

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO**

**JAIR INÁCIO TAUCHEN**

**O TEMA DA “PÓS-HISTÓRIA” NO PENSAMENTO DE VILÉM FLUSSER**

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza  
Orientador

Porto Alegre  
2015

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO**

JAIR INÁCIO TAUCHEN

**O TEMA DA “PÓS-HISTÓRIA” NO PENSAMENTO DE VILÉM FLUSSER**

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza  
Orientador

Porto Alegre  
2015

JAIR INÁCIO TAUCHEN

**O TEMA DA “PÓS-HISTÓRIA” NO PENSAMENTO DE VILÉM FLUSSER**

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza (Orientador)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Norman Roland Madarasz (PUCRS)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. André Bryner de Farias (UCS)

## **DEDICATÓRIA**

Dedico a dissertação à Ângela, minha esposa, Mariana e João, meus filhos que atribuem sentido ao meu viver

## **AGRADECIMENTOS**

A PUCRS, instituição que me acolheu, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, à Comissão Coordenadora do Programa, a todo corpo docente e membros da secretaria com os quais mantive relação de cordialidade, respeito e admiração. Em especial, ao meu orientador Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza que me auxiliou na condução e desenvolvimento do projeto, ao Prof. Dr. André Brayner de Farias pelas sugestões e a todos os colegas que generosamente contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço a CAPES que contribuiu com taxas e mensalidades do curso, de modo decisivo para viabilização financeira. Por fim, mas não menos importante, agradeço o apoio e compreensão da minha família.

## RESUMO

A Pós-história e a sociedade pós-industrial são termos recorrentes em Vilém Flusser e indicam um momento cultural de uma civilização. Essa mudança começa a partir do momento em que a imagem técnica ocupa o lugar da escrita, algo que acontece no final do século XIX com o surgimento da fotografia e de novas formas de se relacionar com as imagens, como a virtualização. É a era da tecnoimagem, um processo circular que retraduz textos em imagens. O objetivo deste estudo é fundamentar conceitualmente a transição do código linear do mundo ocidental, representado por uma sequência de pontos, para uma nova era em que as imagens em movimento estabelecem um estar-no-mundo pós-histórico. As Imagens técnicas são imagens apresentadas em superfície que transcodificam cenas, sendo que sua função é emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. A fotografia é concebida como o protótipo da tecnoimagem – de igual modo é concebido o aparelho fotográfico -, e a caixa preta é o paradigma do aparelhamento pós-histórico. As potencialidades escondidas no programa do aparelho são complexas e dificilmente penetradas. Aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, permutando símbolos contidos em seu programa. O fotógrafo não domina o programa, ele é apenas o funcionário que faz o programa funcionar. Destarte, o aparelho depende do seu funcionário para fotografar imagens que serão reveladas através do programa contido na máquina fotográfica. O aparelho por si só não trabalha, mas visa modificar de alguma forma a vida dos homens. Portanto, o problema da pós-história está ligado à constituição da imagem, que nos dias atuais é cada vez mais virtual, resultado de um processo científico da modernidade, no qual o discurso linear é transformado em tecnoimagem.

**Palavras-chave:** Pós-história, programa, aparelho, imagem.

## RÉSUMÉ

La post-histoire et la société post-industrielle sont des termes très présents chez la pensée de Vilém Flusser et indiquent un moment culturelle d'une civilisation. Ce changement commence dès le moment où l'image technique occupe le lieu de l'écriture, ce qui se passe dans la fin du XIXème siècle avec le surgissement de la photographie et des nouvelles formes de relations avec les images, par exemple, la virtualisation. C'est l'ère de la technoimage, un processus circulaire qui retraduit les textes en images. L'objectif de cette étude est soutenir conceptuellement la transition du code linéaire du monde occidental, représenté par une séquence de points, à une nouvelle ère où les images en mouvement établissent un être-dans-le-monde post-historique. Les images techniques sont images présentées dans surfaces qui transcodifient des scènes, dont la fonction consiste à émanciper la société de la nécessité de penser conceptuellement. La photographie c'est le prototype de la technoimage, de la même façon que l'appareil photographique, c'est-à-dire, la boîte noire est le paradigme de l'appareillement post-historique. Les potentialités cachées dans le programme de l'appareil sont complexes et difficilement pénétrées. Appareils sont boîtes noires qui simulent la pensée humaine, permutant des symboles contenus dans son programme. Le photographe ne domine pas le programme, il n'est que le fonctionnaire qui fait fonctionner le programme. Ainsi, l'appareil dépend de son fonctionnaire pour photographier des images qui seront révélés par le programme contenu dans l'appareil photographique. L'appareil tout seul ne travaille pas, mais cherche à modifier en quelque sort la vie des hommes. Donc, le problème de la post-histoire est lié à la composition de l'image, qui actuellement est chaque fois plus virtuelle, résultat d'un processus scientifique de la modernité, dans laquelle le discours linéaire est transformé en technoimage.

Mots-clés: post-histoire, programme, appareil, l'image.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 FLUSSER: EXILADO E IMIGRANTE. ....</b>	<b>13</b>
<b>2 DA DÚVIDA À POESIA DE VILÉM FLUSSER .....</b>	<b>27</b>
<b>3 O MUNDO, OS CÓDIGOS E OS SÍMBOLOS COMO COMUNICAÇÃO .....</b>	<b>41</b>
3.1 A ESCRITA E SEU FUTURO.....	59
<b>4 AS IMAGENS TÉCNICAS E O DESVELAMENTO DA CAIXA PRETA. ....</b>	<b>69</b>
<b>5 A FOTOGRAFIA E A NOÇÃO DE APARELHO .....</b>	<b>81</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>96</b>

## Introdução

O presente estudo objetiva desenvolver a problemática do conceito de Pós-história na interpretação de Vilém Flusser através da análise da sociedade pela ótica do aparelho na concepção de um mundo codificado, o qual envolve a questão da técnica, da fotografia e a noção de comunicação. A comunicação humana é baseada em processos artificiais, levando-se em conta que o homem se comunica através de instrumentos, ferramentas e símbolos organizados em códigos. Ele alcança seu objetivo – que consiste em superar a solidão e dar sentido à vida – quando ocorre o equilíbrio entre o discurso e o diálogo. Outro propósito da pesquisa consiste em apresentar a evolução conceitual do filósofo ao tratar da pré-história, história e pós-história até a concepção de um mundo envolvido pelas tecnoimagens.

Flusser enfatiza que a humanidade caminha rumo ao futuro através de passos que “soam ocos”<sup>1</sup>; apresenta uma comparação entre o período barroco – no qual o homem fazia da sua vida uma representação e manifestava a fé ao provocar guerras religiosas – e a vacuidade que se manifestava na “*perda de fé medieval, da fé em dogmas*”<sup>2</sup>. O mundo atual representado pelo progresso segundo ele é falso; o que se perdeu não foi somente a fé nos dogmas, como no período barroco, mas a fé em si mesmo. O evento que proporcionou esse movimento, que esvaziou o chão no qual se pisa e que ocorreu recentemente, é *Auschwitz*. Para o filósofo, “*Auschwitz é realização característica da nossa cultura*”<sup>3</sup>, porque o projeto estava implícito no programa da cultura do Ocidente, embora distante. Todos os eventos que o sucederam foram no sentido de encobrir o passado e a pergunta que se faz é: “como viver em cultura destarte, desmascarada?”<sup>4</sup>. O objeto da cultura ocidental se apresenta como *aparelho*.

Os SS eram funcionários de um aparelho de extermínio, e suas vítimas funcionaram em função do seu próprio aniquilamento. O programa do campo de extermínio, uma vez posto em funcionamento, se foi desenvolvendo de maneira automática, autônoma de decisões dos programadores iniciais, até se, como efetivamente o fez, contribuiu para a derrota dos programadores. Os SS e os judeus funcionavam uns em função dos outros em engrenagem. Os modelos de tal funcionamento provinham dos valores mais elevados do Ocidente: os SS se comportavam em “heróis”, os judeus em “mártires”. Trata-se de aparelho que funciona em situação limite: objetiva até além da morte<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> FLUSSER. *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*, p. 19.

<sup>2</sup> Ibid., p. 20.

<sup>3</sup> Ibid., p. 21.

<sup>4</sup> Ibid., p. 21.

<sup>5</sup> Ibid., p. 22.

A tese de Flusser que a forma como se deu todo o processo e produção da nossa cultura ocidental resultou no evento Auschwitz, torna-se clara que o que foi afirmado não pode ser tolerado e aceito. Na verdade, os SS foram criminosos e os judeus vítimas. Flusser quer salientar que a história da humanidade pôs-se a funcionar como aparelho programado por técnicas e que “realizou a objetivação do homem, com a colaboração funcional dos homens”<sup>6</sup>. Outros tipos de aparelhos surgiram na história com rótulos ideológicos, de extermínios e de proximidade com os homens como os científicos, técnicos e administrativos. No entanto, para Flusser, são rótulos enganadores que servem para esconder o interior dos aparelhos que são caixas pretas com complexo funcionamento de um programa. Segundo o filósofo, “funcionam, todos, seguindo a inércia que lhes é inerente, e tal funcionamento escapa, a partir de um dado momento, ao controle dos seus programadores iniciais”<sup>7</sup>. São aparelhos que objetivam a destruição de seus funcionários e programadores.

A história do Ocidente está em curso e o programa cultural infestado de aparelhos. O que resta é analisar o evento Auschwitz e identificar o projeto lá realizado, e não permitir que plano semelhante aconteça novamente na história. “Tal o clima ‘pós-histórico’ no qual somos condenados a viver doravante”<sup>8</sup>.

Esse é o clima existencial enfrentado por Flusser por ocasião da invasão nazista, quando judeus praguenses e familiares próximos foram assassinados sistematicamente. Os nazistas chegaram e provocaram transformações profundas em Praga, tornaram-se o rosto do mal. A fuga para o Ocidente era a realidade que, para o filósofo, significava sacrificar a dignidade para preservar o corpo. Diante desses fatos Flusser percebeu que a falta de fundamento, uma vida de imigrante, teve início. A primeira cidade na qual viveu de fato o *bodenlos*, sem chão, sem fundamento, foi Londres, na Inglaterra. Depois da Inglaterra, o Brasil em 1941, fez parte da nova realidade e São Paulo foi a cidade escolhida para viver e diante da dificuldade de adaptação, a filosofia apresentava-se como suporte físico e mental. A ideia de suicídio o acompanhou nos primeiros anos no Brasil porque considerava sua existência insuportável.

A primeira parte do trabalho é dedicada a apresentar o filósofo e a “falta de fundamento” vivenciada pelo mesmo após a fuga de Praga. A falta de fundamento também se manifestou na dificuldade de inserir-se e engajar-se no contexto brasileiro, ainda que tivesse simpatia pelo ambiente. O choque entre culturas vivenciado por Flusser, quando outra cultura

---

<sup>6</sup> FLUSSER. *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 27.

substitui uma realidade por outra num processo lento, abre um abismo e revela a condição de imigrante. O engajamento brasileiro ocorre através da língua que favorece a comunicação e a vivência da cultura. O objetivo era encontrar a essência da língua portuguesa a fim de modificar a realidade.

O primeiro livro de Flusser, *Língua e realidade*, escrito em 1963, apresenta não apenas uma concepção histórica, mas está centrado sobretudo no processo de comunicação na forma da língua como fonte de realidade. A linguagem enquanto processo autêntico pode produzir a conversação até chegar à expressão poética ou cair em um estágio degenerativo que o filósofo chama de “conversa fiada” que é uma linguagem desprovida de teor informativo. O livro faz parte da primeira fase do seu pensamento e destaca a criação artística que se dá através da poesia, entendida não apenas como processo literário, mas no sentido mais amplo envolvendo a própria filosofia e a ciência. A poesia é o lugar no qual a língua abarca todas as formas de pensamento e atividades do intelecto e, além disso, absorve as potencialidades para a produção da realidade através da originalidade e dos novos pensamentos.

O pensamento de Flusser não é entendido facilmente por aqueles que o leem pela primeira vez. Muitos se assustam pelo tom polêmico, irônico e pedagógico da provocação, algo que conseqüentemente gerou incompreensões tanto no Brasil como na Europa, especialmente no que concerne à recepção de seu pensamento por parte dos pensadores franceses. Incomodavam-se por não saber se concordavam, ou discordavam dele, por não saber ao certo se o autor é um gênio ou apenas um maluco disfarçado de gênio.

É comum relacionar a filosofia de Flusser com a teoria dos *media* ou estudos da comunicação. No entanto, o leitor atento compreenderá que o foco de Flusser não são os *media*, mas o ser humano, aquilo que a capacidade humana é capaz de criar através do pensamento para provocar mudanças em si próprio e no mundo. Sua produção em várias línguas contempla estudos sobre a poesia, língua, imagens técnicas, fotografia, design, arte, natureza, vida cotidiana, o que permite inferir que sua produção não é limitada a apenas uma área do conhecimento, propósito a ser contemplado no segundo capítulo.

A terceira parte deste estudo é dedicada a apresentar a evolução da história da humanidade pelo viés da fabricação identificada primeiramente pelas mãos, posteriormente pelas ferramentas até o surgimento das máquinas e os aparelhos eletrônicos, processos identificados pelas revoluções industriais. O ponto central do problema está na relação homem-aparelho que funciona conjuntamente, ou seja, o homem em função do aparelho e o aparelho em função do homem. A relação se estabelece no sentido que o aparelho só pode

fazer aquilo que o homem quer e o homem só pode querer do aparelho aquilo que o aparelho é programado para fazer.

Flusser em seu livro *A escrita* inicia dizendo que “escrever” origina-se do latim “scribere”, que significa “riscar”. O gesto de escrever comportava uma incisão sobre um objeto e necessitava de uma ferramenta, um “stylo”. Atualmente não se escreve mais dessa forma. Faz-se uso de um computador no qual se utiliza um teclado e o que é escrito aparece numa tela e quando necessário utiliza-se de um comando para mandar imprimir, ou seja, jogar tinta sobre o papel através de outro aparelho, a impressora. Observa-se, assim, que não há mais inscrição e que o ato de escrever moderno ocorre por meio da sobrescrição. A preocupação de Flusser com relação às facilidades tecnológicas do mundo moderno é que o escritor acabe perdendo o “stylo” porque passa a ser dominado pelas funções do aparelho que automatiza e controla.

A escrita linear é um processo revolucionário que surgiu com a finalidade de combater as imagens. Flusser apresenta como exemplo tijolos encontrados na Mesopotâmia que mostram a cena de um rei vitorioso no qual seus inimigos aparecem ajoelhados. Outro pictograma, ao lado da imagem, foi inscrito em forma de linha e assim o pictograma no texto passa a não mais significar “rei”, mas “rei na imagem”, embora seja o mesmo. O texto passa a explicar a imagem<sup>9</sup> e as imagens devem ser explicadas porque representam o mundo, são como mapas que assumem o propósito de orientação.

O exercício de ler e escrever representa um nível de consciência no qual as imagens são cifradas e decifradas. Para Flusser na consciência imaginística o mundo é representado por um “contexto de cenas” (imagens que ilustram cenas); para a consciência textual o mundo é “contexto de processos” (textos que descrevem imagens)<sup>10</sup>. Com a invenção da escrita, para Flusser, inicia-se a história. Ao se preocupar com o futuro da escrita é bem provável que tenha compreendido que as tecnoimagens, em um futuro próximo, poderiam vir a ter o predomínio sobre o código linear. A preocupação se justifica porque atualmente existem códigos que transmitem melhor a informação do que os sinais gráficos. No entanto, existem pessoas que não poderiam viver sem escrever, entre elas o próprio filósofo, porque através da escrita expressam melhor sua existência. Embora tenha dedicado grande parte da sua reflexão às imagens e aparelhos, a escrita é peça-chave para entender o seu pensamento, pois se trata de uma ferramenta que provocou profundas transformações no homem e no mundo. O estudo a

---

<sup>9</sup> FLUSSER. *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*, p. 114.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 115.

ser desenvolvido na sequência também tem o objetivo de procurar o sentido para o ato de escrever e, também, identificar em que sentido o ato de escrever se distingue de outros gestos.

E, finalmente, por último, o objetivo é apresentar o aparelho tendo em vista o momento da atualidade e tomar por pretexto a fotografia na qual, segundo Flusser, tanto o gesto como o fotógrafo são programados. Ao acionar o botão da máquina fotográfica, inicia-se um processo complexo no interior da caixa preta do aparelho em que o fotógrafo não tem a menor ideia do que se passa no interior do aparelho. Embora o fotógrafo leve o aparelho a fazer a imagem segundo sua vontade, o que se passa no processo fotográfico revela apenas o gesto do fotógrafo que consta no interior do programa do aparelho, ou seja, fotografa algo que consta no programa que produzirá uma imagem bidimensional. Portanto, a imagem é produzida por um aparelho que é produto da técnica e que remete a um texto científico.

A fotografia permite uma conexão entre o aparelho tecnológico, a arte e a liberdade mediada pela máquina fotográfica. A função de uma filosofia da fotografia é justamente tornar pública a idolatria moderna como uma forma de alucinação e colaborar para com o “branqueamento” da caixa preta, processo difícil de obter, porque segundo Flusser, as imagens técnicas são superfícies em que processos são transcodificados. Tal significaria “desidoltrar” a profusão de imagens que ocupam praticamente a totalidade do mundo contemporâneo.

## 1. FLUSSER: EXILADO E IMIGRANTE

Apresentar o perfil de Vilém Flusser levando em conta sua personalidade não é tarefa fácil para ninguém. Pessoa complexa, temperamental, fascinante, irônico, dotado de uma paixão singular no trato com o pensamento, com as letras, com as línguas e, sobretudo, com as pessoas que faziam parte do seu relacionamento interpessoal. Extremamente provocativo, uma atitude notada nos gestos, nos conceitos, nas ideias e nos diálogos grandiloquentes que impunha com seus interlocutores. Amparava-se no confronto de ideias, na oposição, a fim de provocar o verdadeiro diálogo, a troca, pois não suportava o monólogo. Em muitas ocasiões essa forma de provocar intelectualmente as pessoas era confundida com uma agressividade. Esse foi o estilo de Flusser de fazer e ensinar filosofia; o comentário de Leão sintetiza a forma de relacionar-se com o filósofo: “[...] discutir vigorosamente com Flusser era já se candidatar a ser Amigo de Flusser. Eis o pensador sinceramente antiacadêmico”<sup>11</sup>.

Paulatinamente, Flusser ficou conhecido na Alemanha no final da década de 1970 quando pessoas interessadas em filosofia de novas mídias descobriram o seu livro *Für eine Philosophie der Fotografie (Para uma Filosofia da Fotografia)*. Assumiu o desafio de apresentar um futuro moldado pela mídia que o tornou famoso na Alemanha, especialmente através da filosofia da fotografia e conseqüentemente rotulado como teórico da mídia de forma equivocada. No Brasil o livro foi editado em 1983 e recebeu o título de *Filosofia da caixa preta*.

Apesar de residir por dez anos na França, a filosofia de Flusser ganhou adeptos na Alemanha. Uma explicação para o crescente interesse pelas suas obras muito se deve ao caráter emancipatório de suas ideias. Mesmo vivendo no Brasil, afastado dos grandes centros dos debates intelectuais, antecipou discussões que ainda hoje se encontram em processo introdutório. Teóricos contemporâneos perceberam uma mudança na estrutura da sociedade, o que fez com que anunciassem uma nova formação social denominada de “pós-moderna”, na qual a comunicação eletrônica assume posição de vanguarda. O que separou Flusser de outros pensadores contemporâneos foi a sua capacidade de compreender de forma singular o potencial pós-moderno. Seu diferencial também se fazia presente no perfil de seus seguidores

---

<sup>11</sup> LEÃO. *Pessoa-Pensamento no Brasil*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 15.

– na sua maioria jovens artistas e intelectuais – e no seu conceito de pós-história que diferia de outros conceitos esboçados por outros estudiosos. Segundo Ströhl:

O conceito parte de uma mudança de paradigma nos códigos com os quais nos comunicamos; enquanto outros teóricos contemporâneos usavam métodos indutivos para explicar os fenômenos da cultura pós-moderna que ficavam cada vez mais visíveis, Flusser parte dos modos de comunicação. Todos os outros tentavam argumentar de forma inversa. Para eles, um dos efeitos da pós-modernidade era também uma mudança nas formas de comunicação. Para Flusser, o surgimento da imagem técnica era a causa central de todos os efeitos descritos como pós-históricos por ele, e como pós-moderno por outros. Enquanto a comunicação elitista substitui a escrita por algoritmos, a comunicação de massa hoje favorece imagens técnicas em detrimento da linguagem verbal<sup>12</sup>.

A academia tradicional tinha dificuldade em aceitar o estilo não-convencional e provocativo do filosofar de Flusser. Recusava-se a citar outros autores ou usar notas de rodapé em seus escritos, o que o desqualificava de alguma forma como acadêmico; quando interrogado sobre essa prática, afirmava que não fazia filosofia para academia. Muitos apontavam o caráter especulativo e até mesmo a falta de seriedade no trato com a filosofia, mas nem sempre deixavam claro o porquê da crítica e a mesma não se dava de forma explícita. No entanto, seu amplo conhecimento em vários campos da filosofia e o domínio dos idiomas, fazia dele uma ameaça. O carisma, a convicção, o método de exposição da sua argumentação, ou cativava ou afastava seus ouvintes; não existia meio termo.

Para muitos o seu trabalho provocava dúvida porque falar do fim da história e da escrita fazia dele um “profeta” diante dos estudiosos. Qual tipo de mundo previa: bom ou ruim? Flusser afirmava que as máquinas assumiriam o controle do mundo e que os seres humanos estariam reduzidos às pontas dos dedos e à capacidade de pensar. Estava deslumbrado com o surgimento das imagens técnicas e ao mesmo tempo criticava a escrita por ser um código complicado e sujeito a desaparecer. No entanto, identificava-se com o gesto da escrita e considerava-se uma espécie em extinção no momento em que usava uma máquina de escrever manual e portátil. Essa contradição era demais para os críticos de Flusser e por isso interpretavam mal os conceitos de pós-história e o confundiam como teórico dos *media*.

Seus argumentos relacionados às imagens técnicas, aos computadores e ao modo como as imagens afetam nosso pensamento e a sociedade, levavam facilmente Flusser a ser agrupado na categoria dos *media*, na estrutura disciplinar da comunicação, concepção

---

<sup>12</sup> STRÖHL. *Flusser como pensador europeu*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 49.

obsoleta e inadequada porque ela é muito limitada. O seu maior interesse, o centro de sua obra, não são os *media*, mas os seres humanos com a sua capacidade de criar e pensar, e a possibilidade de mudar o mundo e a si mesmo. O próprio Flusser não se considerava um teórico da mídia<sup>13</sup>. A sua obra compreende um vasto conjunto de ensaios difundido em vários livros e todos os escritos em múltiplas línguas. Por exemplo, fábulas, textos sobre a escrita, a linguagem, a imagem técnica, a fotografia, sobre o diabo e, também estudos sobre design, arte, cinema, natureza, vida cotidiana. Assim, pode-se inferir que o seu trabalho não é limitado a uma área de investigação ou a uma disciplina específica.

Flusser chegou ao Brasil em 1941 e fixou morada em São Paulo. Dedicou-se aos negócios da família com atribuições burocráticas. Manteve-se afastado do âmbito cultural até a segunda metade dos anos 50. No final desse período aproximou-se de intelectuais como Milton Vargas, Vicente Ferreira da Silva e Miguel Reale<sup>14</sup>. Passou a frequentar o Instituto Brasileiro de Filosofia fundado por Miguel Reale e tornou-se membro do Instituto em 1962. A partir de 1960 passou a atuar como professor e colaborador da *Revista Brasileira de Filosofia*.

Na década de 1960 colabora continuamente no jornal *O Estado de São Paulo*, no caderno *suplemento Literário*, prestigiado caderno cultural da imprensa de São Paulo; no início dos anos de 1970 escreve na coluna diária do jornal *Folha de São Paulo*, veículo que naquele dado momento ocupara relevante papel na oposição à ditadura militar.

Como professor de história da filosofia no Instituto Brasileiro de Filosofia e como escritor nos jornais, Flusser teve oportunidade de expor sua produção filosófica a um público diversificado. Entretanto, a abrangência dava-se praticamente na cidade de São Paulo. Sua produção e seu modo de conceber os temas filosóficos ainda não tinham ecoado na cidade do Rio de Janeiro, cidade esta que até 1961 fora a Capital do Brasil e referência na área cultural. Trabalhou por dois anos na Escola de Arte Dramática, sendo o responsável pela disciplina *História do Espetáculo e Teoria da Máscara*. “Esse dado é relevante, nesta apresentação,

---

<sup>13</sup> STRÖHL. *Flusser como pensador europeu*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 51-54.

<sup>14</sup>Milton Vargas (1914-2011) foi professor emérito da Escola Politécnica da Universidade São Paulo (EPUSP), membro fundador do Instituto Brasileiro de Filosofia e pertenceu à Academia Paulista de Letras. Vicente Ferreira da Silva (1916-1963) nasceu em São Paulo e morreu precocemente em acidente de carro aos 47 anos. Formado em Direito, mas nunca exerceu a profissão de advogado, tendo-se dedicado inteiramente à filosofia. Em 1949 ajudou a fundar o Instituto Brasileiro de Filosofia. Segundo Miguel Reale, foi o filósofo com a maior vocação metafísica do Brasil. Miguel Reale (1910-2006) foi filósofo, jurista, educador e poeta brasileiro. Formou-se pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (1934), foi professor e por duas vezes foi reitor da mesma Universidade (1949-1950; 1969-1973). Também foi fundador do Instituto Brasileiro de Filosofia o qual presidiu até sua morte em 2006.

como indicador do interesse do filósofo em direção ao campo artístico”<sup>15</sup>. Em 1967, é convidado por Milton Vargas a ocupar o posto de professor assistente na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP). Atuou também como professor entre 1968-1972, na Faculdade de Comunicação FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado.

Para atestar a falta de fundamento na sociedade e na cultura, Flusser usa exemplos a partir da botânica, astronomia e lógica. (i) No primeiro exemplo o termo “absurdo” que significa “sem fundamento” no sentido de “sem raízes” é representado por uma planta posta em vaso, pois a tendência é botar raízes e penetrar no solo. As flores sem raiz representam a falta de fundamento; (ii) No segundo exemplo refere-se ao termo “absurdo” como “sem fundamento” no sentido de “sem significado”. Caso se pergunte sobre o porquê de o sistema planetário girar em torno do sol, as respostas possivelmente não terão um caráter de exatidão e parecerão absurdas; (iii) No terceiro exemplo, referindo-se à lógica, o termo “absurdo” significa “sem fundamento” no sentido de “sem base razoável”. A sentença que afirma que duas vezes dois são quatro às sete horas em São Paulo é uma forma de pensar absurda, porque não se pode aplicar o conceito de verdadeiro e falso: são ambas as coisas e também nenhuma delas. Através desses exemplos, Flusser deseja atingir o clima da religiosidade que dá origem às religiões e constitui um meio de proporcionar fundamentos. Mas também pode ser o clima no qual as religiões periclitam porque os fundamentos são destruídos pelo clima do absurdo. Para Flusser:

Todos os nossos problemas são, em última análise, religiosos. Se nos encontramos sem fundamento, buscamos solução religiosa sem poder encontrá-la. E se sentimos fundamento debaixo dos pés (graças a uma religião ou a um substituto qualquer de religião, ou simplesmente graças à força encobridora do cotidiano), perdemos o verdadeiro clima da religiosidade (mas, possivelmente, tal formulação é, ela própria, resultado da falta de fundamento)<sup>16</sup>.

O homem tem experiência de tal clima religioso – ainda que indiretamente – nas manifestações culturais vivenciadas no surrealismo, na filosofia existencial e no teatro que representa o absurdo. São épocas de ruptura como, por exemplo, o final da Antiguidade, o final da Idade Média e a Contemporaneidade onde a falta de fundamento revela e encobre a verdade<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> MENDES. *Pensando a fotografia (a memória)*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 196.

<sup>16</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 20.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 21.

A Praga<sup>18</sup> de Flusser, Kafka e Rilke, é uma cidade marcante e ao mesmo tempo supera todas as diferenças nacionais, sociais e religiosas, imprimindo aos seus cidadãos sua marca indelével. Foi centro da cultura tcheca, judaica e alemã, o que provocou grande riqueza de ideias. Ela era internacionalista, frisava Flusser. A comunicação dava-se de forma privilegiada através de duas línguas maternas: tcheco e alemão. O aspecto linguístico era um privilégio no momento em que se possuía duas línguas maternas. As diferenças entre o eslavo e o germânico, segundo o filósofo, não eram identificadas apenas como diferença, mas como complemento. A autoidentificação tornava-se irrelevante, por exemplo, se era tcheco, alemão ou judeu. Flusser identificava-se simplesmente como praguense, que era sua base. “Praga é clima existencial, e todos os nivelamentos, com suas múltiplas tensões, ocorrem em tal clima”<sup>19</sup>.

