário escreveu sobre assuntos variados, dedicando vários artigos a artistas brasileiros ou radicados aqui. Já a coluna “Posto Zero” era muito pequena, mas permitia que Flusser discutisse rapidamente alguma questão corriqueira, enfatizando sua perspectiva filosófica. Nos primeiros anos em que escreveu no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, publicou várias partes do livro “Fenomenologia do Brasileiro”, que escreveu em alemão e posteriormente traduziu para o português. Durante os anos em que permaneceu no Brasil preocupou-se com problemas brasileiros e engajou-se em sua compreensão.

Em 1972 mudou-se para a Europa, morando em muitos lugares até se estabelecer em *Robion*, na França. Nos primeiros anos em que lá estava distanciou-se do Brasil, apesar de voltar sempre para as Bienais, as quais ele

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ Essas eram as principais contribuições durante o tempo em que morou no Brasil, sendo que, já nessa época, escrevia também para outras publicações, mas não com a regularidade das citadas acima. Quando mudou-se para a Europa, começou a publicar em diversos periódicos e a participar de congressos em várias partes do mundo.

¹⁶ “Em busca do significado”, p. 503.

ajudava a organizar, e para fazer algumas palestras¹⁷. Na Europa, supria as necessidades da família com sua atividade intelectual, publicando artigos e fazendo conferências¹⁸. E, a partir de 1975, começou a ministrar seminários na *École d'Art d'Aix-em-Provence*.

No início da década de 1980 seu nome começou a ficar conhecido, principalmente na Alemanha, com a publicação do livro *Für eine Philosophie der Fotografie*, que até hoje é seu livro mais vendido e também o mais traduzido. Durante a década de 80 publicou muito, principalmente sobre os novos meios de comunicação e sobre a sociedade contemporânea. Morreu em um acidente de carro voltando para a Alemanha, após o seu primeiro retorno a Praga, para proferir uma palestra no *Goethe Institut*, depois de 52 anos de ausência da sua cidade natal¹⁹. Posteriormente à sua morte foi inaugurado o **Arquivo Flusser**²⁰ (<http://flusser.khm.de>), na *Kunsthochschule für Medien Köln*, na Alemanha. O Arquivo encontra-se atualmente na Universidade de Berlim.

Vilém Flusser publicou incessantemente durante o tempo em que se dedicou à filosofia. Possui muitos livros e artigos, sendo eles principalmente em: alemão, português, inglês e francês²¹. Devido à quantidade de artigos publicados, muitos foram compilados e transformados em livros, tanto por ele próprio quanto por terceiros após a sua morte. A maior parte das traduções de suas obras foi

¹⁷ MENDES, R. **Flusser: uma história dos diabos**, 79.

¹⁸ Informação obtida em apresentação do professor Gustavo Bernardo Krause e do professor Michael Hanke no grupo de pesquisa sobre Flusser do qual faço parte. O professor Michael informou que no Arquivo Flusser há várias cartas nas quais o filósofo discute o pagamento por artigos a serem publicados ou conferências. Isso, talvez, possa explicar a quantidade de artigos publicados, e muitos deles são releituras de artigos ou capítulos de livros.

¹⁹ MENDES, R. **Flusser: uma história dos diabos** e KRAUSE, G. B; MENDES, R. (orgs.). **Vilém Flusser no Brasil**.

²⁰“O Arquivo possui originais inéditos, a correspondência de Flusser em várias línguas, documentos em áudio e vídeo e grande parte das publicações de livros e periódicos do autor. Ele foi feito com o intuito de dar continuidade ao “diálogo” com o filósofo.

²¹ Não escrevia em tcheco, sua língua, dizendo que a expressividade adocicada dessa língua não lhe agradava. Mas também afirmava: “Falo tcheco em várias línguas”. In: **A dúvida de Flusser: filosofia e literatura**, 2002.

feita por ele mesmo, pois traduzia e re-traduzia durante a elaboração de seus textos até escrever na língua na qual seria publicado.

Traduzo sistematicamente. Escrevo tudo primeiro em alemão, que é a língua que mais pulsa no meu centro. Traduzo depois para o português, que é a língua que mais articula a realidade social na qual tenho me engajado. Depois traduzo para o inglês, que é a língua que mais articula a nossa situação histórica, e que dispõe de maior riqueza de repertório e formas. Finalmente traduzo para a língua na qual quero que o escrito seja publicado. Por exemplo, retraduzo para o alemão, ou tento traduzir para o francês, ou reescrevo em inglês. O que procuro é isto: penetrar as estruturas das línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado, para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade²².

Cada língua possui uma ontologia específica, o que impossibilita se expressar da mesma forma em duas línguas diferentes. É como se ele fizesse experimentações com a sua própria teoria da linguagem, procurando esse “núcleo geral” de todas as línguas.

Flusser optou pelo estilo ensaístico, alegando que o texto científico restringe a criatividade do autor e não expressa autenticamente o que ele quer abordar (FF: 94)²³. Na citação a seguir compara o estilo acadêmico com o pessoal, utilizando o termo tratado para o primeiro e ensaio para o segundo:

Direi que a escolha entre fazer um tratado e um ensaio é uma decisão existencial no sentido estrito do termo. Marcará minha atitude perante o meu assunto e perante os que lerão o meu trabalho, “os meus outros”. No caso do tratado, pensarei meu assunto e discutirei com os meus outros. No caso do ensaio, viverei meu assunto e dialogarei com meus outros. No primeiro caso, procurarei explicar meu assunto. No segundo, procurarei implicar-me nele. No primeiro caso, procurarei informar os meus outros. No segundo, procurarei alterá-los. A minha decisão dependerá, portanto, da maneira pela qual encaro o meu assunto e os meus outros. Dependerá da minha identidade. (...) A decisão pelo tratado é desexistencializante. É a decisão em prol do “se”,

²² MENDES, Vilém Flusser: **uma história dos diabos**, p. 37.

²³ Deste ponto em diante o livro **Ficções Filosóficas** será citado como FF.

do público, do objetivo. A decisão pelo ensaio é aquela que deve ser contemplada (DR: 94-5).

Por essa opção “sem rigor acadêmico” e por seu estilo “literopensante” como diziam os professores da USP na década de 60²⁴, Flusser configurou-se como um pensador fora dos moldes da academia²⁵, em desacordo com a comunidade filosófica brasileira do momento.

(...) há muito tempo estou com a idéia de que o tratado filosófico (texto alfanumérico sobre) não mais se adequa à situação da cultura; de que os filósofos acadêmicos são gente morta, e que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto, e como sou preso da vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que são pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, porque o fabuloso é o limite do imaginável²⁶.

O que ocorre é que a filosofia brasileira ficou aquém de sua literatura, por ter se tornado muito tímida e acadêmica, a segunda se desenvolveu e alcançou níveis de excelência, o que não aconteceu com a primeira por medo de ousar, o que nosso autor certamente não tinha. A filosofia e a literatura deveriam dialogar no mesmo nível de igualdade:

Na verdade, Flusser compreende que a literatura não faz propriamente um levantamento da realidade, antes cria realidade nova – com o que, aliás, concordam os principais teóricos da

²⁴ MENDES, R. *Flusser: uma história dos diabos*, 48 a 57.

²⁵ Depoimento de José Arthur Giannotti em. *Flusser: uma história dos diabos*: “(...) O que se choca, o que Flusser vem se chocar com nosso projeto, é que nós éramos técnicos e interessados em formar carreira de filósofos, isto é, formar um departamento que pudesse fornecer ao ensino de Filosofia, pessoas bem formadas na universidade, porque a rede universitária estava se expandindo enormemente (...) (p. 51-52). Porque para nós a Filosofia passava por uma disciplina do texto e, sobretudo, o que foi muito importante na nossa geração, passava pela alienação num pensamento alheio, isto é, nós precisávamos perder a virgindade. A nossa virgindade significava de tal forma ver o mundo, ou da perspectiva de Aristóteles, ou da perspectiva de Kant ou Husserl, que não permitia esse narcisismo que é fazer com que todas as coisas pudessem ser refletidas pelo meu olhar (MENDES, p. 49).

²⁶ Vilém Flusser em texto de Maria Lília Leão em “Vilém Flusser no Brasil”, p. 18.

literatura. No entanto, continua cabendo à especulação filosófica orientar essa criação e fornecer-lhe as armas teóricas para sua luta contra o caos²⁷.

Suas influências filosóficas, muito importantes para a elaboração de seu pensamento, são diversificadas. Wittgenstein foi seu encontro com o misticismo do estruturalismo, que tanto o seduziu. E a leitura de Ortega y Gasset lhe mostrou o existencialismo e a riqueza filosófica de Nietzsche²⁸. Apesar dessa diversificação é possível perceber uma influência maior de Ortega y Gasset e de seu companheiro no IBF, Vicente Ferreira da Silva, já que muitas das suas percepções acerca da história da filosofia são influenciadas por eles.

Defendia a fenomenologia como uma forma de epistemologia superior, mais desenvolvida. E dizia que: “O conhecimento deve ser admitido como uma entre as formas da existência humana” (PH: 55). O homem só pode conhecer as coisas que vivencia e avalia, ou seja, as dimensões estética e política estão intrinsecamente ligadas à epistemologia. Dessa forma, a ciência que não permite essas duas dimensões é desumana. A partir disso, exalta a fenomenologia dizendo que ela é uma reformulação da atitude científica e de teorias de conhecimento novas, já que ela não objetifica o homem.

A importância de Husserl na filosofia flusseriana pode ser percebida no método utilizado pelo filósofo. Flusser não é propriamente um fenomenólogo, pelo menos não tem essa intenção. O que ele faz é se utilizar da fenomenologia como método de trabalho, como forma de analisar os problemas. Pela *épokhé*, Flusser suspende a crença, o juízo acerca de qualquer coisa, com o intuito de visualizar e entender o fato independentemente de suas interpretações. Quase todos os seus artigos e livros perpassam pela análise fenomenológica.

²⁷ KRAUSE, G. “Filosofia in situ”, p.5.

²⁸ “Em busca do significado”, p. 497/498.

Já a influência de Heidegger é conteúdística, e muitas vezes proveniente da leitura de Vicente Ferreira da Silva. Muitas de suas perspectivas sobre a contemporaneidade e sobre o ser do homem são fortemente influenciadas por ele. Por outro lado, Dilthey influenciou Flusser na questão da historicidade e da relação entre os comportamentos humanos e a cultura na qual cada ser humano vive. Em carta a Paulo Leminski, Flusser diz:

O filósofo que mais me entusiasmou, (se me lembro bem), foi Schopenhauer, o que mais me inquietou foi Wittgenstein, com o qual gostaria de poder concordar foi Kant, e com o qual concordo mais é Camus. Heidegger é sem dúvida, (com Husserl e com Dilthey) aquele que mais gostaria de ultrapassar, e é, neste sentido, o mais importante²⁹.

Foi marxista devido a influência do pai, Gustav Flusser, que pertenceu ao partido comunista de Praga. Talvez seja por isso que deixou de sê-lo. Além, é claro, da influência negativa da Segunda Guerra Mundial. Foi depois da invasão de Praga e da Segunda Guerra que ele se distanciou do marxismo, iniciando uma crítica a suas ideologias, aliás, a qualquer tipo de ideologia. Mas Flusser não nega que o marxismo em sua forma utópica e antropológica ainda o seduz³⁰. Isso pode ser percebido ao considerar o marxismo, atualmente, apenas fora de seu tempo, já não sendo mais válido para analisar a sociedade contemporânea.

Sou inter-nacional, por ser *inter* em todos os sentidos (o termo “intelectual” significa *inter-legere*, isto é, escolher entre). O ódio aos intelectuais que caracteriza os nazistas revela o verdadeiro significado de *inter*: saltos de escolha para escolha em busca de multiplicidade de pontos de apoio. Eis a razão porque a fotografia me fascina mais que a câmera de vídeo: salta, não desliza. (...) O dever de gente como nós é engajar-se contra a ideologização e em favor da dúvida diante do mundo, que de fato, é complexo e não-simplificável. Engajamento difícil, mas nem por isso apolítico.

²⁹ MENDES, R. **Flusser: uma história dos diabos**, p. 37.

³⁰ “Em busca do significado”, p. 497.

Para nós, Polis é a camada decisória da sociedade e não a tal *Massa*³¹.

Desse modo, ideologia para Flusser é “um ponto de vista, parcial, abusivo, tendencioso e que não admite outros pontos de vista”. Essa descrição expressa algo totalmente contrário ao que ele acredita ser a filosofia, que é a possibilidade de discussão, de diálogo, de existência de vários pontos de vista³². “A comparação entre seus muitos livros e textos mostra que ele defende com o mesmo ardor teses e panoramas históricos diametralmente opostos, o que prova que na verdade ele não defendia nenhum deles, mas sim fazia experiência com o pensamento”³³. Ao ler os seus textos podemos perceber que a primeira introdução de um assunto se dá por uma pílula de pensamento de alto impacto, mas muito fácil de ser contra-argumentada.

(...) estas pílulas de assunto, são, na verdade, reflexemas formados ao sabor da argumentação, que têm poder de remeter a um universo mais amplo, que então se torna, por eles, penetrável (...). (...) (O reflexema) [p]osiciona o leitor diante do quadro que vai enfrentar ao longo do texto, prepara sua (in)disposição para a coisa dando, logo de cara, uma espécie de choque dramático de alto valor retórico e, sobretudo, alinha, no espírito do autor, de modo mais que mnemônico, evocativo, uma seqüência de argumentos já carregada de compromisso e engajamento³⁴.

Flusser faz caricaturas do que analisa, para que a questão mais importante do que está sendo analisado seja melhor compreendida³⁵. Com esse método Flusser escreveu a maioria de seus textos e conseguiu realizar argumentações coerentes em pouco espaço, como o da coluna Posto Zero.

³¹ Vilém Flusser em texto de Maria Lília Leão em “Vilém Flusser no Brasil”, p. 16-17.

³² Maria Lília Leão em “Flusser: uma história dos diabos”, p.8.

³³ KRAUSE, G. “Filosofar in situ”, p.3.

³⁴ Gabriel Borba Filho em KRAUSE, G. B; MENDES, R. (orgs.). **Vilém Flusser no Brasil**. RJ: Relume-Dumará, 2000, p. 35.

³⁵ “Depois da escrita”.

A obra de Vilém Flusser constitui-se de uma diversidade de temas e momentos que possuem uma unidade forte: a linguagem – em suas diversas interpretações – e sua relação com o desenvolvimento histórico social. Esse é o fio condutor de seu percurso filosófico. A linguagem é o seu problema, mesmo vista sob aspectos diversos, como a imagem e a imagem técnica. Segundo Krause, Flusser possuía uma característica primordial para o resultado atual de seu trabalho. Ele escreve:

Flusser, tcheco naturalizado brasileiro, que escrevia indistintamente em português e em alemão, explorando a fenomenologia de origem husserliana, possui uma marca de estilo que pouco se percebia em Ortega, e de que mal há sombra em Adorno: a ironia. É a ironia, como pretendo demonstrar mais adiante, que vai preservar o pensamento crítico de caráter apocalíptico, assim como a paródia, entre outras técnicas de narrador, de ficcionista, teria preservado o pensamento de Nietzsche ³⁶.

2.2. Considerações sobre as linguagens simbólicas

De acordo com Flusser, língua e imagem são duas dimensões da realidade que possuem a mesma função, a saber, o armazenamento de informação. Isso se torna perceptível quando visualizamos que se as imagens são conceituais e pretendem explicar algo da nossa realidade, se pretendem servir como parâmetro para que possamos entendê-la, elas se assemelham à língua. A língua e a imagem são dois códigos que estão profundamente ligados.

Em contrapartida a essa tendência, à constituição de uma memória que tem como objetivo um processo organizatório, o mundo é regido pela segunda lei

³⁶ KRAUSE, G. “O Funcionário Fascinado”.

da termodinâmica, a entropia³⁷. A entropia é a tendência do universo rumo à desinformação, ou seja, ao não armazenamento de informação. Mas o homem é um ser histórico, constrói memória, age contrariamente ao processo entrópico (PH: 57). É o único ente que deliberadamente age contra esse processo no sentido de guardar informação, de obter memória, ou seja, ele é um “epiciclo negativamente entrópico”³⁸ (FCP: 45). O resultado desse armazenamento de informação característico do ser humano é a cultura (FCP: 46). Deste modo, a comunicação humana é a antítese da entropia, pois se realiza na contramão de um processo natural. Assim, a língua e a imagem são formas de conservação de informação, são criação de cultura (PH: 58).

Para explicar o termo cultura, Flusser faz uma análise de influência heideggeriana. É importante ressaltar que ele parece fazer uma analítica existencial, perguntando-se pelos modos de ser do *Dasein*, do ser aí, isto é, de um ente que é capaz de responder e questionar pelo ser³⁹. Para tanto, ele argumenta que ao se encontrar no mundo está-se cercado de coisas de espécies ontológicas diferentes. Algumas são obstáculos, como os objetos e as coisas inanimadas, outras são coisas com as quais pode-se lidar dialogicamente, seres humanos. Os objetos são obstáculos na vida contra os quais se é capaz de reagir, pode-se enfrentá-los descobrindo-se como um ser frágil e fraco que aqui está para a morte, percebendo, assim, a diferença entre o ser humano e o objeto. O

³⁷ Uma das interpretações da segunda lei da termodinâmica explica que com o “progresso” da humanidade temos cada vez menos energias disponíveis, ou seja, existe no universo uma quantidade de energia X que vai se consumindo com a utilização e não se renova, o que significa que tendemos a um fim das reservas energéticas. A entropia na questão temporal caracteriza-se como algo inverso ao que conhecemos como progresso da humanidade. Isto é, quanto mais “progredimos” mais degradamos, um verdadeiro progresso, no sentido comumente utilizado, estaria na regressão total do tempo. O “progresso” é a diluição do todo, é a degradação da natureza rumo a seu total consumo.

³⁸ A segunda lei da termodinâmica atesta que tudo na natureza “cresce, desenvolve e morre”, são ciclos.

³⁹ HEIDEGGER, M. **El ser y el tiempo**.

ser humano é algo provisório, um ser frágil que pode, através da percepção, lutar contra os objetos que o rodeiam não se deixando determinar⁴⁰. Isso ocorre quando se é capaz de decidir pela morte, assim passa-se a existir autenticamente e passa-se a reconhecer os objetos para libertar-se deles, para superá-los. Ao libertar-se deles serve-se deles. É possível, assim, ter uma vida autêntica, com presente, passado e futuro, onde é possível apreender, utilizar e superar os objetos com os quais se relaciona. “O progresso da minha vida será uma libertação progressiva dos objetos determinantes e um aumento paulatino do terreno da liberdade”⁴¹.

Para Flusser, ao apreender os objetos é possível distinguir dois tipos: objetos naturais e objetos de arte – natureza e cultura. Esses dois tipos de objeto podem ser diferenciados como duas regiões no mundo: a que está “diante da mão” – *vorhanden* – e a que está “à mão” – *zuhanden*. A primeira definição remete ao futuro, e por isso tem relação com a natureza, e a segunda remete ao passado, tendo relação com a cultura. Natureza é aquilo que iremos transformar, através da apreensão e da manipulação; e cultura é algo que já transformamos (VI: 26)⁴². Flusser separa cultura e natureza identificando a primeira com as ciências do espírito, ou seja, com aquilo no qual eu me reconheço; e a segunda com as ciências da natureza, isto é, com aquilo que desejo conhecer⁴³.

O termo cultura pode ser entendido como a forma como manipulamos objetos, a forma de irmos contra a determinação do ambiente, exercendo liberdade. Essa forma de manipular objetos é ordenada por modelos. que são “propostas de como devem ser os objetos depois de informados”. Isso significa

⁴⁰ “Meditações sobre arte grega”, p. 71.

⁴¹ “Meditações sobre arte grega”, p. 72.

⁴² Deste ponto em diante o livro **Vampirotheutis Infernalis** será citado como VI.

⁴³ “Meditações sobre arte grega”, p. 74.

que os objetos ao serem modificados pelos seres humanos, são informados por ele, transformados em formas de comunicação entre os homens. Esses objetos modelados podem ser caracterizados como epistemológicos, éticos e estéticos. “De modo que todo objeto cultural é, sob certo ângulo, “obra de arte”, sob outro “objeto útil” (ético), e sob mais outro “objeto atestando determinado conhecimento””⁴⁴.

A cultura é um modelo gerado e seguido por cada sociedade, ela ao mesmo tempo o fabrica e o segue (PH: 57). “(...) São projetos de acordo com os quais o homem se projeta contra a sua situação para apreendê-la, compreendê-la e manipulá-la”⁴⁵. Culturas são jogos, são um processo de realização das virtualidades contidas em nosso projeto cultural. O que distingue cada tipo de cultura é a quantidade de virtualidades a serem realizadas existentes em cada projeto, as que possuem um pequeno número de virtualidades a serem realizadas são culturas primitivas, e as que possuem um grande número são culturas desenvolvidas. Isso porque a quantidade de virtualidades caracteriza os tipos de existência possíveis em cada cultura. Vilém coloca que as culturas mais desenvolvidas permitem uma maior sensação de liberdade, devido à gama de possibilidades disponíveis, ou seja, de virtualidades a serem escolhidas no percurso da vida de cada ser humano; e as culturas mais primitivas possuem um número pequeno de virtualidades configurando uma existência limitada com relação à liberdade dos atos de cada indivíduo. Apesar de os projetos das culturas serem bastante extensos, eles têm uma finalidade, que é a realização constante das vidas dos participantes de cada uma. As culturas primitivas, devido à pouca quantidade de virtualidades do programa, são altamente realizadas, mas

⁴⁴ “Arte na pós-história”. n.p.

⁴⁵ “Meditações sobre arte grega”, p. 77.

são também muito rígidas, já que não permitem muita escolha e, por isso, possuem uma temporalidade cíclica⁴⁶, enquanto a nossa cultura, por se realizar tão vertiginosamente, está se aproximando dessa rigidez e da estagnação do tempo⁴⁷.

Para entendermos melhor a situação existencial da nossa cultura, é necessário que entendamos também como se dá a dinâmica cultural no Ocidente. A sociedade ocidental é um tecido comunicativo no qual o discurso e o diálogo coexistem, isto é, o conhecimento pode ser adquirido de forma objetiva, através do processo discursivo, e de forma intersubjetiva, através do processo dialógico. O processo discursivo se dá pela distribuição de informação, ou seja, por comunicação objetiva; e o processo dialógico se dá por elaboração de informação, ou seja, por comunicação intersubjetiva. A comunicação intersubjetiva exige responsabilidade de ambas os participantes, porque permite resposta (PH: 57-8).

Para Flusser, as duas possibilidades comunicativas podem se realizar de mais de uma maneira. A comunicação discursiva pode ser realizada através de discursos: teatrais, piramidais, árvores e anfiteatrais (PH: 58). A partir disso, podemos perceber nessa subdivisão as quatro características ontológicas do discurso: responsável, autoritário, progressista e massificado, sendo que cada uma das formas tem uma correspondência nos tipos de discurso expostos acima (FCP: 46). O teatro é um discurso aberto para diálogos, o agente tem atitude responsável frente aos receptores (PH: 59). Já no discurso piramidal o emissor é inacessível para o receptor, situação que exige obediência dos últimos. O discurso em árvore é composto por uma hierarquia de círculos dialógicos visando

⁴⁶ “O papel da arte em ruptura cultural”.

⁴⁷ “O papel da arte em ruptura cultural”.

o progresso da humanidade (PH: 60). E o discurso anfiteatral é o discurso que traduz as mensagens dos vários canais produtores e as tornam acessíveis à massa (PH: 61). A segunda possibilidade comunicativa, o diálogo, pode se realizar de duas formas diferentes: circular e em redes (PH: 58). A característica ontológica “responsável”, pois, nesse caso, estou em relação direta com meu interlocutor. Essa é a base comunicológica do ocidente (PH: 60). As duas formas comunicativas se pressupõem e constituem o tecido comunicativo da nossa sociedade.

