

I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE CULTURA MIDIÁTICA

Org.: Michael Hanke | Élmáno Ricarte de Azevêdo Souza

do conceito à imagem a cultura da mídia pós-Vilém Flusser



do conceito à imagem

a cultura da mídia pós-Vilém Flusser

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Reitora

Ângela Maria Paiva Cruz

Vice-Reitora

Maria de Fátima Freire de Melo Ximenes

Diretora da EDUFRN

Margarida Maria Dias de Oliveira

Vice-diretor da EDUFRN

Enoque Paulino de Albuquerque

Conselho editorial

Margarida Maria Dias de Oliveira (Presidente)

Ana Karla Pessoa Peixoto Bezerra

Anna Emanuella Nelson dos S. C. da Rocha

Anne Cristine da Silva Dantas

Carla Giovana Cabral

Edna Maria Rangel de Sá

Eliane Marinho Soriano

George Dantas de Azevedo

Kerstin Erika Schmidt

Maria da Conceição F. B. S. Passeggi

Maria de Fátima Garcia

Maurício Roberto Campelo de Macedo

Nedja Suely Fernandes

Paulo Ricardo Porfírio do Nascimento

Paulo Roberto Medeiros de Azevedo

Regina Simon da Silva

Rosires Magali Bezerra de Barros

Tânia Maria de Araújo Lima

Tarcísio Gomes Filho

Fábio Resende de Araújo

Maria Aniolly Queiroz Maia

Editor

Helton Rubiano de Macedo

Supervisão editorial

Alva Medeiros da Costa

Editoração eletrônica

Victor Hugo Rocha Silva

Revisão

Os autores

ORGANIZADORES

Michael Hanke

Élmano Ricarte

do conceito à imagem

a cultura da mídia pós-Vilém Flusser



Natal - 2015

Divisão de Serviços Técnicos
Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Do conceito «Imagem» : a cultura da mídia pós-Vilém Flusser /
organizadores Michael Hanke, Élmáno Ricarte. – Natal, RN:
EDUFRN, 2015.
356p.

ISBN 978-85-425-0416-3

1. Comunicação social. 2. Mídias. 3. Cultura. I. Hanke, Michael. II.
Ricarte, Élmáno.

RN/UF/BCZM

2015/14

CDD 302.23

CDU 316.77

Sumário

- 7 **Apresentação. Do conceito à imagem - a cultura da mídia pós-Vilém Flusser.** Anais do Simpósio Internacional de Estudos sobre Cultura Midiática em Natal, 2012
Michael Hanke
Élmano Ricarte
- 11 **Capítulo 1 - Flusser ressignificado pela cultura digital**
Lucia Santaella
- 25 **Capítulo 2 - Dos monstruosos corpos tecnológicos: Vilém Flusser e a arte da autotransformação**
Erick Felinto
- 57 **Capítulo 3 - Nas malhas da pós-história**
Rodrigo Duarte
- 69 **Capítulo 4 - Pós-história, pós-modernidade e a sociedade telemática: Vilém Flusser enquanto filósofo da contemporaneidade**
Michael Hanke
- 99 **Capítulo 5 - O acaso e o rompimento da simetria nas imagens sintéticas**
Alex Florian Heilmair
Fabrizio Augusto Poltronieri
- 115 **Capítulo 6 - Linha, superfície e volume: o olhar revolucionário de Flusser na era das imagens técnicas**
Maria Cristina Iori
- 133 **Capítulo 7 - O jogo de Vilém Flusser: pistas para uma estética “sem chão”**
Cesar Baio
- 149 **Capítulo 8 - Cedric Price e Vilém Flusser: apontamentos para uma abordagem autônoma da produção habitacional de interesse social no século 21**
Ana Paula Baltazar
Lorena Melgaço
- 175 **Capítulo 9 - Ficções Filosóficas: a epistemologia subterrânea de Flusser**
Maria Ribeiro
Marcelo Santos
- 193 **Capítulo 10 - 25 Cartas e algumas interpretações sobre Flusser**
Josimey Costa da Silva

- 219 **Capítulo 11 - Limites éticos do jornalista assessor de imprensa: o pós-moderno, uma contribuição flusseriana**
Juliana Bulhões Alberto Dantas
- 235 **Capítulo 12 - Imagens que complementam e criam outras imagens**
Ana Carmem do Nascimento Silva
Élmano Ricarte de Azevedo Souza
Itamar de Moraes Nobre
- 255 **Capítulo 13 - O uso das técnicas no contexto da pós-modernidade: uma reflexão a partir de Vilém Flusser**
Diolene Borges Machado Furtado
- 269 **Capítulo 14 - Atualidade da aplicação do ensaio “Códigos”: os sentidos denotativo e conotativo na literatura de cordel**
Maria Gislene Carvalho Fonseca
- 291 **Capítulo 15 - Aproximação do pensamento flusseriano com o receptor ativo nas redes sociais**
Kleyton Jorge Canuto
- 309 **Capítulo 16 - Vilém Flusser e as imagens rupestres do Lajedo de Soledade**
Élmano Ricarte de Azevedo Souza
Ana Carmem do Nascimento Silva
Itamar de Moraes Nobre
- 335 **Capítulo 17 - Antropofagia digital e o re-manifesto antropofágico para a era digital**
Vanessa Ramos-Velasquez
- 355 **Autores**

Apresentação

Do conceito à imagem

a cultura da mídia pós-Vilém Flusser.

Anais do Simpósio Internacional de
Estudos sobre Cultura Midiática em

Natal, 2012

*Michael Hanke
Élmano Ricarte*

Apresentação

Do conceito à imagem - a cultura da mídia pós-Vilém Flusser
Anais do Simpósio Internacional de Estudos sobre Cultura
Midiática em Natal, 2012

Michael Hanke
Élmano Ricarte
(Organizadores)

Nossa comunicação e conseqüentemente nosso mundo estão submetidos constantemente a mudanças fundamentais. A aceleração das novas tecnologias contribuem para mudanças radicais. O crescimento do fluxo das informações, na realidade midiaticizada e globalizada, modifica parâmetros básicos do nosso mundo: fragmentos, até então desconectados, agora dados em presença simultânea, formatam a estrutura das coisas e do próprio pensamento e modificam as categorias do espaço e tempo. Essa nossa cultura midiática baseia-se, obviamente, cada vez mais em imagens fragmentadas e cada vez menos em conceitos complexos. Aparelhos técnicos e memórias eletrônicas expandem as fronteiras da nossa vida real até o espaço virtual. Em conseqüência, o significado de nós mesmos e da realidade se altera substancialmente.

Um dos primeiros pensadores a refletir filosoficamente sobre essas mudanças foi Vilém Flusser. Ele chega a constatar, utilizando a análise dos termos “comunicação”, “sociedade de informação” e “cultura midiaticizada” e “crise da linearidade”. O código linear e conceitual, presente na escrita, no texto e no livro está sendo substituído por um código estruturado por imagens, como ele se manifesta em imagens em movimento e superfícies dos aparelhos técnico-digitais. A mudança dos nossos códigos culturais, nossas estruturas de pensamento e modelos do mundo, em conseqüência da transformação da sociedade causada pela tecnologia, foi considerada por Flusser como irreversível. Enquanto isso, cada código constitui seu próprio modo de pensar, o que, por sua vez, define a percepção, os conceitos de tempo e espaço, como também os atores-sujeitos agindo nesse mundo. Ao

mesmo tempo, constitui a base dos modelos de pensamento que operam na ciência, na lógica, na arte e na política. Essa mudança de paradigmas é baseada, entre outros, pela retificação de nossos canais de comunicação e no papel do computador como memória externalizada. A crítica da cultura flusseriana, que ganhou forma como utopia positiva da sociedade telemática, apresenta-se hoje, surpreendentemente, em muitos aspectos, bem atual.

O encontro “Do conceito à imagem: a cultura da mídia pós Vilém Flusser“, cujos anais são apresentados aqui, pretendeu refletir em que medida as análises e pensamentos de Flusser ainda são pertinentes, e se propõe a oferecer uma plataforma para os interessados em questões filosóficas-midiáticas que reconhecem as teorias de Flusser como ponto de referência. Nesse sentido, levantam-se as perguntas: Qual relação se estabelece entre o código linear e o código digital, zerodimensional e computado? O código linear, realmente, se torna insignificante? Quais relações existem entre o código linear e o código imagético? E hoje, como se apresentam as consequências previstas por Flusser, positivas e negativas, ou seja, as possibilidades e os riscos, vantagens e desvantagens? A sociedade da informação de Flusser já se tornou realidade ou existe apenas no papel? Como a transformação das categorias de tempo e espaço modifica as nossas dimensões de agir? Qual a relação entre a sociedade telemática flusseriana e as redes sociais de hoje? Procede nelas a diferenciação entre comunicação unilateral e comunicação em rede? Quais aplicações empíricas que a abordagem flusseriana oferece? E quais correções e complementações seriam indicadas, quais críticas?

Diante das dimensões da obra de Flusser, o congresso foi multilíngue, inglês, alemão e português. Entretanto, por motivos de praticabilidade, não foi possível publicar todos os trabalhos em todos os idiomas do encontro. Uma versão em alemão foi publicada em 2013 (*Vom Begriff zum Bild. Medienkultur nach Vilém Flusser*, Marburg, Tectum), incluindo um texto do próprio Flusser, até então não publicado em alemão (*Ikonoklastie*). Nem todos os textos foram traduzidos para esta versão em português, e nem todos os textos em português foram traduzidos para o ale-

mão, apesar de alguns textos terem sido traduzidos para ambos os idiomas e estarem nos dois anais. A tradução, como Flusser bem sabia, é um trabalho árduo e complexo, o que explica essa lacuna. Entretanto, o leitor de Flusser enfrenta o desafio plurilíngue já na obra do pensador e uma leitura nas línguas alemã, francês, inglês e português. Eis um desafio, o qual buscamos colaborar com aqueles os quais mergulham na vasta obra de Vilém Flusser.

1

Flusser ressignificado pela cultura digital

Lucia Santaella

Flusser ressignificado pela cultura digital

Lucia Santaella

No ano da morte de Vilém Flusser, 1991, os PCs, computadores pessoais, estavam apenas começando a fazer parte da vida doméstica e profissional das pessoas. Eram ainda caixas fechadas que armazenavam dados e documentos, uma novidade na época tida como surpreendente. O *hipe* da segunda metade dos anos 1980 eram as imagens então chamadas de computação gráfica, imagens infográficas, sintéticas, especialmente as imagens fractais, estas as mais extraordinárias.

O estado da arte da cultura digital

Foi apenas entre 1996-97 que surgiu a interface gráfica de usuário, a WWW, facilitando sobremaneira a navegação do usuário na internet, o uso do e-mail e a troca de documentos. Disso resultou a primeira fase da internet, chamada de Web 1.0 que possibilitou o surgimento dos *browsers*, portais, *sites*, *homepages*, linguagem *HTML*, fóruns, *chats*, álbuns de fotos, os primeiros sistemas de busca, o início do *e-commerce* e os sistemas de criptografia. Alguns dos tópicos centrais relativos à comunicação digital eram: a digitalização como esperanto das máquinas, a convergência das mídias, a interface, o ciberespaço, a interatividade, todos eles componentes da emergente cibercultura (ver SANTAELLA 2003: 77-134). Essa época também já começava a celebrar a passagem de todas as mídias para a transmissão digital. Transmissão digital significa a conversão de sons, imagens, animações, textos, vídeos e formas gráficas para formatos multimídia que são legíveis ao computador. Uma das características principais dessa tecnologia multimidiática, potencializada pela configuração informacional em rede, é permitir que os meios de comunicação possam atingir os usuários e obter um *feedback* imediato.

Com isso, os leitores e espectadores começaram a se transformar também em usuários. Isso significa que começou a mudar aí a relação receptiva de sentido único, próprio das mídias impressas e da televisão, para o modo interativo e bidirecional que é exigido pelos computadores. As telas dos computadores estabelecem uma interface entre a eletricidade biológica e tecnológica, entre o utilizador e as redes. Na medida em que o usuário foi aprendendo a falar com as telas, através dos computadores, telecomandos, gravadores de vídeo e câmeras caseiras, seus hábitos exclusivos de consumismo automático passaram a conviver com hábitos mais autônomos de discriminação e escolhas próprias.

Mudanças significativas, portanto, foram provocadas pela extensão e desenvolvimento das hiperredes multimídia de comunicação interpessoal nas quais cada um pode tornar-se produtor, criador, compositor, montador, apresentador, difusor de seus próprios produtos. É dentro desse gigantesco espaço cibernético, chamado de ciberespaço, um espaço também tecido com os mesmos sentimentos vibrantes que movem nossas vidas, tecido tramado pela esperança e expectativa das buscas, pela frustração dos desencontros e pela satisfação das descobertas, que foi surgindo aquilo que passou a ser chamado de cibercultura. Uma sociedade de distribuição piramidal começou a sofrer a concorrência de uma sociedade reticular de integração em tempo real.

Muito rapidamente, a Web 1.0 foi também abrigando a Web 2.0, ou seja, a da cooperação, com redes de relacionamento, *emoticons*, *blogs*, transferência de arquivos (*FTP*), marketing viral, *social bookmarking* (folksonomia), webjornalismo participativo, escrita coletiva, velocidade e convergência. Surgem aí as produções independentes, eletrônicas, digitais etc., os ativismos políticos, artísticos e mesmo a possibilidade de formar redes de cidadãos conectados (PRADO, 2012). Nesse contexto, as novas palavras-chave são: blogosfera, wikis e redes sociais digitais (ver SANTAELLA 2007; 2010; RECUERO, 2009; SANTAELLA e LEMOS, 2010).

De fato, o *hipe* do momento atual são as redes sociais também chamadas de redes de relacionamento como, por exemplo, o Orkut, o Twitter e o Facebook, que frutificam de modo gigantesco especialmente porque podem ser acessadas e atualizadas por meio de dispositivos móveis, portanto, em qualquer lugar e a qualquer momento. Elas designam as novas espécies de associações fluidas e flexíveis de pessoas, ligadas através dos fios invisíveis das redes que se cruzam pelos quatro cantos do globo, permitindo que os usuários se organizem espontaneamente para discutir, para aprender, para viver papéis, para exhibir-se, para contar piadas, para procurar companhia ou apenas para olhar, como *voyeurs*, os jogos sociais que acontecem nas redes (BIOCCA, 1997, p. 219; ver também RECUERO, 2012).

Nessa medida, a cultura digital não pode ser vista como uma subcultura *online* única e monolítica, mas como foi agudamente preconizado por (RHEINGOLD, 1993), ela se constitui em um “ecossistema de subculturas”, uma mistura de micro, macro e megacomunidades, abrigando milhares de microcomputadores que vivem em seus interiores, usufruindo de conexão imediata, interação, comunicação ubíqua, quer dizer, em quaisquer lugares e a qualquer hora do dia ou da noite. Em suma, como também já foi previsto por Mitchell (1999, p. 127), no nível das interfaces de usuários, o ciberespaço reinventa o corpo, a arquitetura, o uso do espaço urbano e as relações complexas entre eles naquilo que Di Felice (2009) chama de novas formas de habitar.

Se há algo que possa predominantemente caracterizar o desenvolvimento das redes, desde meados dos anos 1990 para cá, esse algo está no foco crescente na direção do usuário, de modo que as plataformas e aplicativos têm cada vez mais democratizado a Web por meio da distribuição dos conteúdos gerados e mantidos pela conectividade social (cf. KOO, 2011). Esta incrementa uma cultura participativa e colaborativa numa sinergia de

que resultam processos de construção coletiva do conhecimento que Berners-Lee (2000) chama de processos de intercriatividade. São redes de cooperação recíproca nas quais se fazem coisas e se resolvem problemas juntos.

O visionarismo de Vilém Flusser

Vilém Flusser morreu antes que pudesse ter visto tudo isso. Em um trabalho anterior (SANTAELLA, 2013), busquei evidenciar por meio de alguns tópicos, que Vilém Flusser foi um pensador visionário. Retorno ao tema neste momento porque, embora não tenha testemunhado os abalos sísmicos que a cultura digital vem provocando em todos os âmbitos da vida social e psíquica, Flusser pressentiu que algo de grandes e inéditas dimensões estava para acontecer. Limitando-me exclusivamente à discussão das imagens técnicas, vejamos algumas passagens de seu próprio punho que deixam isso claro:

- O que está acontecendo em volta de nós e dentro de nós mesmos é fantástico e todas as utopias antecedentes, positivas ou negativas, estão perdendo as cores perante o que está emergindo ([1985] 2008, p. 13).
- É quase certo que as imagens técnicas concentrarão os interesses existenciais dos homens futuros ([1985] 2008, p. 14).
- [A] imaginação produtora de imagens tradicionais é diametralmente oposta à imaginação produtora de tecno-imagens. De fato, a oposição é de tal ordem que parece fonte de confusão chamar as duas pelo mesmo termo. Talvez devamos inventar termo novo para designar essa nova capacidade que está nascendo, emergindo da consciência histórica e modificando nosso estar-no-mundo (2008, p. 22).

- [O homem pós-histórico] põe-se de pé e estende o braço rumo ao mundo, a fim de apontá-lo com as pontas dos dedos. Um dos resultados desse erigir-se face ao mundo são as imagens técnicas, esses dedos indicadores. Sugiro que tal erguer-se do homem atual contra o mundo, que tal ereção, é tão radical e revolucionária quanto o era a ereção dos nossos antepassados animais, a qual resultou no *homo* (2008, p. 50).
- A sociedade espalhada não formará amontoado caótico de partículas individuais, mas será uma sociedade autêntica, porque todo indivíduo estará ligado a todos os demais indivíduos indistintamente e da mesma forma. A solidão do indivíduo não passa de uma das faces da medalha “sociedade informática”: a outra face é a sua manifestação cosmopolita.
- Os revolucionários autênticos nada podem fazer que seja espetacular porque o espetáculo é precisamente seu inimigo. Mas há sintomas de que seus esforços pouco espetaculares começam a sacudir os entorpecidos. Por certo, os entorpecidos se divertem com os *gadgets* revolucionários, com os circuitos fechados e com os diálogos eletrônicos programados. Mas começa a despertar neles a consciência, por enquanto difusa, de que está se tornando imaginável determinada situação na qual *imagens podem servir de mediação para troca de informação, e para criação de informação em conjunto com todos os homens dispersados pelo mundo afora*. Começa a aparecer, no horizonte de suas consciências entorpecidas, uma visão de sociedade na qual eles deixam de contemplar passivos, as imagens divertidas, *para passarem a usar as imagens como um trampolim rumo a relações intra-humanas* [...]. O novo engajamento político nasceu no interior da revolução técnica atual, ele não se opõe a

ela [...]. É que os novos revolucionários são “imaginadores”, eles produzem e manipulam imagens, eles procuram utilizar sua nova imaginação em função da reformulação da sociedade. Os novos revolucionários são fotógrafos, filmadores, gente do vídeo, gente de *software*, e técnicos, programadores, críticos, teóricos e outros que colaboram com os produtores de imagem. Toda essa gente procura injetar valores, “politizar” as imagens, a fim de criar sociedade digna de homens (2008, p. 70-71).

- [Os gadgets] não exigirão, em futuro muito próximo, nenhum conhecimento técnico por parte dos seus utilizadores. Toda criança será apta a sintetizar imagens com computador, sem saber nada quanto aos processos complexos que provoca, como atualmente toda criança pode fotografar sem se dar conta dos processos óticos e químicos que está provocando. O que caracteriza a revolução cultural atual é precisamente o fato que os participantes da cultura ignoram o interior das “caixas pretas” que manejam (2008, p. 84).

Linha a linha do que Flusser preconizou pode ser hoje imediatamente confirmado até mesmo pelo senso comum, dispensando, portanto, qualquer discurso argumentativo.

A obsolescência dos critérios

Além disso, Flusser fez acompanhar suas antevisões pós-modernas de uma crítica contundente à obsolescência dos critérios que não podem mais “dar conta da revolução epistemológica, ético-política e estética pela qual estamos passando”. Novamente em suas palavras, era preciso mostrar:

- O quanto critérios históricos do tipo “verdadeiro e falso”, “dado e feito”, “autêntico e artificial”, “real e aparente” não se aplicam mais ao nosso mundo (2008, p. 45).
- Isto exige critérios novos, não mais do tipo [...] “belo ou feio”, mas do tipo “informativo ou redundante”. A razão é que o significado das imagens técnicas é de espécie jamais vista antes da invenção dos aparelhos (ibid., p. 54).
- Destarte surge estrutura social nova, a da “sociedade informática”, a qual ordena as pessoas em torno de imagens. Essa nova estrutura exige novo enfoque sociológico e novos critérios. [...] A futura crítica da cultura terá de inverter o enfoque e os critérios da crítica precedente, “clássica”, “humanista”, deslocando o homem do centro de seu campo de visão e empurrando-o para o horizonte – e o fará precisamente se estiver engajada na preservação e na propagação da liberdade e da dignidade humanas (ibid., p. 55).
- Nós, os observadores, tendemos a prestar atenção nos estalos do gelo e nos blocos se desintegrando, em vez de nos concentrarmos no submarino emergente. Eis, por que tendemos a falar em “decadência” da sociedade, em vez de falarmos em “emergência” da sociedade. Tendemos a denunciar a decadência da família, da classe, do povo (a decadência do tecido social) em vez de tentarmos captar o novo que surge. E, quando nos engajamos politicamente, tendemos a chutar cavalos mortos (“machismo”, “luta de classe”, “nacionalismo”) em vez de analisarmos criticamente a nova estrutura (ibid., p. 66).
- Todo engajamento político futuro deve necessariamente assumir tal tipo de visão, desviando o olhar do homem para o gadget. Todo engajamento político futuro, se quiser ser “humano”, deve deixar de ser antropocêntrico e “humanista”, no significado antigo do termo (ibid., p. 68).

Infelizmente, os velhos humanismos são como gatos de sete fôlegos e retornam com a força do recalçado. Não é senão disfarçada na roupagem da crítica engajada que surge e se espalha a onda divulgadora de que Flusser era um pessimista. Nada poderia ser mais inverídico do que esse julgamento especialmente para aqueles que tiveram o privilégio de testemunhar a energia irradiante de sua voz no ato de expressão iluminada e fulgurante de seu pensamento. À essa força da natureza não cabe a imagem melancólica de um pessimista. Para Flusser, até mesmo o cinismo é entediante. O que se pode dizer do pessimismo? Além disso, a Flusser também não cabe a pecha da crítica pela crítica que, a meu ver, é histérica e que, tanto quanto toda histeria, contorce-se na imagem lambuzada de si mesma. Até onde posso perceber, Flusser era um mestre na enunciação dialética. Faz o leitor crer que está pintando o cenário de negro, para nele descobrir uma fresta que se abre para as cores tênues e ainda indistintas do alvorecer.

As faces de Jano da cultura digital

É muito provável que nunca antes, tanto quanto no estágio atual da cultura digital, a vida social e psíquica exibiu com tamanha nitidez suas faces de Jano, seus dois lados indissociáveis, negativo e positivo. Tomando como prototípica dos dois lados dessa moeda, estudei em outra ocasião (SANTAELLA, 2011), a questão da vigilância nas mídias digitais, móveis e locativas, sob o título de Thanatos e Eros.

É uma platitude repetir que as tecnologias digitais, e agora as móveis, brotaram e foram incrementadas por necessidades puramente militares. A motivação que orienta as tecnologias, tal como a militar, é determinante para a direção que o desenvolvimento tecnológico toma. Entretanto, parece ter se convertido em regra que as aplicações tecnológicas apresentam drásticos desvios do uso originalmente esperado. São, de fato, os usuários que criam novos domínios de aplicação e funcionalidades pela descoberta e criação de necessidades e práticas insuspeitadas.

Não há conjuntos predefinidos de usos para cada tecnologia: “os manuais de usuários da Nokia, Motorola ou Siemens não apresentam uma secção separada sobre como organizar *smart mobs* (RHEINGOLD, 2002) com teor ativista no prazo de uma hora. A história da revolução digital tem poucas décadas, mas está preñhe de exemplos da saudável anarquia dos ativistas das redes, das cooperativas dos sistemas abertos, enfim, daquilo que Lemos tem chamado de potência para a criação de linhas de fuga.

Ora, os textos de Flusser estão plenos de linhas de fuga. Muito longe de cair na ingenuidade laudatória e salvacionista das tecnologias, Flusser apresenta com clareza cristalina o confronto entre Thanatos e Eros. Vejamos alguns exemplos:

- Partindo das imagens técnicas atuais, podemos reconhecer nelas duas tendências básicas diferentes: uma indica o rumo da sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; a outra indica o rumo para a sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores de imagens (2008, p. 14).
- [...] As cadeias do discurso lógico se desintegram em bits, em proposições calculáveis. Pois é precisamente tal desintegração “espontânea” da linearidade que nos obriga a ousarmos o salto rumo a um nível novo. [...] Para os inventores do cálculo o problema era metodológico, formal, e para nós é problema existencial, questão de vida ou morte. A hipótese aqui avançada é que as imagens técnicas são uma das respostas ao problema (ibid., p. 23).

- Imagens técnicas são produtos de aparelhos que foram inventados com o propósito de informarem, mas que acabam produzindo situações previsíveis, prováveis. Precisamente, tal contradição inerente à imagens técnicas desafia os produtores das imagens. O seu desafio é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista do programa dos aparelhos. O seu desafio é o de agir contra o programa dos aparelhos no interior do próprio programa. [...] É, pois, preciso utilizar os aparelhos contra seus programas. É preciso lutar contra a sua automaticidade (ibid., p. 28).
- As imagens técnicas são flechas de trânsito que apontam caminhos rumo ao nada, a fim de dar rumo a vidas no próprio nada. E estamos seguindo cegamente, em situação mais e mais dominada por techno-imagens. Vivemos, conhecemos, valoramos e agimos cegamente em função delas – a menos que decifremos o que tais imperativos, tais dedos imperativos estendidos significam; a menos que descubramos os seus programas (ibid., p. 54).
- [...] Os homens funcionam agora em função dos aparelhos: tornaram-se funcionários que reprogramam os aparelhos. Destarte vai surgindo maré de programas (de Softwares) que não mais articulam intenções, desejos, decisões humanas, mas agora somente programas preestabelecidos. Essa maré de programas exige, por sua vez, aparelhos mais e mais rápidos, flexíveis, pequenos e baratos. O *software* exige novo *hardware*. Destarte vão surgindo gerações de aparelhos sobre os quais não apenas não temos controle, mas que surgem

de aparelhos sobre os quais já perdemos o controle há tempo. [...] É verdade: o homem enquanto indivíduo disperso e distraído pelos aparelhos, o homem enquanto elemento de massa programada perdeu definitivamente controle sobre os aparelhos e enquanto funcionário 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. [...] De maneira que o diálogo cósmico poderia, em tese, reconquistar o controle sobre os aparelhos para depois programá-los segundo decisões humanas tomadas dialogicamente. Isso seria “democracia” no sentido pós-histórico do termo (ibid., p. 77, 80).

O título escolhido para esta apresentação foi Vilém Flusser resignificado pela cultura digital. Depois do que foi acima exposto não há como finalizar esta apresentação a não ser pela inversão do seu título: A cultura digital resignificada por Vilém Flusser. Uma inversão que, ao fim e ao cabo, termina por nos remeter à genial ideia de Borges de que Kafka criou seus precursores. É assim também que a cultura digital hoje cria seus precursores e é por eles resignificada. Eis um caminho para compreender a cultura digital nas ambivalências e no jogo da dialética flusseriana, sem esquecer que o lúdico e a volta por cima da criação sempre foram e continuam sendo a grande prova dos nove.

Referências

BERNERS-LEE, Tim. **Weaving the Web**. San Francisco: Harper & Row, 2000.

BIOCCA, Frank. Realidade virtual: O extremo limite da multimídia. In **Comunicação na era pós-moderna**, Monica Rector und Eduardo Neiva (Org.) Petrópolis: Vozes, 1997, p. 200-225.

DI FELICE, Massimo. **Paisagens pós-urbanas: O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Annablume, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Ins Universum der technischen Bilder**, Andreas Müller-Pohle (Org.), (5. ed., 1996). Göttingen: European Photography, 1985.

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

KOO, Lawrence. Web 3.0: Impacto na sociedade de serviços. Tese de doutorado defendido na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

MITCHELL, William J. Replacing place. In **The Digital Dialectic. New Essays on New Media**, Peter Lunenfeld (Org.). Cambridge, MA: MIT Press, 1999, p. 113-128.

PRADO, Magaly. Radiojornalismo na cibercultura: Por uma nova experiência de rádio em tempos de redes sociais e hipermobilidade. Tese de doutorado defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

RECUERO, Raquel. **As redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RECUERO, Raquel. **A conversação em rede: A comunicação mediada pelo computador e as redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

RHEINGOLD, Howard. **The Virtual Community**. Homesteading on the Electronic Frontier. New York: Harper Perennial, 1993.

RHEINGOLD, Howard. **Smart Mobs: The Next Social Revolution**. New York: Basic Books, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação**. Conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2010.

SANTAELLA, Lucia. Mobile and locative media: Between Thanatos and Eros. In **ICTs for Mobile and Ubiquitous Urban Infrastructures: Surveillance, Locative Media and Global Networks**, Rodrigo J. Firmino, Fabio Duarte e Clovis Ultramari (Ed.). Hershey, PA: Information Science Reference, 2011, p. 294-311.

SANTAELLA, Lucia. Vilém Flusser, um pensador visionário. *Flusser Studies* 15, 2013.

SANTAELLA, Lucia e LEMOS, Renata. **Redes sociais digitais: A cognição conectiva do Twitter**. São Paulo: Paulus, 2010.



Dos monstruosos corpos tecnológicos:
Vilém Flusser e a arte da autotransformação

Erick Felinto



Dos monstruosos corpos tecnológicos: Vilém Flusser e a arte da autotransformação

Erick Felinto

“Não é o corpo que é o essencial, mas o projetar”
(Vom Subjekt zum Projekt, Menschwerdung).

Projetar corpos

O corpo humano é o *locus* de um dos mais interessantes paradoxos da nossa cultura. Por um lado, ele foi tradicionalmente encarado como simples suporte secundário daquilo que realmente importava: a alma. Como explica David Le Breton, nas sociedades ocidentais “o corpo é dissociado do sujeito e percebido como um de seus atributos” (2000, p. 23). Eu *não sou* meu corpo; antes, eu *posso* meu corpo. Se o corpo (*soma*) é a prisão (*sema*) da alma, como queria Platão, então se torna tarefa premente da filosofia buscar libertar o espírito e o imaterial de seus injustos cárceres materiais. Por outro lado, desenvolvemos tal apego à forma e estrutura de nosso corpo que qualquer exercício imaginativo visando desenvolver novas corporalidades irá causar espécie. Mas não será precisamente esse o principal labor de uma humanidade futura? Para Flusser, não é essencialmente o corpo que importa, mas sim o *projetar*. Em nossos muitos séculos de história, temos envidado enormes esforços na tentativa de subjugar os objetos em nosso redor. Buscamos emancipar o sujeito de sua submissão ao ambiente através de tecnologias dedicadas ao controle da natureza. Queríamos dobrar a matéria do mundo a nosso bel prazer. Entretanto, em uma espécie de dialética cruel, nossos esforços de dominação dos objetos se converteram na nossa dependência dos mesmos. As tecnologias que desenvolvemos para manipular as coisas produzem, por sua vez, novas coisas das quais nos fazemos cada vez mais dependentes. Se é assim, por que não tentar, agora, modificar nossos próprios corpos? Cabe-nos projetar um corpo

(ou corpos) diferente, capaz de nos tornar mais livres e mais eficientes. Naturalmente, tal empresa está associada à estrutura do nosso sistema nervoso e de nosso cérebro.

Que novas formas de pensamento e ação poderiam, assim, emergir de uma reformulação do cérebro e do corpo? O que nos impediria, por exemplo, de imaginar a possibilidade de um cérebro inteiramente esférico (*Ganzkugelgehirne*), como aquele dos cefalópodes, em lugar do nossa atual forma semi esférica (*Halbkugelform*)? De fato, no reino animal é possível encontrar inúmeros exemplos de órgãos sensoriais mais perfeitos e melhor adaptados ao meio ambiente que os nossos. Como argumenta Flusser, numa passagem maravilhosamente recheada de jogos de palavras,

não existe nenhuma razão evidente para que tenhamos estar submissos a nossa árvore genealógica (*Stammbaum*), em lugar de saltar de galho em galho e colher os frutos apropriados. Não descendemos, afinal, do macaco? (*abstammen*). Isso não quer dizer, porém, que também estejamos condenados a macaquear (*nachzuäffen*) a árvore genealógica (1994, p. 100).

Em outras palavras, não há porque não fazer uso das tecnologias, genéticas e de outros tipos, de modo a projetar corpos híbridos, e não apenas integrando características animais, senão também possivelmente de computadores. Não devemos, aqui, nutrir os antigos pudores, mas antes nos abirmos às possibilidades que se apresentam a nós. “A finalidade da projeção dos corpos”, afirma o pensador, “é a de oferecer ao sistema nervoso uma cobertura estruturalmente simples, mas funcionalmente satisfatória” (ibid., p. 101). Nesse processo, os critérios estéticos deverão ser privilegiados (em detrimento dos metabólicos), pois aqui, ao contrário da conhecida divisa, é a função que deverá seguir a forma. Fundamental é que os novos corpos estejam adequadamente equipados para combater a *entropia*: “de fato, o problema da imortalidade parece ter se deslocado do domínio do místico para

o da técnica” (ibid., p. 102), ainda que, na verdade, esta não seja a questão central com que deveremos nos ocupar. A questão da imortalidade deverá ser reposicionada no contexto da memória. O importante não é não morrer, mas sim *não esquecer* (“deveremos sobreviver na memória dos outros”, reza a conhecida divisa flusseriana) – ou seja, assegurar o contínuo fluxo, processamento e transmissão de informação. O papel da arte e do artifício na atividade de elaboração dos nossos novos corpos deverá ser essencial. No fim das contas, essas reflexões indicam que “é mais difícil escapar do animal do que daquilo que até agora tem sido denominado ‘homem’” (ibid., p. 103).

Romper com a tradicional concepção do “humano” é a tarefa que Flusser se impôs, portanto, em *Vom Subjekt zum Projekt*. Precisamos abandonar o *já dado*, o nosso estado presente, em busca das múltiplas possibilidades futuras de um projeto sempre aberto. Não deve passar despercebida a semelhança dessas proposições com certas teses de Peter Sloterdijk, em especial na sua monumental ‘trilogia das esferas’. Para Sloterdijk, que em determinados sentidos pretende estender e ultrapassar as formulações heideggerianas, o homem nunca poderá e nunca poderia se sentir completamente *em casa*, face a sua inesgotável potência ‘natal’ – Flusser diria: seu caráter essencialmente projetivo. Desde seu nascimento, o ser humano é marcado por um excesso de possibilidades que não pode ser resolvido em nenhuma solução estável (seja ela o sujeito humanista liberal, seja aquele que almeja ingressar na ‘morada do Ser’). Se a antropologia de Sloterdijk é uma “antropo-monstrologia”, como ele mesmo sugere, é porque reconhece a dimensão irreduzivelmente *diferencial* do estar-lançado-ao-mundo humano, que exige uma permanente reinvenção de si mesmo. Nesse contexto, o monstruoso é oportunidade do surgimento de novas formas de vida. A perspectiva de Sloterdijk pode ser traduzida em três importantes premissas:

Primeiro, essa diferença nos força a entender a tecnologia como um processo de produção que não diferencia entre a natureza e a tecnologia ‘humana’ de nenhum modo absoluto. Segundo, ela nos desautoriza a reduzir a essência da vida às leis prescritivas daquilo que efetivamente existe ou desconectá-la das leis do tornar-se (*becoming*) auto transgressor. Terceiro, ela nos faz perceber que a vida, independente do fato de ser definida biologicamente, ecologicamente ou moralmente, não pode ser restringida ao domínio privilegiado de uma humanidade essencialisticamente definida (van TUINEN, 2009, p. 108).

Tuinen aponta esse vínculo, ao afirmar que Sloterdijk, em suas obras recentes, “se junta aos advogados da teoria da complexidade e da cibernética, como Gotthard Günther, Niklas Luhmann, Vilém Flusser e Michel Serres” (ibid.: p. 109)¹. Isso porque a cibernética (contra a visão heideggeriana) se oferece como um terceiro termo vital entre sujeito e objeto/natureza e cultura. Com seu conceito de informação, ela realiza a transformação da fenomenologia em um legítimo construcionismo. O escândalo gerado pelas propostas de Sloterdijk em *Regras para um Parque Humano* deveu-se, em boa parte, a uma interpretação rápida e rasteira dos argumentos filosóficos contidos no libelo. Toda a severa crítica do filósofo alemão ao humanismo – cuja falência fora por ele declarada de forma incontestável – foi obscurecida pelo questionamento sobre uma possível planificação (genética) futura e sua pergunta sobre “se a espécie humana não poderá realizar uma reorientação (*Umstellung*) do fatalismo do nascimento em direção ao nascimento opcional e à seleção pré-natal” (2001, p. 56). Ora, o exercício imaginativo de Flusser em *Vom Subjekt zum Projekt* não é de ordem muito diferente dessas especulações. De fato, Flusser utiliza inclusive fraseado semelhante em sua descrição da postura que os homens do futuro deverão ter em relação ao tema do corpo projetado: “o essencial no que se refere ao projetar de corpos é a reorientação da atitude (*Umstellung der Einstellung*) quanto ao corpo, tido não mais como de uma larva (de uma mi-

1 Em *Weltinnenraum des Kapitals*, Sloterdijk cita precisamente *Vom Subjekt zum Projekt* (cf. 142).

nhoca), mas de uma crisálida. Não é o corpo o essencial, mas sim o projetar” (1994, p. 102). A nova e recentíssima polêmica gerada pelo suposto apoio de Sloterdijk às invectivas de Thilo Sarrazin, membro do Comitê executivo do banco central alemão, contra os imigrantes turcos e árabes na Alemanha representou, para muitos, uma confirmação do cripto-fascismo do filósofo².