Todo esse encantamento ruiu no momento em que a realidade da invasão nazista, primeiramente em Viena, na Áustria, torna-se iminente; refugiados narravam os acontecimentos em que os coirmãos eram assassinados sistematicamente. Essa experiência não era própria de Viena, mas temporalmente própria da Idade Média e geograficamente própria da África Central e, segundo o filósofo, era um pesadelo constante que se operacionalizava entre a realidade das notícias do dia e o temor dos sonhos à noite.

A aceitação da realidade passava a ser o problema. Tudo (família, amigos, faculdade, filosofia, arte, planos para o futuro) devia ser aceito como ilusão, e a realidade era o fato da morte violenta iminente: tarefa ontológica que ameaçava ultrapassar até as forças de um jovem<sup>20</sup>.

O desejo era fechar os olhos para o que acontecia em Viena na esperança que tudo passasse. Muitos foram vítimas dessa tentação. Para Flusser, “agarravam-se à Praga como a um *iceberg* que flutuava em correnteza quente”<sup>21</sup>. O sionismo apresentava-se como ponte sobre o abismo no momento em que se passa a considerar a possibilidade de uma vida agrária na Palestina. Mas essa possibilidade era o mesmo que trair sua essência no mundo, pois faltava aptidão para a tarefa. Flusser questionava-se: “ir para a Palestina e fazer o quê?” Como criar uma nova realidade na ausência de fundamento? A possibilidade de ser assassinado

---

<sup>18</sup> Praga tem uma característica marcante como poucas cidades, o que leva Flusser a repensar a diferença entre “civilização” e “cultura”. Segundo o filósofo “cultura é produto da agricultura. É ela um ‘colher’ (*colere*) das coisas arrancadas da natureza. Civilização é produto da vida urbana. É ela a tentativa de informar significativamente a vida do ‘cidadão’ (*civis*). É formação, não colheita. Poucas cidades têm tal poder formativo” (FLUSSER, 2007, p. 23).

<sup>19</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 24.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 34.

pelos nazistas era a solução mais fácil. A própria afirmação do filósofo confirma essa possibilidade: “mas a gente mesmo estava perdendo o chão debaixo dos pés, e preparava-se para ser assassinada”<sup>22</sup>.

Os alemães chegaram e provocaram modificações profundas em Praga, embora o acontecimento fosse esperado, mas não se acreditava que fosse possível. Sentiam-se como animais, acossados pelas feras esperando o momento oportuno para dar o bote. A presença nazista representava o rosto do mal. Procuravam-se respostas invocando todo conhecimento, cultura e fé, mas a resposta não vinha. A possibilidade de fugir para o Ocidente tornou-se realidade mesmo sabendo que tal decisão “equivalia ao sacrifício da dignidade em prol da sobrevivência do corpo”<sup>23</sup>. A fuga era perigosa, mas diante da morte praticamente certa pelos nazistas ela se tornava condição razoável. É diante desses acontecimentos que Flusser afirma que “a falta de fundamento tinha se iniciado”<sup>24</sup>.

A fuga para Flusser representava a morte porque ao olhar os rostos dos familiares poder-se-ia visualizar máscaras de morte. Quando surgiram notícias das mortes terríveis impostas pelos alemães, não mais impressionavam porque as execuções nazistas significavam a concretização do projeto de morte. O filósofo relata o episódio de Nietzsche sobre a morte de Deus e os livros que o acompanharam na fuga.

Nietzsche passou a ser a revelação do encoberto. Mas os dois livros que acompanharam a gente na fuga (únicos bens materiais) não eram de Nietzsche. Eram o *Fausto* de Goethe (por causa de Mefistófeles, não Fausto) e um livro de preces judeu. O livro de preces, aparentemente porque foi a mãe já morta que o botou nas mãos da gente (uma mãe da qual se tinha ignorado toda religiosidade), mas na realidade por razões então e agora ignoradas. O livro de preces (mas não o *Fausto*) se perdeu durante a fuga<sup>25</sup>.

Após a fuga, Londres na Inglaterra tornou-se local de moradia por cerca de um ano onde viveu na prática o *bodenlos*, sem chão. Inicialmente Flusser procurava preencher duas condições na permanência em Londres: a primeira consistia em trabalhar e em ganhar dinheiro para o sustento, tarefa que segundo ele, era fácil, pois não importava o tipo de trabalho; a segunda consistia em conservar o papel de observador distanciado, também fácil já que essa era a sua própria condição de imigrante<sup>26</sup>. Com a possibilidade dos nazistas invadirem a Inglaterra era necessário emigrar para novos territórios no qual o fato de ser judeu

<sup>22</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 35.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 41.

representava apenas uma sombra. Terras inteiramente fora do contexto e da realidade se apresentavam; o Brasil seria o seu destino e, para isso, teria que aceitar o batismo católico como um meio para a obtenção do visto. Mais uma vez Flusser juntou-se à família Barth para uma nova jornada em outro país, dessa vez de barco. Nas palavras de Flusser, o sentimento de fuga: “Para a Tailândia ou o Brasil, por exemplo. É claro e deve ser confessado: a decisão para a emigração era parcialmente motivada pelo medo da morte do outro”<sup>27</sup>.

A viagem a partir da Inglaterra para o Brasil em 1940 é a nova realidade. Ao desembarcar no porto do Rio de Janeiro recebe a notícia da execução de seu pai e das primeiras deportações em massa. São Paulo é a cidade escolhida para viver. O filósofo critica o desenvolvimento da industrialização de São Paulo especialmente porque nasce com os lucros da guerra e na produção de carros blindados para a batalha. Flusser resume a nova realidade na cidade de São Paulo nos seguintes termos: “Este 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 de noite”<sup>28</sup>.

Diante do clima existencial da realidade brasileira e da falta de fundamento atestada pelo próprio filósofo quando expressa que estar no Brasil equivalia a estar em Marte, a filosofia apresentava-se como caminho atenuante<sup>29</sup>. Ao questionar-se: “Por que a gente não se matou?” Responde de duas maneiras: não se matou por covardia, por temer as dores da morte; não se matou porque sentia coragem, porque acreditava que tinha alguma tarefa a cumprir. Aparentemente contraditórias, ambas as respostas possuem uma verdade: “a possibilidade de matar-se hoje, e de não ter que enfrentar o amanhã, tornou viável o amanhã, e o fazia diariamente”<sup>30</sup>. O sentimento de morte e suicídio o acompanhou de perto nos primeiros anos no Brasil, pois considerava sua existência miserável. Era infeliz na atividade profissional porque não gostava do mundo dos negócios e não apresentava talento para a administração. “Edith sempre o acompanhava no caminho para o trabalho, com medo de que ele pudesse se matar. Seu marido lhe parecia indiferente e perdido, uma pessoa ‘louca’ que simplesmente não sabia ou não podia se orientar naquele mundo”<sup>31</sup>. Restava ler os filósofos não apenas para

---

<sup>27</sup>FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 46.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>29</sup> Flusser comenta duas sentenças que ajudavam a iluminar “a noite do desespero paulista. A wittgensteiniana: ‘Não **como** o mundo é o mistério, mas **o que** o mundo é’. A Kafkiana: ‘Passei a vida combatendo a vontade de acabar com ela’” (FLUSSER, 2007, p. 59).

<sup>30</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 59.

<sup>31</sup>FINGER. *As redes de Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo; FINGER, Ana; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*, p. 25.

adquirir conhecimento, ou valores, mas para divertir-se. O repertório das leituras e dos autores era limitado na cidade de São Paulo em virtude da própria guerra.

A filosofia continental europeia não penetrava, e a gente estava limitada à filosofia anglo-saxônica e alemã emigrada. Isto significava: Cassirer e os neokantianos, Dewey e os pragmáticos, Russell, Whitehead e os logicistas, o Círculo de Viena transferido para a América, alguns neo-hegelianos, e um curioso tipo de marxistas (a futura “nova esquerda”). Com isto a gente brincava, até que a figura gigantesca do *Tractatus* lançou sua sombra sobre a cena<sup>32</sup>.

A dificuldade de Flusser inserir-se no contexto brasileiro era diagnosticada por ele como falta de fundamento. O problema não era no sentido de orientar-se no mundo, mas de poder engajar-se nele novamente e encontrar uma maneira de resolver o problema do engajamento e de sua contradição. O engajamento revela-se na reflexão das ilusões provocadas pelo ambiente brasileiro e ao mesmo tempo na simpatia transmitida por esse ambiente. A guerra tinha acabado com um desfecho inesperado pelas bombas de Hiroshima e Nagasaki. O problema ético dava lugar ao problema ontológico que preocupava Flusser. A questão ética remetia ao fato que a bomba tinha sido feita pelos cientistas judeus emigrados da Itália e da Alemanha, cientistas engajados na pesquisa nuclear e na prática contra os nazistas. No entanto, as bombas foram detonadas no Japão e não na Alemanha e nem pelos cientistas judeus, mas pelo Estado Americano. A história provou uma contradição entre teoria e prática, o clímax histórico foi transferido do Atlântico para o Pacífico. A bomba detonada sobre Hiroshima atingiu o clímax e assim sustentava-se eticamente. No entanto, a de Nagasaki, era anticlímax insustentável.

A gente não conseguia compreender que estes três aspectos éticos (teoria-práxis, Atlântico-Pacífico, e clímax e anticlímax) não ocupavam o centro da discussão geral, mas se encontravam encobertos pela conversa irreal do tipo “plano Marshall”<sup>33</sup>.

O problema ontológico das bombas é o que interessava Flusser porque, do ponto de vista teórico a bomba comprovava a hipótese de que a matéria não passava de energia concentrada. Do ponto de vista prático, a bomba provava que a humanidade tinha desenvolvido um artefato tecnológico que permitia o suicídio coletivo. Acreditava-se que os aspectos teóricos e práticos da bomba seriam o pano de fundo para novos acontecimentos individuais e coletivos que viriam a acontecer. “A gente subestimava, ridiculamente, a

<sup>32</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 57.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 73.

capacidade humana para desconversar e fazer esquecer o Nada e a Morte"<sup>34</sup>. Os acontecimentos em torno da reconstrução da Europa, a guerra fria entre Rússia e Estados Unidos dava a entender que a loucura da bomba atômica nunca tivesse acontecido. No Brasil as pessoas apresentavam-se muito à margem dos acontecimentos da guerra e do poder que os Estados Unidos exerciam sobre a política e a economia brasileira, assumindo deliberadamente um faz de conta de que estavam construindo um futuro melhor.

Flusser sente uma sensação de responsabilidade diante da miséria e dos problemas sociais e culturais que caracterizavam o Brasil. Tinha consciência que tal conjuntura advinha de uma sociedade hierarquizada e ordenada por níveis de cultura e economia, e que São Paulo representava um degrau mais baixo em tal hierarquia. Para integrar-se na natureza brasileira é necessário colocar raízes na realidade não-histórica, ou seja, manter-se afastado da história, da cultura e da realidade europeia. Aceitar como desafio a imensidão da terra brasileira, cuja população aglomerava-se ao longo da costa e despovoava-se no seu interior. O desafio é encontrar-se a si próprio dentro da vastidão dessa terra. O contato do filósofo com a natureza brasileira foi assim descrito de forma objetiva:

Um imenso planalto levemente ondulado, sem acidentes notáveis, e coberto de vegetação relativamente baixa, mas esporadicamente densa, forma o núcleo da natureza brasileira. Tal planalto se inclina para o oeste em direção aos enormes pântanos, em busca dos quais corre a maioria dos rios que o cortam, e cai para leste em direção ao oceano por dois degraus abruptos, a serra da Mantiqueira e a serra do Mar: portanto dá as costas ao mar e encara o centro do Continente. Duas cores predominam no planalto: o roxo avermelhado de uma terra que tende a levantar-se em poeira, e o verde escuro de uma vegetação perene. O clima é úmido, continental e subtropical na parte sulina do planalto, e tende a tornar-se seco, continental e tropical quanto mais a gente avança rumo ao norte. A pressão é quase sempre alta, de forma que a sensação de opressão e depressão predomina, interrompida apenas por noites claras e certas manhãs límpidas libertadoras. A luz solar é muito forte, e mata todas as cores, salvo as mais berrantes. A vida animal é surpreendentemente rara, com exceção de insetos e répteis. Quase não há flores, mas há árvores floridas. O impacto que o planalto causa pode assim ser resumido: senilidade pacífica, meiga e deprimente. A natureza se apresenta como anciã que conserva ainda toda a sua feminilidade, sem exercer nenhuma atração sexual, nem provocar desejo. Aos que procuram dominá-la, tal anciã gigantesca se revela relativamente estéril, cabeçuda e cheia de manhas<sup>35</sup>.

No final da década de 1940 Flusser passa a tomar contato com a cultura brasileira o que marcou o curso de sua vida. Tornou-se diretor da Stabivolt e manteve contato com universidades, o que proporcionou amizade com Vicente Ferreira da Silva, Dora Ferreira da Silva, Milton Vargas e Samson Flexor. A atitude de aproximação visava o engajamento e o objetivo era aprender e compreender a cultura mais intimamente possível a fim de interagir

<sup>34</sup>FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 73.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

nela. A cultura provoca marcas na vida e leva o filósofo a classificar a relação de cultura e vivência a partir dos seguintes modos:

(i) A primeira é a cultura a que se pertence por nascimento. É o ambiente no qual se vive. É determinante no sentido que ali foi lançado na origem. É vivenciada por muitos como apenas uma entre várias culturas existentes e possíveis. Tal situação não exclui informações sobre outras culturas, pois as informações dadas não são tomadas como alternativa, mas como problemas no âmbito da própria cultura. A cultura estrutura o universo todo e engloba todas as culturas. Flusser exemplifica:

De forma que não ‘descubro’ a cultura brasileira se estudo em Praga, mas a encubro, pelo contrário, com a cultura praguense (faço o que pode chamar-se ‘culturologia brasileira’ com os métodos e as categorias da cultura praguense)<sup>36</sup>.

(ii) A segunda vivência ocorre na transcendência da própria cultura, numa situação de falta de fundamento no momento em que se plana num complexo conjunto de outras culturas. Isso provoca problemas ao adentrar-se nessa cultura, na sua hierarquia e nos seus abismos culturais. Para Flusser, “tal visão permite comparações entre culturas, mas exclui toda valoração, e portanto todo engajamento em determinada cultura”<sup>37</sup>.

(iii) A terceira ocorre no encontro entre duas culturas que se chocam e o exemplo clássico é a situação do imigrante. A imigração transporta o sujeito a outra cultura e faz com que ele experimente essa cultura de fora pra dentro. Assim, deve absorver as duas culturas nas quais se encontra e fazer com que a nova substitua a anterior na sua forma. Uma realidade vai ser substituída por outra e, segundo Flusser,<sup>38</sup> não se abre o abismo da falta de fundamento, porque o processo de substituição é lento e se passa inconscientemente por um longo tempo na vida do imigrante. O problema de assimilação é transmitido para filhos e netos e em nenhum momento é constatada uma passagem automática de uma cultura para outra; ela é imperceptível até que a nova realidade seja vivenciada. No entanto, a realidade de Flusser foi diferente, o que pode ser observado nesse comentário:

A gente mesmo nunca passou por tal vivência, e nisto se distinguia de todos os demais imigrantes com os quais tinha contato. Nos primeiros dez anos de vida brasileira, a cultura do país era para a gente uma entre muitas, que a gente observava a partir da distância proporcionada pela falta de fundamento. E, subitamente, a gente tomou a decisão (*Entschluss*) de engajar-se nela de forma que a vivência que a gente

---

<sup>36</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 86.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 89.

tinha não se enquadra em nenhum dos tipos de vivência que acabam de ser esboçados. De passagem seja dito que isto explica, em parte, o fato curioso de que doravante a gente se sentia muito mais ligado a “brasileiros natos” que aos imigrantes<sup>39</sup>.

O fato de sentir-se brasileiro deve-se ao engajamento da cultura, facilitada e observada nitidamente na forma da língua brasileira. A língua é a vivência fundamental da cultura. A nova língua é meio de comunicação com o novo ambiente. Para o filósofo, o imigrante no Brasil aprende português para comunicar-se com os brasileiros e assim passa a ser dominado pelo português, estruturando seus pensamentos e sua realidade. Para ele o engajamento na cultura brasileira passava pelo engajamento da língua brasileira o que significa que a língua era absorvida não apenas para contatos com os brasileiros, mas como instrumento de articulação, como matéria prima para ser vivenciada. O objetivo era penetrar na essência da língua portuguesa e permitir a modificação da realidade. Conforme Flusser, “a gente procurava ser dominada pelo português a fim de dominá-lo, e engajar-se nele a fim de utilizá-lo no engajamento em prol da sociedade brasileira. A síntese de tal dialética, a meta do engajamento, era tornar-se escritor brasileiro”<sup>40</sup>.

Ao comentar o processo da informação, Flusser<sup>41</sup> apresenta uma diferença entre diálogo e discurso. O discurso é o processo em que as informações são transmitidas através de emissores aos receptores. É a propagação das informações no tempo, o que confere um caráter tradicional e conservador, dinâmico e progressivo: tradicional porque o receptor está conectado às fontes informativas da cultura; conservador porque o discurso preserva as informações de uma dada cultura; dinâmica porque as informações são passadas do passado para o futuro; e progressivo porque o discurso ramifica as informações e atinge camadas mais amplas. O clima existencial do discurso está ligado aos emissores (publicitários, pregadores, professores) que estão de posse das informações e que se dedicam à transmissão aos receptores conferindo-lhes valor.

O diálogo, ao contrário, é o processo em que vários detentores de informações parciais e duvidosas trocam informações entre si, com o objetivo de atingir uma síntese que passa a ser considerada uma nova informação. Portanto, o diálogo visa a elaboração de uma informação nova. O clima existencial do diálogo exige o engajamento de políticos, filósofos e

---

<sup>39</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 89-90.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 115-117.

artistas que estão de posse de informações duvidosas e dedicam-se a colocar essas informações à prova, a fim de torná-las válidas.

Uma característica de Flusser era a utilização da ironia e do humor na exposição de suas ideias filosóficas. Pouco se conhece sobre a natureza do humor e em grande parte da história ele esteve vinculado à sua proibição, talvez por ser inconcebível pela mentalidade da Idade Média que Cristo pudesse ter rido. O que se sabe é que se trata de um modo de comunicação do ser humano. O livro de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, pode ser exemplo dessa mentalidade. A trama gira em torno de um livro perdido, o Segundo livro da *Poética* de Aristóteles que teria escrito sobre o riso e a comédia, e que o velho monge, Jorge Burgos, esconde na biblioteca empoeirada do monastério porque ele ameaçaria a própria integridade da fé religiosa que o monge esforçara-se em preservar. A justificativa era que o riso mata o temor e é o temor que mantém a fé.

Nota-se certa rejeição e preconceito quando o humor é tratado como tema e método nas investigações acadêmicas. Muito mais quando se refere às investigações filosóficas. Exercitar o humor leva o ser humano a conhecer-se melhor. Neste sentido, o objetivo desta pesquisa a seguir é conhecer melhor Flusser através de relatos e acontecimentos que revelam sua ironia e humor filosófico, uma das facetas desse filósofo polêmico.

Na Bienal de São Paulo por ocasião de uma palestra Flusser “investia contra a maioria sisuda que o ouvia com este comentário: ‘Daqui a alguns séculos, os futuros humanos nos olharão com desprezo por nossa *seriedade animalesca*’”<sup>42</sup>.

Mais que um estilo, isso é um modo de vivenciar a filosofia. “Certa vez encontramos na Avenida São Luís, o Professor João de Escatimburgo, cujo trabalho conheço pouco mas sei da repercussão, altaneiro, bem-vestido, que nos cumprimentou e ao ‘como vai, professor’, do Flusser, respondeu ‘progredindo, professor. Progredindo’. Flusser abaixou a cabeça, teatralmente como fazia, lamentou um ‘sinto muito’ e foi-se embora. Claro. Só se progride em direção à morte. Pois não?”<sup>43</sup>.

Dotado de uma leveza estilística, Flusser com ironia e humor, comentou no livro *Ficções Filosóficas*, a canção da época interpretada por Jair Rodrigues, “Deixa isto pra lá”:

---

<sup>42</sup> LEÃO. *Pessoa-Pensamento no Brasil*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 25.

<sup>43</sup> FILHO. *Presença de Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 39.

Uma análise fenomenológica e existencial dos *hit songs* da atualidade pode revelar a “alma do povo”. (...) O título do presente artigo é tirado de uma dessas canções de êxito fulminante. O núcleo dessa canção é constituído pela frase: “Eu não estou fazendo nada”. Trata-se de uma glorificação e de uma apologia da conversa fiada pela conversa fiada. “Faz mal bater um papo assim gostoso com alguém?” O texto, a melodia, o ritmo e os gestos conseguem captar, de maneira feliz, um aspecto da consciência coletiva: “Deixe que falem, que digam, que pensem, deixe isto pra lá, eu não estou fazendo nada, você também. Faz mal bater um papo assim gostoso com alguém? Vem pra cá, o que é que tem?” A minha tese é a seguinte: por trás da aparente idiotice do texto esconde-se um cinismo profundo e uma desilusão total com os valores da sociedade. A canção advoga, com efeito, o abandono desses valores, e sua substituição pela inautenticidade do bate-papo. (...) “Vem pra cá, o que é que tem, *vamos não fazer nada*”. Esta é, ao meu ver, a mensagem infernal que a nossa canção articula. Os leitores poderão argumentar que estou exagerando a importância da canção e que ninguém está tomando a sério a sua mensagem. Que, afinal, ela estará esquecida dentro de poucas semanas. Mas este argumento hipotético dos leitores equivale a dizer: “Deixe que falem, o que é que tem? Faz mal bater um papo assim gostoso com alguém?” (...) Escolhi como título deste artigo a frase do texto “Deixe isto pra lá”, porque ela significa quase exatamente aquilo que Guimarães Rosa articula na primeira palavra do *Grande Sertão: Veredas*, a saber: “Nonada”. Entre a canção e o romance abre-se um abismo não apenas estético mas também ético, que é sintoma da situação dentro da qual fomos lançados. Ambas as articulações estão debaixo do signo do nada. O brado desesperado, digno e corajoso de Guimarães Rosa é “*Não ao nada!*”. A recomendação desesperada, vergonhosa e cínica da canção é “*Sim ao nada*”.

Uma personalidade que contribuiu muito no diálogo tanto na crítica estética como estilística e de forma verdadeira que Flusser conheceu no Brasil foi Alex Bloch. “É judeu praguense como a gente, imigrante no Brasil como a gente, e aceita conscientemente a existência sem fundamento como a gente”<sup>44</sup>. Existem histórias impressionantes sobre o Bloch, uma pessoa que fazia da vida um teatro, que se recusava a viver uma vida medíocre e sem emoção no sentido que viver significava ter experiências e imersão no ambiente natural e cultural até fundir-se nesse mundo de aventura. Considerado por Flusser como um gênio e sua genialidade manifestava-se justamente na intensidade da sua vida. Nasceu em agosto de 1916 e em 1939, após a invasão nazista saiu de Praga, passou por Florença e Paris e depois São Paulo em 1940. Trabalhou na Livraria Triângulo como vendedor de livros técnicos. Falava diversos idiomas e os livros que oferecia nas Universidades e Indústrias já os tinha lido e inclusive emprestava livros a Flusser. Devido a sua ampla cultura e sua acessibilidade, todos queriam conversar com ele. Eram muitos os pedidos que a Livraria recebia por intermédio de suas vendas, o que acabou criando uma situação difícil porque o dono da livraria diminui a comissão que tinha a receber e também começou a dar problemas com outros vendedores. Existe uma série de outras histórias cômicas envolvendo Bloch. Desta forma sintetiza Flusser a rica personalidade do amigo:

---

<sup>44</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 122.

Por exemplo: ser vendedor de livros técnicos em São Paulo, ser comprador de Guaraná no interior baiano, ser laiaio de bispo budista em Suzano, ser empregado de varejista judeu em Bom Retiro, e de bordel na Liberdade, ser condutor de bonde, ser técnico de televisão, ser explorador no Araguaia e viver com missionários em Goiás, ser musicólogo especializado em cantos africanos, fazer lógica simbólica e Ioga, estudar música eletrônica e construção com cimento armado, especular na bolsa e com imóveis e ser operário em Stockholmo, viver com pintora brasileira e com um grupo esotérico em Londres, praticar o catolicismo e a dinâmica de grupos<sup>45</sup>.

No final de suas vidas, romperam a relação, desentenderam-se porque Bloch tinha dificuldade em entender a simpatia de Flusser pela cultura alemã. As divergências eram muito fortes nesse sentido, o que ocasionou o afastamento. Flusser respeitou tal decisão porque sentia que era uma atitude honesta.

---

<sup>45</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 123.

## 2. DA DÚVIDA À POESIA DE VILÉM FLUSSER

*Se a língua cria a realidade e a poesia cria a língua, quem cria a poesia?*<sup>46</sup>

A obra de Vilém Flusser é constituída de temas e momentos na história com uma unidade muito relevante: a linguagem. É um dos fios condutores de seu pensamento filosófico, pois a entende como algo mais abrangente do que as línguas e está associada à tentativa de acessar a realidade. Língua e imagem são duas dimensões da realidade que possuem a mesma função, a saber, o armazenamento de informação.

Uma das teses principais de Flusser, defendida no seu primeiro livro *Língua e Realidade*, é que a fonte da realidade é a língua, porque a língua cria a realidade. A gênese da língua está em nomear as coisas para apreender a realidade através da palavra. No entanto, desde Platão sabe-se que a realidade é irreduzível à linguagem, ou seja, não se pode apreender a realidade toda. No máximo, uma aproximação da realidade através das comparações, das alusões e da poesia. Flusser desenvolve sua filosofia aproximando-se de um modo de escrever poético e, também, pode-se acrescentar no seu caso, um estilo provocativo e irônico, mas sem perder de vista a conotação poética do pensamento. Foi um pensador que valorizou a poesia como um processo que cria sucessivamente a língua enriquecendo-a, com o objetivo de facilitar a compreensão do mundo e da realidade. Escreveu como poeta e fez da poesia seu método. “Fala da poesia como uma espécie de sombra que goteja no pensamento”<sup>47</sup>. Diante da complexidade da realidade a poesia diz aquilo que é difícil dizer, que somente ela pode dizer, ou nas palavras do próprio filósofo, “a poesia diz o indizível”<sup>48</sup>. O enriquecimento da língua não quer dizer um ganho de conhecimento do mundo através da língua, pois quanto mais se sabe, mais se amplia a ignorância, porque se sabe o quanto ainda não se sabe. Assim, ocorre a expansão da língua e a ampliação do caos, conforme salienta o próprio Flusser: “a

---

<sup>46</sup> Questionamento que Gustavo Bernardo apresenta no início do prefácio do livro *Língua e realidade* de Flusser, segunda edição, 2004. O livro foi escrito em português no ano de 1963 por um filósofo tcheco que normalmente escrevia em alemão e a partir da edição do livro, Flusser sentiu-se incorporado ao português, tornando-a terceira língua materna. Flusser apresenta algumas pistas para responder a pergunta acima ao formular a definição de poesia: “poesia é o esforço do intelecto em conversação de criar língua”. A conceituação dar-se-á no discorrer do trabalho.

<sup>47</sup> CASTELHO. *Vilém Flusser, o poeta escondido*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser*, p. 174.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 175

poesia aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável”<sup>49</sup>. Esse pensamento resume a sua teoria do conhecimento e da poética.

Apenas o sinal de “?” foi o nome do artigo que Flusser escreveu para o jornal *O Estado de São Paulo*. O signo não é apenas objeto ou seleção, mas uma situação de interrogação, da dúvida, pois quando se depara com “?” o clima diverge da conclusão do signo “.”, que também diverge do sentido exclamativo do signo “!”. Os três signos mencionados, não podem ser pronunciados e nem falados. Somente pode-se traduzi-los como ponto de interrogação, ponto final e ponto de exclamação. Esses três tipos de pontos definem o sentido e o clima existentes na frase. Entre os signos, o ponto de “?” é o que mais agrada a Flusser:

Devo confessar que entre todos os signos existenciais é o “?” aquele que mais significativamente articula, a meu ver, a situação na qual estamos. Creio que pode ser elevado a símbolo de nossa época com justificação maior que qualquer outro. Maior inclusive que a cruz, a foice e o martelo, e a tocha da estátua da liberdade. Mas elevado assim a símbolo deixa de ser, obviamente, o “?” um signo que ocorre em sentenças com sentido. Sofre o destino de todos os símbolos extras sentenciais: é equívoco e nebuloso. Contentemo-nos pois com o “?” como signo que ocorre em sentenças, mas saibamos manter fidelidade ao seu significado. Não será este o papel mais nobre da nossa poesia? Formular sentenças com sentido novo que tenham um significado que lhe é conferido pelo “?” pelo qual acabam? Formulando este tipo de sentenças, rasgará a poesia novas aberturas para um discurso que ameaça acabar em ponto final<sup>50</sup>.