Quando uma dessas formas se sobrepõe à outra, isso significa que um período de crise se inicia (PH: 58). As formas de linguagem tanto representam como se interpõem entre o homem e o mundo, são mapas e biombos. São mapas porque explicativas e biombos porque escondem o significado. Quando uma função, a *tapadora*, se sobrepõe sobre a orientadora ocorre o desenvolvimento de uma nova forma simbólica (PH: 98). Assim o surgimento de uma linguagem sempre se dá devido a um problema de “ruído” na transmissão da informação, que faz com que cada etapa se encerre em detrimento de uma outra, na qual o ruído acaba e a forma anterior de linguagem passa a ser explicada pela mais nova. Para compreendermos o processo de desenvolvimento da cultura ocidental, é necessário que compreendamos as três etapas que a constituem, ou seja: pré-história, história e pós-história.

2.3. Pré-história

A pré-história é a etapa na qual a imagem pictórica é a forma de linguagem da sociedade. É o meio de comunicação utilizado para contrariar o processo entrópico, para armazenar informação. Mas, o que são essas imagens

pictóricas? Qual a diferença entre elas e as demais imagens? Segundo Flusser, as imagens pictóricas são imagens tradicionais, geralmente realizadas por uma pessoa com auxílio de tintas ou quaisquer outros instrumentos que permitam o desenho e ou o preenchimento da imagem. A necessidade de diferenciá-las incluindo um adjetivo se dá pelo fato de que hoje existe mais um tipo de imagem, que será analisado posteriormente em nosso texto.

As imagens pictóricas são pré-alfabéticas, elas possuem apenas duas dimensões, são planas, em contrapartida às coisas que representam. “As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FCP: 7). Devido a essa necessidade de transformação para a representação da imagem temos as funções de codificação e decodificação: codificação da realidade em imagem e decodificação das mensagens em fenômenos (FCP: 7). Isso corresponde ao que Flusser chama “dialética interna da mediação” (PH: 98).

Somos capazes de realizar esse tipo de abstração por causa da nossa “imaginação”. É ela a responsável pela codificação e decodificação das imagens, isto é, pela abstração e pela reconstituição das dimensões do espaço-tempo. Mas essa reconstituição das dimensões abstraídas resulta em um problema importante: o da facilidade de “compreensão” do que está representado pela imagem. A sua **superficialidade** permite que seja captada muito facilmente, apenas com o olhar. O problema é que isso não significa decifrar a imagem em questão, com um olhar é feita apenas uma captação aparente de seu conteúdo. O entendimento completo do significado da imagem só é possível com a reconstituição das dimensões abstraídas no momento da realização da imagem.

Para a reconstituição o observador deve realizar um *scanning* (FCP: 7), que implica o estabelecimento de uma relação temporal entre os elementos da imagem. Deve-se fazer relações entre os elementos nela presentes, para que a intencionalidade tanto da imagem quanto do observador se juntem e forneçam um significado consistente do que está representado (FCP: 7/8), pois “[o]s conceitos não significam fenômenos, significam idéias” (FCP: 10).

De acordo com Flusser, a temporalidade presente no processo de deciframento da imagem é uma temporalidade específica, já que o *scanning* é um olhar circular pela imagem, o que implica sempre num retorno aos elementos já vistos. A realidade da “consciência imaginística”⁴⁸ é uma situação, um contexto no qual o acontecido sempre retorna, assim como o tempo (PH: 99). É uma temporalidade do eterno retorno, e é através desse olhar circular que as relações significativas se estabelecem (FCP: 8). Assim, as imagens pictóricas são símbolos conotativos que representam o tempo do eterno retorno, esse tempo é o tempo da magia. Imagens são codificações de eventos e seu caráter mágico é imprescindível para sua compreensão. “O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis” (FCP: 8). Suas relações estão vinculadas às características culturais do período de sua predominância. Deste modo, o mundo pré-histórico funciona de forma semelhante à imagem e, por isso, as imagens pictóricas são a representação da estrutura desse mundo.

Cada sociedade possui uma ontologia, uma deontologia e uma metodologia que regem e modificam a experiência, a visão e a ação de cada pessoa que nela vive (PH: 35). Para entendermos melhor essa relação, consideremos que: “(a) ontologia se ocupa do problema de como é o mundo,

⁴⁸ “Consciência Imaginística” é uma expressão criada por Flusser para designar uma espécie de faculdade da imaginação, que é responsável pela codificação e decodificação das imagens.

enquanto que a deontologia cuida de como ele deveria ser e a metodologia, da maneira de transformá-lo⁴⁹. Elas se manifestam em diversas circunstâncias da nossa cultura como, por exemplo, nas relações de trabalho. É importante ressaltar que não se pode considerar uma dessas três categorias separadamente, pois elas estão entrelaçadas, o saber como é o mundo implica o questionar como ele deveria ser, que implica o pensar sobre as maneiras de transformá-lo.

Na antigüidade – período utilizado por Flusser para representar as relações da pré-história⁵⁰ – o trabalho era comprometido e implicava esses três aspectos indistintamente⁵¹, ou seja, cada pessoa participava dos três questionamentos e os realizava. Segundo Krause, Flusser “[e]ntende “trabalho” como transformação consciente da matéria e da natureza que, por sua vez, transforma quem trabalha⁵².

A pirâmide social era dividida em três partes: o topo era representado pela vida contemplativa, lugar da teoria, filosofia. O meio da pirâmide era representado pela vida política, lugar do cidadão livre, das questões causais. E a base era representada pela vida econômica, lugar do eterno retorno: produção-consumo-produção. A base corresponde à vida idiótica, à vida dos homens privados, como diz a própria palavra, dos homens privados da filosofia, fruto da vida contemplativa. A justificativa da existência de uma vida econômica, idiótica, é a de possibilitar a existência dos outros dois tipos de vida (PH: 145). Assim, o trabalho caracteriza a relação pré-histórica do homem com a natureza.

⁴⁹ FLUSSER, V. “Para Além das Máquinas”.

⁵⁰ Devido à não disseminação do ensino da escrita na antiguidade, Flusser alega que apenas uma pequena parte da sociedade tinha acesso à escrita, dessa forma, a maioria da população ainda vivia pré-historicamente.

⁵¹ FLUSSER, V. “Para Além das Máquinas”.

⁵² KRAUSE, G. “O Funcionário Fascinado”.

Na agricultura, o senhor – dono das terras – tem o seu servo como alguém a quem ele deve cuidar, assim como a sua terra, pois ele pretende que tanto o cultivo como o servo se desenvolvam, cada um a seu modo (PH:33). De tal modo, Flusser argumenta que, para o camponês, viver é cuidar da natureza e ocupar um lugar no cosmo (PH: 36), que é imutável no período “pré-histórico”, demonstrando a relação do homem com a temporalidade.

Cada sociedade possui uma relação diferente com o tempo. Para a sociedade pré-histórica, o tempo é ordenador das coisas, uma espécie de destino (PH: 124). O clima (*Stimmung*) desse tempo é o da paciência, que pode ser exemplificado pelo ciclo da terra, ou seja, pela espera que é parte integrante do cotidiano das pessoas. O homem deve esperar cada momento para o desenvolvimento do processo produtivo (PH: 121). O tempo do trabalho pré-histórico também é cíclico, o do ciclo da agricultura, que implica um modelo temporal caracterizado pela relação “dia-noite-dia” (PH: 124). “Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo” (FCP: 8). A sociedade agrícola vive, de acordo com Flusser, em ontologia situacional, ou seja, vive em contexto de processos (PH: 153).

Adequando-se às demais características dessa sociedade, a religiosidade presente é a de “rebanho” – obviamente, Flusser se utiliza de um termo nietzschiano⁵³, caracterizando rebanho como uma massa amorfa e totalmente não questionadora. E essa religiosidade conduz a uma visão de mundo finalística, que se caracteriza como uma forma de explicar o mundo demasiadamente

⁵³ O Nietzsche de Flusser é bastante influenciado por sua leitura de Ortega y Gasset.

satisfatória, ou seja, ela responde a todo tipo de pergunta sem possibilidade de questionamento (PH: 41), projetando uma existência que tem uma meta a ser cumprida, o que faz com que o ser humano se oponha a ela. A imagem religiosa, imagem finalística, exige que pensemos a questão da liberdade, pois se existe realmente um destino, há espaço para a liberdade? Ou esta se torna uma questão de emancipação do pecado ou do mito? São os valores o ponto mais importante para essa visão de mundo (PH: 31). Essa forma de religiosidade implica uma comunicação dominada pelos discursos piramidais, nos quais quem ordena está além do alcance de quem obedece (PH: 61). Desse modo, a antiguidade é a primeira etapa do desenvolvimento da tripartição ontologia, deontologia e metodologia. Essa é uma ontologia conservadora que se adequa ao seu modo de passar informação, ou seja, ontologia das coisas que se repetem *ad infinitum* (PH: 36).

E, como todas as outras mediações, a imagem pictórica possui uma dialética interna que inclui a possibilidade de comunicação ineficiente. Pois elas tanto representam como se interpõem entre o homem e o mundo. Na situação alienante de sobreposição da imagem sobre mundo, os homens começam a se transformar em instrumentos das imagens (PH: 98), pois elas se tornam vazias, já não contêm um conceito a ser decifrado pelo espectador. Por isso tornam-se tapumes, não permitindo a decifração do conteúdo da imagem (FCP: 10). Seu objetivo principal – o de representar o mundo – malogra, pois elas deixam de representá-lo e passam a escondê-lo (FCP: 9). O mundo se transforma em representação de imagens, o que provoca a inversão dos vetores de significação.

Flusser coloca que essa situação de sobrepujamento da imagem em relação ao mundo se denomina idolatria. Ela implica a alienação humana, pois as

imagens deixam de orientar e a imaginação se transforma em alucinação, ou seja, não há reconstituição das dimensões abstraídas na imagem. Como já dissemos anteriormente, quando uma forma comunicativa deixa de explicar e passa a esconder o mundo surge uma nova, para restabelecer o processo e tornar a forma comunicativa anterior novamente utilizável.

2.4. História

O período histórico se inicia quando as imagens pictóricas começam a se transformar em biombos, ou seja, elas deixam de simbolizar o mundo e passam a escondê-lo. A escrita foi inventada para tentar desvendar os olhos alienados do homem pré-histórico, para fazer com que ele deixasse de perceber a imagem pictórica como a realidade e voltasse a enxergá-la como símbolo. Obviamente, quem a inventou não tinha consciência disso (FCP: 9). Essa invenção aboliu o vazio da imagem pictórica, pois ela representa simbolicamente o mundo através de uma linguagem diferente, o que “des-aliena” o homem, isto é, faz com que ele passe a decifrar novamente as imagens pictóricas, assim como ele faz com os textos, o que torna a imagem novamente representativa.

Assim, para Flusser a escrita⁵⁴ é abstração de três das quatro dimensões existentes na realidade, restando apenas uma, a dimensão conceitual. A “linha do texto é conseqüência de uma dissolução do plano pictórico em linhas (...)”⁵⁵. Por isso, decifrar textos é decodificar as três dimensões abstraídas, sendo o resultado da decifração de um texto uma imagem, uma representação pictórica da

⁵⁴ “(...) [A] despeito da diversidade dos símbolos as informações codificadas linearmente são todas do mesmo tipo: devem ser “lidas” (os símbolos devem ser decifrados um por um seguindo a linha que os ordena)” (FF: 133).

⁵⁵ “Depois da escrita”.

realidade. Isso acontece, pois o pensamento linear, conceitual, necessita mais da imaginação do que o pensamento imaginístico, pois são três as dimensões abstraídas que devem ser reconstituídas. Dessa forma, o texto está mais distante do que a imagem da realidade, ele precisa de um exercício mais difícil de reconstituição. Deste modo, a história do ocidente pode ser percebida como dialética entre texto e imagem, “imagens ilustram textos e textos descrevem imagens” (PH: 99).

A dialética da linguagem pode ser percebida através dessa relação. Os textos nos levam a decodificar imagens e imagens nos levam a decodificar textos, o que significa que tanto textos contêm imagens, quanto imagens contêm textos, eles são interdependentes na sua decifração. “O texto dissolve a bidimensionalidade da imagem em unidimensionalidade, e destarte modifica o significado da mensagem” (PH: 98). Ele explica a imagem, pois ordena os símbolos das imagens em um contínuo linear, que gera a necessidade de pensamento progressivo. A imagem passa a ser decifrada em etapas que se ordenam seqüencialmente com o objetivo de torná-la visível para o leitor.

A contraposição entre texto e imagem implica a decifração dos dois símbolos (FCP: 10). “Graças a tal dialética, a imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando” (FCP: 10), ou seja, escrita é meta-código de imagens e a imagem é meta-código da escrita. Essa relação dialética explicita a afirmação flusseriana de que as formas comunicacionais língua e imagem são formas de linguagem. A comunicação acontece de forma interdependente.

A consciência imaginística, isto é, a parte da racionalidade que realiza a imaginação, atua em contexto de cenas bidimensionais, considerando a realidade

como uma situação. Isso significa que com a imaginação percebemos o mundo através cenas, ou seja, de situações imagéticas seqüenciadas. Já a consciência textual é um contexto de processos unidimensionais, pois a decifração da escrita exige um processo de decifração letra a letra, já que escrita é uma união de símbolos aleatórios que são previamente convenencionados como portadores de um determinado significado e que, por isso, ao serem unidos geram significado. Esse tipo de consciência pressupõe a realidade como um devir, ou seja, como um vir-a-ser, que traz consigo a noção de progresso responsável pela formação de uma consciência histórica (PH: 99).

Os primeiros escribas “des-mitizavam” imagens, eles transformavam imagens em um código contínuo e convencional a ser decifrado. Deste modo, a escrita cria o tempo linear, pois sua decifração se dá de forma contínua, progressiva, diferentemente da circularidade da imagem pictórica. O *scanning* é substituído pela leitura seqüencial dos códigos presentes no texto. A partir dessa modificação a linearidade passa a preponderar sobre o tempo da magia, o que configura o início de um tempo histórico.

As linhas escritas impõem uma estrutura específica no pensamento, que representam o mundo por meio de uma seqüência de pontos. Isto implica um ser-no-mundo "histórico" daqueles que escrevem e lêem linhas escritas. Mas, além disso, as superfícies sempre existiram, e estas também representam o mundo. Impõem uma estrutura muito diferente no pensamento pois representam o mundo por meio de imagens estáticas. Isto implica um ser-no-mundo "ahistórico" daqueles que fazem e lêem estas superfícies (WR: 26)⁵⁶.

⁵⁶ Deste ponto em diante o livro *Writings* será citado como WR.

A sociedade moderna⁵⁷ – período que Flusser utiliza para caracterizar a história – vive em ontologia de eventos (PH: 153). Isso significa que eles percebem o mundo de forma seqüencial, através da relação causal entre os acontecimentos. Historicamente, a tradição religiosa cristã eliminou os discursos teatrais provenientes da sociedade greco-romana, retornando ao discurso piramidal, no qual a igreja, instituição e, é claro, Deus, são os emissores (PH: 60). Essa relação piramidal caracteriza o período medieval, no qual a relação dialógica quase desapareceu devido à influência do discurso piramidal. Sendo assim, o clima de responsabilidade do teatro, característicos da sociedade greco-romana⁵⁸, é trocado pelo da tradição e da alienação (PH: 61).

Dentro dessa perspectiva, até o período final da Idade Média os servos viviam o tempo mágico e os aristocratas o tempo histórico. Isso porque a grande maioria da sociedade não era letrada, o que configurava uma sociedade dividida: a maior parte analfabeta vive em tempo circular e a menor parte alfabetizada vive em tempo histórico. Foi após a invenção da imprensa e da escola obrigatória que grande parte da sociedade teve acesso à alfabetização, ou seja, à consciência histórica.

Segundo Flusser, o processo de acesso à escrita contribuiu para que as imagens passassem a pertencer aos locais ainda atualmente apropriados às belas artes, dissociando-as do cotidiano das pessoas, que se tornou repleto de textos⁵⁹. A impressão tornou mais acessível o texto, que quando em pergaminho

⁵⁷ É importante compreender que Flusser escolhe os acontecimentos que lhe são convenientes para explicar historicamente o desenvolvimento e a crise da escrita, os eventos que lhe parecem esclarecedores do que ele está tentando explicar são utilizados com o intuito de formar um todo coerente. Esse é um artifício que não caracteriza somente a sua obra mais a da maioria dos filósofos que utiliza a história para justificar as afirmações que faz.

⁵⁸ O discurso teatral é o tipo de discurso político utilizado pelas democracias gregas que influenciaram diretamente a política e a estrutura cultural romana.

⁵⁹ É importante perceber, entretanto, que não foi somente essa situação que transformou a arte em objeto de museu. A própria relação medieval com as imagens se dava dessa forma, elas

era bastante dispendioso, transformando-o na linguagem do cotidiano do homem ocidental.

Esses dois processos que aconteceram de forma mais ou menos simultânea geraram uma “eliminação progressiva” das imagens da vida cotidiana, até porque a impressão de imagens⁶⁰ era muito cara e trabalhosa. Essa situação caracteriza a dinâmica da Idade moderna⁶¹. A disseminação dos textos faz com que o discurso religioso deixe de ser suficiente, passa-se a contato com as diversas posições que existem sobre um assunto e percebe-se que o discurso religioso estagna o tecido comunicativo, dificultando o diálogo.

A partir da formação dessa consciência realiza-se uma reforma no processo comunicativo, instaurando um discurso em árvore, que é caracterizado por círculos dialógicos organizados hierarquicamente. Esse novo tipo discursivo permite que as relações de poder continuem existindo e que seja propiciado o desenvolvimento do tecido comunicativo (PH: 60). O discurso em árvore é característico do período de revolução científica que acontece no século XVII. A revolução científica propõe o fim do discurso piramidal, pois requer neutralidade, objetividade e imparcialidade. Esses pressupostos configuram um desenvolvimento do tecido comunicativo através do progresso científico.

Dentro dessa perspectiva Flusser entende que a sociedade moderna tem como meta o desenvolvimento e a superação da natureza. É essa a característica da Revolução Científica, sendo que essa situação gera uma relação de esperança entre o homem e o mundo, pois a superação origina progresso, desenvolvimento

pertenciam aos ambientes religiosos preferencialmente. Obviamente, com o renascimento e o desenvolvimento das artes essa situação se intensificou. Além disso, é somente no século XVII que a imprensa vai se tornar mais comum, o que permitirá uma impressão regular de notícias na maioria das grandes cidades européias.

⁶⁰ As imagens eram impressão através do trabalho de gravura em pedra ou metal mais comumente.

⁶¹ “Depois da Escrita”.

(PH: 121). “Na sociedade industrial o tempo é *reta*” (PH: 124). É uma seqüência progressiva em que os eventos nunca se repetem, é história. “Provêm do passado e demanda para o futuro” (PH: 124).

A percepção causal dos acontecimentos cria uma temporalidade seqüencial que se acelera com o desenvolvimento e transforma o tempo em uma preciosidade que deve ser aproveitada em seu máximo, pois cada segundo perdido jamais será recuperado (PH: 124). Dentro dessa perspectiva o presente não existe, pois não conseguimos expressar o que é o presente, podemos dizer apenas o que foi e o que será. O presente, daqui a 1 segundo já será passado, não conseguimos dizer o que ele é (PH: 125).

Para Flusser, isso caracteriza toda a existência moderna. Isso acontece, pois a imagem da causalidade dá impressão da possibilidade de liberdade, mas como as causas são variadas e os efeitos imprevisíveis, existe uma sensação de liberdade que é subjetiva; mas, no entanto, a relação de causa e efeito é mecânica, completamente determinada. Como, então, se livrar da necessidade da causa e do efeito? (PH: 31).

O problema se agrava, pois as explicações causais são fruto da descrença nas explicações finalistas, típicas das explicações religiosas. A emergência delas se dá através da dúvida, pois é essa dúvida que antes não existia a geradora da necessidade de explicações para fatos antes aceitos sem questionamento. Podemos perceber essa situação através da dúvida de Descartes, que caracteriza esse período da filosofia. Ela se origina no *cogito* cartesiano, formulado por Descartes, que calca no ato de pensar, duvidar, a existência do homem.

Assim, para Flusser a fé é o estado puro do espírito, onde não existem dúvidas, já que a dúvida é o fim de uma fé (que é uma certeza), e que através do processo contínuo de duvidar que a caracteriza pode gerar várias outras dúvidas. São elas que estimulam o pensamento e são o início de qualquer pesquisa, mas seu excesso pode levar ao ceticismo e à paralisia do pensamento. É o processo de duvidar constantemente que leva a uma perda da inocência e uma concomitante descrença nas afirmações e nos valores vigentes (AD: 17)⁶².

As dúvidas também podem gerar novas crenças, mas essas novas crenças já não são sólidas como as tidas antes de duvidar, elas são fés inautênticas, já que passíveis de modificação a qualquer momento (AD: 17). Flusser considera que Descartes acreditava na certeza cartesiana, não concebia duvidar da dúvida. E é por acreditar na dúvida que o cientificismo se desenvolveu (AD: 18), pois a ingenuidade da dúvida cartesiana permite a fé no intelecto. Continua-se a acreditar na racionalidade, no intelecto. Flusser argumenta que esse tipo de dúvida é inocente, já que existe uma crença na autenticidade da dúvida, isto é, no fato de que não se pode duvidar dela (AD: 18).

É a fé na coincidência de pensamento de um determinado tipo com o mundo que nos cerca. O primeiro artigo dessa fé reza: 'O pensamento lógico coincide com a realidade'. (...) A coincidência entre pensamento lógico e 'realidade' é incrível. Não pode ser acreditada. Nossa vivência no mundo a desmente a todo passo. No entanto, a nossa fé aceita essa coincidência como um fato indubitável. É uma fé autêntica, porque crê *quia absurdum*. Mas ao dizer que a coincidência é incrível, coloquei o presente argumento em terreno estranho à fé da atualidade. A 'nossa' fé não é a fé do presente argumento. Como consegui essa ironia? Evidentemente porque nossa fé permite, em seu estágio atual, que seja abandonada. Abriu fendas. Por uma dessas fendas escapou-lhe o presente argumento. Uma fé que abre fendas é uma moradia incômoda e perigosa (DR: 33).

⁶² Deste ponto em diante o livro **A dúvida** será citado como AD.

Flusser coloca que uma forma de perceber o surgimento da dúvida é com a revolução causada pelas descobertas científicas de Copérnico. Essa revolução deslocou o céu religioso, pois o céu deixou de ter um local fixo. Com isso os termos “alto” e “baixo” se relativizaram e um novo céu – paraíso cristão - foi criado no *além*, em um novo “lugar”, que também está acima de nós (PH: 17). Essa situação por ele exaltada mostra uma crescente descrença nos valores existentes, pois se as respostas finalistas já não são suficientes, os valores decorrentes dessas respostas também já não valem mais. É essa desvinculação da religiosidade causada pela dúvida que cria uma ontologia ausente de valores.

Flusser exemplifica a vivência dessa situação com a época em que a arte barroca desponta, já que o barroco é uma exaltação da fé vivida. Para ele, a inquisição, as guerras religiosas e a elaboração de grandes obras de arte sacras demonstram a necessidade de afirmação da fé. A fé barroca não é dogmática como a fé medieval ou pré-histórica, o homem já se questionou, e é por isso que ele quer exaltar uma fé que não tem, quer tentar, de alguma forma, superar a dúvida insuperável (PH: 17).

Não só na temporalidade a causalidade teve sua influência, no desenvolvimento das ciências naturais as explicações causais são a base. “As explicações causais eliminam uma das dimensões implícitas nas explicações finais, a saber: a dimensão valorativa” (PH: 43), isto é, não há motivos ou porquês nas explicações causais, são causas e conseqüências de fenômenos. Assim, o tempo histórico é caracterizado pela separação entre ontologia, deontologia e metodologia, o que permite uma desvinculação das partes do processo de realização do trabalho⁶³, que pode ser entendido como uma elaboração dessa

⁶³ A ontologia dominante na história se manifesta no trabalho como uma relação entre capitalista e proletário. O capitalista modela sua matéria-prima para que essa se adéque a seus projetos, e

tripartição¹. Nesse período, o trabalho é investigativo, ou seja, “se trabalha em forma epistemológica, científica, experimental e teórica; em uma palavra, ‘sem fé’⁶⁴.”