Ainda que a tese do Sloterdijk fascista seja inteiramente correta (uma questão que escapa largamente ao âmbito do presente estudo), dificilmente se poderia sustentar semelhante acusação no caso de Flusser. Todavia, um defensor do humanismo possivelmente veria essa proximidade como perigosa. Dentre todas as tecnologias desenvolvidas nos últimos anos, a manipulação genética é a que mais perturba o sujeito humanista. Nesse sentido, poderíamos categorizar o mapeamento do genoma humano como uma quarta ferida narcísica a afligir a humanidade. Mas é fácil não se dar conta de que o humanismo constituiu também uma forma de programação da subjetividade. Ainda que não intervindo, naturalmente, na configuração genética do homem, o humanismo pode ser definido como uma técnica de programação de mentes e corpos, sustentada por mídias, códigos, aparatos e tecnologias (especialmente a escrita). O estabelecimento de uma *diferença antropológica* (separando os homens dos outros animais) e de um ideal humanista engendraram, a partir principalmente do *medium* da literatura e da filosofia clássicas, um sujeito que de modo algum pode ser considerado verdadeiramente livre. Pelo contrário, segundo críticos como Kittler e o próprio Sloterdijk buscaram demonstrar, tal sujeito é vítima de um amplo conjunto de procedimentos repressivos e normativos. Na historiografia de Sloterdijk, Kant e o Iluminismo constituíram momentos-chave nesse processo de uma domesticação humanista do sujeito. Entretanto, “uma vez que nos convertamos ‘de sujeitos a projetos’, como diria Vi-

2 Em 2010, Sarrazin publica o livro *Deutschland schafft sich ab* (a Alemanha se desfaz), no qual defende uma restritiva política de imigração e tece severas críticas aos imigrantes que, segundo ele, pouco fazem para se integrar à sociedade alemã. Para uma síntese (bastante parcial) sobre o envolvimento de Sloterdijk na polêmica, ver a matéria do *World Socialist Website*, em <http://www.wsws.org/articles/2009/oct2009/slot-o26.shtml>

lém Flusser, seremos capazes de ver como pode ser continuado o projeto original pré-kantiano de aumentar as potencialidades do humano” (van TUINEN, 2011, p. 55).

Esse excedente da potencia humana deve ser cultivado continuamente. No processo de hominização, a relação do corpo com o mundo circundante engendra continuas reconfigurações, novas percepções, novos modos de ver e de sentir. Nesse processo, o mecanismo do ‘contragolpe’ (*Rückschlag*) desempenha papel fundamental. O termo alemão, que frequentemente possui um sentido negativo (poder-se-ia traduzi-lo por “revés”, por exemplo), expressa em Flusser simplesmente o poder que as coisas têm de atuar sobre nós assim como nós atuamos sobre elas. Por exemplo, um programador de computadores alimenta sua máquina com dados. Pouco a pouco, porém, o computador rebate essa ação sobre o próprio executante, de modo que o programador passa então a pensar e calcular como um computador. A matéria, as coisas, os instrumentos, as ferramentas não apenas resistem a nossas investidas sobre elas, como também nos afetam nos níveis mais profundos de nosso ser. Uso continuamente o teclado onde escrevo estas palavras, mas fazendo-o ininterruptamente, dia após dia, passo a ser também “escrito” por ele. Meus dedos se tornam ‘teclas’ e se ressentem das minhas tentativas de retornar à caneta. *Rück* (“para trás”) tem a ver com *Rücken* (“costas”). A partir dessa perspectiva, a história nos aparece como uma série de ruidosos golpes para trás, de avanços e retornos, de olhares para o que está às nossas costas. E “a revolução permanente é aquela contínua reviravolta (*Drehung*) na qual nossas máquinas nos mantêm” (1994, p. 251). Esse mecanismo de ‘bate e volta’ constitui um mecanismo histórico-tecnológico fundamental. O sujeito que criou a primeira alavanca sofreu o *Rückschlag* dessa ferramenta sobre si, passou a comportar-se como uma alavanca e isso o levou a desenvolver novas e mais eficientes alavancas. O problema é que nesse ir e vir constante torna-se impossível perceber uma *continuidade*. Pois ao longo do processo, os elementos envolvidos já não se reconhecem mais nas transforma-

ções que sofreram. O que temos, portanto, é uma história de rupturas, de saltos: “Com cada contragolpe, começa de novo a história da hominização” (1994, p. 252).

Chama atenção como a tese de Flusser também se aproxima das proposições do recente livro de David Wills, *Dorsality* (2008). Expressa do modo mais econômico possível, a hipótese defendida por Wills é a de que aquilo que existe atrás de nós (às nossas costas), fora do campo de visão, atua como força motivadora essencial do nosso agir e pensar. Nossa relação com o tecnológico é constituída por essa “dorsalidade” fundamental. Se fomos, desde sempre, seres tecnológicos, isso se deveu principalmente a nossa capacidade de nos ‘virarmos’ para trás. O ato de virar-se opera, assim, como uma ‘tecnologia’ que informa nossa criatividade. Tal capacidade se desenrola num processo feito de rupturas, de desvios e correções de percurso. Mesmo o simples movimento do andar funciona a partir desse ritmo descontínuo e constantemente retificador. A ‘virada tecnológica’ é uma ‘virada dorsal’ (*dorsal turn*). Em diversos momentos, Wills toca na questão do pós-humanismo, mas precisamente para questionar a suposição de que algum dia tenhamos sido, de fato, puramente humanos:

Num momento em que o humano parece se mover inexoravelmente em direção a um futuro biotecnológico, é estrategicamente importante reconhecer – estar *consciente em retorno a* – o fato de uma relação entre *bios* e *tekhne* tão complexa e tão histórica que qualquer presunção de prioridade de um sobre o outro pode ser defendida apenas por meio do apelo a uma metafísica da criação (2008, p. 5)³.

Que as coisas ‘rebatam’ constantemente sobre nós indica ainda que as fronteiras entre sujeito e objeto jamais poderiam ter sido claramente demarcadas. O mundo que dividimos com as coisas não é e não deve ser compartimentalizado desse modo. O que

3 De fato, o livro faz parte da série *Posthumanities*, editada por Cary Wolfe.

chama atenção no aparato tecnológico, mas especialmente, talvez, nas tecnologias comunicacionais, é como elas desvelam com mais clareza esse agir dos objetos sobre nós. Em certo sentido, constituem uma classe especial de coisas, que muitas vezes dão a impressão de possuir vida própria. Desse modo, o sentimento de estranheza diante dos objetos, especialmente quando parecem adquirir vida própria, constitui talvez uma intuição (assustadora, sem dúvida, para as pretensões do império humano do mundo) de que elas possuem agência. Quando as fronteiras entre meu corpo e o mundo circundante se dissolvem, sou tomado por uma estranha embriaguez da totalidade, ao mesmo tempo que perturbado pelo temor da perda identitária. Se a literatura tematizou exaustivamente essa fantasia de uma vida secreta das coisas, é porque sua presença tem algo de efetivamente misterioso, da dimensão daquilo que Freud nomeou como a “inquietante estranheza” (*das Unheimliche*). Segundo Dorothee Kimmich, os modernos presentiram intensamente essa ambiguidade dos objetos, mas precisamente por se esforçarem tanto para lhes negar qualquer forma de atividade. Citando Bruno Latour como “filósofo do híbrido”, Kimmich afirma que “as coisas vivas são mensageiras vindas de uma outra ordenação do mundo (*Weltordnung*). Elas não demandam que o homem as entenda, mas exigem compreensão e cooperação” (2001, p. 25).

Não seria exagero dizer que Flusser possuía uma aguda compreensão da potencialidade das coisas (e de sua vida secreta). Em *Dinge und Undinge (Coisas e não Coisas)*, ele fala desse *excesso* oculto nos objetos, que os torna mais complexos e potentes do que muitas vezes parecem à primeira vista. E é a partir dessa percepção que ele consegue, em outro trabalho (o ensaio inédito “Motor Cars”), reconstituir todo o edifício filosófico do Ocidente a partir das rodas de um automóvel. Nesse texto curto, por meio de uma análise fenomenológica do automóvel, Flusser pretende demonstrar a vacuidade de nossa crença no progresso. Existencialmente falando, o carro que deveria nos tornar móveis, acaba sendo também um fator de imobilidade (pensemos, por exemplo,

nos constantes engarrafamentos dos grandes centros urbanos). Mais que isso, desse ponto de vista existencial, ir de carro todos os dias de casa ao trabalho não constitui um ‘movimento’ efetivo no sentido mais forte e filosófico do termo. Em “Motor Cars”, podemos perceber com alguma clareza como tendências humanistas convivem tensamente com vetores pós-humanistas no pensamento de Flusser – uma combinação conflitiva, que Bob Hanke definiu como seu “resoluto ponto de vista cibernético-humanista” (2012, p. 30). Pois se por um lado Flusser critica nossa inclinação a coisificar os outros ou antropomorfizar as coisas (idolatria), por outro ele conclui o ensaio afirmando a importância de objetos como automóveis para a determinação de nossas origens, identidade e destino (FLUSSER, 2756, s/data: p. 7).

O predomínio das tendências cibernéticas aparece em outro texto escrito para o *Basler Zeitung*, mas que provavelmente também permaneceu inédito. Em *Die Krone der Schöpfung (A Coroa da Criação)*, ensaio no qual o tema do corpo tem importante papel, Flusser questiona a pretensão humana de ocupar a posição central na ordem da criação. Se partirmos do pressuposto de que nosso sistema nervoso central é o mais complexo que existe, teremos primeiramente que nos perguntar pela veracidade dessa suposição. Em seguida, precisamos nos perguntar se é realmente verdade que a criação tem como meta o aumento da complexidade. Ora, Flusser argumenta – num dos muitos prenúncios ao personagem principal de seu ensaio-ficção *Vampyroteuthis Infernalis* – que existem cefalópodes cujo sistema nervoso é pelo menos tão complexo quanto o nosso. “Onde está escrito, em qual livro do destino, ou em que informação genética, que precisamente o sistema nervoso central do tipo homem e não aquele do tipo octópode ou o do tipo das formigas aponta para aquela direção almejada pelo diagrama (*Bauplan*) do mundo?” (2555, s/data, p. 2).

E se algum dia conseguirmos desenvolver inteligências artificiais mais complexas? Passariam elas, então, a ser a coroa da criação? Por outro lado, pode bem ser que a meta do univer-

so não seja a inteligência, mas antes a pura sorte (*Glück*). Pode ser ainda que o auge da natureza se encontre nos parasitas, esse enorme êxito no domínio da vida. A partir desse ponto de vista, a complexidade seria um defeito. A simplicidade seria a meta a ser alcançada. Todos esses questionamentos se tornaram possíveis a partir de um radical deslocamento da existência. Após séculos da ilusão de centralidade, passamos agora a viver em um mundo sem centro (*mittelpunktslose Welt*). Resta-nos concluir que “tal coroa não existe e que o mundo não é uma criação”. E toda a argumentação desenvolvida no texto flusseriano não seria mais que um “exercício no descentramento do olhar” (2555, s/data: p. 3).

Descentramento do olhar e do corpo humanos. O início de um processo que deverá desembocar na possibilidade de projetar outros corpos e imaginar outras identidades (não humanas). Essa transformação envolve, naturalmente, elementos traumáticos e impulsos saudosistas. Como se o mundo começasse de novo e tivéssemos que reaprender a controlar nossos corpos, toda a configuração da tradicional equação sujeito-objeto terá de ser repensada. A singular situação do homem, ao mesmo tempo sujeito e objeto de seus saberes, deveria tê-lo situado em uma posição favorável para apreciar o equívoco da ruptura radical entre os dois polos. Entretanto, a vaidade do espírito levou-o a esquecer sua *objetualidade* e suas dimensões *naturais*. Flusser criticou repetidamente o rompimento que efetuamos com a natureza. Paradoxalmente, ao atirá-la para fora de nós, começamos a buscar maneiras de nos apropriarmos dela. Apropriamo-nos da natureza ao ‘artificializa-la’. Mas nesse processo, a própria distinção *natural/artificial* revela-se enganadora. Em seu primeiro livro, surpreendentemente ainda hoje inédito, *Das 20. Jahrhundert (O Século XX)*, assim formula Flusser essa contradição:

Também buscamos mostrar, com a noção de “técnica”, que as coisas artificiais arrancadas da natureza possuem a sombria tendência de levar uma vida própria, de modo que o mundo das coisas artificiais é na verdade apenas um mundo natural com index 2 [...] Grandes domínios da natureza estão prestes a serem dominados, ou seja, se tornarem artificiais e se desligarem da natureza. Outras coisas correm o risco, como vimos, de nos escapar e afundar novamente na natureza. A própria humanidade foi separada da natureza apenas precariamente, e uma recaída nesta não é, infelizmente, inteiramente impossível – como ilustra claramente a história política do passado recente (1957, p. 170).

Mais interessante, sem dúvida, que continuar instituindo a fratura entre natureza e cultura é pensar as zonas de intercessão, os espaços híbridos e os territórios nebulosos. De fato, o que a reflexão filosófica recente não cessou de fazer foi desconstruir as dualidades e deliciar-se na *prazerosa confusão de fronteiras* (cf. Haraway, 1991, p. 150). Aliás, não é essa, precisamente, uma das funções centrais do mito do ciborgue – essa importante encarnação do pós-humano? Afinal, nele já não se reconhecem mais as linhas divisórias entre o natural e o artificial. E os movimentos em favor dos direitos animais, não seriam “um lúcido reconhecimento das conexões que contribuem para diminuir a distância entre a natureza e a cultura”? (ibid., p. 45).

É no corpo humano, lócus onde essas duas dimensões se encontram, que descobrimos o verdadeiro *teatro das misturas*. Nesse corpo atravessado por mídias e por signos, devassado pela cultura e carregado de natureza, repousam as potências que podem nos permitir imaginar novos mundos.

O animal que logo sou: *Vampyroteuthis Infernalis*

Na convergência do fascínio pelos corpos e pela animalidade, encontramos indícios de uma cultura cansada do espírito. Em áreas tão diversas como a literatura comparada, a sociologia e a filosofia, multiplicam-se os estudos e projetos de pesquisa visando investigar as relações entre corpos e mídias, entre interfaces tecnológicas e sentidos, entre animais e subjetividades pós-humanas. Corpo e animalidade respondem, por um lado, a uma curiosidade com os aspectos materiais da vivência do mundo e, por outro, ao ímpeto de se buscar novas configurações da experiência humana. Após milênios de privilégio do espírito sobre o corpo, do imaterial sobre o material, do significado sobre o significante e do humano sobre o não humano, o pensamento ocidental parece embriagar-se com a libertação dos corpos e dos animais de suas jaulas espirituais. Como vimos no capítulo anterior, o animal sempre constituiu uma espécie de *outro* incômodo da identidade humana, com o qual mantivemos uma relação tensa e complexa. Na época do humanismo clássico, ele pôde ser esvaziado de alma e consciência sem nenhuma dificuldade. Para os pensadores mecanicistas do século XVIII, o animal não passava de uma máquina, cujas reações instintivas e automáticas marcavam seu resolutivo afastamento do humano. Como raciocina Descartes em sua carta ao marquês de Newcastle, “as bestas não falam como nós porque elas não têm pensamento algum, e não absolutamente porque lhe falem os órgãos” (1937, p. 1016). Sem linguagem, sem capacidade de simbolização, sem sentimentos ou paixões, os animais serviam, portanto, para acentuar a distinção humana, desenhando a fronteira rigidamente estabelecida entre natureza e cultura.

Muito depois, Heidegger irá marcar uma distinção entre homem e animal com base anatômica. A mão humana, com seu polegar em oposição, não é apenas aquilo que nos permite agarrar objetos, mas de certo modo também origem do pensamento. Pois o pensamento, no célebre argumento heideggeriano, é artesanato

(*Handwerk*)⁴. Como nota Cary Wolfe, a partir de Derrida e Cavell, encontramos aqui um ponto nodal do humanismo filosófico, que identifica a criatura pensante como aquela que possui mão e linguagem (2008, p. 7). Só o homem simboliza, só o homem produz cultura, só o homem pensa. Mas esse status singular do homem seria logo perturbado. E não apenas pela cibernética, que, com sua visão sistêmica, viria colocar homens, animais e máquinas em um mesmo patamar, senão também pela própria filosofia e pela etologia. Os enormes avanços desta última disciplina trouxeram uma radical reconceptualização do mundo animal. É nesse sentido que Dominique Lestel caracteriza os últimos 30 anos da história como palco de uma “revolução etológica”, na qual os animais passaram a desempenhar um papel muito mais proeminente e ativo. Essas transformações permitem a Lestel a ousadia de afirmar que a cultura, longe de se opor à natureza, constitui um fenômeno intrínseco ao vivo. Mais que isso, pode-se falar na emergência de um autêntico “sujeito” animal (2009, p. 8) – o que representa uma completa problematização da clássica visão mecanicista dos animais.

Para Flusser, tal afirmativa nada teria de escandalosa. É com extrema naturalidade que ele discute a “arte”, a cultura e a vida social do estranho animal que é objeto daquela que é possivelmente a sua obra mais singular. Em *Vampyroteuthis Infernalis*, ensaio publicado em parceria com o artista Louis Bec (1987), Flusser investiga uma criatura marinha das fossas abissais, que lhe serve simultaneamente como modelo, alegoria e espelho invertido da condição humana. Elege ele, desse modo, um cefalópode, uma lula, um ser que se encontra nas antípodas do nosso universo, para realizar o encontro dos extremos. Como escreve o pensador, *Vampyroteuthis* é “o outro lado de nosso próprio espíri-

4 O argumento aparece em *Was heisst Denken* (Heidegger, 2002: p. 18). Vale assinalar, em alemão, o parentesco entre o verbo “agarrar” (*greifen*) e a palavra “conceito” (*Begriff*). Mas não se trata simplesmente de agarrar algo, já que animais como o macaco também podem fazê-lo. Mais que um órgão que apanha, a mão é atributo da criatura que pensa e fala, e que a utiliza também para entregar algo, para presentear, para *doar*. Daí a conexão entre pensar (*denken*) e agradecer (*danken*).

to” (2002b, p. 58)⁵. Mergulhar nas profundezas oceânicas em que ele se esconde é tarefa do ensaio-ficção, tomado por uma vertigem filosófica que, como na *epoché* fenomenológica, coloca entre parêntesis tudo aquilo que acreditamos conhecer.

Esse ensaio-ficção não se pretende relato científico e muito menos a demonstração da efetividade de uma tese por meio de mecanismos alegóricos. Mais que expressão de uma proposição autoral, o encontro com o curioso *Vampyroteuthis* deveria representar um diálogo. De fato, a enorme importância que Flusser atribuía ao diálogo e ao encontro com o outro pode ser constatada não apenas através de sua obra, profundamente marcada pela filosofia dialógica de Martin Buber, senão também em sua própria experiência de vida⁶. Aqui encontra-se um caso de perfeita concordância entre as ideias apregoadas e a vida efetivamente vivida de um filósofo. Flusser apreciava a arte da conversação, e em suas muitas palestras demonstrava uma escuta atenta e interessada nas perspectivas de seus interlocutores. O vasto acervo epistolar preservado no Arquivo Flusser, em Berlim, também dá testemunho do gosto do filósofo pela conversa. Essa resoluta abertura à alteridade e o fascínio pela linguagem como instrumento de intercâmbio entre subjetividades caracterizam o pensamento flusseriano como permanente experimento, sempre sujeito a metamorfoses, sempre empenhado no engajamento com o outro. Nesse sentido, é possível dizer que, de uma forma ou de outra, a comunicação constituiu continuamente o eixo central de suas reflexões. Em um pequeno escrito inédito dedicado a sua esposa Dora (“O Modelo *Vampyroteuthis Infernalis*”), Flusser evoca o personagem fundamental daquela que seria, possivelmente, sua reflexão mais dire-

5 Data da edição consultada. A primeira edição da obra é de 1987.

6 Como diz Maria Lília Leão, em um ensaio dedicado a traçar um perfil da personalidade de Flusser, “Tenho para mim que, se Flusser não chegou a teorizar, como Buber, a relação *eu-e-tu*, conseguiu existencializá-la, fazendo mesmo questão de torná-la a sua *praxis*”. Disponível em <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser47.htm>>

tamente ligada ao tema do pós-humanismo⁷. Tomando como base as teses de Wilhelm Reich, o filósofo sugere uma teoria da memória de base ‘orgânico-materialista’. “Organismos são acumuladores de pressões ‘recalcadas’. Vistos assim são eles memórias estratificadas, compostas de níveis de recalques, como o são as formações geológicas. Analisar tais níveis é reconstituir a ontogênese e a filogênese dos organismos” (2697-X, s/data, p. 1). Essa metáfora geológica, carregada de tonalidades barrocas⁸, constitui também uma forma de apontar para o equívoco da do divórcio moderno entre natureza e cultura, matéria e espírito.

Estendido entre a crítica heideggeriana da racionalidade e a ontologia maquínica da cibernética, o pensamento de Flusser se delicia nessas vertigens filosóficas e “vampiromórficas”. Mas menos que uma superação da metafísica (ou do homem pelo pós-humano), trata-se de uma superação da superação. Não é o caso de negar a racionalidade *in totum*, mas sim a forma que ela acabou por tomar, de buscar a totalização do mundo. A alternativa não se encontra entre uma metafísica racionalista e a experiência pré-racional da *Gelassenheit* (ou meditação poética) heideggeriana, mas sim entre uma racionalidade consciente de seus limites e uma super-racionalidade, cuja meta é a atualização ou efetuação completa dos poderes do possível. “A irracionalidade da racionalização contemporânea”, afirma Simon Critchley ao comentar a filosofia de Dominique Janicaud, “consiste no fato de sacrificar esse poder do possível em nome da atualização total. Assim, a irracionalidade do racional consiste no privilégio do atual sobre o possível” (2005, p. xiii). Para Janicaud, o casamento recente entre ciência e tecnologia se tornou um *love affair* destrutivo. Pois em sua ânsia de domínio e controle absolutos, a razão deixou de lado a riqueza do *possível*, desconsiderou o aspecto de “partage” da nossa existência – o caráter *lançado* e *contingente* da condição

7 Não é coincidência, pois, que a figura do Vampyrotheuthis vá se desenhando em modo dialógico, através de séries de cartas que Flusser dirige a interlocutores como Dora ou Alex Bloch.

8 Sobre essa ‘metáfora geológica’, ver o interessante trabalho de Zielinski (2002).

humana⁹. O que importa, pois, é desistir de toda superação (por exemplo, do homem no pós-humano) e se concentrar na criatividade humana que permita pensar novas formas de humanização. Nesse sentido, a proposta flusseriana se encontra incrivelmente próxima da filosofia de Janicaud. Somos e devemos nos manter seres em *projeto*, sempre abertos à virtualidade e ao possível. Essa abertura deve começar com o reconhecimento de nosso débito com o animal.

Em Flusser, tal projeto se esboçou desde pelo menos 1972, quando publica no jornal *Folha de São Paulo* a série “Bichos”, composta de seis pequenos ensaios. No quinto deles (“Gente”), dedicado aos bichos humanos, Flusser argumenta que cada espécie representa o ápice da evolução da vida, “o ponto máximo de um ramo da evolução que se dirige a metas divergentes [...] Todos os animais existentes são, nesse sentido, os mais evoluídos” (1972, p. 35). O sentido da evolução perde, assim, seu caráter linear e unitário, e o homem, seu privilégio ontológico como pastor da criação. Não existe um percurso evolutivo único que conduz, em seu *apex*, ao ser humano, mas vários percursos possíveis, diversas potencialidades (realizadas ou não). Uma das formas de exploração dessas potencialidades é precisamente a fábula filosófica flusseriana, a *fantasia exata*. E é no quarto exercício da série (“O Bicho de Sete Cabeças”), que encontramos uma das mais simples e diretas definições desse dispositivo mental. A fantasia exata é fértil não por imaginar coisas impossíveis, mas antes possíveis, ainda que altamente improváveis. Isso permite distinguir entre dois tipos de ficção científica. Aquela que se baseia no impossível é chata e pobre, ao passo que a fundada no improvável é estimulante e criadora. “A minoria que pertence ao segundo tipo é janela para ver-se o bicho de sete cabeças que é o nosso futuro” (1972, p. 31). Troquemos o bicho de sete cabeças pelo Vampyrotheuthis e ali encontraremos uma imagem (possível) para nosso

9 Critchley aproxima a “partage” – um termo também celebrizado na expressão de Jacques Rancière, “partage du sensible” (*partilha do sensível*) (cf. Rancière, 2000) – da noção heideggeriana de *faciticidade* (2005, p. xv).

futuro. Finalmente, no segundo texto da série (“Chimpanzés”), discute-se a angústia da espécie humana diante da ameaça à sua supremacia na ordem dos seres. Não serão “as várias máquinas cibernéticas” os Adão e Eva de uma evolução que agora já nos supera? “Quem sabe, já vivemos sem plenamente saber disto, em jardim zoológico, e funcionamos apenas para o gaudium de tais monstros e monstrosinhos de bolso?” (1972, p. 35) – entre os quais poderíamos, talvez, arrolar nossos *smartphones*?

É possivelmente Rainer Guldin quem melhor e de forma mais sistemática define o propósito da ficção filosófica sugerida no *Vampyroteuthis Infernalis*. Citando a carta que Flusser dirigira a Alex Bloch sobre o personagem central de sua fábula, Guldin afirma que

Flusser utiliza a imagem do polvo e a representação de um outro pensamento, a ele ligado, de modo a ilustrar a potencialidade projetiva das *filosofias-ficção* e a forma de funcionamento da cibernética; duas formas que emergem como alternativas, por assim dizer, da dissolução do pensamento clássico até então prevalente (GULDIN, 2005, p. 359)¹⁰.

Para Guldin, manifesta-se no *Vampyroteuthis* uma perspectiva profundamente *anti-humanista*, que problematiza a posição de domínio ontológico do homem na ordem da natureza (op. cit., p. 361). Por meio de mecanismos de inversão lógica e pela tematização da vida animal, Flusser coloca em cheque uma série de pressupostos humanistas que caracterizaram o pensamento ocidental ao longo da maior parte de sua história.

Se os animais e a questão da animalidade constituem um elemento-chave no pensamento de Flusser, são efetivamente os seres marinhos (especialmente os octópodes) que irão merecer o foco de suas atenções. Ainda em 1965, em sua *História do Diabo*, encontramos um preâmbulo para a emergência do *Vampyroteuthis*. Flusser já relativizava o processo evolutivo, ao propor encará-lo a partir do ponto de vista dos “pólipos gigantes que

10

Trata-se de carta escrita em 04 de janeiro de 1979.

habitam os abismos dos oceanos”. Para estes, os cefalópodes seriam “o gênero ‘mais desenvolvido’” (1965, p. 59). De fato, como nota Rodrigo Duarte, elementos fundamentais que irão compor a fábula do *Vampyroteuthis* surgem de maneira esporádica nos escritos flusserianos desde pelo menos 1964 (2011, p. 409)¹¹. Nada surpreendente, já que a prática da contínua reescritura e reelaboração de textos constituía um aspecto importante do *modus operandi* de Flusser (assim como de Borges). Podemos perceber isso de forma especialmente nítida no caso do *Vampyroteuthis Infernalis*, obra da qual Flusser produziu pelo menos duas versões em português e uma em alemão (no arquivo Flusser, discute-se a possibilidade da existência ainda de uma quarta versão em francês, agora perdida)¹². Uma conexão, contudo, deve interessar de forma especial ao leitor que se defronta com *A História do Diabo* e o *Vampyroteuthis*. Na segunda versão em português da fábula, Flusser afirma:

Toda tentativa de transformar *Vampyroteuthis* em complementaridade humana é traição da existência humana. Romantismo perigoso. Não adianta querer minimizar: *Vampyroteuthis é nosso inferno*. *Vampyroteuthis infernalis*. O resto desta fábula será *convite a viagem ‘ad inferos’*: Acheronta movebo (V2, s/data: p. 31, grifos nossos).

Claro: para nós, as fossas abissais de escuridão eterna do *Vampyroteuthis* são o inferno; para ele, todavia, o inferno encontra-se na superfície luminosa de nosso mundo, no qual não poderia sobreviver sequer por um minuto. Evidentemente, o que Flusser sugere é que céu e inferno, Deus e diabo são categorias simétricas, opostas, mas também complementares. Um não existe sem o outro. A função do diabo é entranhar o mundo na matéria

11 No artigo “Um Mundo Fabuloso”, publicado no Estado de São Paulo e depois incluído no volume *Ficções Filosóficas* (1998).

12 Diante dessa confusão das diferentes versões e manuscritos inéditos, faremos menção à versão alemã através da data da edição consultada (2002; a primeira edição alemã é de 1987), ao passo que as versões em português serão indicadas como V1 e V2 (que não apresentam data de elaboração). Em 2011, a editora Annablume finalmente disponibilizou ao público brasileiro a versão 1 do texto em português (cf. A bibliografia).

e no tempo (história); a de Deus é conduzi-lo à transcendência e à eternidade. Entretanto, “uma derrota definitiva do diabo (por inconcebível que seja) seria uma catástrofe cósmica irremediável. O mundo se dissolveria” (1965, p. 17). É provavelmente por isso que, entre as diferentes versões do texto (e mesmo no interior de uma mesma versão), Flusser jamais abandona o movimento oscilatório que nos deixa em dúvida sobre a real natureza do *Vampyroteuthis*. O paradoxo central expresso pela fábula é o de não existe ‘animal’ mais distante do homem que esse cefalópode das profundezas; porém, ao mesmo tempo, é precisamente nesse extremo que nos enxergamos como num espelho:

É ele que habita todas as nossas profundidades, e nós habitamos ele. E este encontro de si próprio no outro extremo do mundo é o derradeiro proposito de todas as explorações humanas. Porque, <no fundo>, o único tema do homem é o homem (V2, s/data, p. 55)

Que tal tipo de paradoxo constitua a essência da *História do Diabo* (assim como do *Vampyroteuthis*) é indicado já na epígrafe da primeira obra, composta pelos enigmáticos versos de Angelus Silesius, poeta místico que Flusser grandemente apreciava: “Deus é um ruidoso nada” (*Gott ist ein lauter Nichts...*)¹³. Silesius (1624-1677), nascido Johannes Scheffler, em Breslau, desenvolveu em sua obra magna, *Cherubinischer Wandersmann*, uma mística da contradição e do paradoxo como forma de se aproximar do mistério divino¹⁴. Deus e o diabo, homem e *Vampyroteuthis*, céu e inferno figuram categorias existenciais que, em seus extremos, indicam a centralidade da *diferença* e da abertura ao *virtual*. Na ficção filosófica da “lula-vampiro do inferno” (uma tradução aproximada de seu nome científico), encontramos uma representação extremada das potências “diabólicas”, voltadas ao progresso, ao descenso na matéria, à empresa tecnológica. Em cada um de nós, afirma Flusser, “se insere (*steckt*) um

13 “Deus é um ruidoso nada. Nele não tocam nenhum agora e aqui; quanto mais buscas alcançá-lo, mais és por Ele aniquilado” (trad. nossa, 1965).

14 Sobre Angelus Silesius, largamente apreciado também por Borges, ver M.-M. Davy (1972).

Vampyroteuthis” (2002, p. 58). E esse Vampyroteuthis é um ser criativo, que, como nós, defronta-se com o problema da memória e sua preservação. Na era digital, especula Flusser, começamos a desenvolver uma memória artificial, através de mediações intersubjetivas. “Em verdade, esses meios não são órgãos de luz sobre nossa pele [como no caso do Vampyroteuthis], mas eles são igualmente eletromagnéticos. Uma revolução vampiroteútica está em andamento” (2002, p. 63).

A Arte Vampiromórfica e a vertigem do pós-humano

A fábula do Vampyroteuthis articula, assim, de maneira sintética, um conjunto de questões que compõem preocupações fundamentais de toda a obra flusseriana: o tema dos limites da racionalidade científica, a relação entre a arte, a memória e a transmissão de informações, a questão da finitude e da morte, a importância da materialidade para a experiência humana – “os objetos materiais não vivos (pedras, ossos, letras, números, notas musicais) modelam toda vivência e percepção humanas” (2002, p. 60). De fato, tanto no homem como no Vampyroteuthis, a transmissão de informação – questão central a ambos – é um processo cumulativo, o que faz deles seres *históricos*, como animais que tivessem superado sua animalidade (*Tierheit*). A diferença é que, enquanto no segundo a memória é transmitida por meio das células embrionárias de uma geração a outra, o primeiro se viu compelido a desenvolver uma memória artificial sustentada por suportes materiais/tecnológicos. Para Flusser, o problema central da memória é também o problema central da arte. Seu embate com (e contra) os materiais acontece com a finalidade de desenvolver uma memória artificial. Mas os objetos resistem ao trabalho humano; sua perversidade (*Tücke*) consiste no fato de se romperem ou deformarem diante de nossos esforços. Nesse sentido, “a arte é sempre uma guerra contra a resistência dos objetos” (2002, p. 61). Essa resistência *provoca* o homem, desenvolve-se uma relação de *feedback* entre este e os objetos. Nós combatemos a malícia das coisas, ao passo que o Vampyroteuthis

combate a malícia dos outros de sua espécie. Pois a lula-vampiro busca tornar-se imortal não por meio dos objetos, e sim através da memória dos outros.

Mas será esta, de fato, uma diferença significativa entre seres humanos e *Vampyroteuthis*? Tudo indica que não, pois segundo a afirmação citada algumas linhas acima, já demos início ao desenvolvimento tecnológico de uma memória *imaterial e intersubjetiva*. Nesse sentido, a “arte vampirotêutica” pode servir como modelo para a compreensão da revolução cultural que se encontra em curso. *Vampyroteuthis* é, assim, um destino do homem, que começa a se realizar na época da segunda revolução industrial. E a cibernética figura como um marco desse destino, do encontro entre homem e *Vampyroteuthis*, pois este último “não é, primariamente, caminhador (*homo viator*), mas aspirador do mundo. Se manipulação de objetos for ‘mecânica’, e manipulação de informação for ‘cibernética’, o *Vampyroteuthis* é cibernético nato” (V1, s/data, p.45).

No atual momento histórico, o combate contra os objetos vai se tornando supérfluo. Pois dispomos agora de máquinas que podem fazê-lo por nós. A informação se imaterializa, numa atividade que denominamos *processamento por software* (“*Verarbeitung von Software*”). “Nesse contexto, o ‘*soft*’ se refere indubitavelmente aos animais moles [portanto, aos cefalópodes, como o *Vampyroteuthis*]” (2002, p. 64). A respeito desse destino *vampiromórfico*, Flusser é bastante ambíguo. Pois *Vampyroteuthis* pode emergir nos mais variados e contraditórios fenômenos – nas ações dos nazistas, na forma de pensamento da cibernética, em alguns textos teológicos (cf. 2002, p. 67) –, mas sempre de modo impactante. A razão dessas contradições repousa no caráter especular da existência e nas alternativas que se oferecem a nós. Pois seria equivocado tanto render-se imediatamente ao *Vampyroteuthis* quanto desejar redimi-lo (através de valores humanos?). Entre o saber e o instinto, uma expedição dirigida ao *Vampyroteuthis* deve estar preparada para aceitar a totalidade do ser-homem (*Menschsein*). Mas deve aceitar também

o lado vampirotêutico, reprimido e constantemente sob pressão, do ser-homem: para realizar as potencialidades humanas oprimidas numa direção na qual o homem se liberta de seus condicionamentos, e também para buscar o vampyroteuthis como uma dessas potencialidades humanas reprimidas. Uma expedição motivada por tal espírito poderia talvez ter êxito em aceitar o vampyroteuthis, sem como isso ser por ele absorvido (2002, p. 69).

Esse tipo de expedição pode, sem dúvida apoiar-se na ciência, mas precisa ultrapassá-la na fábula. Desse modo, Flusser toma, como saber privilegiado entre os outros, a biologia, “pois ela nos oferece um modelo inteiramente mítico para as potencialidades ainda não realizadas em nós” (2002, p. 70). A versão alemã do texto se encerra com uma meditação sobre o futuro e o desenvolvimento das tecnologias genéticas. Que parte tomaria o Vampyroteuthis nesse hipotético, mas provável futuro, em que possivelmente as máquinas e instrumentos se tornariam seres vivos e o homem se converteria numa máquina viva? O Vampyroteuthis emerge em nossas representações utópicas do *novo homem*; como realização do *Dasein*, como absorção no outro, como possibilidade sempre aberta...

Vampyroteuthis encarna, assim, a *vertigem do pós-humano*. É ao mesmo tempo assustador e fascinante. Nos seduz com suas infinitas potencialidades, mas nos aterroriza com seu aceno de adeus à condição humana. Na primeira versão do texto em português, encontramos um momento decisivo da afirmação desse destino pós-humano. Ao criticar nosso preconceito para com as classes de animais mais próximos de nós, Flusser nos intima: “tal racismo instintivo deve ser admitido, antes de poder ser superado. É ele sintoma da condição biológica humana a ser ultrapassada” (V1, s/data, p. 5). A assim chamada “questão animal”, que começou a emergir na filosofia desde pelo menos a década de 80, constitui também uma possível articulação do problema do pós-humanismo. Não se tratava, obviamente, apenas de assegurar direitos aos animais, de submetê-los a uma compaixão tipicamente humana, que neles reconhecesse criaturas merecedoras de nossa

tutela. Mais que isso, ou muito além disso, o animal deveria desempenhar fundamental numa filosofia que almejasse estender o pensamento além de fronteiras meramente humanas. Tratar-se-ia de uma radical reversão do pensamento: em lugar de tomar o animal como mero objeto de representação (por exemplo, do meu olhar afetuoso sobre o cão que me lambe as mãos), buscar-se-ia enxergar a si próprio através dos olhos animais. O que veem os enormes olhos vermelhos do vampyroteuthis quando se dirige para o lado de fora de seu aquário? É essa a proposição de Derrida, certamente, como exposto no capítulo anterior, um dos pensadores mais importantes para o que poderíamos definir como um *animal turn* na filosofia.

Se os filósofos tomassem em conta o seu ‘ponto de vista’, sem ser capazes de nomear no que consiste, então eles iriam começar a experimentar a alteridade (*otherness*) perturbadora dos animais, abrindo-se à experiência da alteridade de qualquer outro (BERGER & SEGARRA, 2011, p. 6).