A dúvida é necessária e é preciso imaginar que um mundo inventado seja melhor que o mundo no qual está inserido, embora essa suposição permita afirmar que todo pensamento é um fingimento. Mesmo assim, sem dúvida não há pensamento, ciência ou filosofia. Não existe filosofar autêntico que não tenha brotado da dúvida. Nesse sentido, é oportuno o comentário de Bernardo<sup>51</sup>:

Ao duvidar para que não se duvide mais, duvida-se no limite da própria dúvida, produzindo um conhecimento de fato espetacular que todavia é também loucura, como o comprovam a bomba atômica (a espécie tornando-se tão poderosa que pode exterminar a si mesma em vez) e o campo de concentração (a espécie tornando-se tão absurda que nega a si mesma em vez).

O ponto de partida da dúvida é a fé, movimento de procura da verdade que leva a encruzilhadas para se desdobrar em outras possibilidades. Ou seja, quanto mais se investiga,

<sup>49</sup> FLUSSER. *A Dúvida*. Rio de Janeiro, p. 68.

<sup>50</sup> Artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 22 de outubro de 1996 no caderno Suplemento Literário, p. 36.

<sup>51</sup> BERNARDO. *Do pensamento como dúvida*. In: BERNARDO, Gustavo; FINGER, Ana; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*, p. 112.

mais se sabe, e quanto mais se sabe, mais dúvidas aparecem. O espírito nos remete à crença e o intelecto à dúvida. Na origem o espírito acredita, tem boa fé. A dúvida desfaz a ingenuidade, cria uma nova fé, que difere da certeza, para tornar a fé melhor que a inicial. As certezas originais colocadas em dúvida deixam de ser autênticas. No entanto, a dúvida aplicada sistematicamente produzirá novas certezas, que possivelmente serão mais elaboradas, mas nunca serão autênticas, pois conservarão a marca da dúvida original. Flusser define a dúvida da seguinte forma:

A dúvida é um estado de espírito polivalente. Pode significar o fim de uma fé, ou pode significar o começo de outra. Pode ainda, se levado ao extremo, ser vista como “ceticismo”, isto é, como uma espécie de fé invertida. Em dose moderada estimula o pensamento. Em dose excessiva paralisa toda a atividade mental. A dúvida, como exercício intelectual, proporciona um dos poucos prazeres puros, mas como experiência moral ela é uma tortura. A dúvida, aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa, portanto de todo o conhecimento sistemático. Em estado destilado, no entanto, mata toda curiosidade e é o fim de todo conhecimento<sup>52</sup>.

A dúvida da dúvida se estende, a partir do entendimento, às demais camadas da mente e ameaça sabotar os pontos de apoio do senso de realidade. Para Flusser, “a dúvida da dúvida ameaça destruir os últimos vestígios da fé, da sanidade e da liberdade, porque ameaça tornar o conceito de ‘realidade’ um conceito vazio, isto é, não vivível”<sup>53</sup>. O conceito de “realidade” refere-se ao progresso da dúvida que para Flusser é um processo histórico, visto coletivamente e um processo psicológico, se visto individualmente. É a intelectualização progressiva. O intelecto<sup>54</sup>, que é aquilo que pensa, portanto, aquilo que duvida, invade as regiões da mente para articulá-las e torná-las duvidosas. “A dúvida da dúvida é a intelectualização do próprio intelecto; com ela, o intelecto reflui sobre si mesmo. Torna-se duvidoso para si mesmo, desautentica a si mesmo. A dúvida da dúvida é o suicídio do intelecto”<sup>55</sup>.

Toda radicalidade da dúvida cartesiana e do idealismo desembocam no niilismo. Na avaliação de Flusser esta é a primeira ou a segunda geração que experimenta o niilismo

---

<sup>52</sup> FLUSSER. *A Dúvida*, p. 21.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>54</sup> Para Bernardo, Flusser prefere referir-se a intelectos em vez de pessoas, porque o intelecto é o campo dos pensamentos das pessoas. É uma forma de teia que, inicialmente desorganizada e confusa, procura tomar forma e quando atinge o objetivo acontece o “significado”. “Mas os pensamentos significativos não ‘curtem’ muito esta satisfação, porque eles logo se reproduzem e geram novos pensamentos. Pensamentos são, portanto processos estéticos (em busca de uma forma) e auto-reprodutivos (porque geram novos pensamentos)” (2008, p. 114).

<sup>55</sup> FLUSSER. *A Dúvida*, p. 26.

vivencialmente<sup>56</sup>. A dúvida da dúvida não se dá apenas no sentido teórico, mas existencial. No entanto, esse niilismo produz uma situação existencial insuportável: “a perda total da fé, a loucura do nada todo-envolvente, a absurdidade de uma escolha dentro desse nada, são situações insustentáveis”<sup>57</sup>. Mesmo que o niilismo produza uma situação existencial insustentável, precisa ser encarado como ponto de partida de uma tentativa de superação, uma tentativa de encontrar um novo senso de realidade.

O homem pensa em forma de corrente de pensamentos, um pensamento se segue sempre a outro. O primeiro pensamento não é suficiente por si só, necessita de outro pensamento para certificar-se, ou seja, o segundo pensamento duvida do primeiro que já duvidava de si próprio. Assim, o pensamento percorre o caminho da dúvida e só sou enquanto esse pensamento não para.

A discussão em torno do intelecto e a suas limitações com o objetivo de superação da nossa civilização são recebidas com ceticismo por Flusser, ao considerar uma valorização demasiada do intelecto e do despreparo de se colocar à frente da realidade. Nosso desenvolvimento cultural está alcançando a intelectualização de toda atividade mental, também a do intelecto. Essa intelectualização do intelecto é entendida por Flusser como a dúvida da dúvida. O intelecto é o único caminho para a realidade e esse caminho está interdito pela intelectualização do intelecto; daí o niilismo.

As palavras precisam ser explicadas de alguma forma, pois são dados do intelecto. São a própria realidade intelectual, a visão cósmica da realidade. A gramática classifica as palavras de uma língua e as distingue através de substantivos, adjetivos, proposições, conjunções e verbos. As palavras estão inseridas na língua e são pensadas e articuladas organicamente na engrenagem da língua. A ampliação da concepção do intelecto pode ocorrer através das palavras de nomes próprios (são chamados) e palavras secundárias (são conversadas). Chamar e conversar são duas atividades mentais. “Esse campo se expande por intuição poética criando nomes próprios a serem convertidos em palavras secundárias pela conversação”<sup>58</sup>. Em outras palavras, a poesia é a fronteira do intelecto e os nomes próprios são produtos da poesia. O esforço de pensar e articular nomes próprios é esforço poético. Flusser resume da seguinte maneira a concepção do intelecto:

---

<sup>56</sup>Foi com Nietzsche que o termo “niilismo” atingiu o mais alto grau do pensamento radical e foi na Idade Moderna o período em que o niilismo impregnou toda uma atmosfera cultural de uma época.

<sup>57</sup> FLUSSER. *A Dúvida*, p. 26.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 79.

Se o intelecto é o campo da dúvida, devemos dizer que a dúvida tem duas tendências: a “intuitiva” que expande o campo da dúvida, e a “crítica”, que o consolida. A dúvida intuitiva cria a matéria-prima do pensamento (nomes próprios), ao passo que a dúvida crítica converte essa matéria-prima em organizações articuladas, em frases significativas. A dúvida intuitiva é a poesia, a dúvida crítica é a conversação. Poesia e conversação, estas duas formas de dúvida, são, por isso mesmo, as duas formas da língua. No campo do intelecto ocorrem pensamentos (organizações linguísticas) de dois tipos: pensamentos poéticos e pensamentos conversacionais. No campo do intelecto ocorrem dois tipos de pensamentos: “versos” e “conversos”<sup>59</sup>.

A conversação é a forma de concentrar o pensamento sobre si mesmo, é a consolidação do pensamento que o torna sólido. “A conversação multiplica, ramifica, desdobra e especializa o pensamento. Graças à conversação o pensamento torna-se rico. As possibilidades intelectuais escondidas no verso são reveladas pela conversação”<sup>60</sup>. A conversação tem a ver com o aspecto intelectual do tempo no qual o progresso intelectual do pensamento é semelhante ao progresso do próprio tempo. Segundo o filósofo, o passado é “conversado”, o presente é o “conversando-se” e o futuro é o “a conversar”<sup>61</sup>. Através da conversação produzimos conhecimentos e todo conhecimento adquirido provém da soma das frases conversadas nos diferentes níveis de abstração.

Partindo do pressuposto de que Flusser afirma que o *universo, conhecimento, verdade e realidade* são aspectos linguísticos, é possível aferir que o que se percebe pelos sentidos e que se chama realidade é apenas um dado, que torna-se real no contexto da língua, única criadora de realidade. Também ao conceituar as palavras como “uma coisa no lugar da outra” quer dizer que elas são como portas que permitem acesso ao desconhecido quando abre-se a boca. Se as palavras estão no lugar de outra coisa é porque não nos é compreensível e, assim, é necessário criar a realidade, e as palavras servem aqui como mediadoras para chegar perto dela. A realidade assume posição próxima do intelecto, no entanto, essa proximidade não é suficiente porque o intelecto possui à sua disposição um conjunto de línguas para observar a realidade. Assim, toda vez que uma língua diferente é usada, a realidade difere. A esse respeito é esclarecedora a posição de Gustavo Bernardo no prefácio de *Língua e Realidade*<sup>62</sup> quando afirma: “a língua produz, contém e propaga a realidade, porque a realidade ela mesma é uma palavra, assim como ‘existência’ e ‘existir’ são palavras que retornam sobre as próprias pegadas”. E Flusser sintetiza sua posição na compreensão do

---

<sup>59</sup> FLUSSER. *A Dúvida*, p. 79-80.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>62</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 20.

mundo quando afirma que a “língua, isto é, o conjunto dos sistemas de símbolos, é igual à totalidade daquilo que é apreendido e compreendido, isto é, a totalidade da realidade”<sup>63</sup>.

Flusser destaca a forma plástica e maleável como qualidades da língua portuguesa, algo que também pode ser atribuído ao universo das artes. Com clareza quer moldar e fundir sua filosofia usando as palavras como matéria-prima. No entanto, é um escritor que se vê obrigado a aprender a língua em que escreve na medida em que vai escrevendo devido à sua condição de imigrante. Ao não dominar plenamente a língua o escritor precisa antes se fazer filósofo no sentido de esmiuçar o instrumento que dá forma ao pensamento. Como na concepção flusseriana o pensamento só existe sob a forma da linguagem, o instrumento usado para dissecar o próprio instrumento é a criação e a arte. “A poesia é a rede que recolhe o indizível e verte o dado novo para dentro do dito”<sup>64</sup>. E, no mesmo sentido, para Flusser “poesia é a criação de novos conceitos (palavras) e novas regras. (...) Pela criação de novas regras a liberdade de criação (única liberdade autêntica), longe de ficar reduzida, torna-se mais ampla”<sup>65</sup>. O salto conceitual de *Língua e Realidade* é a concepção da linguagem como algo maior do que a língua; amplia o próprio conceito no momento em que inicia a investigação da “música” e da “plástica” como estruturas de linguagem<sup>66</sup>.

O seu primeiro livro *Língua e Realidade*, escrito e publicado em português por um filósofo tcheco que normalmente escrevia em alemão, trata-se de uma obra prima. Aliás, é intrigante a forma de se relacionar com as línguas, pois dramatizava, através delas, o seu estar no mundo. Gustavo Bernardo no prefácio do livro *Língua e Realidade* aborda um fato em que Flusser explicava para a pintora Mira Schendel o porquê de traduzir para si mesmo.

Escrevia tudo primeiro em alemão, “que é a língua que mais pulsa no meu centro”. Traduzia depois para o português, “que é a língua que mais articula a realidade social na qual me tenho engajado”. Depois traduzia para o inglês, “que é a língua que mais articula a nossa situação histórica e que dispõe de maior riqueza de repertório e forma”. Finalmente, traduzia para a língua na qual queria que o escrito fosse publicado – “por exemplo, retraduzo para o alemão, ou tento traduzir para o francês ou reescrevo em inglês”. Procurava “penetrar as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade”. Não escrevia em tcheco, porque a expressividade adocicada da língua materna não lhe agradava, embora comentasse, galhofeiro:” eu falo tcheco em várias línguas”<sup>67</sup>.

<sup>63</sup>FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 201.

<sup>64</sup>CARDOSO. *O exílio de Flusser e o refúgio da linguagem*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser*, p. 383.

<sup>65</sup>FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 149.

<sup>66</sup>Ibid., p. 166-181.

<sup>67</sup>Ibid., p. 10.

Mediante o poder-ser<sup>68</sup> e o vir-a-ser, a realidade apresenta-se ao intelecto, objetiva-se, organiza-se no mundo e se realiza nas diversas formas da língua. Em outras palavras, na visão do filósofo, “as diversas línguas são as formas nas quais as potencialidades do *Eu* e do *Não-eu* se realizam, ou: o *Eu* e o *Não-eu* são os horizontes ontológicos (as situações de limite) de toda a língua”<sup>69</sup>. Ou seja, o *Eu* e o *Não-eu* são a finalidade conclusiva na direção da discussão em que o conjunto de línguas se expande. São os dois lados do *nada*<sup>70</sup> em que o pensamento existencial estabelece o ser. O nada está no núcleo do homem, é uma abertura através da qual o mundo surge. Então, o conjunto das línguas surge do nada do *Eu* e *Não-eu* e se desloca em direção do mesmo nada. Portanto, tem a origem no nada que vai em busca do nada e é nessa realidade que a conversação “vem do nada e trata do nada”. Flusser assume a seguinte posição: “o *nada*, longe de ser um conceito vazio e negativo, torna-se um superconceito sinônimo do *indizível*. Reformulando, portanto, podemos dizer que a grande conversação que somos surge do *indizível* e trata do *indizível*”<sup>71</sup>. O que o filósofo em princípio quer dizer pode parecer paradoxal de um lado e tautológico de outro, a saber, que a conversação vem do *indizível* e trata do *indizível*; isso parece paradoxal porque dá a entender que a conversação discute o *indiscutível* e o tautológico quando se entende que a conversação, segundo o filósofo, “significa algo em si, a saber, o *significado*. Sendo, entretanto, *indizível* sinônimo de *nada*, o paradoxo e a tautologia aparentemente da frase se dissolvem”<sup>72</sup>. Essa relação, no entender de Flusser é a que fica mais próxima de uma definição de língua como realidade. É possível ao resumir, ressaltar que a conversação, que é o conjunto de toda a realidade, origina-se e expressa-se a partir do *indizível*, do nada e tende para o caminho do *indizível*, o nada.

Flusser entende o mundo como caótico e insuportável para o ser humano. Para dar sentido à existência, necessita organizar esse mundo; uma das maneiras de fazê-lo é ordenar essa aparência caótica em um conjunto de regras, ou seja, a partir da linguagem. A língua é a estrutura do pensamento no sentido em que através dessa estrutura se percebe e se entende o mundo. Embora o pensamento e o mundo sejam a chave de compreensão do tempo, a substância e o ser diferem no pensamento português e alemão ou em outra língua, algo que leva a depreender que não há uma forma universal de pensamento.

---

<sup>68</sup> Entende-se por *poder-ser* os instintos, vivências inarticuladas, impressões.

<sup>69</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 130.

<sup>70</sup> Flusser ao usar a expressão “nada” quer dizer de forma objetiva: “*coisa em si, o de tudo diferente, o Não-eu. Subjetivamente se chama espírito, sujeito, Eu*” (2004, p. 133).

<sup>71</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 132.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 132.

Os pensamentos filosóficos são, como qualquer pensamento, frases de uma dada língua. São significativos e podem ser compreendidos somente dentro do conjunto dessa língua. Referem-se à realidade implícita nessa língua. Se traduzidos para outra língua, adquirem um novo significado, ligeiramente ou mais que ligeiramente diferente do significado original, porém certamente não pretendido pelo pensador. Devemos dizer, pois, há tantas filosofias quantas línguas que contêm pensamentos filosóficos<sup>73</sup>.

Com o objetivo de apresentar os diversos lados da linguagem, Flusser elabora um gráfico no qual sintetiza as várias teorias das camadas linguísticas. O gráfico é apresentado no formato de um globo em que o hemisfério norte representa a língua em evolução e o hemisfério sul representa a transição a partir da língua para a irrealidade ou, nas palavras do filósofo, o “silêncio inautêntico”. Vale dizer que os dois polos do gráfico representam a transição da língua ao indizível. O oriente do gráfico representa o mundo dos símbolos, especialmente os auditivos como a música, e o ocidente pelos símbolos pictóricos denominados “artes plásticas”. A localização do Equador é a que está mais próximo do conceito de língua. Trata-se da conversação, defendida pelo filósofo como comunicação autêntica desenvolvida através da conversa entre amigos, como a do comerciante com um cliente ou a conversação científica; isso é o conjunto de símbolos no ambiente das línguas flexionais. Localiza-se na esteira da recepção de informações novas no intuito de ampliar a realidade e provocar a discussão científica. É o estágio intermediário entre as duas irrealidades, ou seja, conversação e conversa fiada. A conversação, no entanto, é limitada no aspecto criativo porque não forma uma nova linguagem e as regras gramaticais são as mesmas. Para Flusser, no gráfico (Figura 1), “tudo que fica abaixo do equador da realidade é fictício neste sentido, é língua inautêntica”<sup>74</sup>.



<sup>73</sup> Ibid., p.  
<sup>74</sup> FLUSSER

Figura 1: Gráfico, anexo “2”<sup>75</sup>

A poesia faz fronteira com a conversação e está mais ao sul no gráfico. Torna-se oportuno apresentar o argumento de Batlickova quando enfatiza que:

Os intelectos que habitam esta região não se deixam limitar pelas regras restritas da gramática e da lógica, eles são capazes de manipulá-las e contorná-las. Estes intelectos avançam, através da camada da oração até o indizível, de onde tiram as palavras novas, enriquecendo a conversação e aumentando autenticamente o campo da realidade humana. A estas palavras novas, cheias de enigma e ainda não profanadas pela conversação, Flusser chama de “nomes próprios”. Os nomes próprios são disponibilizados para a conversação, que os livra do mistério e os torna compreensíveis e conversáveis<sup>76</sup>.

A poesia, por permitir a criatividade e flexibilidade é, para Flusser, o estado mais apropriado para o desenvolvimento da verdadeira filosofia. Uma filosofia dotada de honestidade deve contemplar as diversas línguas, o campo das traduções, promover uma abertura ao indizível e não se limitar pelas regras da lógica, mas assumir o compromisso de enriquecer a realidade tornando a cultura mais dinâmica. O filósofo deixa-se levar pelo veio poético, único caminho para a filosofia autêntica<sup>77</sup>.

A conversação e a conversa são camadas identificadas como língua propriamente dita. A conversação projeta-se em direção à ciência; a conversa compreende os processos que vão do bate-papo até a conversa fiada identificada na propaganda comercial, na política, nas revistas ilustradas e no romance. São pseudointelectos que mesmo participando da conversa jamais atingem o verdadeiro estágio da apreensão e compreensão da mensagem. Segundo o filósofo, são “fantoques, imitações de intelectos, intelectos embrionários, algo quase real, porém ainda abaixo do equador da realidade”<sup>78</sup>. A conversação é classificada por Flusser como autêntica porque no decorrer do processo as frases são formadas e através delas surgem informações que quando emitidas tornam-se mensagens. A segunda camada da língua, a conversa é produto da decadência da conversação, ou seja, conversação frustrada.

O filósofo ao mencionar que o intelecto é o lugar “dentro da conversação onde as informações surgem ou são acumuladas” – já nos anos de 1963, momento em que o livro *Língua e Realidade* foi publicado – está preocupado com o surgimento de uma nova ciência, a

<sup>75</sup>Ibid., p. 222.

<sup>76</sup> BATLICKOVA. *Poeticamente vive o filósofo*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser*, p. 85.

<sup>77</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 139.

<sup>78</sup> Ibid., p. 140.

cibernética: uma ciência em desenvolvimento que estuda esses processos de informação, transmissão de mensagens, arquivamento de informação e que tem relação direta com a conversação da língua. “Como resultado dessa nova ciência, cérebros eletrônicos estão prestes a participar dessa camada da língua, tornando-se, neste sentido, algo restrito: *intelectos*”<sup>79</sup>. O intelecto é entendido como algo que absorve informação transmitida por outro para aprender, compreender e posteriormente emitir informação nova, ou seja, articular. Portanto, a liberdade do intelecto, no campo da conversação, reside em transformar frases novas em novas informações a serem transmitidas. Nessa primeira fase de seu pensamento, o filósofo entende que os “cérebros eletrônicos” mesmo participando da conversação “não serão *Dasein* (existências) no sentido heideggeriano” porque não terão acesso às camadas superiores da língua<sup>80</sup>. Mesmo assim, considera o progresso da ciência como forma de ampliar a realidade e aumentar a relação com aquilo não estabelecido anteriormente, tarefa desenvolvida na segunda fase de seu pensamento.

A poesia<sup>81</sup> localiza-se no gráfico de Flusser, ao norte da conversação e é compreendida como uma espécie de mutação da conversação. Ainda que exista uma proximidade entre a conversação e a poesia, parece não haver dúvida para o filósofo de que a poesia é uma nova forma de língua. Com a intenção do intelecto ultrapassar a conversação em direção à poesia apresenta quatro estágios de transformação para o entendimento da poesia que é a conversação recolhida, encolhida, impermeabilizada e superada pelo intelecto. A este respeito argumenta Flusser:

O poeta (*Dichter*) recolheu a conversação sobre si mesmo, isto é, recolheu-se sobre si mesmo, concentrou-se sobre si, impondo-se novas limitações; está dentro de uma cerração impenetrável, que, quando penetrada, se dissipa em conversação comum e perde seu significado, e usa essa língua impenetrável como instrumento<sup>82</sup>.

O poeta é o que oferece matéria-prima para os compositores, ou seja, para os intelectos em conversação, o que corresponde a dizer que o poeta propõe e a conversação compõe. A produção poética vai em busca de algo até as profundezas do inarticulado para

---

<sup>79</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 136.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>81</sup> É oportuno uma explicação mais detalhada da palavra poesia feita por Flusser: “provém do grego *poietés* (aquele que produz algo) e *poiein* (fazer, no sentido de *estabelecer*). Sua tradução para o alemão é o *Dichtung* (adensamento, cerração, calefação). De acordo com a definição de *poesia* oferecida pela Encyclopaedia Britannica, ela é a expressão concreta e artística do intelecto humano em língua emocional e rítmica. (...) Acrescentarei minha própria tentativa de definir poesia: ela é o esforço do intelecto em conversação de criar língua” (FLUSSER, 2004, p. 144-145).

<sup>82</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 146.

depois ressurgir na superfície. Assim, o filósofo afirma que a “poesia é a produção da língua” e ao mesmo tempo questiona: “onde produz o poeta a língua?” “*Ex nihilo*, daquele nada indizível que é o Alfa e o Ômega da língua”<sup>83</sup>. A poesia é o lugar onde a língua, através de suas particularidades, absorve as potencialidades para a produção da realidade. Em resumo, é aceitável afirmar que a poesia abarca tudo aquilo que se chama de originalidade, pensamentos novos e, conforme o filósofo, a palavra é oportuna porque indica que a “poesia é o lugar onde novas frases têm origem”. Por essa análise, é possível deduzir que a poesia autêntica compreende toda filosofia produtiva e também as ciências nas quais novos conceitos são formulados, porque uma das atribuições do poeta é apresentar e transmitir pensamentos novos. O problema da questão está no significado e qualidade do “novo”, ou seja, o que distingue o novo pensamento poético do pensamento comum. Flusser<sup>84</sup> apresenta a seguinte posição: “a atividade poética é dupla: impõe novas regras e novas palavras (conceitos). Seus pensamentos (frases) são novos porque contêm elementos novos (conceitos novos) ou regras novas (gramática nova)”. Assim, a poesia é apresentada como criadora de novos conceitos e novas regras o que permite, através desta definição, uma ampliação da liberdade de criação, o uso de novos elementos que ampliam o território de escolhas para a atividade criadora.

O fenômeno linguístico, a língua é considerada por Flusser como um conjunto de símbolos que podem ser visuais ou auditivos que se desenvolvem no espaço das línguas flexionais, as palavras. As palavras, por sua vez, são dados de frases, pensamentos que se realizam no intelecto. No entanto, o intelecto não se articula somente nesse conjunto de símbolos, mas amplia sua estrutura em direção à música e às artes plásticas. No gráfico, o eixo que divide os dois polos contém o oriente (lado direito) representado pelos símbolos auditivos através da língua falada, e o ocidente (lado esquerdo) representado pelos símbolos visuais através da escrita; o primeiro se direciona à música e o segundo às artes plásticas. A poesia, a partir da localização do eixo central, deve ser lida, como também, falada. Nessa nova estrutura, a poesia propõe uma inovação nominada por Flusser de *estética*, estética provocadora de novas vivências. “A poesia das línguas flexionais tende para a música. A música é o lado estético, a vivência das línguas flexionais”<sup>85</sup>.

Em vista disto, é oportuno distinguir a língua poética *sensu stricto* da língua poética da filosofia. Inicialmente a diferença entre ambas é mais evidente quando a poesia é falada;

---

<sup>83</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade* p. 147.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 169.

ela também pode ser medida pelo ritmo, pela melodia, pelo timbre. O elemento poético comum entre elas é a “densidade e originalidade da língua”. Para Flusser<sup>86</sup>:

A poesia *sensu stricto* é uma língua do tipo da conversação, mais densa, mais original, e que quer ser falada para proporcionar sua vivência musical. (...) A língua da poesia, à medida que se desloca em direção à música, substitui estruturas *epistemológicas* e *lógicas* por estruturas *estéticas* e substitui elementos *compreensíveis* (palavras, conceitos) por elementos *sensíveis* (sons, pausas). Em outras palavras: no início do deslocamento da língua a partir da poesia em direção à música, ela quer ser ainda *verdadeira, certa e compreensível*, mas também *bela e vivida*.

Conforme a progressão do deslocamento da língua, a evidência recai com maior intensidade sobre a estética e a vivência e menos sobre a lógica. Do ponto de vista conceitual, segundo o filósofo, tanto a poesia como a música são artes. Nas camadas inautênticas da língua observa-se o processo de transição da conversação em direção à música. O estágio da conversa fiada “corresponde a pseudomúsica do *Kitsch* e do sentimentalismo da *gente*”. São sobras de música, sem mensagem e informação que não são apreendidos e nem compreendidos pelos participantes dessa camada. À camada da salada de palavras, apresentada no gráfico por Flusser, “corresponde uma camada de pseudomúsica, que consiste de berros e ruídos, tão conhecidos nos manicômios (...), que manifestam a loucura”. Na camada balbuciar, como na oração, as línguas se fundem. “Nesse nível idiótico residem elementos da música, tal qual da língua verbal, e são, fundamentalmente, os mesmos. A música destroça-se e dilapida-se no rosnar e grunhir do dado bruto inarticulado”<sup>87</sup>.

Ao considerar o lado esquerdo do gráfico no qual a língua se desloca a partir da língua escrita em direção à língua plástica percebe-se, por exemplo, de modo especial nas línguas flexionais, um abismo ontológico entre a língua verbal e uma estátua. A conversação, como já se viu, é uma potencialidade realizada, enquanto a estátua parece ser algo extralinguístico, irreal, o que também pode ser encarado como uma posição duvidosa, tendo em vista que é difícil afirmar que a estátua não é realizada, ainda se observado o resultado do desenvolvimento do intelecto. Nesse aspecto é esclarecedor o comentário de Duarte<sup>88</sup>:

No que diz respeito às artes plásticas, a vinculação com a língua é mais problemática, principalmente se se toma como base as línguas flexionais, que normalmente não possuem uma diferenciação entre a língua escrita e falada, sendo aquela um registro fonético dessa. Tendo em vista essa limitação das línguas

<sup>86</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 169.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>88</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 34-35.

flexionais, Flusser busca em línguas isolantes, como o chinês, por exemplo, uma vinculação originária entre a língua e a imagem, como nos ideogramas, por exemplo.