Esse trabalho investigativo é característico do cientificismo, mas também é característica deste o discurso em árvore. Esse tipo de discurso contribui para a especialização e desenvolvimento das teorias, mas esse desenvolvimento é realizados de forma fragmentada e com uma linguagem tão especializada que dificulta o intercambio de informações. O desenvolvimento do discurso em árvore levou a um grande número de ramificações que elaboraram códigos próprios, o que tornou uma ramificação incomunicável com as outras e com os leigos, tornando-se absurdo como método de comunicação, já que não existia uma divulgação e nem uma inter-relação da produção científica.

Juntamente com o discurso em árvore, a dúvida também se tornou absurda. Seu desenvolvimento desencadeou a dúvida da própria dúvida, a dúvida da autenticidade da dúvida (AD: 18), que caracteriza a crise do pensamento ocidental. Isso acontece, pois o desenvolvimento da utilização da dúvida leva a tal questionamento, e quando ele é feito, acabam-se todas as crenças, inclusive a crença na própria racionalidade⁶⁵.

De acordo com Flusser, duvidar da própria dúvida é uma oscilação entre o nada e a ingenuidade, mas até desses estados se duvida. Ele argumenta que essa dúvida é absurda (AD: 18), pois se só existem dúvidas chega-se a duvidar

modela do mesmo modo o seu proletário, para que ele também se adéque ao projeto, transformando-o em massa. O capitalista possui uma visão científica, característica do período moderno, sendo que, teoria em tal ontologia é uma elaboração de formas mutáveis (PH: 34). O proletário é revolucionário, pois a ontologia que o domina, caracterizada pela relação capitalista proletário, implica essa possibilidade (PH: 37).

⁶⁴ “FLUSSER, V. Para Além das Máquinas”.

⁶⁵ Dentro da história da filosofia podemos perceber acontecimento parecido através da crise da racionalidade do século XIX, quando Nietzsche, Freud e Marx questionam a primazia da racionalidade.

de si mesmo, do ato de pensar (AD: 23). A inautenticidade da dúvida implica na dúvida do próprio ato de duvidar. Um pensamento se segue a outro porque um duvida do outro (AD: 19). A dúvida da dúvida é uma dúvida absurda, pois promove a descrença no intelecto humano. Na atual circunstância essa “dúvida da dúvida” está sendo vivenciada e ela ameaça o esvaziamento do conceito de realidade (AD: 20) Esse esvaziamento ajuda a piorar a situação em que nos encontramos, fazendo com que as pessoas duvidem do próprio intelecto. Vivenciamos existencialmente essa situação, mas ela é absurda, insustentável” (AD: 21). Devido a essa situação, tentativas de restaurar a crença no intelecto foram feitas, mas foram malogradas, pois tentaram reavivar conceitos já ultrapassados, fés que já são inautênticas⁶⁶ (AD: 22).

A “dúvida da dúvida é a intelectualização do intelecto, o que leva ao niilismo. Portanto, se o niilismo é proveniente da descrença no intelecto, ele provoca a produção de textos vazios, gerando a “textolatria”⁶⁷. Devido a isso, os textos começaram a se tornar inimagináveis, não cumpriam mais o papel de “desalienar” os seres humanos (PH: 100), ou seja, na sua decifração não existia mais a formação de uma imagem, impossibilitando a percepção da realidade através do símbolo. Deixaram de ser mediações e passaram a ser biombos, a não representar uma imagem após sua decifração, e como as imagens são o fim último dos textos, não explicam mais nada (FCP: 17). “A dúvida da dúvida duvida, compreensivelmente, do espanto, e por isso mergulha a conversação ocidental na

⁶⁶ Essa situação pode ser percebida na história da filosofia através da preponderância das filosofias relativistas em detrimento das absolutistas na contemporaneidade.

⁶⁷ No século XIX o discurso em árvore tornou-se absurdo como método de comunicação, gerando a textolatria (PH: 61). O problema é que a mesma relação de inversão e alienação que aconteceu com as imagens pictóricas ocorreu também com os textos. Eles deixaram de ser decifrados, deixaram de fornecer uma imagem em sua decifração. Se história é análise de imagem, quando não mais existem imagens nos textos a história termina. Explicações passam a ser desnecessárias (FCP: 11).

repetição tediosa”⁶⁸. Sem produção de conhecimento, não existe progresso, sem progresso, a concepção de história malogra. Uma situação como essa “implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos” (FCP: 11).

Dessa forma, Flusser explica que a cultura estava dividida em três: a dos textos baratos – produzidos indistintamente –, a das imagens dos museus – guetos – e a das teorias científicas – que só eram inteligíveis dentro do círculo dialógico específico na qual surgia. Uma cultura assim dividida não pode sobreviver (FCP: 17), pois não existe identidade e nem linguagem uniforme. Por isso, a imagem técnica surge com o intuito de tornar os textos novamente imagináveis e reunificar a cultura. O surgimento desse novo tipo de imagens se dá devido à necessidade de estimular a imaginação da sociedade. Assim como o texto foi “contra” as imagens pictóricas, essa nova imagem vai “contra” os textos para acabar com a textolatria (PH: 101), tornando novamente a imaginação utilizada. “Ou seja, as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política todos os dias” (FCP: 18). Elas têm o objetivo de contestar o domínio da consciência histórica⁶⁹.

⁶⁸ KRAUSE, G. B. **A dúvida de Flusser**, p 278.

⁶⁹ “Depois da escrita”

2.5. Pós-história

A história está se acelerando em função do aparelho, está sendo transformada por ele em evento pós-histórico, eternamente repetível (PH: 102).

A epígrafe utilizada demonstra a situação existencial da pós-história. Ela foi gerada devido a ineficiência das imagens técnicas em tornar os textos novamente imagináveis. Para compreendermos porque isso acontece, é necessário entender a imagem técnica e seu universo, para que possamos criticar sua influência negativa na reestruturação da cultura.

As imagens técnicas⁷⁰ são imagens produzidas por aparelho, imagens pós-alfabéticas (PH: 98). São produto de escrita digitalmente codificada. Isso significa que as imagens técnicas não são abstração de primeiro grau, ou seja, como as imagens tradicionais, elas são produto de equações científicas, de modulações binárias que geram como resultado a imagem, o que acontece por que o aparelho possui determinadas características que faz com que ele capture a luz que está do lado de fora dele e a imprima em material sensível, formando a imagem. Por isso, as imagens técnica são produto indireto de textos, “o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais” (FCP: 13).

Flusser considera que a principal diferença entre a imagem técnica e a imagem pictórica consiste no fato de que a última é a representação da realidade feita por um ser humano e a primeira é representação de textos científicos realizada por um aparelho. E, por isso, através dessas novas imagens estão conceitos científicos (FCP: 11), estão invenções científicas teoricamente

⁷⁰ A utilização do termo fotografia não restringe o que está sendo dito sobre ela apenas a esse tipo de imagem, mas pode ser utilizado para todos os outros tipos de imagem técnica existentes e a serem inventadas em um futuro próximo.

explicáveis que permitem “transforma(r) conceitos em cenas” (FCP: 39). A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente, ou seja, de não conseguir transformar os textos em imagens (FCP: 16). Elas têm o papel de re-imaginar o mundo, retirando a importância dos textos e conseqüentemente da história, já que a progressividade textual não aparece na imagem técnica. Esse foi, exatamente, o papel da escrita quando foi inventada, o que mostra que a invenção dos dois códigos tem a mesma importância histórica (FCP: 17).

As novas imagens são uma abstração de terceiro grau, isto é, primeiramente são abstraídas três dimensões da realidade, para que origine um conceito, depois é feita a reconstituição de uma das três dimensões, com o intuito de originar uma imagem⁷¹. Elas são uma espécie de “imagem-texto”, a tentativa de reproduzir o efeito da soma das duas abstrações anteriores, uma linguagem que representa uma combinação entre a imagem pictórica e a escrita. São historicamente representantes de um tempo pós-histórico, ou seja, para além da progressividade da história, e ontologicamente elas são a codificação de textos que, por conseguinte, se codificam em imagens (FCP: 13). Assim, elas não são representações, mas projetos a serem executados⁷². O nível existencial das tecno-imagens é o nível da consciência pós-histórica (PH: 101).

Flusser relaciona a estrutura de funcionamento dos aparelhos com a estrutura da realidade pós-histórica. Ele afirma que os aparelhos funcionam com espaço entre as imagens, mas esses espaços são temporalmente tão pequenos

⁷¹ Esse conceito demonstra o mecanismo de atuação da câmera fotográfica digital. Apesar de o Flusser ter presenciado somente o início da difusão dos mecanismos digitais, a forma como ele elaborou a explicação sugere o funcionamento da mesma, já que a câmera capta a luz do exterior através de fotodiodos que são sensibilizados e transmitem essa informação através do código binário utilizado pela linguagem eletrônica. Cada bit do fotodiodo emite um sinal o que permite ao computador da câmera fotográfica transformar a equação numérica gerada em imagem.

⁷² “Depois da escrita”.

que nossos olhos não os captam. Isso pode ser percebido, principalmente, nos aparelhos de gravação de imagem contínua⁷³, pois, apesar de visualizarmos as imagens de forma seqüencial, elas são gravadas quadro a quadro. São imagens paradas se movimentando em grande velocidade que dão a ilusão de representarem um evento. Assim, no mundo dos textos nossa existência é linear, isto é, progressiva, já no mundo das imagens ela é saltitante (FCP: 66-7). Isso significa que, para Flusser, as tentativas heraclítica e democritiana de formular a estrutura fundamental do real, de mostrarem como a realidade acontece, se tornaram absurdas com essa situação, pois Heráclito diz que “tudo flui”, enquanto Parmênides diz que “o ser é”, as duas tentativas de estruturação da realidade não mostram a possibilidade de uma existência saltitante, já que um diz que a realidade é imodificável e o outro que ela se modifica a todo instante.

O que torna a imagem técnica extremamente diferente da imagem tradicional é o fato de que existe uma programação no aparelho que a produz que limita suas possibilidades. Desse modo, o universo fotográfico é um universo calculável, isto é, finito. Obviamente existe uma quantidade muito grande de possibilidades de imagens a serem realizadas no programa do aparelho, o que não invalida a afirmação de que elas são limitadas.

Para compreender como essa diversidade de possibilidades de realização de imagens pode existir, é necessário entender como funciona um aparelho fotográfico. Uma câmera exige de seu operador, ou seja, do fotógrafo, que ele tome diversas decisões de programação da mesma para que ele decida qual a

⁷³ A realidade como processo pode ser desmentida pelo filme e a realidade atômica pode ser desmentida pela fotografia, o primeiro é uma “fraude de movimento” e o segundo é uma “fraude de movimento congelado” (PH: 110) Por isso, nenhuma fotografia deve ser analisada individualmente, somente uma série pode revelar as intenções por trás da imagem. Por isso, a diferença entre o *cameramen* e o fotógrafo é que o primeiro desliza e o segundo salta, como já se assinalou em relação aos seus respectivos produtos. “Duvida ele tanto quanto o fotógrafo: não insiste em ponto de vista. Mas duvida sem precisar decidir-se.” (PH: 107).

quantidade de luz que será captada pelo aparelho e em que quantidade de tempo. Além disso, outras decisões acerca do foco, do tipo da imagem, do filme a utilizar e etc., devem ser tomadas para que uma única fotografia seja feita. Isso significa que a realização de uma fotografia é o resultado de inúmeras decisões anteriores que resultam em uma decisão final: apertar o botão.

Desse modo, o gesto de fotografar é um gesto que implica escolhas; que implica a existência de uma multiplicidade de opções para fazer uma única fotografia, e que o fotógrafo deve escolher uma. “O seu gesto é manifestação de superação de ideologia, a qual é insistência em um único ponto de vista” (PH: 107).

O que significa que fotografia é realização pós-ideológica, pois permite e requer possibilidade de inúmeros pontos de vista, requer que o fotógrafo não se apegue a nenhum deles, mas escolha o melhor para cada situação. A dúvida pós-histórica é excitação frente à gama de possibilidades de realização que existem. “O tipo novo de dúvida pode ser chamado de fenomenológico, porque cerca o fenômeno (a cena a ser realizada) a partir de um máximo de aspectos” (FCP: 33).

O resultado final desse gesto é uma imagem que possui tanto a intenção do fotógrafo quanto a intenção do aparelho. Segundo Flusser a intenção do fotógrafo “(...) é eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de eternizar-se nos outros” (FCP: 41). A intenção programada no aparelho é fazer com que os homens lhe dêem o *feedback* para que o aparelho seja sempre aperfeiçoado (FCP: 42). Um exemplo interessante – e mais atual – desse processo se dá quando algum programa da *Microsoft* não funciona direito e é finalizado aparece automaticamente uma tela solicitando o envio de uma mensagem com a codificação do problema à empresa para que ele possa

futuramente ser solucionado. Para Flusser, essa situação demonstra a tentativa dos aparelhos de sobrepujarem a influência dos homens, de fazerem com que os seres humanos apenas respeitem a intenção do aparelho, em vez de se mostrarem como tais através deles.

Assim, a indústria que produz aparelhos faz de seu consumidor um funcionário, já que é através do *feedback* dado pelos usuários que os aparelhos se aperfeiçoam (FCP: 53). Mas ao mesmo tempo faz parte do sistema o fotógrafo tentar burlar o programa e inserir nele elementos inusitados, para que a fotografia possua um conteúdo informativo ainda maior (FCP: 50). Deste modo, fotografar é gesto programado (FCP: 34), mas gesto programado no sentido de realizar determinadas programações que são necessárias para que a fotografia seja realizada, para além das programações a fotografia permite que o ser humano operador do aparelho se mostre através das imagens, colocando conteúdo informacional novo, fazendo da fotografia uma forma de arte.

O problema enfrentado pelas imagens técnicas na sua tentativa de tornar novamente os textos imagináveis está no fato de que elas são simbólicas, pressupõem textos, mas não são consideradas como tal. Devido a essa consideração da fotografia como símbolo, Flusser afirma que a classificação que Charles Sanders Peirce realiza da mesma não é pertinente, pois ele a classifica como índice, não como símbolo. Índices têm uma vinculação ativa com o objeto representado, ou seja, o referente real é a causa da fotografia. O que, segundo nosso autor, não é pertinente, já que as fotografias deveriam ser classificadas como símbolos de acordo com a própria nomenclatura peirciana. Mas isso acontece porque “[e]las são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas” (FCP: 13). Essa característica

confere às imagens técnicas uma realidade, uma objetividade, que elas, na verdade, não possuem. “A prova disto é simples: Gasta-se muito mais minutos para se descrever o que foi visto em uma imagem do que para vê-la”⁷⁴ (WR: 23).

As tecnoimagens pretendem que não são simbólicas como são as imagens tradicionais. Pretendem que são sintomáticas, “objetivas”. A diferença entre símbolo e sintoma é que o símbolo significa algo para quem conhecer o convênio de tal significação, enquanto o sintoma está ligado causalmente com seu significado (PH: 101).

O mundo parece ter uma relação de causa e efeito com as imagens técnicas fazendo com que se tenha a idéia errônea de que a imagem não é um símbolo. Isso incorre em problema, pois tende-se a olhar para as imagens e enxergar a realidade, não a imagem, não conseguindo, assim, diferenciar entre essa e aquela. A imagem técnica possui uma magia interna, como as imagens tradicionais, já que o *scanning* também faz parte de seu deciframento, mas sua magia é “projetada sobre o mundo” (FCP: 15). “O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo (...)” (FCP: 14/15). Como são símbolos produzidos por aparelhos (PH: 101), sua decifração é a reconstituição de textos, elas são conceitos (FCP: 13). Apesar da impressão de não haver mediador na imagem técnica existe uma “caixa preta”⁷⁵ entre a realidade e a imagem. Nas imagens tradicionais é fácil perceber que são símbolos, pois existe um ser humano entre a realidade e a imagem pronta. A realidade passou pela cabeça de um ser humano e foi transformada em imagem. Já na imagem técnica, apesar de existir um ser

⁷⁴ *The proof of this is simple: it takes many more minutes to describe what one has seen in a picture than it does to see it* (WR: 23).

⁷⁵ “O termo “caixa-preta” veio da eletrônica, que o usava para designar parte complexa de um circuito eletrônico omitida intencionalmente no desenho de um circuito maior e substituída por uma caixa (box) vazia, sobre a qual se escreve apenas o nome do circuito omitido” (KRAUSE, G.B.. “A Arte de Escrever com Luz: Memória, Fotografia e Ficção”).

humano e um aparelho entre ela e a realidade, a simbolização é questionada. E o problema deste questionamento está na caixa-preta, pois só sabemos qual é o *input* e o *output* do aparelho, ou seja, o que entra e o que sai dela, não sabemos decifrar a imagem, não conhecemos os mecanismos da caixa-preta. Na verdade, somos analfabetos no deciframento de imagens técnicas.

Flusser argumenta que as fotografias em preto e branco são mais facilmente classificadas como símbolos do que as fotografias tradicionais. Qual é a diferença existente na percepção da imagem em preto e branco que acarreta em sua simbolização? Apenas a quantidade de cores? Isso acontece porque o preto e o branco são situações-limite, desse modo, para Flusser, se o mundo fosse realmente preto e branco tudo seria logicamente explicável (FCP: 38), isto é, o preto e o branco são a totalidade das cores e a total ausência deles, são facilmente codificáveis, já que o que há entre um e outro, a escala cinza, é uma porcentagem variável da totalidade de cor com a total ausência dela (PH: 97). Por isso, as fotografias em preto e branco explicitam visões maniqueístas do mundo, nas quais os extremos são colocados como parâmetro: ciência, ideologias e etc. Esse tipo de fotografia mostra todos os conceitos dos quais as cenas registradas derivaram (FCP: 39).

Atualmente o mundo é colorido e bidimensional. As superfícies são resplandecentes, “irradiam mensagens” (PH: 97). O problema é que as cores são tão teóricas quanto o preto e o branco (FCP: 40). A cor que o aparelho retrata é uma cor derivada de conceitos que estão em seu programa. Arlindo Machado, em um artigo que comenta a teoria flusseriana, diz:

Numa viagem que fiz à Patagônia argentina algum tempo atrás, chamou-me a atenção a incrível e infinita variedade de verde na

paisagem natural. Jamais poderia imaginar que essa simples cor que chamamos de “verde” pudesse abranger uma gama de sensações cromáticas tão luxuriante, a ponto de dar uma impressão de que cada árvore singular, ou cada parte de uma árvore, exibia um matiz de verde completamente diferente de todos os outros. De volta para casa, depois de revelar e ampliar os negativos fotográficos sacados na Patagônia, pude constatar, bastante frustrado, que todo aquele espetáculo cromático da natureza havia se estreitado drasticamente. Apesar da utilização de câmera profissional, fotômetro independente e película de largo espectro de resposta, a variação dos verdes da paisagem fotografada me pareceu demasiado reduzida, além de banal e previsível⁷⁶.

O que Arlindo Machado quer dizer com essa pequena história é que as cores disponíveis no aparelho e na película são limitadas. Quando se faz uma fotografia de uma determinada situação se está sujeito à codificação que a caixa-preta fará dela, por isso quando você vê uma fotografia não vê a realidade, mas teorias científicas em forma de imagem. A fotografia em cores é, na verdade, mais abstrata do que a em preto e branco, pois possui uma infinidade de possibilidades de equação de cor, dependendo do aparelho. Então, se fotografias são imagens programadas (FCP: 40), então o que é decifrar uma fotografia?

Determinada fotografia só pode ser decifrada quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. No confronto com determinada fotografia, eis o que o crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder tais perguntas é ter critérios para julgá-la (FCP: 42).

A função da crítica é mostrar como as intenções de um e de outro são mostradas na imagem. É a existência do desvendamento dessa ambigüidade que permite que o homem se sobressaia no mundo codificado (FCP: 43). O fato de o

⁷⁶ MACHADO, A. “A Fotografia como Expressão do Conceito”.

fotografar ser ato democrático passível de ser feito por qualquer um não implica que todo mundo saiba decifrar fotografias. Na verdade, a maioria delas é analfabeta em deciframento (FCP: 53). “O aparelho propõe jogo estruturalmente complexo, mas funcionalmente simples” (FCP: 54). Fotografa-se automaticamente. Por exemplo, fotografias feitas em aparelhos programados no automático não pertencem à pessoa fotografada, mas ao aparelho. O “(...) formato, cor, fundo e iluminação” (PH: 122) são programados por ele (PH: 123). Não existe uma questão metafísica a ser feita. O que acontece é que, antes de virar fotografia, esse algo é uma virtualidade, após apertar o botão ele se transforma em realidade. O aparelho realiza a virtualidade e o fotógrafo é apenas um funcionário do aparelho. Por causa dessa automaticidade quem fotografa na verdade é o aparelho, não a pessoa que aperta o botão (FCP: 54). Quanto mais gente fotografar menos gente saberá decifrar fotografias, já que quem fotografa pensa saber fazê-lo.

Essa ausência de noção de deciframento pode ser percebida, por exemplo, quando uma fotografia é colocada para ilustrar uma revista ou um jornal. Nessa situação o texto deixa de ser importante, deixa de ser aquilo que dá entendimento à imagem e as relações se invertem, é a imagem que dá entendimento ao texto (FCP: 55). “Tal inversão da relação ‘texto-imagem’ caracteriza a pós-indústria, fim de todo historicismo” (FCP: 56). A inversão do vetor de significação que a imagem técnica realiza é a modificação dos conceitos de realidade e idealidade (FCP: 34). É a imagem que guia a leitura do texto. A pessoa vê a imagem e lê o texto de acordo com o que viu na imagem. “O vetor de significado se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto” (FCP: 57). A realidade está na imagem não no que acontece de verdade (FCP: 57). A

fotografia passou a significar um pensamento, não mais significando a realidade de qual ela se origina, isso é a inversão dos vetores de significação (FCP: 64).

Outra questão importante abordada por Flusser está na relação da fotografia com o que se considerou tradicionalmente como obra de arte. A arte sempre preservou sua característica de unicidade, possuindo um valor intrínseco ao objeto material que ela é. Contrariamente a isso, o papel no qual a fotografia é distribuída não tem valor, ele é apenas um meio para que a imagem possa ser visualizada. Assim, a questão da unicidade da obra já não tem mais sentido. As fotografias podem ser reproduzidas *ad infinitum*. Seu valor não está no meio no qual está sendo distribuído, mas na informação que possui (FCP: 47). A transformação dos valores se mostra primeiro na fotografia, mas já se expandiu para os outros campos. O poder também mudou de lugar, não está na mão de quem possui bens, mas de quem produz as informações (FCP: 48). O que importa atualmente é a distribuição da informação, para que ela seja corretamente recebida e interpretada. Para isso existem diversos canais na sociedade, cada qual atribui um significado diferente à imagem (FCP: 49/50).

Essa atribuição de realidade desemboca no que estamos vivendo atualmente: a supremacia das imagens em relação aos textos, isso porque o nosso mundo está funcionando em função delas. A nova magia das imagens técnicas não se assemelha à magia pré-histórica, que visa modificar o mundo, ela visa modificar os nossos conceitos sobre o mundo exterior (FCP: 71-2). A magia atual é programação dos receptores para comportamento programado (FCP: 16). As tecno-imagens incutem um tempo mágico pós-histórico, ou seja, que tem história como pretexto, transformando a realidade em contexto programado (PH: 103). Essa inversão “caracteriza o mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento” (FCP: 33).

O desenvolvimento da produção de imagem técnica resultou em problemas para a comunicação. As mensagens, antes complexas, passaram a ser decifradas e repassadas a leigos, o que deu origem ao discurso anfiteatral. Foram criados aparelhos que transcodificam as mensagens em códigos simples e pobres e as irradiam, informando a todos para que as pessoas funcionem adequadamente, reprimindo a consciência histórica. Isso é comunicação de massa (PH: 61). Flusser argumenta que as imagens técnicas não cumpriram o seu papel, além de não reunificarem a cultura, não permitiram aos textos se tornarem imagináveis, fazem justamente o contrário, falseiam o conhecimento, transformando a sociedade em massa amorfa (FCP: 18).