E não é esse, precisamente, o objeto da fantasia flusseriana? Olhar nos olhos do vampyroteuthis e ali realizar esse encontro radical com a alteridade? Afinal, “contemplar tal espelho, afim de reconhecer-se nele, e afim de poder alterar-se graças a tal reconhecimento, é o propósito de toda fabula, inclusive desta” (V2, s/data, p. 57) – uma fábula que, como o próprio autor adverte, é essencialmente *filosófica*; ficção filosófica. E o outro do vampyroteuthis não é apenas animal. Ele é também, numa visada cibernética, humano e máquina. Lembremos: como habitante das obscuras fossas abissais, o vampyroteuthis é capaz de colorir seu ambiente por meio da bioluminescência. Suas ‘tecnologias’ transformam o mundo circundante em espetáculos de luz e cor, como se se tratasse de um cinema biologicamente engendrado¹⁵. Como o vampyroteuthis, nós, humanos,

15 Sobre o aspecto ‘cinematográfico’ do mundo do Vampyroteuthis, ver Felinto, E. “Vampyroteuthis: A Segunda Natureza do Cinema: A ‘Matéria’ do Filme e o Corpo do Espectador” (2010).

construímos cromatóforos (televisão, vídeo, imagens sintéticas transmissíveis por monitores de computador), com cujo auxílio o emissor alicia enganosamente (*lügnerisch*) o receptor – uma estratégia que no futuro será chamada, sem dúvida, de arte (caso o homem não decida desistir por completo desse conceito) (2002, p. 65).

É neste ponto que a fantasia sobre o vampyroteuthis converte-se, efetivamente, numa reflexão sobre a arte. Mas uma arte que deveríamos classificar como *pós-humana*. Retomando a reflexão iniciada alguns parágrafos acima, pode-se dizer que Flusser adota uma postura também essencialmente cibernética em relação ao tema da arte, caracterizando-a como luta contra o esquecimento. Em tal concepção, o esquecimento funciona como ruído ou perda de energia inerente a todo sistema. Combater essa perda energética é tarefa da arte, por meio da qual buscamos a imortalidade. Enquanto o homem desenvolve uma espécie de “memória artificial”, plasmando informação em objetos (*informando-os*), o vampyroteuthis pode depender apenas de sua própria memória genética. Se o homem confia nos objetos e procura neles preservar sua memória, a criatura marinha a busca no *outro* (de sua espécie). *Eles sobreviverão na memória do outro*. Tratam-se de duas atitudes radicalmente diversas em relação ao fazer artístico. Ao se defrontar com os objetos, o homem se dá conta de sua inerente resistência a nossos esforços, assim como o vampyroteuthis percebe a resistência do outro. Desse modo, a arte é despida de sua aura clássica, e a noção de ‘beleza’ perde sentido. Pois a questão não é produzir objetos belos, mas sim confirmar a vocação humana de *objetivar-se* nas coisas. “Todo objeto destarte informado é ‘obra de arte’, seja ele equação matemática, instituição política, ou sinfonia” (V1, s/data, p. 48). É enganoso separar essa “obras” em domínios estanques (ciência, política, arte), pois todas respondem ao mesmo impulso fundamental.

Em sua perspectiva cibernética da arte, como procedimento comunicativo que envolve armazenagem (*Speicherung*), transmissão (*Übertragung*) e processamento (*Verarbeitung*), Flusser não almeja a qualquer espécie de redução da arte. Antes, sua pre-

tensão é estendê-la de forma maximal, pois “toda obra humana é arte: resposta à provocação emitida por determinado objeto” (V1, *ibid.*). Essa absorção pelo objeto não existe no vampyroteuthis; a vocação de seus artistas é antes a de esculpir “o cérebro de seus receptores” (2002, p. 62). Flusser descreve com riqueza de detalhes o processo por meio do qual o vampyroteuthis seduz seus semelhantes. Ele é, verdadeiramente, o “artista total”, dado que em sua arte não existe qualquer espécie de pureza separatista, mas sim o híbrido casamento entre epistemologia, ética e estética. Nesses processos da arte vampiromórfica, existe *violência*, existe *engano*, existe *agressão*. Com seus jatos de tinta, vampyroteuthis ilude o outro, mas também o ensina, modela e informa – expressão perfeita de uma arte da “aparência enganosa” (*trügerischer Schein*) (2002, p. 63).

Nesse sentido, a ideia flusseriana da arte vampiromórfica (profundamente imbricada com os temas do conhecimento e da ética) aproxima-se interessantemente da concepção do conhecimento em Stéphane Lupasco. Partindo igualmente de uma abordagem cibernética, Lupasco articula uma visão dos mecanismos do perceber e conhecer que implica agressão e morte. Envolvidas por uma membrana positivamente eletrificada em sua face externa e outra negativamente eletrificada em sua face interna, as células nervosas “conhecem” o mundo através de processos de equilíbrio e desequilíbrio eletrostático.

Assim que um agente exterior excita, quer dizer, *agride* (esta é a palavra correta), a célula, ele opera um desequilíbrio elétrico, uma despolarização: os íons positivos externos (de sódio) penetram na célula mais rapidamente que os íons positivos internos (de potássio) conseguem sair, ainda que a membrana se encontre, por alguns instantes, negativamente eletrificada em sua face externa. Ora, essa operação se transmite assim de célula em célula (...), em uma espécie de onde de negatização, como já foi nomeada, carregando esse *potencial de lesão*, também assim nomeado, até os centros cerebrais, onde, conforme vimos, se elabora a sensação (LUPASCO, 1970, p. 105, grifos do autor).

Caso as células não consigam se reparar em seu equilíbrio e tais influxos continuem acontecendo por tempo suficiente, a célula pode entrar em necrose e morrer. Ou seja, “na origem do conhecimento sensível, das excitações, dos influxos e das sensações, existe uma agressão de morte” (ibid., p. 106). E morte quer dizer, na perspectiva cibernética, destruição da heterogeneidade sistêmica, perda da diferença. Arte e conhecimento, envolvidos na eterna luta contra a morte, são, assim, *produção de diferença e do novo*. O grande problema da arte humana, quando comparada à do vampyrotheuthis (mas lembremos: tudo indica que o futuro irá nos tornar cada vez mais vampiromórficos) é que possuímos – ou acreditamos possuir – a tal pureza enganosa: “arte pura, ciência pura, técnica social pura” (VI, s/data, p. 50). Do ponto de vista do vampyrotheuthis, porém, essa pureza não passa de sujeira. Por exemplo, “o técnico social é puro quando seu interesse existencial conseguir transformar o outro, rumo ao qual e dirige, em objeto, (da economia, da sociologia, da politologia), e isto é o mais sujo de todos os objetos” (ibid., p. 50, grifos nossos). Pureza é, portanto, é desvio ou perversão do interesse.

Se de fato ‘jamais fomos modernos’, como quer Bruno Latour, então todo desejo de pureza é fundamentalmente ilusório. Animais, homens e máquinas existem em um mundo achatado, onde não existem privilégios ontológicos. Acontecimentos são ao mesmo tempo políticos, estéticos e epistemológicos. O paradoxo com que nós, modernos, nos confrontamos é que “quanto mais nos proibimos de pensar os híbridos, mais seu cruzamento se torna possível” (LATOURE, 2000, p. 17). Ou seja, nosso equivocado desejo de pureza, só fez multiplicar os híbridos. Flusser tinha consciência desse equívoco, e desse modo só concebia imaginar um sujeito em forma de rede. Ao aproximar-se da arte vampirotheuthica, a nova arte da era digital permite-nos distinguir claramente o erro de tais separações. Com a primeira revolução industrial, o artesão é substituído pelo operador de máquinas, ao passo que arte e artesanato, antes indistinguíveis, irão compor domínios diferenciados. A partir da segunda revolução industrial, a infor-

mação passa a ser plasmada nos objetos por meio de máquinas. Nosso interesse pelos objetos se reduz, e passamos a desenvolver “meios através dos quais violamos (*vergewaltigen*) cérebros humanos, de modo a forçá-los a armazenar informações imateriais” (FLUSSER, 2002, p. 65).

Dado que a figura do vampyroteuthis, como foi visto anteriormente, abriga tanto potências positivas como negativas, é possível que nosso futuro tecnológico não implique forçosamente o caminho do engano. “Será a sociedade do futuro necessariamente sociedade do ódio, da mentira, da violação do outro por sedução e pelo engodo?” (FLUSSER, V1, s/data, p. 52), pergunta o pensador. Não necessariamente, pois a luta que travamos contra os objetos por séculos e séculos está como que impregnada em nossa memória de espécie. Essa luta foi travada em cooperação, de forma colaborativa, “de modo que para nós o outro não é apenas o indivíduo a ser violentado para ser informado, mas também o aliado que informa junto conosco” (ibid., p. 52). É ela que pode evitar que nos tornemos meros transmissores de informação programada, mas antes nos engajemos continuamente na produção do novo. Aqui caberia inclusive perguntar se Flusser não se equivocou em sua rápida despedida dos objetos. Afinal, no cenário das transformações que as novas tecnologias parece desenhar para o futuro, a materialidade dos aparatos com os quais interagimos cada vez mais intensamente deverá ter papel determinante. Se é verdade que o imaginário utópico da cibercultura mergulhou inicialmente em fantasias de desmaterialização e descorporificação, tudo agora parece indicar que o amanhã se dará sob a égide do encontro do homem com *seus outros* (os objetos, as máquinas, os animais). Nesse futuro, possivelmente híbrido e pós-humano, a arte será afirmação radical das misturas e da impureza; uma arte que se processa “na modulação do orgasmo” (*in der Stimmung des Orgasmus*) (2002, p. 63).

Referências

Por Flusser

FLUSSER, Vilém. **A História do Diabo**. São Paulo: Martins, 1965.

_____. **Vom Subjekt zum Projekt – Menschwerdung**. Düsseldorf: Bollman, 1994.

_____. **Dinge und Undinge – Phänomenologische Skizzen**. München: Carl Hanser, 1993.

_____. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Vampyroteuthis Infernalis**: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste. Göttingen: European Photography, 2002.

_____. Série “Bichos”. In: **Folha de São Paulo**, Caderno Folha Ilustrada (vom 22. März bis zum 28. März 1972), 1972.

Textos não publicados (disponíveis no Arquivo Flusse - Flusser Archiv)

FLUSSER, Vilém. “Das 20. Jahrhundert” (s/número de referência), 1957.

_____. “Die Krone der Schöpfung” (2555-X), s/data

_____. “Motor Cars” (2756 - X), s/data

_____. “Science Fiction” (2471-X), s/data

_____. “Vampyroteuthis Infernalis” (v. 1 e v. 2), s/data

_____. “O Modelo Vampyroteuthis Infernalis” (2687-X), s/data

Outros

BERGER, Anne Emmanuelle & SEGARRA, Marta. **Demenageries – Thinking (of) Animals after Derrida**. Amsterdam: Rodopi, 2011.

DAVY, Marie Madeleine (org.). **Encyclopédie des Mystiques**. Paris: Robert Laffont, 1972.

DESCARTES, René. **Oeuvres et Lettres (Bibliothèque de la Pleyade, vol. 40)**. Paris: Gallimard, 1973.

DUARTE, Rodrigo. “Vampyroteuthis Infernalis: Alegoria da Pós-História”. In: BERNARDO, Gustavo. **A Filosofia da Ficção de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2011.

FELINTO, Erick. “Vampyroteuthis: a Segunda Natureza do Cinema – A ‘Matéria’ do Filme e o Corpo do Espectador”. In: **Flusser Studies n. 10**, 2010. Online, disponível em <<http://www.flusserstudies.net/pag/10/felinto-vampyroteuthis.pdf>>

GULDIN, Rainer. **Philosophieren zwischen Sprachen: Vilém Flussers Werk**. München: Wilhelm Fink, 2005.

HARAWAY, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century”. In: **Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature**. New York: Routledge 1991.

HEIDEGGER, Martin. **Gesamtausgabe (I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976), Band 8. Was heisst denken?**. Frankfurt am Main: Vittorio Kolstermann, 2002 (1º ed. 1954).

JANICAUD, Dominique. **On the Human Condition**. London: Routledge, 2005.

KIMMICH, Dorothee. **Lebendige Dinge in der Moderne**. Paderborn: Konstanz University Press, 2011.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica**. Rio de Janeiro: Editor 34, 2000.

LE BRETON, David. **Anthropologie du Corps et Modernité**. Paris: PUF, 2000.

LESTEL, Dominique. **Les Origines Animales de la Culture**. Paris: Flammarion, 2009.

LUPASCO, Stéphane. **La Tragédie de l'Énergie: Philosophie et Sciences du XX Siècle**. Tournai: Casterman, 1970.

SLOTERDIJK, Peter. **Regeln für den Menschenpark: Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

_____. **Nicht gerettet: Versuche nach Heidegger**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

_____. **Im Weltinnenraum des Kapitals**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

VAN TUINEN, Sjoerd (2009). "Air conditioning spaceship earth: Peter Sloterdijk's ethico-aesthetic paradigm", em **Space and Society**, n. 27 (1). London: Pion.

_____. "'Transgenous Philosophy: Post-humanism', Anthropotechnics and the Poetics of Natal Difference", In: SCHINKEL, Willem & NOORDGRAF-EELENS, Liesbeth (Eds.). **In Media Res – Peter Sloterdijk's Spherological Poetics of Being**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

WILLS, David. **Dorsality: Thinking Back through Technology and Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

WOLFE, Cary. **Philosophy and Animal Life**. New York: Columbia University Press, 2008.

ZIELINSKI, Siegfried. **Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens**. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2002.

3

Nas malhas da pós-história

Rodrigo Duarte

Nas malhas da pós-história

Rodrigo Duarte

Estamos enrascados! E o pior é que a maioria de nós sequer tem consciência disso. Ou quando tem consciência, não está ciente de todas as consequências desse fato. Uma explicação não alarmista para essa realidade remete à etimologia do adjetivo “enrascado”: o substantivo que lhe deu origem, “rasca” caiu em desuso há muito tempo, mas os dicionários ainda fornecem o seu significado: “rede”, no sentido mais literal possível, i.e., daqueles objetos que nos auxiliam na captura de, por exemplo, pescados. Portanto, um outro modo de dizer que, não apenas os peixes e crustáceos que capturamos com a rasca estão, mas nós também estamos numa enrascada, seria afirmar que estamos “enredados”.

Estamos enrascados também num sentido menos literal mas muito concreto, pois parte considerável da humanidade hoje é usuária da rede mundial de computadores e, naqueles momentos em que não está efetivamente conectada, está sujeita ao bombardeio das redes de rádio e TV ou à influência de um sistema de relações muito assemelhado à trama de um tecido. Sim, estamos “à rasca”, como dizem os portugueses. Para conhecer melhor essa situação de que nos tornamos agora cada vez mais cientes, seria interessante nos valermos de uma reflexão filosófica suficientemente elaborada para desvendar tantos os riscos quanto as promessas desse nosso enredamento.

Não por acaso, Vilém Flusser, que veio a se tornar um dos principais pensadores dos novos *media*, usou muito frequentemente metáforas do campo semântico dos tecidos (malhas, redes, teias, véus etc.) para construir suas posições filosóficas. Constatou-se, no entanto, que o filósofo empregou esses termos em contextos diversos, de acordo com as diferentes fases do seu pensamento, desde a “filosofia da língua” até a filosofia da comunicação. Na verdade, os usos dessa metáfora têxtil traduzem o itinerário

de Flusser rumo à sua filosofia da comunicação, já que, dos dois períodos considerados aqui, o mais antigo enfatiza aspectos “gnosiológicos” – em certo sentido também “metafísicos” – da relação da humanidade com o mundo e o outro, que poderia ser chamado mais propriamente de “comunicológico”, caracteriza as fases intermediária e final de seu pensamento, sobressaindo-se, nesse momento posterior, os vários empregos da família semântica dos tecidos nas implicações dos relacionamentos interpessoais compreendidos como “redes”.

Assim sendo, nas suas primeiras obras, Flusser usa a metáfora dos tecidos para descrever processos de estabelecimento de relações de indivíduos para com o mundo que lhes é exterior. Exemplos eloquentes desse uso se encontram em *A história do Diabo* e em *A dúvida*, ambas da década de 1960 (a primeira mais no início, a segunda – provavelmente – mais ao final).

Em *A história do Diabo*¹⁶, falando em termos genéricos, o diabo se apresenta como um princípio de contingência e temporalidade, contraposto à necessidade e eternidade enquanto atributos fundamentais de Deus. Naturalmente, essa contraposição tem um caráter fortemente alegórico, o qual foi abordado por Rainer Guldin como exemplo do seu método de “retradução”, nesse caso da linguagem científica moderna na cosmovisão medieval: “Um exemplo desse método é [...] a obra da primeira fase *A história do Diabo*, a qual retraduz os discursos secularizados das modernas ciências naturais no contexto religioso da Idade Média”¹⁷.

Precisamente por isso, o devir terreno é representado pela sucessão dos sete pecados capitais, enquanto ações que o diabo empreende, erráticamente, no sentido de ganhar terreno diante do império da eternidade. Desse modo, o diabo não aparece apenas como um antagonista de Deus, mas como o continuador de sua

16 Vilém Flusser, *A história do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.

17 Rainer Guldin, *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*. Munique, Wilhelm Fink Verlag, 2005, p. 354.

obra – a criação do mundo –, sendo a tarefa daquele, como se afirmou acima, a introdução do princípio de contingência e temporalidade, sem o qual o universo seria composto de pura espacialidade imóvel (eternidade?), tendendo a ser privado de todo e qualquer decurso e, no limite, até mesmo de um mundo fenomenal que fosse acessível à percepção humana.

Assim, esse mundo aparece primeiramente pela ação da luxúria, que na tipologia flusseriana significa a inquietação de todos os seres no sentido de se reproduzirem e, com isso, perpetuarem a vida terrena. Ela se desenvolve desde o advento da vida biológica e a reduplicação de células até o apego impessoal dos cidadãos à sua pátria e língua materna, passando pelos rituais de acasalamento de muitos mamíferos e sua sublimação, no caso dos seres humanos, no amor cortês. O resultado de todo o processo da luxúria é um conjunto de vitórias parciais do diabo e o perigo iminente de sua derrota definitiva, o que o obriga a mudar de estratégia. Isso implica na invenção de um novo pecado – a ira –, que, no jargão de *A história do Diabo*, simboliza o desejo dos seres humanos de conhecerem a realidade nas suas estruturas mais elementares – um modo alegórico de se referir à ciência enquanto formalização completa do conhecimento do mundo fenomênico. É na comparação entre esses dois primeiros tipos de pecado que surge a primeira menção à metáfora do tecido, com o sentido gnosiológico (e metafísico) mencionado acima, observando-se que, enquanto a luxúria cria a rede através da qual aparece o mundo, a ira se volta contra os limites desse aparecimento, atuando num sentido de abstração crescente, o qual exige reestruturação completa de sua trama:

A luxúria criou, por intermédio de nossas mentes, um tecido de algo chamado “realidade fenomenal” e é nesse tecido que ela age. Agindo, aumenta essa realidade e a propaga. É, do ponto de vista do mundo fenomenal, uma tendência produtiva. A ira transforma completamen-

te o método e a meta dessa ação, mas opera no mesmo campo. Tomada de raiva pelas limitações que o tecido do mundo fenomenal opõe à luxúria, põe-se a ira a reorganizar sistematicamente esse tecido¹⁸.

O contraste da luxúria com a ira, enquanto tentativas de o diabo instaurar a temporalidade e o acaso no substrato de eternidade que Deus criou para celebrar sua glória imperecível, pode ser interpretado também como expressão da diferença entre a magia e a ciência. Na explicitação da preferência do diabo por essa última como mais condizente com seus desígnios, Flusser introduz outro termo da metáfora têxtil, a saber, o de “teia” (o qual remete também ao fascínio de Flusser pelas aranhas, o qual não poderá ser considerado aqui). O abandono da magia – sua própria invenção – pelo diabo baseava-se tanto em certa opacidade de sua trama quanto nos compromissos éticos, num sentido amplo, que ela obrigava a assumir:

O mundo da magia não satisfazia o diabo na sua tentativa de libertar a mente. O fracasso desse método diabólico tinha duas razões profundas. A primeira residia na excessiva complexidade das cadeias que estabelecia. A mente do mágico estava envolvida nessas cadeias de todos os lados. A cada passo infringia o mágico alguns fios da teia de obrigações que tinha tecido. Era necessário propiciar quase ininterruptamente algumas das “forças” que tinham sido ofendidas. Uma autêntica liberdade não era possível no meio dessa teia. A segunda razão dizia respeito ao aspecto ético das cadeias estabelecidas pela magia. Essa eticidade era algo incômoda para o diabo. Existia sempre o perigo de ser o diabo vencido pela sua própria arma¹⁹.

Porém, não apenas no que tange à ira – ciência – a metáfora têxtil desempenha papel importante na argumentação de Flusser. Também no pecado da soberba, o qual remete a uma tendência humana de reconhecer todo o universo como criação sua, a metáfora

18 *A história do diabo, op. cit., p. 105.*

19 *Ibidem, p. 111.*

se manifesta na forma de um véu, mais especificamente o “véu de maia” schopenhaueriano, que, enquanto camada de aparência, encobre a realidade propriamente dita. Nesse capítulo sobre a soberba de *A história do diabo*, Flusser trata da concepção das ciências naturais de um modo em que a chamada realidade não é propriamente o *objeto* daquelas no sentido de uma concepção “ingênua” do conhecimento, mas efetivamente sua *criação*. Nesse contexto, todas as atividades culturais do ser humano seriam *criativas* num sentido muito mais literal do que parecem ser à primeira vista, já que, do ponto de vista da soberba, o velamento de que padeceu toda a humanidade desde tempos imemoriais consiste no desconhecimento do universo como obra prima de sua mente: “É preciso rasgar essa ilusão, é preciso rasgar o véu de *maia*. É preciso refrescar a nossa memória para que possamos reencontrar-nos como autores e criadores do mundo. Nós somos os autores desse cosmos que tememos. Nós somos os criadores daquele destino que temos atribuído, tão ingenuamente, à ilusão de ‘Deus’ e ‘diabo’”²⁰.

Também no que diz respeito ao pecado da preguiça – re-interpretado como a *tristitia cordis*, abordada ambigüamente pela Igreja desde o Medievo – Flusser retoma a metáfora da teia, agora explicitada como “língua” e curiosamente definida aqui como o fundamento do diabo. Nesse caso, diferentemente da soberba, em que a teia da língua se adensava para criar a ilusão de uma realidade fenomênica, ela se rarefaz e se revela em seu esqueleto formal, que a nada se refere fora de si mesmo:

A teia da língua pode expandir-se num sentido diverso. Poder tornar-se sempre mais diáfana e pode, nessa diluição, estender-se até o infinito. Não haverá mais fenômenos nesse processo de expansão, só restará a teia da língua. Essa língua como estrutura lingüística (*sic*) pura sem significado, essa língua “universal”, esse *flatus vocis* é o clima da tristeza²¹.

20 Ibidem, p. 171.

21 Ibidem, p. 191.

Depois de discutir o caráter têxtil da língua em seu sentido lógico, Flusser introduz um outro, não menos importante do que esse e – de fato – contraposto a ele, que é o aspecto estético da linguagem, através do qual ela se torna para nós um fenômeno propriamente dito. O paradigma dessa discussão é a música, que, enquanto linguagem, possui os dois aspectos – o lógico e o estético – igualmente desenvolvidos e indispensavelmente presentes. Fora do âmbito da música, tais aspectos se chocam e, curiosamente, desse choque é que, segundo o filósofo, constituímos nosso *eu* enquanto ponto no tecido da língua, a partir do qual o pensamento e a vida se mostram conflitantes, ainda que complementares:

Somos um Eu, porque somos o ponto no tecido da língua no qual o aspecto lógico e estético da língua se chocam. Somos um Eu, porque interrompemos o fluxo da língua em sua procura pelo zero. Somos um distúrbio na pura estrutura, e é por isso que somos um Eu. É por isso que pensamos, e é por isso que vivemos. Pensar é sinal de um erro lógico no tecido da língua. Viver é sinal de um erro estético no tecido da língua. Pensar e viver é sofrimento. Sofremos, e é por isto que somos um Eu. No nosso fio a língua é sedenta por paz e por calma²².

Na sequência, o epílogo de *A história do diabo* apresenta a resolução do conflito numa postura meditativa, de tipo oriental, na qual o viver e o pensar não mais se chocam em função do caráter musical que a vida pode assumir nesse contexto. A luta entre Deus e o diabo, como era de se esperar, termina, assim, indecisa; a metáfora têxtil, porém, extrapola os limites dessa obra *sui generis*, podendo ser reencontrada em *A dúvida* ainda concernindo à relação do indivíduo com o mundo exterior, porém de um modo menos específico do que na primeira obra de Flusser. Em *A dúvida*, ele retoma a comparação da linguagem humana à teia da aranha, tendo em vista também a atividade perceptiva e criativa do pensamento num sentido mais amplo:

22 Ibidem, p. 197.

A aranha é um animal sumamente grato à psicologia comparativa, porque dispõe de uma teia visível; os demais animais, inclusive o homem, devem contentar-se com teias invisíveis. A teia do homem consiste de frases, a forma (*Gestalt*) da teia humana é a frase. Visualizando a frase estaremos visualizando a teia do mundo efetivo, real, *wirklich* para o homem, estaremos visualizando a estrutura da ‘realidade’²³.

É interessante observar que a aplicação da metáfora têxtil à linguagem, tal como ocorre na última parte de *A história do diabo e n’ A dúvida* antecipa, em parte, o sentido que essa metáfora vai assumir nas obras do período intermediário em diante. Mas ela sofre, a partir de então, um importante deslocamento semântico, na medida em que é mobilizada para explicar não apenas a relação do indivíduo com o mundo que lhe é exterior, mas – principalmente – o funcionamento dos sistemas de comunicação humana como fenômeno essencialmente interpessoal.

Uma das primeiras ocorrências desse uso se dá no ensaio “A perda da fé”, no qual se destaca a ideia de que cada indivíduo é o nó de uma rede de comunicação com todos os seus congêneres, na qual circulam informações em todas as direções e em que os indivíduos-nós operam como armazenadores e processadores dos dados recebidos dos outros nós, podendo reenviar-lhes as informações, acrescidas de contribuições próprias:

A seguinte imagem da posição do homem na sociedade (ou da sociedade enquanto conjunto de homens) é possível: tecido que vibra com informações que pulsam. Tal tecido pode ser imaginado como sendo composto de fios que transportam mensagens (‘canais’ ou mídia). Em seguida é preciso imaginar que tais fios se cruzam de diversas maneiras, e que informações se represam e misturam em tais pontos de cruzamento²⁴.

23 Vilém Flusser, *A dúvida*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999, p. 48.

24 Vilém Flusser, “A perda da fé”, In: *Ficções filosóficas*. São Paulo, Edusp, 1998, p. 129. Consta que, pelo menos a versão alemã, *Glaubensverlust*, foi escrita em 1978, tendo tido sua primeira publicação em *Lob der Oberflächlichkeit*, Mannheim, Bollmann Verlag, 1995, p. 71 et seq.

O ponto de vista defendido nesse texto é fortemente reelaborado e complementado em textos de redação imediatamente posterior, tal como ocorre em *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*, obra terminada em 1981, na qual numerosos exemplos da existência contemporânea são examinados criticamente sob um ângulo que poderia ser chamado de “comunicológico”, no qual já ressaltam os termos que viriam a consagrar o pensamento de Flusser, tais como, “imagens técnicas”, “aparelhos”, “funcionários” etc. Nessa obra, os pequenos capítulos são denominados “instantâneos” e enfocam aspectos variados na experiência da contemporaneidade, sendo que a maioria deles tem no título o pronome pessoal na primeira pessoa do plural “nosso” (ou “nossa”), seguido de um substantivo que designa alguma faceta daquela experiência. Dentre os numerosos exemplos, nesse livro, do emprego da “metáfora têxtil”, poderíamos citar dois muito eloquentes. O primeiro deles se encontra no instantâneo “Nosso relacionamento”, no qual são abordadas as mudanças ocorridas na família na ambiência pós-histórica, enfocando os nós não mais como indivíduos, mas como esses pequenos grupos que a constituem: “A família enquanto nó de relações é por sua vez relacionada com outros nós que vão formando o tecido dinâmico e sempre cambiante da sociedade. Toda relação tem inúmeros aspectos, emocionais, culturais, econômicos, políticos, biológicos, éticos, jamais inesgotáveis”²⁵.

O outro ótimo exemplo de uso da “metáfora têxtil” se encontra no capítulo da mesma obra intitulado “Nossa comunicação”, no qual a expressão “tecido comunicativo”, enquanto conjugação dos inúmeros nós constituídos pelos grupos menores, é empregada para designar a estrutura comunicacional das sociedades humanas, nas quais ressalta a contraposição entre discursos e diálogos, enquanto métodos de, respectivamente, difundir conhecimentos e criar informações novas: “A sociedade humana se revela destarte tecido comunicativo, no qual discursos e diálogos intera-

25 Vilém Flusser, *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 154 et seq.

gem dinamicamente. [...] A sociedade ocidental é tecido comunicativo muito específico. Não é caracterizada apenas pelos *assuntos* comunicados, mas sobretudo pelos *métodos* graças aos quais os comunica”²⁶.

É interessante observar que, apesar de a metáfora têxtil ser cada vez mais usada para designar os processos comunicativos das sociedades, seu primeiro significado, mais “gnosiológico”, não é abandonado de uma vez por todas. Uma prova disso é que na desconcertante “fábula” *Vampyroteuthis infernalis* aquele reaparece com toda força numa comparação entre o aparato cognitivo humano – bem à moda do *a priori transcendental* kantiano – com a teia de aranha, de um jeito que lembra os trechos de *A história do diabo* supramencionados:

Esse problema epistemológico se manifesta em todas as ciências, não apenas na biologia. Mas a biologia fornece uma resposta curiosa ao problema. Afirma ela que a razão teórica é especificamente humana, como a teia é especificamente arachnida. A teia serve à aranha para apanhar moscas, e a razão teórica serve ao homem para apanhar generalidades. Um tal kantismo biologizante (toda espécie possui rede de “categorias” específica) não serve para resolver o problema epistemológico, por certo. Porque a própria biologia é produto da “rede” humana. Capta tudo nas categorias da razão teórica, inclusive a própria razão e não apenas as redes de aranhas²⁷.

Na última fase do pensamento de Flusser, para além do próprio modelo de superfície (“superficialidade”) trabalhado pelo filósofo, o qual, de certo modo, remete a uma forma de tessitura²⁸, encontra-se fortemente representada a ideia de rede, enquanto conjunção dos participantes de um processo de comunicação. Embora muitas vezes essa ideia esteja apenas subja-

26 Ibidem, p. 58

27 Vilém Flusser, *Vampyroteuthis Infernalis*, São Paulo, Annablume, 2011, p. 56.

28 Como é amplamente sabido, a “superficialidade” elogiada por Flusser na última fase do seu pensamento é principalmente a das imagens técnicas e é inevitável a associação dessas superfícies imagéticas com certo tipo de rede fisiológica em que se formam as imagens percebidas por nossa visão: “retina”, que é um diminutivo de “rede”, é tecido na parede do nosso globo ocular onde se formam as imagens que serão enviadas ao cérebro.

cente a toda a argumentação do “elogio da superficialidade”, a metáfora têxtil é novamente expressa²⁹ ao longo de toda a obra, principalmente nas noções de rede e de teia. Por motivos de economia da apresentação, menciono aqui apenas um exemplo de *O universo das imagens técnicas*, chamando a atenção para o modo como retoma a ideia dos indivíduos como nós de redes, nos quais circulam informações:

O assunto pode ser descrito do seguinte modo: o assim chamado “eu” forma um nó de uma teia constituinte de fluxos de informação em diálogo, armazenando informação que chegou até ele. Esse é, de fato, tanto para o caso a informação herdada quanto para a imensa maioria que é adquirida. Nesse nó ocorrem computações imprevisíveis, improváveis: informação nova. Essa informação nova é experienciada como intencional, livremente controlada, porque cada “eu” é um nó único, distinto de todos os nós na teia por sua posição e pela informação que armazena³⁰.

Esse quadro pode ser menos inequivocamente auspicioso do que parece ser, já que esse tipo de “rede” pode indicar uma *enrascada*, tal como exposto na fábula narrada no último capítulo do livro – “Música de câmara” – na qual se pinta o quadro em que os nossos netos deverão estar todos conectados entre si, com olhos pregados na tela e dedos colados nos teclados, trocando entre si mensagens *multimediais* e despreocupando-se doentivamente dos cuidados com os próprios corpos:

29 Por exemplo, no trecho em que Flusser explica como as pessoas não conformadas com a codificação completa do mundo deveriam se manifestar no contexto de domínio absoluto das techno-imagens: “Tais pessoas procurarão despertar a consciência adormecida, mas não poderão fazê-lo com gritos e despertadores berrantes, porque esses alarmes seriam imediata e automaticamente recuperados pelas imagens e transcodificados em programas adormecentes. Essas pessoas deverão tecer os fios transversais, os fios ‘antifascistas’, a fim de abrir o campo para diálogos que perturbem os discursos entorpecentes e a fim de transformar a estrutura social de feixes sincronizados em rede” (Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume, 2008, p. 69).

30 *Into the universe of technical images*, p. 91.

Os nossos netos, tais quais os prevejo, não serão assim como os prevejo. Os netos que prevejo são apenas os netos que me preocupam, a saber, entes fabulosos: *de te fabula narratur*. 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 espermas 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 entreligados entre si por intermédio das pontas dos 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 movimento³¹.

Se no futuro cairemos todos nessa enrascada ou se estaremos apenas enredados na trama de um jogo que valha a pena ser jogado, isso depende de um aprendizado ao qual temos que nos lançar agora, sob pena de perdermos a possibilidade dessa segunda opção e nos encontrarmos definitiva e irreversivelmente enrascados.

31 Ibidem, p. 142 et seq.

4

Pós-história, pós-modernidade e a sociedade telemática:
Vilém Flusser enquanto filósofo da contemporaneidade

Michael Hanke

Pós-história, pós-modernidade e a sociedade telemática: *Vilém Flusser enquanto filósofo da contemporaneidade*

Michael Hanke

1 Introdução

O contemporâneo tem sido uma das preocupações constantes na obra de Vilém Flusser em busca de entender a condição da sociedade e “as tendências atuais” ([1991], 1996, p. 215). Essa preocupação já se anunciou no livro “O século XX” (*Das XX. Jahrhundert*), escrito na década de 1950 e não publicado, no qual buscava-se entender como as catástrofes do séc. XX se formaram nos períodos antecedentes. E vai até sua última palestra de 1991, cujo título “Mudança de Paradigmas” (*Paradigmenwechsel*) propõe uma fórmula para nossa contemporaneidade. Flusser sempre levanta esse limiar de época como ruptura da história e entrada numa nova fase, acompanhada por mudanças radicais da cultura tradicional, o que “tira o chão debaixo de nossos pés (1993, p. 14), respectivamente, nós deixa “bodenlos” (“sem chão”) (1993, p. 9-128).

O ponto de partida de Flusser é a observação de que a modernidade passou por uma crise e, em consequência, entrou numa nova fase. Esta, ainda não bem definida, é chamada, por falta de opção e em busca de um conceito, inicialmente, de “pós-história” e, a partir de 1985, mesclada com o conceito de “pós-modernidade” – e ambos com a *sociedade telemática*. A pergunta aqui levantada é o que exatamente, por Flusser, é considerada a marca dessa transição entre história e pós-história.

2 Contexto

Todavia, a metodologia flusseriana implica problemas, como sua afinidade – criticada – com uma filosofia hegeliana da história, que dá como provada a existência de uma lógica inerente à história, cujas leis poderiam ser descobertas. Outro problema é o método da reflexão filosófica de uma história já concluída,

cujos acontecimentos são interpretados *a posteriori* como marcas epocais. Não obstante, é difícil duvidar que “revoluções tecnológicas”, como quer Flusser, mudam a nossa vida.

A divisão flusseriana da história em partes entende história como um processo dialético, composta por fases estáveis, e dividida por rupturas que iniciam novas eras. Esse procedimento é o mesmo de Manuel Castells, em defesa da “revolução da tecnologia da informação” (2011, p. 67). Ao contrário do gradualismo, segundo o qual toda mudança deve ser suave, lenta e firme, Castells se alinha à conjectura de Stephen J. Gould de que a história da vida é composta por “uma série de situações estáveis, pontuadas por intervalos raros de eventos importantes que ocorrem com grande rapidez e ajudam a estabelecer a próxima era estável”. E é “no final do século XX que vivemos um desses raros intervalos na história”, uma “transformação da nossa ‘cultura material’ pelos mecanismos de um novo paradigma tecnológico que se organiza em torno da tecnologia da informação” (CASTELLS, 2011, p. 67). Se realmente se trata de uma nova fase, ela mereceria também um novo nome, qualquer que fosse.

Hoje, observa-se que as categorias básicas do pensamento humano, as categorias do tempo e do espaço, passaram por uma transformação profunda: o espaço expandiu a uma escala planetária e global, enquanto o tempo encolheu a uma instantaneidade. Fala-se da “reorganização da temporalidade simultânea” e da “compressão espaço temporal” (ABELES, 2012), resultado da “planetarização da informação midiática”, que funda uma própria e nova “era da informação” (CASTELLS, 2011; RODRIGUES, 1994, p. 7) da “sociedade em rede” (CASTELLS, 2011), condição contemporânea que “constitui uma ruptura decisiva em relação às antigas formas de vida” (CARMO, 2007, p. 184). A expansão da sociedade, baseada em comunicação como todos os sistemas, zerou os limites nacionais e regionais e se baseia em comunicação global em tempo real, o que gerou uma nova estrutura: “sociedade mundial” (*Weltgesellschaft*) (LUHMANN, 1975). Ou

seja, o que acontece em qualquer lugar do mundo, em tese, pode ser comunicado ao mesmo tempo para qualquer lugar. Dessa forma, passam a ser considerados os meios técnicos da comunicação que alteram e reorganizam “as dimensões espaço temporais da vida social”, na medida em que trouxeram “uma disjunção entre o espaço e o tempo”, um “distanciamento espaço temporal” e “a descoberta da simultaneidade não espacial” (THOMPSON, 2009, p. 36, 156). São os “instrumentos telemáticos” que possibilitam viver num ambiente intelectual, musical ou visual completamente distinto do ambiente físico atual da pessoa, considerados responsáveis pela descentralização dos *non-lieux* da *surmodernité* (AUGÉ, 2011, p. 124), ou seja, a “apropriação de materiais simbólicos” distantes “dos contextos espaço-temporais da vida cotidiana” (THOMPSON, 2009, p. 156). Trata-se de uma “transformação do tempo humano”, provocada pelo “novo contexto social sociotécnico”, do “paradigma da tecnologia da informação”, um “tempo intemporal”, o “limiar do eterno” (CASTELLS, 2011, p. 523-564). Flusser, alinhando-se a estas posições, fala do “presentismo universal” e do *Nunc stans*, o “sempre agora” (1992, p. 44; 1993, p. 109). O “sempre agora” é o conceito correspondente com a ubiquidade no sentido de onipresença: “O *Nunc stans*, no nível temporal, é a mesma coisa como no nível espacial: a onipresença” (1996, p. 131). É com “a telepresença” (1992, p. 46) e “os códigos digitais” que “emerge uma nova experiência espaço-temporal”, indo além dos “antigos conceitos ‘onipresença’ e ‘simultaneidade’” (FLUSSER, 2010, p. 229).