A língua que se desloca do verbal para o plástico tende a aumentar a qualidade caligráfica em detrimento da qualidade ideográfica, embora permaneça algo de ideográfico até o fim. Por exemplo, os desenhos e as estátuas, segundo Flusser<sup>89</sup>, *sensualizam-se* e afastam-se da língua verbal. Esse movimento desenvolve-se nas diversas camadas da língua. A poesia identifica-se com o que o filósofo chama de *desenho e pintura sensu stricto*<sup>90</sup>, camada na qual são propostos e produzidos novos sopros de significado. À conversação corresponde o que se pode identificar como *técnica e produção de implementos*. “O intelecto em conversação realiza-se produzindo *civilização material*, convertendo as formas vertidas sobre ele pela poesia”. A camada que corresponde à oração é identificada como “a tentativa consciente do pintor-poeta de superar-se a si mesmo, de abandonar a língua e apelar para o *nada*. (...) O resto é silêncio”<sup>91</sup>.

O filósofo expressa uma preocupação com a geração que se vê confrontada com dois tipos diferentes de conversação e se vê obrigada a escolher entre participar de uma em detrimento da outra. É a conversação técnica, entendida no sentido moderno da palavra, que ameaça superar a conversação poética *sensu stricto*, ao menos na camada poética da língua. Flusser chama esse movimento de *poesia da ciência hipotética* que se localiza no lado esquerdo da camada e que ocorre quando o intelecto extrai do nada novas composições e novos conceitos para congregá-los na língua. “Essas estruturas e conceitos são chamados *hipóteses científicas* e referem-se à atividade plástica da língua”<sup>92</sup>. Obedecem ao estilo geral da nossa língua, são estruturas lógicas e redutíveis à matemática pura. Esses novos conceitos da poesia científica são propostos à conversação científica para serem conversados. Observa-se que a conversação científica inclina-se para o lado plástico da língua que substitui elementos verbais da língua por elementos pictóricos, movimento que dá origem às máquinas e seus produtos. É importante reconhecer que este é um problema particularmente moderno, mas que Flusser já previa em 1963, ainda na primeira fase de seu pensamento.

<sup>89</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 175.

<sup>90</sup> O desenvolvimento da camada poética da língua forma-se, segundo Flusser, da seguinte maneira: “a poesia flexional *sensu stricto*, aquela que se localiza no centro de sua camada e tende para a direita, salienta os elementos musicais da língua, conservando, embora, os elementos estruturais. A poesia chamada *concreta* salienta os elementos estruturais e despreza, progressivamente, os elementos musicais” (2004, p. 177). Em outras palavras, a poesia concreta não quer ser falada, mas vista. É o estágio da língua em que surge a pintura e as esculturas abstratas.

<sup>91</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 176.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 180.

Ao discutirmos a camada da conversação, verificamos que uma ciência, a cibernética, sob imposição naturalmente da poesia científica, tomou a própria conversação como seu tema. Em consequência, em breve testemunharemos os produtos plásticos desta conversação sobre a conversação, a saber, os cérebros eletrônicos a participar da conversação como se fossem intelectos<sup>93</sup>.

A mensagem que Flusser<sup>94</sup> quer passar é que os produtos da conversação científica na camada plástica, entendidos como máquinas automatizadas, em pouco tempo, participarão da atividade produtiva como se fossem intelectos. Dessa forma, torna-se relevante a transcrição de duas hipóteses levantadas por Flusser:

(a) Este novo tipo de intelecto substituirá o tipo atual, deslocando-o para a camada da conversa fiada. Nesta hipótese aquilo que chamamos humanidade se transformará num agente inautêntico e irrealizado, ou (b) este novo tipo de intelecto substituirá o tipo atual, deslocando-o em direção à camada da poesia. Nesta hipótese aquilo que chamamos humanidade se realizará mais plenamente graças ao novo tipo de intelecto por ela produzido<sup>95</sup>.

O conceito de língua empregado pelo filósofo é mais amplo que a palavra implica. “Abrange todas as formas de pensamento e todas as atividades do intelecto”<sup>96</sup>. A língua no seu significado é a origem das demais formas de línguas que se deslocam da direita à esquerda no gráfico. Flusser chama essas excursões da língua de *música e plástica* que, no conjunto, formam a língua como todo, ou seja, a realidade.

A proposta filosófica que Flusser quer transmitir é que a língua cria a realidade. Tal posição consiste em afirmar que não há realidade fora da língua. As inúmeras informações que formam nosso intelecto advêm das palavras que compõem a matéria-prima dos pensamentos. Também os sentidos fornecem dados ao intelecto que se distinguem de forma qualitativa das palavras e para participar do intelecto é necessário transformá-los em palavras. A produção da linguagem se dá no encontro de duas realidades linguísticas: a poesia e a conversação. A ligação existente entre as duas camadas é de responsabilidade do diálogo ao permitir que os intelectos se realizem no esforço de descerrar as palavras produzidas pela poesia e tirar delas tudo que inviabilize o processo comunicativo.

---

<sup>93</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 180.

<sup>94</sup> Flusser admite, no entanto, que “a apreciação ontológica desse novo desenvolvimento das línguas flexionais é tarefa do futuro” (2004, p. 180).

<sup>95</sup> FLUSSER. *Língua e Realidade*, p. 180.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 181.

### 3. O MUNDO, OS CÓDIGOS E OS SÍMBOLOS COMO COMUNICAÇÃO

Como forma de indicar o momento cultural de uma civilização, Flusser recorria frequentemente às categorias como “pós-história” e “sociedade pós-industrial”, fenômenos irrompidos a partir do momento em que a imagem técnica ocupa o lugar da escrita, o que acontece no final do século XIX com o surgimento da fotografia e de novas formas de se relacionar com as imagens, como a virtualização. A era da tecnoimagem, um processo circular que retraduz textos em imagens, é constituída com ou por máquinas.

Se for possível uma analogia entre a história da humanidade e a história da fabricação, pode-se dividi-las nos seguintes períodos: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e a dos aparelhos eletrônicos: “Fabricar significa apoderar-se (*entwenden*) de algo dado na natureza, convertê-lo (*umwenden*) em algo manufaturado, dar-lhe uma aplicabilidade (*anwenden*) e utilizá-lo (*verwenden*)”<sup>97</sup>. Esses movimentos da apropriação, conversão, aplicação e utilização, são primeiramente realizados pelas mãos, depois por ferramentas, máquinas e finalmente pelos meios eletrônicos. Flusser entende que as mãos são órgãos para manipular coisas e através da informação adquirida, as ferramentas, as máquinas e os eletrônicos tornam-se imitações de mãos, ou seja, próteses que ampliam o alcance das mãos. “Portanto, as fábricas são lugares onde aquilo que é dado (*gegebenes*) é convertido em algo feito (*gemachtes*)”<sup>98</sup>. Assim, as fábricas tornam o homem cada vez mais artificial em decorrência do produto fabricado. Nelas são produzidas, segundo Flusser, novas formas de homem: o homem-mão, o homem-ferramenta, o homem-máquina e o homem-aparelho-eletrônico.

A reconstituição da Primeira Revolução Industrial ocorre no momento em que se dá a substituição da mão pela ferramenta. No instante em que o homem manipula a ferramenta entra em jogo uma nova forma de existência, ou seja, mudou sua cultura. Não é mais o homem pré-histórico que utilizava apenas as mãos. Torna-se alienado do mundo, pois, ao mesmo tempo que se torna mais protegido no meio, é aprisionado pela cultura.

A segunda Revolução Industrial que substituiu a ferramenta pela máquina ocorreu há mais de duzentos anos e somente agora se começa a compreender melhor que as “máquinas são ferramentas projetadas e fabricadas a partir de teorias científicas, exatamente por isso são

---

<sup>97</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 36.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 36.

mais eficazes, mais rápidas e mais caras”<sup>99</sup>. Quando se refere à ferramenta, o homem é uma constante e a ferramenta sua variável, e quando se refere à máquina ela é a constante e o homem é a variável. Flusser apresenta o exemplo do alfaiate que opera a máquina e quando uma agulha quebra é substituída por outra. Também quando o alfaiate envelhece ou fica doente o dono da máquina o substitui por outro. O proprietário é a constante e a máquina é a variável; mas ao analisar melhor se verifica que o fabricante também é uma variável da máquina. Dessa forma pode-se deduzir que na Primeira Revolução Industrial o homem foi expulso da natureza e na segunda foi expulso de sua cultura.

A Terceira Revolução Industrial ou Revolução Tecnocientífica implica a substituição das máquinas por aparelhos eletrônicos que consistem em transformar coisas para o uso. O processo ainda está em andamento e não é possível prever seu fim. O processo tecnológico está em franco desenvolvimento em todas as áreas da ciência e a curiosidade consiste em saber como será a fábrica do futuro. Certamente reformulará a relação do homem-ferramenta e, conseqüentemente, a alienação do homem em relação à natureza e a cultura será superada. A fábrica do futuro, segundo o filósofo, não será mais um “manicômio”, mas um lugar onde as “potencialidades criativas do *homo faber* poderão se realizar”<sup>100</sup>.

Quando o homem fabricava sem ferramentas e apreendia elementos da natureza com as mãos para transformá-los, não havia preocupação em identificar a localização, pois o homem pré-histórico fabricava em qualquer lugar. No momento em que o homem produz com ferramentas é necessário delimitar espaços para a fabricação. No centro desse espaço está o homem com suas ferramentas rodeadas pela natureza. Essa arquitetura se mantém por um longo período na história até a invenção das máquinas. Elas devem estar situadas no meio pelo fato de durar mais e ter mais valor que o homem. Assim, para Flusser, “a arquitetura humana terá de se submeter à arquitetura das máquinas”. A natureza e os homens são absorvidos pelas máquinas e ao longo do processo as coisas e os homens transformados fluem para fora das máquinas. São criados parques industriais e aglomerados de pessoas em grandes centros que são sugadas pelas fábricas para depois descartá-las. Esse modelo industrial se desenvolve nos séculos XIX e XX.

---

<sup>99</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 37.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.39.

Essa estrutura mudará com o surgimento dos aparelhos<sup>101</sup> eletrônicos que são mais adaptáveis, menores e mais baratos. A relação do homem-aparelho eletrônico funciona conjuntamente, isto é, o homem em função do aparelho e o aparelho em função do homem. O aparelho só faz aquilo que o homem quer e o homem só pode querer aquilo que o aparelho é capaz de oferecer. Surge assim um novo método de fabricação em que o homem está unido ao aparelho onde quer que vá ou esteja. Da mesma forma que o homem primitivo fabricava em qualquer lugar, o homem equipado com aparelhos também estará apto a fabricar algo em qualquer momento e lugar, pois todos os aparelhos estarão conectados entre si e servirão para o homem apropriar-se das coisas existentes, transformá-las e utilizá-las. Assim, para Flusser, os grandes complexos industriais e as oficinas deverão se extinguir ou simplesmente fazer parte da história.

Essa virada pós-industrial e pós-histórica sobre o homem trouxe um problema no sentido que as ferramentas tornaram-se mais complexas e suas funções mais abstratas. O homem primitivo fazia tudo com as mãos e as informações herdadas eram suficientes; para o uso de ferramentas havia necessidade de informações empíricas e as máquinas exigiam não só esse tipo de informação prática como também teórica, e isso explica o porquê da obrigatoriedade escolar: “escolas primárias que ensinam o manejo de máquinas, escolas secundárias para o ensino da manutenção das máquinas e escolas superiores que ensinem a construir novas máquinas”<sup>102</sup>.

Os aparelhos eletrônicos exigem um conhecimento mais abstrato e o desenvolvimento das disciplinas ainda não se encontram acessíveis. Flusser imagina o desenvolvimento tecnológico e industrial visualizando as fábricas como escolas futuras.

Deverão ser locais em que os homens aprendam como funcionam os aparelhos eletrônicos, de forma que esses aparelhos possam depois, em lugar dos homens, promover a transformação da natureza em cultura. E os homens do futuro, por sua vez, nas fábricas do futuro, aprenderão essa operação com aparelhos, em aparelhos e de aparelhos. Em função disso a fábrica do futuro deverá assemelhar-se mais a laboratórios científicos, academias de arte, bibliotecas e discotecas do que às fábricas atuais. E o homem-aparelho (*Apparatomenschen*) do futuro deverá ser pensado mais como um acadêmico do que como um operário, um trabalhador ou um engenheiro<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> No glossário do livro intitulado *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, aparelho significa brinquedo que simula um tipo de pensamento. Quando se refere ao aparelho fotográfico, significa brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografia.

<sup>102</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 42.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 42.

Nesse sentido, nos dias de hoje a fábrica representa o oposto da escola. Enquanto a escola é o lugar da contemplação, é nobre, a fábrica é a perda da contemplação, é desprezível porque ainda não atingiu desenvolvimento tecnológico necessário para comandar os aparelhos e transformar a natureza em cultura. Flusser menciona que aqui ocorre um problema conceitual, pois enquanto escola e fábrica estão separadas, elas governam a “maluquice industrial” e enquanto os aparelhos eletrônicos expulsam as máquinas fica claro que a fábrica é a escola na prática e a escola torna-se uma fábrica para aquisição de informação. Assim, na visão de Flusser a fábrica do futuro será o lugar onde o homem aprenderá com os aparelhos eletrônicos “o quê, para quê e como colocar as coisas em uso”. No seu entender,

O que importa é que a fábrica do futuro deverá ser o lugar em que o *Homo faber* se converterá em *Homo sapiens sapiens*, porque reconhecerá que fabricar significa o mesmo que aprender, isto é, adquirir informações, produzi-las e divulgá-las<sup>104</sup>.

As máquinas<sup>105</sup> são simulações dos órgãos do corpo humano e a alavanca é um exemplo de braço prolongado que tem a capacidade de erguer coisas mais pesadas e de chegar mais longe. A máquina industrial se distingue da pré-industrial pelo fato de ter como base uma teoria científica. As máquinas pré-industriais foram criadas de forma empírica e as industriais criadas a partir da técnica. Após a revolução industrial o que se observou foi um grande salto na vida das pessoas, o boi deu lugar à locomotiva e o cavalo ao avião. As máquinas tecnológicas tornaram-se mais eficazes, maiores e mais caras e nesse momento se inverteu a relação: os homens passaram a servir a máquina, convertendo-se em escravos. Essa situação mudou no século XX com o aperfeiçoamento das teorias tecnológicas ao tornar as máquinas mais eficazes, menores e mais inteligentes.

Ao mover os braços como se fossem alavancas, o homem imita a natureza, cria ovelhas e comporta-se como rebanho necessitando de um pastor, ou seja, ao mesmo tempo em que desenvolve a tecnologia permanece refém da mesma. “Os jovens dançam como robôs, os políticos tomam decisões de acordo com cenários computadorizados, os cientistas pensam digitalmente e os artistas desenham com máquinas de plotagem”<sup>106</sup>.

O universo é constituído de coisas como casa, móveis, veículos e também de seres humanos como protagonistas da história. Aliás, o ambiente é a condição de sua existência. No

---

<sup>104</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 43.

<sup>105</sup> No livro intitulado *Filosofia da Caixa Preta*, em uma seção denominada glossário, Flusser explica o conceito de máquina, a saber: instrumento no qual a simulação passou pelo crivo da teoria.

<sup>106</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 49.

entanto, o homem se converteu em objeto e viu-se como possibilidade de manipulação, e para Flusser viver em um mundo de coisas era de determinada maneira mais fácil, pois era possível saber o que fazer para poder viver. Conceitualmente define que “viver significa ir em direção à morte”<sup>107</sup>. Nesse caminho se apresentam coisas que não permitem a passagem. Esses obstáculos devem ser removidos da frente e a vida passa a significar remover problemas para não morrer. Os problemas solucionados são transformados em doces e a isso Flusser chama de “produção”, e aqueles que devem ser superados classifica como “progresso”. Os problemas não transformados e nem superados são denominados de “as últimas coisas” e por isso objetos de morte. Segundo Flusser:

Esse era o paradoxo da vida entre as coisas: acreditava-se que os problemas tinham de ser resolvidos para limpar o caminho para a morte, a fim de, como se costumava dizer, ‘libertar-se das circunstâncias’, e morria-se justamente por causa dos problemas insolúveis. Isso pode até não soar de um modo muito apazível, mas não deixa de ser tranquilizador. Sabe-se ao menos o que se tem para ater-se à vida – ou seja, as coisas<sup>108</sup>.

No entanto a situação mudou e surgiram as “não-coisas” por todos os lados tomando o lugar das coisas. Essas não-coisas são denominadas por Flusser como “informações”. Embora já existissem, pois se encontram informações em livros, casas, imagens, bastando para isso ler as coisas e decifrá-las. O que se quer dizer é que essas informações de agora nunca existiram antes. São informações imateriais, impalpáveis e decodificáveis, encontradas nas telas das televisões, computadores, filmes e microfimes. Invadiram o meio e o homem se vê cada vez mais interessado em consumir informações do que possuir coisas. Dessa forma, um grupo cada vez maior da sociedade se ocupa com a produção de informações em detrimento da produção de coisas. Assim as coisas perderão seu valor e as informações terão seus valores aumentados. O grande risco é a apropriação de informações privilegiadas por grupos econômicos e repassados a preços altíssimos tornando a humanidade subjugada.

O homem que nasce sob essa perspectiva carece de mãos porque ele não lida mais com coisas, faltam-lhe ações concretas no seu trabalho. A atividade de apanhar e produzir tornou-se supérflua e aquilo que precisa ser apreendido e produzido é efetuado por não-coisas (programas de computador e máquinas robotizadas). O que lhe resta é a ponta dos dedos para operar um teclado com símbolos. As teclas são os dispositivos que permitem que esses símbolos se tornem perceptíveis. As mãos podem se atrofiar, mas não as pontas dos dedos que

---

<sup>107</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação p. 53.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 54.

passaram a ser a parte mais importante do organismo nesse estado de coisas imateriais, pois elas são imprescindíveis para o manuseio do teclado. A produção de informações ocorre por meio dos símbolos. Para Flusser:

O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas, mas sim um *performer* (*Spieler*): *Homo ludens*, e não *Homo faber*. Para ele, a vida deixou de ser um drama e passou a ser um espetáculo. Não se trata mais de ações, e sim de sensações. O novo homem não quer ter ou fazer, ele quer vivenciar. Ele deseja experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar<sup>109</sup>.

Na perspectiva de Flusser é como se a sociedade do futuro se dividisse em duas classes: “a dos programadores e a dos programados”. Os programadores são aqueles que produzem programas<sup>110</sup> e a segunda classe são aqueles que se comportam conforme o que o programa estabelece. “Mas essa visão parece ser muito otimista. Pois o que os programadores fazem quando pressionam as teclas para jogar com símbolos e produzir informações é o mesmo movimento de dedos feito pelos programados”<sup>111</sup>. Isso quer dizer que a sociedade do futuro será uma sociedade sem classes, “uma sociedade de programados e programadores”.

A comunicação na concepção de Flusser nos leva a rejeitar um afastamento entre teoria e prática das estruturas de linguagem. Fabricar e informar faz parte de um mesmo programa no intuito de dar sentido ao mundo através de códigos<sup>112</sup> e técnicas. A própria cultura é uma forma de tentar enganar a natureza por meio da tecnologia. A sociedade torna-se complexa a partir da criação de palavras, imagens e artefatos tecnológicos. Através da criação da imagem técnica retorna-se ao tempo anterior ao discurso linear histórico.

A comunicação humana é baseada num processo artificial levando-se em conta que o homem comunica-se com outro homem através de artifícios, embora nem sempre de forma consciente. Artifícios são instrumentos, ferramentas, símbolos organizados em códigos. Após a aprendizagem dos códigos muitas vezes se esquece de sua artificialidade. Flusser apresenta o exemplo do código dos gestos de concordar gesticulando a cabeça para estabelecer uma concordância. O homem comunica-se com os outros, é um animal político porque não quer ser solitário, tem medo de viver na solidão. Armazenar e transmitir informações adquiridas é um aspecto essencial da comunicação humana que caracteriza o homem como o único que

<sup>109</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 58.

<sup>110</sup> No livro *Filosofia da Caixa Preta*, em seu glossário, Flusser explica que programa significa jogo de combinação com elementos claros e distintos.

<sup>111</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 64.

<sup>112</sup> No livro *Filosofia da Caixa Preta*, numa seção denominada glossário Flusser explica que código significa sistema de signos ordenados por regras.

encontrou maneiras de acumular informações adquiridas. Transmitir essas informações é possível quando o receptor for capaz de captar a informação transmitida. Para Flusser:

A comunicação humana aparece aqui como propósito de promover o esquecimento da falta de sentido e da solidão de uma vida para a morte, a fim de tornar a vida vivível. Esse propósito busca alcançar a comunicação, na medida em que estabelece um mundo codificado, ou seja, um mundo construído a partir de símbolos ordenados, no qual se represam as informações adquiridas<sup>113</sup>.

Para produzir informações os homens trocam informações entre si na esperança de sintetizar uma nova informação. Essa forma de comunicação, para o filósofo, é chamada de “dialógica” e o outro modelo de comunicação, modelo este usado na preservação e na manutenção da informação no intuito de que essas informações sejam compartilhadas entre si, chama-se de “comunicação discursiva”. Pode-se afirmar que nenhuma das duas formas de comunicação pode existir sem a outra. Para que o diálogo aconteça é necessário colocar à disposição as informações que foram colhidas pelos participantes dos discursos anteriores. A comunicação alcança seu objetivo que é superar a solidão e dar sentido à vida quando ocorre um equilíbrio entre o discurso e o diálogo. Hoje predomina o discurso e isso faz com que o homem sinta-se solitário, algo que o coloca em permanente busca de novas fontes de informações. Nunca na história a comunicação foi tão extensiva e intensiva como agora, o que leva as pessoas a ter dificuldades de produzir diálogos efetivos com o objetivo de adquirir novas informações.

O pensamento no mundo ocidental é concebido em forma de linhas. Poucos sabiam ler e escrever e se desconfiava dessa historicidade linear, mas com a invenção da imprensa o alfabeto tornou-se mais presente e nos últimos cem anos ou mais, a consciência histórica do homem ocidental ficou mais acessível. Atualmente as linhas escritas, apesar de serem mais frequentes do que antes, estão perdendo espaço para as superfícies. Embora raras no passado, as superfícies adquirem cada vez mais importância nos dias de hoje. Elas estão presentes na televisão, cinema, revistas, e é necessário que se entenda o papel que isso desempenha na vida humana porque, comparativamente, as superfícies não equivaliam em quantidade e importância que apresentam atualmente. Por isso, o debate não era tão premente como agora e ele existe justamente no sentido de entender o que este movimento representa na vida humana. O problema de maior importância estava locado no passado, e consistia em entender o significado das linhas. Desde a sua invenção, as linhas escritas envolveram o homem

---

<sup>113</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 96.

coabrando-lhe explicações. As linhas são discursos transformados em pontos e todo ponto representa um símbolo de algo que existe e que gera um conceito. Portanto, as linhas representam o mundo na forma de um processo, pois o pensamento concebe o mundo em linha.

A pergunta do momento move-se no sentido de entender o significado das superfícies e Flusser acredita que estas “representam o mundo tanto quanto as linhas o fazem”<sup>114</sup>. Como representam? O objetivo é descobrir a relação entre a superfície e o mundo de um lado e a superfície e a linha de outro. Para ele “não se trata mais apenas do problema da adequação do pensamento à coisa, mas do pensamento expresso em superfície à coisa, de um lado, e do pensamento expresso em linhas, de outro”<sup>115</sup>. Uma dificuldade na formulação do problema é a necessidade de colocá-lo em linhas escritas. Outro motivo é que embora no momento predomine o pensamento em superfície, esse tipo de pensamento não é tão consciente de sua estrutura como quando apresentado em linhas.

Flusser também apresenta a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura. De forma simples segue-se a linha de um texto da esquerda para a direita, a linha de cima para baixo e vira-se a página da direita para a esquerda. Na pintura passa-se o olhar sobre a superfície seguindo a composição da imagem. Ao ler as linhas segue-se uma rota estabelecida e ao ler uma pintura move-se livremente dentro do que foi proposto. No entanto, essa resposta não é satisfatória, pois dá a entender que a diferença entre as duas leituras tem a ver com a liberdade. Sobre essa diferença Flusser pondera:

O que significa que a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro<sup>116</sup>.

Até um tempo recente, o pensamento no Ocidente era expresso muito mais por linhas escritas do que por meio de superfície. Esse fato é importante porque as linhas escritas apresentam uma estrutura que representa o mundo como uma sequência de pontos. É necessário estar no mundo “histórico” tanto para os que escrevem como para os que leem os escritos. As superfícies que representava o mundo desenvolvem uma estrutura diferente ao

---

<sup>114</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 103.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.105.

pensamento na medida em que representam o mundo por meio de imagens estáticas. Atualmente, surgiram novos canais de articulação do pensamento como, por exemplo, filmes, programas de TV e isso fez com que o Ocidente aproveitasse melhor esses meios. Ocorreu uma mudança radical na estrutura do pensamento na medida em que o mundo é representado por imagens em movimentos. “Isso estabelece um estar-no-mundo pós-histórico para aqueles que produzem e usufruem desses novos meios”<sup>117</sup>. O que se observa é que o pensamento em superfície está absorvendo o pensamento em linha e isso representa uma mudança no comportamento e na estrutura da nossa civilização.

Flusser<sup>118</sup> aponta o exemplo da pedra para adequar o pensamento em superfície ao linear. Questiona a relação da pedra com a fotografia e a explicação mineralógica dela. A fotografia representa a pedra em forma de imagem e a explicação é fornecida através do discurso linear; isso quer dizer que posso imaginar a pedra se leio a fotografia e posso concebê-la ao ler a escrita. A fotografia e a explicação mantêm a relação entre mim e a pedra, ou seja, se colocam entre nós e me apresentam à pedra. No entanto, a situação não é tão simples assim, pois nosso pensamento ocidental é baseado na premissa cartesiana de que pensar significa seguir a escrita e a fotografia não vale como crédito de pensamento; é o mesmo que adequar o pensamento à coisa, o conceito à extensão. Para tanto, o problema de verdade e falsidade precisa ser analisado à luz dos meios de comunicação de massa para não incorrer em erro.

Vive-se em um mundo no qual a mídia oferece uma quantidade de coisas que não se pode experimentar e priva de outras que se pode ter contato. A pergunta a ser feita é como a ficção se relaciona com os fatos. A ficção é uma forma de representar os fatos por meio de símbolos e os símbolos, por sua vez, são coisas que representam, e as coisas que os símbolos representam são o seu significado. Flusser divide a ficção em dois modos: a conceitual e a imagética.

Para ler um filme é necessário seguir o que a tela impõe, caso contrário pode-se não ler nada. Ao ler um jornal não há necessidade de aceitar o ponto de vista que se impõe, no entanto, a obrigação consiste em saber o significado dos símbolos ali impressos. Isso representa a diferença entre a estrutura conceitual e imagética. Os códigos imagéticos, representados pelo filme, dependem de pontos de vista determinados, são subjetivos e os códigos conceituais, exemplificados pelo jornal, independem de pontos de vista

---

<sup>117</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 110.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 111.

predeterminados, são códigos conscientes e objetivos. No primeiro momento pode-se deduzir que a ficção conceitual, também chamada por Flusser de pensamento em linha, é mais elevada e posterior à ficção imagética, pensamento em superfície, no sentido de tornar os fatos mais objetivos e conscientes. Embora essa interpretação tenha permanecido até pouco tempo, Flusser diz que ela está errada pela seguinte razão:

Ao traduzirmos uma imagem em conceito, decompomos a imagem e a analisamos. Lançamos, por assim dizer, uma rede conceitual de pontos sobre a imagem e captamos somente aquele significado que não escapou por entre os intervalos daquela rede. O entendimento da ficção conceitual é, portanto, muito mais pobre do que o significado da ficção imagética, apesar de a primeira ser muito mais “clara e nítida”. Os fatos são representados pelo pensamento imagético de maneira mais completa, e são representados pelo pensamento conceitual de maneira mais clara. As mensagens da mídia imagética são mais ricas e as mensagens da mídia conceitual são mais nítidas<sup>119</sup>.

Agora é possível responder a pergunta feita anteriormente de como a ficção se relaciona com os fatos. Tem-se à disposição dois tipos de mídia: a ficção linear, representada pelos livros e publicações científicas, e a ficção em superfície, simulada pelos filmes e imagens de TV. Na ficção linear o contato entre a pessoa e os fatos ocorre de maneira objetiva, consciente, ou seja, na forma de conceitos. Na ficção em superfície, ocorre de forma subjetiva, inconsciente e imagética, e para Flusser é possível participar dos dois tipos de mídia. No entanto, para participar da ficção em superfície, faz-se necessário que primeiro se aprenda a usar suas técnicas. Isso esclarece a divisão da nossa sociedade em cultura de massa, pessoas que participam quase exclusivamente da ficção em superfície e a cultura de elite, representada pela ficção linear.