Os meios de comunicação de massa são os responsáveis por codificar o nosso mundo, tornaram-se a fonte de informação preferencial (PH: 62) O problema é que as imagens técnicas transformaram-se em meta de tudo, tornando-se magia, ou seja, visando eternizar tudo que capta através de sua caixa-preta (FCP: 18). É necessário e possível que decifremos as imagens técnicas, mas para isso devemos dar mais um passo, isto é, devemos desenvolver uma nova forma de decifrar as tecno-imagens, que deve ser chamada “tecnoimaginação”. Não adianta tentarmos desvendar o que há por trás delas, já que são vazias, temos que aprender a ler o código, somos analfabetos em decifração de imagens técnicas (PH: 103).

Para Flusser, essa crise deve ser visualizada no contexto comunicológico: sem espaço para a política ela parece insolúvel (PH: 63). A reformulação do tecido da sociedade é tarefa política. Já que vista externamente essa crise é estrutural, torna-se necessária a existência de espaço para a intersubjetividade. É preciso mobilizar a nossa consciência crítica, para que consigamos perceber o que está por trás da programação (FCP:58).

3. PÓS-HISTÓRIA: SEU DESENVOLVIMENTO E SUA REPERCUSSÃO

“Quando falei em pseudo-comunicação, referi-me justamente àquela massa de mensagens sem informação que amalgama as solidões individuais em solidões coletivas. Aventuro a tese de que onde há autêntica comunicação, isto é, onde dois seres humanos se abrem mutuamente, o diabo é derrotado”⁷⁷.

No sub-capítulo “pós-história”, mostramos como ela surgiu, quais são suas características e mostramos porque ela se configura como um problema, já que a linguagem característica desse período não cumpriu seu papel. A partir do que foi apresentado no capítulo anterior, desenvolveremos o que Flusser chama de pós-história, com o intuito de mostrar o que ela significa e como ela se repercute. Nesse capítulo procuramos retratar quais são as implicações dos problemas de linguagem, e conseqüentemente de comunicação, no desenvolvimento da cultura. Para tanto, trataremos da comunicação de massa, do que Flusser chama de funcionário e da existência em um mundo pós-histórico.

A comunicação contemporânea é caracterizada pela predominância do discurso em detrimento de outras formas comunicológicas, o que faz com que haja uma solidão das massas receptoras, pois é difícil dialogar em um espaço em que a unilateralidade da comunicação prepondera. É a ausência do diálogo como hábito cultural que transforma as pessoas em massas amorfas, isso porque elas não se comunicam, caracterizando uma sociedade de indivíduos solitários e sem perspectiva crítica sobre o mundo no qual vivem. Em contrapartida a essa situação, nunca o tecido comunicativo esteve tão rico, mas a incapacidade de

⁷⁷ ISMAEL, J.C.. “O diabo é um idiota, Sr. Flusser?”.

formular informação que já não tenha sido passada anfiteatralmente torna os diálogos redundantes (PH: 59), sem nenhum tipo de criação de informação. Os discursos teatral e piramidal estão em crise, pois o discurso teatral necessita do diálogo para existir e o discurso piramidal já não funciona porque não há nenhum tipo de ideologia ou religiosidade que influenciem verdadeiramente a crença das pessoas; além disso, eles são dificilmente assimiláveis pela comunicação de massa. E o discurso em árvore que normalmente funciona linearmente, foi acoplado aos *media*, consistindo em mais uma possibilidade de transmissão anfiteatral.

O grande problema da predominância da comunicação de massa é que ele corrobora ainda mais para que as imagens transformem-se em instrumento para decodificação das mensagens, o que torna o problema dessa linguagem mais complexo (PH: 61). Os *media* “[s]ão caixas pretas que têm história por *input*, e a pós-história por *output*. São programados para transcodarem história em pós-história, eventos em programas” (PH: 62).

A transmissão de informação atualmente é realizada por memórias artificiais, que nisso são mais eficientes que as memórias humanas. E quem elabora as informações também são os aparelhos, pois também são mais eficientes, porque sempre um modelo melhor substitui um mais antigo. E o mais importante: “[m]emórias artificiais *esquecem* melhor que as humanas” (PH: 147).

Devido à situação de monopólio da informação, percebemos modificações em áreas do conhecimento antigas e já estruturadas como a filosofia e as artes. A filosofia se torna analítica e a arte procura “um máximo de informação, alcançável pelo equilíbrio entre ‘ruído’ e ‘redundância’” (PH: 84), ela “(...) é *ilha arcaica* no oceano das comunicações de massa. Tornou-se *antifuncional*, porque funciona

em sentido oposto ao do fluxo das mensagens” (PH: 148). Arte e filosofia já não mais funcionam porque não condizem com a estrutura do fazer e do saber (PH: 146).

Devido a isso, é tarefa política reformular o tecido da sociedade. Não existe república atualmente, já que essa é um “espaço público dos diálogos circulares” (PH: 63), e os meios de comunicação de massa não os permitem. “A meta dos diálogos em rede não é a produção de informação nova, mas o feedback” (PH: 62), objetiva-se ter como retorno as impressões que as pessoas têm sobre o que é veiculado⁷⁸. Desse modo, vista externamente, essa crise é estrutural: é necessária a existência de espaço para a intersubjetividade; por isso a crise deve ser visualizada no contexto comunicológico. Sem espaço para a política essa crise parece insolúvel (PH: 63).

3.1. O funcionário, suas relações e implicações.

“O homem-massa de Ortega já fora chamado antes, por Nietzsche, e será lembrado adiante, por Flusser, de ‘funcionário’⁷⁹.”

Essa situação de massa amorfa é explicada por Flusser através da figura do funcionário. Como diz a epígrafe, o funcionário consiste em uma série de características do homem contemporâneo que já foram antes esboçadas por Nietzsche e por Ortega, com o intuito de retratar essa sociedade. Como o próprio nome já remete o funcionário está diretamente relacionado com o trabalho e com

⁷⁸ Essa situação pode ser percebida através das pesquisas de opinião quantitativas e qualitativas que as grandes emissoras de televisão e os meios de comunicação impressa fazem para saber a opinião do público. Na televisão essa situação é mais clara devido ao instrumento de medição do índice de audiência ao vivo que se chama IBOPE.

⁷⁹ KRAUSE, G. B. A dúvida de Flusser, p 170.

suas relações em sociedade. É um exemplo generalizado do homem contemporâneo.

O trabalho é uma característica humana comum que diz sobre sua dignidade (ST: 43)⁸⁰. Através de seu desenvolvimento podemos construir a história da humanidade, já que a forma como se trabalha auxilia na caracterização do homem de cada época.

“Fábricas são lugares em que novos tipos de seres humanos são sempre produzidos: primeiro o Homem-mão, depois o homem-ferramenta, depois o homem-máquina, e finalmente o homem-robô. Repetindo: Esta é a história da humanidade” (ST: 44-45).

Segundo Flusser, a sociedade pós-industrial funcionaliza e modifica as relações e as formas de produção, assim como as sociedades anteriores. Essa alteração é ontológica, modifica a experiência, a visão e a ação da sociedade (PH: 34). A ontologia dominante em nossa sociedade revela questões que permitem uma análise detalhada da situação e a fonte da ontologia atual é a práxis do funcionário, que é, resumidamente, a manipulação de símbolos em um mundo codificado. Como a situação pós-histórica é caracterizada pelo funcionamento do homem em prol dos aparelhos, a grande diferença entre a história e a pós-história é que, na primeira as máquinas e os operários trabalham para modificar o mundo já na segunda os aparelhos funcionam para modificar o homem.

Uma importante particularidade do homem contemporâneo é a separação entre **fazer** e **ser**. Essa separação significa que o homem é algo que não necessariamente ele faz. Essa situação faz com que o aspecto ontológico também se separe do deontológico e do metodológico, ou seja, “o como é” deixa

⁸⁰ Deste ponto em diante o livro *The Shape of Things* será citado como ST.

de se vincular ao “como deveria ser” e ao “como transformá-lo”. Logo, essa desvinculação ocasiona a dominação do aspecto metodológico. Com isso os outros dois aspectos deixam de ter significado, sendo que sem a pergunta “pra quê?” o trabalho se torna sem sentido⁸¹. Dessa forma, a disseminação dos aparelhos e a constante busca pela própria superação, para a invenção de algo melhor, coloca o homem em um eterno retorno de esforços para superar o que já foi realizado anteriormente, transformando-o em funcionário dos aparelhos⁸² (PH: 29).

Na sociedade pré-Revolução Industrial, os modelos utilizados eram “sobre-humanos”, tinham o homem como padrão. Já na sociedade da Revolução Industrial, o homem passa a ser o que deve ser modelado, aquilo que deve ser melhorado em função do desenvolvimento. E na Contra Revolução Industrial – pós-história - o homem deixa de ser parte do modelo, e eles tornaram-se elásticos (PH: 86). Estamos embalados em redes invisíveis e não nos damos conta disso. O homem deixou de ser o modelo, deixou de ser o que é mais importante.

Ao contrário do mundo da Revolução Industrial, um mundo gigante em que tudo era em proporções enormes, o mundo que começou a se configurar após a Segunda Guerra Mundial mostra-se no extremo oposto, é um mundo de coisas pequenas (PH: 81). Pode-se pensar essa miniaturização como uma

⁸¹ FLUSSER, V. “Para Além das Máquinas”.

⁸² Flusser define os aparelhos como uma nova categoria de instrumentos, diferente dos utilizados até então. Eles “(...) são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua ‘memória’, em seus programas” (FCP: 28). Aparelhos são máquinas pós-industriais que funcionam a partir de um programa finito, e esse funciona por permutação para simular o pensamento humano. Por exemplo: computador, máquina fotográfica e etc. Existe uma hierarquia dos programas na qual os programadores programam em função de um meta-programa (FCP: 26), isso significa que não são seres humanos que programam os aparelhos, mas programas mais desenvolvidos. Podemos então considerar um aparelho como uma função de um aparelho mais desenvolvido (DR: 85), já que “[a]parelhos se programam mutuamente em hierarquia envelopante” (FCP: 67). Dessa forma, para os programadores a história não passa de “matéria prima a ser manipulada” e a distinção entre o real e a ficção deixa de ser importante, o que acontece é transformação de história em programa.

“alternativa à megalomania dos aparelhos”. O problema é que as miniaturas também são aparelhos que operam em função dos aparelhos grandes. O que coloca em dúvida a suposta des-alienação proposta por eles (PH: 82). Os pequenos aparelhos estão invadindo o ambiente doméstico, transformando e alienando os ambientes. O chip é a característica da contra revolução industrial que trouxe e ainda trará modificações enormes (PH: 83). Os modelos atuais são combinações de bits feitas por programadores (PH: 85). Deste modo, o homem passou a ser uma parte ínfima e desprezível desse mundo (PH: 86), e “o ínfimo é ainda menos humano que o gigantesco” (PH: 85).

Ora, nenhum problema em ver máquinas solucionando problemas. Mas há um momento em que as máquinas elas mesmas se tornam problemáticas, criando problemas derivados da sua invenção e de seu uso. As máquinas se tornam sistemas que podem servir como modelos do próprio mundo, produzindo, justamente, modelos mecanicistas do mundo (e do homem). Acrescem-se as cruciais questões políticas: “quem deve possuir as máquinas?” e “para fazer com elas, o quê?”⁸³.

De acordo com Flusser, os funcionários são os exemplos da contra-revolução industrial, são uma nova entidade, que não pode ser chamada de humana, pois é uma entidade coisificada (DR: 85). “Funcionar é permutar símbolos programados” (FCP: 25), “é um processo no qual variam os valores das entidades empenhadas no funcionamento” (DR: 84). Eles não trabalham, no sentido moderno do termo, eles produzem informação. Pode-se alegar que essa função sempre existiu, mas a principal diferença da atividade anteriormente exercida e da exercida atualmente é que a produção e manipulação simbólica eram desempenhadas por homens; agora são, na sua grande maioria, desempenhadas por aparelhos (FCP: 22). O que significa que função de modificar

⁸³ KRAUSE, G. “O Funcionário Fascinado”.

o mundo não cabe mais aos homens, mas aos aparelhos (FCP: 23). Dessa forma, a vida do funcionário é “um eterno retorno do sempre idêntico”, nas palavras de Nietzsche, mas esse eterno retorno não é infinito, não é eterno porque chega um momento em que ele pára de funcionar, se aposenta (DR: 86).

“Acresce que a motivação do funcionário — quer, ou não quer, produzir aquele produto específico? — não tem importância nenhuma. Importa-lhe o emprego, ou, em outras palavras, importa-lhe estar funcionando e ser funcionário”⁸⁴.

Ele é parte de uma massa amorfa, que vive em função do seu trabalho e que não precisa utilizar nenhuma capacidade intelectual para realizá-lo, eles apenas apertam botões, não conhecendo o funcionamento do aparelho no qual trabalham.

“O funcionário não consegue compreender a finalidade do aparelho – em última instância, aparelhá-lo. Seus movimentos são caracterizados pela circularidade ou pela serialidade: cada um imita o outro para ser *ninguém*, ou *todo mundo*”⁸⁵.

Todo movimento dele mostra a “vontade” do aparelho. E essa vontade é o seu projeto sendo praticado. Nem o aparelho, nem o funcionário são humanos, por isso não podem ser julgados com categorias humanas (DR: 87). “(...) [O] funcionário exerce função, isto é: o funcionário é uma propriedade, um atributo do aparelho” (DR: 87). Ele vive apenas para funcionar e garantir os seus direitos. Essa é uma ontologia formalista, que retira os significados da política, por isso o proletário revolucionário já não tem sentido nesse contexto. O funcionário é uma espécie de trabalhador da contemporaneidade, é um manipulador de bens

⁸⁴ KRAUSE, G. “O Funcionário Fascinado”.

⁸⁵ KRAUSE, GB.. **A dúvida de Flusser**, p. 170.

simbólicos característicos de um mundo codificado (PH: 33). É uma “pessoa que brinca com o aparelho e age em função dele” (FCP: 77). A língua, com suas categorias modernas, não abarca a situação pós-histórica, é necessário elaborar novas categorias para que possamos compreender o clima (*Stimmung*) pós-histórico (FCP: 22-23).

Como o símbolo deixou de significar a realidade, e a realidade passou a dar significado ao símbolo, as relações significativas foram invertidas na pós-história (PH: 36). O homem primitivo é alienado pelo seu meio e é a expressão de sua cultura. Já na relação entre homem e aparelho a variável é o homem (ST: 45). Essa inversão do vetor de significação transformou a pessoa no que significa a codificação simbólica emitida pelo funcionário nas aberturas do aparelho, pelo *input* e *output*. É a pessoa o símbolo e, por exemplo, sua fotografia o significado.

Vivemos em um mundo codificado, no qual símbolos são fenômenos decifráveis (PH: 35), que na verdade não são decifrados, por isso o mundo codificado passa a ser a realidade do funcionário. Ele quer que o aparelho modifique a sua realidade, que lhe dê seus direitos, logo, para ele, os símbolos são a própria realidade, não são como para o lógico “fenômenos convencionados para terem significado” (PH: 36). Na sociedade de massa todos são especialistas, são peças de jogos (PH: 71). E ontologia significa atualmente teoria de jogos. Não adianta nos rebelarmos contra o tabuleiro, temos que aprender a jogar (PH: 111).

Para funcionar os aparelhos possuem programas, que são compostos de símbolos permutáveis. O computador superou as dificuldades do pensamento cartesiano reduzindo os conceitos a dois: 0 e 1 (FCP: 63), por isso o universo do computador é relativo à permutação desses dois conceitos (FCP: 64). Em toda permutação matemática há um número de virtualidades contidas que são mais ou

menos prováveis de acontecer, mas no decorrer das permutações necessariamente todas as virtualidades irão ocorrer, esgotando o programa (FCP: 23-26). Por isso o programa deve ser rico, ser mais elaborado que as capacidades do funcionário, pois é um jogo de símbolos permutáveis. J Para viver em uma sociedade programada como a nossa é necessário jogar, jogar contra o programa para tentar esgotá-lo. O objetivo é “perceber nosso ambiente como contexto de jogos” (PH: 105). Essa tendência lúdica possui duas causas: a primeira é a da práxis cotidiana, que é jogo com símbolos; e a segunda é a programação de nossas vidas já que o programa é jogo (PH: 105).

ogo “(...) todo sistema composto de elementos combináveis de acordo com regras”⁸⁶, ele deve superar a capacidade do funcionário que joga, já que o funcionário joga contra o programa, no intuito de superá-lo. A questão é que ele sabe jogar o jogo, mas não domina o programa (FCP: 25). “Os jogos que compõem o ambiente se revelam, todos, jogos-objeto de meta-jogos, os quais, por sua vez, são jogos-objeto dos seus próprios jogos-objeto” (PH: 109). Todos os jogos se co-implicam mutuamente, somos sempre jogadores, o que dá origem a uma situação absurda (PH: 71). É a mesma relação do deciframento da imagem e da utilização do aparelho. É jogo funcionalmente fácil, mas de estrutura muito complexa.

Desse modo, para Flusser, o homem passou de *homo faber* para *homo ludens*⁸⁷, (FCP: 24), e a sociologia ainda não conseguiu administrar essa mudança. Vivemos em um mundo em que predominam jogadores e as teorias são elaboradas tendo como referência os trabalhadores (DR: 83), sendo que os

⁸⁶ “Jogos”.

⁸⁷ Johan Huizinga foi o criador da denominação *homo ludens* contrapondo sua nova forma de designação dos seres humanos aos já convencionais *homo sapiens* e *homo faber*. Segundo Huizinga é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve. Ele é o motor da cultura, ou seja, é através dele que surge a cultura.

programadores são jogadores em programas que priorizam o jogo em detrimento do mundo concreto (PH: 37). A única realidade existente para o programador é o funcionamento em uma ontologia programática. Assim, o homem é transformado em um símbolo do programa (PH: 38) e toda a sua realidade são os símbolos, sendo que seu significado não é articulável.

Para viver em uma sociedade programada como a nossa é necessário jogar, jogar contra o programa para tentar esgotá-lo. O objetivo é “perceber nosso ambiente como contexto de jogos” (PH: 105). Essa tendência lúdica possui duas causas: a primeira é a da práxis cotidiana, que é jogo com símbolos; e a segunda é a programação de nossas vidas já que o programa é jogo (PH: 105).

A vida do funcionário é jogar com símbolos, é o jogo do funcionamento. O mundo se divide em: jogadores e marionetes, os primeiros criam os programas e os últimos são programados (CC: 108)⁸⁸. Isso porque, ao contrário da Sociedade Industrial, na relação “aparelho x funcionário” já não existe um proprietário dos aparelhos, não existe um dono, porque não é a estrutura material do aparelho que importa, mas o conjunto de informações necessárias para criá-lo. Dentro desse contexto, o que realmente importa é se você consegue esgotar as potencialidades do programa, pois o poder está nas mãos apenas de quem supera o programa.

Para nós é como se os jogos fossem uma forma de conhecimento. Jogos são modelos, modelos que regem nossa sociedade. E nós, somos peças de jogo. A frase “quais as estratégias que estão em jogo?” nos parece familiar, a usamos cotidianamente (PH: 105), isso porque o “estar no mundo” do *homo ludens* é jogar, jogar contra o programa. Flusser utiliza como exemplo o produtor de filmes. Um filme é um programa, seu produtor o manipula através de aparelhos

⁸⁸ Deste ponto em diante o livro ***Choses et non-choses*** será citado como CC.

utilizando-se de vários funcionários que trabalham conjuntamente. É uma mistura de trabalho histórico e funcionamento pós-histórico, o ator faz trabalho histórico e o *cameraman* o pós-histórico (PH: 106). O importante para o produtor não é o evento da filmagem, mas a fita que resultará, esta é outra inversão de significados. O produtor joga com a história, pois está com uma história em potencial que irá se modificar até se realizar completamente a partir de suas ordens (PH: 107). A atividade do produtor supera a linearidade do tempo, pois na montagem do filme, o presente, o passado e o futuro (da fita) se co-implicam e existem simultaneamente. O produtor não é mágico, pois a história não é necessariamente circular, nem histórico, porque também não é linear. As formas de realização do filme são opções à disposição. Mas, apesar de poder jogar com a história, suas ações são pré-estabelecidas. Ele não pode realizar qualquer ação já que as determinações do programa devem ser consideradas. Ou seja, ele obedece a um meta-programa (PH: 108). Assim, o funcionário tanto se perde quanto domina o aparelho (FCP: 24), pois opera um aparelho que não sabe como funciona na verdade. Ele apenas domina seu *input* e seu *output*, o que acontece dentro da caixa-preta ele não consegue desvendar.

Podemos perceber que o desenvolvimento tecnológico transformou o trabalho físico em algo quase superado, mesmo as classes menos abastadas da sociedade conseguem, em grande parte, usufruir da possibilidade de não trabalhar, de apenas funcionar (DR: 83). O problema é que o totalitarismo programático nos liberta do trabalho (CC: 108), ou melhor, produz a ilusão de que somos liberados do trabalho, mas somos apenas transferidos de função, passamos de operários a funcionários (FCP: 25). As relações foram completamente desumanizadas (FCP: 27). E é por isso que é necessária a

conscientização de que não existe nada por traz dos aparelhos (PH: 71), pois o programa gera a ilusão de que o funcionário é livre, de que ele pode escolher, mas na verdade para exercer liberdade ele precisa superar o programa.

“Agora começamos a desconfiar de que a circunstância de ser liberado do trabalho pela máquina não equivale a ser o sujeito da história, mas equivale, antes, a um funcionar “melhor”, em forma de consumo-consumidor, como uma função do aparato”⁸⁹.

A questão fundamental é que o funcionário não se dá conta do que acontece no sistema porque está imerso nele. Funciona em função do aparelho. Se ele conseguisse superar as engrenagens do sistema, ou seja, ter consciência de sua situação, deixaria de ser funcionário e passaria a ser ser-humano (DR: 85).

3.2. A sociedade pós-histórica

Em todas as épocas nossa sociedade possuiu um lugar de encontro público que Flusser denominou com o nome genérico de *basílica*. A *basílica* já foi espaço político, no caso do *Pantheon* Romano que servia de mercado, sendo que ele caracterizava-se por possibilitar o diálogo. Já foi espaço teórico, no caso dos templos que servem para a meditação e para a contemplação. Já foi igreja, uma espécie de templo especificamente cristã, que tem tanto função política quanto teórica. Atualmente a *basílica* é composta pelo supermercado e pelo cinema, e ambos se encontram no Shopping Center. O supermercado simula o espaço público e o cinema o espaço teórico (PH: 66). O supermercado apenas simula o espaço dialógico, pois a quantidade de mensagens nele existentes impossibilita

⁸⁹ KRAUSE, G. “O Funcionário Fascinado”.

qualquer tipo de interação. Essas mensagens têm a finalidade de seduzir quem por lá transita e serve para objetificar a existência humana, já que o espaço é apenas uma simulação de diálogo, pois esse não acontece na verdade (PH: 66). Já o cinema é o contrário do supermercado, é caverna de Platão. Cria a ilusão da contemplação, de ser discurso teatral (PH: 67). “O cinema perpetra o milagre da transubstanciação de coisas pensantes em coisas extensas. Em tal sentido continua sendo efetivamente igreja” (PH: 68). Apesar da semelhança do cinema com o mito da caverna de Platão, o comportamento do espectador de cinema quando algo vai errado na transmissão é contrário ao dos prisioneiros de Platão⁹⁰, não gostam quando a ilusão é desmascarada. Assim, o aparelho transforma os espectadores em objetos e eles colaboram com essa objetificação (PH: 68). É consenso da sociedade o desejo de ser enganado. O cinema não é alienante, pois quem o frequenta sabe que ele projeta mitos. As pessoas estão conscientes da ilusão a que são submetidas, mas a aceitam. Nesse ponto, o cinema é o contrário da igreja (PH: 70). Filmes são permutações de histórias, são resultados de um jogo com a história que é realizado nas caixas pretas para programar as massas. E é no supermercado que os programas se transformam em comportamento. E essa relação é circular: do cinema para o supermercado, do supermercado para o cinema. “(...) O ritmo de vida em sociedade de massa é manifestação do ‘eterno retorno do sempre idêntico como vontade de poder’ no sentido nietzschiano” (PH: 70).