Enquanto a internet é o caso mais recente, o início dessa transformação das categorias do tempo e do espaço é visto de maneira diferente. Já em 1938, Heidegger entende a contemporaneidade como época de Imagem-Mundo e que, na modernidade, o mundo baseado na ciência exata e tecnologia virou imagem: “O processo básico da época moderna é a conquista do mundo como

imagem” (HEIDEGGER, 2003, p. 94)³². Imagem é entendida como resultado “do produzir representacional”, como praticado na “ciência enquanto pesquisa” e é “somente com a luta entre as visões do mundo que a época moderna entra no trecho decisivo da sua história, e supostamente passível da mais longa duração”. (HEIDEGGER, 2003, p. 94). Um sinal deste processo é que por toda parte manifesta-se o gigantesco, inclusive “o gigantesco no sentido do cada vez menor” – como nas cifras da física atômica. O gigantesco se manifesta “também até na forma que consiste, aparentemente, na sua negação: na aniquilação das grandes distâncias pela aviação e na representação casual e fácil que as transmissões de rádio permitem fazer da cotidianidade de mundos exóticos e distantes” (HEIDEGGER, 2003, p. 95). Welsch, que salienta a pluralidade como destaque da pós-modernidade, pensa semelhantemente. Assim, a nossa realidade e o mundo-da-vida se tornaram pós-modernos porque na era da aeronáutica e da telecomunicação a heterogeneidade zerou, sendo que elementos agora se juntam em qualquer lugar a qualquer hora (WELSCH, 2008, p. 1). A internet acelerou e intensificou esse desenvolvimento.

Flusser, sob forte impacto, já tinha lido Heidegger, como mostra a correspondência com Alex Bloch (2000, p. 66-83), em 1951, e o livro *Caminhos de Floresta, (Holzwege)*. O livro contém o artigo sobre o Imagem-Mundo citado acima e é uma referência explícita no primeiro livro de Flusser, *Língua e Realidade*, (1963, 2004, p. 208). As reflexões flusserianas sobre as tecnoimagens e a tecnologia *tele* (como microscópio e telescópio), que possibilitam o descobrimento do mundo macro e micro, seguem obviamente o raciocínio heideggeriano.

32 A tradução das citações de Heidegger seguem a proposta de Claudia Drucker – Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/19449110/A-Epoca-Das-Imagens-de-Mundo-Heidegger>> – e foram, parcialmente, modificadas pelo autor.

3 O desenvolvimento dos conceitos pós-história, pós-modernidade e telemática em Flusser

Prova do interesse de Flusser na questão do contemporâneo – na “situação atual do homem” (1973, p. 1), que implica quase necessariamente numa distinção entre o presente e o passado (como no caso também da história e da pós-história) – é o grande número de respectivas expressões como *crise*, *ruptura*, *revolução* (midiática), *era* e *passo* utilizadas na obra flusseriana. O uso dessas expressões não é ingênuo ou sem reflexão. A *crise* é apresentada no sentido grego, de diferenciação, entre uma fase antes e depois. E *revolução* no sentido original, matemático, quer dizer o ponto da virada de uma curva ([1990], 1993, p. 205). Para Flusser, a tecnologia faz parte da cultura (1975, p. 53) e ainda, revoluções são sempre de natureza tecnológica (1993, p. 254). Ora, quem defende que a tecnologia influencia a cultura humana vai ser obrigado a aceitar que novas tecnologias provocam novas eras (a “Galáxia de Gutenberg” (MCLUHAN, 1962), por exemplo) e, conseqüentemente, rupturas com fases anteriores.

3.1 O fim da história

No desenrolar da história, Flusser observa uma série de rupturas que lançam uma nova época e podem ser organizados em vários tipos. Em 1966, ele defende que a história passada não tem mais relevância para explicar o presente, o que produz uma irrelevância ou “futilidade da história” ([1969], 1993, p. 131-137), causando uma ruptura profunda e abismal entre o passado e o presente. Essa ruptura já aconteceu no decorrer do séc. XIX, mas somente se realizou plenamente na década de 1940 do séc. XX, produzindo uma nova qualidade do nosso estar-no-mundo. Os exemplos apresentados para comprovar a realidade dessa nova era são a energia nuclear, o computador e o foguete (1993, p. 132). Além destes, também “outros exemplos” poderiam ser escolhidos (1993, p. 132), ou seja, eles não são os únicos exemplos apresentáveis.

Vistos historicamente, todos esses elementos poderiam ser considerados apenas como mais um passo numa linha histórica: a energia nuclear como aumento da energia animal, elétrica, do carvão e do petróleo. O computador figuraria como mais um passo no aperfeiçoamento do ábaco e do cálculo matemático e o foguete representaria um passo a mais nessa linha de desenvolvimento que começou com a carroça, passando pelo carro e, por último, pelo avião. Mas essa explicação baseada no gradualismo ou continuísmo não acertaria o que Flusser explica, aplicando Marx: a quantidade se transformou em nova qualidade.

Até então, a história da humanidade foi cunhada pelo enfrentamento com a natureza e o aperfeiçoamento da manipulação dela. Nesse contexto, o homem é entendido como um ser que, no decorrer da sua história, manipula a natureza nas formas mais diversas (1993, p. 133). Entretanto, a velocidade do foguete, a inteligência artificial do computador e o poder da energia nuclear ultrapassam os limites da realidade, acostumados por esse enfrentamento com a natureza. Eles representam uma nova realidade inapreensível por nosso pensamento ainda resultante da história. A nova qualidade é o progresso tecnológico que se autonomizou e superou a natureza (1993, p. 135). O fim da história significa o fim da cultura enquanto contraponto da natureza, e a superação e substituição dela pela tecnologia. A “futilidade da história” implica no fim dela e no início de uma nova era ainda sem nome. Esta aparece um ano depois. No artigo “Sobre a Moda” (*Über die Mode*), escrito em 1967 (1993, p. 138-142), Flusser defende que a modernidade se acelerou tanto que “nós perdemos o chão debaixo de nossos pés”. Consequência: a chegada da “pós-história” (1993, p. 142).

Com esses três parâmetros, Flusser já tem os temas futuros configurados. Em “Proporção e Humanismo” (*Größenordnung und Humanismus*), ecoando Heidegger, ele trata a nova situação do homem, que tem um mundo-da-vida da percepção

natural, mas que tem que aceitar camadas da realidade macro e micro que não são perceptíveis, entretanto, “mais reais” porque são cientificamente comprovadas. A nova era da informação se anuncia com a inteligência artificial ou computadorizada, na qual “aparelhos podem ser mais bem programados que homens para realizar funções futuras” (1993, p. 110, tradução nossa). Inclusive a ideia do pós-humanismo (FELINTO; SANTAELLA, 2012) já se faz presente. E com a compressão tempo-espacial surge, bem mais tarde, uma nova qualidade planetária até discutida por Flusser com Jean Baudrillard e Paul Virilio: a *Dromologia*. Flusser mostra que, antes de ser um teórico da mídia, foi um histórico da ciência, interessado na formação do saber.

3.2 “Outros Exemplos”: a fotografia, as imagens técnicas e o fim do livro

Flusser alega que “outros exemplos” também poderiam verificar a nova era. Ora, o mais conhecido destes outros exemplos é o traço mais característico da pós-história: a fotografia. Se diferenciarmos entre imagens pré-históricas, históricas e pós-históricas, a foto deve ser considerada “a primeira imagem pós-histórica” ([1989], 1998, p. 181). A foto também é o primeiro objeto pós-industrial (Flusser 1986). Brincando com o ditado de Heráclito, no qual “a guerra é a mãe de todas as coisas”, Flusser declara que a fotografia seria o pai delas (1998, p. 241). Como a invenção da fotografia marca a entrada no universo das imagens técnicas (1998, p. 15), seu impacto na história só se compara com o da invenção da escrita linear (1998, p. 8). O papel-chave da fotografia em Flusser (*A Filosofia da Fotografia*, 1998) se manifesta na qualidade “da foto como protótipo de todas as imagens técnicas, do fotógrafo enquanto o primeiro homem pós-histórico, da câmera como o computador arquetípico” (MÜLLER-POHLE, 1998, p. 7). E, como “a fotografia é historicamente a primeira das tecno-imagens, ela apresenta os traços mais característicos das imagens técnicas” (1998, p. 16). Essa “visão ontológica da fotografia como paradigma de todos os tipos e formas de apare-

lhos”, não é somente “sem dúvida o aspecto de maior originalidade do pensamento de Flusser” (SANTAELLA, 2000, p. 127). Considerar a fotografia como “modelo pós-industrial de todos os aparelhos” e “a proeminência da tecnologia comunicacional para a reflexão antropofilosófica” também são temas que deixam Flusser aparecer “como pensador da pós-modernidade” (2000, p. 24).

As imagens produzidas pelos códigos digitais estão simultaneamente presentes em todos os lugares”, “podem sempre ser ativadas” – mesmo num “futuro longínquo inimaginável” (FLUSSER, 2010, p. 229) – e nessa “nova cultura de imagens explodem as referências tradicionais da nossa experiência do mundo, definido em termos de topologia e cronologia; ela se realiza num presentismo universal dos seus artificios” (BALKE, 1988, p. 107).

Agora, o que é marcante na fotografia não é o caráter indexical ou icônico, mas o caráter granular ou *pixel* da representação ([1988], 1996, p. 34). Por isso é que Flusser (FLUSSER [1988], 1996) frisa sempre o caráter científico da fotografia: todo o conhecimento físico, ótico, químico, mecânico-eletrônico da ciência exata moderna está embutido no aparelho e na técnica fotográfica (FLUSSER [1981], 1998, p. 19). É por esse motivo que as imagens digitais são consideradas na linha das imagens fotográficas: elas utilizam a mesma lógica *pixel* na representação material. E não é a fotografia em si, mas no fato de que a produção da imagem passa da mão humana, para um aparelho programado (1996, p. 34). Na câmera, a coordenação entre olho e mão “se tornou um aparelho” (1998, p. 37-38).

3.3 Fotografia, telegrafia e telemática

Também no *Universo das Imagens Técnicas*, Flusser defende que a “revolução cultural da atualidade”, da “telemática” – termo que junta “telecomunicação” e “informatização” – tem origem no início do séc. XIX. Entretanto, só recentemente seu verdadeiro caráter se tornou evidente. Contudo, não é um aparelho responsável, agora são dois:

A fotografia e o telégrafo surgiram ambos, simultaneamente, da tentativa de programar elementos pontuais, mas as pessoas não se davam conta disso. Não se davam conta de que fotografias são telegrafáveis. Ainda o filme e o telefone, que também surgiram, simultaneamente, e representavam a evolução da fotografia e do telégrafo, foram percebidos como fenômenos separados. Ninguém se dava conta de que filmes são telefonáveis. Somente quando surgiram vídeos e sistemas a cabo, despertou-se a consciência da unidade fundamental entre a computação e a transmissão de elementos programados. Isto levou à atual acoplagem da produção e da transmissão da informação sob o domínio de computadores: a revolução cultural alcançou sua maturidade (2008, p. 112).

Por esse motivo, Flusser coloca a telegrafia e o telefone junto com as imagens fotográficas no início da era da pós-história: ambos utilizam o código zerodimensional (a telegrafia na transformação do som em sinais eletrônicos, a fotografia numa estrutura granular) para seu desempenho. A sua invenção marca o início da chamada segunda revolução industrial, responsável pela reviravolta atual das nossas condições de vida (1998, p. 235). A subsequente “invasão do técnico-imaginário” provoca a revolução cultural contemporânea que está se realizando no nível da comunicação (1998, p. 262, 265). A fotografia para Flusser não é um ponto final, mas um ponto de início a partir do qual ele desenvolve a sua teoria de aparelhos e de rede (MÜLLER-POHLE, 1998, p. 7).

3.4 Microscópio, macroscópio e instrumentos *tele*

Em outra oportunidade, Flusser destaca, numa reflexão sobre a televisão e outros instrumentos tipo “tele-”, a “aniquilação da distância”, causada pela perspectiva criada pelo telescópio de Galileu e sua inversão, o microscópio (FLUSSER, 1993, p. 214-221). Ambos foram aperfeiçoados tecnicamente, o que deixa os aparelhos contemporâneos serem “descendentes da lente” (1993, p. 326). “Essa chamada revolução comunicacional iniciou-se mais ou menos com Galileu Galilei, em 1610, e muito provavelmente nem chegou perto do seu ápice” (1993, p. 114). Tele e

microscópio são, literalmente, aparelhos de “tele-visão” (1993, p. 117), e “o telescópio um dos primeiros instrumentos cibernéticos para criar um ciberespaço” (1991, p. 36). Eles marcam o início de uma cultura telemática e, na sua telepresença, de uma mudança radical dos conceitos de tempo e espaço (FLUSSER, 1991, p. 31-32). Como o mundo expandiu no nível do espaço e do tempo, o homem não é mais, no sentido de Protágoras, a medida de todas as coisas; e avançar para o além do humano, no seu efeito retroativo, acaba com o humanismo (1993, p. 327).

3.5 Revolução comunicacional e midiática

A grande revolução da atualidade, alega Flusser – o comunicólogo – é a dos meios de comunicação de massa: TV, propaganda científica e marketing, ou seja, a cultura que marca o contemporâneo (1972). A importância dela só se compara com a revolução industrial:

A revolução dos códigos, resultado das simulações nervosas como TV, computador e vídeo, é pelo menos tão impactante como a da máquina a vapor [...]. Sendo o alfabeto e o diálogo as estruturas nas quais a existência histórica se realiza, a revolução comunicacional significa o fim da “história” no senso exato da palavra. Uma nova forma de sociedade está nascendo, não mais baseada em divisão de trabalho, mas em divisão de mensagens (1998, p. 236).

Essa revolução comunicacional, testemunhada por nós ([1991], 1979, p. 147), não está ocorrendo no nível econômico (como querem os marxistas), mas no nível social e, portanto, modifica as relações entre os homens radicalmente: “A simultaneidade dos acontecimentos elimina as distâncias geográficas, enquanto a tecnologia possibilita uma cidadania mundial autêntica” (1979, 1996, p. 20). O termo *revolução* nesse contexto é definido como uma “subversão da ordem da sociedade em todos os níveis, desde o econômico, passando pelo tecnológico, social, político, científico, artístico, cultural, normativo, filosófico até religioso”, um processo universal, que, embora inicialmente localizável,

“modifica o estar-no-mundo humano” (1973b). Ora, se a revolução midiática tem esse impacto tamanho no estar-no-mundo, ela merece denominar uma nova época.

3.6 A mudança do código alfanumérico para o código numérico e digital

Outra ruptura identificada por Flusser é o que ele denominou por “emigração dos números do código alfanumérico” (1991, p. 14-17). Segundo este raciocínio, o alfabeto nunca existiu numa forma pura, mas sempre misturado com o código numérico. A partir de 1500, e em paralelo com as ciências exatas, os números começaram a se separar desse conjunto alfanumérico e, no código digital, chegaram a ter sua forma mais avançada e emancipada da ordem alfabética (1996, p. 173) – confirmado pelo ditado de Cusano, “Deus pode ser onisciente e eu não. Mas Ele não pode saber melhor que eu que um mais um são dois” (FLUSSER, 1996, p. 173), frase muito citada por Flusser. É essa “tensão interna no código alfa-numérico” entre letra e número que Siegrid Weigel (2006) destaca na sua leitura de Flusser. Os novos destinos dos números são, entre outros, os códigos digitais e seus computadores (FLUSSER, 1993, p. 51). Por isso, o pensamento computacional é pós-histórico.

3.7 O fim da política e da dicotomia *público/privado*

A constatação do “fim da política” em consequência da revolução midiática parte da pressuposição de que o campo da política é constituído pela dicotomia entre o público e o privado, que a esfera pública, para sua existência e seu funcionamento, necessita de um espaço complementar. Entretanto, a revolução midiática acaba com o espaço privado e assim com a dicotomia: o privado se torna público; e o espaço privado, marcado pela onipresença dos mídia, gerada pelos canais materiais e imateriais, é invadido pelo espaço público. O resultado da revolução comunicacional é uma “virada antipolítica” ou “Morte da Política” (*Tod der Politik* ([1990], 1993)).

O fim da estrutura tradicional da sociedade em público-privada, declarada muitas vezes por Flusser, corresponde à tese recente do filósofo alemão Volker Gerhardt (2012a) de que a “mudança estrutural da esfera pública”, prevista por Jürgen Habermas no seu famoso livro de 1962, somente agora se realizou sob o impacto da mídia eletrônica, que acabou com a diferença constitutiva entre as duas esferas. O desaparecimento do privado completa uma mudança estrutural, que acaba com a esfera pública, por causa da falta do seu complemento, o privado (GERHARDT, 2012b).

3.8 Auschwitz: o fim do mito do humanismo

Auschwitz, não só por Flusser, é considerado uma cesura na modernidade pelo rompimento com a ideia do humanismo. Ele cita o compositor Schönberg, segundo o qual, depois de Auschwitz, a composição de um acorde perfeito não é mais possível ([1978], 1996, p. 19). Uma data da origem do conceito da pós-história é 1945, segundo Flusser numa entrevista na qual enfrentou uma questão existencial: “A história acabou, Auschwitz é insuperável” ([1990], 1996, p. 113). O humanismo, uma ideologia moderna, acabou, e “na pós-história, na pós-modernidade”, só resta a proximidade com o outro (“proxemics”, em inglês) ([1991], 1996, p. 220).

Auschwitz também é considerado pelo filósofo como arquétipo de aparelho, uma entidade constituída por um aparelho do qual o operador, chamado de funcionário, faz parte. Obviamente, influenciado por Hannah Arendt, que visitou em Nova York em 1965, Flusser cita, na sua *Kommunikologie* e na *Pós-história*, (Flusser, 1996, p. 9), o nazista Adolf Eichmann como modelo exemplar desse tipo de funcionário (1998, p. 151, 2011, p. 53). As funções das duas partes são mescladas: o funcionário exerce funções do aparelho e o aparelho funciona por causa do funcionário, os dois formando uma unidade. O funcionário Eichmann – assim como os judeus aniquilados por ele – fazem parte do aparelho, no caso nazista (FLUSSER, 1996, p. 10). “Outros eventos posteriores, Hiroshima, os *Gulags*, não passam de va-

riações desse primeiro” (2011, p. 20). A ruptura pós-histórica se justifica pelo fato de que parâmetros históricos (humanistas, valores etc.) não valem mais, sendo eles subordinados à lógica do aparelho. Assim, o conceito do sujeito enquanto parte do mundo objetivo foi desvalorizado, sem que tivéssemos novos conceitos para descrever nossa situação (1994, p. 243). As reflexões sobre a caixa preta, a câmera e o aparelho convergem nesse ponto.

3.9 Auschwitz, Hiroshima, destruição ambiental e ameaça nuclear: o fim do mito do progresso

No seu último livro, *Do sujeito ao Projeto*, Flusser coloca como limites para o fim da modernidade “Auschwitz, Hiroshima, destruição ambiental e ameaça nuclear” (1994, p. 15). A diferença para a versão anterior é pequena, mas significativa, porque insere Auschwitz num contexto maior. Enquanto Auschwitz representa a aniquilação do holocausto, a ameaça nuclear representa a possibilidade da autodestruição do ser humano. Enquanto Auschwitz implica o fim do mito do humanismo, essa segunda versão significa o fim do mito do progresso, inclusive do tecnológico. Em 1975, numa carta ao seu amigo, o engenheiro Milton Vargas, Flusser (1975) escreve: “O nosso progresso ‘já foi’, não vês isto? Tuas barragens tanto quanto meus ensaios?”.

3.10 Pré-história, história e pós-história

Além dos recortes diádicos, as rupturas constatadas por Flusser levam a produzir um esquema triádico da história da humanidade, cuja forma consagrada é: pré-história, história e pós-história. Com esse esquema, das formas mais variadas, Flusser quer, parafraseando Hegel, nada mais nada menos, captar “a fenomenologia do espírito ocidental” (FLUSSER, 1986, p. 1). Consequentemente, são quatro os eventos considerados cruciais para essa história do desenvolvimento da cultura humana: as primeiras imagens, os primeiros textos, os primeiros impressos e as primeiras fotografias. Eles articulam a imaginação, a conceituação,

a conceituação dominando a imaginação e a tecnoimaginação, uma “imaginação nova, com consequências ainda imprevisíveis” (FLUSSER, 1986, p. 1). Essa escalada começa com as imagens rupestres de Lascaux (há 20.000 anos), passa pelos primeiros textos alfabéticos (em torno de 2.500 a.C.), pelos primeiros impressos (em torno de 1.500) e pela primeira fotografia (em torno da metade do séc. XIX) “para avançar e perder-se nas brumas de um futuro imprevisível” (FLUSSER, 1986, p. 1).

Segundo uma outra versão, de 1991 (FLUSSER, 1993, p. 254-262), a inovação de criar imagens (rupestres) completa 40 mil anos; a da escrita linear tem 7 mil anos, a do alfabeto tem 3.500; e, depois da imprensa, estamos hoje na fase do cálculo e da computação (FLUSSER, 1993, p. 262). Ao invés de Pré-história, História e Pós-história o filósofo usa também Pré-Moderno, Moderno e Pós-moderno, sendo o Pré-moderno entre 4.000 e 1.500 a.C. (caracterizado pelo uso do código pré-alfabético), o Moderno entre 1.500 e 1.900 (uso do código alfabético ou alfanumérico), e o presente (do código numérico ou digital, pós-tipográfico). Outros esquemas são: Idade da Pedra maior, Idade da Pedra jovem, Era digital (1992, p. 70); e Nomadismo (até a entrada na agricultura (8.000 a. C.)), Sedentarismo (até 1990), Novo Nomadismo (pós 1990) (FLUSSER, 1997, p. 152); ou Estar-no-mundo mitológico, histórico e pós-histórico (macumba, igreja, tecnocracia) (1993, p. 194-204). Tomando como referência a chamada “contrarrevolução contemporânea das imagens contra a escrita” (1997, p. 19), o esquema é: Imagem antiga, Texto, Imagens Técnicas, ou a sucessão: Pictograma, Alfabético, Numérico, dos respectivos códigos imagético, alfanumérico e zerodimensional (digital) (1993, p. 254-262, 1998, p. 83-105).

Mais complexo é o esquema segundo o qual as rupturas se realizam em forma de novas dimensões e iniciam um novo paradigma cultural. A dinâmica do desenvolvimento transcorre continuamente de forma escalonada e novos degraus culturais, dos quais a técnica faz parte, são ligados a novas mídias específicas.

A história da evolução se apresenta como uma sequência de graus de evolução midiática: começando com a ferramenta, seguida pela imagem e pela escrita, esses graus tornam-se cada vez mais abstratos, desembocando finalmente no universo digital das imagens técnicas e da telemática, a nova cultura do computador e da mídia. Outra forma da sequência é: o estado natural (do mundo preconceitual), o tridimensional (de objetos e ferramentas), o bidimensional (das imagens), o unidimensional (dos textos e da escrita), e o zerodimensional (das imagens técnicas e da digitalidade) (2011, p. 19). Todas são rupturas provocadas por novos códigos, responsáveis pela sucessão “mundo”, “imagem” (produzida pelo homem), “texto”, e “imagem técnica” (produzida por aparelhos).

3.11 Pós-modernidade e telemática

Um caso a parte é a ruptura da pós-modernidade. Flusser mescla seu conceito habitual de poshistória com o então novo conceito de pós-modernidade a partir de 1985, além do *posthistoire* (em francês) e da sociedade pós-industrial. A imaterialidade se torna tema recorrente nas reflexões do filósofo, desencadeada pelo forte impacto de sua visita à exposição inaugural do *Centre Pompidou*, em Paris, *Les Immatériaux*, com curadoria de Jean-François Lyotard, em que as novas tecnologias e a condição da imaterialidade foram tematizadas, além do pós-moderno. Flusser alega: “A exposição ‘Les immateriaux’, organizada por Jean-Fancois [sic] Lyotard no Centre Pompidou em 1985, tentou mostrar como seria a futura sociedade de informação” (Flusser, 2001, p. 24). Foi Lyotard – que representa a mais proeminente posição filosófica da pós-modernidade (WELSCH, 2008, p. 35; 169) – que cunhou o conceito filosófico da pós-modernidade e Flusser embarca imediatamente neste pensamento (1987, p. 19-21). Em pelo menos cinco publicações ele se refere explicitamente ao conceito da pós-modernidade de Lyotard, publicada em alemão e em português (FLUSSER, 1987, 1989). Mais que isso, Flusser participou na discussão filosófica contemporânea sobre a pós-modernidade e, em 1993, foi publicada uma coletânea

(MARESCH, 1993) que discutiu o fato de a humanidade está ou não encarando um “limiar de época” (*Epochenschwelle*), termo lançado pelo historiador Reinhart Koselleck. O livro reúne autores célebres como Hans Ulrich Gumbrecht, Wolfgang Iser, Dietmar Kamper, Friedrich Kittler, Niklas Luhmann e Jean Baudrillard, além do artigo de Flusser (1993) *Futuro ou fim (Zukunft oder Ende)*, cujo título, obviamente para homenagear Flusser, foi escolhido como título da coletânea. No Brasil, discutiu o conceito da pós-modernidade com Milton Vargas e Sérgio Rouanet (FLUSSER, 1988; 1990). No seu último artigo, *Mudança de Paradigmas* (1991),³³ reflete “a discussão atual sobre pós-modernidade e pós-história” (1992, p. 31) numa transformação profunda da nossa maneira de viver e pensar, sentimentos e desejos (1992, p. 31). A frase “Não somos mais modernos” (1992, p. 33) é justificada com a dissolução do sujeito moderno: “Nos, pós-modernos, não somos mais sujeitos de mundo objetivo e dado, mas projetos para projeções alternativas objetivadas” (1992, p. 35). Assim, o livro *Do sujeito ao Projeto* se torna programático para o conceito flusseriano de pós-modernidade.

A sociedade pós-histórica, pós-moderna, telemática é resultado da mudança de códigos, do uni para o zerodimensional, que se realiza nos fenômenos mais variados. Enquanto a história aplica a linearidade, a pós-história a substitui pela pontualidade; enquanto a história é caracterizada pelo escrever, a pós-história pelo calcular; a história pelo mundo dado, a pós-história por mundos alternativos; e, se a história é marcada por sujeitos, a pós-história o é por projetos (1993, p. 54). Enquanto o pensamento rumo à imaterialidade e à cultura imaterial foi cunhado na modernidade pelo ponto de vista “objetividade, realidade” *versus* “ficção”, “conceito da realidade”, estes foram, na pós-modernidade, substituídos pelas características “vários pontos de vista”, “pluriperspectividade”, “graus de diferença entre realidade e ficção”, e “hiper-realidade/ciberespaço”. (FLUSSER, 19--, p. 1-2). Em vez

33 A editoração das obras de Flusser, às vezes, é bastante complicada. Existem quatro versões deste artigo, todos diferentes, com referências contraditórias.

de um mundo físico, conceito do pensamento unidimensional da modernidade, o pensamento zerodimensional da pós-modernidade pensa em partículas; em vez de ondas, em gotas; em vez de seres vivos, em genes; em vez de pensamentos e juízos, em *bits* informacionais; em vez de decisões, em *elementos de decisões*; em vez de ações, em *elementos de ações*; em vez de cultura, em *culturemas*; em vez de língua, em fonemas; em vez do sujeito e do eu, em redes e nós (1992, p. 76).

4 Contextualização e atualidade

O termo “telemática”, que junta às técnicas da “telecomunicação” e da automática (1997, p. 21), tão caro para Flusser para designar a sociedade em nascimento, segundo o próprio Flusser, não foi criado por ele (1996, p. 169). Foram Simon Nora e Alain Minc que cunharam a expressão da telemática em 1978. Como Lyotard, também Castells refere-se, dentre outros, ao conceito da telemática de Nora e Minc (CASTELLS, 2011, p. 67, 113, 429) ao justificar a nova era a “informatização da sociedade” caracterizada pela “transformação da nossa ‘cultura material’ pelos mecanismos de um novo paradigma tecnológico que se organiza em torno da tecnologia da informação”.

Para Lyotard, no livro *La condition postmoderne*, de 1979, a nova fase da “sociedade pós-industrial e sua cultura pós-moderna” pode ser identificada no final da década de 1950 e caracterizada pelas disciplinas piloto-linguísticas como fonologia (Trubetzkoy), comunicação e cibernética (Wiener, Ashby), informática (Neumann), computadores e bancos de dados e telemática, termo este cunhado por Pierre Nora e Alain Minc e citados repetidas vezes por Lyotard (1979, p. 1; 2009, p. 29, 160, 182, 186).

O livro de Lyotard foi, na verdade, um relatório para o governo canadense de Québec e tinha como objetivo “*examiner la situation du savoir [...] dans les sociétés industrielles les plus développées*” (“analisar a situação do saber [...] nas sociedades industriais mais desenvolvidas” – livre tradução do autor) (1979, p. 1).

Por esse motivo, o título original foi *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, caracterizado pela informatização, ou seja, o diagnóstico é o mesmo que o de Flusser. O título posterior à publicação, *La condition postmoderne*, escolheu uma fórmula mais atraente pelo ponto de vista de marketing acadêmico, mas pelo preço da meticulosidade, talvez responsável pelos problemas posteriores do conceito da pós-modernidade.

O saber da nova época é caracterizado pela *deslegitimação* das grandes narrativas, do humanismo e do idealismo alemão (o marxismo). Nessa perspectiva, tem menos importância a identidade dessas narrativas do que a impossibilidade de novas narrativas de aceitação geral, sejam elas quais forem. O lugar da produção de sentido e do saber, em consequência, migra, segundo Lyotard, para os jogos de linguagem que o produzem em contextos locais e circunstâncias específicas, plurais. O fim das grandes narrativas, como o humanismo e o marxismo, marca o fim da modernidade e a ruptura pós-moderna. A racionalidade é dividida em formas variadas e equivalentes, e o dissenso entre eles é considerado o ponto final do processo discursivo (LYOTARD, 1983) – posição esta que provocou a ira de Habermas e sua defesa do consenso como resultado da ação comunicativa, o que culminou na briga sobre o conceito da pós-modernidade.

Em pelo menos quatro aspectos, Flusser defende as mesmas posições que Lyotard:

1. O fim das grandes narrativas

Em relação ao esgotamento das grandes narrativas, Flusser tinha declarado o fim do humanismo no contexto da sua reflexão sobre Auschwitz e, para ele, o fim do marxismo já se definiu cedo, em 1936 (1996, p. 19, p. 108). O fim da linearidade, decretado por Flusser, corresponde ao fim das grandes narrativas, já que as narrativas têm uma estrutura linear. “A perda da fé” (FLUSSER, 1998, p. 129-136) quer dizer perda da confiança de que o mundo

teria uma estrutura linear, histórica (1997, p. 38). Flusser lista os seguintes “universos de significado” atingidos por essa perda: o universo da filosofia grega, da profecia judia, do cristianismo, do humanismo e do marxismo. Todos eles são lineares porque acreditam no progresso linear das aparências até as ideias (a filosofia grega), do mundo até Deus (a profecia judia), do pecado até Cristo (o Cristianismo), do animal até o homem perfeito (o Humanismo), e da divisão do trabalho alienada até a sociedade comunista (o Marxismo) (1998, p. 135; 1997, p. 38). E “essa série de universos”, que “têm sido [...] mais ou menos esvaziados”, “está atualmente encerrada” (1998, p. 135). Tudo isso foi escrito em 1978, um ano antes da publicação do livro de Lyotard no qual se constata o esgotamento das grandes narrativas do humanismo e marxismo, e Flusser já expressa um mal-estar em relação a essas ideologias. Essa posição também foi compartilhada recentemente por Edgar Morin (2011, p. 25, 28).

2. Os jogos de linguagem

Ambos têm uma preferência pelos jogos de linguagem e suas “pequenas narrativas” como lugar de produção de sentido, conseqüentemente dinâmico, flutuante. Flusser, no artigo *Códigos*, frisa a importância de uma perspectiva dinâmica que “transfere a atenção dos próprios códigos [...] para os seus utilizadores (os emissores e receptores)”, ou seja, como Lyotard (2009, p. 43) ele se baseia em Wittgenstein e sua posição de que “a significação de uma palavra é o seu uso na linguagem. E significação de um nome elucida-se muitas vezes apontando para o seu portador” (WITTGENSTEIN, 1999, § 43).

3. A sociedade telemática

Em comum é também a denominação da nova era como telemática. Para Flusser, é a telemática que possibilita a realização de relações concretas e intersubjetivas, “amor ao próximo”, por cima de espaço e tempo (FLUSSER, 1993, p. 460; 1994, p. 253).

4. A nova fase pós-industrial da sociedade

Liotard e Flusser correlacionam os conceitos da pós-modernidade e do pós-industrial. Para Flusser, a internet e a era digital tinham importância igual à da revolução industrial, fato que cunhou a fama de pioneiro do pensamento digital. O *homo sapiens sapiens*, segundo Flusser, passou, no seu caminho, por três revoluções industriais. A primeira é “aquela em que ocorre a substituição da mão pela ferramenta” (2007, p. 37); a segunda, “ocorreu há pouco mais de duzentos anos” (aquela que nos acostumamos a chamar de Revolução Industrial *stricto sensu*), “supõe a substituição da ferramenta pela máquina”; e a terceira, ainda em andamento, finalmente, é “aquela que implica na substituição de máquinas por aparelhos eletrônicos” (2007, p. 38). Então, a ruptura pós-moderna, para Flusser, é causada pela “penosa passagem” da cultura industrial, moderna e produtora de objetos, para uma cultura diferente, pós-industrial, pós-moderna, produtora de informações imateriais causadas pela “emergência revolucionária dos códigos digitais”, na “passagem da sociedade industrial para a pós-industrial” (2011, p. 47). Enquanto a revolução industrial chegou a produzir objetos industriais como máquinas, a revolução informacional chegou a produzir objetos pós-industriais, aparelhos como fotografia, telegrafia e informações puras (imateriais) (FLUSSER, 1998, p. 132) e todas as imagens técnicas que são objetos pós-industriais (FLUSSER, 1985, 1986).

Segundo Lyotard, o saber muda na medida em que as sociedades entram na era chamada pós-industrial (*l'âge dit post-industriél*) e as culturas na era chamada pós-moderna (*l'âge dit post-moderne*) (LYOTARD, 1979, p. 5). As referências dele são Alain Touraine, *La Société postindustrielle*, de 1969; Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, de 1973; e M. Benamou & Ch. Caramello (Org.), *Performance in Postmodern Culture*, de 1977. Ou seja, como Flusser, ele se apoia na ideia de que a sociedade entraria numa nova fase, ultrapassando a fase industrial. Na “sociedade pós-industrial” (FLUSSER, 19--c), os “modelos que informam uma dada sociedade” estão sujeitos a mudanças,

às vezes de maneira a provocar uma mutação em todos os modelos. “Em tais casos a crise é geral, a revolução é total” e “é precisamente isto que está acontecendo atualmente” (19--c, p. 1) Essa crise atual se manifesta de forma mais nítida no “encolhimento geral de todos os modelos”, como mostrado pelo exemplo da “dita ‘revolução dos chips’”, “instrumentos mais e mais inteligentes, baratos e pequenos” (p. 2). Futuramente, os próprios consumidores irão produzir seus produtos – veja, atualmente, as impressoras 3-D³⁴.

O “encolhimento” “de todos os modelos” é “geral” e abrange, também, “as nossas ideias, valores, ideais, visões, teorias” (19--, p. 6). Essa nova fase pós-industrial, para Flusser, é marcada por uma mudança da cultura, baseada na tipografia (escrita) para uma baseada em imagens técnicas, computador e simulações nervosas. “O mais importante não é, como se pensava primeiro, que todas as informações estão disponíveis em todo lugar – o que, apesar de não ser o mais importante, ainda não é verdadeiro –, mas [...] a mudança de códigos através da qual os homens se comunicam para dar sentido ao mundo e à vida nele” (1998, p. 235-36). Na época tipográfica, desenvolveu-se uma postura crítica que resultou no esclarecimento com sua racionalidade, teorias, ideologias, “grandes narrativas” no sentido de Lyotard.

Frank Hartmann, estudioso de Flusser, resume: “A recodificação do mundo pelo imaginário técnico implica um afastamento da credibilidade do texto e, com isso, uma ‘crise’ de seus valores fundamentais” (HARTMANN, 2000, p. 292): uma crise “porque ultrapassar os textos implica descredenciar programas antigos (velhos) como política, filosofia, ciência, sem substituição por novos programas” (FLUSSER, 1993, p. 70). A decadência da época tipográfica significa “o fim da história no sentido lato da palavra” (*ibidem*).

34

Disponível em: <<http://www.makerbot.com/>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

A suposição de uma nova fase pós-industrial da sociedade representa um problema, pois desconsidera a realidade industrial da sociedade contemporânea. A crise econômica atual (de 2008-2013) mostra como a industrialização continua importante, seja na diferença entre países mais e menos industrializados (na Europa); seja na diferença de grau de desenvolvimento em países (como Brasil) entre polos industriais e a ausência deles (Sudeste e Nordeste) ou Alemanha (Leste e Oeste); ou seja, em escala maior, no exemplo da expansão industrial global (da China).