Para chegar aos fatos esses dois grupos de mídia enfrentam um problema: para a cultura de elite, quanto mais objetiva e clara a ficção linear se torna, mais pobre fica, porque começa perder o contato com a realidade que busca representar. A mensagem não consegue mais satisfazer a experiência que se tem do mundo. Para a cultura de massa, quanto mais perfeita se torna a imagem, mais rica fica e mais facilmente se deixa substituir pelos fatos que deveria representar. Ou seja, os fatos não são mais necessários e as imagens se assumem por si próprias e desta forma perdem o sentido original. Ainda nessa mesma linha de considerações Flusser argumenta:

O mundo da ficção linear, o mundo da elite, está mostrando cada vez mais seu carácter fictício, meramente conceitual; e o mundo da ficção-em-superfície, o mundo das massas, está mascarando cada vez melhor seu carácter fictício. Não

---

<sup>119</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 115.

podemos mais passar do pensamento conceitual para o fato por falta de adequação, e também não podemos passar do pensamento imagético para o fato por falta de um critério que nos possibilite distinguir entre o fato e a imagem. Perdemos o senso da “realidade” nas duas situações, e nos tornamos alienados<sup>120</sup>.

Essa alienação pode ser apenas um sintoma de uma crise passageira. “O que se passa atualmente talvez seja a tentativa de incorporação do pensamento linear ao pensamento-em-superfície, do conceito à imagem, da mídia de elite à mídia de massa”<sup>121</sup>. Se isso é possível, o pensamento imagético pode se tornar objetivo e claro. Ao considerar essa possibilidade Flusser afirma que “isso envolve o problema da tradução”. Até o momento, o pensamento imagético era uma tradução do fato em imagem e o pensamento conceitual era uma tradução da imagem em conceito; isso equivale a dizer que inicialmente era a pedra, depois a imagem dela e, na sequência, a explicação dessa imagem. Se for considerado como uma possibilidade no futuro, “o pensamento imagético será a tradução do conceito em imagem e o pensamento conceitual, a tradução da imagem em conceito”<sup>122</sup>. Nesse sentido, vale dizer que haverá a imagem de alguma coisa, depois a explicação dessa imagem e conseqüentemente uma imagem dessa explicação. Em resumo, o que Flusser quer dizer é “que o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos”<sup>123</sup>.

Ficou aparente que os meios lineares estão se tornando abstratos e perdendo o sentido, como também os meios de superfície vêm revelando os fatos de forma cada vez mais perfeita e também perdendo o sentido. Flusser entende que esses dois tipos de mídia possam no futuro se unir e criar novos tipos de mídia abrindo a possibilidade para um novo tipo de pensamento com sua lógica própria e símbolos codificados. “A síntese da mídia linear com a de superfície pode resultar numa nova civilização”<sup>124</sup>.

Importa perguntar como será essa nova civilização. Ao imaginar a sociedade atual do ponto de vista histórico ela parecerá o resultado do pensamento que parte da imaginação ao conceito. Agora, se forem levados em conta os meios imagéticos, que é o desenvolvimento do pensamento conceitual, porque deriva da ciência e dos códigos lineares, esse ponto de vista histórico torna-se inadequado. Assim, a sociedade contemporânea, “parece mais o resultado de um tipo de espiral que vai da imagem, passando pelo conceito, à imagem”<sup>125</sup>.

---

<sup>120</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 116-117.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 120.

No princípio, quando o homem se assumiu como sujeito do mundo e o fez pela curiosa capacidade de imaginar o mundo, criou imagens que fizessem a ligação entre ele e os fatos. Com o tempo, as imagens perderam sentido, à medida que voltava no tempo para observá-las. Posteriormente, aprendeu a lidar com o mundo imagético pela capacidade de conceber. “Ao passar por meio de conceitos, o homem tornou-se não somente o sujeito de um mundo objetivado de fatos, mas também de um mundo objetivado de imagens”<sup>126</sup>. O homem aprendeu a lidar com o mundo conceitual mediante sua capacidade de imaginar. Através da imaginação conseguiu objetivar os conceitos e libertar-se deles. Ainda nessa mesma linha de considerações, Flusser ressalta que:

Em primeira posição, o homem encontra-se em meio a imagens estáticas (os mitos). Em uma segunda posição, coloca-se entre conceitos lineares progressivos (a história). Em uma terceira posição, ele se vê em meio a imagens que ordenam conceitos (o formalismo)<sup>127</sup>.

Na tentativa de descrever como será a nova civilização, é possível observar duas alternativas apresentadas por Flusser: (i) a primeira possibilidade é a do pensamento imagético não ser bem sucedido ao congregar o pensamento conceitual. “Isso conduzirá a uma despolitização generalizada, a uma desativação e alienação da espécie humana, à vitória da sociedade de consumo e ao totalitarismo da mídia de massa”<sup>128</sup>. Seria o fim da história em qualquer sentido que o termo possa ter; (ii) a segunda possibilidade, ao contrário da primeira, é a do pensamento imagético ser bem sucedido ao incorporar o conceitual. “Isso levará a novos tipos de comunicação, nos quais o homem assumirá conscientemente a posição formalística. A ciência não será mais meramente discursiva e conceitual, mas recorrerá a modelos imagéticos”<sup>129</sup>. Uma nova realidade surgirá, “dentro do clima existencial de uma nova religiosidade”. Embora utópico, o tipo de futuro pós-histórico dependerá muito de cada um de nós.

O mundo da comunicação está em contínua mudança e interfere diretamente na vida das pessoas com mais ou menos intensidade. O homem sofre interferência da televisão, propaganda, internet e, no geral, o mundo e a vida mudaram sob a influência e o desenvolvimento da ciência da comunicação.

---

<sup>126</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 121.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 125.

Flusser, em seu livro *O Mundo Codificado*, no capítulo que trata especificamente do assunto, apresenta a revolução da comunicação abordando um aspecto isolado desse período que são os códigos<sup>130</sup>. A nossa volta está repleta de cores que atraem nossa atenção e isso não significa um novo movimento estético, mas cores com significado que nos envolvem. Por exemplo, a placa de sinalização de trânsito vermelha que quer dizer “pare” aqui e em qualquer parte do mundo, são cores dotadas de significado no mundo codificado em que se vive.

As cores são o resultado de como as superfícies apareceram e atualmente as mensagens que chegam são carregadas de cores, o que significa que as superfícies tornaram-se respeitáveis portadoras de mensagens. Ao retroceder ao período anterior à Segunda Guerra Mundial é possível notar uma relativa ausência de cores, um período cinzento, pois nesse momento as superfícies não desempenhavam grande importância para a comunicação. O que predominava era o sistema linear, letras e números em sequência, isto é, o significado dos símbolos independe da cor. Por exemplo, um “A” vermelho tem o mesmo som que um “A” preto, ou se esse texto fosse escrito e impresso em cor diferente da preta teria o mesmo sentido<sup>131</sup>.

Atualmente, ao ver o homem ser programado pelas imagens em superfícies, no primeiro momento, sente-se toda essa novidade como algo revolucionário. No entanto, trata-se de um retorno a um estado que era normal, porque antes da invenção da escrita, as imagens foram decisivas na comunicação. Era através das imagens inscritas no interior das cavernas que o homem contava suas aventuras, alegrias e adversidades. Mesmo após a invenção da escrita os códigos em superfícies, como os vitrais das igrejas, mosaicos e tapetes, continuaram a ter importante papel na comunicação. Somente após a invenção da imprensa que o alfabeto começou a se estabelecer como processo de comunicação.

Não se pode entender a posição atual como um retorno ao analfabetismo, uma volta ao período das cavernas. As imagens que se programam no momento, não são do mesmo tipo daquelas anterior à invenção da escrita. Por exemplo, um programa de televisão é diferente de um vitral de igreja; Flusser justifica tal diferença da seguinte forma:

---

<sup>130</sup> No livro *O Mundo Codificado* Flusser define código como “um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens. Como os símbolos são fenômenos que substituem (‘significam’) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição: ela substitui a vivência daquilo a que se refere. Os homens têm de se entender mutuamente por meio dos códigos, pois perderam o contato direto com o significado dos símbolos” (2007, p.130).

<sup>131</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 128.

Imagens pré-modernas são produtos de artífices (“obras de arte”), obras pós-modernas são produtos da tecnologia. Por trás das imagens que nos programam pode-se constatar uma teoria científica, mas não se pode dizer o mesmo das imagens pré-modernas. O homem pré-moderno vivia num outro universo imagético, que tentava interpretar o “mundo”. Nós vivemos em um mundo imagético que interpreta as teorias referentes ao “mundo”. Essa é uma situação mais revolucionária<sup>132</sup>.

Ao descobrir os códigos, é possível concluir algo sobre a humanidade. Códigos descobertos no interior das cavernas, por exemplo, ao ser decodificados, permite imaginar cenas de caça. Para Flusser, imaginação significa “a capacidade de resumir o mundo das circunstâncias em cenas, e vice-versa, de decodificar as cenas como substituição das circunstâncias. Fazer ‘mapas’ e lê-los”<sup>133</sup>. O mundo codificado por imagens programou a vida dos nossos antepassados durante muito tempo, pois o mundo era uma série de cenas que exigia um comportamento mágico. A invenção da escrita no princípio, não ocorreu com a criação de novos símbolos, mas com o desenrolar da imagem em linha, ou seja, cena transformada em narrativa. Flusser considera que esse acontecimento encerrou a pré-história e começou a história propriamente dita; “não porque a escrita grava os processos, mas porque ela transforma as cenas em processos: ela produz a consciência histórica”<sup>134</sup>.

Somente no decorrer dos séculos é que os textos começaram a programar a sociedade. A Antiguidade e a Idade Média ficaram marcadas por uma elite de literatos, enquanto a maior parte da população continuava a ser programada pelas imagens. A invenção da tipografia, a Revolução Industrial, a imprensa e a escola primária foram movimentos que ajudaram no processo de inclusão do código linear. “O nível de consciência histórica torna-se universal no decorrer do século XIX, nos chamados países ‘desenvolvidos’, pois esse é o momento em que o alfabeto começa a funcionar efetivamente como código universal”<sup>135</sup>. Ao considerar o pensamento científico linear como possibilidade de uma consciência histórica em nível mais elevado, Flusser destaca a vitória da sobreposição dos textos às imagens, algo que segundo ele se refere a um passado recente e, por isso, um processo que está longe de ser garantido e totalmente assegurado.

No momento, o homem continua programado pelo código linear ao ler o mundo através da lógica e da matemática, por exemplo. No entanto, a nova geração, que é programada pelas superfícies eletrônicas, não comunga dos mesmos valores, porque ainda não conhece o significado gerado pelas imagens eletrônicas. Essa dificuldade em relação aos

---

<sup>132</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 129-130.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 132-133.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 134.

novos códigos não chega a surpreender, pois levou muito tempo, depois da invenção da escrita, para que os escritores percebessem que escrever significava narrar, o que é diferente de descrever cenas. Também vai demorar até que o homem aprenda os significados dos códigos eletrônicos. Por enquanto, conforme Flusser, se está apenas contando histórias de TV, o que já possui um clima pós-histórico. “Vai demorar muito para que comecemos a lutar por uma consciência pós-histórica; no entanto, é visível que está na nossa vez de dar um passo decisivo de retorno dos textos em direção ao nada”<sup>136</sup>.

Através dos textos consegue-se compreender a imagem dos códigos eletrônicos. Flusser destaca o exemplo da fotografia: ela é uma imagem concebida através de uma série de conceitos que o fotógrafo tem da cena. A própria câmara não pode existir sem o texto e o fotógrafo precisa imaginar tecnicamente a fotografia. O texto assume a condição de mediação entre as imagens eletrônicas e isso Flusser considera uma “crise de valores”<sup>137</sup>.

A arte de escrever, segundo Flusser, é importante porque articula na mente do ser humano a consciência histórica. A história teve início com a invenção da escrita e tornou-se importante não apenas por permitir a reconstituição do passado, mas porque permitiu entender o mundo como processo histórico. A diferença entre a pré-história e a história está no fato de que na história existem homens letrados que entendem o mundo como um acontecimento, enquanto que na pré-história essa atitude não era possível. “Se a arte de escrever caísse no esquecimento, ou se tornasse subordinada à criação de imagens (como o chamado ‘*script writing*’ de um filme), a história, no sentido estrito do termo, não existiria mais”<sup>138</sup>. Ao analisar as primeiras inscrições descobertas na mesopotâmia, depreende-se que o objetivo principal da escrita é facilitar o entendimento das imagens. O mundo é contado e explicado no desenrolar das imagens em linhas e dessa forma os que usam os textos para compreender o mundo concebem-no com uma estrutura linear. A escrita permitiu que imagens fossem explicadas e fizessem a ligação entre os homens e o mundo.

A história ao ser considerada como período da escrita dá a ideia de que houve um melhoramento em relação à pré-história. Esse desenvolvimento ocorreu de forma lenta e gradual porque na grande parte do tempo a consciência histórica foi privilégio de uma pequena elite, enquanto a maioria continuava a levar uma vida pré-histórica. Os textos eram raros e caros e com a invenção da imprensa o alfabetismo que antes era privilégio dos

---

<sup>136</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 135.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 140.

escribas, tornou-se acessível à burguesia. Somente com a Revolução Industrial e com a criação das escolas primárias é que o alfabetismo tornou-se possível nos países industrializados. Em seguida foi criada uma nova forma de imagem, a fotografia que começou a ameaçar a hegemonia da escrita; “e agora parece que o pensamento conceitual, racional e histórico está com os dias contados, como se estivéssemos nos aproximando de um novo tipo de era mágico-mítica, de uma cultura da imagem pós-histórica”<sup>139</sup>.

Os novos tipos de imagens são chamados por Flusser de tecnoimagens como uma forma de separação do mundo futuro da pré-história e como todo tipo de imagem, carrega um mundo de mitos e magia. Ao referir-se a tal assunto Flusser ressalta:

Mas a vida em um futuro ameaçador será mítica e mágica num sentido muito diferente do que ocorria na pré-história. Essa diferença pode ser colocada da seguinte forma: as imagens pré-históricas representam o mundo, as imagens pós-históricas representam textos; a imaginação pré-histórica tenta agarrar o mundo, a imaginação pós-histórica tenta ser a ilustração de um texto. Portanto, os mitos pré-históricos significam situações “reais” e os mitos pós-históricos significarão prescrições textuais; a mágica pré-histórica visa propiciar o mundo, enquanto a pós-histórica visa manipular as pessoas<sup>140</sup>.

A forma de imaginar o futuro da escrita e ao se considerar a tendência das tecnoimagens é, segundo Flusser, pensar a cultura como um grande transcodificador de texto em imagem. Um tipo de caixa-preta que tem textos inseridos e se recebe imagens como resultado, ou seja, a história deslizará para dentro da caixa-preta e retornará em forma de mito e magia, idolatria pós-histórica.

A arte de escrever consiste em explicar as imagens e a arte da razão em criticar a imaginação. Isso é a realidade da crise atual. Atualmente a escrita é o mecanismo de explicar tecnoimagens enquanto a razão o de criticar a tecnoimaginação. Para Flusser “isso implica um salto quantitativo para um novo nível de significado por parte da razão”. Ou em outras palavras; “a razão, no passado, significava a análise dos mitos, e no futuro significará desideologização. A razão ainda continuará iconoclástica, mas em um novo nível”<sup>141</sup>. No entender do filósofo, não é possível garantir que a razão dê esse salto, embora existam indícios verificados na informática que caminha nessa direção.

---

<sup>139</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 144.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 150.

O que se concebe é a possibilidade de enxergar dois futuros para a escrita: poderá se tornar crítica da tecnoimaginação, o que tornará o futuro inimaginável ou se tornará a produção de pretextos para a tecnoimaginação, o que levará a história para seu fim<sup>142</sup>.

A imagem pode ser compreendida como uma mensagem na qual o emissor busca um receptor e essa relação é uma questão de transporte. As imagens são superfícies e Flusser<sup>143</sup> se questiona sobre a forma como elas podem ser transportadas. Inicialmente depende do local onde as imagens estão inseridas. Se localizada em parede de caverna, obviamente não podem ser transportadas e o receptor tem de ir até a imagem. As superfícies emolduradas podem ser transportadas e depositadas, como por exemplo, numa igreja ou exposição, e o receptor desloca-se para lá. Ultimamente foi inventado algo novo, imagens incorpóreas que transcodificam as imagens anteriores nesse tipo de imagem e o receptor não precisa mais ser deslocado. A imagem é reproduzida e atinge o receptor onde estiver, por exemplo, as fotos e os filmes. A tendência é que as imagens se tornem cada vez mais transportáveis e o receptor cada vez mais imóvel. Essa tendência é creditada à revolução cultural na qual as mensagens podem ser copiadas e transmitidas a receptores imóveis.

As imagens na comparação anterior têm um significado diferente entre si: no primeiro exemplo a imagem significa uma revelação pelo afastamento do mundo; no segundo, uma contribuição para a história e a necessidade de ser processada pelo outro; no terceiro, uma maneira de programar o comportamento das pessoas na sociedade pós-industrial. O que está por trás do transporte de imagens é uma mudança muito grande no comportamento cultural e essa mudança pode ser vista, sobretudo, nas imagens computadorizadas, ou seja, imagens transmitidas através de um emissor para um receptor a fim de serem processadas por esse receptor e retransmitida de volta. Segundo Flusser:

O que se procura dizer aqui faz sentido não apenas para as imagens, mas também para a existência futura. Dito de modo sucinto: os novos meios, da maneira como funcionam hoje, transformam as imagens em verdadeiros modelos de comportamento e fazem dos homens meros objetos. Mas os meios podem funcionar de maneira diferente, a fim de transformar as imagens em portadoras e os homens em designers de significados<sup>144</sup>.

A capacidade do homem criar imagens para si e para os outros é motivo de reflexões filosóficas desde Platão. Essa capacidade é própria da espécie humana, pois não se tem

---

<sup>142</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 150.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 159.

conhecimento de tal façanha por outra espécie. Para essa competência retratada acima, Flusser dá o nome de “imaginação ou faculdade imaginativa”. A imaginação é envolvida pelo fato e pela discussão em torno dele. Manifesta-se em um gesto determinado com o qual o homem se situa em seu ambiente. Imaginação “é a singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e de recuo para a subjetividade própria, é a capacidade de se tornar sujeito em um mundo objetivo”<sup>145</sup>. Nessa mesma linha de considerações o filósofo enfatiza que a imaginação por si só é insuficiente para criar imagens. A imagem precisa ser fixada para se tornar acessível aos outros. Deve ser codificada em símbolos e esses símbolos devem ocupar espaço, por exemplo, numa parede de caverna. É necessário que o código seja decifrado por outras pessoas.

As imagens produzidas dessa maneira não dão orientação segura, ou confiança se analisadas pela tradição filosófica e, sobretudo, teológica. Essa resistência acabou por levar à proibição das imagens. Se analisadas por uma terminologia atual, Flusser<sup>146</sup> entende que elas podem ser congregadas em três grupos: (i) o primeiro é através do ponto de vista no qual se cria a imagem: é “ontológica e epistemologicamente duvidoso”. Duvida-se daquilo que é visto, da objetividade; (ii) o segundo através de códigos que permitem interpretações duvidosas e, portanto, não se pode confiar neles como modelos de comportamento; (iii) o terceiro através de imagens. “As imagens são mediação entre o sujeito e o mundo objetivo”. Objetos são representados através da imaginação, de modo que para orientar-se no mundo é imprescindível o uso da imagem. Este argumento é importante para a tradição teológica, enquanto o primeiro para a tradição filosófica. Pode-se considerar que a proibição de imagens torna-se imprópria, e o importante é que as imagens produzidas sejam submetidas à crítica.

É possível concluir que a cultura se esforça na tentativa de explicar a imagem e é por isso que a criação da escrita linear teve por alvo clarear as imagens tornando-as mais transparentes. Em resumo, “trata-se de explicar de maneira causal e lógica as imagens para poder tratar o mundo de forma metódica, por meio das imagens que se tornaram assim transparentes”<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> FLUSSER. *O Mundo Codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 163.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.165-166.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 168.

### 3.1 – A ESCRITA E SEU FUTURO

A publicação do livro *A escrita* ocorre na fase mais madura de Flusser e a primeira edição do original alemão foi publicada em 1987. É bem possível que enquanto escrevia a *Filosofia da caixa preta* e antes de redigir *O universo das imagens técnicas*, Flusser tenha compreendido que as tecnoimagens em pouco tempo teriam predomínio sobre o código linear e, em decorrência, o futuro da escrita encontraria um cenário bastante incerto<sup>148</sup>. No entanto, a escrita é uma peça-chave para compreender o pensamento de Flusser tendo em vista que se trata de uma ferramenta que mudou o mundo e provocou profundas transformações no ser humano. A escrita – uma ferramenta que ainda demanda muito esforço para a aprendizagem e investimentos na preservação, apesar de todos os avanços tecnológicos – não pode ser tratada de forma arcaica, defasada ou em processo de decadência. A proliferação de imagens técnicas e a facilidade no processamento de informações pela tecnologia fazem da escrita elemento fundamental para compreender o mundo abstrato e imaterial do complexo tecnológico. Apesar de Flusser dedicar grande parte de sua obra à reflexão das imagens, aparelhos e imagens técnicas, apresentar um estudo sobre a escrita tem um conteúdo provocador na sua mensagem. Chama a atenção o fato que a escrita quando apresentada em linhas ou rolos abre caminho para a construção de uma nova forma de comunicação, denominada de imagens sintéticas constituídas de pontos. Nesse sentido, Rodrigo Duarte faz uma apresentação muito clara do livro de Flusser:

Trata-se de um livro muito peculiar, já que, por um lado, encontra-se (...) na linha de sucessão dos anteriores, no tocante à abordagem da situação de predomínio das imagens técnicas na contemporaneidade; por outro lado, seu tema principal, a escrita, diz respeito a um modo de codificação que poderia estar, já naquela época, com os dias contados, e cuja tematização poderia ser indício de uma idiossincrasia por parte do autor. No entanto, a atitude de Flusser parece oscilar entre um lamento (uma missa de *réquiem*) pelo fim dos textos, uma disposição de descrever as modalidades de sua sobrevivência no universo das imagens técnicas e, por fim, aquela postura esperançosa de que a pós-história não se realize como "totalitarismo dos aparelhos", mas como recolocação da dignidade humana em bases outras que as consagradas pela vivência histórica, calcada na escrita<sup>149</sup>.

Na introdução do livro, Flusser manifesta preocupação quanto ao futuro da escrita, como sequência de letras e outros sinais gráficos. A justificativa é que atualmente existem

<sup>148</sup> Numa carta a Alex Bloch de 7 de Janeiro de 1982, Flusser expressa essa preocupação fazendo um trocadilho com a capital do Uruguai dizendo que em vez de se chamar "Montevideo" e agora sob a influência do vídeo, passaria a ser denominada de "Montevídeo". (DUARTE, 2012, p. 357).

<sup>149</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 358-359.

códigos que transmitem melhor a informação do que os sinais gráficos. A escrita já produzida pode ser transportada de forma mais eficiente em fitas de vídeo, cassetes, discos, disquetes (tecnologias existentes na época) como também recebida e arquivada. Para o filósofo, através do auxílio desses novos códigos será possível produzir conhecimento científico melhor do que no modelo do alfabeto ou números arábicos. "É como se os códigos escritos estivessem se perdendo, de maneira semelhante ao que aconteceu aos hieróglifos egípcios e aos nós indígenas. No futuro, apenas os historiadores e outros especialistas terão de aprender a ler e a escrever"<sup>150</sup>.

Algumas pessoas não admitem essa possibilidade pelo fato de que aprenderam a escrever e sentem dificuldade em lidar com as novas tecnologias. Uma justificativa comum segundo Flusser, está no argumento de que tudo o que se herdou de Homero, Aristóteles, Goethe, Livros Sagrados, se perderia se a escrita não existisse. É como reconhecer que nem tudo que é ultrapassado é descartável e que o progresso não é condição única de aprimoramento. A questão é como saber se esses grandes escritores não teriam preferido o uso dessas novas técnicas. No entanto, existem pessoas que não poderiam viver sem escrever, entre as quais o próprio filósofo, porque acreditam que através do gesto de escrever podem expressar sua existência<sup>151</sup>.

O filósofo faz uma série de questionamentos sobre o sentido específico do ato de escrever: de que maneira o escrever se distingue de outros gestos? Como pintar ou digitar? Que tipo de vida os humanos levaram antes da escrita? Como seria essa vida se não tivessem praticado a escrita? Entende que seria necessário um grande livro para responder a todas essas questões. Em relação à sua obra, escreve: "meu objetivo neste livro é escrever sobre a escrita. Um empreendimento arriscado, quando se para e se pensa a respeito. A escrita é simultaneamente o objeto (está em frente de) e a arma que procede contra o objeto"<sup>152</sup>.

O ato reflexivo de escrever sobre a escrita é uma forma de estabelecer por meio de novos pensamentos, a escrita relativa a pensamentos já obtidos. Escrever, para Flusser, é organizar e alinhar os sinais gráficos com o pensamento e é por esse motivo que quem escreve, deve antes refletir. Os sinais gráficos apresentam o caminho, o trilho para um pensamento correto. Dá a impressão de organização, algo mecânico, e é justamente o que provoca a atual crise da escrita. A crise se estabelece no fato que as máquinas têm um desempenho melhor que o ser humano nesse aspecto. Flusser quer dizer que não é a máquina

---

<sup>150</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 20.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 23.

de escrever, a mecânica na qual o homem opera com toques as teclas do teclado, mas sim a máquina com inteligência artificial que providencia ela mesma essa organização<sup>153</sup>.

O pensamento deve manter-se alinhado ao ato de escrever, porém, o que está escrito não orienta apenas o pensamento em sequência, mas também conduz em direção ao receptor. O ponto de encontro é o leitor; destarte o que está por trás do ato de escrever não é apenas orientar o pensamento, mas também ir em direção aos outros. Somente quando a obra escrita alcança o leitor é que o objetivo foi atingido, ou seja, não é apenas um ato reflexivo que se volta ao seu interior, mas também um ato que se volta ao exterior, ao leitor. É uma troca no sentido em que o escritor imprime algo em seu interior e posteriormente exprime ao encontro do outro. Para Flusser, “essa impressão contraditória confere ao escrever uma tensão”<sup>154</sup>.

A consciência histórica da escrita é identificada no desenrolar dos sinais gráficos em forma de linha, e o escrever em linhas é que possibilitou o homem pensar logicamente, fazer cálculo, produzir conhecimento científico. Antes disso, segundo o filósofo, “andava-se em círculo”. O gesto de escrever comprova a consciência histórica e quanto mais longa são as linhas escritas, mais simples é pensar e agir historicamente.

Acreditar que sempre houve história quando aconteceram fatos, segundo Flusser é um engano. Também é engano acreditar que a escrita simplesmente registrou o que aconteceu. Segundo o filósofo, “para que algo possa acontecer, tem de ser percebido e compreendido por alguma consciência como acontecimento (processo)”<sup>155</sup>. A falta de consciência é fato relevante para não se perceber o acontecimento na pré-história. Os fatos eram percebidos como um círculo, típico da consciência mítica da pré-história e, somente com a invenção da escrita, surge a consciência histórica e os acontecimentos se tornaram possíveis. Para Flusser “a história é uma função do escrever e da consciência que se expressa no escrever”<sup>156</sup>.

Com o advento dos processos automatizados (informática) o ato de escrever sofre um processo de transformação, ao se considerar que as máquinas escrevem mais rápido e armazenam um volume de informações maiores que a capacidade humana. É necessário também, levar em consideração a automaticidade das regras de ortografia possibilitadas pelo processador de texto *word* que, sem dúvida, levará a inteligência artificial a ser mais inteligente num futuro próximo. A inteligência artificial desenvolverá uma consciência histórica superior a nossa, intensificando a dinâmica histórica com possibilidade de fazer uma história melhor e mais rápida que até o momento se consegue fazer. Flusser enfatiza que

---

<sup>153</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 25.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 28.

chegará o momento em que os aparelhos, através de seus programas, farão a história deixando o homem livre para outras atividades. “Quanto a nós, poderemos deixar confiantemente toda a história por conta das máquinas automáticas. Já que todas essas coisas automáticas e mecânicas farão história melhor do que nós, poderemos nos concentrar em outras coisas”<sup>157</sup>.