Além da questão da atitude do homem com relação ao cinema, Flusser considera a questão da diversão no cinema. Se a ilusão é aceita sem objeções

⁹⁰ Em Platão, os que permanecem na caverna também não querem ser sacudidos de seu mundo de sombras, querem continuar onde estão o que caracteriza a passagem como uma apropriação livre do Flusser do mito da caverna.

deve existir uma explicação para tal aceitação. Ele parte do seguinte argumento: o ocidente objetiva modificar o mundo, conquistá-lo (PH: 113), mas para isso é necessário engajar-se no mundo. E o divertimento não é nem tentativa de engajar-se em si mesmo, nem tentativa de engajar-se no mundo. É uma forma de proporcionar felicidade. Esse é o motivo e ao mesmo tempo o problema da diversão (PH: 114).

Optamos pelo divertimento, pois acreditamos que ele é justamente o melhor método para a felicidade, mas é o contrário. Ele é uma forma de jogo, pois ele programa o acaso, e o acaso nos diverte. Isso acarreta na falta de seriedade total, tudo se torna divertimento, inclusive o que nos diz respeito concretamente (PH: 118). O Homem “[a]bandona a meta da felicidade, que sabe inalcançável, e a substitui pela meta da distração multiforme (...). De maneira que o divertimento é **relaxamento da tensão dialética** que caracteriza a consciência humana” (PH: 114), sendo a tensão dialética uma contraposição “eu-mundo”. O que o divertimento faz é desviar a atenção dessa tensão (PH: 114). E também por isso o objetivo das pessoas é a quantidade de divertimento, não a qualidade. Quanto mais me divirto, mais esqueço minha infelicidade. Então a idéia de “sociedade de consumo” é arbitrária, já que requer o pensamento de um consumo de divertimento no sentido de armazenamento, sendo que na verdade a massa não tem memória, “não digere o devorado”. Não tem memória porque a massa não é um ser humano, mas um canal, pelo qual as sensações passam. Assim, a característica da massa não é o consumo, mas o lixo (PH: 115). Isso porque, na sociedade do divertimento que funciona é o *input* e o *output*. É uma espécie de libido oral e anal, freudianamente falando. Não importa se antes já consumimos a mesma diversão e se depois a eliminamos, consumiremos novamente. A

repetição faz parte do processo (PH: 116). Mas, apesar das tentativas do aparelho de aniquilar nossa consciência, ainda a resguardamos um pouco, o que nos motiva a querer sempre mais divertimento, pois não conseguimos confrontá-la (PH: 117). Não existe mais sensação concreta, vivemos um jogo. Até a morte está sendo sensacionalizada, transformada em evento; quando isso acontecer por completo, teremos nos transformado totalmente em objeto dos aparelhos (PH: 119).

A objetivação é “técnica social levada ao extremo” (PH: 15). Vivenciamos uma situação insustentável, pois chegamos ao ponto de existir uma certeza: a certeza na objetividade do homem. O robô faz apenas o que o homem quer, mas o homem pode querer apenas o que o robô pode fazer. É um novo método: o homem é uma funcionalidade do robô que funciona como uma função dele⁹¹ (ST: 48). Assim a principal característica da nossa cultura é a capacidade de “transcendência objetivante”, é justamente essa característica que impele a transformação de tudo em objeto de conhecimento e manipulação. Deste modo, para Flusser, esse é o problema da sociedade ocidental: a tentativa de transformação do homem em objeto.

Em um sentido lógico, o homem é um atributo do aparato, pois durante o trabalho pode ser substituído por outro homem, ainda que em sentido jurídico continuem existindo alguns proprietários humanos da máquina. Na relação “máquina-homem” é precisamente a máquina a constante e o homem é a variável. O que não deixa de fazer problemático o conceito mesmo de “propriedade”: o capitalista se converte assim mesmo em propriedade da máquina, que é dona também do proletário, ainda que de maneira diferente. Assim, pois, liberar-se significa liberar-se *da máquina* e não *através da máquina*, e a pergunta “quem

⁹¹ Essa passagem possui uma grande influência marxista e demonstra o objetivo de Flusser, criar novas categorias e estruturas de pensamento que nos permita expressar considerações sobre esse novo tipo de sociedade, a sociedade pós-histórica.

deve possuir a máquina?” significa, por consequência, o seguinte: “há alguém, ou algo, mais além da máquina?”⁹².

Os mesmos instrumentos que o auxiliam emancipando-o do trabalho (PH: 14), o desumanizam. E isso é algo novo em relação às sociedades anteriores: a finalística (religiosa) e a causalística (científica). Nessas duas perspectivas não há possibilidade de existência do novo, o acaso se caracterizaria como algo desconhecido, já para a sociedade programática a causa e o efeito são acasos mal interpretados (PH: 28).

Isso nos coloca em situação existencial incomparável a qualquer outra. Nossa vida é totalmente programada por aparelhos. Flusser coloca o seguinte exemplo: a programação da família é uma questão estratégica na atualidade. O avanço da medicina diminui a mortalidade infantil, mas isso é fato principalmente nos países subdesenvolvidos, pois nos países de 1º mundo o aborto é direito gratuito das mulheres⁹³. Nos países em desenvolvimento os pais não conseguem nutrir seus filhos, nos desenvolvidos os filhos não conseguirão nutrir seus pais aposentados (PH: 49). Essa situação implica aspectos econômicos sociais, políticos e éticos. Mas há, também, um problema epistemológico envolvido: “(...) até que ponto o homem e a sociedade podem ser objetivados, e manipulados como objetos?” (PH: 50). Quanto mais se conhece o homem, menos ele se reconhece nele. Na verdade, “[e]nquanto sujeito o homem é um estar-comigo (*Mitsein*)⁹⁴ no qual me reconheço” (PH: 50). A sociedade pós-histórica é uma tecnocracia na qual os funcionários são cada vez mais invisíveis no interior das

⁹² FLUSSER, V. “Para Além das Máquinas”.

⁹³ Essa informação é uma generalização de Flusser para uma tendência dos países desenvolvidos, mas, por exemplo, em muitos estados norte-americanos o aborto é proibido e nem todos os países europeus o adotam com toda essa liberalidade, às vezes nem adotam.

⁹⁴ “*Mitsein*”, na verdade, significa “ser-com”. Essa é uma apropriação do Flusser, que cria novos significados para os conceitos, com o intuito de expressar melhor seus objetivos.

caixas-pretas. A classe dominante é a dos aparelhos, formando uma sociedade des-humana (PH: 37), uma espécie de encenação do *Processo* de Kafka, engrenagens invisíveis das quais não pode se desvencilhar (DR: 88).

Mas sim, sobretudo, porque o aparato se tem convertido na única justificativa e no significado único de nossa vida. Não há nada mais além do aparato; e qualquer especulação ontológica e ética que vá mais além dele mesmo, isto é, qualquer questionamento da função e do funcionamento se tem transformado em “metafísica” e perdido seu sentido (isto é precisamente o “desespero”)⁹⁵.

É interessante perceber que as duas imagens da existência, anteriores à pós-história, possuem estrutura linear idêntica. A estrutura da imagem finalística é “motivo-meta” e a estrutura da imagem causalística é “causa-efeito”, o que significa que as duas podem conviver simultaneamente (PH: 31). O problema é que essas duas imagens são insustentáveis atualmente, pois nos encontramos em existência programática (PH: 25). Nela a coexistência das imagens finalística e causalística não se sustentam. Podemos perceber isso, por exemplo, em relação ao conhecimento científico. No século XIX a ciência dividiu-se em ciências “duras” e ciências “moles”. O século XX viu que as ciências moles não funcionavam bem, então tentou hibridar a ciência quantificável com a não quantificável, p. ex. economia estatística. Mas elas também não convencem: parece que a ciência está esbarrando no “limite do conhecimento” (PH: 52). Dessa forma, as explicações atualmente estão sendo formalizadas, pois “(...) a causalidade está se tornando cada vez mais fluida para ser operativa” (PH: 43) e o finalismo é valorativo, o que o formalismo não admite (PH: 45).

⁹⁵ FLUSSER, V. “Para Além das Máquinas”.

A imagem programática é composta de várias dimensões, a finalidade e a causalidade são duas delas, mas essas duas imagens já não são como foram descritas anteriormente, foram modificadas ao serem inseridas na nova visão de mundo. A imagem programática não admite outra visão de mundo concomitante (PH: 30), os valores não têm mais sentido nessa situação. Nela parece impossível a existência de liberdade, parece que essa questão já não cabe mais (PH: 26), pois ao levar em consideração que a sociedade programática funciona sem a existência de causas para tanto, a questão da liberdade passa a não ser possível (PH: 29). Flusser argumenta que na verdade vivemos em um mundo duplo “a escola ensina o mundo como conjunto de cadeias causais, como tecido de causa e efeito. A vivência ensina o mundo como amontoado de acasos, pelo qual se acotovelam as vontades dos seres vivos para penetrá-lo por seu esforço, se tiverem sorte” (HD: 108)⁹⁶. Ou melhor, um mundo triplo, já que a imagem finalística também está presente em nosso cotidiano, o que indica que perdemos o senso de realidade.

A modificação da ontologia vigente implica mudança na forma de produzir conhecimento e conseqüentemente no significado do termo teoria. O que entendemos como teoria contemporaneamente é diferente do que os modernos entenderam como tal. Antes da Revolução Industrial, “(...) conhecer era adequar os modelos ao fenômeno a ser conhecido” (PH: 84). Podemos utilizar como exemplo a escola, pois é ela o lugar da teoria, é o lugar onde as teorias são feitas, é o ambiente da pesquisa. A escola moderna é dividida em matérias, em estudos específicos, o conhecimento está centrado na manipulação dos modelos. A contra revolução industrial, situação da qual a contemporaneidade é fruto, transforma

⁹⁶ Deste ponto em diante o livro **História do Diabo** será citado como HD.

modelos em informação. Atualmente o conhecimento está centrado nos programas dos aparelhos, ou seja, na informação que cada aparelho tem a capacidade de produzir.

Essas explicações manifestam-se nas respostas da ciência, mas a ciência não admite a existência de outra explicação além da oferecida por ela, por isso suas mensagens passam a ser aceitas como verdade por consenso (PH: 44-45). O que acarreta em uma falta de espaço para outro tipo de sabedoria, qualquer coisa fora da ciência torna-se ideologia (PH: 46), e ela própria é extremamente insatisfatória em suas respostas (PH: 45). O universo das ciências está se tornando universo formal, vazio. “Universo existencialmente insignificante” (PH: 46). Ou seja, a ciência já não se relaciona com o mundo concreto, tornou-se absurda, ela nos informa sobre tudo, menos sobre o que realmente nos interessa (PH: 46-47). “A tendência atual da ciência rumo à objetivação do homem é tendência suicida. Transforma a ciência em aparelho des-humano” (PH: 53). Dessa forma, a pós-história caracteriza-se como um tempo no qual as pessoas vivem em um presente constante.

‘Futuro’ corresponde às virtualidades ainda não realizadas; elas irão se realizar em todos os aspectos, no presente; e elas se ‘aproximam’ umas das outras no sentido espacial e temporal da palavra. ‘Passado’ corresponde às virtualidades já realizadas, mas o passado é presente: ele é o presente no sentido de um dique que traz de volta as virtualidades realizadas. O futuro e o passado somente são ‘reais’ quando feitos no presente. (WR: 118)⁹⁷.

Possuímos um modelo cibernético do tempo, modelo de campo magnético (PH: 126). Ele pode ser visualizado na forma de processos de

⁹⁷ “‘Future’ corresponds to these as yet unrealized possibilities; they are coming from all sides into the present, and they ‘approach’ each other in the spatial and temporal senses of the word. ‘Past’ corresponds to the already realized possibilities, but the past is present: it is present in the sense of a dam holding back already realized possibilities. The future and the past are only ‘real’ when they are made present” (WR: 118)

execução e espera em seqüência, assim como os intervalos que caracterizam os bits ou o movimento falso da TV (PH: 122). O que fundamenta esse modelo temporal é a espera vazia que caracteriza os intervalos do funcionamento (PH: 126). Esses tempos vazios são tediosos. A espera é tediosa, porque o intervalo é absurdo e o funcionamento também. É o absurdo camusiano da vacuidade da vida, sendo que essa experiência é a experiência da morte. Se pensarmos do ponto de vista humano, os aparelhos funcionam para nos divertir da experiência de morte causada pelo tédio (PH: 126). “O tédio é experiência temporal característica do funcionamento” (PH: 124).

“O tédio é a desmitificação do aparelho”, pois o torna transparente. Esperamos pelo inesperado para quebrar o tédio. Mas o inesperado amedronta. Assim a espera torna-se uma mistura de anseio e receio. Esse é o fundamento de nossas vidas, o “equilíbrio do terror” (PH: 127).

O clima (*Stimmung*) da atualidade é o do tédio, que pode ser exemplificado pelo funcionamento conforme o programa (PH: 121). Nosso modelo é de campo magnético, sendo o imã a representação do presente. É como se o futuro fosse em direção do presente para nele se realizar sem existência de um passado, apenas de uma memória no presente. Dessa forma, as explicações causais tornam-se inoperantes. Apenas a probabilidade pode ser explicativa⁹⁸. “O presente é a totalidade do real”, tudo se resume a ele e é nele que as virtualidades se realizam. “O tempo não mais flui do passado rumo ao presente”. O futuro é o presente, não existe mais progresso. E o passado é apenas memória ou recalque (PH: 125). O tempo da pós-história é o do abismo.

⁹⁸ “Depois da escrita”

Aonde eu estou, lá está o presente. Eu sou o vórtice que suga futuro para apresentá-lo e transformá-lo em passado. Eu sou abismo dentro do qual o tempo se precipita. Eu sou vacuidade. E vivencio tal vacuidade que sou quando nada se apresenta. Durante os intervalos do meu funcionamento (PH: 125)

Essa vacuidade é vivenciada em todos os aspectos do nosso estar-no-mundo. Dessa forma, entendemos a palavra “morar” como “viver em ambiente habitual”. Mas atualmente todos se movimentam com muita velocidade, pois estamos de mudança. O mundo transformou-se tão radicalmente que já não é mais nem habitual nem habitável, no sentido estrito do termo (PH: 73), já que estamos percebendo as estruturas fundantes da nossa cultura, porque elas se modificaram. Flusser coloca que normalmente estamos habituados com o cotidiano, então só percebemos os eventos exteriores. Mas os aparelhos recodificaram o nosso mundo transformando-o em algo estranho (PH: 73). Não temos mais raízes, somos estrangeiros no mundo, o que nos permite criticá-lo, pois conseguimos o distanciamento necessário à crítica, mas o lugar da crítica não é confortável. Criticamos porque temos saudade (PH: 74). Essa vivência relacional vazia existe porque somos seres abertos, abertos para a morte. A absurdidade de nossa vida nos transforma em jogadores rumo à morte (PH: 158).

Por isso, todas as fases do desenvolvimento econômico e social mundial co-existem simultaneamente (PH: 161). As sociedades velhas são históricas e fazem história automaticamente, já as sociedades novas não se movimentam, mas querem história. O jovem está com modelos velhos, por isso sua meta também é a morte. “E o novo em tudo isso é precisamente que o velho esgota o jovem no interior de seu projeto” (PH: 163). “A tragédia da *sincronização da defasagem* é que o primeiro mundo esvaziou o futuro do terceiro mundo ao ter esvaziado a história, pela sua transformação em jogo” (PH: 162). É uma

“engrenagem de fases díspares”. O terceiro mundo é jovem e o primeiro decadente. O terceiro possui muitas virtualidades a serem realizadas e o primeiro poucas (PH: 162). Com a *sincronização da defasagem* o mundo jovem torna-se realização dos velhos costumes, pois os novos costumes estão no mundo antigo (PH: 163).

As massas de analfabetos passam direto pela palavra escrita sem compreendê-la, pois as mensagens dos meios eletrônicos parecem ser facilmente decifráveis (FF: 134). Podemos perceber essa situação na migração brasileira da metade do século passado, ela misturou história e geografia. Isso porque: os nordestinos, com o seu tempo mágico, convivem com os paulistas, com seu tempo histórico, em um mesmo espaço. É como se as categorias kantianas de espaço e tempo duplicassem e ocupassem ao “mesmo tempo o mesmo espaço” (PH: 74). Mas o nordestino ao procurar a história na cidade de São Paulo se emerge em clima pós-histórico, (PH: 76) sem antes passar pelo clima histórico, é um salto.

As velhas sociedades são mais dinâmicas que as novas, pois já constataram que dinamicidade é apenas uma forma de percepção: elas superaram o desenvolvimento. “A história não passa de uma das dimensões da pós-história” (PH: 163). Somos uma sociedade esquizofrênica, e o que nos ameaça é a novidade (PH: 164), porque “(...) o novo que somos está se rebelando contra nós”. Temos medo de nós mesmos, pois o novo amedronta e nós somos o novo. Tudo que a história construiu se desmoronou com o novo, com o novo homem e a nova cultura que está surgindo (PH: 165).

A existência relacional faz com que reconheçamos nossa vacuidade no outro, reconhecendo nossa mortalidade. Esse reconhecimento é vivência próxima

à da arte. A solidão que nos permite perceber no outro a nossa própria morte se transforma em vivência coletiva, o que permite experiência imediata. É a arte do amor. Um amor absurdo, em situação absurda. É modelo de fim de jogo “(...) tal modelo permite vislumbrar, embora vagamente, novo tipo de relacionamento social, fundado sobre a consciência do absurdo da existência humana” (PH: 159).

Só nós conosco mesmos podemos re-inverter os vetores de significação, publicando o privado e contribuindo para “dar significado a nosso estar-no-mundo”. Vivenciamos a pós-história sob forma de solidão para a morte, da solidão para a morte do outro (PH: 167). A estética nos fornece modelos para captação de fenômenos inabituais, como por exemplo, o da migração. “O habitual é vivenciado como bonito” e o inabitual como feio (PH: 78). Por isso, a história da arte é cíclica, o belo se torna belo quando se torna habitual. E, como a situação da migração não é habitual, é feia (PH: 78). É nos abrindo para a morte que poderemos morar novamente. Porque ela é a verdadeira moradia do homem. “Se aprendermos tal arte suprema, ‘*ars moriendi*’, o terror da atualidade virará ‘aventura’, experiência do belo. (...) Estamos vivenciando nossa abertura para a morte da nossa cultura” (PH: 79).

Por isso Flusser argumenta que as categorias históricas já não cabem mais, é necessário repensá-las, já não nos reconhecemos nelas (PH: 74). Temos medo do nosso passado do qual queremos fugir, já que não queremos presenciar, por exemplo, moças negras (PH: 74) grávidas e subnutridas, são elas o nosso passado, o resultado dele. Por isso progredir passa a significar evitar o passado. O problema é que tanto o passado do qual queremos fugir, como nós, estamos seguindo o mesmo caminho, o da programação dos aparelhos. Somos

reacionários por ser progressistas, fugimos de um passado que nos persegue. Pois todos estão se desenvolvendo conforme o programa (PH: 75).

O desejo da catástrofe (confesso ou implícito), é *suicida*. Quando mudam todas as estruturas, quando são reprogramados todos os programas, não existimos. Porque somos *esta* estrutura, *este* programa. Isto se torna óbvio no lema marxista: “transformar o homem”. Pressupõe que haja estrutura inalterada: a da dialética (PH: 135).

Temos que transfigurar o funcionamento programado dos aparelhos. “[O] que devemos aprender é assumir o absurdo, se quisermos emancipar-nos do funcionamento”. A liberdade está no jogo com os aparelhos, quem não joga é mera peça dessa engrenagem (PH: 31).

3.3. Existência programada

Flusser analisa como os termos ‘modelo’, ‘moderno’ e ‘moda’ são originários de uma mesma raiz, da palavra ‘medir’, mas essa raiz está sendo esquecida. Não pensamos modernidade como troca progressiva de modelos, como desmedida. E quando pensamos em moda, em vez de pensarmos em uma dimensão valorativa, pensamos em roupa. A moda está se tornando absurda, pois se tornou um progresso isento de valores (PH: 89). Ao pensarmos em roupa temos a prova de que “perdemos a fé no progresso e na modernidade” (PH: 90), pois na moda o progresso já não funciona, nela já não somos mais modernos. Em contrapartida, a possibilidade de se vestir de variadas formas pode parecer uma libertação dos modelos, da programação, mas não é. É apenas um complexo sistema de uniformes, nos quais reconhecemos a qual grupo a pessoa pertence

pela roupa que está vestindo. Pois as pessoas apenas se recusam a andar iguais a todos, mas não iguais a seu grupo (PH: 90).

Na verdade a vestimenta tornou-se uma espécie de código. Quem o conhece consegue decifrar todas as características dos usuários. É um método de “uniformização multiforme” que é muito mais eficiente para controle que os uniformes azuis do maoísmo. Com ele pode-se conseguir o *feedback* das pessoas mais eficientemente. Antes, as roupas eram fantasias, traíam seus portadores por diferenciar-se deles, era necessário ler as características da pessoa através da roupa. Hoje elas são lemas, expõem o que o usuário é, não mentem, “são modos de usar de um determinado programa” (PH: 91). As vestimentas são “canais de mensagens” que ignoram seus emissores, é o aparelho quem emite a mensagem, o portador da roupa é o canal (PH: 91).

Existe uma espécie de recusa de autoridade em relação à moda, mas essa recusa não tem relação com a emancipação do homem. As autoridades apenas foram substituídas por aparelhos. Há, na verdade, várias opções já incluídas no programa à disposição de cada um. Não há liberdade de escolha, mas sim um ‘totalitarismo automático multiforme’ (PH: 92). “O que se observa não são ‘originais’, mas estereótipos de protótipos ausentes e inacessíveis” (PH: 93).

Flusser coloca que na idade média as coisas eram produzidas de acordo com um consenso que tinha base na fé católica, atualmente existe apenas uma permutação de diversos protótipos já contidos no programa, existe apenas funcionamento (PH: 93). A escolha da roupa não é escolha existencial, mas cibernética. As pessoas são movimentadas pelo comando do programa, através de uma programação muito complexa, uma caixa-preta. Achamo-nos livres de modo inteiramente falso. Mas, na verdade, o seres humanos se portam como

seres desprezíveis, nem a liberdade os interessa. Antes, os modelos eram valores, mas os programas os aniquilaram, pois, atualmente, os modelos são imperceptíveis (PH: 87): “O homem inventa tendo por modelo seu próprio corpo. Esquece-se depois do modelo, “aliena-se” e vai tomar o instrumento como modelo do mundo, de si próprio e da sociedade” (FCP: 73).

A sociedade pós-histórica vive em ontologia de teia, ou seja, vive em contexto de relações. Eu sou em relação ao outro. E essas relações me prendem à sociedade (PH: 153). Uma análise fenomenológica dessa situação não encontraria nada, afirmando que “(...) o termo ‘eu’ designa espécie de gancho imaginário sobre o qual as relações que sou, estão penduradas” (PH: 154). Descobrimos, assim, que a existência no mundo é vazia. Essa ontologia relacional nos parece, à primeira vista, que se inspira em comportamento altruísta, pois se sou somente relações: devo me conscientizar delas e me implicar nelas, comportamento esse que é político e intersubjetivo. Isso seria o fim do egoísmo individualista. Mas, contrariamente a essa possibilidade ideal, esse egoísmo só faz crescer. Essa capacidade de modificação da máscara que utilizamos nos parece liberdade, mas quanto mais essa capacidade se desenvolve, mais claro fica que na verdade não existem relações interpessoais, elas são frouxas, o que torna o jogo da existência absurdo. Estamos caminhando para a “despolitização massificante”. Como exemplo, podemos argumentar sobre a fidelidade. Fidelidade é livre escolha do destino, é uma espécie de liberdade. Mas hoje a fidelidade é ridícula (PH: 156). Não somos fiéis, somos apenas parceiros de jogo, e quem não é fiel não pode ser livre, pois não assume responsabilidade. E é o ato de assumir responsabilidade que dá sentido às relações sociais (PH: 157). O engajamento é uma espécie de substituto da

fidelidade, é deliberado, não é espontâneo, é fidelidade sem amor. Engajar-se é procurar alterar-se, ter controle sobre o que é condicionado sobre você e não aceitar esse condicionamento. A partir do momento que faço isso posso estabelecer realmente as relações da frase “Somos todos irmãos e filhos do mesmo Pai que está no céu”, sem ser obrigado a tanto⁹⁹. O engajamento é realizado em objetos, é impessoal. A fidelidade é confiança no sentido religioso do termo. Eu sou fiel porque confio. Sem confiança é possível apenas o engajamento, é um gesto de jogador, gesto de estratégia (PH: 158).