É instrutiva, neste contexto, uma crítica de Balke. Flusser teria partido de um mito da cultura da oralidade pura, pré-condição para entender a invenção da escrita como novo limiar (BALKE, 1988, p. 108). Entretanto, o signo e o rastro sempre foram parte da condição humana. Aleida Assmann também vê um problema metodológico em Flusser: contar a história da escrita a partir do fim dela em forma de retrospectiva significa a dramatização do contemporâneo como cesura epocal. (ASSMANN, 1992, p. 285). O potencial revolucionário da cultura humana seria, no fundo, limitado (1992, p. 288).

Fim

O fato de que Flusser propõe em contextos diferentes fatores diferentes para sua análise da contemporaneidade parece menos uma fraqueza e mais consequência da complexidade da realidade refletida, o que, por sua vez, nos dispensa aqui de um julgamento final. Bem como defende Wolfgang Iser, é apropriado diferenciar o conceito da pós-modernidade, bastante criticado, dos fenômenos descritos por ele (2008, p. 1). O fenômeno constatado pelos vários autores da informatização da sociedade computadorizada procede sem dúvida, assim como também o esgotamento das grandes narrativas (e ideologias). No entanto, a nova fase é consequência de desenvolvimentos bem enraizados na modernidade do séc. XX. Em vez de pós-modernidade, poderíamos, como marca da nossa época contemporânea, falar, usando o título original de Lyotard (1979), em “sociedades industriais

avançadas caracterizadas pela realidade da sociedade telemática”. Prova empírica das mudanças previstas por Flusser são, por exemplo, a extinção dos jornais (*Zeitungssterben*) impressos em escala global (no Brasil, nos EUA ou na Alemanha), consequência da mudança de códigos unidimensional para o zerodimensional, digital. Enquanto realidade da era da informação digital, não pode ser negado que a nova tecnologia não substituiu, mas incorporou a lógica capitalista da economia.

Referências

ABELÉS, Marc: Conferência Magistral. **Pentálogo III**, João Pessoa, 17 a 21 de setembro 2012. (Comunicação verbal 19/09/2012).

ASSMANN, Aleida. Besprechung Vilém Flusser: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? **Poetica**. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 20, 1988, p. 284-288.

AUGÉ, Marc. **Non-Lieux**. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Editions du Seuil, 1992 alemão Munique: Beck 2010, 2011, 2. ed.

BALKE, Friedrich. Sola Pictura. Überlegungen zu Vilém Flussers Buch 'Die Schrift'. In: **Kritische Revue**, 17/18, 1988, p. 106-108.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Sociologia e sociedade pós-industrial**. Uma introdução. São Paulo: Paulus, 2007.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. A era da informação: economia, sociedade e cultura. v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 2011, 14. ed.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**. Introdução às Teorias do Contemporâneo. São Paulo: Loyola, 2004.

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

FLUSSER, Vilém. (1966). A futilidade da história. In: FLUSSER, Vilém. **Nachgeschichte**. Eine korrigierte Geschichtsschreibung. Mannheim: Bollmann, 1993, p. 131-137.

_____. (1967). Über die Mode. In: FLUSSER, Vilém. **Nachgeschichte**. Eine korrigierte Geschichtsschreibung. Mannheim: Bollmann, 1993, p. 138-142.

_____. Carta a Milton Vargas, 13/10/1972.

_____. Carta a Milton Vargas, 28/11/1973(a).

_____. Carta a Milton Vargas, 17/2/1973(b).

_____. Carta a Milton Vargas, 3/8/1975.

_____. (1980). **Für eine Theorie der Techno-Imagination.** (Flusser, 1998), p. 8-16.

_____. (1985). **Die Fotografie als nachindustrielles Objekt.** (Flusser, 1998), p. 117-133.

_____. (1986). Das Foto als nach-industrielles Objekt: Zum ontologischen Status von Fotografien. In: JÄGER, Gottfried (Org.). **Fotografie denken.** Über Vilém Flusser's [sic] Philosophie der Medienmoderne. Bielefeld: Kerber, 2001, p. 15-27.

_____. (1987a). Einige, die "Immateriellen" [sc.: "Les Immatériaux"] betreffende Gedanken. In: **Kulturrevolution**, 14, p. 16-19.

_____. (1987b). Vom Sandwich: eine postmoderne Überlegung. In: **Kulturrevolution**, 14, p. 19-21.

_____. (1989a). Alphanumerische Gesellschaft. In: **Medienkultur.** Frankfurt am Main: Fischer, 1999, p. 41-60.

_____. Nomaden. In: **Arch+**, 111, 1992, p. 70-78.

_____. (1989b). Cultura dos "imateriais"? Para a Revista da Sociedade Brasileira da História da Ciência [sic]. Manuscrito, publicado como: Zona cinzenta entre ciências, técnica e arte. **Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência**, 3, p. 45-50.

_____. (1989). **Fotografie und Geschichte.** (Flusser, 1998, 1989c), p. 181-187.

_____. (1990). Vom Tod der Politik. In: **Nachgeschichte.** Eine korrigierte Geschichtsschreibung. Mannheim: Bollmann, 1993, p. 205-210.

_____. (1991). Vom Fernsehen und der Vorsilbe "-tele". In: **Lob der Oberflächlichkeit.** Mannheim: Bollmann, 1993, p. 214-221.

_____. **Ins Universum der technischen Bilder.** Göttingen: European Photography 1985. Português: O Universo das Imagens Técnicas. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. (1991). Das Verschwinden der Ferne. In: **Arch+**, 1991a, p. 31-32.

_____. (1991). Cyberspace. Entrevista. In: **Arch+**, 1991b, p. 34-37.

_____. (1991). Raum und Zeit aus städtischer Sicht. In: WENTZ, Martin (Org.). **Stadt-Räume**. Frankfurt am Main: Campus, 1991c, p. 19-24.

_____. (1986). Das Foto als nach-industrielles Objekt: Zum ontologischen Status von Fotografien. In: JÄGER, Gottfried (Org.). **Fotografien denken**. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne. Bielefeld: Kerber, 2001, p. 15-27.

_____. **Nachgeschichte**. Eine korrigierte Geschichtsschreibung. Mannheim: Bollmann, 1993.

_____. Zukunft oder Ende. In MARESCH, Rudolf (Org.): **Zukunft oder Ende**. Standpunkte – Analysen – Entwürfe. Wien: Klaus Boer, 1993, p. 457-461.

_____. Neue Wirklichkeiten aus dem Computer – Visionen einer vernetzten Gesellschaft. Wie verändern Texte und Bilder in einer computerisierten Wirklichkeit unser Denken? In: CYRANEK, Günther; COY, Wolfgang (Org.). **Die maschinelle Kunst des Denkens**. Perspektiven und Grenzen der künstlichen Intelligenz. Braunschweig: Vieweg, 1994, p. 243-255.

_____. **Vom Subjekt zum Projekt**. Menschwerdung. Mannheim: Bollmann, 1994.

_____. **Zwiegespräche**. Interviews. 1967-1991. Göttingen: European Photography 1996.

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

_____. **Kommunikologie**. Frankfurt am Main: Fischer, 1998, 1998a.

_____. **Standpunkte**. Texte zur Fotografie. Göttingen: European Photography, 1998b.

- _____. (19--a). Mein Standpunkt zum Thema “Hyperrealität”. **Swissair Gazette**. Ms.
- _____. (19--b). **Códigos**. Manuscrito não publicado. Arquivo Vilém Flusser, Berlim.
- _____. (19--c). **A sociedade pós-industrial**. Manuscrito não publicado. Arquivo Vilém Flusser, Berlim.
- GERHARDT, Volker: Öffentlichkeit. Die politische Form des Bewusstseins. München: Beck, 2012.
- HARTMANN, Frank. **Medienphilosophie**. Vienna: WUV/UTB, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. Die Zeit des Weltbildes (1938). In: HEIDEGGER, Martin. **Holzwege**. Frankfurt am Main: Klostermann, 2003, p. 75-113.
- KAUBE, Jürgen. Auf dem Jahrmarkt der Zeitdiagnosen. Essay. **Frankfurter Allgemeine Zeitung**. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/essay-auf-dem-jahrmarkt-der-zeitdiagnosen12014592.html>>. Acesso em: 21 jan. 2013.
- LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**. Rapport sur le savoir. 1979. Das postmoderne Wissen. Ein Bericht: 1982 (1.); Wien: 1986 (2.), 2009 (3.).
- _____. **Le Différend**. Paris: Minuit, 1983.
- MARESCH, Rudolf (Org.). **Zukunft oder Ende**. Standpunkte – Analysen – Entwürfe. Wien: Klaus Boer, 1993.
- MCLUHAN, Marshall. **The Gutenberg Galaxy**. The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- MORIN, Edgar. A Crise da Modernidade. In: Edgar Morin. **Rumo ao abismo?** Ensaio sobre o destino da humanidade. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011, p. 17-32.
- MÜLLER-POHLE, Andreas. Editorische Vorbemerkung. In: FLUSSER, Vilém. **Standpunkte**. Texte zur Fotografie. Göttingen: European Photography, 1998, p. 7.

THOMPSON, John B. **A Mídia e a Modernidade.** Uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 2009, 11. ed.

WEIGEL, Sigrid. **Die “innere Spannung im alpha-numerischen Code” (Flusser):** Buchstabe und Zahl in grammatologischer und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive. Köln: W. König, 2006.

WELSCH, Wolfgang. **Unsere postmoderne Moderne.** Berlin: Akademie, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** São Paulo: Nova Cultura, 1999.



**O acaso e o rompimento da
simetria nas imagens sintéticas**

*Alex Florian Heilmair
Fabrizio Augusto Poltronieri*



O acaso e o rompimento da simetria nas imagens sintéticas

Alex Florian Heilmair

Fabrizio Augusto Poltronieri

*“O Diabo tem as mais amplas perspectivas sobre Deus,
motivo pelo qual se mantém tão afastado dele. O Diabo:
o mais velho amigo do conhecimento.”*

Friedrich Nietzsche

Uma leitura superficial dos escritos flusserianos a respeito das imagens sintéticas pode causar a impressão no leitor de que elas são fenômenos absolutamente predeterminados, contidos em duas instâncias técnicas: Nas características que compõem o aspecto duro dos aparelhos – o *hardware* – e em seu aspecto sintático, mole, cuja escritura simbólica – que constitui o *software* – é o local propício para a atualização, através de jogos simbólicos combinatórios, das potencialidades contidas no *hardware*. A geração de tais imagens consistiria na atualização cartesiana de uma combinação resultante de posições em um gráfico de duas dimensões: O fenômeno imagético tornar-se-ia visível através de operações matemáticas que propiciariam resultados contidos, virtualmente, em determinado vértice (x, y) do plano cartesiano, entendendo x como o *hardware* e y como o *software*. Tal plano cartesiano representaria um conjunto capaz de abarcar todas as possibilidades de atualização possíveis, já que essa é uma das características da fé cartesiana: Dado um determinado ponto no espaço pode-se anteciper o futuro e saber o passado, através de um conjunto de formulações que cobririam, idealística e abstratamente, todo o espectro possível de possibilidades contidas em uma dada situação. Este espaço conteria em potência, portanto, todo o cosmos das imagens sintéticas e, em uma escala maior, toda a cultura e civilização. Restaria apenas executar n vezes o *software* em determinado *hardware* para que em um tempo t todas as possibilidades se esgotassem.

Entretanto a questão das imagens sintéticas é mais delicada e profunda. Os conceitos de aparelho e imagem sintética são temas centrais nos estudos de Flusser acerca da comunicação e da cultura, e indicam a emergência de uma nova época chamada pelo pensador de pós-histórica. Para trazer legibilidade a suas ideias Flusser empenhou-se integralmente na elaboração de uma teoria que considerasse o caráter existencial, antropológico e histórico como aspecto central de toda comunicação; procurando alinhar a organização social e cultural à teoria comunicológica, definindo esta como o estudo de como o homem processa, armazena e transmite informações adquiridas culturalmente. Do ponto de vista existencial, a comunicologia parte do princípio de que a comunicação humana é um sistema imune, artificial, que distrai o homem com relação à consciência da morte. Neste contexto, a imagem técnica é um dos principais anticorpos, ou seja, tem, atualmente, a função de nos fazer esquecer da morte, assim como já o fizeram outros códigos que a antecederam.

A investigação dos métodos de comunicação do homem exige um olhar que considere a historicidade da cultura, diacronizando a sincronia dos diversos códigos de comunicação que atualmente se imbricam e se sobrepõem. As análises de Flusser partem dos códigos orais, das imagens tradicionais e dos textos até finalmente chegar as atuais imagens produzidas por dispositivos técnicos, os chamados aparelhos, que utilizam um código de comunicação novo, sucedem os textos e a história e inauguram aquilo que Flusser chama de pós-história, uma época em que o processo de codificação é transferido para fora do corpo, para o interior de um aparelho técnico ou social. A transferência da capacidade codificadora para um agente externo cria um vínculo de ligação entre técnica e homem que, conforme Flusser, se apresenta na figura do complexo aparelho-operador (2007). Deste modo, aparelho e operador – também chamado de funcionário ou “técnico para aparelhos” –, formam uma unidade e não podem ser pensados separadamente. Portanto o conceito de aparelho-operador é, neste caso, fundamental para compreensão da atual situação cultural, pois junto com as imagens sintéticas reconfigurou-se a relação entre homem e técnica.

Historicamente, a relação entre homem e técnica ocorre de dois modos distintos: ora a técnica funciona em função do homem, ora o homem funciona em função da técnica. Antes da revolução industrial, o trabalho, isto é, a transformação da natureza em cultura, era executado principalmente por instrumentos técnicos, chamados de ferramentas. Na oficina do sapateiro renascentista o valor da produção estava nas mãos do artesão, pois as ferramentas que o cercavam eram apenas variáveis do processo de fabricação: funcionavam em função do artesão. Com a revolução industrial e a consequente mecanização da produção tal relação se inverteu e o homem passou a ser a variável, ou seja, o agente externo de um sistema regulado pelas máquinas. No primeiro caso, a ferramenta é instrumento para a liberdade, no segundo, mecanismo de aprisionamento. A novidade da situação atual é o aparente equilíbrio existente entre homem e técnica, a partir da fusão de ambos para a formação de uma unidade. O aparelho não é instrumento, tampouco máquina: É a síntese de ambos. A liberdade característica do instrumento é anulada pelo aprisionamento da máquina, que no aparelho se manifesta como fenômeno de terceira via, pela qual aparelho e operador se condicionam mutuamente.

A partir da obra “*Ins Universum der Technischen Bilder*” [O universo das imagens técnicas (FLUSSER, 2000, 2008)], notamos que os chamados textos técnicos são articulados através de cálculos e computações no interior dos aparelhos, sendo as imagens sintéticas compostas por uma série de pontos que, agrupados, aparecem superficialmente como imagens: Tratam-se de estruturas em forma de mosaico. Os pontos que compõem o mosaico, por serem pequenos demais, precisam de aparelhos que os calculem e os computem em formas (*Gestalten*) significativas, ou seja, agrupem-os em imagens. Com isso o conceito de informação, entendido no seu sentido probabilístico de situação pouco provável, passa a ganhar importância. Como efeito a comunicação passa a ser pensada enquanto jogo de probabilidades e os universos alternativos, projetados pelas novas imagens através de aparelhos, como a busca da liberdade por meio da criação de situações improváveis. Tais considerações são construídas sobre o pano de fundo de uma “escada da abstração” da história da cultura.

A “escada da abstração” – também uma escala – geometriza a experiência do ser e a insere em cinco mundos que se estendem da quadridimensionalidade do espaço/tempo (horizonte concreto) aos pontos da zerodimensionalidade (horizonte abstrato). Esta escada é composta por cinco níveis ontológicos, criados a partir de quatro movimentos negativos rumo à abstração: Da quadridimensionalidade do mundo concreto à tridimensionalidade dos corpos (ferramentas e esculturas) através da manipulação. Da tridimensionalidade para a bidimensionalidade das superfícies (imagens) através da observação. Da bidimensionalidade a unidimensionalidade das linhas (textos) através da conceituação e, de lá, para a zerodimensionalidade dos pontos (imagem sintética) através do cálculo. Trata-se de uma escada negativa que também pode ser interpretada como a crescente alienação da existência (artificialização) ou, então, como a passagem da cultura material à cultura imaterial. Fundamental é o fato de haver uma relação entre o degrau da escada e a experiência do *Dasein* no mundo, conforme figura 01:

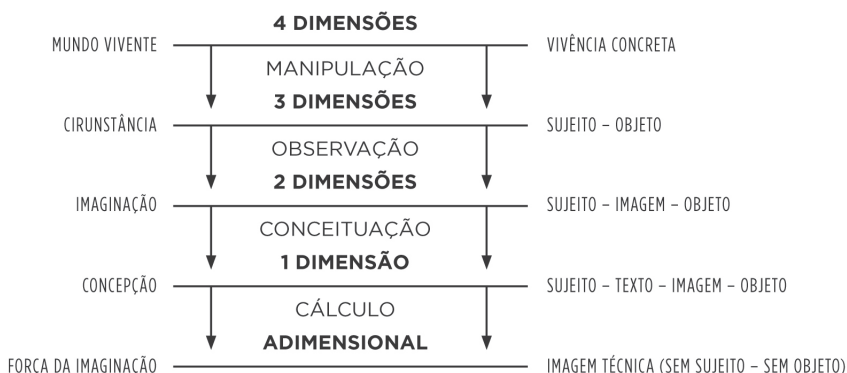


Figura 01 – Escada da abstração

A dimensão, ou zerodimensão, que o aparelho traz em seu núcleo parece demonstrar a impossibilidade de escaparmos de uma constituição simétrica da realidade, em que cada ação – ato programado – desencadearia sua respectiva reação, também programada, através por procedimentos de abstração extremamente

sofisticados. De outro modo como poderia um aparelho produzir o que foge a esta simetria que estaria contida em seu modo de ser? Como calcular o que foge à equação?

Um olhar mais profundo mostra um caminho filosófico e pragmático para a leitura da realidade em um contexto repleto de aparelhos, onde a percepção simétrica de um mundo absolutamente calculado dá lugar a um cosmos criado a partir de mecanismos assimétricos, onde a irregularidade na distribuição das qualidades fundamentais que formam tal realidade criou objetos complexos, cuja beleza estética repousa exatamente no fato de serem irregulares. O estágio atual da cultura, marcado pela onipresença dos aparelhos em suas tramas, obviamente também é um cosmos que se forma e se reentrelaça continuamente, seguindo modelos de evolução observados no desenvolvimento do pensamento e nas complexas relações vistas nos diversos modelos cognitivos de mediação – tecnologias – que sustentam a criação dos objetos que emprestam forma a cultura.

Algo, portanto, rompe com a suposta rigidez estruturante e simétrica dos aparelhos, fazendo com que, mesmo em uma realidade zerodimensional – de pura abstração – como a observada nas linguagens sintéticas, exista espaço para a espontaneidade e para um assombramento estético dinâmico, capaz de causar reflexões sensíveis e racionais que propiciem a liberdade ao homem através do jogar engajado. Nossa aposta é que este rompimento é realizado pelo acaso, elemento que subsiste no centro do aparelho, das técnicas de escrita científica programática, da cultura e da natureza, em níveis diferentes. O acaso, força cosmológica ativa, impede uma total simetria entre o plano codificador linear que programa os aparelhos e os fenômenos por eles gerados – imagens sintéticas –, colocando em jogo uma série de possibilidades que escapam ao controle pleno do que está programado.

A este respeito Flusser, em sua comunicologia madura, diz que a “matéria prima” dos aparelhos são os pontos que, agrupados, formam imagens graças ao funcionamento do programa do aparelho. Isto faz com que o ponto ganhe nova dimensão, pois não se trata efetivamente do nada, mas sim da potência latente para um algo. Pontos são virtualidades: Linhas, planos, corpos e mundos em potência. Todavia só alcançam tal potencialidade com a ajuda de aparelhos, tendo em vista que o mundo pontilhado é inacessível tanto ao intelecto quanto aos sentidos humanos. Os aparelhos são, neste caso, indispensáveis para a produção e projeção de “mundos alternativos” e colocam em cheque o conceito de matéria. Flusser parte da ideia de que a matéria é um agregado de agregados e estofos (sinônimo de matéria) e um tecido de tecidos (S/D). De acordo com esse enfoque o ponto de partida da matéria é o concreto que pode ser apreendido pelos sentidos, mas à medida que o pensamento se aprofunda a matéria tende a se tornar cada vez mais abstrata, menos palpável, até efetivamente desaparecer no nada, na imaterialidade. Nesta abordagem a própria oposição clássica de forma/matéria se verticaliza e a forma aparece como estágio intermediário da matéria. Trata-se, porém, de um materialismo extremado e o filósofo apresenta, ainda, uma outra abordagem, alternativa, na qual a matéria não é pensada enquanto valor absoluto, mas relativa aos elementos que a constituem. Se considerarmos, a partir de uma escala negativa proposta pela física, a redução do mundo material em elementos cada vez menores – corpo, molécula, átomo, hádron –, cada nível precisa ser pensado a partir de categorias específicas: em relação ao corpo, a molécula é imaterial, uma abstração (um ponto), mas em relação ao átomo, ela é material (um tecido de pontos). Deste modo, não apenas a matéria é relativizada, mas o ponto também. O ponto torna-se uma negação do estofos, já que um corpo sólido é tecido por algo que não é ele mesmo sólido. Assim de maneira sucessiva: A molécula que nega o corpo firme é um tecido, cujos elementos são negados pelos átomos. No limite deste processo temos as zonas da mudança de negação em posição. O ponto apresenta assim seu aspecto saltitante, saltando de negação em posição. Cada vez que

este processo ocorre abrem-se buracos no estofó que quanto mais profundo mais esburacado torna-se, já que para que um ponto mude em posição ele deve se diferenciar dos outros por intervalos que definem a posição do ponto em relação aos outros pontos. Os intervalos são proporcionalmente maiores à profundidade do nível do estofó, sendo que no nível mais profundo encontramos apenas intervalos. Este nível do estofó aparenta ser tão vazio, tão imaterial, não por ser tecido por pontos quase adimensionais, mas pelos pontos encontrarem-se separados por grandes intervalos.

A partir de tais observações compreendemos de outro modo o conceito de ponto em Flusser e descobrimos que apenas no nível de redução máxima da escala o ponto alcança aquilo que se assemelha a zerodimensionalidade. Neste universo pontual fluído e efêmero as relações são contaminadas de incertezas e o cálculo de probabilidades aparece como principal método de análise. Trata-se fundamentalmente da dinâmica da (de)formação da matéria [(des)informação], pois pontos não são apenas “negação”, mas igualmente “posição” em potência: Virtualidades. No caso da teoria (ciência) trata-se de um aprofundamento para níveis mais abstratos (negativos), da criação de buracos cada vez mais dilatados, enquanto a prática (técnica) visa a emergência para a superficialidade na direção dos níveis cada vez mais concretos (positivos), ou seja, busca o preenchimento dos buracos abertos pela teoria. Com isso, o problema se torna o da criação e do preenchimento dos espaços vazios. Trata-se do engendramento de dois universos distintos: o material e o das imagens sintéticas. No primeiro caso o problema diz respeito ao princípio fundamental da criação da “matéria”, e, no segundo, da poética dos aparelhos que computam imagens. É, portanto, uma questão estética. O denominador comum entre ambos é o acaso, o que se junta por acidente. Consideramos, a partir disto, ser necessária a construção de uma conceituação filosófica sobre a relação do acaso no trato com os aparelhos, destacando que mesmo estes sendo programados através de técnicas científicas, cada vez mais abstratas e sofisticadas, eles ainda estão sob o julgo

do acaso e que portanto as imagens sintéticas não são simplesmente espelhamentos do conteúdo das memórias dos aparelhos, programadas abstratamente.

Historicamente, encontramos uma noção teórica rudimentar de acaso já no pensador grego pré-socrático Anaximandro (610 a.C – c. 546 a.C), que colocava o indeterminado como estando na base de uma substância original da qual derivavam-se todas as outras coisas, sendo correlato do ilimitado ou, ainda, do infinito. Anaximandro descreveu este algo indeterminado com o termo grego *ápeiron*, cujo significado em geral é, justamente, “ilimitado” ou “infinito”. Provavelmente o filósofo pensou-o como sendo um envoltório de nosso mundo, não tendo início nem fim no tempo, sendo infinitamente contínuo no espaço e funcionando como um reservatório inexaurível para a substância do mundo visível. Este *ápeiron* de Anaximandro estava conceitualmente próximo da definição posterior da matéria como algo que não sabemos o que é. Porém ele deveria conter de maneira potencial as várias características dos elementos que iriam formar, mais tarde, a base do mundo como o conhecemos.

Aristóteles (384 a.C – 322 a.C), por sua vez, já havia identificado o “ser acidental”, que podemos correlacionar, de modo mais próximo, com o tratamento teórico que desejamos dar ao acaso. O filósofo estagirita entendia sempre por acidental o ser fortuito ou casual, o que pode não ser, o que não é sempre nem na maioria das vezes. O ser acidental se mostra essencial, em sua filosofia, na medida em que as qualidades que ele distribui são realmente acidentais, no sentido de que elas poderiam, indiferentemente, estar presentes ou não. Porém, ele observa que é necessário que tudo possua qualidades: Pode ser casual o fato de uma coisa ter certa medida, mas não é casual e não é acidental que tenha medida, pois uma coisa sensível sem quantidade é impensável. Para Aristóteles, o acidente e o ser acidental só po-

dem fundar-se sobre as categorias que o filósofo concebeu³⁵, mas distinguem-se delas pois enquanto a categoria é necessária, o acidente é um acontecimento meramente fortuito, uma afecção contingente que se realiza segundo as diferentes e necessárias figuras das categorias. Há algo, portanto, que é necessário, mas a maneira como este algo é ou se apresenta é acidental, irregular, assimétrica: não é completamente predizível³⁶. Necessidade, desta forma, não pode ser identificada como infabilidade.

Deste tipo de ser nenhuma ciência pode se ocupar, pois ele é constituído por uma malha fina com tramas infinitas, cuja característica de imprevisibilidade e indeterminação não possibilita determinar o que o provocou ou quais foram as suas causas, já que este tipo de ser não ocorre sempre e nem na maioria das vezes. O ser acidental não possui um relativo “não ser”³⁷, em termos aristotélicos, porque já é por si algo próximo ao não ser, ou seja, aproxima-se do que o filósofo considerou como sendo o ser enquanto potência. A distinção entre ato e potência se faz necessária para compreendermos como o acaso está no núcleo de todos os processos de criação, pois além do modo de ser em ato, há o modo de ser em potência, que caracteriza-se pelo que não é ato, mas que tem capacidade de ser em ato. Isso porque quem nega a existência de outro modo de ser além daquele em ato acaba por fixar a realidade em um imobilismo atualístico que exclui qualquer forma de devir ou de movimento.

35 A tábua de categorias aristotélica é composta por: 1. Substância ou essência; 2. Qualidade; 3. Quantidade; 4. Relação; 5. Ação ou agir; 6. Paixão ou padecer; 7. Onde ou lugar; 8. Quando ou tempo, 9. Ter e 10. Fazer, conforme Reale (2005).

36 Para uma discussão mais completa sobre este tópico ver Reale (2007).

37 Os significados do ser, para Aristóteles, são os seguintes: 1. Ser como acidente (ser casual, fortuito); 2. Ser como verdadeiro, 3. Ser segundo as diferentes figuras das categorias e 4. Ser segundo ato e a potência. Já os significados do não-ser são três: 1. Não ser como falso, 2. Não ser segundo as diferentes figuras das categorias e 3. Não-ser como potência (= não-ser-em-ato) (Reale, 2005).

Tratamos, pois, de algo que acaba por escapar a regra. Entretanto é esse escapar que possibilita a emergência do que é necessário, pois é impossível que tudo seja necessário: Além do que é sempre ou na maioria das vezes, há o que ocorre por acaso e por acidente. O acaso é algo que não é redutível a um outro, não havendo nenhuma outra causa em seu produzir-se. A distribuição fortuita, completa irregularidade, é a única coisa legítima para explicá-lo, pela ausência de qualquer razão em contrário. O acaso é irregular por ser assimétrico com relação ao que está imediatamente presente nos fatos.

Desta forma o acaso é uma noção que está na raiz do nosso sentimento de existir, sendo, porém, uma ideia difícil de abordar e de definir de maneira objetiva, justamente por não ser, ou pouco ser, apreensível pela ciência, pelo conjunto de disciplinas que constituem a base de nossa moderna compreensão ocidental. Tomaremos o acaso como sendo o primeiro entre os primeiros, um universo de puras possibilidades altamente indeterminadas, que não se encontram sob o julgo de quaisquer regras ou leis. Entenderemos o acaso também como sendo ontologicamente real e, com isso, ele é um conjunto de possibilidades que podem se atualizar a qualquer momento.

Outra característica essencial do acaso é sua imprevisibilidade de princípio. Isso quer dizer que os produtos do acaso são irreversíveis, não podendo serem reconstituídos através de técnicas de engenharia reversa. O seu modo de ser é correlato ao do tempo, cujo movimento se processa em apenas uma direção, já que a irreversibilidade temporal, processo evolutivo, está sob constante julgo do acaso. Como exemplo, a desordem dos movimentos moleculares criada pelo calor contém a irreversibilidade em ato, já que não é possível reverter um fluxo de calor.

Entender o acaso como um princípio ontológico, como uma propriedade real do mundo, é compreendê-lo como o responsável pela diversidade e variedade do que constatamos na na-

tureza e também na cultura, sendo ele real em si mesmo e não o resultado de nossa ignorância a respeito de uma causa oculta da qual o acaso seria o mero efeito. O acaso, assim, não existe somente na medida em que a seleção que nossa percepção exerce permite enxergá-lo.

Não há nenhuma necessidade lógica que o guie, pois estamos tratando de uma distribuição fortuita, como a obtida em qualquer experimento equiprovável, como um jogo de dados. Neste tipo de jogo não há como determinar o caráter específico do experimento: Um número sairá dentro de um espectro de possibilidades, mas não há razão para apostarmos em um resultado mais do que em outro. Há também independência entre cada um dos lances, fazendo com que um resultado particular não decorra do anterior, nem determine o próximo. O acaso, como propriedade de uma distribuição, requer a potencialidade de algo a ser distribuído. Este é um ponto central para a compreensão das relações entre o acaso e os aparelhos que, embora sejam estruturas programadas, não podem trazer todos os resultados que seus programas podem gerar necessariamente prontos. O acaso possui um caráter objetivo que permite-o atuar sobre o resultado do jogo simbólico processado no interior do aparelho, pois ele não anula-se na medida em que seus efeitos passam a ser sistematizados e codificados. A codificação, ordem simbólica, não o exclui, mas o incorpora como parte de seu sistema.

Observamos que um dos fatores mais importantes envolvidos no fascínio exercido pelo contato com o mundo das imagens sintéticas é justamente a variedade e espontaneidade presentes nos algoritmos que distribuem os dados codificados. No cerne destes encontramos o acaso, que joga com os existentes – os dados contidos nas memórias dos aparelhos – e com as regras lógicas dos sistemas simbólicos de programação para criação de um cenário de grande sedução, já que a mera irregularidade, onde nenhuma regularidade definida é esperada, simplesmente não cria surpresas e nem excita qualquer tipo de curiosidade. Não é possível conce-

ber um universo constituído somente por impulsos momentâneos, *flashes* que brilham desordenadamente, desprovido de rotinas ou hábitos. Este seria um universo sem sentido, pois a generalidade é um ingrediente indispensável da realidade, já que a mera existência individual sem qualquer regularidade é uma nulidade.

A beleza que observamos nas imagens sintéticas está na tensão contínua entre acaso que identificamos como matemático³⁸ e dado existente, engendrada pelas regras abertas à contaminação exterior encontradas nas programações dos aparelhos. O acaso matemático caracteriza-se por fatos ou eventos que produzem fenômenos independentes, prescritos pela teoria das probabilidades matemáticas, possuindo uma natureza epistemológica, pois concerne à ignorância humana relativa a causas desconhecidas mas quantificáveis, de maneira objetiva, pelo cálculo de probabilidades. Assim, mesmo em sistemas rígidos de programação, há sempre algo que foge, algo que indetermina-se para produzir o inesperado, que rompe com uma simetria entre o programado e o resultado dos cálculos.

38 Utilizamos aqui a classificação do acaso em níveis estipulada pelo filósofo norte americano Charles Sanders Peirce. Esta classificação abrange três categorias, a saber:

“1. Acaso matemático: A principal característica é a independência de fatos ou eventos, prescrita pela teoria das probabilidades.

2. Acaso absoluto: Responde pela variedade e diversidade do mundo, originadas por um princípio de espontaneidade e novidade que viola as leis da natureza, e uma condição de dependência (causalidade).

3. Acaso criativo: Se o acaso absoluto interrompe uma lei preexistente, e se as leis nascem de um acaso original (de acordo com a cosmologia peirciana), então deve haver uma função criativa que opere antes da existência das leis.

[...] Acaso criativo e absoluto são compatíveis na cosmologia peirciana, o segundo conceito sendo uma modalidade do primeiro: as leis se originam por obra de um acaso criativo e, movida por uma tendência de aquisição de hábitos, tornam-se mais regulares, precisas e, não obstante sujeitas a intervenções do acaso absoluto, que quebra simetrias por gerar diferenças e variedade, impedindo a determinação completa da terceiridade (leis)” (SALATIEL, 2009, p. 108).

Este rompimento assimétrico é responsável, também, pela emancipação do sujeito que comunica-se com o aparelho, gerando uma abertura estética que pode tornar possível o surgimento de um assombro sublime dinâmico, possibilitando que o funcionário concebido por Flusser torne-se sujeito cognoscente racional e liberto.

Por este motivo, grande parte dos escritos de Flusser se dedicam, desde a juventude, a compreender melhor o funcionamento dos aparelhos e seu aspecto automático. Neste sentido, Flusser busca pela “manobra lógica para a explicitação de relações que estão implícitas na tradição massificada” (SLOTTERDIJK, 2011, p.18). Flusser escreve exaustivamente, durante décadas, para tornar explícito o aspecto traiçoeiro, não determinado dos objetos técnicos, tanto no caso do aparelho quanto das imagens produzidas por ele.

Referências

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Ins Universum der Technischen Bilder**. Göttinger: European Photography, 2000.

_____. **Kommunikologie**. Frankfurt/M: Fischer, 2007.

_____. **Pünktlich**. Artigo não publicado disponível no arquivo Flusser, Berlim, S/D.

REALE, Giovanni. **Aristóteles**. História da Filosofia Grega e Romana Vol. IV. São Paulo: Loyola, 2007.

_____. **Aristóteles Metafísica**: Ensaio Introdutório. São Paulo: Loyola, 2005.

SALATIEL, José Renato. O que Peirce quer dizer por violação das leis da natureza pelo acaso? In: **Cognitio: Revista de filosofia**, São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 105-117, jan/jun. 2009.

SLOTERDIJK, Peter. **Du mußt dein Leben ändern**. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 2011.

6

Linha, superfície e volume:
o olhar revolucionário de Flusser
na era das imagens técnicas

Maria Cristina Iori

Linha, superfície e volume: o olhar revolucionário de Flusser na era das imagens técnicas

Maria Cristina Iori

O trabalho a seguir parte da seguinte questão: quais as consequências para a área da comunicação do uso cada vez mais frequente das imagens técnicas? Será apenas uma alteração pontual no conteúdo ou formato de determinada mídia? Em nossa opinião, ninguém abordou essa questão com tanta amplitude como Vilém Flusser. As considerações a seguir são do texto “Linha e Superfície”, produzido em 1973-1974 e publicado no livro *O mundo Codificado*, da Cosac Naify, em 2007.

Há mais de um século, os textos escritos foram linguagem básica utilizada por diferentes meios massivos, principalmente na imprensa. Por outro lado, o texto sempre foi forma básica usada para perpetuar a produção intelectual e preservar e transmitir socialmente os valores da cultura ocidental. O próprio surgimento da história tal como é conhecida em nossos dias – sucessão de fatos registrados no tempo – é um dos avanços creditados ao alfabeto fonético para consumação do atual processo civilizatório.

Segundo Flusser, tal situação começou a mudar na metade do século 20. Não se pode mais dizer que as mídias usem exclusivamente textos para transmitir informação, nem que o público se interesse principalmente por palavras para consumir informação ou obter explicações sobre o mundo. Cabe aqui uma pergunta aos intelectuais e cientistas: a sucessão linear de pontos, percebida por nós como texto, seria suficiente para “pensar” sobre os fatos de importância histórica e científica?

É que as imagens começaram a invadir todos os espaços antes exclusivos dos textos. Para transmitir informações, as imagens são eficientes. Além disso, uma imagem é signo indexical de que o jornalista estava no local do acontecimento, torna verossí-

mil o relato sobre fatos ocorridos naquele espaço em determinado tempo. Além da informação, a foto carrega o seu significado emocional, trágico ou não.

Pode-se dizer hoje que há dois mundos: aquele dos fatos à nossa volta, que ocorrem no espaço-tempo, e o mundo das imagens que nos bombardeia continuamente. Que imagens são essas? São as imagens técnicas, definidas por Flusser como aquelas que são produzidas por aparelhos. Para Flusser, as imagens técnicas crescem a cada dia em abstração e atingem nessa escala índices antes inimagináveis para olhos humanos, simulando volumes em superfícies bidimensionais antes inexistentes. Efetivamente sabemos que hoje é possível transformar qualquer parede em superfície. No caso de hologramas, qualquer espaço vazio transforma-se em superfície.

Estamos falando, no entanto, do uso das imagens técnicas em comunicação. Flusser acreditava na comunicação como um fenômeno expresso a partir de convenção, de código. Quais são as regras, o código que se usa para estabelecer comunicação? No caso das palavras, o texto e sua sintaxe. No caso das imagens, este código está em construção. O autor considerava o caminho que passa dos textos para as superfícies dimensionais em direção ao zero dimensional uma escalada capaz de alterar o destino humano. Veremos por que.

Segundo Flusser, esse processo em direção à imagem desmantela a lógica linear ponto a ponto, expressa e identificada por nós como texto, que seria o fundamento da lógica moderna. Essa é a sua concepção ao pensar antropologicamente nos códigos adotados pela mídia.

A comunicação é profundamente alterada diante do uso cada vez mais frequente das imagens de superfície. Vejamos como.