Muito antes de ser possível pensar em transferir a escrita para os aparelhos e aos programas, o escrever no seu sentido primitivo, era um gesto no qual se fazia uma incisão sobre um objeto com uma ferramenta pontiaguda que ao escrever na superfície, “a riscava incisivamente, sendo que, em sua fúria iconoclasta, tais instrumentos podiam chegar mesmo a rasgar as superfícies onde se encontram as imagens, i.e., os resquícios pré-históricos da consciência mítica”<sup>158</sup>. Não existe no momento a necessidade de se deter à etimologia e à arqueologia da escrita porque o que interessa é a reflexão sobre o gesto de escrever, no sentido de informar.

Um argumento utilizado anteriormente afirma que o ato de escrever consiste em manter o pensamento orientado em forma de linha. É a estrutura do pensar que se desenrola ao longo de uma linha que vai do passado para o futuro, percorrendo o presente sem parar. É possível ir além e acrescentar que o escrever pode ser considerado uma transcodificação do pensamento, transformar o código de superfície bidimensional das imagens em unidimensional das linhas, ou seja, das representações por imagens para os conceitos em linhas; o escrever é um método para tornar imagens transparentes. Para Flusser, “esse avanço do escrever ao longo das linhas em direção aos fundamentos da memória (do inconsciente) e em direção ao mundo objetivo desprovido de representações por imagens é o que chamamos de ‘história’<sup>159</sup>”.

No decorrer da história o processo da inscrição que demandava esforço – e além disso era algo lento – tendeu a ser substituído por outro tipo de escrita:

Não mais a incisão de estilete na superfície que serve de veículo da grafia, mas a difusão de tinta sobre ela, usando, por exemplo, pena de ave ou, posteriormente, utensílios mais sofisticados, tais como as canetas. Isso representou a substituição da inscrição pela sobrescrição, com sua atividade obrigatoriamente pausada (originariamente para renovar a tinta da pena), a qual ajudou a consolidar a escrita como expressão de um modo de pensar eminentemente histórico<sup>160</sup>.

Com o aparecimento do sobrescrever houve uma aceleração do progresso que se tornou ininterrupto e cada vez mais rápido em virtude dos aparelhos. A escrita poderia não

<sup>157</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 29.

<sup>158</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 360.

<sup>159</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 38.

<sup>160</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 361.

mais ser executada por seres humanos, mas por máquinas. A atribuição humana consistiria em produzir e contemplar imagens e libertar-se da história, o que Flusser chama de mudar-se para “o universo das imagens técnicas”<sup>161</sup>. No entanto, o filósofo reconhece que é um processo altamente complicado, porque o escrever não é superável e através da sobrescrição a consciência histórica ganhou um novo caminho.

O código alfanumérico foi elaborado no decorrer dos séculos e é constituído por um conjunto de sinais como, por exemplo, letras para emissão de sons, números para caracterizar quantidade e outros sinais para normatizar o processo de linguagem (pontos, vírgulas, aspas). Quem escreve deve levar em consideração todos esses sinais e refletir sobre os signos empregados na construção de uma palavra ou de uma equação, pois exigem uma maneira de pensar diferente. Há uma ruptura interna no código alfanumérico quando analisado o alfabeto e o número individualmente.

As letras são sinais para emitir sons enunciados pela fala e o “texto alfabético é uma partitura de um enunciado acústico: tornar o som visível”<sup>162</sup>. Através dos nossos órgãos sensoriais e através do sistema nervoso central convive-se com duas realidades diferentes: a auditiva das letras e a visual dos numerais. A própria neurofisiologia atesta que as letras provocam reações cerebrais diferentes das provocadas pelos numerais. A este respeito, é esclarecedor transcrever a posição de Duarte quando discorre:

(...) é o fato de que o alfabeto ocidental foi concebido desde o início como partitura de uma língua falada, enquanto os símbolos de algarismos sempre foram designadores de quantidades, nos quais ressalta o aspecto visual da significação, a indicação de um *quantum* a uma visualidade “interna”. Desse modo, durante todo o tempo de domínio soberano da escrita sobre as imagens, o que estava em questão, no fundo, era o império do audível sobre o visível – situação que tende a se modificar radicalmente no quadro atual de possível superação definitiva da escrita pelas imagens técnicas<sup>163</sup>.

O computador assumiu a tarefa de substituir a lentidão das funções do homem de calcular e pensar logicamente. O que até o momento era considerado um processo linear, foi transformado pela ciência em pontos, a fim de ser computados e projetados em direção ao futuro. Segundo Flusser esse processo ainda deve ser considerado um estágio em transição.

A revolução provocada pela ciência da computação, sobretudo pela mecanização na manipulação dos numerais, liberta o homem dessa tarefa, ao transferir o processo para as máquinas que são mais rápidas e eficientes. Para o filósofo o “novo homem encontra-se sobre

<sup>161</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 45.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>163</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 363-364.

e não sob, os números”<sup>164</sup>. Emite ordem para o computador e a partir desse momento não idolatra mais o número, mas brinca com ele e ele obedece.

O propósito de escrever é explicar e racionalizar as imagens e nesse sentido o pensar imagético deve ceder lugar ao conceito. Por isso, a escrita é feita de maneira alfabética e não ideográfica<sup>165</sup>. O alfabeto enquanto som de uma língua falada é registrado a fim de ampliar a consciência conceitual; o que quer dizer que o alfabeto organiza o que a língua quer dizer em forma de pensamento. O alfabeto possibilitou o surgimento do discurso que se tornou crítico, conceitual e, assim, afastou-se das representações por imagens. O ato de escrever obriga a língua falada a se submeter às regras da escrita, assim como a língua falada percorre um caminho com um ávido desejo de tornar-se língua escrita, o que representa sua maturidade. O alfabeto é também o meio do homem aprender a falar corretamente e o filósofo vai além quando afirma que “o alfabeto foi inventado para substituir o falar mítico pelo falar lógico, e com isso substituir o pensar mítico pelo lógico”<sup>166</sup>.

Flusser deixa claro que o que está por trás da invenção do alfabeto é o esforço em superar a consciência mágico-mítica identificada como pré-história, por uma nova consciência, a histórica.

O alfabeto foi inventado como código da consciência histórica. Se nós devemos abrir mão do alfabeto, isso se dará provavelmente porque estamos nos esforçando para superar a consciência histórica. Estamos cansados do progresso, e não apenas cansados: o pensamento histórico comprovou-se irracional e homicida. Essa é a razão verdadeira (e não a desvantagem técnica do alfabeto), pela qual estamos preparados para desistir desse código<sup>167</sup>.

O texto<sup>168</sup> escrito pelo escritor ganha significado no momento em que atinge o leitor e ele possui tantos significados quanto o número de leitores. Um texto sem leitor produz linhas com letras sem significado porque a um texto somente é atribuído significado por ocasião de sua leitura. Nas palavras de Flusser: “o texto é ‘pleno’ de significados, e essa completude é atingida por cada leitor de maneira própria”<sup>169</sup>. Escrever um texto e publicá-lo<sup>170</sup> é um gesto político porque pretende-se atingir e informar<sup>171</sup> o receptor na sociedade em

<sup>164</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 53.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>168</sup> Flusser define texto da seguinte forma: “Etimologicamente, a palavra ‘texto’ quer dizer tecido, e a palavra ‘linha’, um fio de um tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da ‘corrente’) e não são unidos, como tecidos acabados, por fios (a ‘trama’) verticais. A literatura (o universo dos textos) é um produto semiacabado” (2010, p. 67).

<sup>169</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 68.

<sup>170</sup> Para Flusser o texto não impresso “são expressões que causaram má impressão ao editor”. Isso significa que não corresponderam aos critérios daquele que se deixa impressionar (2010, p. 73).

que vive. É possível dividir o universo do conteúdo dos textos usando critérios diferentes, porém é comum a todos a recepção pelo leitor.

Um novo método de pensar e escrever surge em decorrência da informática e da manipulação dos aparelhos nos quais são alocados novos sinais através dos campos computacionais: o código binário. São indivíduos que pressionam teclas para programar aparelhos. Não escrevem em direção ao ponto final, ao leitor, mas para o aparelho, o que vai em direção contrária às reflexões anteriores que era a interlocução com o leitor. O filósofo afirma que o “essencial” no escrever foi modificado; é outra forma de escrever a qual denomina de “programar”<sup>172</sup>; esta forma provoca uma reação desconfortável diante daquilo que é novo<sup>173</sup>. O sistema computacional no que se refere à sua estrutura é de fácil compreensão, no entanto a sua funcionalidade é complexa e remete o indivíduo a uma nova casta de iletrados. As escritas dos programas de computador estão inseridas num alfabeto praticamente indecifrável envolvendo um segredo semelhante ao que envolveu a escrita antes da invenção tipográfica. Para desvendar esse segredo, no entender de Flusser, é necessário descobrir o significado do código secreto do computador, tarefa praticamente impossível ao se levar em conta sua complexidade e o medo do novo. Somente as crianças teriam essa condição, pois aprendem brincando e estão livres de preconceitos.

O “programa” entendido como obra escrita e que não se dirige aos homens, mas aos aparelhos, sempre programaram a sociedade desde a invenção da escrita. Sempre se escreveu aos homens como se eles fossem aparelhos, levando-se em conta, por exemplo, as prescrições de comportamento. Padrões de comportamento foram prescritos nas “tábuas dos mandamentos” para controlar o comportamento moral (alega-se que foram escritos por Deus e, assim, mantinham autoridade sobre-humana tornando o homem fantoche, aparelho); posteriormente na revolução industrial tais padrões foram prescritos através de normas de instrução que controlavam o comportamento do homem em relação à máquina (faziam com

---

<sup>171</sup> “‘Informar’ quer dizer: imprimir uma forma em alguma coisa que provoque uma resistência a essa impressão. Em textos escritos, escritor e editor tramam para informar o leitor – para deixar-lhe uma impressão” (FLUSSER, 2010, p. 74).

<sup>172</sup> Segundo Flusser “‘programa’ é a palavra grega equivalente à latina ‘*praescriptio*’ e à alemã ‘prescrição’” (2010, p. 93). Ao referir-se a tal assunto, Duarte faz o seguinte comentário: “Flusser lembra, como já o fizera no livro sobre a pós-história, que a palavra latina *praescriptio* poderia ser traduzida também como ‘programa’, que é, como se sabe, um termo chave da família conceitual ligada à pós-história. Essa possível tradução da *praescriptio* coloca o problema de transcodificar a habitual escrita alfabética na linguagem binária das máquinas que produzem as imagens técnicas sintéticas e Flusser acredita que mesmo as máximas de ordem moral seriam passíveis de tal conversão, sendo o mais importante, nesse caso, a superação de preconceitos arraigados, de modo que o novo possa emergir enquanto atividade doadora de sentido até mesmo ao que possa ser em princípio considerado mais insólito” (DUARTE, 2012, P.366).

<sup>173</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 94.

que o comportamento humano fosse mecânico e automático); e, finalmente, padrões comportamentais foram normatizados na revolução da informática na qual os programas são prescrições para as máquinas (quanto mais automáticas são as máquinas, mais as prescrições tornam-se sucintas), completando desta forma o ciclo de normatizações. É preciso reconhecer que para Flusser “os programas não são, portanto, apenas um modo totalmente novo de escrever, eles são muito mais, são a etapa final de uma tendência que havia começado nos primeiros escritos”<sup>174</sup>.

Programar pode ser também uma forma de atribuir um sentido à vida e ao mundo e provocar a liberdade humana. A esse respeito, é esclarecedor transcrever a posição do filósofo:

Se, mesmo com esse otimismo semeado, perseverar o horror diante do programar, pode-se dizer, então, que o objetivo da história foi alcançado com a superação da escrita por meio desse programar. Qualquer comportamento torna-se profano, científico, funcional, despolitizado, e o ser humano está livre para atribuir um sentido a esse comportamento. A história, e o modo de pensar gerado por ela, completou-se. Emerge um novo modo de pensar, pós-histórico, que atribui sentido ao absurdo<sup>175</sup>.

A dúvida está em saber se todo escrever será, de fato, superado pelo programar. Para Flusser todas as prescrições podem ser programadas, mas, no entanto, não se escrevem apenas prescrições; a literatura não consiste apenas em mandamentos. A literatura programada é aquela em que os textos são reduzidos às prescrições para depois ser computadas pela inteligência artificial. A arte computacional através de programas codificados digitalmente já cria imagens que podem ser entendidas como transcodificação de texto codificado. Se o escrever for substituído pelo programar, uma nova forma de transmitir mensagens e conhecimento será inaugurada e caberá a informática essa tarefa. No primeiro momento dá a entender que a programação irá superar o escrever. No entanto, Flusser alerta para o perigo de se perder, por ocasião da transcodificação dos códigos alfanuméricos em digital, aquilo que é mais precioso no escrever: “se perderia a língua falada como mediação entre o pensamento e a escrita. [...]. O pensamento se desligaria da língua, por ocasião da programação daquilo que foi escrito anteriormente com o alfabeto”<sup>176</sup>. Tudo isso ainda remete a algum pessimismo!

Se for levado em consideração que o programar se desprende da escrita, o pensamento não necessita mais de uma língua falada para se fazer existir. Assim, para Flusser,

---

<sup>174</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 95-96.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 103.

“a confusão entre o pensar e o falar, que surgiu sob o domínio do alfabeto, será superada”<sup>177</sup>. Essa confusão é antiga porque na história da humanidade sempre houve códigos diferentes do alfabeto para expressar o pensamento, como por exemplo, a pintura (arte) e a matemática. Portanto, o falar é apenas uma forma de manifestar o pensamento. Ao superar o alfabeto, o pensamento liberta-se da fala e novas formas de pensamento poderão se desenvolver: a matemática e as técnicas imagéticas, por exemplo.

O falar, por ser uma forma de expressar o pensamento, não será superado. Ao contrário, segundo Flusser, a linguagem falada inundará a sociedade através da informática e imagens técnicas. “Até mesmo a inteligência artificial vai aprender a falar”<sup>178</sup>. O perigo nesse processo é a possibilidade da língua retroceder à selvageria. A língua passou por depuração durante milhares de anos para chegar ao refinamento atual. A linguagem é uma das maiores conquistas do homem e está à disposição de todos compondo um precioso tesouro. A preocupação do filósofo é que se for permitida “a expansão, elas vão barbarizar – e com elas uma boa parte do pensamento”<sup>179</sup>.

As línguas possuem um esqueleto flexional próprio e cada uma manipula de forma privada essa estrutura gramatical. Elas são representadas por códigos que se fundem em símbolos para conceber conceitos mediante regras de pensamento. Isso faz com que seja permitida a tradução que para Flusser, “é um método poderoso para ampliar e aprofundar nosso universo. (...) Nos capacitam a dizer de outra maneira em nossa língua aquilo que foi dito anteriormente”<sup>180</sup>. Ao se verificar a variedade e a semelhança na estrutura de nossas línguas é possível abrir nosso mundo para novos pensamentos e desejos.

Levando-se em conta a idade da espécie humana, as línguas foram criadas recentemente, possivelmente no período neolítico. O homem fala há milhares de anos, nos quais são preservados, de geração em geração, formas morfológicas e estruturas sintáticas. Deve-se ponderar que antes da invenção do alfabeto a língua falada era mensageira das experiências, conhecimento e comportamento da sociedade, e cabia aos mais velhos a função de transmitir os mitos. No desenrolar da história surge uma nova elite em que os livros falados são gravados em fitas cassetes e em discos destituídos de imagem o que pode provocar um empobrecimento da mensagem. Flusser já previa a substituição dos cassetes e discos por videoclipes, porque as imagens atendem melhor do que o som ao modo de pensamento moderno.

---

<sup>177</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 105.

<sup>178</sup> Ibid., p. 106.

<sup>179</sup> Ibid., p. 106.

<sup>180</sup> Ibid., p. 108.

A reflexão da escrita sobre a escrita está vinculada a uma nova consciência que está surgindo. Para ser expressa e comunicada, a escrita desenvolveu um conjunto de códigos que alinhados permitiram o gesto de escrever. A preocupação do filósofo está na possibilidade do desaparecimento da escrita substituída pelos mecanismos tecnológicos; o que fazer para evitar esse processo que está em gestação. Ele salienta que se for abrir mão da escrita, o próprio papel desaparecerá, permanecendo talvez, o usado para embalagem.

O cenário apresentado por Flusser é que memórias artificiais desenvolvidas pela tecnologia computacional absorveriam tudo o que é mantido atualmente em bibliotecas e transposto para essas memórias. “O conteúdo da Enciclopédia Britânica vai exigir menos do que um centímetro cúbico, e cada informação ali contida estará à disposição num rápido toque de uma tecla”<sup>181</sup>. Esse processo é contínuo na medida em que aparelhos, munidos de memória artificial, passam a fornecer todo tipo de imagem, inclusive sonora a qualquer momento e lugar. É um processo mecânico que envolve uma simbólica fração da memória artificial. Por outro lado, ao mesmo tempo em que afirma que o processo deveria “nos alegrar ao invés de horrorizar”, Flusser desenvolve uma nostalgia quando compara as memórias artificiais com o papel, preferindo o último. “Nós habitamos o papel, estamos acostumados e, uma vez que é tão comum, tão simples, nós o tornamos divino, para podermos percebê-lo ainda sob a cobertura de sua habilidade”<sup>182</sup>.

O papel assumiu, no decorrer da história, a função de absorver as experiências e o conhecimento. É como se aquilo que não se tenha colocado no papel não existisse. Flusser compara-se com traça de livro que se alimenta e vive dele: “vivemos de livros e para os livros”. Para o filósofo, o livro ocupa um estágio intermediário entre o caminho das florestas (papel) e o campo da inteligência artificial. “Ainda assim o livro é um pedaço de papel”<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> FLUSSER. *A escrita. Há futuro para a escrita?* p. 150.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>183</sup> É oportuno transcrever a descrição etimológica empregada por Flusser. “‘Livro’ é um nome de uma árvore, ‘*liber*’ significa córtice de árvores e origina-se do grego ‘*lepis*’ (casca), que por sua vez origina-se do antigo ‘*lep*’ (descascar). O livro foi descascado da floresta e suas folhas dizem o que justamente dizem” (2010, p. 151-152).

#### 4. AS IMAGENS TÉCNICAS E O DESVELAMENTO DA CAIXA PRETA

Um dos sintomas da revolução cultural identificado atualmente tem a ver com o surgimento das imagens técnicas<sup>184</sup>. Fazem parte do nosso cotidiano os filmes, a fotografia, a televisão, o vídeo, todos os portadores de informação que anteriormente eram desempenhados pelos textos lineares. O mundo vivenciado pela escrita, agora passa a ser representado pelas imagens em superfície e, por esse motivo, ocorre uma transformação na mediação da mensagem e na própria convivência interpessoal. A imagem técnica não é mais feita em superfícies, mas de pontos, grânulos e pixels.

A tese de Flusser quando se refere ao surgimento das novas imagens é que elas não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais, porque não há como fazer um paralelo entre ambas. “As imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas de pontos”<sup>185</sup>. O termo “volume” a que Flusser se refere é que o homem, diferente do animal, possui mão para manipular. A mão, no entanto, não age sozinha: está sob o controle dos olhos. A reação das mãos com os olhos, da prática com a teoria, é um dos temas da existência humana. O roteiro de aprendizado do homem consistiu em primeiro lugar olhar, depois manipular, para em seguida criar imagens que servem de sentido para a vida. Por exemplo: as imagens nas cavernas percebidas pelos olhos avaliam as superfícies dos volumes e transformam a imagem em cena que representa a circunstância palpável. Segundo Duarte:

O que está em questão é mostrar que o caminho que vai da invenção das imagens tradicionais à escrita, é um processo de abstração de uma a uma das quatro dimensões da vivência da realidade exterior pelo ser humano, de modo que o tato abstrai o tempo, a visão abstrai uma das dimensões do espaço, e a conceptualização por meio de textos abstrai mais uma dimensão do espaço, transformando a superfície numa linha<sup>186</sup>.

Os textos são um conjunto de conceitos. Para Flusser os fios que unem os conceitos (a sintaxe e as regras matemáticas) são convenções. A cena mediada pelo texto é ordenada conforme o fio do texto. O processo de abstração segue em direção das imagens técnicas. Se for imaginar que os textos são colares feitos de pedrinhas, é como se o fio que unia essas

<sup>184</sup> O livro *Universo das Imagens Técnicas* é a obra na qual o autor desenvolve o pensamento de sua fase madura. Trata de maneira mais profunda os temas sobre imagem, mídia e sistemas de comunicação. O seu original foi escrito em português e inicialmente tinha por título “O elogio da superficialidade”. O livro é um complemento e aprimoramento da sua obra mais importante: *Filosofia da Caixa Preta*.

<sup>185</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*, p. 16.

<sup>186</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 312-313.

pedrinhas se rompesse e as espalhasse num universo desordenado no qual não pode ser manipulado e contextualizado. No entanto, o processo de abstração pode prosseguir porque as pedrinhas que faziam parte do colar são calculáveis. “E, uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser ‘computadas’ formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas)”<sup>187</sup>. Esse texto marca o momento em que Flusser está voltado para o campo da informática e que o aparelho não é mais a câmera fotográfica, como na *Filosofia da caixa preta*, mas sim o computador. “[...] o computador é o instrumento – o aparelho – que, por seu enorme poder de síntese, pode tornar novamente concretas as coisas que tinham sido dissolvidas pelo ápice do processo de abstração”<sup>188</sup>.

Os fótons, elétrons e bytes não podem ser transferidos para as imagens técnicas pelas mãos, olhos ou dedos humanos, porque esses elementos não são visíveis, nem concebíveis. Para isso é necessário inventar e programar aparelhos que possam automaticamente imaginar o que é inimaginável para nós. Essa é a explicação de Flusser para a geração de imagem técnica por computador. O homem comanda esses aparelhos através de teclas a fim de levá-los a imaginar e a criar imagens, ou seja, “transformar possibilidades invisíveis em impossibilidades visíveis”<sup>189</sup>.

O fotógrafo induz o aparelho a fazer imagem segundo sua deliberação. O processo fotográfico revela que o gesto do fotógrafo ocorre no interior do programa do aparelho, isto é, fotografa imagens que constam no programa do aparelho. “O aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer”<sup>190</sup>. Destarte, o gesto e o fotógrafo são programados. Todas as imagens que o fotógrafo produz, segundo Flusser, são imagens “prováveis”. Em outras palavras, as imagens técnicas são produtos dos aparelhos criados com o objetivo de informar e que acabam por produzir imagens previsíveis. Tal contradição desafia os produtores de imagens. A intenção é fazer imagens menos prováveis do ponto de vista do programa. É rebelar-se contra o programa no interior do próprio programa, ou seja, utilizar o aparelho contra seu programa. Flusser chama isso de “lutar contra a automaticidade”<sup>191</sup>. O que se percebe é que para produzir imagens técnicas primeiramente são inventados e programados aparelhos por cientistas e posteriormente os

---

<sup>187</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 19.

<sup>188</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-anatomia-Desdobramentos*, p. 335.

<sup>189</sup> FLUSSER. *O Universo das imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 28-32.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 34.

aparelhos são investidos contra o programa pelos produtores de imagens. Ainda nessa mesma linha de considerações Flusser argumenta:

Nesta altura do argumento tornou-se possível descrever o gesto produtor de tecnoimagens. Trata-se de gesto programador e desprogramador, graças ao qual elementos pontuais são computados para formarem imagens informativas. O gesto é executado por aparelhos munidos de teclas que são acionadas por pontas de dedos. A estrutura do gesto é a de juntar elementos pontuais para se formarem superfícies: é gesto que parte do abstrato e visa o concreto. Visa avançar da zerodimensionalidade até a bidimensionalidade, da “estrutura profunda” até a superficialidade<sup>192</sup>.

Segundo Duarte, “esse tipo de compreensão do processo de formação de imagens técnicas é necessário, porém não suficiente para se libertar da perigosa remagicização da realidade que elas acabam ocasionando [...]”<sup>193</sup>. Ou ainda, se não conseguirmos decifrar as imagens técnicas ocorrerá uma nova idolatria mais consistente que a das imagens tradicionais antes da invenção do código linear.

No capítulo “Tatear” do livro *Universo das Imagens técnicas* o autor chama atenção para o gesto de apertar teclas; elas estão por toda parte: nos interruptores de luz, na máquina fotográfica, no acionamento do motor do carro. As teclas se movimentam num universo em que traduzem a própria realidade. Montanhas podem ser explodidas, como também terminar com a vida humana na terra ao acionar o botão vermelho do complexo nuclear sob a custódia do presidente americano. Em determinados casos as teclas não estão isoladas, mas formam teclados, usados na programação da televisão, no computador, na máquina de escrever. O gesto de escrever com a máquina, segundo Flusser é um gesto transparente porque se pode observar o movimento mecanicamente determinado pela tecla ao imprimir a letra escolhida. Na produção da imagem, o gesto não é transparente. Ao acionar o botão da máquina fotográfica, dá-se início a um processo complexo no interior da caixa preta do aparelho. A tecla acionada faz com que o aparelho acople elementos pontuais para transformá-los em imagem. Para o filósofo, o tatear sobre as teclas produz uma sensação existencial de liberdade de tal forma que toda a existência se concentra na ponta dos dedos. A sua liberdade é creditada ao inventor das teclas e ao fabricante da máquina.

Apertar teclas é para mim o gesto da publicação, da liberdade política no sentido exato do termo. E isto não é apenas sensação minha: é a sensação de todos os apertadores de teclas, inclusive a dos produtores de tecnoimagens<sup>194</sup>.

<sup>192</sup> FLUSSER. *O Universo das imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 35.

<sup>193</sup> DUARTE, Rodrigo. *Pós-História de Vilém Flusser*: Gênese-Anatomia-Desdobramentos, p. 335-336.

<sup>194</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 46.

No âmbito ontológico da observação, as imagens são vistas como processo eletromagnético ou químico em ambiente sensível. A leitura da imagem por um químico ou físico será mediada pela visão técnica que terá sobre a elaboração da imagem, diferente do receptor de imagem no qual o fundamento está na objetividade da imagem recebida. Segundo Duarte, aqui Flusser “discute qual seria o nível adequado de compreensão dessas imagens, de modo a poder se valer de seu poder libertador”<sup>195</sup>. No discurso científico as tecnoimagens são imagens imaginadas<sup>196</sup>, e para o receptor a imagem é tradicional. Flusser parece ter desistido de querer “branquear” a caixa preta em benefício do “elogio da superficialidade”<sup>197</sup> quando sustenta:

Ora, a nova superficialidade desiste da tarefa de elucidar a pretidão das caixas; ela relega, com leve desprezo, a tarefa aos físicos e técnicos que inventaram e fabricaram os aparelhos. A nova superficialidade se interessa pelo *input* e pelo *output* das caixas pretas, se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber as imagens<sup>198</sup>.

O poder libertador, nesse caso, leva em consideração duas situações que envolvem categorias diferentes: o que imagina e o produtor de texto, por exemplo. O imaginador, através das teclas, provoca processo extraordinário que se produz automaticamente no interior do aparelho. O que o imaginador precisa fazer é simplesmente imaginar a imagem e fazer com que o aparelho as produza de forma automática. A produção de texto leva o escritor a conhecer as letras, as regras ortográficas e gramaticais para produzir uma informação. Pode-se concluir que o imaginador não tem uma visão profunda do que faz e na verdade nem precisa dessa visão porque para Flusser os imaginadores foram “emancipados de toda profundidade pelos aparelhos e, portanto, libertados para a superficialidade”<sup>199</sup>.

Informado por textos, o homem histórico vive num universo no qual os sinais codificados precisam ser decifrados e interpretados. A quantidade de sinais emitidos pelo mundo é enorme e exige do homem uma postura para organizar os fios que codificam esses sinais, o que representa o resultado de como o homem histórico se porta no mundo.

<sup>195</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-anatomia-Desdobramentos*, p. 337.

<sup>196</sup> O termo “imaginar” para Flusser (2008, p. 55) significa “a capacidade de concretizar o abstrato”. Essa capacidade foi desenvolvida com a invenção dos aparelhos produtores de tecnoimagens que as gerações anteriores nem podiam imaginar o que o termo “imaginar” significava. Vive-se no mundo da fotografia, dos filmes, dos vídeos, um mundo inimaginável para os que nos precederam.

<sup>197</sup> Elogio da superficialidade foi o título provisório da edição alemã e subtítulo da versão em português do livro *Universo das Imagens Técnicas*.

<sup>198</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*, p. 56.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 57.