O que contribui para essa modificação é o modelo que sustenta nossa situação (PH: 154). Nossas categorias sociais são caixas pretas jamais inteiramente explicáveis. “(...) são elas reveladas nós de relações que se formam e desformam ao longo de um jogo de permutações, que surgem ao acaso e passam a necessárias para a continuação do jogo”. Estamos nos encaminhando para o final do jogo, para a entropia total. Nosso modelo não implica altruísmo, mas ludicidade. Desempenhamos papéis e temos cada vez mais certeza de que eles nada significam (PH: 155).

Consideremos então os instrumentos, já que são feitos com o intuito de nos emancipar da natureza, que são produção de cultura. No sentido de atestar nossa existência, os aparelhos se encaixam na categoria de instrumentos (PH: 130). Mas ao invés de nos emancipar, ele nos programam. Nossa cultura está programada para manipulação objetiva do mundo. “A cultura passou, atualmente, a atestar a estupidez humana (...). O engajamento contra a natureza e em prol da cultura tem sido, sempre e em toda parte, engajamento em prol da transformação dos objetos em instrumentos, e dos instrumentos em meios da emancipação

⁹⁹ “Série rigorosamente familiar-III/ Primos-irmãos”. p.27

humana. Este é o significado do engajamento em **Liberdade**” (PH: 131). Mas, os objetos atuais não afirmam a busca pela liberdade, pois não são feitos pelo homem, mas pelo aparelho. O que está por trás desses objetos é a estupidez dos aparelhos, pois eles são produzidos ao acaso, de acordo com as virtualidades do programa. Nosso mundo é estúpido, os aparelhos são “idiotas ultra rápidos”. São duas as (principais) programações feitas por eles: não podemos viver sem eles e não percebemos sua estupidez (PH: 129). A segunda forma de programação nos torna incapaz de nos atentarmos para a estupidez do que nos cerca, de analisar a situação com distanciamento. “Jamais tamanha quantidade de inteligência, disciplina, imaginação e recursos foi imobilizada para invenção de objetos tolos” (PH: 130). Tanto aparelhos quanto funcionários são idiotas. “Não há ‘intencionalidade’ nos *gadgets*, há o jogo do acaso e da necessidade. O perigo de tal estupidez é precisamente que resulta em **situações não entendidas**. E que nelas resulta automaticamente” (PH: 131).

Flusser coloca que na nossa sociedade tudo que é virtualidade torna-se necessariamente realidade. Não há causa alguma: é o acaso que permuta elementos contidos no programa. Por isso não podemos engajar-nos em nossa cultura, pois não estamos nos engajando em liberdade, mas em automatismo. Nosso receio é que alguma possibilidade não pretendida por ninguém termine por se realizar devido à necessidade do acaso do programa. Receamos o final do jogo, pois somos tanto jogadores como peças, isto é, não temos controle do jogo que jogamos, temos um papel ambíguo nele (PH: 132).

Estamos presenciando o suicídio do intelecto nas ciências, na filosofia e no dia a dia com uma “razão prática” oportunista, na qual todos querem se dar bem, viver apenas o momento (AD: 22). O superdimensionamento do intelecto fez

com que quem o compreendesse verdadeiramente não vivenciasse isso. Seu caráter formal não é valorizado, o que faz com que as pessoas vivenciem a sua futilidade. É uma espécie de superação do intelecto por si próprio (AD: 25-26). A situação vista individualmente é uma forma de progresso que minimiza os preconceitos, mas vem acompanhada de um sentimento de culpa que implica a dúvida do próprio intelecto e esse sentimento está se tornando consciente. Isso promove uma forma de engajamento inescrupulosa que é o estado atual das ciências, da filosofia e da sociedade (AD: 25).

É presente na filosofia atual o antiintelectualismo, que é um resquício de fé no intelecto. Ele confunde a fé no intelecto com a participação em uma fé em outra realidade, o que aprofunda mais ainda o niilismo. A explicação de novos fenômenos através do método de reformulação progressiva, no qual os fenômenos são adequados ao método através da modificação da teoria, é a forma como funciona a fé na atualidade. Quem experimenta a esterilidade do intelecto não acredita no antiintelectualismo, pois a esterilidade torna possível a compreensão dos fundamentos do intelecto (AD: 27). O niilismo vem sendo estudado por outros filósofos anteriores e Nietzsche é o que mais se aproxima do sentido aqui abordado. Essa é uma tentativa de busca de outro senso de realidade, mas uma busca frustrada que só auxiliou o alastramento do niilismo, contribuindo para o surgimento dessa situação na qual nos encontramos (AD: 24).

Para fazer algo em relação a essa situação não adianta agir politicamente, deve-se fazer estratégia cibernética, tão absurda quanto o jogo (PH: 95). Somos contra tanto o racionalismo quanto ao anti-racionalismo, pois os dois são parte do programa. Flusser, utilizando Pascal, escreve: “Sabemos que a inteligência tem estupidez que a estupidez do coração ignora”. Isso nos coloca em posição ambivalente, somos contra tudo, nosso engajamento é negativo.

Receamos o imprevisível e o desejamos ao mesmo tempo (PH: 134). Engajar-se em liberdade é procurar alternativas de retardar o progresso. Desta forma, ser revolucionário, como o proletário, é enganar a nós mesmos apenas trocando de programa. Precisamos ser sabotadores, “jogar areia nas rodas do aparelho”, porque o progresso histórico é progresso rumo à automação do mundo, ao acaso dos programas (PH: 133).

A tendência das pessoas é politizar a situação utilizando perguntas finalistas, mas por trás do programa não há interesse humano (PH: 94). Não podemos pensar finalisticamente, pois não encontraremos ninguém por trás dos aparelhos, esses se autonomizaram. “Toda ‘Kulturkritik’ atual é anacronismo” (PH: 30). Vivemos sob a hegemonia dos programas e já perdemos o controle. Somos, na verdade, funcionários dos aparelhos e a nossa crítica é feita em função deles. Os aparelhos funcionam por inércia e se desvencilham de qualquer tipo de controle depois de algum tempo (PH: 14). Os próprios programadores, criadores dos programas, já não os controlam mais, eles são agora apenas funcionários, criam os programas a que os meta-programas os impelem e assim *ad infinitum* (FCP: 26-7). É o acaso que gere a sociedade programática (PH: 28). E “[o] dever de toda crítica dos aparelhos é mostrar a cretinice infra-humana dos aparelhos” (FCP: 69).

Desta forma, o termo teoria na pós-história significará, muito provavelmente, estratégia de jogos (PH: 38). E estratégias só são aplicáveis quando há regras de jogo, sendo que tanto regras como símbolos são convenções. Assim a ontologia do mundo codificado tem como fonte do real o consenso. E a realidade radical para essa ontologia é a intersubjetividade humana. Só assim será possível uma sociedade dialógica (PH: 39):).

Para Flusser, esse trabalho não pretende superar a situação, pois nasceu da perda da fé. Mas já possui uma compreensão mais minuciosa do que os

trabalhos existentes. É uma tentativa de contribuir com essa tentativa no campo da filosofia (AD: 23). Devemos partir do próprio niilismo para tentar encontrar um novo senso de realidade.

4. A ARTE E O VAZIO DA CULTURA

“Aprendi com Husserl que viver não é descobrir, mas dar significado”¹⁰⁰.

4.1. A arte e o desenvolvimento da cultura

Flusser argumenta que o homem estruturou o mundo de acordo com si próprio. Desta forma, os instrumentos são maximizações das potencialidades humanas e a estrutura do mundo também (VI: 26). Assim, para entendermos a nossa sociedade precisamos entender a relação que existe entre natureza e cultura considerando, primeiramente, a aporia que existe nessa relação¹⁰¹, pois ao mesmo tempo em que as obras de arte¹⁰² me determinam, elas são fruto de uma manipulação libertadora do ser¹⁰³. Como resolver essa contradição? Uma alternativa de solução é argumentar que, na relação entre natureza e cultura, é na apreensão dos objetos que conseguimos diferenciá-los, assim essa distinção se dá na vivência. Porque a natureza caracteriza-se como algo espantoso, porque é totalmente diferente do nosso pensamento; ao contrário da cultura que é acolhedora, é produto do nosso pensamento, portanto converge com ele. Mesmo que ela nos determine, sua forma de determinação é diferente da determinação da natureza, pois seu objetivo é transformar a natureza em objeto de arte¹⁰⁴. Existe um *feedback* entre objeto e ser humano, um modifica o outro. Eles se co-

¹⁰⁰ “Em busca do significado”, p. 501.

¹⁰¹ Ver: “Considerações sobre as linguagens simbólicas”.

¹⁰² Hoje a obra de arte pode ser dividida em: obra da tecnologia e obra de arte propriamente dita, como conhecemos hoje, mas isso carece de significado até o fim da Idade Média. “Antes do Renascimento toda obra de arte era obra de arte no sentido lato, portanto nenhuma obra humana era obra de arte no sentido restrito”. In: “Meditações sobre arte grega”, p. 73.

¹⁰³ “Meditações sobre arte grega”, p. 72.

¹⁰⁴ “Meditações sobre arte grega”, p. 75.

implicam. “Tal ‘feed-back’ é a essência da arte humana” (VI: 47). Sendo que, arte é algo que me determina na tentativa frustrada de me libertar e termina por profanar a natureza. Assim, o campo da cultura é o da profanação e o da natureza o do sacro¹⁰⁵.

O que pretendo pois ao pronunciar a palavra ‘arte’? Um conjunto de fenômenos que ostentam a marca da manipulação humana. O termo ‘arte’ tem pois dois significados: uma atividade e o resultado dessa atividade <sic>¹⁰⁶.

Arte é informação de objeto, é técnica abrangente. O ato de informar objetos exige determinação humana, pois cada objeto que será o meio da informação possui sua resistência, deste modo informar é romper a resistência do meio. “Arte humana é o gesto pelo qual o homem imprime sua vivência sobre o objeto de sua vocação, a fim de realizar-se nele, imortalizar-se nele” (VI: 47). É publicação do privado, externalização da intimidade, a exibição do inibido (VI: 46). É uma tentativa de ruptura da solidão humana. Wittgensteinianamente falando: “a arte se propõe a não calar aquilo que não pode ser dito”¹⁰⁷.

Assim, Flusser escreve: “[a]o fazer, o homem vai imprimindo formas sobre objetos, vai “in-formando”. Essa informação é realizada através do diálogo, que pode ser entendido como uma bricolagem de informações anteriores misturadas com experiências novas¹⁰⁸. Deste modo, a arte é impressão de modelos estéticos em objetos¹⁰⁹. “(...) “[O]bra de arte” seria objeto que modela a experiência vital dos seus receptores”. Mas qualquer objeto que tenha sido informado possui

¹⁰⁵ “Meditações sobre arte grega”, p. 76.

¹⁰⁶ “Meditações sobre arte grega”, p. 70.

¹⁰⁷ “O papel da arte em ruptura cultural”.

¹⁰⁸ “Arte na pós-história”. n.p.

¹⁰⁹ “Arte na pós-história”. n.p.

características tanto estéticas como epistemológicas e éticas¹¹⁰. Assim, através da arte podem-se passar diferenciados tipos de informação, pois ela implica as vivências epistemológicas, éticas e estéticas simultaneamente.

As mensagens artísticas não são formalizáveis, é essa característica que permite que elas sejam uma articulação de vivências. Sua publicação é feita de forma conotativa, mas na verdade, ela só se serve do canal da publicação, pois é destinada à transcodificação privada. A arte não é propriamente publicável, mas se utiliza de códigos consensuais, para que o outro possa conotar a mensagem. E esse consenso pode ser consciente ou inconsciente, quando é consciente está muito próximo do código comunicativo, assim como a poesia; e quando é inconsciente está bastante distante do código, como a música. Assim arte é algo cultural, não há como ser universal, pois pressupõe consenso, mesmo no caso da música. Ela só seria universal se todas as culturas possuísem algo inconsciente em comum¹¹¹.

Para Flusser, a cultura ocidental pode ser resumida como uma junção do pensamento grego com o pensamento judeu. Nossa cultura é “(...) uma superação dialética de duas culturas em estágio avançado de ritualização (...)”¹¹². Os dois mitos, ou seja, as duas culturas são parte do projeto da nossa cultura, por isso nossa relação tão próxima com a cultura grega. A dialética da nossa cultura não é percebida somente em nossa relação entre texto e imagem, mas em várias outras instâncias, como entre o judeo-cristianismo e o paganismo. No processo dialético, ambas as instâncias se reforçam mutuamente, o que constitui a dinâmica cultural do ocidente¹¹³.

¹¹⁰ “Arte na pós-história”. n.p.

¹¹¹ “O papel da arte em ruptura cultural”.

¹¹² “Meditações sobre arte grega”, p. 79.

¹¹³ “Depois da escrita”.

Apesar disso, ao olharmos essa mesma antiguidade através da arte nos deparamos com uma situação interessante, já que as imagens são proibidas no judaísmo, ou seja, pensar a antiguidade através da arte elimina o pensamento judaico. Mas Flusser faz um adendo a essa perspectiva: “Quero apenas mencionar neste contexto que a arte concreta e abstrata da atualidade, a arte não figurativa, representa uma volta para a vivência estética judia, e que a sensação de nojo que acompanha a vivência judia das coisas cheias de si mesmas, (da coisa figurativa), está novamente na raiz da ‘estética existencialista’”¹¹⁴.

Nosso principal objeto de análise são as artes plásticas gregas: “O estudo e a vivência da arte grega seriam, sob este prisma, o estudo e a vivência da origem da tentativa frustrada de libertação que caracteriza o ocidente”¹¹⁵. Entendê-la é engajar-se em nossa cultura, e analisá-la é também uma forma de analisar a nossa cultura. “A maneira pela qual vislumbramos os gregos caracteriza muito mais nossa própria civilização que a civilização grega”¹¹⁶.

Detenhamo-nos então na cultura grega. Segundo Flusser, podemos chamar de antiguidade desde os tempos imemoriais da origem até o fim do Império Romano, ou seja, teoricamente a antiguidade comporta quase toda a nossa história. Os 1500 anos posteriores classificados após a antiguidade são temporalmente efêmeros, mas qualitativamente superiores¹¹⁷.

Antiguidade é para nós, na prática, aquela época proto-cristã que se passava principalmente na Grécia e Palestina, e mais tarde um pouco, na Itália e França. Este conceito que temos, embora confuso, é existencialmente justificado. Justifica-se da nossa perspectiva, que é a de cristãos tardios que procuram desvendar, pelos seus estudos históricos, as fontes daquele projeto que está

¹¹⁴ “Meditações sobre arte grega”, p. 70.

¹¹⁵ “Meditações sobre arte grega”, p. 76.

¹¹⁶ “Da influência da religião dos gregos sobre o pensamento moderno”, p. 206.

¹¹⁷ “Meditações sobre arte grega”, p. 68.

em nosso redor e em nós em vias de esgotamento. A antiguidade é para nós fonte daquilo que somos, e a sua contemplação é para nós um método de recolhimento sobre nós mesmos na nossa angústia de encontrarmo-nos a nós mesmos ¹¹⁸.

A cultura grega tem início cerca de 800 a.C. e termina em 200 d.C. E, como foi explicitado no primeiro capítulo, Flusser pensa a cultura de forma ampla, refletindo sobre o projeto que determina a ação humana, a realização das nossas obras de arte. Todos os nossos atos são de certa maneira delineados por ela, nossas vidas são realizações desse grande projeto¹¹⁹. São três os ciclos de realização de uma cultura: ela se desfecha (se inicia, ou seja, toma consciência de si), se desfralda (está no auge do seu desenvolvimento, em situação provocante) e se realiza (tudo já foi feito, resta o eterno retorno, repetição)¹²⁰. Estamos nos aproximando da realização completa da nossa cultura, por isso nosso interesse pela cultura grega¹²¹. Queremos procurar soluções ou saídas para o que está acontecendo através da sua compreensão, já que ela percorreu os três estágios: o desfecho, que corresponde ao período arcaico; o desfraldamento, que corresponde ao período clássico; e a realização, que corresponde ao período helênico¹²².

O desfecho de uma cultura é o seu descobrir, é passar a moldar existências, e ele se dá em forma de mito: “Os mitos contêm em forma densa e poética, todas as virtualidades a serem realizadas pela cultura”¹²³. Seu desenvolvimento é realizado a partir das potencialidades explicitadas nos primeiros. Por isso, os mitos gregos devem ser considerados em nossa análise,

¹¹⁸ “Meditações sobre arte grega”, p. 69.

¹¹⁹ “Meditações sobre arte grega”, p. 77.

¹²⁰ “Meditações sobre arte grega”, ps. 78 e 85.

¹²¹ “Meditações sobre arte grega”, p. 78.

¹²² “Meditações sobre arte grega”, p. 79.

¹²³ “Meditações sobre arte grega”, p. 79.

só que eles revelam não apenas um mundo, mas dois: o olímpico e o órfico¹²⁴, ou se quisermos chamar como Nietzsche: o apolíneo e o dionisiaco¹²⁵. O mundo olímpico é regido pela necessidade. “Entre estas duas forças temíveis, entre a causalidade e a *entelechia*, situa-se o espaço precário das decisões humanas. Na procura vã e prometética de alargar esse espaço reside a tragédia e a beleza como condição humana”¹²⁶. E é tarefa do homem a manipulação e transformação do mundo, pois assim ele age contra a necessidade, criando beleza¹²⁷. Já o mundo órfico é o mundo do mistério. Orfeu, filho das musas, pela música participa do divino. A essência da música é cálculo matemático, e é por ela e pela matemática que o iniciado participa da imortalidade. Assim o homem se immortaliza como artista¹²⁸. A arte só é válida como algo positivo se se engaja e se relaciona com o transcendente. No mito olímpico grego ela está relacionada com o heroísmo. E no mito órfico está relacionada com a imortalidade. Em todas essas situações a arte e a liberdade estão implicadas¹²⁹. No mundo olímpico onde a liberdade está atrelada à necessidade, a arte só pode ser crime ou sacrifício, melhor dizendo, alienação e engajamento. No mundo órfico ela é transformação da natureza, então a liberdade está na negação da origem. “(...) [A]s obras de arte gregas representam monumentos do espírito humano em sua luta pela superação da condição humana”¹³⁰. O mito organiza o cosmos, e essa ordem, no caso dos gregos, é o *logos*¹³¹.

A maneira trágica de vivenciar o sacro, característica dos gregos, torna essa cultura singular em relação às anteriores. A arte é fruto das maneiras gregas

¹²⁴ “Meditações sobre arte grega”, p. 79.

¹²⁵ “Da influência da religião dos gregos sobre o pensamento moderno”, p. 207.

¹²⁶ “Meditações sobre arte grega”, p. 80.

¹²⁷ “Meditações sobre arte grega”, p. 81.

¹²⁸ “Meditações sobre arte grega”, p. 82.

¹²⁹ “Meditações sobre arte grega”, p. 83.

¹³⁰ “Meditações sobre arte grega”, p. 85.

¹³¹ “Meditações sobre arte grega”, p. 84.

de se espantar, apreender e manipular o mundo¹³². Para Flusser, ela se baseia na *poiésis* e na *mimeses*; a primeira é a afirmação da dignidade humana e a segunda é o reconhecimento de seu condicionamento¹³³, sendo que *poiésis* significa tanto articular e produzir como emitir e criar realidade¹³⁴. “A arte grega como conjunto de obras surgidas da manipulação da natureza em procura da liberdade é uma articulação, soberba, vã, frustrada, mas bela do espírito humano lógico que diz ‘não’ à situação que o determina”¹³⁵.

Para analisar o período arcaico Flusser, em suas conferências denominadas “*Meditações sobre a arte grega*” escolheu dois exemplos: o templo dórico¹³⁶ de Paestum e o Apolo de Tenea.



¹³² “Meditações sobre arte grega”, p. 86.

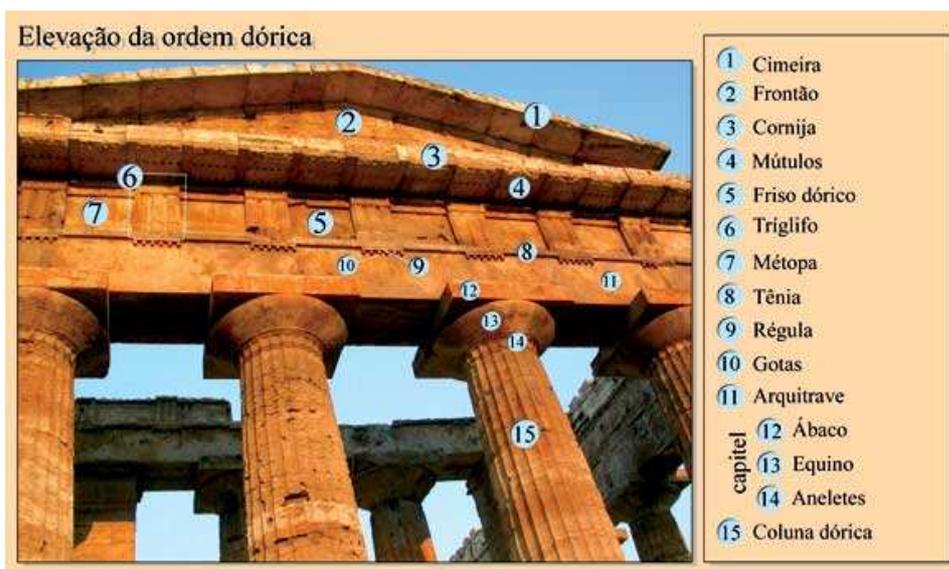
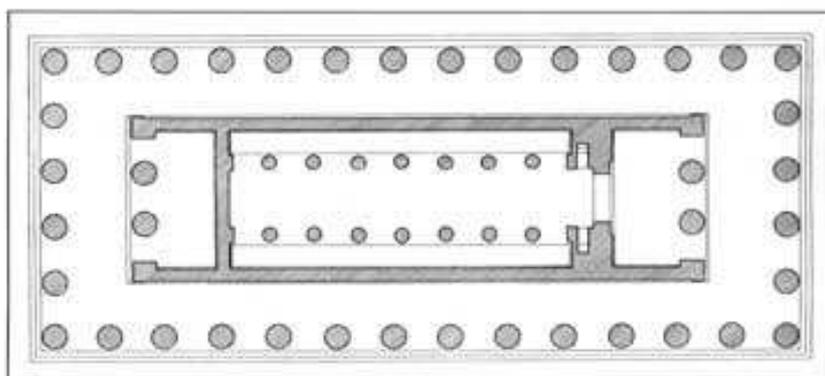
¹³³ “Meditações sobre arte grega”, p. 90.

¹³⁴ “Meditações sobre arte grega”, p. 89.

¹³⁵ “Meditações sobre arte grega”, p. 538.

¹³⁶ “A ordem dórica é a mais antiga, supostamente definida em suas características principais entre 600 e 550 a.C., época dos mais antigos vestígios de templos gregos conhecidos, como o templo de Artemisa, em Corfu. O termo “dórico” é relativo aos dórios, povo que ocupou a Grécia Peninsular, a península de Peloponeso, a partir de 1.200 a.C., onde se originou esta ordem” Um templo dórico possui as seguintes características: a parte principal da coluna, ou fuste, fica diretamente sobre o embasamento; o capitel é muito simples; a parte que fica sobre os capitéis, a arquitrave, é larga e maciça, sem detalhes; as colunas têm sulcos, as caneluras, forma simples de adorno; no topo, possui uma peça redonda chamada eqüino, para não entrar a água das chuvas; sobre o eqüino, fica o ábaco, responsável pela distribuição de peso da arquitrave; e o beiral do teto, cornija, é decorado com cerâmica. . In: “Ordens Arquitetônicas Clássicas Gregas”.