A pesquisa a seguir refere-se especificamente aos livros de Flusser sobre informação e tecnologia publicados no Brasil: *O mundo codificado*, *O universo das imagens técnicas*, *Filosofia da caixa-preta*. Também citaremos *Ficções filosóficas*, uma reunião de artigos do autor publicados na imprensa. Não conhecemos os textos do autor em alemão. Explica-se: Flusser escrevia em quatro idiomas e notabilizou-se por traduzir a si mesmo. Em alemão, os escritos de Flusser relacionados a informação e tecnologia foram reunidos no livro *Kommunikologie*. Há quem conheça a obra integral do autor, como o professor Norval Baitello, da PUC-SP, e que considere Flusser um dos maiores teóricos da mídia no século 20.

Segundo Flusser, as linhas escritas traduzem os fatos em conceitos, e o uso do texto escrito instaurou o período histórico. Com o alfabeto fonético, surgido na Grécia antiga, os fatos passaram a ser apresentados em sucessão, e a história em progressão, o que configura um processo. Segundo o autor:

[...] As linhas, portanto, representavam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas, na forma de um processo. O pensamento ocidental é “histórico” no sentido de que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo. [...] (FLUSSER, 2007, p.102-103)

Segundo Flusser, desde a vulgarização do alfabeto, com a invenção da prensa na Idade Moderna, pode-se dizer que nos últimos cem anos ou mais a consciência histórica do homem ocidental se tornou o clima da nossa civilização.

As superfícies – telas em geral, de quadros a paredes de cavernas, de páginas de revistas ilustradas ao cinema – alteram esse quadro e traduzem os fatos por meio de um contexto bidimensional. As superfícies sempre existiram, mas ganham supremacia hoje graças à presença massiva das telas de televisão, cinema, imagens de revistas, cartazes, que supõem uma crescente

utilização da imagem técnica³⁹. As imagens não emergem apenas da apreensão e reprodução da natureza, mas surgem como imagens de superfície – aquelas que existem apenas em superfícies e não como reproduções de objetos animados ou inanimados que habitam em escala tridimensional. Com isso, o “homem unidimensional” (aquele que apreende o mundo de forma linear, através da leitura) está desaparecendo. Sobre isso, escreve o autor:

[...] As linhas escritas, apesar de serem muito mais frequentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas do que as superfícies. [...] o “homem unidimensional” está desaparecendo. O que significam essas superfícies? Essa é a pergunta do momento. Com certeza elas representam o mundo tanto quanto as linhas o fazem. Mas como elas o representam? [...] Será que elas representam o “mesmo” mundo que as linhas escritas? (...) O problema é descobrir que tipo de adequação existe entre as superfícies e o mundo, de um lado, e entre as superfícies e as linhas, de outro. [...] O pensamento expresso em superfícies não é consciente de sua própria estrutura, assim como o é quando expresso em linhas (Não dispomos de uma lógica bidimensional comparável à lógica aristotélica no que concerne ao rigor e à elaboração). [...] (FLUSSER, 2007, p. 103-104).

A emergência da imagem digital expressa em superfícies - como filmes, fotos, vídeos e nas telas dos computadores – assume o “papel de portadora de informação outrora desempenhado por textos lineares” (*O Universo das imagens técnicas*, 2008, p.13). E quanto mais tecnicamente verossímeis e perfeitas na reprodução da realidade vão se tornando as imagens, tanto mais ricas elas ficam e melhor passam a prescindir dos fatos que antes representavam. Em consequência, os fatos deixam de ser necessários, as imagens técnicas passam a se sustentar por si mesmas e então perdem o seu sentido original, ou seja, representar o real. A respeito comenta Flusser:

39 Segundo Flusser, na definição proposta em *A filosofia da caixa preta* (2011, p. 18), imagem técnica é aquela produzida por aparelhos.

[...] Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas. Como a estrutura de mediação influi sobre a mensagem, há mutação na nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores. O mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena contexto – como era o caso na pré-história e como ainda é o caso para iletrados. [...] (FLUSSER, 2008, p.15).

Para o autor, a supremacia da imagem em superfícies sobre os textos como forma de difusão da informação pode alterar o conceito de história – entendida como a sucessão de fatos engendrados pela ação do ser humano – assim como a percepção da realidade.

[...] Não 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 de realidade nas duas situações, e nos tornamos alienados. Pode-se perfeitamente pensar que essa nossa alienação nada mais é do que o sintoma de uma crise passageira. O que se passa atualmente talvez seja a tentativa de incorporação do pensamento-em-superfície, do conceito à imagem, da mídia de elite à mídia de massa. [...] (FLUSSER, 2007, p. 117)

Essa é uma das questões colocadas por Flusser. Como traduzir o pensamento conceitual em pensamento imagético e vice-versa?

Telas em máquinas: linhas que geram superfícies

O que podemos inferir da leitura de linhas em escrita alfabética apresentadas em uma tela de computador?

Em primeiro lugar, podemos dizer que a tela do computador representa uma superfície. Em segundo lugar, que o texto é apenas um nível visível de linhas escritas, já que as telas de computador ocultam o cálculo matemático que torna possível sua expressão como superfície. “As imagens técnicas significam (apontam) programas calculados”, diz Flusser (*O Universo da imagens técnicas*, 2008, p. 29).

As imagens técnicas surgem de cálculos, expressos em sucessão de linhas escritas. Num primeiro momento, o autor se referia aos programas de aparelhos feitos para transformar fatos da realidade em imagens de superfície – a “caixa-preta”.

Vale dizer que Flusser não se referiu a telas de computador quando usou a expressão superfície no texto “Linha e superfície”, produzido em 1973-74 e publicado como no original no livro *O mundo codificado* (2007). Mas, desde então, o processo tecnológico que se instaurou – a saber, telas que simulam noções inéditas de espacialidade a um mero toque – alcançou plenitude.

As superfícies de Flusser são originalmente telas de cinema e TV, imagens de revistas e cartazes. Quando as vemos, apreendemos seu sentido geral, como ao ver uma pintura para, só depois, decompô-las, o que não ocorre quando lidamos com as linhas.

[...] ainda os lemos (filmes e programas de TV) como se fossem linhas escritas e falhamos na tentativa de captar a qualidade de superfície inerente a eles. Mas isso irá mudar num futuro muito próximo. É tecnicamente possível, mesmo agora, projetar filmes e programas de TV que permitam ao leitor controlar e manipular a sequência de imagens a ainda sobrepor outras. [...] O que significa que a “história” de um filme será algo manipulável pelo leitor até se tornar parcialmente reversível. [...] (FLUSSER, 2007, p.108-109)

A esse respeito, o que podemos dizer das telas de computador e aparelhos que produzem imagens digitais? São capazes de simular linhas codificadas em superfícies com imagens totalmente abstratas, jamais encontradas na natureza, ou simular outras imagens, semelhantes às que um dia até existiram como equipamento sólido, mas são hoje apenas imagens (embora capazes de a um toque exercer funções não abstratas, como manipular o *hardware*). A relação criada pelas linhas escritas e ocultas dos códigos de programação atingiu níveis insuspeitos de virtuosidade: atualmente, quanto mais tecnologia utilizada, mais lúdico e fanta-

sioso será o resultado expresso em imagens técnicas. Flusser comenta, ao escrever anos depois, quando já incorporava as novas tecnologias em sua teoria:

[...] Sugiuro [...] que o termo “imaginar” significa a capacidade de concretizar o abstrato, e que tal capacidade é novaque; que foi apenas a invenção de aparelhos produtores de tecno-imagens que adquirimos tal capacidade; [...] que estamos vivendo em mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, mundo radicalmente inimaginável para as gerações precedentes; que esta nossa imaginação ao quadrado [...], essa nossa capacidade de olhar o universo pontual de distância superficial a fim de torná-lo concreto, é emergência de um nível de consciência novo. [...] (FLUSSER, 2008, p. 41-42-45)

A interação do homem com aparelhos produtores de tecno-imagens assume, segundo o autor, importância tal que tem poder de redefinir o que representa a imaginação. Essa redefinição se relaciona ao poder que as imagens produzidas em aparelhos tecnológicos progressivamente assumem de simular e corresponder à realidade, de forma a transformar em borrão o que antes eram os sonhos humanos mais fantásticos. No entanto, Flusser diz que as tecno-imagens redundam de aparelhos que têm programas pré-definidos.

Este novo “universo calculado e computado”, segundo Flusser, não tem precedentes, e seus limites são os dos programas impressos nas máquinas. As novas imagens criadas nessas superfícies – daí a expressão imagem de superfície utilizada anteriormente – não ocupariam, segundo o autor, o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais. Sobre isso ele diz:

[...] (as novas imagens) são fenômenos sem paralelos no passado. As imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos. De maneira que, ao recorrermos a tais imagens, não estamos retornando da unidimensionalidade para a bidimensionalidade, mas

nos precipitando da unidimensionalidade para o abismo da zero-dimensionalidade. Não se trata de volta do processo para a cena, mas sim da queda do processo rumo ao vácuo dos *quanta*. A superficialidade que se pretende elogiar é a das superfícies que se condensam sobre semelhante abismo. [...] (FLUSSER, 2008, p. 15).

Quais seriam as consequências disso? Ao engendrar os conceitos de linha e superfície, Flusser considerava fazer um catálogo das formas de comunicação do ponto de vista da estrutura. Ele disse:

[...] Naturalmente, a relação íntima entre significado e estrutura, entre “semântica” e “sintaxe”, não deve ser negada: a forma é condicionada pelo conteúdo e ela o condiciona (embora “o meio não tenha que ser necessariamente a mensagem”). [...] e, no entanto, o que se quer aqui não é uma reprodução semântica (uma fotografia), mas uma análise estrutural, um “mapa” da nossa condição. [...] (FUSSER, 2007, p. 100).

Embora o objeto usado para mediação tenha capacidade de influir na mensagem transmitida e, conseqüentemente, no conhecimento, a avaliação da mediação por texto ou superfície é uma consideração sobre a estrutura. Ao ser humano, caberia dominar esses novos códigos de comunicação e trabalhar sob essa nova concepção na produção de conteúdos. “Os olhos percebem as superfícies dos volumes. As imagens abstraem, portanto, a profundidade das circunstâncias e a fixa em planos, transformam a circunstância em cena”, diz Flusser (*O Universo da imagens técnicas*, 2008, p. 16). E o formato assumido pela informação – seja ou não uma referência matemática, qualitativa ou quantitativa – reverbera em efeitos sociais e psicológicos, transformando nossa vida sensorial, emocional e imaginativa.

O livro impresso e a pintura de cavalete contribuíram para o culto do individualismo, já que facilitaram o ponto de vista fixo e particular. Teria sido a capacidade de ler e escrever que conferiu

ao homem o poder de alienar-se, de não se envolver? Até que ponto o uso de um cavalete interfere na produção de um quadro? E na posição virtual assumida pelo pintor?

Jackson Pollock, o seminal representante do expressionismo abstrato nos Estados Unidos na segunda metade do século XX, aboliu o cavalete e colocava suas telas no chão. Espalhava assim as tintas a partir de um ponto central. “Eu sou a natureza”, costumava dizer. Pergunta-se: a natureza prescinde de um ponto fixo de observação? (ABRIL, 1978).

Mcluhan (1911-1980) (*Os meios de comunicação como extensões do homem*, 2004, 1964, p. 27) acreditava que a reprodutibilidade técnica da imagem libertou a pintura da representação, portanto o cubismo e representações abstratas e geométricas teriam em sua origem relação com a tecnologia das imagens em movimento. Trata-se da adequação do pensamento expresso em superfícies ao mundo, da criação de novas representações que dêem conta de uma lógica diferente.

A realidade como ficção

Há que considerar que a teoria das linhas e superfícies de Flusser integrasse um projeto maior. Sobre isso nos fala Norval Baitello Jr.:

[...] Aqui estava o projeto de um Vilém Flusser da *Filosofia da caixa preta*, uma expansão de seu *Für eine Philosophie der Fotografie*, uma obra que revolucionou o modo de ver da era da visão e da visibilidade. Com seus conceitos surpreendentes, toma a fotografia como um ponto de partida para pensar, neste e noutros livros e artigos, a “escada ou escalada da abstração” (*Treppe der Abstraktion*), a dura passagem pelas etapas em que a representação do mundo vai perdendo progressivamente as dimensões da espacialidade. Originalmente se valendo de representações tridimensionais, configuradas no gesto e na voz, na presença corporal, a comunicação humana se transforma quando o advento de imagens sobre super-

tes diversos abstrai (e ele mesmo define ‘abstrair’ como ‘subtrair’) a dimensão de profundidade, inaugurando um outro mundo, bidimensional, o “mundo das superfícies” (*die Welt der Oberflächen*). A invenção da escrita, por sua vez, dá mais um passo abaixo na escada, abstraindo mais uma componente do espaço, criando o mundo unidimensional, o universo da linearidade, do pensamento lógico e da ciência, da história e do tempo linear progressivo. O derradeiro passo da referida ‘escada da abstração’ se dá com o advento das imagens técnicas ou tecno-imagens, como a fotografia e as demais imagens produzidas por aparelhos (nem ferramentas, nem máquinas). Trata-se então de representações nulodimensionais, números, fórmulas, pontos, retículas, granulações e algoritmos. [...] (BAITELLO in *O Leitor número 69 ou o Marco Zero de um futuro Flusser*, prefácio do livro *Língua e Realidade*, 2004, p. 22).

O retorno cíclico das superfícies como expressões do mundo é descrito por Baitello como uma ‘escada de abstração’. Já Gustavo Bernardo fala da passagem de textos a imagens como processo infundável de traduções e retraduções.

[...] Em *Filosofia da caixa-preta* [...], Flusser desenvolve uma história dos *media* baseada em uma série de processos de tradução e retradução. Essas transformações têm lugar entre dois códigos essenciais: imagens e textos. O filósofo define “imagem” como uma superfície de significado obtida pela redução da quadridimensional experiência primária humana (resultado das três dimensões do espaço mais a dimensão do tempo) a duas dimensões do plano. Imagens foram inventadas para tornar o mundo “fora daqui” imaginável, ou seja, compreensível para nós. Textos, por outro lado, são códigos unidimensionais obtidos pelo ato de dispor letras e palavras simples em linhas. [...] Ao final do livro, [...], o termo traduzir (...) é definido como “mudar de um código para o outro, portanto, saltar de um universo a outro”. [...] (no livro *Vilém Flusser*, uma introdução, do qual Gustavo Bernardo é um dos autores (BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008, p. 100).

Os autores citados acima têm interpretações variadas para o tema linha e superfície em comunicação, segundo Flusser. Baitello fala da passagem de linhas a imagens como uma trajetória que ruma em direção à abstração, enquanto Gustavo Bernardo considera a passagem de um estado a outro como tradução entre texto e imagem, ou seja, processos complementares de representação. Independentemente de interpretações, no entanto, é correto afirmar que, para o autor, a popularização das superfícies, que substituem os textos lineares em importância, traria como resultado uma alteração dramática na estrutura do pensamento ocidental. “Não se trata do retorno à situação pré-alfabética, mas de avanço rumo a uma situação nova, pós-histórica, sucessora da história e da escrita” (FLUSSER, 2008, p. 15).

Diante desse quadro, duas possibilidades são colocadas por ele.

A primeira possibilidade é a de o pensamento imagético não ser bem sucedido ao incorporar o pensamento conceitual e daí nos tornaríamos vítimas de um novo tipo de barbárie – a imaginação confusa. Isso conduziria a sociedade a uma despolitização generalizada, a uma desativação e alienação da espécie humana. Seria a vitória da sociedade de consumo e isso conduziria ao totalitarismo da mídia de massa (FLUSSER, 2007, p. 124).

Esse raciocínio de Flusser nos coloca em um cenário que se aproxima das visões apocalípticas de pensadores que estudam o uso das imagens pela indústria cultural.

A segunda possibilidade, diz Flusser em *O Mundo Codificado* (2007, p. 125), é de “o pensamento imagético ser bem-sucedido ao incorporar o conceitual”. Um novo senso de realidade se instauraria, segundo Flusser, e isso envolveria todas as áreas do pensamento humano. Ele escreve a respeito:

[...] 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. A arte não trabalhará mais com coisas materiais [...], ela proporá modelos. Os políticos não lutarão mais pela observância de valores, eles irão elaborar hierarquias manipuláveis de modelos de comportamento. E isso significa, em resumo, que um novo senso de realidade se pronunciará, dentro do clima existencial de uma nova religiosidade. [...] (FLUSSER, 2007, p. 125).

Esta segunda hipótese vai de encontro ao pensamento de autores que acreditam na formulação de novos paradigmas que englobem a ciência e a civilização. Particularmente em comunicação, os novos paradigmas podem ser construídos pela ação humana sob a emergência das novas plataformas tecnológicas.

A nosso ver, Flusser movia-se como pensador entre essas duas possibilidades – criação ou destruição total. O autor foi concebido e criado na Europa anterior à Segunda Guerra Mundial, sob uma estrutura social dialógica, discursiva, textual, onde ele vivia com o pai, reitor de universidade em Praga, então capital da antiga Tchecoslováquia, a mãe e a irmã. Todos os seus familiares foram mortos em campos de concentração pelos nazistas, e ele partiu em fuga da Inglaterra (sua última visão da Europa foi o porto de onde zarpou em chamas).

Portanto, os fatos indicaram que o mundo em que vivia desapareceu. De seu refúgio, no Brasil, Flusser presenciou a destruição pelo noticiário, por imagens que nos chegaram anos depois, dos campos de concentração e outros horrores da guerra (não devemos esquecer que não existia naquela época a noção de “tempo real”). Talvez por isso o trabalho filosófico de Flusser seja tão ligado a mídia. Como diz Maria Lília Leão, no prefácio de *Ficções Filosóficas*:

[...] (Flusser era) livre para gerar idéias e ligá-las ao que acontece à sua volta. Por isso é tão difícil delimitar as bases do pensamento flusseriano, porque este está sempre correlacionado a fatos, não importa de que natureza. [...] (Leão in *Ficções Filosóficas*, FLUSSER, 1998, p. 14).

A questão persiste: como traduzir pensamento imagético em conceitos civilizatórios, comuns e eficientes para transmissão de mensagens a todos os homens? Cabe a nós estudar as possibilidades. No entanto, toda “futuração”⁴⁰, como diria Flusser, é atividade desnecessária. Este trabalho se forja no âmbito das constatações do autor estudado. Sobre isso, vale reproduzir o que ele escreveu em texto mais recente, *O Universo das imagens técnicas*, publicado no Brasil em 2008.

[...] Doravante, apenas a imagem é o concreto. O concreto se passa nos terminais; o resto é “metafísica”, no sentido pejorativo do termo. As imagens nos terminais são o polo oposto do nosso vetor de interesse e nós somos o polo oposto do fascismo que emana das imagens. [...] (FLUSSER, 2008, p. 137).

É mister dominarmos os novos códigos que se apresentam.

“Linha e superfície” se refere a códigos usados para comunicação, onde linhas são pontos, que se reúnem em sucessão, formando conceitos, expressos em palavras, e que alinhadas transformam-se em textos. O significado que reúne palavras e as transformam num código compreensivo representa a sintaxe já construída. Já as superfícies são telas ocupadas cada vê mais pelas imagens técnicas, que têm sido usadas em lugar das palavras para compor explicações de mundo. Cabe construir uma estrutura que dê sentido a isso. O autor escreve:

40 Expressão utilizada pelo autor para designar previsões futuras Em *O Universo das Imagens Técnicas* (FLUSSER, 2008).

[...] Textos são séries de conceitos, ábacos, colares. Os fios que ordenam os conceitos (por exemplo, a sintaxe, as regras matemáticas e lógicas) são frutos de convenção. Os textos representam cenas imaginadas assim como as cenas representam a circunstância palpável. O universo mediado pelos textos, ali universo contável, é ordenado conforme os fios do texto. E mais de três mil anos se passaram até que tivéssemos “descoberto” esse fato, até que tivéssemos aprendido que a ordem “descoberta” no universo pelas ciências da natureza é projeção da linearidade lógico-matemática de seus textos, e que o pensamento científico concebe conforme a estrutura de seus textos assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura de suas imagens. Essa conscientização, recente, faz com que se perca a confiança nos fios condutores [...] (FLUSSER, 2008, p. 17).

E então Flusser fala que deixam de existir os fios que mantêm juntas as pedras dos colares – ou seja, desmantela-se um código em vista de outro que começa a surgir em informação. Existem as palavras, para as quais existem códigos construídos, e as cenas, que formam “amontoados de partículas, de *quanta*, de bits, de pontos zero-dimensionais”. As pedras soltas, segundo Flusser, não são manipuláveis, nem imagináveis ou concebíveis. Mas são calculáveis e podem ser “computadas” e reunidas em mosaicos, “formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas)”.

Essa progressão técnica que influi na elaboração de uma imagem técnica pode, no entanto, ser analisada do ponto de vista dos efeitos sobre o observador .

Há quem considere a teoria de Flusser sobre os *media* dessa forma. Autores têm estudado de forma genérica o impacto do conceito das imagens em superfícies sobre a área de comunicação. É o caso de Lucrecia D’Alessio Ferrara, para quem a imagem técnica seria mais do que uma teoria da imagem. Ela escreveu o texto “*A Visualidade como paradigma da comunicação enquanto ciência moderna e pós-moderna*”, apresentado no 9º Compós, em 2009.

[...] mais do que teoria da imagem, Flusser desenvolve uma teoria da visualidade que não se confunde com a espetacularidade anterior ou seu efeito social como anestésico perceptivo. Diferem a imagem e a visualidade, mas ambas caracterizam epistemologias distintas da comunicação: transformamos uma ciência moderna em outra, pósmoderna. [...] (FERRARA, 2009, p. 13).

No caso, uma teoria de visualidade refere-se à imagem como artefato primordial nos cenários de em que trocas informativas se estabelecem. A autora discute Flusser e defende que os pontos levantados pelo autor e possuem amplas implicações na teoria do conhecimento em comunicação.

[...] Da linha à superfície ou da imagem simbólica à visualidade em processo de semiose, temos uma mudança no modo de conhecer, uma transformação epistemológica que coloca para a comunicação um novo caminho, pois desafia o modo como se pode comunicar [...] (FERRARA, 2009, p. 13).

Em suma, para Ferrara, a ideia de linha e superfície em Flusser remete a alterações profundas na percepção e comportamento humanos diante da comunicação e do conhecimento. Segundo a autora, a visualidade se afasta das noções tradicionalmente discutidas em comunicação, que consideram a imagem um artefato da publicidade e do uso indiscriminado da informação para impor determinadas visões de mundo ao público de massa planetário.

Segundo Ferrara, a visualidade, enquanto meio comunicativo, “iria além da imagem” (FERRARA, 2009, p. 11). Seria antes uma matriz cognitiva. Não seria apenas visual, mas convocaria todos os sentidos que atuariam em trocas comunicativas ainda não codificadas. A autora considera que Flusser atuou na construção de uma teoria da visualidade onde a imagem técnica seria capaz de engendrar uma espacialidade cognitiva, que registra uma nova maneira de ser e estar no mundo.

Da imagem tradicional, passamos à imagem técnica de superfície. Em superfícies, conforme tratamos aqui, a imagem técnica vai além da adequação em relação ao mundo e passa a atingir escalas progressivas de abstração – as imagens bidimensionais, desprovidas de volume, são substituídas por aquelas que, graças a cifras ocultas e misteriosas, alcançam novas dimensões aos olhos humanos e surgem totalmente desconectadas da realidade. Segundo Ferrara, como decorrência desse processo, temos uma mudança no modo de conhecer, uma transformação epistemológica que coloca a comunicação em um novo caminho.

Referências

BAITELLO JR., Norval. O Leitor Número 69 ou o Marco Zero de um Futuro Flusser. In: FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2004.

BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. **Vilém Flusser: uma introdução**. São Paulo: Annablume, 2008.

FERRARA, Lucrecia D' Alessio. **A Visualidade com Paradigma da Comunicação enquanto Ciência Moderna e Pós-Moderna**. 9º Compós, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. **Língua e realidade**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

_____. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2004 (primeira edição publicada em 1964).

POLLOCK, Jackson. **Gênios da Pintura**. São Paulo: Abril, 1978.



O jogo de Vilém Flusser:
pistas para uma estética “sem chão”

Cesar Baio



O jogo de Vilém Flusser: pistas para uma estética “sem chão”

Cesar Baio

Introdução

O jogo aparece de maneira transversal nos textos de Vilém Flusser, revelando-se como uma alternativa encontrada pelo filósofo para se posicionar diante dos automatismos cada vez mais complexos da sociedade que emerge em sua época. Para entender jogo em Flusser, no entanto, talvez tão importante quanto adentrar o universo conceitual do filósofo seja examinar como ele próprio se assume como jogador, ao tomar o texto e a língua como aparatos em relação aos quais se deve assumir uma postura lúdica. Por isso, além de procurar em Flusser uma definição do conceito, o presente texto visa a análise de como o filósofo assume ele próprio o jogo como uma maneira de estar no mundo, uma postura lúdica de busca pela utopia liberdade, um modo de existência que se deixa ver em sua maneira de pensar, escrever e se relacionar com a cultura, com a língua e com o outro.

Ao assumir essa postura lúdica, Flusser tenta escapar de certos padrões impostos pela língua e pela escrita, especialmente aqueles construídos pela lógica discursiva, segundo uma posição que pode ser bem representada por sua emblemática proposta de superação do pensamento histórico pelo pós-histórico. Aqui, a obra do filósofo é analisada de uma perspectiva da estética, visando compreender como ela própria dá corpo à filosofia que propõe. Por fim, esta discussão é contraposta a certos procedimentos cada vez mais comuns na arte contemporânea, visando tomar a postura lúdica de Flusser como um instrumento conceitual capaz de oferecer uma base teórica consistente para futuras investigações no campo das artes.

O jogo com a língua

O jogo como elemento cultural ganhou destaque no pensamento ocidental a partir de Johan Huizinga, com seu livro *Homo Ludens*, originalmente publicado em 1938. Ao estudar aspecto lúdico da cultura, Huizinga viu no jogo um caráter profundamente estético. “[...] jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens)” (HUIZINGA, 2000, p. 7). Talvez seja mesmo essa capacidade de imaginação (*Einbildungskraft*) que tenha chamado a atenção de Flusser, que viu no jogo um modo de criar imagens que se projetem no mundo com força suficiente para questioná-lo, para tensionar suas incoerências, para fazer pensar sobre os cenários virtualmente inscritos nas atualizações de uma realidade cada vez mais complexa.

Como filósofo, teórico da mídia e crítico cultural, Flusser sempre se valeu habilmente da língua e do texto para articular seu pensamento e se inserir nos círculos intelectuais. Mas, já no início, Flusser percebeu o aspecto de “aparato” que toda língua mantém e, desde então, passou a procurar incessantemente por maneiras de desviar-se dos seus automatismos. Flusser sempre se manteve atento ao modo como os processos de mediação conservam formas próprias de estruturar o pensamento e, por consequência, como eles determinam o modo como nos posicionamos diante da sociedade e do outro. Entre os aspectos mais nocivos dos automatismos dos modelos de comunicação em vigor em sua época (especialmente na TV, mas também no rádio e no cinema), estava a organização estrutural baseada no discurso. Para o filósofo, é a partir da lógica discursiva, que atravessa a cultura e a comunicação de massa, que se estrutura um modelo de sociedade baseado na concentração de poder e na unilateralidade ideológica. Como uma anomalia sistêmica, essas características teriam a longo prazo efeitos catastróficos na humanidade, tal como já teria acontecido nas sociedades onde se desenvolveram regimes totalitaristas.

Em contrapartida, ele também percebeu a ineficácia das estratégias críticas em vigor nas décadas de 1960 e 1970, que buscavam negar frontalmente os discursos dominantes através da imposição de outros discursos. Fundadas sobretudo no marxismo e no estruturalismo, as correntes que surgiram nesse período se engajavam contra as instituições na tentativa de romper com o poder estabelecido. Apesar disso, elas mantinham, ao final, a mesma lógica de organização que combatiam. Eis porquê tantas revoluções acabaram por constituir regimes tanto ou mais opressivos quanto os antecessores.

Esse foi o modo encontrado por Flusser para melhor aproximar a estética comunicacional de questões políticas e éticas. Ele percebeu que para a sociedade estar organizada de outra maneira seria necessário, antes, encontrar outros modos de construir e comunicar o próprio pensamento. Seria preciso, então, uma lógica que rompesse com a linearidade discursiva. Ao buscar uma resposta a tal questão, ele viu no diálogo uma alternativa ao discurso e procurou, ele mesmo, se desviar da lógica discursiva em seus textos. Concebeu, então, um modo de pensar pós-histórico que foi sendo aprimorado por ele, como conceito e como estética, ao longo dos anos.

Muitas das características de sua personalidade e de seus textos, se analisadas do ponto de vista aqui proposto, revelam-se como estratégias muito bem articuladas para que seus ensaios escapassem da forma discursiva. Dentre as principais delas, pode-se notar, estão: seu estilo próprio de escrita, considerado em sua época como antiacadêmico; sua predileção pelo ensaio como gênero ideal; seus provocativos jogos de linguagem, baseados na lógica e na etimologia das palavras; uma linguagem floreada, marcada por um existencialismo bastante particular; uma maneira peculiar de aplicar o método de redução fenomenológica para elaborar suas questões e argumentos, algo que o habilitava a pensar por meio de diagramas conceituais, ou seja, por meio de imagens; a adoção da tradução como um modo de reescrever e de repensar suas ideias; seu estilo provocativo e irônico; e, sobretudo, um modo próprio de conduzir o leitor através das curvas do seu pensamento, por meio da sucessão de argumentos e contra-argumentos.

Em sua busca pela liberdade, Flusser passou a jogar com a linguagem e acabou se tornando “sem chão” também em seus textos. A análise dessa maneira de organizar a escrita e a linguagem é capaz de revelar um modo específico de pensar, pautado no diálogo e na emancipação daquela lógica discursiva de imposição e coerção do outro. Este diálogo libera tanto o filósofo quanto o leitor para alternar entre diferentes perspectivas e múltiplos futuros possíveis.

As estratégias de jogo

Flusser fez da tradução um elemento importante no processo de aprimoramento de suas ideias. Seus textos eram elaborados inicialmente em uma língua e, em seguida, reescritos em outras, multiplicando suas principais questões em diferentes versões do mesmo argumento. Em cada atualização, seus pensamentos eram reorganizados, transformados e ampliados, num processo de reformulação constante.

Embora esse aspecto coloque certa dificuldade na leitura de seus textos, assim como no mapeamento de sua produção, ele também se apresenta como uma estratégia eficiente para romper com os modelos estruturantes do pensamento que estão inscritos em cada língua. Há coisas que só se pode falar em alemão, outras só em português, outras somente em francês. Flusser sabia disso e explorava a diversidade dos campos epistemológicos dos vários idiomas que conhecia. Além do tcheco e do alemão, aprendidos na juventude em Praga; ele também utilizava o português, o inglês, o francês e, de modo pontual, o italiano, o russo e até mesmo o tupi. Em seus textos e em suas aulas, ele atravessava esses diversos universos semânticos a todo momento, visando escapar dos determinismos impostos pelos modelos de pensamento que estruturam uma língua em particular, seja ela qual for.

Outra estratégia adotada por ele foi a esquiva dos rígidos modelos de escrita e organização textual próprios do estilo acadêmico. Ao contrário da práxis científica, Flusser raramente apresentava suas referências e muitas vezes tomava como dados conceitos importantes para a compreensão da genealogia dos seus

argumentos. Além disso, ele quase sempre jogava com aproximações e distanciamentos, profundidade e superficialidade. Esta talvez fosse uma das suas estratégias mais radicais de busca pela liberdade (sua e de quem o lê). Em seus textos, o filósofo costuma conduzir o leitor ao longo de uma argumentação claramente defendida e embasada, mas, logo adiante, é comum que o próprio texto apresente um contra-argumento que tente invalidar as ideias anteriormente defendidas. Nessas curvas, ele vai dando voz a pensamentos diferentes e, na maioria das vezes, contraditórios. Por vezes, ele deixa o texto inconcluso e dá ao leitor a tarefa de encontrar uma resposta viável as suas indagações. Estas inversões se constituem verdadeiros labirintos com idas e vindas que colidem, em embates estonteantes de conceitos e contra-argumentos.

Na vocação borgeana de Flusser está a beleza e a sofisticação de sua estética, porém, talvez esteja nela também um dos aspectos que mais tenha causado mal entendidos na recepção de sua obra. Interromper a leitura pouco antes de uma dessas curvas, tanto quanto negar-se a fazer uma delas, pode custar muito ao entendimento de qualquer leitor. Acompanhá-las, porém, é tarefa de longo prazo, mas que se faz necessária para se compreender devidamente seus métodos e sua filosofia. Como afirma Norval Baitello Jr. (2008) na introdução ao livro *O Universo das imagens técnicas*, este método em que Flusser subverte seus argumentos, inverte o próprio objeto e, com isso, desafia olhar do leitor, é decisivo para que ele opere os mergulhos mais extensos e profundos nos seus problemas prediletos.

Estes aspectos dão certa estranheza aos textos de Flusser e estabelecem uma poética muito particular, algo como uma poesia da lógica, expressa nas curvas, nos argumentos e nos saltos que desprezam a linearidade histórica e que demandam do leitor uma sensibilidade diferente daquela inscrita nos textos de outros filósofos. Mais do que uma forma de escrever, seu texto materializa seu próprio modo de pensar. Elaborada a partir desta estratégia precisamente articulada, cada curva do texto e cada inversão lança o leitor para fora e o coloca de frente com a materialidade da própria escrita e com o caráter argumentativo das suas ideias. Ao

seu modo, Flusser rompe com a transparência da imersão e abre mão da condução romanesca para dar espaço a uma escrita diagramática, processual e imagética.

Diante desta escrita, o leitor é chamado a gerar suas próprias ideias, conexões e hipóteses. Justamente ao se revelar como estrutura, nas curvas do seu pensamento, é que o texto libera seu leitor. A maneira como se estabelecem os conflitos entre ideias aparece como uma estratégia que visa dar conta das ambiguidades próprias ao mundo. Situar-se nessas idas e vindas do texto flusseriano é um verdadeiro desafio e exige conhecer com certa latitude a genealogia de tais pensamentos.

O diálogo em Flusser

Os processos psíquicos ditos “conscientes” assentam sobre camadas grossas de processos “coletivos”, há constante trânsito entre todas as camadas, e o sujeito individual forma espécie de ponta de um iceberg o qual por sua vez flutua em um oceano inarticulado (Flusser, *De sujeito em projeto*, p. 4)⁴¹.

A partir de suas curvas, o texto de Flusser estabelece o que se pode entender como um jogo entre discursos de consciências independentes. Tal escolha estilística representa formalmente a própria base conceitual que cruza o pensamento flusseriano no nível mais abrangente e, ao mesmo tempo, profundo: a existência essencialmente dialógica do humano. Para Flusser (*Curso de teoria da comunicação - Média IV*, p. 1), o diálogo é o processo mais adequado para que uma informação seja criada. Ele permite que conhecimentos armazenados em diferentes memórias se entremochem, dando origem a algo diferente do que era conhecido até então. Por isso, para o filósofo, o diálogo é a única maneira de estabelecer uma relação não coerciva e de respeito mútuo, de acordo com um projeto que segundo ele já estaria preconizado na visão fenomenológica da sociedade desde Husserl (FLUSSER, *On Husserl*, p. 4).

41 Este e outros textos inéditos não possuem referência de ano de publicação, por isso aparecem mencionados pelo título. Eles foram consultados diretamente em visita ao [_Vilém_Flusser_Archiv](#), hospedado na Universität der Künste Berlin.

No horizonte desta proposta está a criação de uma rede composta de relações intersubjetivas, de encontros e de diálogos. Assim como seus textos, sua personalidade e sua maneira de pensar eram uma busca por se esquivar da unanimidade. Sabe-se que suas provocações, tensionamentos, inversões e atravessamentos acabaram por gerar debates acalorados e, também, alguns inimigos. Mas é preciso notar, no entanto, que esse modo de Flusser se posicionar permitiu a ele desviar seus argumentos do eixo organizador de um discurso unívoco e confrontar de maneira franca seu pensamento com o do outro, de modo a propor diálogos efetivamente polifônicos, no sentido bakhtiniano do termo.

Nada indica que Flusser tenha tido algum contato com a obra de Mikhail Bakhtin. Entretanto, uma análise do método que Flusser utiliza para elaborar argumentos e formular questões revela uma estratégia baseada no entrecchoque de pensamentos autônomos, tal como foi proposto pelo crítico literário e filósofo russo. É possível, de certa maneira, encontrar em Flusser a independência ideológica que Bakhtin identificou em Dostoiévski como uma “polifonia de vozes plenivalentes” (BAKHTIN, 1997). Vozes estas que, dentro do texto, mantêm independência tanto uma da outra quanto em relação ao próprio autor da obra.

Por assumir esta característica, segundo Bakhtin, as personagens de Dostoiévski se tornavam “equipotentes” na medida em que mantinham uma relação de independência de poder e de autonomia ideológica. Tal como em Dostoiévski, em Flusser, cada ideia encontra sua contraparte. E é nesse confronto que ele elabora seus argumentos e formula suas questões. Ao analisar a gênese filosófica do seu pensamento, é possível perceber que, de fato, esta não é apenas uma coincidência. Flusser e Bakhtin mantêm como referência comum a filosofia de Husserl, que inspirou também muitos outros pensadores, tais como Martin Buber, para quem a própria existência humana é fundada no diálogo com o outro, e Wittgenstein, que também assume uma visão de mundo baseada no diálogo.

Na obra de Flusser, o enfrentamento entre consciências plenas de poder muitas vezes é radicalizado ao máximo pela alternância entre pessimismo e otimismo. Esta oscilação foi responsável por outros dos tantos equívocos na leitura de sua obra. Como afirma Andreas Strol, muitos viram nele uma figura “cult do admirável mundo novo da mídia”⁴², um “profeta das tecnologias da informação”⁴³, ou ainda, “um pioneiro radical das novas tecnologias do micro chip, do monitor e do computador”⁴⁴, enquanto isso, outros tantos o tomavam como um apocalíptico frente à imagem, à tecnologia e à mídia.