Ao se analisar as imagens técnicas pode-se cometer erro caso seja considerado apenas aquilo que as imagens mostram. Para a imagem técnica o que conta não é o significado, mas o seu sentido, pois são projeções que projetam significados de dentro para fora. São programas que visam programar os seus receptores. Flusser se volta novamente sobre a diferença entre esses dois fenômenos imagéticos quando afirma:

[...] tais sinais apanhados pelos aparelhos não significam nada que possa ser refletido. Não são “sinais”, mas apenas a matéria-prima a partir da qual as imagens serão reproduzidas. Não se trata de reflexão, de especulação sobre vetores de significado: trata-se de produção de vetores. Não se trata de apanhar o significado do mundo para torná-lo visível por reflexão: trata-se de conferir significado ao insignificante. Os aparelhos não são refletores, mas projetores. Não “explicam” o mundo, como fazem as imagens tradicionais, mas “informam” o mundo<sup>200</sup>.

Nas sociedades emergentes ou “sociedade informática”, as imagens técnicas não agregam pessoas à sua volta, mas espalham. Voltam-se às pessoas solitárias e as encontram nos cantos mais escondidos. A única exceção, segundo o filósofo, é o filme, porque atrai pessoas à sua frente. Nesse sentido Duarte comenta que “o filósofo chama a atenção para a função coordenadora que os novos *media* têm no sentido de organizar o trânsito social, entendido principalmente como circulação das informações”<sup>201</sup>. O que se observa é que as imagens invadem cada vez mais o espaço privado e as pessoas – mesmo isoladas fisicamente umas das outras – virtualmente mantêm contato contínuo. Esse fluxo, incorporado à capacidade dos computadores de produzir as tecnoimagens, determina uma mudança no comportamento da sociedade. Flusser dá como exemplo a transmissão, via satélite, do jogo da final do Mundial Interclube em Tóquio no Japão. O jogo ocorreu em dezembro de 1983 e o Grêmio venceu o Hamburgo da Alemanha por dois gols a um<sup>202</sup>. Flusser argumenta que tudo poderia ter sido forjado, tanto o jogo como o esforço dos atletas, e mesmo assim ter proporcionado o deleite dos que assistiram ao jogo no mundo todo. Duarte entende que “para ele, esse é um sintoma claro de que ocorre uma transformação profunda na concepção de acontecimento”<sup>203</sup>. Ainda nessa mesma linha de considerações Flusser diz que

a inversão de história em espetáculo não é tão evidente neste exemplo quanto em outros, por exemplo, nos casos em que casamentos, saques, revoluções ou suicídios são feitos em função da presença de câmeras. Isto é a “pós-história” no significado

<sup>200</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 71.

<sup>201</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 340.

<sup>202</sup> Comentário de Duarte (2012, p. 340): “É interessante registrar que essa passagem sobre a transmissão do jogo reproduz quase *ipsis litteris* o conteúdo da carta a Milton Vargas de 22 de dezembro de 1983 e o ‘cientista brasileiro, amigo meu’ de que fala Flusser (Ibidem p. 77) é o próprio Vargas”.

<sup>203</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 340.

exato do termo. Os atos não mais se dirigem contra o mundo a fim de modificá-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o receptor da imagem. Isto é o fim da história, porque a rigor nada mais acontece, porque tudo é doravante espetáculo eternamente repetível. A reta da história se transforma no círculo do eterno retorno. As imagens passam a ser as barragens que acumulam eventos a fim de recordá-los em obstáculos repetitivos, isto é, em programas. Não estamos mais mergulhados na correnteza histórica, mas sim nos quedamos sentados, solitários, face às imagens que nos mostram programas; tais programas estranhamente nos entusiasma, em vez de nos causar tédio insuportável<sup>204</sup>.

O uso do termo “pós-história” no texto tem o objetivo claro de acentuar a diferença em relação ao que se observou na *Filosofia da Caixa Preta* “na qual Flusser não se refere à pós-história como substantivo, mas apenas, ocasionalmente, como adjetivo ou advérbio”<sup>205</sup>. O conceito de “pós-história” é importante neste contexto do *universo das imagens técnicas*. Para não deixar suspeita sobre tal tese, ele tece a seguinte argumentação:

As fontes da história, correspondentes à decisão livre de mudar o mundo, estão secando, e as cascatas atuais de eventos são a passagem da história para a pós-história. Por mais gigantesco que seja o rio da história, ele se esgotará mais cedo ou mais tarde. Catástrofes termonucleares não são necessárias para acabar com a história, já que ela acabará automaticamente<sup>206</sup>.

A tendência, como se viu no argumento anterior, é a história ser tragada pelas imagens técnicas e na análise de Flusser o sintoma desse esgotamento está muito próximo. O desejo de aumentar as sensações e um número cada vez maior de imagens transcodificadas projetam esse sistema na sociedade.

O entretenimento na sociedade contemporânea é objeto de preocupação de Flusser no sentido que instituições como família e o povo se encontram em processo de desintegração. Pessoas solitárias, a falta de comunicação dos membros da família diante do televisor, e as pessoas no cinema ordenadas pelas fileiras de acentos, tornam-se massa informe nesse processo. O mesmo pode ser atribuído a uma criança que manipula um computador para se divertir e que não percebe a pessoa que está ao seu lado; quando adulta ela terá dificuldades em estabelecer relações sociais. O que se percebe é que a estrutura social está formada por um grande desenvolvimento tecnológico de um lado e a falta de diálogo e relacionamento familiar de outro. Flusser justifica isso dizendo que “segundo a análise hegeliana, tais pessoas sofrem de ‘consciência infeliz’: se saio para conquistar o mundo, perco-me nele, e se me recolho para

<sup>204</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 81.

<sup>205</sup> DUARTE. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 341.

<sup>206</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 85.

encontrar-me, perco o mundo”<sup>207</sup>. O *feedback* entre imagem técnica (entretenimento) e homem está ameaçado.

No capítulo “programar” do livro *O Universo das Imagens técnicas*, Flusser aborda tópicos sobre a programação das pessoas pelos aparelhos e a transformação em funcionários que programam os aparelhos. O assunto já é abordado no livro *Pós-História e Filosofia da caixa preta*. No entanto, algo novo está na possibilidade de uma democracia, no sentido pós-histórico, enquanto programadora de aparelhos.

Mas outro tipo de homem continua possível: homem que participe de diálogo cósmico “sobre” aparelhos, diálogo possível atualmente graças a técnicas desenvolvidas pelos próprios aparelhos. Semelhante diálogo cósmico sobre e através dos aparelhos poderia resultar em “competência” superior à dos aparelhos. Por certo tal “competência coletiva” não seria qualitativamente maior que a competência individual humana, mas seria quantitativamente maior: nos aparelhos as competências são apenas quantitativas. De maneira que o diálogo cósmico poderia, em tese, reconquistar o controle sobre os aparelhos para depois programá-los segundo decisões humanas tomadas dialogicamente<sup>208</sup>.

A revolução cultural e tecnológica da atualidade, iniciada nos meados do século XIX, apresenta duas linhas de pesquisa: a primeira se refere à computação de elementos pontuais sobre a superfície, posteriormente denominada de “informática”; a segunda tinha como objetivo a irradiação desses elementos por ondas eletromagnéticas, tecnologia rotulada pelo termo “telecomunicação”. A união dessas duas realidades tecnológicas deu origem, segundo Flusser, a “telemática”<sup>209</sup>. Para ele, a realidade telemática, convergência de imagens técnicas com os meios de comunicação programada, em primeiro momento, dá a impressão de que exige um complexo conhecimento técnico. No entanto, a questão técnica não é exigida de quem usa a tecnologia, o que pode ser comprovado por uma criança que opera o computador sem saber dos processos complexos que provoca ao sintetizar uma imagem. É a realidade da revolução cultural que se vive, realidade na qual os operadores ignoram o interior da “caixa preta” e os problemas técnicos são relegados aos especialistas inscritos no programa dessa situação cultural.

A telemática foi eleita por Flusser como paradigma fundamental do seu livro *O Universo das Imagens técnicas* em virtude da possibilidade da emissão e recepção de dados, sendo que o fundamento técnico dos diálogos são possibilitados por essa tecnologia. No

<sup>207</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 92.

<sup>208</sup> Ibid., p. 109-110.

<sup>209</sup> Segundo Duarte (2012, p. 345) a “denominação hoje quase em desuso, que era, entretanto, comum na França, até meados da década de 1980”.

entanto, sabia que essa possibilidade técnica na qual todos recebem uma quantidade enorme de informações e a mesma informação, não provocaria a autêntica troca de diálogo. Para justificar, ele nos remete à primeira fase de seu pensamento: “Já que todos disporão de informações idênticas, nada haverá a ser autenticamente dialogado. Nenhuma troca de informação é possível. Os diálogos telematizados não são conversações, mas conversas fiadas”<sup>210</sup>. A solidão existencial será crescente ao mergulhar nesse mundo de banalidades e diminuição do nível intelectual da sociedade.

A sociedade telemática está em constante produção de novas informações, produção lúdica numa sociedade utópica composta por artistas. O produtor das informações, denominado por Flusser de “artista”, nessa sociedade deixa de ser visto como criador e passa a ser jogador que brinca com as informações. O “artista” brinca para produzir novas informações, participa do diálogo. O diálogo é realizado com os outros e consigo mesmo com o objetivo de elaborar informação nova juntamente com as já recebidas e as já armazenadas. O jogo produtivo da informação visa a “troca de pedaços disponíveis de informação” que também pode ser feito por intermédio da técnica, como computadores e cabos<sup>211</sup>. Esse jogo ocorre na rede neural e cada nó é um “eu” que recebe, armazena e transporta informação. A liberdade do “eu”, segundo o filósofo, está na capacidade de compendiar informação que resultará em nova informação.

Parece claro que essas informações são superfícies que podem ser copiadas e estocadas em memórias artificiais quase eternas. Nessa situação o sujeito participa do processo, mas não tem o direito à autoria; isso leva a crer que a criatividade exercida sobre a produção da obra perdeu o seu significado. Flusser dá o exemplo da máquina copiadora tipo “xerox” na qual “tornam redundantes todos os autores e todas as autoridades”<sup>212</sup>. A máquina torna desnecessário o esforço do sujeito em repetir informações já produzidas. A tese de Flusser é que a máquina copiadora elimina o poder de autoridade e esvazia o conceito “autor” de todo significado.

No significado corriqueiro do termo, não pode mais haver “criatividade”. O homem individual será incapaz de criar informação nova. O tempo do indivíduo criador, do autor, do Grande Homem, o tempo da inspiração, da aura gloriosa, pertence ao passado. O que equivale dizer que “história”, no sentido exato, pertence ao passado. Mas no significado novo de “criatividade”, no significado de produção dialógica de informação eternamente reproduzível (e eternamente memorável), o tempo da

---

<sup>210</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 117.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 136.

criatividade está apenas raiando. Estamos no limiar de aventuras, de situações imprevistas, de situações criadas disciplinadamente<sup>213</sup>.

O tema abordado no parágrafo precedente que se refere à criação de informação através do diálogo telematizado não se revela tanto em função do engajamento da informação, mas, sobretudo, contra o seu esquecimento, ou seja, contra a perda da informação já conquistada. O diálogo criativo telematizado não passa mais a ser visto apenas como abridor de horizontes, mas como forma de evitar a decadência de nossa cultura. A atividade criadora transforma em ato heroico a possibilidade de evitar o esquecimento. Flusser defende que tal consciência do heroísmo da atividade criadora é o que caracteriza atualmente a produção de informação e que pode ser decodificada nas imagens sintéticas, na produção dialógica e telematizada.

As imagens sintéticas para Flusser são superfícies nas quais aparecem informações criadas por processos artificiais (computador) e por atividade humana através de instrumento inteligente (*plotters*). Todas as imagens técnicas como, por exemplo, fotos, filmes, vídeos são imagens sintéticas primitivas. Ao se admitir que imagens sintéticas são imagens técnicas levadas à conclusão, pode-se afirmar que num futuro próximo as imagens técnicas serão sintetizadas e que os termos “imagem técnica” e “imagem sintetizada” serão sinônimos. Quem se interessar pelo universo das imagens terá que se concentrar sobre as imagens sintéticas telematizadas. “[...] Deve manter em mente que as imagens que aparecem nos nossos terminais atualmente não passam de antepassados primitivos das imagens a serem sintetizadas no futuro”<sup>214</sup>.

As informações armazenadas no cérebro humano com o tempo resultam no seu empobrecimento. Informações são esquecidas e no curso desse processo pode surgir informação nova, o que Flusser denomina de momento criativo. O interesse pela comunicação faz com que o homem aumente o número de informações, porque quanto maior for a soma das informações, tanto maior a probabilidade de ações criativas. Atualmente estamos no limiar de uma nova criatividade na qual não se exige mais a criação na forma empírica através da intuição ou inspiração, mas a criação pelo método disciplinar. O processo criativo que está surgindo é, para Flusser, ancorado na telemática e se apresenta como revolucionário na posição de crítica e não apenas na produtividade, no qual são levados em conta critérios quantitativos. Esses critérios podem ser programados em aparelhos, tornando-se críticos

---

<sup>213</sup> FLUSSER. *O Universo das imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 144.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 152.

automáticos de textos, ou seja, pode substituir a crítica humana por uma automatizada na qual o homem é eliminado no processamento de dados e na decisão crítica. O receio de Flusser é justamente que o homem seja eliminado do processo criativo, tornando-se mero consumidor das informações produzidas. A telemática é uma técnica que permite superar a angústia que atualmente caracteriza a criatividade. No futuro não será mais necessário tomar decisões, mas será necessário preservar o direito de revogar decisões tomadas automaticamente, ou seja, o direito ao veto, do “não”, no sentido de evitar que as máquinas dominem as pessoas. É a capacidade de dizer “não” e vetar, que constitui a liberdade<sup>215</sup>. As memórias artificiais produzem informações e o homem na frente de um terminal decide que tipo de informação deseja, tornando-se um crítico criativo.

A telemática é a técnica que permite trocar sistematicamente acasos pouco prováveis a fim de sintetizar com eles acasos ainda menos prováveis. Essa técnica recorre a “eus” artificiais que processam dados com tamanha rapidez que aumenta a probabilidade de emergirem acasos pouco prováveis. As imagens sintetizadas são, desde já, os primeiros fenômenos da criatividade disciplinada e apoiada sobre determinada teoria<sup>216</sup>.

Nesse sentido, é na decisão em prol do pouco provável em um meio muito provável que se encontra a criatividade, e cabe à crítica ou à censura a decisão do que será uma nova informação.

Ao constatar que todas as decisões nas imagens técnicas são tomadas automaticamente, sejam elas atribuídas à produção ou à crítica, a autoridade torna-se supérflua tanto no que se refere à fonte quanto a que se destina à propagação das mensagens. A preocupação de Flusser é justamente essa: se não existe mais autoridade nem decisão a tomar, que sentido terá a sociedade ao se falar em governo e em administração da futura sociedade telemática já que estará dominada por imagens? “Qual será a estrutura político-administrativa de tal sociedade?”<sup>217</sup>

O próprio filósofo apresenta a resposta ao afirmar que “a sociedade telemática será uma sociedade ciberneticizada”<sup>218</sup>. Essa resposta é clara porque a ciberneticização da sociedade já está ocorrendo em nosso meio. Com a suspensão de toda autoridade e com a automação das decisões, a sociedade será estruturada ciberneticamente. As consequências provocadas por esse sistema de vida na sociedade são comentadas por Duarte nos seguintes termos:

<sup>215</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 169.

<sup>216</sup> Ibid., p. 161.

<sup>217</sup> Ibid., p. 171.

<sup>218</sup> Ibid., p. 173.

As consequências disso em termos do modo de vida dos seres humanos vão se tornando mais claras no momento em que Flusser começa a imaginar uma situação – uma espécie de fábula barroca, como ele diz –, que será referenciada até o fim do livro, segundo a qual os “nossos netos” serão pessoas que passarão todo o seu tempo com os olhos fixos em telas e pontas dos dedos coladas em teclados, absolutamente fascinadas pelas imagens sintéticas que criam a partir das que recebem e, por outro lado, negligentes com suas necessidades vitais, tal como alimentação e procriação. Essas serão administradas ciberneticamente, “empurradas para o horizonte do interesse”, pois o importante será a emancipação das pessoas dos seus carecimentos animais, rumo à experiência de uma espiritualidade pura, ainda que, por outra parte, seja criativa e lúdica<sup>219</sup>.

Os “nossos netos”<sup>220</sup>, segundo Flusser compreenderão melhor a dinâmica do diálogo telematizado: “todos dominam todos e são por todos dominados”<sup>221</sup>, ou seja, são dominados pelas imagens porque justamente são eles que dominam as imagens. O exemplo usado pelo filósofo para explicar essa nova consciência de quem domina quem, quem é passivo e quem é ativo é a fotografia. “O aparelho determina o fotógrafo ou o fotógrafo o aparelho?” Flusser afirma que “o fotógrafo funciona em função do aparelho, o aparelho em função do fotógrafo e ambos são funções da produção de fotografias”<sup>222</sup>.

Ao introduzir o tema da miniaturização, Flusser quer chamar a atenção para a diminuição de escala dos dispositivos cibernéticos, cada vez menores e mais baratos; acima de tudo o que interessa é a atrofia do “corpo mamífero” das pessoas, ao se constatar a falta de atividade física e sua alimentação automatizada.

O fato de começarmos a desprezar o tamanho e a interessar-nos por pontos (a concentrar o interesse nas pontas dos dedos e a desprezar o resto do corpo) é precisamente o que apontei ao dizer que nossos netos vão ser cérebros de corpo atrofiado, ou formigas que se concentram nas pontas das antenas<sup>223</sup>.

O fato de Flusser intitular os primeiros quinze capítulos do livro *O Universo das Imagens Técnicas* com verbos no infinitivo, reflete a preocupação em remeter o futuro rumo ao infinito a fim de demonstrar o caráter “futurizante” das suas reflexões. O fato de a justificativa do último capítulo ser substantivo revela a esperança de que suas reflexões produzam algo de substancial. É o esforço em justificar a contradição provocada por uma

<sup>219</sup> DUARTE, Rodrigo. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*, p. 352.

<sup>220</sup> O uso recorrente da expressão “nossos netos” nos últimos capítulos de *O Universo das Imagens Técnicas* “relaciona-se, de algum modo com a afirmação de Flusser, constante no prefácio, de que a abordagem desses temas essencialmente ‘pós histórico’ foi de algum modo influenciada por sua então recente estada no Brasil (DUARTE, 2012, p. 353).

<sup>221</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*, p. 177.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 190.

tendência infinita rumo ao universo das tecnoimagens e por uma substancialidade caracterizada por um discurso profético de quem vê a direção que os fenômenos presentes apontam. Por exemplo, a fotografia, as tecnoimagens e o próprio ensino de informática nas escolas apontam para um futuro no qual as fotografias serão eletromagnetizadas e a computação substituirá os textos e as contas. A ideia de futuro prevista por Flusser para “os nossos netos” é apresentada da seguinte forma:

Eles são apenas entes fabulosos sentados cada qual na sua cela, movendo teclados e fitando terminais. Às suas costas, nos corredores do formigueiro, robôs transportarão objetos fabricados automaticamente a fim de manterem vivos os corpos atrofiados dos nossos netos, tirando desses corpos os espermatozoides e os óvulos a fim de os propagarem. As teclas manipuladas por nossos netos estarão religadas com todas as teclas do formigueiro, de maneira que nossos netos se encontrarão todos interligados entre si por intermédio das pontas de seus dedos, formando destarte um sistema cerebral ordenado ciberneticamente. A função de semelhante supercérebro será a de computar imagens com os bits apontados pelas teclas em movimento<sup>224</sup>.

Com a emergência das tecnoimagens surgirá um novo nível de consciência na sociedade informática no qual as pessoas estarão ligadas umas às outras por cabos, pequenas superfícies e terminais. Todos participarão desse universo, mas cada um em seu canto e todo canto estará conectado com os demais cantos. Um universo constituído por um terminal no qual se recebe informações a fim de manipulá-las e posteriormente emití-las a outras pessoas. A história da humanidade apresentada na tela mediante um toque de tecla. O passado e o presente tornam-se disponíveis com possibilidades de serem vistos ou modificados e conectados com os outros a todo o tempo. “A partir dessa concreticidade superficial, posso criar junto com todos os outros, o inconcebível e o inimaginável. Posso fazer o elogio da superficialidade, o elogio da criatividade concreta”<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> FLUSSER. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade, p. 195-196.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 205.

## 5. A FOTOGRAFIA E A NOÇÃO DE APARELHO

O livro *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*<sup>226</sup> foi produto de conferências e aulas administradas por Flusser em grande parte na França e Alemanha e é sua obra mais importante e conhecida. Especialmente dirigida para o conjunto das imagens técnicas, provocou grande reação do público e dividiu os interessados em fotografia e filosofia. A fotografia ocupa lugar estratégico, porque é com base na sua definição que hoje se constroem as máquinas de produção simbólica. É o início de uma nova cultura baseada na automatização, distribuição e consumo de informação com enormes consequências nos processos sociais. Flusser não faz uma análise da fotografia do tipo clássico baseando-se apenas na inclinação linguística ou na sociológica, mas tece sua análise – mediante o conceito de cibernético – como um pretexto para aproximar-se do diálogo filosófico sobre o aparelho. Desta forma, a fotografia aparece na obra como modelo básico para a análise do modo de funcionamento do aparato tecnológico ou midiático.

Para dirimir as polêmicas criadas sobre o livro, no ano de 1985 publicou o *Universo das Imagens Técnicas* com o propósito de aprofundar o conteúdo apresentado no livro anterior. Flusser parte do pressuposto que é possível identificar duas revoluções na estrutura cultural da humanidade ao considerar sua origem até a atualidade: a primeira revolução ocorreu com a invenção da escrita linear no segundo milênio a.C., inaugurando o período da História; a segunda está em curso e é apresentada pelo filósofo como “a invenção das imagens técnicas” que estabelece uma nova forma de ser e estar no mundo e que ainda é de difícil definição.

Por que o termo “Caixa Preta”? Machado afirma que no caso específico de Flusser, no qual o conceito tem a ver com a cibernética, o nome se dá “a um dispositivo fechado e lacrado, cujo interior é inacessível e só pode ser intuído através de experiências baseadas na introdução de sinais de onda (*input*) e na observação da resposta (*output*) do dispositivo”<sup>227</sup>. O uso desse conceito na filosofia de Flusser possibilita afirmar que a fotografia foi o primeiro artefato em que se pode tirar proveito da tecnologia sem que o indivíduo que está agindo tenha a menor ideia do que se passa no interior do aparelho. Ao apontar a câmera para um

---

<sup>226</sup> A versão brasileira é lançada em outubro de 1985 e o título original da obra era *Für eine Philosophie der Photographie*. É o livro de maior vendagem e repercussão. Foi traduzido para quase duas dezenas de idiomas. Com essa obra Flusser marcou posição como escritor e professor e especialmente como conferencista convidado em importantes eventos na Europa.

<sup>227</sup> MACHADO. *Atualidade do pensamento de Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 135.

alvo e acionar o disparo, o fotógrafo sabe que o aparelho produzirá uma imagem bidimensional. Todavia, em geral, ele não conhece todo o processo que se estabelece no interior do aparelho, porque é possível fotografar e produzir imagem sem conhecer a técnica interna do aparelho. A este respeito é esclarecedor transcrever a posição de Machado:

Somos, cada vez mais, operadores de rótulos, apertadores de botões, “funcionários” das máquinas, lidamos com situações programadas sem nos darmos conta delas, pensamos que podemos escolher e, como decorrência, nos imaginamos inventivos e livres, mas nossa liberdade e nossa capacidade de invenção estão restritas a um *software*, a um conjunto de possibilidades dadas *a priori* e que não podemos dominar inteiramente. Esse é o ponto em que a *filosofia* de Flusser quer justamente intervir: ela quer produzir uma reflexão densa sobre as possibilidades de criação e liberdade numa sociedade cada vez mais programada e centralizada pela tecnologia<sup>228</sup>.

Em outros termos o pensamento filosófico de Flusser sobre a *caixa preta* ocorre da seguinte forma: a imagem produzida pelo aparelho inicialmente não possui uma objetividade, não é constituído de valor de emancipação do mundo. É composto de signos produzido pelo aparato tecnológico, como a câmera e a película, porque a função principal do aparelho é produzir conceitos científicos. O que se vê nas imagens produzidas pelo aparelho não é o mundo, mas conceitos que se relacionam com o mundo e que se manifestam na impressão das imagens. Com o advento do computador e das imagens digitais, as imagens técnicas revelaram-se mais claramente produtos de um processo de conceitos científicos. O computador permite criar imagens de tal forma que não se distingue o que foi produzido com recursos da informática e o que foi produzido pela câmera. Assim, tanto o computador como a câmera utilizam operações matemáticas e recursos da física e química no sentido de localizar e calcular trajetórias de espaço, distância, foco e luz objetivando captar e produzir a imagem. “[...] as representações icônicas mediadas por aparelhos, não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem os conceitos da formalização científica”<sup>229</sup>.

O desenvolvimento das imagens técnicas provoca na sociedade um comportamento mágico programado porque o homem não consegue mais decifrar a imagem como significado do mundo e por isso, o mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de imagens. Ocorre que não sabendo mais se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função

<sup>228</sup> MACHADO, Arlindo. *Atualidade do pensamento de Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 136.

<sup>229</sup> MACHADO, Arlindo. *Atualidade do pensamento de Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 136.

delas. Machado justifica que “a função de uma filosofia da fotografia é denunciar a idolatria moderna como uma forma de alucinação, contribuindo para o desvelamento, para o ‘branqueamento’ da caixa preta”<sup>230</sup>.

No prefácio do livro *Filosofia da caixa preta*, Flusser frisa que sua preocupação teórica fundamental é o contexto cultural brasileiro, destituindo desta forma o preconceito que recaía sobre ele quando tratavam-no como um mero filósofo dos *medias*. A este respeito, é esclarecedor transcrever sua intenção ao publicar o livro:

A intenção que move este ensaio é contribuir para um diálogo filosófico sobre o *aparelho* em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema *fotografia*. Submeto-o, pois, à apreciação do público brasileiro. Faço-o com esperanças e com receio. Esperança, porque, ao contrário dos demais públicos que me leem, sinto *saber* para quem estou falando; receio, por desconfiar da possibilidade de não encontrar reação crítica. Este prefácio se quer, pois, aceno aos amigos do outro lado do Atlântico e aos críticos da imprensa. Que me leiam e não me poupem<sup>231</sup>.

Na Alemanha o reconhecimento de Flusser ocorreu após sua morte e até hoje o livro *Für eine Philosophie der Fotografie*<sup>232</sup> é aceito e citado. No início, a recepção foi prejudicada pelo título. Muitas vezes Flusser foi comparado com Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Roland Barthes, Pierre Bourdieu e Susan Sontag, autores famosos sobre a teoria da fotografia. Os teóricos tinham por alvo o documento fotográfico e procuravam a relação entre a realidade e a representação. Os críticos, notadamente fotógrafos, julgavam equivocadamente o enfoque de Flusser como bem relatou Ströhl:

Para Flusser, a fotografia supera a divisão da cultura em ciência e tecnologia, de um lado, e em arte, do outro. O conhecimento científico e o comportamento técnico podem ser agora experimentados na imagem. A fotografia conseguiu inserir a imagem na História. Todavia, ao assim fazer, interrompeu o fluxo da História. As fotos são diques inseridos no meio do fluxo da História. Elas retêm os eventos. Por este motivo, a fotografia pode ser considerada a primeira imagem pós-histórica, mas também por se originar de um pensamento a-histórico, pós-histórico, calculista e formal. Do ponto de vista desta consciência formal, fotos são informação produzida propositadamente a partir de uma nuvem de possibilidades feitas de pontos. As fotos são pós-históricas porque são feitas num processo de concretização e não de abstração. Elas podem ser, muitas vezes, mal compreendidas como representações; todavia, sua estrutura é a de projetos<sup>233</sup>.

<sup>230</sup> MACHADO, Arlindo. *Atualidade do pensamento de Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 138.

<sup>231</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 8.

<sup>232</sup> A mudança do título do livro *Für eine Philosophie der Fotografie* para *Filosofia da caixa preta* da edição brasileira foi sugerida por Maria Lília Leão, amiga de Flusser.

<sup>233</sup> STRÖHL. *Flusser como pensador Europeu*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 60.

A teoria de Flusser concentrava-se nas imagens técnicas, nos códigos de superfícies, enquanto os teóricos tradicionais tentavam responder o quanto uma fotografia é confiável, sua relação entre a realidade e aquilo que representa. O livro de Flusser é uma análise técnica sobre códigos culturais da sociedade e não um livro sobre fotografia. A fotografia é uma conexão entre o aparato tecnológico, a arte e a liberdade mediadas pela máquina fotográfica. “A visão ontológica da fotografia como paradigma de todos os tipos e formas de aparelhos é sem dúvida o aspecto de maior originalidade do pensamento de Flusser”<sup>234</sup>. Ainda assim, foi resenhado por muitas revistas especializadas em fotografia da Europa e ignorado, inicialmente, pelos interessados em antropologia cultural e análise da mídia.