Flusser afirma ser, o templo dórico de *Paestum*, datado mais ou menos do séc. VII a.C., mas na verdade o templo comentado por ele, o dedicado a *Netuno*, data de 450 a.C. Esse templo conserva a maior parte das características arquitetônicas do período arcaico, sem praticamente nenhuma influência jônica, o que define os templos construídos nos séculos V e VI¹³⁷. Outro fato importante é que o templo hoje atribuído a *Netuno* não possui nenhum indício que comprove essa atribuição, mas lhe foi dado esse nome porque ele é o maior dos três templos da cidade, o que justifica ser o templo do Deus que inspirou seu nome.



¹³⁷ Algumas das diferenças desse templo, em relação aos templos construídos anteriormente, é o fato de ele ter 24 caneluras nas colunas ao invés das 20 habituais, e o seu interior, o naos, é dividido em três partes, duas laterais menores e a central maior, o que só é comum nos templos clássicos. In: MONTEL, S.; POLLINI, A.. "A Arquitetura grega em Poseidonia-Paestum".

Templos são lugares sacros, retirados da natureza e destinados à habitação, habitação de um deus¹³⁸. São cultura, manipulação de acordo com o logos, ou seja, arte. “No templo o espírito humano articula geometricamente o inefável”; mas, ao mesmo tempo, esse espírito obedece às regras da natureza, à sua estrutura lógica. Ele é mimesis da estrutura lógica da natureza¹³⁹. A forma como é construído parte de uma organização lógica rigorosa, qualquer modificação lhe tiraria a unicidade. Assim, o templo é a comprovação da apreensão, compreensão e superação da natureza¹⁴⁰. Ele abriga o ser humano e o expõe às forças que desfecham o mundo. Isso nos mostra a luta do espírito arcaico para libertar o homem¹⁴¹. Ele o liberta da natureza e o coloca de encontro com o sacro¹⁴². Através dos templos entramos em contato com os mitos, com a fonte da nossa existência. Dessa forma, eles são instrumentos para exercer liberdade¹⁴³ e são, ao mesmo tempo, o esconderijo da necessidade¹⁴⁴.

¹³⁸ “Meditações sobre arte grega”, p. 87.

¹³⁹ “Meditações sobre arte grega”, p. 89.

¹⁴⁰ “Meditações sobre arte grega”, p. 89.

¹⁴¹ “Meditações sobre arte grega”, p. 90.

¹⁴² “Meditações sobre arte grega”, p. 88.

¹⁴³ “Meditações sobre arte grega”, p. 525.

¹⁴⁴ “Meditações sobre arte grega”, p. 529.



A estátua de Apolo de Tenea se assemelha muito a uma estátua egípcia, apesar da grande diferença entre as culturas. Acredita-se que é uma estátua jônica¹⁴⁵, pois eles tinham mais contato com o oriente¹⁴⁶. O sorriso de Apolo é característico desse período. É uma estátua antropomorfa, o que nos mostra um desenvolvimento da arte no período, pois ela deixa de ser chapada e geométrica como as estátuas de períodos anteriores. Flusser coloca que na cultura arcaica a estátua levava ao deus, pois ela se lhe assemelha. Dessa forma, a obra de arte se destina a aproximar o cosmos do homem para que ele tente dominá-lo. As imagens católicas têm o mesmo significado, elas são influência do paganismo, são instrumentos que ilustram a tentativa de dominar o mundo¹⁴⁷. Por isso são mágicas, representam o tempo do mito, o tempo do eterno retorno. Mas é uma

¹⁴⁵ "Posterior à ordem dórica, a ordem jônica desenvolveu-se a partir do século V a.C. na região ocupada pelo jônios a partir de 1.700 a.C., a região de Atenas, banhada pelo mar Egeu, fortemente influenciada pela então Grécia asiática, atualmente compreendida pela Turquia. Os melhores exemplos da arquitetura jônica estão nos templos da Acrópole de Atenas. Na ordem jônica é marcante a influência oriental, com a adoção de motivos orgânicos, notadamente o capitel das colunas. Há uma hipótese de que a coluna jônica tenha sido "importada" da arquitetura dos templos egípcios, essa fortemente adornada por motivos vegetais, como palmeiras, videiras e papiros". In: "Ordens Arquitetônicas Clássicas Gregas".

¹⁴⁶ "Meditações sobre arte grega", p. 90.

¹⁴⁷ "Meditações sobre arte grega", p. 91.

magia ligada à manipulação lógica. Flusser a escolheu, pois ela provoca uma inquietação em quem a contempla. A estátua possui uma perfeição desumana, ela imita leis matemáticas, não o homem. De tal modo, a vivência do sacro se dá, pois não contemplamos um homem, mas uma harmonia lógica, a estrutura da natureza. Poderíamos dizer que a mesma manipulação da estátua faria também um foguete, mas o foguete não permite a vivência do sacro, pois está muito distante do mito desfechante, ele já é parte da dominação propriamente dita do cosmos. O Apollo imita o mistério do mito, e por isso dá a sensação de liberdade¹⁴⁸. No sentido poético, Apollo traz a mesma problemática, “[é] a mesma aporia que se esconde no conceito de liberdade. Liberdade como negação da necessidade, e liberdade como conhecimento da necessidade. A arte oscila entre os dois pólos dessa aporia e é portanto um esforço prometeicamente frustrado”¹⁴⁹. Obras de arte arcaica são articulações do espanto frente a estrutura lógica da natureza. É uma admiração ingênua¹⁵⁰.

O tipo de filosofia feito no período arcaico se relaciona com a arte do momento. Flusser utiliza Heráclito como exemplo, resumindo sua filosofia, obviamente a seu favor, dessa maneira: a filosofia heraclitiana mostra a maneira desfechante da cultura. Coloca a razão com questão principal, sendo o restante subordinado a ela. A guerra comanda tudo, pois surge de uma luta do logos, por isso o logos é dialético. É a lei lógica que harmoniza os contrários, por isso a sabedoria é conhecer o logos, e a felicidade está na serenidade proveniente da submissão à razão. Podemos perceber, a partir desse esboço, que a arte

¹⁴⁸ “Meditações sobre arte grega”, p. 92.

¹⁴⁹ “Meditações sobre arte grega”, p. 93.

¹⁵⁰ “Meditações sobre arte grega”, p. 93.

acontece na direção contrária à filosofia, pois o filósofo age a favor do logos e a arte contra o mesmo, para que o logos possa se manifestar¹⁵¹.

Os gregos arcaicos, para se libertarem dos mitos, manipulavam a natureza: faziam arte. Os gregos clássicos tomaram consciência de si como cidadãos já com a manipulação da natureza iniciada. Por isso, a religiosidade clássica é menos subserviente, eles já não se amedrontam com os mitos. E a filosofia inicia um antropocentrismo. Os gregos clássicos são parte da necessidade do mundo, não são humanistas.

Flusser diz que é importante frisar que o termo clássico dificulta a análise das obras desse período porque pressupõe que sejam algo padrão. Os gregos clássicos foram utilizados no renascimento para substituir os temas de Deus e alma, que foram desgastados na idade média, mas eles foram apenas um pretexto. Eles ocuparam o lugar de autoridade que a igreja tinha, como uma forma de justificar as modificações recorrentes. “Assim foram os gregos estabelecidos em padrões do humanismo que é a atitude que opõe o homem à natureza e projeta o interesse existencial nessa natureza transformada em objeto do homem”. Esse pensamento deforma o pensamento grego. Outra deformação do termo clássico foi realizada pelo classicismo. Como o barroco induz ao misticismo e ao ceticismo, para não matar a ciência, surgiu o classicismo; ou seja, ele é fruto da derrota barroca. Só desfazendo o clássico humanista e classicista, podemos pensar sem pré-conceitos a arte grega clássica¹⁵².

A arte clássica é a procura do fundamento do mundo e do homem¹⁵³. Flusser mostra que Platão é o filósofo clássico por definição, pois considera a arte como algo pernicioso. Como já comentamos que a filosofia na Grécia se

¹⁵¹ “Meditações sobre arte grega”, p. 87

¹⁵² “Meditações sobre arte grega”, p. 523-4.

¹⁵³ “Meditações sobre arte grega”, p. 525.

desenvolve na contramão da atividade artística, foi nesse clima de arte como atividade menor que a arte grega clássica se desenvolveu: ele é parte do projeto existencial grego¹⁵⁴.

Para analisar essa época, Flusser escolheu dois exemplos: O frontão oriental do templo de Zeus em Olímpia e a estátua de Hermes de Praxíteles.



No frontão oriental do Templo de Zeus as estátuas mostram o instante antes da corrida na qual Pélops e Oenomaos vão se enfrentar para que o segundo ceda a mão de sua filha ao primeiro. A mitologia conta que Oenomaos foi informado pelo oráculo que morreria pela mão de seu genro. Para que isso não ocorresse, ele inventou que para se casar com sua filha o pretendente teria que vencê-lo em uma corrida de carros. Mas durante a corrida Oenomaos matava a todos eles. Pélops subornou o cocheiro real para sabotar o carro do rei, que morreu durante a disputa. Assim, ele desposou sua filha Hipodaméia. Flusser enfatiza a estátua de Zeus, ela está no centro desse espetáculo, sem ser visto,

¹⁵⁴ “Meditações sobre arte grega”, p. 526.

representando a justiça, logo depois estão Pélops, Oenomaos, sua filha e sua esposa. O frontão oriental tem a forma de um triângulo no qual todos os personagens estão dispostos minuciosamente. “O que este grupo representa é a necessidade dialética, já que representada como dois vetores crescentes que partem dos ângulos do triângulo, (da natureza), e dirigem-se contra o centro, (o deus)”¹⁵⁵. A cena é uma seqüência de traições que mostram a beleza da necessidade dos acontecimentos. E nosso olhar para o grupo de estátuas deve ser de entusiasmo, não de reprovação cristã. É a exaltação da beleza da rebeldia, da rebeldia contra os deuses¹⁵⁶. A lógica da disposição das estátuas é contemplada como sinônimo de algo belo. Zeus é o deus da necessidade e ela reina nessa cena. A forma triangular, por meio da qual cada personagem está disposto. já pressupõe o resultado, a necessidade do acontecimento¹⁵⁷.



A estátua de Hermes do escultor Praxíteles expõe os dois mitos fundantes da cultura grega, pois Hermes é o mensageiro entre os mundos órfico e olímpico. É difícil para nós cristãos perceber o sacro nas estátuas gregas. Para nós, elas representam o prazer, a vida amena, pois a vivência do sacro já se

¹⁵⁵ “Meditações sobre arte grega”, p. 527.

¹⁵⁶ “Meditações sobre arte grega”, p. 528.

¹⁵⁷ “Meditações sobre arte grega”, p. 529.

esvaiu. Para Flusser, se conseguirmos vivenciar esse sacro, vivenciamos a *physis*, o mistério da natureza, sua necessidade¹⁵⁸. “O que Praxíteles nos revela é um mistério hermético que não aponta para o além, o transcendente, como o fazem as revelações do cristianismo. Mas aponta a hipóstase, isto é, o metafísico no sentido platônico, aquilo que transparece nos fenômenos da natureza”. Essa revelação é feita através da estrutura do homem. Ele mostra a procura pela salvação e imortalidade pagãs que são encontradas no belo e na embriaguez¹⁵⁹. Uma análise feita nesse caminho pode aflorar o sentimento religioso grego, soterrado pelo cristianismo.

As obras arcaicas e clássicas se diferenciam na distância do mito desfechante e no interesse da arte clássica pelo homem, ao contrário da arte arcaica que se interessa pela natureza. O aperfeiçoamento técnico das obras se deu pelo despreendimento da ameaça e necessidade da natureza. O tema deixa de ser os deuses e passa a ser o homem, mostrando ele como rebelde em relação aos deuses. “Ao se realizar o projeto existencial grego tornava-se sempre mais clara a função da arte no conjunto de sua cultura: libertar o homem do jugo dos deuses, humanizando os deuses e endeusando, porque idealizando o homem”¹⁶⁰.

Quando a cultura se torna consciente de seus mitos fundadores ela estagna. Pois quando os reconhecemos, deixamos de crer neles e, por isso, perdemos o senso de realidade. No período helenístico a cultura grega estagna porque “[f]alta-lhe o fundamento da fé, e falta-lhe portanto a derradeira realidade.”

¹⁶¹ Isso aconteceu na Grécia helenística e está acontecendo conosco. Procuramos

¹⁵⁸ “Meditações sobre arte grega”, p. 530.

¹⁵⁹ “Meditações sobre arte grega”, p. 530.

¹⁶⁰ “Meditações sobre arte grega”, p. 531.

¹⁶¹ “Meditações sobre arte grega”, p. 533.

no pensamento grego sua ontologia fundante, sua religiosidade, pois já não a temos mais¹⁶². Por isso, a nossa vida deixou de ter significado, não importa mais modificar o mundo, não confiamos na realidade: “As obras de arte helenísticas são a articulação desses gestos sem significado, dessa vontade de reconquistar a fé perdida, e dessa procura de uma nova fé a dar significado a vida”. A arte helenística é tecnicamente perfeita, mas mostra o desespero vazio da vida¹⁶³. Isso podemos perceber também na arte contemporânea. A fotografia, por exemplo, é tecnicamente perfeita e retrata o mesmo desespero.

Flusser argumenta que apesar de a atualidade parecer extremamente semelhante com o helenismo, é remota a possibilidade de reencontrarmos a religiosidade, como aconteceu com a religião cristã. Estamos em uma época sem precedentes, já que prestes a superar a natureza tecnicamente. Devido a isso existe a dúvida de se é possível a irrupção de uma nova religiosidade. Nosso clima existencial é o da perfeição tecnológica, parece que não existe mais nada a ser feito de novo, o que coloca o homem no eterno retorno do sempre idêntico, que é absurdo¹⁶⁴. Essa sensação também é parte da existência helenística. Nesse momento, os templos deixaram de ser sagrados por deixarem de ter significado. A produção de estátuas, principalmente de cópias, pode ser comparada à nossa situação de produção em série. Surgiram grandes ateliês que produziam cópias e endeusavam personagens que nada tinham de ilustres¹⁶⁵. Deste modo, o homem passou a ser determinado por objetos manipulados. O problema é que o homem deixou de visar o homem e passou a visar os objetos. A arte deixou de se dirigir ao homem para informá-lo.

¹⁶² “Da influência da religião dos gregos sobre o pensamento moderno”, p. 207.

¹⁶³ “Meditações sobre arte grega”, p. 534.

¹⁶⁴ “Meditações sobre arte grega”, p. 534.

¹⁶⁵ “Meditações sobre arte grega”, p. 536.

A historicidade humana é a história da relação do homem com a informação, das várias formas de captar a informação da sua recodificação e da sua retransmissão (VI: 34). A historicidade está em sua capacidade de comunicação intersubjetiva. Como muitas vezes há empecilhos para essa comunicação, o homem transforma e produz objetos para realizar a intermediação da comunicação. Assim, sua história passa a ser a história da modificação desses objetos. O problema é que “[o] propósito da história humana deixa de ser o de informar os outros com dados adquiridos, mas o de informar objetos. Isto é outro traço patológico da história humana”. A história deixa de ser um armazenamento da memória humana e passa a ser o armazenamento da memória dos aparelhos (VI: 35).

Temos que realizar a inversão da relação da arte atual, fazer com que os objetos deixem de ser o propósito e esse volte a ser o homem. Podemos utilizar a estátua como uma metáfora da técnica, representando a técnica invadindo nosso mundo. Mas as estátuas já não assombram, não causam o espanto necessário: a arte, já não têm nenhum significado sacro, seu significado está apenas no visível.

O início e o fim da cultura grega são misteriosos, apenas o meio é passível de ser entendido. O helenismo mostra que a luta contra as forças sagradas da natureza (período arcaico) e contra as forças sagradas do espírito humano (período clássico), não têm significado¹⁶⁶. O cristianismo instaurou uma nova arte quando surgiu, uma arte primitiva, diferente da arte helênica, fundada em seus próprios mitos¹⁶⁷.

¹⁶⁶ “Meditações sobre arte grega”, p. 538.

¹⁶⁷ “Meditações sobre arte grega”, p. 537.

4.2. Arte e pós-história

“Continuo convencido que, para quem sofreu na própria carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que nos sustenta, a única atitude digna é a de procurar reconquistar o contato perdido com a vivência concreta. E de, em seguida, procurar articular o inarticulável” (PH: 167).

No ocidente, após o renascimento, o consenso cultural consciente começou a diminuir progressivamente, mas o consenso inconsciente permaneceu estável. O problema é acontecer o contrário, ou seja, o consenso consciente permanecer e o inconsciente enfraquecer essa situação só acontece em uma cultura plenamente realizada que está em vias de se desfragmentar. No helenismo isso ocorreu, os romanos continuaram a falar a mesma língua e com os mesmos consensos da vida cotidiana; mas em níveis inconscientes, que são os que fundamentam o ser na cultura, o consenso deixou de existir. A cultura, na situação acima descrita, perde o objetivo de existência, não dá significado ao sofrimento das pessoas que nela vivem, mas continua existindo devido à inércia inerente a todo projeto cultural. Flusser considera que essa situação está começando a se manifestar na contemporaneidade. As situações existenciais helênica e contemporânea podem ser chamadas de períodos de ruptura cultural. Essa é uma conjuntura na qual uma sociedade se encontra com dois culturemas diferentes que não se comunicam entre si¹⁶⁸.

A realidade é um consenso intersubjetivo existente em cada sociedade, e a perda do consenso resulta em perda do senso de realidade. A arte possui um caráter dialógico que a coloca em estrutura não-histórica, mesmo nas sociedades históricas. Se a arte é responsável por modelar nossas situações mais íntimas, ela modela o que percebemos como realidade. Assim, a atividade artística revela

¹⁶⁸ “O papel da arte em ruptura cultural”.

a realidade, seja ela de qualquer cultura. Ela possui, então, função desalienadora, função de revelar a realidade. “O papel da arte em sociedade na qual o consenso fundamental não se rompeu é aproximadamente claro: elevar o consenso ao nível da consciência clara, aprofundá-lo, enriquecê-lo”¹⁶⁹. A vida das pessoas em sociedades consensuais é rica e significativa. O comportamento e o conhecimento se relacionam com a arte na medida em que eles se utilizam do privado para elaborar o público, sendo que ela se utiliza do público para elaborar o privado¹⁷⁰.

(...) [o] gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como “arte” pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos os terrenos há os inebriados pela “arte”, isto é os que publicam experiência privada e criam informação nova. (...) Publicar o privado é o único engajamento na república que efetivamente implica transformação da república, porque é o único que a informa (PH: 143).

Para Flusser, a dissociação, ocorrida no Renascimento, entre técnica e arte trouxe conseqüências funestas, pois a arte exprime existencialmente o ser humano. Já que, “[p]elo gesto do fazer o homem procura imprimir sua existência toda sobre o mundo, procura realizar-se no mundo”¹⁷¹. A relação do fazer não pode ser subdividida sem frustração existencial das pessoas que vivem nesta cultura¹⁷².

Uma característica muito importante dessa situação é a arte se resguardar em grupos que não se intercomunicam, pois o consenso inconsciente já não é o mesmo. Poderíamos dizer que a nossa sociedade está dividida em dois grupos: a elite, que vive historicamente e a massa que vive pós-historicamente; e

¹⁶⁹ “O papel da arte em ruptura cultural”.

¹⁷⁰ “O papel da arte em ruptura cultural”.

¹⁷¹ “Arte na pós-história”. n.p.

¹⁷² “Arte na pós-história”. n.p.

é necessário o consenso entre os dois grupos para que haja comunicação. Por isso, atualmente possuímos duas artes: a da elite que se embasa em progresso vanguardista que não é absorvido devido à rapidez com que se desenvolve, contribuindo para a perda do senso de realidade. E a arte da massa que não é dialógica, então não permite a conversação necessária para sua elaboração e para o desenvolvimento da cultura. Os canais dos meios de massa são apenas discursivos, a arte deixou de criar modelos e passou a ser alienante, apenas estimula o comportamento consumista. O maior problema é que nenhuma dessas duas artes são realmente formas de arte, pois não há consenso estabelecido. Essa divisão retira a dinâmica da sociedade, o que resulta em médio prazo na estagnação das duas culturas. Apesar de ser a elite a emissora das mensagens para a massa, os canais de comunicação aprofundam cada vez mais o abismo existente entre os dois grupos. “Há pois, já agora, incomunicabilidade fundamental entre duas culturas, por falta de consenso profundo”.

A cultura de massa representa a ideologia do consumo, que banaliza toda e qualquer tentativa de transformar esse culturema, seja pela arte ou por outra via. É devido a esse contexto que não é possível nos engajarmos em prol do “progresso da cultura”, esse engajamento é auto-aniquilamento. Devemos nos empenhar em nos “(...) projetarmos para fora do projeto. Fora da história do ocidente” (PH: 15). E é através da arte que podemos nos colocar fora da nossa cultura. A arte é um “meio para proporcionar experiência imediata (...) é instrumento para escapar à ambivalência insuportável da mediação cultural, e de emigrar para um “reino melhor”, conforme diz Schubert no Lied “An die Musik”” (PH: 141). Ela possui uma “viscosidade ontológica”, que faz a mediação entre o

homem e a experiência imediata e após essa mediação ele a inverte transformando o imediato percebido em algo articulado, enriquecendo a cultura.

Flusser acredita que atualmente existe a tentativa de reagrupar *ars* e *techné*, como por exemplo, na publicidade, nas artes gráficas, no design. É uma redefinição do fazer humano. “A arte não permite ser expulsa do fazer cotidiano, sob pena de o homem perder sua humanidade”¹⁷³. O problema é que o fazer atualmente passou a ser não humano, por causa da emancipação do homem do trabalho. Isso faz com que o homem não seja mais o responsável pela modificação objetiva do mundo. Essa modificação é responsabilidade dos aparelhos, ou seja, é automática. Eles recuperaram a dimensão estética dos “guetos” transformando-a em “know-how” tecnológico, a estética transformou-se em “design industrial”, “arte dos media” etc. É o aparelho transformando a dimensão criativa que o ameaça.

Mas, ao mesmo tempo, se eles permitem a realização de arte, podem correr perigo. Esse aspecto torna-se um problema para os aparelhos, pois a arte os burla tentando superar as virtualidades inerentes à cultura, mas ao mesmo tempo os aparelhos não podem transformar a arte em virtualidade, pois não haveria mais produção de informação nova e a cultura cairia na entropia (PH: 141-142). Assim, a possibilidade atual de liberdade, de reestruturação cultural, de fuga do totalitarismo programático, está na arte e ela é possível quando o programa do aparelho é burlado pelo funcionário, quando ele consegue produzir algo de novo. Assim, ultrapassar as máquinas e produzir arte permite ao funcionário se perceber como ser humano livre, capaz de produzir informação nova, de fazer algo sozinho, sem a utilização da técnica. “Ver a circunstância

¹⁷³ “Arte na pós-história”. n.p.

como conjunto de jogos e enxergar-se como jogador que se sabe tal, é ver esteticamente”¹⁷⁴.

E o interesse dele (Flusser) pela arte contemporânea é um pouco esse resgatar a tecnologia e a ciência para pô-la não a serviço, não a gente estar a serviço da ciência e da tecnologia, mas pôr a ciência e a tecnologia a serviço da arte; ou seja, fazer da ciência e da tecnologia uma coisa secundária em relação às possibilidades criativas do homem, no sentido que é sempre essa de dar sentido à vida – *Sinngeben* – dar sentido. A vida não tem sentido, a gente dá sentido à vida¹⁷⁵.