Flusser não era otimista, nem pessimista, e era os dois ao mesmo tempo, ele jogava no entremeio dessas duas posições. Esse era seu jogo, um modo que ele encontrou de criar ambiguidade em seus textos, na tentativa de se aproximar da diversidade e das múltiplas forças de tensão do contexto cultural atual. Essas idas e vindas, baseadas em uma argumentação em curvas, gera um diálogo com o leitor e, por fim, tornam-se capazes de abalar a estabilidade requisitada para uma leitura unidirecional de seus textos. E tal ambivalência é muito significativa, pois representa a um só tempo: a profunda recusa por determinismos de qualquer ordem, a impossibilidade de pensar o homem se não pela sua relação com o outro e uma concepção do mundo tal como uma complexidade inexplicável.

A relação dialógica de Flusser com a sua obra demonstra, sobretudo, a procura por um modo de se libertar do aspecto instrumental da língua. É certo que a escrita mantém uma dimensão de instrumento, mas, como todo aparato, ela é sobretudo um modo de organização de elementos simbólicos do mundo, composto por uma série de camadas de conhecimentos que mantêm dimensões éticas, políticas, sociais, ideológicas, e que

42 Ver as referências feitas à Flusser em Ströhl (2000). A começar por: Ströhl in K.P. Liessmann: “Wir können nur noch Saboteure sein”. in: Der Standard, March 13, 1991, p. 27

43 Wolfgang Preikschat: Das Zeitalter der Buchstaben ist am Ende. in: PS N° 256, probably 1985, p. 30.

44 Michael Schmidt-Klingenberg: “Die Macht geht auf blöde Apparate über”. in: Der Spiegel, No. 19, May 8, 1989, p. 133 ff

se constituem por modelos epistemológicos. Assumir exclusivamente seu aspecto instrumental (técnico), na tentativa de proferir uma filosofia, seria negligenciar todas essas outras dimensões.

O aspecto instrumental do aparelho passa a ser desprezível, e o que interessa é apenas seu aspecto brincado. Quem quiser captar a essência do aparelho, deve procurar distinguir o aspecto instrumental do seu aspecto brincado [...] (FLUSSER, 2002a, p. 26).

Justamente essa busca leva Flusser a encontrar uma postura ética que possa responder a um modo de estar no mundo que fuja da lógica discursiva e que dialogue, no lugar de tentar impor-se sobre o outro. Tal modo de se posicionar em relação ao mundo pode ser resumido na passagem do *homo sapiens* para o *homo ludens*. No ensaio intitulado *Nascimento de imagem nova*, ao tratar dos aparatos de ordem técnica, Flusser chega ao conceito de tecno-imaginação, que se refere a um modo de identificar os automatismos dos aparatos para, então, jogar com eles. Tal conceito, porém, ultrapassa os limites das tecnologias de comunicação e pode ser entendido como uma maneira de se relacionar com todos os aparatos que constituem mais de modo mais amplo nosso nosso contexto cultural.

Tecno-imaginação não é contestação, mas superação da situação atual do mundo codificado. Não leva à revolução... Leva, pelo contrário, a uma ação que se aproveita da situação estabelecida com propósitos estranhos aos dos atuais manipuladores. Tecno-imaginação é precisamente a capacidade de imaginar as ideologias atualmente manipuladoras, e de brincar com elas. E quem possui tecno-imaginação seria, *ipso facto* o oposto tanto do ideólogo quanto do tecnocrata: seria jogador, *homo ludens*. Em suma: tecno-imaginação não seria pensamento crítico, mas pensamento estrutural, ironicamente reformulador dos dados disponíveis (FLUSSER, NASCIMENTO DE IMAGEM NOVA, p. 16).

Trata-se de um modo de existência de um ser “sem chão”, que por não fincar raízes pode se deslocar entre territórios, ideologias, perspectivas e poderes diferentes: ser livre e jogar. Jogando, é possível estar dentro e fora a um só tempo. É possível não se negar a ser sujeito do mundo, mas também não se deixar tomar como objeto. Estar dentro para conhecer e estar fora para pensar. Jogar seria assim, para Flusser, a única maneira viável de exercitar a liberdade. Essa existência “sem chão” talvez seja uma das condições mais essenciais para o jogo flusseriano, já que é ela que permite o trânsito entre o dentro e o fora do poder de captura do aparato.

Pistas para pensar a arte contemporânea

A partir de sua filosofia “sem chão”, Flusser adotou a figura conceitual do *homo ludens* tanto para operar com seus conceitos teóricos quanto como um modelo ético de se posicionar diante dos automatismos da língua. Esse jogo que o filósofo coloca em operação, é preciso notar, mantém estreitas relações com muitos dos procedimentos em vigor na arte contemporânea.

Pode-se questionar se, de algum modo, os procedimentos e posicionamentos que foram sendo assumidos na arte ao longo do século XX, no caminho da construção do que chamamos hoje de arte contemporânea, não guardariam semelhanças com a postura “sem chão” assumida por Flusser. Tal postura que poderia, talvez, ser identificada nas ações dadaístas, na intervenção crítica no circuito da arte de Duchamp, nos questionamentos sobre o objeto artístico feitos pela performance e na proposta de tomar a arte como pensamento, tal como colocada pela arte conceitual.

Ao lastro do dadaísmo e da arte do pós-guerra, seria preciso somar, ainda, o que vem sendo produzido nos últimos quinze ou vinte anos. Cada vez mais, os aparatos culturais se complexificam e se empoderam, aproveitando-se do discurso tecnocientífico, da expansão das redes digitais e do papel das mídias no capitalismo atual. Conscientes disso, muitos artistas passam a operar nestes circuitos, infiltrando-se nos seus aparatos, problematizando-os e reprogramando-os tal como acham mais conveniente. Pensar

a arte na contemporaneidade exige que, em algum momento, se atente para o modo como o artista tem se posicionado em relação aos níveis atuais do avanço tecnológico, à automatização (disciplina) das práticas culturais e aos papéis da mídia, da tecnologia e da ciência na construção da sociedade que emerge no século XXI.

Dentre os procedimentos mais comuns desses artistas, poderiam ser listados: o “raqueamento” de aparatos de produção e exibição de imagem em sua dimensão mais material, justamente aquela de seus circuitos eletrônicos e engrenagens; o uso de equipamentos, mídias e aplicativos desenvolvidos pela indústria para outros fins que não o entretenimento em massa; a intervenção nos sistemas midiáticos a partir da exploração das deficiências em seus fluxos de informação e seus protocolos (tal como fazem a dupla *The Yes Men*, por exemplo); a invenção de aparatos técnicos especulativos que fazem uso de tecnologias avançadas para problematizar os modelos de representação instituídos pela indústria midiática.

A figura conceitual do *homo ludens* parece oferecer uma perspectiva interessante para analisar o modo como os artistas passaram a atuar diante dessa complexidade e do poder dos aparatos culturais emergentes. As estratégias e procedimentos assumidos por eles aparecem como uma maneira hábil de se posicionar eticamente, uma vez que partem do esgotamento das posturas baseadas no contradiscurso engajado, e que, no lugar da negação, permitem ao artista transitar entre os sistemas, redes e circuitos. Trata-se de problematizar em lugar de contestar e, assim, superar os modelos estabelecidos apontando para outras lógicas possíveis de organização social.

Estes artistas parecem não mais propor a revolução, mas a superação dos aparatos estabelecidos. Ao se inserirem nos circuitos artístico e midiático para, a partir desses lugares, propor suas intervenções, eles potencializam sua capacidade de problematizar as dinâmicas culturais estabelecidas. Dessa forma, eles agem de maneira diferente da produção engajada contra as instituições de arte e de poder, muitas das quais permanecem até hoje assentadas na crítica marxista. Enquanto a ideia de resistência pode pressu-

por a tentativa de evitar o movimento, o que estes artistas buscam justamente é criar movimento. Mas movimento em direção própria, é claro. Assim como Flusser, eles parecem ter percebido que a negação de um sistema não necessariamente o enfraquece e que, portanto, é preciso encontrar uma estratégia mais bem habilitada para fazer refletir sobre ele, para problematizá-lo, para tornar evidente as incoerências e as tensões que são inteligentemente escondidas em suas “caixas-pretas”. Para isso, muitos artistas que se voltam aos aparatos de produção de imagens deslocam-se entre territórios, sem fincar raízes e sem defender uma posição opositora tão bem definida. Ele se deixa fazer parte do sistema para corrompê-lo pelas fissuras de suas contradições. Ele se mantém dentro e fora, ele atravessa e retorna.

Tendo em vista a abundância e a diversidade deste terreno, o presente texto não pretendeu analisar esta produção. Antes disso, buscou-se aqui levantar evidências que permitam vislumbrar uma teoria analítica capaz oferecer uma perspectiva interessante para o estudo futuro das práticas artísticas contemporâneas a partir da figura do *homo ludens*. Práticas estas que, tal como a escrita flusseriana, jogam nas idas e vindas, se inserem nos aparatos culturais para então jogar conscientemente com eles e que, por isso, poderiam ser entendidas como uma “arte sem chão”.

Referências

BAITELLO Junior, Norval. **A era da iconofagia**. Ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. A escalada da abstração In: FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume. (prefácio), 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**; tradução Paulo Bezerra 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Estética da criação verbal**; trad. Maria Ermantina Galvao G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FIRMEZA, Yuri (Org.). **Souzousareta Geijutsuka**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

FLUSSER, Vilém. **We shall survive in the memory of others**. Budapest: C3 Center for Culture and Communication Foundation, (DVD, 2010)

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

_____. **Bondelos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007a.

_____. **Língua e Realidade**. São Paulo: Annablume, 2007b.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002a.

_____. **Writings**; editor Andreas Ströhl. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002b.

_____. **Los Gestos**. Barcelona: Herder, 1994.

_____. **Curso de teoria da comunicação** - Media IV. (disponível no *_Vilém_Flusser_Archiv*, hospedado na Universität der Künste Berlin).

_____. **Aspectos e prospectos da arte cibernética**. (disponível no *_Vilém_Flusser_Archiv*, hospedado na Universität der Künste Berlin).

_____. **Códigos**. (disponível no *_Vilém_Flusser_Archiv*, hospedado na Universität der Künste Berlin).

_____. **Do sujeito em projeto**. (disponível no *_Vilém_Flusser_Archiv*, hospedado na Universität der Künste Berlin).

_____. **Nascimento de imagem nova**. (disponível no *_Vilém_Flusser_Archiv*, hospedado na Universität der Künste Berlin).

_____. **On Husserl**. (disponível no *_Vilém_Flusser_Archiv*, hospedado na Universität der Künste Berlin).

_____. **Crise em arte?**. (disponível no *_Vilém_Flusser_Archiv*, hospedado na Universität der Künste Berlin).

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas; tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOLQUIST, Michel. **Dialogism**: Bakhtin and his world. London: Routledge, 2000.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva (primeira edição de 1938), 2000.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**, Paris: Aubier, 1989.

STRÖHL, Andreas. Introdução In FLUSSER, Vilém. **Writings**; editor Andreas Ströhl. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, (Introdução), 2002.

STRÖHL, Andréas. Flusser como pensador europeu. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo (eds.). **Vilém Flusser no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia**: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.

Cedric Price e Vilém Flusser:

apontamentos para uma abordagem autônoma da
produção habitacional de interesse social no século 21

*Ana Paula Baltazar
Lorena Melgaço*

Cedric Price e Vilém Flusser: apontamentos para uma abordagem autônoma da produção habitacional de interesse social no século 21

*Ana Paula Baltazar
Lorena Melgaço*

Propomos aqui a discussão das possibilidades de alinhamento das ideias de Cedric Price com as de Vilém Flusser, principalmente obsolescência programada, incerteza, value-free, deleite, informalidade e jogo, visando entender o potencial de aplicação de tais ideias no contexto da habitação de interesse social flexível e evolutiva visando autoconstrução, autoprodução e, idealmente, autonomia.

Antes de começarmos a discussão das possibilidades de alinhamento das ideias e sua viabilidade para promover a autonomia dos diretamente interessados na produção do espaço habitacional, vale uma ressalva (ou alerta, se preferirem). Como trabalhar essas ideias a caminho da autonomia de quem produz seus espaços evitando um retorno nostálgico às propostas dos arquitetos dos anos 1970 (que por sinal não resultaram em nenhuma autonomia⁴⁵) e escapando do fetiche da arquitetura social no século 21⁴⁶?

Na década de 1970 diversas iniciativas exploraram a participação e a autoconstrução através da simplificação dos processos construtivos, como o método de autoconstrução de Walter Segal e a flexibilidade do espaço de John Habraken. Apesar de abrirem caminho para a discussão proposta aqui, deve-se evitar um retor-

45 Ver a proposta de autonomia de John Turner (1976) que acabou reduzida à participação (ou participacionismo), servindo de munição para grupos neoliberais que advogam a retirada do Estado (e de investimentos públicos) de cena.

46 Refere-se como fetiche da arquitetura social no século 21 o fato de os arquitetos enfeitados por demandas sociais se ocuparem de tais demandas usando os mesmos instrumentos formais da prática convencional, como se o que estivesse em jogo não fossem as relações sociais de produção (e uma possível transformação social), mas o atendimento formalista das demandas (usualmente baseado em produtos resultantes de experimentos sociais dos anos 1970, que são lidos como modelos formais e replicados).

no nostálgico a tais ideias, pois, além de inseridas em um outro contexto, em última análise, não resultaram na desejada autonomia. Sua reprodução acrítica reforçaria a disseminação do fetiche da arquitetura social do século 21, que se vale dos mesmos instrumentos formais da prática convencional para atender crescentes demandas e está imersa na atmosfera de banalização das práticas sociais em modelos que resultam em um entusiasmo mimético. Para escapar dessa tendência, é preciso ampliar a discussão e criar meios (interfaces) para que os diretamente interessados consigam ter acesso a informação e meios de produção para a autonomia na produção do espaço.

Aqui, lançaremos mão da discussão proposta por José António Bandeirinha⁴⁷ para avançar a análise crítica da produção habitacional atual frente aos ideais dos anos 1970 e ao fetiche da arquitetura social, para então chegarmos à discussão das possibilidades de autonomia a partir das ideias de Flusser e Price. O contexto ou o clima geral da arquitetura do século 21 é bem distinto do contexto e das motivações dos anos 1970 (na verdade do período entre as décadas de 1960 e 1980). Bandeirinha aponta isso muito bem quando discute os reflexos do Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL) na produção habitacional contemporânea. O SAAL surgiu de uma política habitacional durante o governo provisório na Revolução dos Cravos em Portugal nos anos 1970 que promoveu financiamento e assistência técnica para associações de moradores construírem habitações dignas. A relevância dessa experiência deve-se, principalmente, à quantidade de habitações providas (milhares) e à diversidade de propostas arquitetônicas e de gestão dos empreendimentos pelas associações de moradores. Em seu texto “*Verfremdung*” vs. “*Mimicry*”: o SAAL e alguns dos seus reflexos na contemporaneidade⁴⁸, Bandeirinha discute dois conceitos importantes, “*Verfremdung*” e “*Mimicry*”. “*Verfremdung*” é a noção brechtiana de “distanciamento” que foi apropriada por Álvaro Siza para abordar a participação no projeto no caso do SAAL, focando no fato de que “o compromisso com os moradores não significava

47 Bandeirinha, 2010.

48 *Ibid.*

assumir directamente as suas aspirações, mas antes a consciência, rigorosa e permanente, de estar representando os seus interesses através da representação que, neste caso, era a Arquitectura”⁴⁹. “Mimicry” é a noção lacaniana de “uma atitude de camuflagem em que o sujeito se faz passar pelo outro, não para se harmonizar com este, mas antes para o atacar”⁵⁰. Tal noção de “camuflagem” é apropriada por Homi Bhabha nos estudos culturais pós-colonialistas para criticar os discursos que ilusoriamente empoderam o outro, o colonizado, a partir de uma falsa homogeneização, para na verdade se apropriar do outro com estratégias reformistas, regulatórias e disciplinares⁵¹. Bandeirinha discute a diferença de motivação e contexto da produção dita “social” da arquitetura nos anos 1970 e na atualidade, contrapondo as noções de distanciamento e camuflagem.



Imagem 01 – Conjunto Habitacional Bouça, Porto, antes de sua reforma
 Fonte: Arquivo pessoal do Sr. Cardoso, Presidente da Associação da Bouça, Porto.

49 *Ibid.*, p.71.

50 *Ibid.*, p.68.

51 Bandeirinha fala que “são dessa génese [mimicry] os discursos que tentam reconhecer algumas das virtudes socialmente instituídas nos perfis comportamentais dos indivíduos e das comunidades tidos como ‘menos evoluídos — embora selvagens, têm bom coração; embora miseráveis, têm dignidade; embora famintos, não são violentos’; e por aí adiante” (*ibid.*, p. 69).

Bandeirinha aponta que a arquitetura dos espaços habitacionais no pós-guerra “trilhava [...] um percurso que se situava entre a crise produtiva e a demissão formal”⁵², em que o próprio *modus operandi* da arquitetura (apoio técnico para reprodução dos tipos formais vigentes) era posto em xeque. Vale lembrar que no fim dos anos 1960 a arquitetura volta-se para abordagens fenomenológicas e semióticas, propondo um afastamento das prescrições formais que resultavam do atrelamento da prática profissional às ciências exatas⁵³. Ainda que o abandono da prática formalista não tenha de fato acontecido de maneira generalizada (fenomenologia e semiótica foram prontamente incorporadas na prática formalista), parece que pontualmente, principalmente nos casos de atendimento de demandas sociais, isso começou a ser considerado. Bandeirinha argumenta nessa direção quando fala que “a investigação apontava seriamente para a **simplificação de processos tendente à democratização da capacidade construtiva**”⁵⁴. Contudo, o próprio Bandeirinha sustenta que no caso do SAAL “o investimento na formulação de pressupostos metodológicos que pudessem veicular relações de mudança ou

52 *Ibid.*, p. 66. Bandeirinha enfatiza que nos anos 1970 a arquitetura “era conotada direta e indissolúvelmente com o *establishment* capitalista, que promovia a dissolução da cidade e que gerava as contradições a partir das quais se fundavam esse outro tipo de cidades, mais pobres e marginais” (*ibid.*, p. 65–66). Por um lado esse atrelamento ao capitalismo levou pensadores como Manfredo Tafuri a pronunciarem a crise da função ideológica da arquitetura e a inutilidade do debate visto a impossibilidade de superar tal crise. Por outro lado, levou arquitetos como John Turner e Carlos Nelson Ferreira dos Santos a questionarem a prática arquitetônica que simplesmente promovia apoio técnico à reprodução dos tipos de implantação habitacional vigentes. Bandeirinha menciona que Turner advogava a “inutilidade” enquanto Carlos Nelson advogava a “demissão” de tal exercício da arquitetura. Isso acontecia no contexto da produção habitacional massiva pós segunda guerra.

53 Ver Padovan, 1999, p. 1–4. Padovan fala da moção “que Sistemas de Proporção tornam bons projetos mais fáceis de serem feitos e maus projetos mais difíceis” que perdeu por 60 votos a 48, no RIBA em 18 de junho de 1957 (No original: “*Systems of Proportions make good design easier and bad design more difficult*”). Se nos anos 40 e início dos 50 o debate na arquitetura girava em torno da aplicação de regras formais para projetos (sistemas matemáticos e teoria da proporção), culminando com o livro de Colin Rowe, *The mathematics of the ideal villa*, no fim dos anos 50 o debate já se ocupava de questões espaciais (Bruno Zevi, *Architecture as space*, 1957) e no fim dos anos 60 se ocupava da semiótica (Jencks, Baird, Broadbent, Bunt, Eco etc.).

54 Bandeirinha, 2010, p. 67 (grifo nosso).

ruptura com a tradição foi, dada a pressão social e política que envolvia as intervenções, pouco significativo” e que “as condições de exercício da Arquitectura nas operações do processo SAAL foram reguladas por uma relação *tradicional* com o projecto”⁵⁵. Independente do processo ter resultado na manutenção da tradição de projeto, não há dúvida que a motivação dos arquitetos e o contexto eram diferentes do que vemos atualmente. A consideração da participação popular no processo de projeto respeitando o que Siza chama de “distanciamento” era parte da motivação dos arquitetos que lidavam com demandas sociais nos anos 1970. O contexto social era visto como algo a ser transformado pela arquitetura, que “representaria” os interesses da comunidade. Ainda que a solução apontada para uma nova prática fosse baseada na ideia do arquiteto representar a comunidade e não de envolver diretamente os interessados, havia uma discussão explícita sobre a inutilidade da prática convencional da arquitetura para o atendimento das demandas dos espaços cotidianos, principalmente habitacionais.

Já no século 21 não se pode dizer o mesmo nem do contexto social nem do debate em torno da arquitetura e da prática profissional.

Por um lado, a saturação do mercado de trabalho, pelo que diz respeito à encomenda tradicional, conduz à procura de frentes de acção menos comuns, mais inovadoras, se quisermos. Por outro lado, a proverbial generosidade da juventude, associada a uma certa nostalgia, quem sabe se justificada, da ambição de mudar o mundo que caracterizou algumas gerações anteriores, conduzem os newcomers da profissão a um fascínio pela possibilidade de trabalharem para estratos sociais e para contextos urbanos mais pobres ou, como se diz hoje, onde não há investimento e, por conseguinte, onde a intervenção dos arquitectos é, por definição, mais arredia⁵⁶.

55 *Ibid.*, p. 72.

56 *Ibid.*, p. 65.

Essa “renovada dedicação” é, para Bandeirinha, “muito diversa daquela a que assistimos nos anos sessenta e setenta”. Há uma clara diferença tanto histórico-ideológica quanto na maneira de encarar as transformações sociais. O papel que a arquitetura desempenha atualmente, enquanto motivação e enquanto disciplina, parece ter se invertido em relação aos anos 1970. Os arquitetos parecem mais interessados em sistematizar em modelos as soluções formais da autoprodução e da auto-organização para adotarem em situações convencionais de projeto do que em repensar a prática arquitetônica para contribuir com tais processos de autoprodução e auto-organização do espaço⁵⁷. Um bom exemplo da origem desse modelo formal é o projeto Habitat de Moshe Safdie, de 1967 em Montreal, que imita a forma da favela e fabrica um conjunto habitacional todo predeterminado em módulos prefabricados, sem nenhuma possibilidade de alteração dos espaços pelos moradores.



Imagem 02 – Projeto Habitat, Montreal, 1967

Fonte: Arquivo pessoal Alice Tavares.

57 Bandeirinha fala que “hoje, não são tanto as formas de organização social, nem as práticas que lhes são correlatas, que inspiram modelarmente a alteridade erudita, mas é a própria dinâmica morfológica – o desenho das casas, dos bairros, as suas recíprocas mediações, a tensão transformadora do tempo, etc. – que traz motivações fortíssimas para a prática arquitetônica” (*ibid.*, p. 68).

Nesse sentido Bandeirinha indica que passamos de um modelo social, que ele chama de turneriano, para um “modelo formal de raiz inspiradamente desconstrutivista”, que ele argumenta ser mimetizante. Nas palavras do próprio Bandeirinha, esse modelo mimetizante “é um jogo de duplo efeito, uma vez que se, por um lado, visa a apropriação de, e o domínio sobre, a alteridade, por outro lado, e em simultâneo, é útil como meio de renovação dos modelos e das práticas inerentes à própria disciplina, alimentando a frenética procura de novidades que a dinâmica contemporânea dos mercados arquitectónico-culturais promove”⁵⁸.

Bandeirinha aponta que o contexto (referencial e metodológico da produção do espaço por arquitetos) passou de objeto de transformação a modelo, “descomprometendo radicalmente o papel mediador do projecto de arquitectura”⁵⁹. Ainda que o foco de Bandeirinha pareça estar na defesa do arquiteto como mediador social por meio do projeto (arquitetura como “representação” dos interesses dos moradores), não podemos deixar de perceber a relevância do que ele levanta, que diz respeito às diferentes formas de encarar o papel do arquiteto que lida com demanda social nos anos 1970 e no século 21.

Como estamos no século 21, imersos na atmosfera da banalização das práticas sociais em modelos, e nos propomos a estudar as iniciativas dos anos 1970, parece importante precisar nosso objetivo, que não é nem um retorno aos anos 1970 e ao arquiteto como o mediador distanciado, e nem tampouco um alinhamento com o entusiasmo mimético atual. Como já dito antes, nosso objetivo é ampliar a discussão e criar meios (interfaces) para que os diretamente interessados consigam ter acesso a informação e meios de produção visando sua autonomia na produção do espaço⁶⁰.

58 *Ibid.*, p 69.

59 *Ibid.*, p 70.

60 Para isso é necessário desenvolver uma gama de interfaces informativas como as propostas pelo grupo de pesquisa MOM – Morar de Outras Maneiras, da Escola de Arquitetura da UFMG, que podem ser encontradas em <www.mom.arq.ufmg.br>. Tais interfaces são cartilhas, escadômetro, estruturômetro, interface de espacialidade, MAHR (Método de Autoconstrução Racional) etc., propiciando níveis diferentes de informação, desde informar para tomar decisão inicial até informar para executar um processo específico ou informar para ampliar as possibilidades de ação no espaço (alteração do espaço ou mesmo sua apropriação de forma criativa, inusitada).

Para escapar das duas tendências discutidas acima, vale retomar a proposta de “**simplificação de processos tendente à democratização da capacidade construtiva**”, de que fala Banderinha. Ainda que pudesse estar presente e ter sido seriamente discutida nos anos 1970, tal proposta jamais se viabilizou e nos parece ser o foco ideal para uma releitura das ideias dos arquitetos dos anos 1970. Independente do foco das propostas dos arquitetos ser ou não em sistemas construtivos, o que importa é a simplificação dos processos (tanto construtivos quanto de articulação dos espaços durante o uso) visando ampliar o engajamento das pessoas na produção de seus espaços (desde construção propriamente dita até a apropriação criativa). Assim, tal simplificação diz respeito tanto aos processos de construção quanto à ampliação da gama de possibilidades de articulação e uso dos espaços.

A discussão proposta aqui enfoca a ampliação da gama de possibilidades de articulação e uso de estruturas e espaços a partir das ideias de obsolescência programada, incerteza, *value-free* e deleite de Price e as de responsabilidade no design, informalidade e jogo de Flusser.

As ideias de Price serão discutidas a partir de um pequeno recorte de seu pensamento, que serve bem ao nosso propósito aqui, que é a proposta de uma mudança na prática profissional: de exercício formal do arquiteto para um imbricamento com o cotidiano, com o ordinário. “Price queria esvaziar a arquitetura ao ponto dela se tornar indistinguível do ordinário”⁶¹. Por isso não tinha nenhum interesse em “comunicações visuais”, como as propostas por seus contemporâneos do grupo Archigram. “Todo seu esforço vai para levantar questões e descrever processos de solução. Como resultado, ele ignora completamente qualquer aspecto formativo (formal), neutralizando sua própria expressão por

61 Koolhaas, 2003, p. 6. No original: “*Price wanted to deflate architecture to the point where it became indistinguishable from the ordinary*”.

tornar-se instantaneamente esquecível”.⁶² Como observa Royston Landau ⁶³, o trabalho de Price não apela para um comprometimento formal arbitrário, e por isso a importância de entender cada um de seus produtos como um processo de compreensão de problemas (*problem-understanding*) e formulação de perguntas (*question-asking*). Um dos pontos chave do trabalho de Price era incorporar a incerteza no produto, focando nas questões postuladas e no seu entendimento, sem contudo formular uma resposta fechada, como uma solução para um problema conhecido. Ele assumia o desconhecimento dos problemas e entendia a arquitetura como uma possibilidade de investigação. Para ele “ninguém deveria estar interessado em projetar pontes – deveriam-se preocupar em como chegar do outro lado”.⁶⁴ A solução proposta era sempre uma espécie de interface para lidar com a incerteza, articulando estruturas, containers, guias etc. visando promover um ambiente para o deleite, livre de valores prescritos (*value-free*), onde as pessoas diretamente interessadas é que atribuiriam valor ao espaço.

Price propunha a rejeição do papel da arquitetura como mera enriquecedora formal dos ambientes, tal como vem sendo praticada. “Tal papel simplesmente encoraja escadas confortáveis, agradáveis tetos a prova d’água e letreiros atrativos em painéis de informação”.⁶⁵ Price argumenta que atualmente há um espectro amplo de deleite e entendimento humanos deixados para encontros sensoriais ao acaso. A passagem do tempo, a velocidade das estações, as mudanças do clima, o crescimento da inteligência

62 Isozaki, 2003, p. 27. No original: “*All his effort goes into raising issues and describing solution processes. As a result, he utterly ignores formative aspects, neutralising his expression into the realm of the instantly forgettable*”.

63 Landau *apud* Isozaki, 2003, p. 27.

64 Price, 2003, p. 51. No original: “*No one should be interested in the design of bridges — they should be concerned with how to get to the other side.*”

65 Price *apud* Isozaki 2003, p. 12. No original: “*Such a role merely encourages comfortable staircases, pleasant waterproof ceilings and clear attractive lettering on information screens*”.

e o envelhecimento do corpo são usualmente compensados pela arquitetura, em vez de usados como partes constituintes de um menu para estender o valor e a utilidade da vida humana⁶⁶.

A arquitetura não vem sendo pensada como uma interface aberta à incerteza, incorporando em seu repertório as contingências da vida. Pelo contrário, a arquitetura vem sendo projetada como uma espécie de resposta às contingências, na tentativa de controlá-las, obviamente desencadeando novas contingências e novos descontroles que demandam novos projetos para resolvê-los. Flusser descreve isso muito bem quando fala que design é obstáculo para remoção de obstáculo, ou seja, no intuito de remover um problema (obstáculo), projetamos um objeto (ou espaço) que nada mais é que um novo obstáculo. Contudo, Flusser aponta que a responsabilidade no design está justamente em tornar esse obstáculo, que projetamos para remover um obstáculo existente, o mais aberto ao outro possível.⁶⁷ Há um alinhamento claro entre as ideias de Price de incerteza, *value-free* e deleite com a ideia de Flusser de responsabilidade no design.

Uma tal abertura do projeto e do produto (objeto ou espaço) para o outro, implica uma eterna incompletude e a consideração do tempo de maneira pouco usual. No caso da arquitetura, isso faria com que o edifício se tornasse um processo de infintos acasos, diretamente ligados ao tempo, como o próprio Price coloca:

66 *Ibid.* No original: “[...] there is a vast range of human delight and understanding that at present is left to chance sensory encounters. The passing of time, the speed of the seasons, the changes of weather, the growth of intelligence and the aging of the body are usually compensated for by architecture rather than used as constituent parts of a menu for extending the value and usefulness of human life”.

67 Flusser, 1999, p. 58–71. Vale dizer que adotamos a referência do texto em inglês, pois a tradução para o português (publicada em *O mundo codificado* – Flusser, 2007, p. 193–98) fere o sentido do texto. No português “A responsabilidade é a decisão de responder *por* outros homens” (grifo nosso), enquanto a discussão proposta por Flusser indica o oposto, ou seja, a responsabilidade é a abertura do design *para* o outro.

Flexibilidade intrínseca, ou sua alternativa, obsolescência planejada, pode ser atingida satisfatoriamente somente se o fator tempo for incluído como um fator absoluto de projeto no processo total de projeto. Tal consciência calculada do fator tempo relacionada à inclusão de atividades e seus interrelacionamentos deve se estender à avaliação da vida útil válida do complexo todo, avaliada primeiramente em termos sociourbanos.⁶⁸

No caso do Fun Palace, um projeto de instalações móveis imaginado por Price em parceria com Joan Littlewood, Price levou em conta uma diversidade de fatores socioambientais e físicos para concluir que o edifício deveria durar apenas dez anos. Além da vida útil social do edifício, sua obsolescência programada (ou planejada), a proposta encampa uma série de artifícios estruturais móveis que permite o engajamento dos usuários em sua reconfiguração ao longo de sua vida útil. Essa proposta nunca foi construída, mas o Kentish Town Interaction Centre partiu do mesmo princípio e teve seu desmanche fortemente defendido pelo próprio Price, pouco antes de sua morte em 2003.⁶⁹

Segundo Isozaki, Price tendia ao “não design”,⁷⁰ o que muitas vezes foi considerado ironicamente por seus pares, quando recontavam um episódio em que Price foi procurado por um casal com a demanda de projeto de uma casa e, depois da conversa inicial, aconselhou que eles se separassem em vez de construir uma casa. Ironia aparte, o que Price evidenciava era “uma preferência por dismantlar a arquitetura e fazê-la desaparecer em sistemas não convencionais relevantes para demandas sociais”.⁷¹

68 Price *apud*, Isozaki, 2003, p. 33. No original: “*Inbuilt flexibility, or its alternative, planned obsolescence, can be satisfactorily achieved only if the time factor is included as an absolute design factor in the total design process. Such calculated awareness of the time factor related to the enclosing of activities and their interrelationship must extend to the assessment of the valid life-span of the total complex, assessed primarily in socio-urban terms*”.

69 Os *Conservationists* de Londres pretendiam tomar o conjunto, contra o que Price argumentou veementemente, defendendo que o prédio já não mais cumpria sua função social e que deveria ceder lugar para outra apropriação do espaço mais útil para seu tempo, e que se quisessem respeitar a “obra” tinham que lembrar que ela tinha sua obsolescência programada, ou seja, de um jeito ou de outro, deveria ser desmanchada.

70 Isozaki, 2003, p. 45.

71 Isozaki, 2003, p. 45. No original: “*a preference for dismantling architecture and making it disappear into unconventional systems relevant to social demands*”.

Price ignorava o campo e as regras do campo. Fazia o que achava que devia em cada caso específico. Suas ideias (obsolescência programada, incerteza, value-free, deleite etc.) levavam em conta uma problematização da vida cotidiana, tirando o foco do arquiteto, de sua profissão, de seu projeto e também desviando da prescrição da vida alheia a partir de um projeto baseado na solução de problema de maneira convencional, ou seja, Price era contra projetos que para atravessar de um lado a outro, propunham uma ponte, de preferência uma bem inusitada, que fosse publicada nas revistas. Muitas vezes Price propôs não fazer nada, não construir nada, levantando questões interessantes: além do episódio do casal, que Price aconselhou a separação em vez de fazer o projeto da casa, no caso de um concurso para Manhattan, ele propôs que nada fosse construído, mas levantou uma série de possibilidades de abertura de usos no lugar.⁷²

Price era veementemente contra o tombamento patrimonial, argumentando que “um volume de espaço em constante aumento, no qual o indivíduo vive e trabalha, está sendo artificialmente preservado não por sua utilidade mas pelo prazer kinestético desfrutado por poucos, que, por sua vez, acham que isso deve ser reconhecido por muitos.”⁷³ Mais adiante, no mesmo texto, fala da tendência ao crescimento da obsolescência social da maioria dos elementos do ambiente urbano: “É duvidoso que a validade do edifício de escritórios de vários andares dos anos oitenta sobreviva o próximo século. Mas o que acontece se até lá

72 Segundo Isozaki, era consenso entre o júri que a melhor proposta era a de Price que propunha não fazer nada, mas “deixar o lugar continuar sendo um lugar urbano aberto” (Isozaki, 2003, p. 46). Contudo, Philip Johnson, que encabeçava o júri, não deixou que Price fosse premiado argumentando que se a proposta de Price ganhasse o concurso perderia todo seu significado social. Tal significado social do concurso nada mais é do que a manutenção da prática profissional formalista intacta.

73 Price, 2003c. Snack 6 of 73. No original: “[...] *an increasing volume of space within which the individual lives and works is being unnaturally preserved not for its usefulness but for a kinaesthetic pleasure enjoyed by the few, who, in turn, feel it should be recognised by the many*”.

estes edifícios forem tombados pelo patrimônio?”⁷⁴ Price acreditava que um alto grau de destruição do tecido existente era uma contribuição positiva à qualidade benéfica da mudança social. O foco de Price era na produção de edifícios como estruturas e não como formas/conteúdos permanentes.⁷⁵

É em torno do conceito de estrutura que mais uma vez coincidem as ideias de Price e Flusser. Num texto de 1973, ‘Linha e superfície’, Flusser chega ao conceito de “estrutura”. Ele argumenta que vivemos hoje, na pós-história, em “estruturas”, sem contudo ignorar as duas condições anteriores (imagem-superfície e escrita-linear), mas propõe “estruturas” como condição possível a partir de um retorno consciente da lógica linear à lógica superficial (imagens que ordenam conceitos).

Quando o homem se assumiu como sujeito do mundo, quando tomou distância do mundo para poder pensar sobre ele – quando o homem se tornou homem – assim o fez graças à sua curiosa capacidade de imaginar o mundo. Assim, criou um mundo de imagens para fazer a mediação entre ele e o mundo dos fatos, com os quais estava perdendo contato à medida que se distanciava para observá-los. Mais tarde, aprendeu a lidar com esse seu mundo imaginal, graças a outra capacidade humana – a capacidade de conceber. Ao pensar por meio de conceitos, tornou-se não somente sujeito de um mundo objetificado de fatos, mas também de um mundo objetificado de imagens. Agora, contudo, ao voltar-se à sua capacidade imaginal, está começando a aprender a lidar com seu mundo conceitual. Através da imaginação ele começa a objetificar seus conceitos e, conseqüentemente, a libertar-se deles. Na primeira posição, o homem encontra-se em meio a imagens estáticas (no mito). Na segunda posição, encontra-se entre conceitos lineares progressivos

74 *Ibid.* No original: “It is doubtful that the validity of the multi-storey office block of the eighties will outlive the next century. But what happens if then these buildings have been listed by the conservationists?”.

75 *Ibid.*

(na história). Na terceira posição, ele encontra-se em meio a imagens que ordenam conceitos (em “estruturas”). Mas essa terceira posição implica um estar-no-mundo tão radicalmente novo que seus múltiplos impactos são difíceis de compreender.⁷⁶

Ainda que em ‘Linha e superfície’ a ideia de estruturas apenas apareça brevemente, apontando para um “estar no mundo tão radicalmente novo que seus múltiplos impactos são difíceis de compreender”⁷⁷, Flusser desenvolve melhor o conceito quando fala dos ‘jogos’.