Flusser ao tratar da imagem, tanto no que se refere à imagem circular produzida no interior das cavernas, como as produzidas pela técnica, quer dizer que ela tem a intenção de representar alguma coisa; são representações que se encontram em algum lugar e num determinado tempo e que resultam da força de separar duas das quatro dimensões de espaço e tempo para conservar apenas a do próprio plano. Para o filósofo, essa capacidade de abstração é chamada de imaginação<sup>235</sup>.

A forma de decifrar as imagens através de planos e identificar o seu significado na superfície é realizado pelo processo ocular. No entanto, esse processo pode desvendar apenas o significado periférico da imagem. Para atingir todo o significado o agente deve percorrer toda a superfície, levar em conta todos os acometimentos internos e considerar as intenções do emissor e receptor. Esse olhar estabelece uma relação de tempo com a imagem, pois um detalhe é visto após o outro num processo circular no qual se contempla algo já visto, o que o filósofo denomina de “eterno retorno”<sup>236</sup>. O olhar periférico da superfície propicia o descobrimento de algo preferencial que possa ser portador de significado e, assim, estabelece relações significativas de tempo e magia, enquanto o tempo linear estabelece relação de causa. Flusser ressalta que o “caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das mensagens”<sup>237</sup> porque as imagens são códigos que reproduzem momentos da vida cotidiana, constituem o elo entre o mundo e o homem, ou ainda, têm o objetivo de representar o mundo.

---

<sup>234</sup> SANTAELLA. *Flusser na virada do milênio*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*, p. 129.

<sup>235</sup> Imaginação é definida por Flusser como a “capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. *Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens*” (2011, p. 15).

<sup>236</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p.16.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 17.

A divisão entre pré-história e história começa com o surgimento do código linear<sup>238</sup> e a invenção da escrita; isso porque o que vigorava até o momento era o código de superfície, as imagens que representavam os fenômenos do cotidiano. O que caracteriza o código de superfície é a possibilidade de construir uma cena na qual somente as suas dimensões são conservadas. Flusser<sup>239</sup> atribui ao homem uma forma de alienação no momento em que não se lembra mais do motivo pelo qual as imagens foram produzidas. Ele torna-se incapaz de decifrar as imagens que o orientavam no mundo. Ou seja, apesar das imagens tradicionais terem sido criadas com a ambição de orientar o homem na luta pela sobrevivência, em determinado momento elas mais alienam que ajudam. Essa idolatria construída pela alienação é resolvida pela explicação das imagens pelos textos através do método linear. No segundo milênio a.C., pessoas como os filósofos pré-socráticos e os profetas judeus, se destacaram e se empenharam em apresentar para o mundo o que estava escondido no interior das imagens. Segundo Flusser:

O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos *imaginísticos*. Eis como foi inventada a escrita linear. Tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos. Surgiu assim a *cons- ciência histórica*, consciência dirigida contra as imagens<sup>240</sup>.

A disputa da escrita contra a imagem caracteriza o período da História e isso terá consequências importantes, pois a escrita fundamenta-se na capacidade de codificar as imagens e transmiti-las em código linear abstraindo todas as dimensões, com exceção de uma: “a da *conceituação*, que permite codificar textos e decifrá-los”<sup>241</sup>. Assim, o surgimento da escrita ocasionou uma nova forma de conceituação em que o aspecto mágico foi dissolvido das imagens tradicionais; neste momento ocorre a passagem da pré-história à história. Por isso, o pensamento conceitual é mais abstrato que a imaginação; a invenção da escrita afastou o homem do mundo em que vivia. Agora se dá a relação entre conceitos e eles não significam mais fenômenos, mas ideias. Os textos apresentam o mundo no formato de imagens rasgadas. Para Flusser, “decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função

---

<sup>238</sup> O tempo que separa o código de superfície do código linear é um tempo de magia, pois estabelece relações casuais entre eles. Flusser (2011, p.17) exemplifica desta forma esse momento: “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”. Esse mesmo exemplo é encontrado no livro *O Mundo Codificado* do mesmo autor na página 141.

<sup>239</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 18.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 18.

dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem”<sup>242</sup>.

A relação entre a escrita e a imagem é importante para compreender a história no Ocidente. Na Idade Média, na medida em que o cristianismo combate o paganismo, ele próprio absorve as imagens e se paganiza, e o mesmo acontece na Idade Moderna onde a ciência combate a ideologia, absorve as imagens e se ideologiza. Isso ocorre porque embora os textos expliquem as imagens, as imagens por sua vez, também são capazes de ilustrar os textos. Nesse sentido, Flusser argumenta que “as imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. Atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo em determinados textos da ciência exata”<sup>243</sup>.

Quando começa a ocorrer a contradição interna nos textos, a mediação com as imagens fica prejudicada. O objetivo do texto é fazer a ligação entre a imagem e o homem. No entanto, textos podem esconder a realidade representada para o homem e desta forma se tornam incapazes de decifrar os textos e reconstituir as imagens. Assim o homem “passa a viver não mais para se servir dos textos, mas em função destes”<sup>244</sup>. Quando ocorre essa inversão de função o autor a denomina de “textolatria, tão alucinatória como a idolatria”, algo que assumiu posição crítica no século passado identificada na ideologia cristã, marxista e nas ciências exatas. Neste mundo é que vão ser inventadas as imagens técnicas e a fotografia passa a ser apresentada como possibilidade de superar a crise dos textos. No entender de Flusser:

A crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é a explicação progressiva de imagens, *desmagicização, conceituação*. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história para. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade<sup>245</sup>.

A imagem é produzida por um aparelho que é produto da técnica e que remete a um texto científico. A imagem técnica pode ser interpretada como produto de texto indireto e confere uma posição histórica e ontológica diferente da imagem tradicional. As imagens produzidas pelo código circular antecedem aos textos por longo tempo na história, enquanto

---

<sup>242</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 19.

<sup>243</sup> Ibid., p. 19.

<sup>244</sup> Ibid., p. 20.

<sup>245</sup> Ibid., p. 20.

as imagens técnicas sucedem aos textos. Flusser afirma que “as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo”<sup>246</sup>. Essa maneira de apresentar as imagens técnicas é importante para entender o posicionamento do filósofo, sobretudo, quando ele manifesta sua preocupação em relação ao domínio das imagens sobre os textos, algo que considera muito perigoso.

No que diz respeito às imagens tradicionais, é perfeitamente possível notar que são símbolos e que há alguém (pintor, desenhista) que se coloca entre a imagem e seu significado. O agente cria símbolos e transfere através do pincel para a superfície. A codificação se processa na mente do ser humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve procurar saber o que se processou na mente de tal agente. Nas imagens técnicas a situação não é tão clara assim; nesse caso um aparelho e um agente manipulador (fotógrafo, cinegrafista) vão fazer o elo entre a imagem e seu significado. Para Flusser:

O complexo “aparelho-operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é *caixa preta* e o que se vê é apenas *input* e *output*. Quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da *caixa preta*. Toda crítica da imagem técnica deve visar ao branqueamento dessa caixa<sup>247</sup>.

A este respeito, é esclarecedor transcrever a posição de Duarte quando afirma:

Mas esse “branqueamento” é difícil de obter, já que as imagens técnicas não são janelas para ver o mundo, mas superfícies em que são transcodificados processos em cenas e que, embora sejam geradas por meios muito distantes dos das imagens tradicionais, têm o mesmo efeito de magicização que essas possuem, mas, diferentemente delas, não ritualizam mitos (...) <sup>248</sup>.

Imagens técnicas são imagens apresentadas em superfícies que transcodificam cenas. A imagem é mágica e o homem ao analisá-la tende a projetar essa magia sobre o mundo. Esse fascínio mágico é palpável e se reconhece nos programas de TV, telas de cinema, computador. Flusser afirma que “vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal *magia imaginística*: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens”<sup>249</sup>. Essa magia que emana das imagens técnicas não é semelhante às imagens tradicionais; isso implica que as imagens da TV e as telas de cinema não podem competir com as representações de cavernas ou túmulos. As imagens técnicas estão em nível histórico

<sup>246</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, p. 23-24.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>248</sup> DUARTE. *Pós-história de Vilém Flusser*: gênese-anatomia-desdobramentos, p. 322.

<sup>249</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, p. 26.

diferente dos homens das cavernas. Para Flusser “a nova magia não precede, mas sucede à consciência histórica, conceitual, *desmágica*”<sup>250</sup>. A magia das imagens pré-históricas manifestava-se em rituais e mitos. A magia atual ritualiza-se através de programas. Segundo Flusser:

Mito não é elaborado no interior da transmissão, já que é elaborado por um “deus”. Programa é modelo elaborado no interior mesmo da transmissão, por “funcionários”. A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado<sup>251</sup>.

É função das imagens técnicas emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente<sup>252</sup>. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por uma consciência mágica, e é nesse sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos e foi para essa finalidade que foram inventadas. No segundo milênio a.C., os textos foram criados com o propósito de *desmágica* as imagens e a fotografia, e no século XIX com o propósito de *remágica* os textos. Para Flusser a invenção das imagens técnicas equipara-se à invenção da escrita levando-se em conta sua importância histórica. “Textos foram inventados no momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria<sup>253</sup>. Imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria”<sup>254</sup>.

Na análise de Flusser, fotografia é o protótipo da tecnoimagem; da mesma forma que o aparelho fotográfico, a caixa preta é o paradigma para todos os demais aparelhos, desde os de grande porte usados nos processos administrativos até os pequenos (chips) que nos invadem por todos os lados. As imagens técnicas são produzidas por aparelhos e o que os identifica é o seu programa, ou seja, ele já é algo programado. O fotógrafo não domina o programa, ele é apenas o funcionário que faz o programa funcionar. De outro modo, o aparelho depende do seu funcionário para fotografar imagens que serão reveladas através do programa contido na máquina fotográfica. O aparelho por si só não trabalha, mas visa modificar de alguma forma a vida dos homens. O fotógrafo

<sup>250</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 26-27.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>253</sup> No livro *Filosofia da Caixa Preta*, no glossário para uma futura filosofia da fotografia, Flusser conceitua idolatria como “incapacidade de decifrar os significados da ideia, não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem” e textolatria como “incapacidade de decifrar conceitos nos signos de um texto, não obstante a capacidade de lê-los, portanto, adoração ao texto” (2011, p.13-14).

<sup>254</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 28.

age, produz símbolos, manipula e armazena, da mesma forma que escritores, pintores e administradores. O resultado do produto não serve para ser consumido, mas para informar.

Os instrumentos são objetos destinados à produção de outros objetos e têm a função de aproximar o homem aos elementos da natureza. Através da revolução industrial os instrumentos tornaram-se prolongamentos do corpo humano e tornaram-se mais poderosos e eficientes. Passaram a ser chamados de máquinas, e no mundo em que ocorreu essa transformação (instrumento vira máquina), a sua relação com o homem se inverteu. “Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas”<sup>255</sup>. A máquina na concepção de Duarte:

Podia ser bem descrita por termos marxistas como meios de produção (conjunto de insumos materiais para a produção), capitalistas (proprietários dos meios de produção, inclusive das máquinas), e proletários (pessoas assalariadas para fazer as máquinas funcionar)<sup>256</sup>.

O aparelho é uma máquina programada para imprimir nas superfícies que produz imagens previamente escolhidas. Difere-se, entretanto das máquinas, por ser dotada de programa com potencialidades de registro fotográfico. A fotografia é resultado da atualização dessas potencialidades contidas no aparelho. O fotógrafo seleciona a imagem que se apresenta mais adequada, porém essa escolha é limitada pelo programa que o aparelho comporta. O operador da câmara fotográfica é um funcionário que obedece ao programa contido no aparelho sem a possibilidade de esgotá-lo totalmente.

As potencialidades escondidas no programa do aparelho são complexas e dificilmente penetradas na sua totalidade, e por isso, denomina-se de *caixa preta*. Segundo Flusser,

O aparelho funciona, efetivamente e curiosamente em função da intenção do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. Tal amálgama de dominações – funcionário dominando aparelho que o domina – caracteriza todo funcionamento de aparelhos. Em outras palavras: funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes<sup>257</sup>.

<sup>255</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 34.

<sup>256</sup> DUARTE. *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*, p. 323.

<sup>257</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 38.

Flusser define o aparelho como um brinquedo complexo, tanto que jamais poderá ser inteiramente esclarecido. Aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, permutando símbolos contidos em seu programa. São *caixas pretas* que brincam de pensar. O filósofo resume desta forma o aparelho fotográfico:

É o primeiro, o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos. O fotógrafo é o primeiro “funcionário”, o mais ingênuo e o mais viável de ser analisado. No entanto, no aparelho fotográfico e no fotógrafo já estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. Sobretudo, torna-se observável, na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder. Portanto, a análise do gesto de fotografar, este movimento complexo “aparelho-fotógrafo”, pode ser um exercício para a análise da existência humana em situação pós-industrial, aparelhada<sup>258</sup>.

O gesto de fotografar é um gesto técnico e está intimamente ligado à escolha, à intenção do fotógrafo e funciona em função do aparelho. O fotógrafo somente pode fotografar aquilo que é possível fotografar e aquilo que estiver inscrito no interior do aparelho, porque ele funciona em função dele. As possibilidades fotográficas são praticamente inesgotáveis, porque tudo que é fotografável pode ser fotografado. O fotógrafo vai em busca de oportunidades que são únicas e reais, a fim de produzir imagens permitidas pelo programa do aparelho. “Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”<sup>259</sup>. Em último caso, o gesto fotográfico, representa a tomada de decisão que é objetivada pelo apertar do botão. É um gesto decisivo e programado no qual o fotógrafo revela seu objetivo, que consiste em apresentar cenas originais. Flusser sugere que essa descrição, de modo geral, não se aplica apenas ao fotógrafo, mas a qualquer funcionário, “desde o empregado de banco ao presidente americano”<sup>260</sup>.

As fotografias estão por toda parte e são frutos de conceitos programados que objetivam atingir e modificar o comportamento das pessoas. São cenas impressas nas superfícies que permitem ao receptor uma nova visão do mundo. Ao comparar fotografia e arte, uma crítica que é possível fazer é que a pintura na obra de arte tende a desvendar ideias, enquanto a fotografia procura decifrar conceitos. O exemplo que Flusser apresenta é o esforço do homem em imaginar o mundo em preto e branco. Essa possibilidade somente tornou-se possível mediante aparelhos programados e adequados a esse fato. Aparelhos que transcodificam teorias, no caso ótica, em imagem. Ou ainda, transformam conceitos em cenas e as fotos em preto e branco são frutos do pensamento conceitual transcodificado que

<sup>258</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 42.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 50.

apresentam impressões do mundo. A filosofia da fotografia procura desvendar o significado dos símbolos fotográficos que, no entender do filósofo, é “o universo dos conceitos”<sup>261</sup>. Para decifrar a fotografia é necessário entender o processo de codificação que se passa no gesto de fotografar e no movimento complexo entre fotógrafo e aparelho, pois aí são reveladas as verdadeiras intenções. Decifrar uma fotografia é possível porque a intenção do fotógrafo e do aparelho (programa) apresenta pontos de convergência e divergência; para exemplificar isso, Flusser apresenta o seguinte esquema:

A intenção do fotógrafo é esta: 1. Codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. Servir-se do aparelho para tanto; 3. Fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. Fixar tais imagens para sempre. Resumindo: a intenção é eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros. Esquemáticamente, a intenção programada no aparelho é esta: 1. Codificar os conceitos inscritos no seu programa, em forma de imagens; 2. Servir-se de um fotógrafo, a menos que esteja programado para fotografar automaticamente; 3. Fazer com que tais imagens sirvam de modelos para homens; 4. Fazer imagens sempre mais aperfeiçoadas. Resumindo: a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento<sup>262</sup>.

Flusser alerta que por trás da intenção do aparelho existe a intenção de outros aparelhos. A relação ocorre da seguinte forma: o aparelho fotográfico é desenvolvido pelo aparelho da indústria fotográfica, que é desenvolvido pelo aparelho do parque industrial, que por sua vez é produto do aparelho socioeconômico. Todo esse processo converge para uma única intenção que se manifesta no *output* do aparelho fotográfico: “fazer com que os aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos”<sup>263</sup>. No caso de não haver uma crítica fotográfica que desvele essa dúvida em torno do código fotográfico, “a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana”<sup>264</sup>.

É importante esclarecer essa relação de Flusser com o conceito de aparelho pois, talvez, seja a informação mais importante a ser compreendida. O livro *Filosofia da caixa preta*, não trata de uma filosofia da fotografia, mas de uma apropriação do conceito de fotografia como paradigma de análise da cultura ou do mundo do século XX em diante. O conceito de aparelho permite entender o conceito de funcionário: não existe aparelho sem funcionário, como não existe campo de extermínio sem Eichmann.

<sup>261</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, p. 54.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 59.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Flusser, ao abordar a noção de pós-história no livro *Fenomenologia do brasileiro* e ao tratar propriamente do conceito que surgiria oito anos depois, assegura que somente é possível falar de pós-história em uma sociedade que viveu inteiramente a história atendida pelo progresso econômico, cultural e científico. Por ocasião de 1970, ano da redação do livro, o Brasil não se enquadrava nessas condições e por isso não se afirmava como candidato à vivência pós-histórica, configurando uma “sociedade majoritariamente a-histórica, em que ocorrem apenas manchas de história, as quais são fruto principalmente da influência europeia sobre o país”<sup>265</sup>. Em outro momento, mesmo quando o conceito de pós-história não estava claramente ordenado, no texto “Do funcionário”<sup>266</sup> há uma proximidade entre o termo “aparelho” e a possibilidade das pessoas tornarem-se funcionários. Por outro lado, o Brasil é um território privilegiado para análise pós-histórica, se não for tomar os conceitos de pré-história, história e pós-história de forma linear e abstrata: o nosso país já é pós-histórico sem nunca ter superado em todo a sua pré-história, ou seja, sem que ainda tenha realizado e esgotado sua história. Outros dois exemplos pertinentes à pós-história no Brasil estão relacionados com o pintor Samson Flexor, romeno residente no Brasil, com um capítulo do livro *Bodenlos* dedicado à sua pessoa no qual Flusser relata seu feito artístico e apresenta indícios que tenham superado a história através do desenvolvimento criativo de sua obra. Também a artista plástica Mira Schendel, de origem Suíça que viveu por mais de 30 anos no Brasil, esteve relacionada com o adjetivo pós-história brasileira quando Flusser referiu-se ao seu trabalho em *Bodenlos*.

Viveremos, doravante, não entre conceitos, mas entre imagens de conceitos. Tal *estar-no-mundo* pode ser chamado “estrutural”, porque viveremos entre estruturas. Ou “pós-histórico”, porque viveremos entre processos imaginativamente sincronizados. Mira representa um dos primeiros passos na direção de tal reformulação da condição humana<sup>267</sup>.

Na concepção do filósofo, a sociedade brasileira apresentava uma condição de atraso quando comparada aos países com vivência histórica, especialmente no tocante ao desenvolvimento social, econômico e cultural. Uma forma de atenuar essa condição é importar modelos bem sucedidos do exterior. A transição da história para a pós-história é retomada no capítulo “Retorno” do livro *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*,

<sup>265</sup> DUARTE. *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*, p. 228.

<sup>266</sup> FLUSSER. *Fenomenologia do Brasileiro: em busca de um novo homem*, p. 97

<sup>267</sup> FLUSSER. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 252-253.

sobretudo, quando discorre sobre o processo de industrialização que a humanidade vem enfrentando, a saber, a transição de uma sociedade industrial para a pós-industrial identificada principalmente no primeiro mundo que tem como característica o surgimento do novo. “O pensamento linear, histórico, fundado em textos, vai sendo desafiado por pensamentos estruturados por códigos pós-textuais, como é o das tecnoimagens”<sup>268</sup>.

No entanto, a realidade do terceiro mundo, se for comparada com a primeira no que diz respeito à educação, é de atraso e de esforço a fim de alfabetizar adultos o que produz um desajuste nas estruturas sociais e nos níveis de consciência. “As velhas sociedades são mais dinâmicas que as jovens, precisamente porque superaram o desenvolvimento. *A história não passa de uma das dimensões da pós-história*, e as sociedades velhas vivem mais historicamente que as sociedades jovens”<sup>269</sup>. O que o filósofo quer dizer é que as sociedades jovens desejam fazer e penetrar na história, enquanto as sociedades velhas já fizeram, não querem mais fazer, mas fazem automaticamente.

A vida humana é repleta de dificuldades quando analisada pelo viés da cultura, pois é ao mesmo tempo alienação e desalienação. Essa vivência dúbia cria tensões externas como, por exemplo, a do homem em relação ao ambiente cultural e interno através da sua consciência, o que provoca uma vivência sofrível. A forma encontrada pelo homem de fugir dessas tensões é embriagar-se e, por isso, a invenção dos entorpecentes. É característica do ser humano a produção de instrumentos; a existência humana é peculiarmente capaz de produzir instrumentos para fugir das tensões provocadas pelo próprio instrumento. Da relação do homem com a cultura resultam os entorpecentes vistos culturalmente como “veneno” e na visão dos usuários como “salva-vidas”. As drogas, portanto, são o resultado da tensão entre o homem e a sua cultura, são tidas como um meio para superar essa relação de forma imediata, o que é oclusa ao sóbrio. Vista como problema e sintoma, a droga gera discussão ampla na sociedade e mesmo assim continua sendo distribuída, produzida e consumida conforme o programa implícito de nossa cultura. Para Flusser “a discussão fornece, pois, exemplo da atual superação da política: o programa torna redundante a ‘conscientização’ do problema, como o faz em outros campos, haja visto o problema da energia atômica ou ecológico”<sup>270</sup>.

Flusser ao pensar sobre o problema em si da droga quer chamar a atenção sobre até que ponto nossa embriaguez está acoplada ao programa dos aparelhos e como eles estão

---

<sup>268</sup> FLUSSER. *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*, p. 183.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 156.

programados para agir tanto no estado de sobriedade quanto de embriaguez, perspectivas até então inimagináveis para a programação da sociedade.

Em contradição ao cinza do passado, o colorido está presente na maioria das superfícies e esse fato, segundo Flusser, não pode ser explicado unicamente através da estética porque as cores que irradiam as superfícies transmitem, sobretudo, mensagens carregadas de informação a respeito do mundo; isso significa uma mudança importante na ordem dos fatos na medida em que as superfícies (código bidimensional) e não mais os textos (código linear) codificam o mundo. São imagens carregadas de informação que programam o homem e que passam a assumir a condição dominante em relação aos textos. São processos revolucionários que tratam de uma imagem inteiramente nova chamada por Flusser de “*pós-alfabética*”, diferente das imagens do passado tidas como pré-alfabéticas<sup>271</sup>.

A fotografia é uma tecnoimagem e assume função de tornar imaginável a mensagem contida no texto. No processo histórico os textos levantaram-se contra as imagens a fim de torná-las transparentes e libertar o homem da alucinação. As tecnoimagens rebelaram-se contra os textos a fim de torná-los transparentes com o propósito de libertar o homem da loucura conceptual. É importante transcrever a posição de Flusser quando se refere à consciência pós-histórica.

O gesto de codificar e decifrar tecnoimagens se passa em nível afastado de um passo do nível da escrita, e de *dois passos* do nível das imagens tradicionais. É o nível da consciência *pós-histórica*. Trata-se de nível ainda dificilmente sustentável. É demasiadamente novo para podermos ocupá-lo, a não ser por instantes fugazes. Recaímos constantemente para o nível da historicidade. Somos, em relação às tecnoimagens, como o são os iletrados em relação aos textos<sup>272</sup>.

É possível sustentar que a tecnoimagem está em nível diferente da imagem tradicional. A tecnoimagem é produzida por aparelho, enquanto a tradicional, pelo homem. Os aparelhos são caixas pretas programadas para transformar a história em pós-história e os programas são resultados dos processos decorrentes dos textos (conceitos) como, por exemplo, na questão da imagem fotográfica, nas equações da química e na ótica. Ainda nessa mesma linha de consideração é preciso reconhecer que o processo histórico não deixou de se desenvolver, muito pelo contrário, está inserido num contexto no qual o processo ocorre de forma mais rápida que anteriormente em função dos aparelhos absorverem a história. Ou nas

---

<sup>271</sup> FLUSSER. *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*, p. 114.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

palavras do filósofo: “História transcodificada em programa torna-se eternamente repetível”<sup>273</sup>.

Flusser, no decorrer da sua vida e em contato com seus alunos e nas conversas no terraço de sua casa em São Paulo, às quartas-feiras à noite e às vezes com seus colegas, fazia uso da frase “meu bem, você não entendeu nada”. Muitos interpretaram mal a expressão e até mesmo sentiram-se ofendidos. É uma marca polêmica do filósofo; a frase revela uma enorme carga afetiva, pois ao fazer uso da ironia ao falar “meu bem, você não entendeu nada”, quer fazer uma provocação no sentido de pensar mais, duvidar mais e ela, inclusive, pode ser dirigida, como observa Bernardo, ao próprio autor da frase ao significar que “‘eu também ainda não entendi nada’, porque de fato todos nós não sabemos nada: nosso conhecimento é constituído por ficções que apenas nos permitem agir como se soubéssemos”<sup>274</sup>.

Portanto, o estudo desenvolvido nessa dissertação está relacionado ao esforço de Sísifo da Mitologia Grega que rolava a pedra até o cume da montanha e toda vez que estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo. É hora de retornar a origem, pegar a pedra novamente e dar continuidade ao projeto, ou como Flusser escreveu inúmeras vezes em seus livros: “continuemos, pois”.

---

<sup>273</sup> Ibid., p.120.

<sup>274</sup> BERNARDO. *O homem-rio*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*, p.139.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BATLICKOVA, Eva. *Poeticamente vive o filósofo*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.
- BATLICKOVA, Eva. *A época Brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2010.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDO, Gustavo. *A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A dúvida de Flusser*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2002.
- BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Do pensamento como dúvida*. In: BERNARDO, Gustavo; FINGER, Ana; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Ciência como ficção*. In: BERNARDO, Gustavo; FINGER, Ana; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BLOCH, Ernst. *Princípio esperança*. Rio de Janeiro: Editora UERJ/Contraponto, 2006, v. II.
- CASTELHO, José. *Vilém Flusser, o poeta escondido*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.
- CASTELLS, M. *A galáxia da internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CARDOSO, Rafael. *O exílio de Flusser e o refúgio da linguagem*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.

- DUARTE, Rodrigo. *Pós-História de Vilém Flusser: Gênese-Anatomia-Desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Indústria Cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *A escrita e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FILHO, Gabriel Borba. *Presença de Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Dúvida*. Rio de Janeiro: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A história do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Uma Filosofia Do Design – A Forma das Coisas*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

- \_\_\_\_\_. *Ser Judeu*. São Paulo: Annablume, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas. A teoria da tradução de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2010.
- HABERMAS, Jürgen. *Técnica e ciência enquanto "ideologia"*. São Paulo: Abril Cultural, 2009.
- HORGAN, John. *O fim da ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JARDELINO, Murilo (org.). *A festa da língua. Vilém Flusser*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A dúvida de Flusser. Filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2002.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *A filosofia de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. & Ricardo Mendes (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Cotia Ateliê, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- LIBANIO, João Batista. *Utopia e esperança cristã*. São Paulo: Loyola, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- LEÃO, Maria Lília. *Pessoa-Pensamento no Brasil*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Atualidade do pensamento de Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Nacional/Editora da USP, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

- MATE, Reyes. *Memórias de Auschwitz – atualidade e política*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2005.
- MATURANA, Humberto R. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MÜNSTER, Arno. *Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: UNESP, 1993.
- PAWLEY, Martin. *A urbanização e os novos media*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens da nossa época*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- POSTMAN, Neil. *Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia*. São Paulo: Nobel, 1994.
- STRÖHL, Andreas. *Flusser como pensador Europeu*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- SANTAELLA, Lúcia. *Flusser na virada do milênio*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura – o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.
- SERRA, Alice Mara. DUARTE, Rodrigo. FREITAS, Romero Alves. *Imagem, imaginação, fantasia: 20 anos sem Vilém Flusser*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2014.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez Editora, 2007.
- SOUZA, Ricardo Timm de. *Ética como fundamento: uma introdução à ética contemporânea*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Razões plurais. Itinerários da racionalidade ética no século XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O tempo e a máquina do tempo – estudos de filosofia e pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.
- VARGAS, Milton. *Filosofia da Ciência em Flusser*. In: BERNARDO, Gustavo, MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.167-183.
- PLATÃO. *Diálogos I. Mênon, Banquete, Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade*. São Paulo: USP, 1970.