Podemos perceber isso na fotografia. Fotografar é implicar-se em cultura, é movimentar-se dentro da cultura (FCP: 29). Para o objeto fotografável existe sempre uma infinidade de pontos de vista a serem escolhidos. E a cultura se apresenta ao fotógrafo em sua escolha entre as possibilidades fotografáveis. “O gesto fotográfico é um jogo de permutação com o aparelho” (FCP: 30). Através dele o fotógrafo se emancipa da sua condição cultural. Mas, apesar de ele poder escolher como tirar cada uma de suas fotografias, sua escolha é limitada, limitada ao programa do aparelho e às possibilidades nele contidas. Isso quer dizer que o fotógrafo funciona em função do aparelho (FCP: 31). “A manipulação do aparelho é gesto *técnico*, isto é, gesto que articula conceitos” (FCP: 31-32). Desse modo, para fotografar é necessário transformar a intenção da fotografia em conceitos; qualquer intenção com relação ao resultado final deve ser transformada em conceito preliminarmente, pois fotografias são conceitos transformados em cenas. E, como praticamente todas as fotografias imagináveis estão inscritas no programa do aparelho, o objetivo do fotógrafo é explorar as regiões da imaginação que não são bem exploradas pelos fotógrafos em geral, para que consiga realizar imagens inusitadas, imagens com alto conteúdo informativo, isto

¹⁷⁴ “*Curriculum Vitae*”, p. 504.

¹⁷⁵ Alan Meyer em “Flusser: uma história dos diabos”, p. 60.

é, arte (FCP: 32). “As fotografias ‘melhores’ seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho” (FCP: 42).

Apesar da instrumentalização da arte, seu desenvolvimento demanda o desenvolvimento de disciplinas formais e essas são teoria no sentido antigo do termo. O distanciamento teórico proporcionado pelas disciplinas formais são como um “convite à filosofia”, à experiência imediata. Isso possibilita aos alunos transcender teórica e concretamente o aparelho através do jogo. Se a escola se tornar “academia” ela terá executado a virada “ontologicamente viscosa característica da arte”. Isso transformará a escola em ambiente dialógico (PH: 151). Dessa forma, para a escola futura não transformar a sociedade em totalitária é necessária a arte, ou seja, é necessária a existência de experiência imediata. Sem informação nova, a sociedade cairia na entropia. Se a escola apenas programar funcionários não haverá evolução aparelhística (PH: 149). E possibilitaria a transformação das disciplinas em “Estratégias inter-subjetivas”, e das pessoas em “programadores dialógicos dos aparelhos”. “A embriaguez criadora, a arte, ocorre em todas as disciplinas. Tudo que o homem conhece, e faz, e vivencia, pode virar beleza, se informado pelo mergulho no privado” (PH: 150).

A arte pode superar o totalitarismo programático (PH: 150). “A sociedade totalitária virará ‘democracia’ em sentido jamais imaginado anteriormente (...) A estratégia da hesitação se revela portanto não totalmente negativa: retardar o progresso rumo à robotização para permitir ao **acaso da democratização espaço e tempo**” (PH: 152). Por isso, uma filosofia sobre a técnica é necessária, para que consigamos pensar sobre as possibilidades de liberdade no mundo

contemporâneo: “Podemos, pela filosofia, superar a autonomia e a automaticidade do progresso e, de fora, talvez influir no seu rumo” (DR: 89). Filosofia da técnica é “[r]eflexão sobre o significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda” (FCP: 76). A filosofia da linguagem seria a reflexão mais adequada para analisar nossa arte e nossa cultura, já que arte é realização do *logos*¹⁷⁶. Mas temos que levar em consideração que imagem e linguagem são para Flusser, em sua função, a mesma coisa. A arte hoje não possui um código apropriado para que seja realmente representação da realidade da nossa sociedade. O papel da arte em situação de ruptura cultural é o de tentar restabelecer o consenso cultural, o que cria um novo senso de realidade. Devemos retornar para a solidão privada para conseguirmos vivenciar e articular o concreto para publicar o privado. É a reviravolta da transformação do privado em político (PH: 166). Isso aconteceu no fim do Império Romano, dando origem à nossa sociedade. Assim, em nossa sociedade o papel da arte seria o de “recodificar as mensagens da arte de elite em termos dos códigos dos canais de massa”. Não sabemos o que surgirá desse empreendimento, mas podemos ter certeza que as duas culturas existentes serão substituídas por uma nova realidade¹⁷⁷.

Repertórios são aumentados por transformações de ruídos em elementos do jogo. Esta transformação chama-se “poesia”, e os aumentadores do repertório chamam-se “poetas”. Todo jogo aberto tem sua poesia, (o pensamento brasileiro, a ciência da natureza, a música, a pintura). Pela poesia aumentar a competência, e conseqüentemente, o universo do jogo. Poetas são aumentadores de universo. O mesmo processo, em outro contexto, pode ser chamado de “informativo”, ou “negativamente entrópico”, porque aumenta o universo do jogo em detrimento do caos que o cerca. Diminuir repertórios e eliminar elementos e transformá-los em ruídos. Este processo inverso da poesia chama-se “filosofia”, e é uma crítica do jogo. Elementos são

¹⁷⁶ “Meditações sobre arte grega”, p. 85.

¹⁷⁷ “O papel da arte em ruptura cultural”.

eliminados quando redundantes, ou quando perniciosos ao jogo. A eliminação não diminuiu a competência do jogo, mas torna-a mais eficiente por mais concentrada, mas a relação entre poesia e filosofia é muito mais complexa. Há um elemento filosófico em toda poesia, já que a poesia, ao incluir ruídos nos repertórios, tende a eliminar redundâncias dele. E há elementos poéticos em toda filosofia, já que a filosofia, ao eliminar elementos do repertório, tende a abri-lo para novos ruídos. (...) O jogo é sua resposta à seriedade cretina da vida e da morte. Enquanto jogador rebela-se o homem contra essa seriedade. E é tanto mais rebelde, de quanto mais jogos participa. Esta é a dignidade do homem. E distingue-se dos aparelhos que criou no curso dos seus jogos pela sua capacidade de constantemente abrir seus jogos. (...) E esta é a esperança do homem 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

¹⁷⁸ Jogos, OESP, 1967.

5. CONCLUSÃO

Primeiramente, os objetivos propostos na introdução foram concluídos, já que a relação entre imagem e linguagem foi realizada com o intuito de fazer uma análise da sociedade contemporânea, mostrando como é possível exercer liberdade neste mundo de acasos em que vivemos.

Utilizamos como livro base o **Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar**, mas para realizar a análise que pretendíamos nos aproveitamos de sua vasta obra para que o trabalho ficasse mais bem fundamentado, principalmente porque se constitui como uma análise exegética da obra do filósofo e em português temos apenas duas publicadas, ambas com a participação do Professor Gustavo Bernardo.

Dessa forma, o trabalho aqui apresentado é uma tentativa de disseminar o trabalho do filósofo e, principalmente, de inseri-lo na discussão filosófica brasileira, já que este é o primeiro trabalho filosófico realizado sobre ele no Brasil.

Em vista dos argumentos apresentados durante o nosso texto podemos perceber que a existência de um novo tipo de imagem, uma imagem técnica, não é uma recaída, uma espécie de retomada da relação comunicativa pré-histórica. E a imagem técnica é o pilar sobre o qual nossa dissertação se desenvolve. Ao percebermos a imagem como uma forma de linguagem compatível com a escrita alfabética, abrimos espaço para toda a discussão presente em nosso texto.

O desenvolvimento da imagem técnica é o início de uma relação comunicativa totalmente nova, já que a estrutura da imagem pictórica é

completamente diferente da estrutura da imagem técnica. “As novas imagens são granulares: não são superfícies, mas mosaicos que integram, (computam), pontos por cima de intervalos”. Tanto a passagem da imagem tradicional para a escrita quanto a passagem da escrita para a imagem técnica são mudanças de paradigma¹⁷⁹.

“Muito recentemente, novos canais para a articulação do pensamento surgiram (por exemplo, filmes e televisão), e o pensamento ocidental oficial está fazendo vantagem crescente delas. Elas impõem uma estrutura radicalmente nova ao pensamento no qual representam o mundo por meio das imagens em movimento. Isto implica um ser-no-mundo pós-histórico daqueles que fazem e lêem estas imagens em movimento. Em um sentido, pode-se dizer que estes novos canais incorporam a temporalidade da linha escrita na imagem, levantando o tempo histórico linear da escrita ao nível da imagem” (WR: 26)

Entendemos que a pós-história, da maneira que ela se configurou até o presente momento, é fruto de um desenvolvimento incompleto da nova forma de comunicação que é a imagem técnica. Essa não se desenvolveu de forma completa, pois não sabemos decifrar imagens, e esse é um dos motivos das mazelas características da pós-história.

O tecido comunicativo está prejudicado, o que faz com que as mensagens discursivas preponderem sobre as formas dialógicas de comunicação. A consequência direta disso é a disseminação dos aparelhos. Quanto mais a comunicação se torna discursiva, mais aparelhos surgem, cada um desempenhando mais funções que o outro. Ainda temos que considerar que a instrumentalização do mundo diminui a criatividade e restringe as possibilidades de surgimento de informação nova, de diálogo, produção de arte.

¹⁷⁹ “Depois da escrita”.

A atividade artística é um problema para os aparelhos, pois ela os burla tentando superar as virtualidades inerentes à cultura, mas ao mesmo tempo os aparelhos não podem transformar a arte em virtualidade da cultura, já que sem informação nova, a entropia prepondera. É importante entendermos que a arte, para Flusser, é uma forma suprema de comunicação, que ultrapassa todas as demais existentes. E é por isso que a arte é uma espécie de “salvação” do mundo contemporâneo, porque através dela podemos restaurar o tecido comunicativo ocidental.

Mas essa emancipação possibilita que o homem fique responsável, tenha disponibilidade, de elaborar os modelos que serão impressos pelos aparelhos. Essa transformação do fazer humano em elaboração de modelos transforma a arte em “proposta para modelar vivências concretas”, o que ligaria definitivamente o ético, o epistemológico e o estético na produção humana. Isso elevaria o homem à posição de “programador da história”¹⁸⁰. “Pela primeira vez desde que o homem é homem, poderá ele dedicar-se à tarefa negativamente entrópica de preservar informações em memórias, e criar informações novas, isto é, ser plenamente homem”¹⁸¹.

¹⁸⁰ “Arte na pós-história”. n.p.

¹⁸¹ “Arte na pós-história”. n.p.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FLUSSER, V. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- _____. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- _____. **A dúvida**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- _____. **Da religiosidade: a literatura e o seno de realidade**. SP: Escrituras, 2002.
- _____. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. **A história do Diabo**. São Paulo: Anablume, 2005.
- _____. **Ficções filosóficas**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. **Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem**. Rio de Janeiro: EdUERJ 1998. Introdução de Gustavo Bernardo Krause.
- _____. **Choses et non-choses: esquisses phenomenologiques**. Nimes: J. Chambon, 1996. 171p. Tradução: Jean Mouchard.
- _____. **The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism**. University of Illinois Press, 2003.
- _____. **Writings**. Org. A. Ströhl. London 2002. University of Minnesota Press.
- _____. **The Shape of Things**. Reaktion Books, 1999.
- _____. BEC, Louis (co-autor). **Vampyroteuthis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut scientifique de recherche paranaturaliste**. Original datilografado pelo autor, em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. "A Ciência na nossa situação". RBF, XV (59): 344-360, jul/set.1965.
- _____. "A crise das ciências, a proximidade e o desejável". RBF, XXX (114): 159-183, abr/jun.1979.
- _____. "A idade moderna". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 12 (550): 5, 21.10.67.

- _____. "A arte como embriaguez". FSP, 06.12.81, folhetim, (255): 12.
- _____. "A crise das ciências, a proximidade e o desejável". REVISTA BRASILEIRA DE FILOSOFIA, XXX (114): 159-183, abr/jun.1979.
- _____. "A democratização da fotografia". IRIS, (359): 8, maio 1983.
- _____. "A distribuição de fotografias". IRIS, (370): 36-37, maio 1984.
- _____. "A Iconoclastia". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. "A morte". FSP, 11.02.72, ilustrada, p.27.
- _____. "A pele". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. "A política, um jogo olímpico". SHALOM, (--): 8-10, maio, 1980
- _____. "A sociedade pós-industrial". SUPLEMENTO CULTURAL, OESP, 4 (168): 6-7, 20.01.1980.
- _____. "A técnica em quarto argumento". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. "Agrupação ou interconexão?". Ars telemática :telecomunicação, internet e ciberespaço. Lisboa :Relógio D'Água , 1998 .
- _____. "Alguns aspectos filosóficos da automação". REVISTA BRASILEIRA DE FILOSOFIA, XX (77): 58-70, jan/mar.1970.
- _____. "Apresentações". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. "Arte na pós-história". ARTE EM SÃO PAULO, (20): n.p., dez.1983.
- _____. "As Bienais de São Paulo e a vida contemplativa". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 13 (643): 4, 27.09.69.
- _____. "Autor e autoridade". ARTE EM SÃO PAULO, (22): n.p., abr.1984.
- _____. "Avanço da industrialização". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 11 (538): 3, 29.07.67
- _____. "Bienal e fenomenologia". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 12 (555): 5, 02.12.67.
- _____. "Cenário para re-escrever a história". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.

- _____. “Comentários”. Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. “Crítica de cinema”. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 8 (391): 5, 01.08.64.
- _____. “Cultura dos "Imateriais"? BOLETIM DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA, (3): nov.1985.
- _____. “Da desconversa”. Artigo original datilografado pelo autor em português e publicado no Estado de São Paulo, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. “Da diversão”. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 7 (334): 4, 15.06.63.
- _____. “Da Dúvida”. ITA-HUMANIDADES, (1): 7-20, 1965.
- _____. “Da ficção”. O DIÁRIO, 26.08.66.
- _____. “Da futilidade da história”. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 10 (476): 6, 07.05.66.
- _____. “Da influência da religião dos gregos sobre o pensamento moderno” – RBF, XI (42):206-217, abr/jun 1961
- _____. “Da liberdade”. Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. “Da naturalização”. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 8 (372): 4, 07.03.64.
- _____. “Da responsabilidade do intelectual”. CONVIVÍUM, XI, v.16, (3): 297- 303, maio-jun.1972
- _____. “Da tradução”. CADERNOS BRASILEIROS, X (5/49): 74-81, out.1968.
- _____. “Decifrar textos”. Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. “Depois da escrita”. Seminário sobre o livro “Die Schrift”, organizado pelo governo de Hessen, Falkenstein, 20-21 de novembro de 1987. Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. “Do desengajamento”. SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, (712): 3, 21.03.71.

- _____. "Do futuro". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 13 (612): 3, 01.02.69.
- _____. "Do sanduíche: reflexão pós-moderna". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. "Do supérfluo". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, (--): 3, 12.09.70.
- _____. "Dois aspectos da palavra". CONVIVIUUM, I, v.1 (7): 66-75, dez.1962.
- _____. "Dos elementos". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 13 (616): 4, 01.03.69.
- _____. "Elo perdido da comunicação". FSP, 31.08.80, folhetim, (--): 6.
- _____. "Em busca do significado". In: LADUSÃNS, Stanislaus (org.). Rumos da filosofia atual no Brasil em auto-retratos. São Paulo: Loyola, 1976.v.1, p, 493-506.
- _____. "Entre o provável e o impossível". RESGATE, (3): 16-20, 1991.
- _____. "Escrever em universo de imagens". ARTE EM SÃO PAULO, (28): n.p., jan.1985.
- _____. "Escudo nas portas de Constantinopla". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 8 (354): 4, 02.11.63.
- _____. "Especulações em torno do filme 2001". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 12 (588): 3, 03.08.68.
- _____. "Espírito do tempo nas artes plásticas". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 16 (703): 4, 03.01.71.
- _____. "Estrangeiros no mundo". CULTURA, OESP, VII (530): 3, 29.09.1990.
- _____. "Explicações". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 12 (586): 6, 20.07.68.
- _____. "Filosofia da fotografia". ARTE EM SÃO PAULO, (21): n.p., mar.1984.
- _____. "Flexor e o novo homem". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 14 (651): 5, 06.12.69.
- _____. "Filosofia/Disparadores" IRIS, (375): 36-37, out.1984.

- _____. "Fora do alcance da língua". ARTE EM SÃO PAULO, (36): 44, 1987.
- _____. "*High-Tech statt Heimarbeit*". V. *Flusser über Kreativität*. EUROPEAN PHOTOGRAPHY, 13 (50/2): spring. 1992 (alemão/inglês).
- _____. "Iconoclastia". CAVALO AZUL, (8): 78-84, maio/jun. 1979.
- _____. "Imprensa". ARTE EM SÃO PAULO, (30): n.p., maio 1985.
- _____. "Indagações sobre a origem da língua". In: SALZSTEIN, Sonia (org). No vazio do mundo: Mira Schendel. São Paulo: SESI/Editora Marca d'água, 1996, p.264-165. Publicado originalmente em: O Estado de São Paulo, 29.04.67, suplemento literário, p.1.
- _____. "Jogos". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 12 (556): 1, 09.12.67.
- _____. "Justificar o conceito de "pós-modernidade"". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. "Kitsch e pós-história". ARTE EM SÃO PAULO, (24): n.p., jul. 1984.
- _____. "Líbano, vídeo e objetividade". SHALOM, (--): 36-37, out.1982.
- _____. "Louvor da superficialidade". IRIS, (362): 21, ago.1983.
- _____. "Meditações sobre a arte grega". RBF, XV (60): 523-539, out/dez.1965.
- _____. "Meditações sobre a arte grega". RBF, XVI (61): 68-93, jan/mar.1966.
- _____. "Movimentos de massa". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 12 (591): 3, 24.08.68.
- _____. "Mundo-palco". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 15 (697): 6, 21.11.70.
- _____. "Neovisualismo e a fotografia das novas sociedades". IRIS, (352): 36-38, set.1982.
- _____. "Nova lorque, ou: Da super-abundância". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. "O futuro e a cultura da imagem". IRIS, (357): 8, mar.1983.

_____. "O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento". IRIS, (351): 18-19, ago.1982.

_____. "O Mediterrâneo e a imagem". ARTE EM SÃO PAULO, (23): n.p., jun.1984.

_____. "O mito se Sísifo de Camus". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.

_____. "O papel da arte em ruptura cultural". Texto apresentado em uma conferência no Institut de L'environnement, Paris. Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.

_____. "O repertório do pensamento". ITA-HUMANIDADES, (5): 44-51, 1969.

_____. "O sujeito em projeto". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.

_____. "O texto no universo das imagens técnicas". ARTE EM SÃO PAULO, (33): 38-43, 1986.

_____. "Pós-moderno". Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.

_____. "Para além das máquinas". In: BERNARDO, Gustavo (org.). Literatura e sistemas culturais. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p.9-18. Tradução de capítulo do livro Gesten.

_____. "Para uma filosofia da fotografia". IRIS, (366): 3, dez.1983.

_____. "Pós-história e cultura". BOLETIM INTERCOM. Ano VII, (48): maio/junho 1984. p. 39/43.

_____. "Preto e branco". IRIS, (354): 28-29, nov.1982.

_____. "Quando falham as palavras". IRIS, (349): 6, jun.1982. (351): 18-19, ago.1982.

_____. "Sinopsis de três ensaios: *"Für eine Philosophie der Fotografie" 1983, "Ins Universum der Tachinischen Bilder" 1985, "Die Schiriff" 1987*. Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo

_____. "Sintetizar imagens" - I. IRISFOTO, (381): 66, maio 1985.

_____. "Sintetizar imagens" - II. IRISFOTO, (382): 66, jun. 1985.

_____. "Sintetizar imagens" - III. IRISFOTO, (383): 66, jul. 1985.

- _____. "Sujeito e objeto: está em xeque a cultura ocidental". REVISTA PAU BRASIL, mar/abr, 1986. Artigo gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo e sem as demais informações bibliográficas.
- _____. "Tendências". ESPECIAL, (5): 74-75, abr.1980.
- _____. "Teorias". REVISTA BRASILEIRA DE FILOSOFIA, XV, (57): 90-95, jan/mar.1965.
- _____. "Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente". CADERNOS RIOARTE / Caderno lil's, II (5): 64-68, jan.1986.
- _____. "*The Gesture of Photographing*". EUROPEAN PHOTOGRAPHY, 20 (66) 11-12, fall 1999/Wint2000. Alemão/inglês.
- _____. "Traduções são possíveis?". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 11 (546): 3, 23.09.67.
- _____. "*Two approaches to the Phenomenon, Television*". In: DAVIS, D., SIMMONS, A. (ed.). *The New Television: a Public/Private Art*. Cambridge: The MIT Press, 1977, p.234-247.
- _____. "Wittgenstein traduzido?". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 13 (619): 5, 22.03.69.

6.1. Bibliografia Complementar:

- CAMUS, Albert. ***Le mythe de Sisyphe***. Paris: 1942.
- DESCARTES, R. ***Discours de la methode : pour bien conduire sa raison et chercher la verite dans les sciences***. Paris: Nord-Sud, 1946.
- HEIDEGGER, M. ***El ser y el tiempo***. Trad. J. Gaos. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1974.
- HUSSERL, E. ***Ideas relativas a una fenomenologia pura y una filosofia fenomenologica***. Trad. J. Gaos. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1949.
- MARX, K.. ***Capital : a critique of political economy***. Trad. S. Moore e E. Aveling New York: International Publ., 1967.
- NIETZSCHE, F. W. ***Assim falou Zaratustra***. Trad eqp M. Claret. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- WITTGENSTEIN, L. ***Tractatus logico-philosophicus***. Trad. L. H. L. Santos. São Paulo: EDUSP, 1994.

MONTEL, S.; POLLINI, A.. "A Arquitetura grega em Poseidonia-Paestum (Parte 4 de 8)". Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/>. Acessado em: 10/10/2006. MOTA, A. L.. "Ordens Arquitetônicas Clássicas Gregas". Disponível em: <http://www.cimentoeareia.com.br/ordensclassicas.htm>. Acessado em: 16/10/2006.

6.2. Bibliografia sobre Flusser

DUARTE, R. A. P. „*Das Lob der Oberflächlichkeit un ihre Kritik : Flussers Medientheorie un die Kulturindustrie-Theorie von Horkheimer und Adorno*“. In: DUARTE R., FAHLE O., SCHWEPPENHAUSER G. (Org.) *Massenkultur : Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich*. Munster : Lit , 2003.

GIANNETTI, C. (ed.). **Arte en la era electrónica**. Barcelona: ACC L'Angelot y Goethe Institut Barcelona, 1997.

GIANOTTI, José Arthur. "Wittgenstein traduzido". SUPLEMENTO LITERÁRIO, OESP, 13 (620): 3, 12.04.69.

ISMAEL, J.C.. "O diabo é um idiota, Sr. Flusser?". Entrevista concedida em 1965 e disponível no <http://www.fotoplus.com/flusser/index.html>. Acessado em 10/11/2006.

KRAUSE, G. B; MENDES, R. (orgs.). **Vilém Flusser no Brasil**. RJ: Relume-Dumará, 2000.

KRAUSE, G. B. **A dúvida de Flusser: filosofia e literatura**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. "Filosofar in situ". Texto apresentado em reunião do Grupo Flusser de 07/04/2006 na UFMG.

_____. "A Arte de Escrever com Luz: Memória, Fotografia e Ficção". Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/editor10.htm>. Acessado em: 29/08/2006.

_____. "O Funcionário Fascinado". Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/flusser36.htm>. Acessado em: 30/08/2006.

MACHADO, A. "Repensando Flusser e as imagens técnicas". In: O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. "A Fotografia como Expressão do Conceito". Revista Studium - UNICAMP. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/>. Acessado em: 13/10/2006.

MENDES, R. "Vilém Flusser: uma história dos diabos: um breve panorama sobre o período brasileiro de Flusser". Disponível em: [http:// www.fotoplus.com/flusser](http://www.fotoplus.com/flusser). Acessado em: 14/10/2006.

_____. "*The Glory that touches the Stars*". In: WILSON, Elizabeth, STRÖHL, Andreas. On the Philosopher Vilém Flusser. WEBER STUDIES, Weber State University, EUA, 14 (1): 32-33, Winter 1997.