Flusser propõe “que ‘jogo’ seja todo sistema composto de elementos combináveis de acordo com regras. Que a soma das regras seja a ‘estrutura do jogo’. Que a totalidade das combi-

76 Flusser, 1973. ‘Line and surface’, in Ströhl, 2002, p. 31–32. Adotamos a versão em inglês pois a tradução para o português, ‘Linha e superfície’ publicada em *O mundo codificado* (Flusser, 2007, p. 101–25) distorce o sentido do texto. No original em inglês, Flusser fala que o homem, inserido nessa posição pós-histórica, em meio a imagens que ordenam conceitos, está em “estruturas”. A tradução de Raquel Abi-Sâmara para o português (publicada em *O mundo codificado*), não só ignora o termo “estruturas”, como propõe, no lugar, o termo “formalismo” como uma espécie de síntese das imagens que ordenam conceitos, distorcendo totalmente a lógica da proposição original. Flusser usa o termo “formal” em vários outros textos, e não é por acaso que adota o termo “estruturas”, no plural e entre aspas, nesse texto. O termo estrutura (sem aspas e no singular) também é usado quando ele fala do jogo, e parece haver uma clara conexão entre as duas proposições, que nada têm de formalistas. No original: “*When man assumed himself subject of the world, when he stepped back from the world to think about it – when he became man – he did so mainly thanks to his curious capacity to imagine the world. Thus, he created a world of images to mediate between himself and the world of facts with which, because of this distance-taking process, he was beginning to lose contact. Later, he learned how to handle his imaginal world, thanks to another human capacity – the capacity to conceive. Through thinking in concepts, he became not only subject to an objectified world of facts, but also subject to an objectified world of images. Now, however, by again having recourse to his imaginal capacity, he is beginning to learn how to handle his conceptual world. Through imagination, he is now beginning to objectify his concepts and thus to free himself from them. In the first position, he stands in the midst of static images (in myth); in the second position, he stands in the midst of linear progressive concepts (in history); in the third position he stands in the midst of images that order concepts (in “structures”). But this third position implies a being-in-the-world so radically new that its manifold impacts are difficult to grasp*”.

77 *Ibid.*, p. 32 No original: “[...]a being-in-the-world so radically new that its manifold impacts are difficult to grasp”.

nações possíveis do repertório na estrutura seja a ‘competência do jogo’. E que a totalidade das combinações realizadas seja o ‘universo do jogo’”.⁷⁸ No caso do jogo da velha, por exemplo, estrutura (soma das regras) e repertório são fechados, e por isso todas as possibilidades do jogo já foram reveladas, ou seja, o jogo “acaba”, pois a competência e o universo do jogo coincidem (todas as combinações possíveis do repertório na estrutura já foram realizadas). No caso de jogos com estrutura e repertório abertos, competência e universo não coincidem. Ainda que sejam finitos e limitados (pois estrutura e repertório infinitos implicariam injogabilidade) são possivelmente inesgotáveis. O jogo aberto pressupõe que estrutura seja modificada e repertório reduzido ou aumentado. Tal alteração garante a infinitude do jogo com finitude de estrutura e repertório. O jogo aberto é condição pós-histórica. O homem “distingue-se dos aparelhos que criou no curso de seus jogos pela sua capacidade de constantemente abrir seus jogos”.⁷⁹ Ou, em outras palavras, deixa de ser funcionário de seus aparelhos e passa a jogar com eles⁸⁰, construindo-os num ambiente informal (as regras vão sendo desenhadas enquanto os aparelhos vão se conformando e se modificando, numa espécie de auto-organização).

O homem pós-histórico é projeto para si mesmo em seu ambiente (não é mais sujeito de seus objetos⁸¹ e nem está sujeito ao seu ambiente numa relação de contraposição “homem x ambiente”).⁸² Em seu livro *A fenomenologia do brasileiro*, Flusser aponta algumas características do homem brasileiro como exemplo desse homem pós-histórico. Contudo, também aponta a impossibilidade do homem brasileiro assumir esse projeto pós-histórico por sua incapacidade de organização (talvez pelo excesso das características, ou pela impossibilidade da existência desse homem pós-histórico). Apesar deste texto ser polêmico

78 Flusser, [s.d].

79 *Ibid.*

80 Flusser, 1985.

81 Flusser, [s.d.]b.

82 Flusser, 1989.

entre os estudiosos de Flusser, uns acham que foi uma despedida elogiosa, agradecida e nostálgica do Brasil quando Flusser volta para a Europa,⁸³ outros acham que contém o embrião de um pensamento otimista ainda que não maduro sobre a pós-história. Controvérsias a parte, dentre as principais características estão a informalidade e a abertura para o jogo (indeterminação e incerteza). Tais características, embora prezadas por Flusser, são tidas pelos brasileiros como um problema, “como fatores negativos que depreciam a própria cultura frente à cultura europeia, já que esta favorece a relevância da hierarquia, da ordem e estruturação sob uma ótica determinista”.⁸⁴ Ainda que não valorizadas pelos brasileiros, informalidade e incerteza são características que a cultura eurocêntrica busca atingir investindo num viés científico. “A possibilidade de ajustes em tempo real em um dado sistema, por exemplo, é buscada via cibernética e a tentativa de escape do determinismo historicista é buscada por meio da fenomenologia. Flusser chega a afirmar que, além da investigação científica, qualquer pessoa interessada na mudança paradigmática do trabalho para o jogo, que marca a sociedade pós-industrial, deveria investigar a maleabilidade da cultura brasileira e sua abertura para o jogo e o brincar”.⁸⁵

A ideia de estruturas (do design de estruturas), como proposta por Price e Flusser, (incluindo aqui as noções de regra e repertório), com as quais seja possível o jogo aberto, é uma possibilidade para além do design de objetos e espaços acabados. Em vez de uma postura unívoca (de mão única) de projeto de espaços prescritivos ignorando o jogo, Flusser propõe o estabelecimento de canais dialógicos e reversíveis (em rede).⁸⁶ Ou seja, ainda que a dita ‘sociedade aberta’ atual aparentemente procure preservar a abertura dos espaços urbanos, isso vem sendo feito em detrimento de uma postura aberta de design que considere a onipresença

83 Batlickova, 2011.

84 Baltazar e Cabral Filho, 2011.

85 *Ibid.*

86 Flusser, ‘1985b

ou ubiquidade dos novos *media* e a lógica reversível da rede. Não adianta que o espaço seja urbano (aberto ao público) e descoberto (aberto às intempéries) para que seja de fato uma estrutura aberta no sentido da reversibilidade. Flusser defende o abandono de categorias cristalizadas, sobretudo as do pensamento político (as do poder, da decisão e do governo), em favor do pensamento cibernético e reversível.⁸⁷ A isso ele complementa: “Tarefa difícil e perigosa. Mas devemos assumi-la, sob pena de tornarmos-nos vítimas de um totalitarismo programador e programado de eficiência inimaginável”.⁸⁸ Um possível escape de tal totalitarismo seria programar o campo das relações sociais no sentido de mudar as relações de produção. No lugar de mudanças politicosociais heterônomas superficiais, programam-se estruturas para o jogo visando a autonomia dos diretamente interessados na produção do espaço.

No texto ‘The city as wave-through in the image-flood’⁸⁹ Flusser já começa a apontar a dificuldade de entender a cidade e a produção do espaço a partir de modelos que preconizam a imagem da cidade cristalizando a relação entre política, economia e teoria. Flusser argumenta que:

para os antigos, a economia servia à política e ambas estavam a serviço da teoria, porque teoria leva à sabedoria e à salvação. Filósofos e doutores deveriam ser reis da cidade. Para os artesãos revolucionários da renascença, economia e teoria deviam servir à política, porque estas levam à liberdade e à autodeterminação humana, graças ao trabalho. Os cidadãos deveriam ser reis da cidade. Atualmente, política e teoria estão a serviço da econo

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*

89 Flusser, 2005.

mia, porque essa leva à liberdade de escolha e à felicidade. Os consumidores deveriam ser reis da cidade. Essas são três maneiras de ler a típica imagem da cidade.⁹⁰

Para Flusser essas imagens da cidade não são mais úteis como modelos, pois os três espaços da cidade (político, econômico e teórico) estão imbricados. A cidade telemática desfaz as bordas entre público e privado. Nesse contexto Flusser faz referência à Cedric Price (na versão original do texto em alemão ‘Die Stadt als Wellental in der Bildflucht’), discutindo a influência das tecnologias de informação e comunicação na arquitetura.

Interessante notar que a versão traduzida para o inglês é provavelmente advinda do livro *Medienkultur*⁹¹ e que nesta versão do texto, Flusser não faz menção aos projetos de Cedric Price. Na versão escrita para a revista especializada de Arquitetura *Arch+* publicada em 1992, Flusser menciona três dos projetos de Price. Ainda que Flusser mencione apenas três projetos de Price, entre eles o *Generator*, e pretenda um recorte bem mais específico do que o que pretendemos com nosso texto, vale ressaltar que o próprio Flusser já vislumbrava a conexão entre suas ideias e as propostas de Price. Vale também mencionar que só depois de termos desenvolvido o argumento da conexão entre as ideias de Price e Flusser é que tivemos acesso ao texto original em alemão, o que nada altera, mas reforça nosso argumento.

90 *ibid.* No original: “according to the ancients, Economy served Politics and both were in service of Theory because Theory led to wisdom and redemption. Philosophers and doctors should be the kings of the city. According to the revolutionary artisans of the Renaissance, Economy and Theory should serve Politics because these led to freedom and to self-determination of humanity, thanks to work. The citizens should be the kings of the city. Today, according to many, Politics and Theory are in service to the Economy because this leads to freedom of choice and happiness. The consumers should be the kings of the city. These are three ways of reading the typical image of the city.

91 Flusser, 1997.

Para Flusser, os edifícios de Price – se é que assim podemos chamá-los – são ferramentas que abrem possibilidades de exploração para cada indivíduo⁹². Flusser descreve o projeto *Generator*, da década de 1970, como uma possibilidade de mudança de função e forma a partir de um artefato inteligente, capaz de aprender, lembrar e reagir⁹³. *Generator* foi concebido com a lógica de montagem de menu, e é com essa analogia que Price descreve o seu projeto: o uso de uma estrada já existente no local seria a matriz operacional, isto é, a mesa e a arquitetura, o prato de comida. Esta matriz operacional tem como objetivo ser uma ferramenta que liberte o usuário do designer, uma vez que o usuário poderia combinar diferentes peças e ferramentas dispostas – como gruas e containers – em espaços a serem utilizados de forma temporária⁹⁴. *Generator* era composto de quatro programas computacionais distintos: o arquiteto incessante (nas palavras de Flusser); o programa responsável por fazer o inventário das peças que constituíam o *Generator* e apontar as possibilidades de mudança para o usuário; o programa responsável por estimular mudanças na configuração do espaço, instigando o usuário a experimentar; e o programa responsável pela otimização dos espaços. Caso não houvesse mudanças, o sistema poderia se entediar e transformar a configuração do *Generator*. Esta proposta é, para Flusser, o exemplo de uma arquitetura de fato⁹⁵.

Generator ilustra bem a observação feita por Gordon Pask sobre a relação entre arquitetura e cibernética, e o papel do arquiteto nesse contexto. “[...] arquitetos são antes de mais nada designers de sistemas que foram forçados [...] a interessar-se cada vez mais pelas propriedades organizacionais do sistema (i.e. não tan-

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*

94 Price, 2003b

95 Flusser, 1992.

gíveis) como o desenvolvimento, a comunicação e o controle”⁹⁶. Por isso, *Generator* configura-se como um dos projetos que mais incorporam a ideia de estrutura preconizada por Flusser juntando-a com a cibernética.

Para uma apropriação da ideia de estrutura na produção habitacional visando autonomia, nos parece interessante refletir sobre os conceitos de “estrutura” e “organização” discutidos na cibernética, tendo em vista a possibilidade real de “simplificação de processos tendente à democratização construtiva” de que fala Bandeirinha.

Embora algumas ideias de Price e Flusser sejam claramente cibernéticas, ambos são críticos da cibernética e de suas simplificações. Recorremos aqui aos conceitos de “estrutura” e “organização” da cibernética, no intuito de clarear possíveis apontamentos das ideias de Price e Flusser discutidas anteriormente. Na cibernética o determinismo estrutural é bem vindo, assim como a organização prescritiva ou fechada. Em outras palavras, a cibernética opera com a possibilidade de uma estrutura que predetermina a organização, ainda que tal estrutura possa ser fechada ou aberta. Maturana argumenta que, no caso de uma mesa a estrutura é fechada e, se seu tampo for radicalmente cortado, perde a lógica organizacional de mesa, que estava definida em sua estrutura. Já no caso de um banheiro, a estrutura é aberta, podendo ter uma gama de variações possíveis (revestimentos distintos, posicionamento das peças, tamanho do espaço etc.), mas há um determinismo estrutural que faz com que todos reconheçamos tal espaço como banheiro, ou seja, sua organização é prescrita como banheiro. As ideias de Price e Flusser apontam para além da relação estrutura/organização tal como preconizada pela

96 Pask, 1969, p. 494. No original: “*The argument rests upon the idea that architects are first and foremost system designers who have been forced [...] to take an increasing interest in the organizational (i.e. non tangible) system properties of development, communication and control*”.

ibernética. Ambos apontam para o indeterminismo estrutural, o que chamamos aqui de interface, e para a possibilidade de organizações socioespaciais incertas, não prescritas na estrutura.⁹⁷

O indeterminismo estrutural, ou seja, o fato de a organização não estar prescrita na interface (seja ela abstrata ou concreta; uma regra ou um conjunto de peças) é crucial para ampliarmos as possibilidades de engajamento dos diretamente interessados na produção do espaço (seja da unidade habitacional ou das áreas coletivas). O papel do arquiteto passa a ser não mais o de representar os interesses da comunidade em arquiteturas-representações, mas o de projetar estruturas, ou interfaces, que não prescrevam a organização dos espaços, mas que abram possibilidades para a continuidade da produção do espaço ao longo de seu uso pelos diretamente interessados.

Observação final

Além de formular as interfaces com base no que podemos aprender com as iniciativas dos anos 1970 e com os problemas e soluções das práticas de autoconstrução, temos que nos concentrar em entender com clareza (e tentar quebrar) as resistências ao uso de componentes e processos (muitas vezes até desconhecidos) que não os usuais vindos dos canteiros heterônomos.

Obviamente não pretendemos defender a demolição de edifícios existentes, mas questionar a produção heterônoma de conjuntos habitacionais de interesse social que se tornam obsoletos num curto período de tempo. Esse é o caso da produção habitacional chilena para baixa renda que começou no fim dos anos 1970 e atualmente o caso do Brasil com o programa Minha casa, minha vida. Segundo Raquel Rolnik,⁹⁸ durante a ditadura de Pinochet, o Chile incorporou a estratégia neoliberal de redução da

97 Para discussão da mesa, ver Maturana e Poerksen, 2004, cap. 'On the autonomy of systems'. Para discussão do banheiro ver Maturana e Varela, 1980, p. 77.

98 Rolnik, 2012.

atuação do Estado e incentivo à participação do mercado na solução de problemas sociais. No caso da habitação, houve subsídio público para que famílias de baixa renda comprassem no mercado produtos ofertados por construtoras privadas. Contudo, assim como no Brasil atual, é o lucro das empresas da construção civil que acaba sendo de fato subsidiado. As empresas decidem onde, o que e como construir, criando conjuntos enormes e segregados do resto da cidade, uma vez que a terra é mais barata fora do perímetro urbano e a construção mais rentável e lucrativa se feita em massa. No Chile esse modelo praticamente pôs fim à produção informal e atualmente os “com teto” são um problema, sendo que vários conjuntos habitacionais já foram demolidos.

No intuito de evitar a proliferação desta mesma massificação e segregação no Brasil, propõe-se interfaces ou estruturas para “**simplificação de processos tendente à democratização da capacidade construtiva**”, recorrendo à informalidade assistida, fugindo do fetiche da arquitetura social do século 21 e da nostalgia formalista dos anos 1970. Podemos vislumbrar, junto com Price e Flusser, a arquitetura como estrutura ou interface, e não como construção permanente, sendo necessário desenvolver tais ideias em seu limite para viabilizar a habitação evolutiva e flexível. Nesse cenário os arquitetos passariam a projetar interfaces (instruções para construção, estruturas físicas cambiantes etc.) e as políticas públicas passariam a apoiar e financiar arranjos produtivos alternativos e em pequena escala, visando a autonomia dos autoprodutores evitando a heteronomia das empresas da construção civil.

Agradecimentos:

Agradecemos à CAPES, CNPq e Fapemig pelo apoio à pesquisa e ao Arquivo Flusser em Berlim pelos textos cedidos.

Referências

BALTAZAR, Ana e CABRAL FILHO, José, ‘Antropofagia no ensino introdutório de projeto: duas décadas de experiência’ in: V PROJETER, 2011, Belo Horizonte. *Anais do V Seminário Projetar*, EA UFMG, 2011.

BANDEIRINHA, José António. “Verfremdung” vs. “Mimicry”: o SAAL e alguns dos seus reflexos na contemporaneidade./ ‘Verfremdung’ vs. ‘Mimicry’ The SAAL and some of its reflections in the current day”. In: SARDO, D. (Ed.), Falemos de Casas: Entre o Norte e o Sul / Let’s talk about houses: between north and south. Lisboa: Athena/Babel, 2010. p. 59–79.

BATLICKOVA, Eva. ‘Mapas verdadeiros não existem’. Artigo apresentado Conferência Internacional IMAGEM, IMAGINAÇÃO, FANTASIA. VINTE ANOS SEM VILÉM FLUSSER, Ouro Preto, 2011 (não publicado).

FLUSSER, Vilém. ‘Espaço urbano e as novas tecnologias’ [1985b]. In: FESTIVAL DE ARLES, MESA REDONDA PASSAGE MEJAN, Arles, 1985. Artigo não publicado e cedido pelo Arquivo Flusser em Berlim, 2010.

_____. ‘Jogos’. [s.d.]. Artigo não publicado e cedido pelo Arquivo Flusser em Berlim, 2010.

_____. ‘Man as subject and project’, [1989]. Artigo não publicado e cedido pelo Arquivo Flusser em Berlim, 2010.

_____. ‘On being subject to objects’, [s.d.]. Artigo não publicado e cedido pelo Arquivo Flusser em Berlim, 2010.

_____. ‘Design: obstáculo para remoção de obstáculos?’, in _____. *O mundo codificado*, São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 193–98.

_____. ‘Linha e superfície’, in _____. *O mundo codificado*, São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 101-125.

_____. ‘The city as wave-through in the image-flood’, *Critical Inquiry*, v. 31, n. 02, p. 320–328, 2005. Traduzido por Phil Gochenour do alemão ‘Die Stadt als Wellental in der Bildflucht’.

_____. ‘Line and Surface’ [1973] in STRÖHL, Andreas (Ed.). *Writings*. University of Minnesota Press, 2002, p. 21-34.

_____. ‘Die Stadt als Wellental in der Bilderflut’. *Arch+* v. 111, n. 03, p. 58-63, 1992.

_____. ‘Design: obstacle for/to the removal of obstacles’, in: _____, *The shape of things: A philosophy of design*, London: Reaktion, 1999. p. 58–61.

_____. *Medienkultur*. Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

_____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Ed. Hucitec, 1985.

ISOZAKI, Arata. ‘Erasing architecture into the system’, in OBRIST, Hans Ulrich (Ed.) *Re:CP by Cedric Price*, Basel: Birkhäuser, 2003. p. 25–52.

KOOLHAAS, Rem, ‘Introduction’, in OBRIST, Hans Ulrich (Ed.) *Re:CP by Cedric Price*, Basel: Birkhäuser, 2003. p. 6–8.

MATURANA, Humberto; POERKSEN, Bernhard. *From being to doing: the origins of the biology of cognition*, Heidelberg: Carl-Auer Verlag, 2004.

_____; VARELA, Francisco. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*, Boston Studies in the Philosophy of Science; v. 42, Dordrecht: D. Reidel, 1980.

PADOVAN, Richard. *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. E & FN Spon, 1999.

PASK, Gordon. The Architectural Relevance of Cybernetics. *Architectural Design (AD)*, v. 7, n. 6, p. 494-496, 1969.

PRICE, Cedric. ‘The invisible sandwich’, in OBRIST, Hans Ulrich (Ed.) *Re:CP by Cedric Price*, Basel: Birkhäuser, 2003. p. 11–13.

_____. *The Square Book*, Wiley-Academy, London 2003b.

_____. ‘The built environment: the case against conservation’, in Obrist, Hans Ulrich (Ed.) *Re:CP by Cedric Price*, Basel: Birkhäuser, 2003c. Snack 6 of 73.

ROLNIK, Raquel. ‘Eu sou você amanhã: a experiência chilena e o ‘Minha Casa, Minha Vida’’, (2012). Disponível em: <<http://br.noticias.yahoo.com/blogs/habitat/eu-sou-você-amanhã-experiência-chilena-e-o-164815826.html>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

TURNER, John. *Housing by people: towards autonomy in building environment*, London and New York: Marion Boyars, 1976.



Ficções Filosóficas:
a epistemologia subterrânea de Flusser

*Maria Ribeiro
Marcelo Santos*



Ficções Filosóficas: a epistemologia subterrânea de Flusser

Maria Ribeiro
Marcelo Santos

Apresentação do argumento

Títulos desempenham função sumular ou de compêndio e todo o artigo orbitará ao redor das expressões “ficção filosófica” e “epistemologia subterrânea”. Ambas correspondem ao esteio temático do nosso argumento fundamental. Antes de apresentá-lo, entretanto, apontaremos o *fiat lux* ou o grupo de leituras que deu origem ao nosso interesse por Vilém Flusser. Trata-se de um empréstimo declarado não das ideias, mas do leitmotiv, de certa ambiência conceitual – ou de um “télós”, como quer Walter Benjamin (2007) na página 499 das suas *Passagens* e que corresponde às primeiras linhas da sessão denominada *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*:

[...] tudo o que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam um *télós* em relação a esse trabalho.

Assim, dizer *ficções filosóficas* significa, antes, apontar um objeto físico: o livro homônimo, póstumo, organizado por Edith Flusser e publicado em 1998. Já na introdução, escrita por Maria Liria Leão – que quando jovem universitária, na década de 60, frequentou a casa do filósofo – Vilém Flusser é apresentado: “figura humana impressionante, dessas que causam *impressão de matriz* em nossos núcleos pessoais” (FLUSSER, 1998, p. 9). O trecho remeteu-nos, de imediato, à experiência decorrida desde a leitura do artigo “Vampyrotheuthis: a segunda natureza do Cinema. A ‘Matéria’ do Filme e o Corpo do Espectador”, autoria de Erick Felinto (2012). Tendo introduzido o *Vampirotheuthis Infernalis*⁹⁹,

99 Obra originalmente escrita em alemão, no ano de 1987. Uma parceria entre Flusser e o biólogo e artista argelino Louis Bec.

Felinto construiu uma espécie de moldura excêntrica ao redor das especulações zoosistematizadoras empreendidas por Flusser e Bec¹⁰⁰. Chamamos “moldura excêntrica” um efeito similar àquela “impressão de matriz” confessada por Leitão e traduzida por nós, os autores, como experiência de origem ou a primeira incidência de algo. O registro de Felinto aponta para uma circunstância narrativa (a sua própria) que, mais tarde, vimos inscrita em três importantes obras do tcheco-brasileiro: “A história do Diabo”, ([1965] 2005), “Natural:Mente” (1979 [1978]) e *Vampyroteuthis Infernalis* (2011 [1965]). Tal circunstância insiste sobre a atadura fenomenológica entre a materialidade episódica (o *fait accompli*¹⁰¹) e aquele que narra ou, dito de outro modo, o objeto e o sujeito, respectivamente. Já Flusser dedicou o início do ensaio “The photograph as post-industrial object: an essay on the ontological standing of photographs” (1986, p. 329) à clássica antinomia. Recorrendo ao costumeiro expediente etimológico, cuja vantagem consiste em revelar direções inauditas, escreveu:

[...] o termo latino ‘ob-iectum’ e seu equivalente grego ‘pro-blema’ significam ‘atirado contra’, o que implica em algo contra o qual o objeto é arremessado: um ‘sub-ject’. Como sujeitos, estamos diante de um universo de objetos, de problemas que é, de alguma forma, lançado contra nós¹⁰² (tradução nossa).

100 É o próprio Louis Bec quem se apresenta como “o único zoosistematizador do mundo, desenvolvendo uma epistemologia fabulatória baseada numa vida artificial e na Tecnozoosemiótica”. O trecho participa de uma entrada, a maneira de um verbete, assinado por Bec (2012).

101 A expressão francesa *fait accompli* pode ser traduzida por “fato bruto”. O americano Charles S. Peirce (1839-1914) utiliza os termos para designar a experiência pretérita. Escreverá Peirce (2005, p. 23): “Lembre-se, apenas, mais uma vez e de uma vez por todas, que não pretendemos significar qual seja a natureza secreta do fato mas, simplesmente, aquilo que pensamos que ela é. Algum fato existe. Toda experiência compete ao conhecimento do leitor. Qual é, então, o fato que se apresenta a você? Pergunte a si mesmo: é o passado. Um fato é um *fait accompli*; o *esse* está no *praeterito*” (grifos do próprio autor).

102 Do original, em inglês: “The Latin term ‘ob-iectum’ and its Greek equivalente ‘pro-blema’ mean ‘thrown against’, which implies that there is something against which the object is thrown: a ‘sub-ject’. As subjects, we face a universe of objects, of problems, which are somehow hurled against us”.

Slavoj Žižek (2008), no seu *A visão em paralaxe*, sugere exercício aparentado. Assim, a diferença entre sujeito e objeto pode ser apreendida por meio da distinção entre dois verbos: “sujeitar” ou “sujeitar-se” (*to subject*) e “objetar” (*to object*). O gesto fundador do sujeito é sujeitar-se. E do objeto, objetar, ou oferecer resistência, e minorar qualquer aspiração humanista.

Se agora voltados para a segunda expressão contida no título, parece legítima a pergunta: que espécie de epistemologia nasce a partir da aderência entre o um e o outro? Não havendo ali, o objeto apontável, mas um campo de experiência, que gênero de conhecimento pode ser produzido? Benjamin, outra vez e por ocasião do ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1982, p. 203),

[...] metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.

O autor propõe que “episódio narrado” e “informação” sejam considerados domínios distintos um do outro. A informação “aspira verificação imediata”, deve ser “plausível” e “compreensível em si para si” (ibidem). Logo, seu sentido associa o fato (*um* observado, *um* objeto), ao dado (aquilo que caracteriza *o* observado, *o* objeto). Como ilustração, Benjamin recupera o princípio de Hippolyte de Villemessant que, em meados do XIX, adquiriu o francês *Le Figaro*: “para meus leitores, incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri”. O sótão e o incêndio estão atrelados por uma força de convergência, centrípeta ou a informação ela mesma: o sótão existe por ordem do incêndio e é o incêndio, por sua vez, quem dá razão àquele sótão específico, incrustado em algum lugar do 5°. *arrondissement*. O truísmo é proposital e insiste sobre a natureza circular da informação. E ela é circular, exatamente, por

cobiçar a explicação do fato, o que ele é. O americano Henry Miller (2010, p. 46), em obra dedicada ao escrutínio de Rimbaud, anota: “o que é constantemente expandido e elaborado pela explicação – em suma, pelo mundo conceitual – está ao mesmo tempo sendo comprimido, sintetizado, pela caligrafia estenográfica dos símbolos”. Torna-se, portanto, evidente haver algo escapado para fora do “mundo conceitual”, ainda que palavra¹⁰³. “Algo exterior desafiadoramente permanece. Algo objetiva. Algo é *Objeto*” (Ibri, 2003, p. 2). A natureza do objeto não é o inacessível objeto absoluto, mas a absoluta disposição humana para sofrer objeção. Tal disposição, se aqui muito vaga, pode ser identificada em diversos campos dos saber. Há a filosofia, para a qual a pergunta é matéria de primeira ordem, portanto, seu problema. Há a atividade científica, cuja prática do conhecimento parece oferecer, ao mesmo tempo, resistência e definição. A arte, ali inscrita onde nenhum necessário se inscreve e “atirada contra” a mera possibilidade. E há a nova epistemologia, espécie de juiz de paz, capaz de conciliar os três domínios. Todas elas subordinadas ao “mundo conceitual”, dado que apaga o halo místico deitado sobre qualquer uma delas.

Em Flusser, o conceito de informação está associado, antes, à “palavra”, substância da qual se serve o pensamento para sua própria formação. É o que nos dá a ver seu livro *Língua e Realidade* ([1963] 2007, p. 48): “a grande maioria daquilo que forma e informa nosso intelecto, a grande maioria das informações ao nosso dispor, consiste em palavras”. A aparição das fitas magnéticas, dos microfones, dos computadores e de outros artefatos que auxiliam o armazenamento e difusão da informação, por exemplo, põem em suspenso o gesto da escrita (“*to perform an action*”, Flusser, 2013, p. 1) ou o ato de encadear signos em linha (FLUSSER, [1987] 2011, p. 7). A arte narrativa do autor declina as cadeias causais com as quais a ciência tomou por hábito registrar suas criações e preserva a não diferenciação entre o sujeito

103 Flusser (2007, 208-209) define a “palavra” como um tipo de símbolo e unidade básica da língua.

do conhecimento e a realidade ela mesma. Seria dispensável novo aparte consagrado ao par sujeito-objeto, sobretudo, num simpósio dedicado a Vilém Flusser, mas aqui a oportunidade para um lembrete. Sujeito e objeto não são figuras de contradição, insistimos, e aqui uma constatação fundamental. O próprio Flusser (2013a) sublinha o debate, de maneira geral, ligado ao *modus faciendi* do pensamento cartesiano: “Descartes estabelece uma dicotomia entre matéria e pensamento, corpo e alma, o duvidoso e o indubitável e tal dicotomia, ao meu ver, é nefasta. Embora, confesso, seja muito difícil superá-la¹⁰⁴” (tradução nossa). Aquilo a que chamamos “realidade” é, senão, tudo o que aprendemos e apreendemos por meio da língua, tal qual indica o próprio autor: “Se definimos *realidade* como *conjunto de dados* podemos dizer que vivemos em realidade dupla: na realidade das palavras e na realidade dos *dados brutos* ou *imediatos*. Como os dados *brutos* alcançam o intelecto propriamente dito em forma de palavras, podemos dizer que a realidade consiste de palavras e de palavras *in statu nascendi*. Com esta afirmativa teremos assumido uma posição ontológica” (FLUSSER, 2007, p. 49, itálicos do autor). A menina de Carroll (2009, p. 31) experimenta – fenomenologicamente – o roedor e ilustra a visada flusseriana:

Ó Camundongo, você sabe como sair desta poça? Já estou cansada de nadar por aqui, Ó Camundongo! (Alice achava que essa devia ser a maneira correta de falar com um camundongo. Ela nunca fizera nada parecido antes, mas lembrava-se de ter visto, na gramática latina do irmão, <o camundongo – do camundongo – ao camundongo – o camundongo – Ó Camundongo).

Alice recorda a gramática, o livro e, de pronto, dá existência ao animal cinzento; ainda que o objeto rato estivesse ali, diante, a menina vê senão dedos agônicos a procura de um verbete no dicionário. Na conferência *Construir, Habitar, Pensar (Bauen,*

104 Do original, em inglês: “Descartes establishes a dichotomy between matter and thought, body and soul, the doubtful and the undoubtable, and this dichotomy is, to my view, nefarious. But I confess that it is very difficult to overcome”.

Wohnen, Denken), proferida em 1951, Martin Heidegger¹⁰⁵ (2012) concluiu: “construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos *como aqueles que habitam*” (grifos do autor). O que parece, certo modo, afinado com o esqueleto que ergue a trilogia geométrica de outro alemão, o filósofo Peter Sloterdijk. Sloterdijk escreveu uma série de três livros, *Esferas (Sphären)*, sendo a primeira, sua microesfereologia (a Bolha, nossa experiência de origem, intraútero, portanto, pré-natal), a segunda, sua macroesfereologia, o Globo e por fim, a esfereologia da contemporaneidade, da Espuma, quando as relações humanas são desfeitas com a ligeireza do contato, de um toque. Nós, humanos, somos seres vivos que, em princípio, não podemos ser ou estar em nenhuma outra parte que não os interiores sem paredes de nossas relações de proximidade (Sloterdijk, 2003). No prólogo da microesfereologia, o escritor e filósofo alemão Rüdiger Safranski (ibidem, p. 16) toma nota: “a coexistência precede a existência e viver significa deixar-se implicar pelas paixões e obsessões dessa coexistência¹⁰⁶”.

Afinado com a premissa crucial de que habitamos, presente na noção de língua (“a identidade desse aquilo [a língua, ela mesma] com a estrutura do cosmos deverá ser evidente para o leitor, se é que tenho alguma razão com a minha afirmativa”, Flusser, 2007, p. 44), Flusser oferece-nos a possibilidade de pensar a ultrapassagem do *noumenon* grego, pela via mesma daquilo que, em última instância, determina o mundo para o humano. Então, dizemos e em concordância com o tcheco-brasileiro, a língua é a

105 Heidegger é aqui citado por ser um dos grandes interlocutores *contra*, muitas vezes, e em torno do qual Flusser ergue seu edifício teórico. A rara listagem bibliográfica arrolada por Flusser, constante do seu livro *Língua e Realidade* (2007, p. 258-261), inclui três obras do autor alemão: *Sein und Zeit*, *Nietzsche* e *Holzwege*.

106 Tradução nossa. Do espanhol: “*la coexistencia precede a la existencia e vivir significa dejarse implicar en las pasiones y obsesiones de esa coexistencia*”.

realidade (1), a ciência é, senão, um aspecto da língua (2) e suas ficções filosóficas constituem exercício de possibilidade científica, para além de um atestado sobre certa verdade adiabática das coisas.

O hábito científico implica em uma disposição desenvolvida pelo pesquisador para observação sistemática do objeto. Todo método (*metá-* e *odós*, caminho, rota, pista) científico, qual seja, é sempre circunstancial e responde, antes, às filigranas de “inteligências singulares” (PATY, 2001, p. 157). O físico francês e historiador da ciência Michel Paty demonstrou, ainda, em artigo dedicado a Poincaré e Einstein, o quanto a figura da “criação” participou dos empreendimentos científicos de ambos, afora as “significativas divergências de suas respectivas filosofias do conhecimento científico” (ibidem). Não se trata do justo testemunho sobre o objeto, mas do exame da série de operações atravessada pela investigação ou pelas “modalidades do processo de abstração” (PATY, 1995, p. 111). A próxima pergunta, talvez a mais evidente, é: o que aquele “processo” pode anunciar sobre o objeto? Ainda que a resposta nos escape, partiremos de dois testemunhos guardados pela história da ciência para, então, alcançar a ficção filosófica de Flusser.

Mal folheando volume das obras completas de Freud (1980, p. 229), esbarramos em *Alguns Sonhos de Descartes: uma carta a Maxime Leroy*, datado de 1929. Então, Maxime Leroy preparava um livro sobre o pensador francês, nascido nos últimos do século XVI. O soldado René Descartes, aos 23 anos, prestes a renunciar ao périplo da vida militar, teria redigido três sonhos, todos eles transcorridos no período da mesma noite. O manuscrito, conhecido por *Olympica*, já estava desaparecido quando das pesquisas de Leroy. Ocorre que, em 1691, um clérigo de nome Adrien Baillet publicou seu *Vie de Monsieur Des-Cartes*, parafraseando as notas de Descartes. Mas, do original de Baillet restou, apenas, nova paráfrase de Leroy (apud FREUD, 1980, p. 232), quando lemos:

[...] durante a noite, quando tudo era febre, trovões, pânico, fantasmas se ergueram diante daquele que sonhava. Tentou levantar-se para expulsá-los, mas caiu de novo, envergonhado de si mesmo, sentindo-se perturbado por uma grande fraqueza em seu lado direito. De repente, uma janela do quarto se abriu. Com terror, sentiu-se carregado pelas rajadas de um vento violento, que o fez girar diversas vezes sobre o pé esquerdo.

O episódio, quase agonia exorcista, segue com sua diegese extraordinária. No relato, a capela onde o filósofo e matemático fazia suas orações, pontadas de dor, uma pessoa carregando um melão, ventos violentos, relâmpagos e um homem que, de súbito, o fizera ler passagem de Ausônio: “est et non”. Do latim: “é e não é» (grifo nosso). Logo aquele homem desapareceu, outro tomou seu lugar. Um livro sumiu e reapareceu com retratos em talho-doce. E, “por fim, a noite se acalmou” (ibidem, p. 233). Em 1637, dezoito anos passados desde o pesadelo, Descartes publicaria seu *Discurso do Método*. Na segunda parte do *Discurso* (1999, p. 43), assim escrito: “o começo do inverno me obrigou a permanecer num quartel onde, por não encontrar convívio social algum que me distraísse [...] ficava o dia inteiro fechado sozinho num quarto bem aquecido, onde dispunha de todo o tempo para me entreter com meus pensamentos”. Quando, então, concluiu (ibidem):

[...] não devia por em execução sua realização [do método] antes de atingir uma idade bem mais madura do que a dos 23 anos que eu tinha naquela época e antes de ter gasto muito tempo em preparar-me para isso, tanto extirpando de meu espírito todas as más opiniões que nele dera acolhida até então, como reunindo numerosas experiências para servirem logo depois de matéria aos meus processos racionais, e adestrando-me no método que me preceituara, com o propósito de me fixar sempre mais nele.

Nos idos de 1960, o psicanalista Jacques Lacan (ROUDINESCO, 2008, p.139) preparava um seminário dedicado ao *Banquete* de Platão. Lacan consultou o russo Alexandre Kojève, filósofo e historiador da filosofia, ocupado — na época — com a redação da história da filosofia pagã, a ser publicada em três

volumes. Kojève teria apontado suas considerações sobre Platão, não sem acrescentar que “toda arte de Platão residia em seu modo de ocultar o que pensava, como também no modo de o revelar. Ele evocava assim, diante do interlocutor, seu próprio procedimento filosófico: um texto é jamais senão a história da sua interpretação” (ibidem). Curiosa mesmo foi a observação feita pelo russo e endereçada ao psicanalista: “você jamais interpretará o *Banquete* se não souber por que Aristófanes estava com soluços” (ibidem). O sonho de Descartes e Aristófanes, com sua contração espasmódica do diafragma, empresta a circunstância que nos falta. Parece-nos seguro afirmar que o conhecimento não é um fóssil genuíno a ser descoberto pelo cientista. Fosse ainda um acumulado de sedimentos, retirado de um sítio arqueológico, nada ade-mais saberíamos sobre ele. Seria o caso, portanto, de abordar o objeto que se força contra nossa atenção. E, já na abordagem, todo resto escapa. De pronto, submetemos o objeto à tábua de matérias compartilhada: filiação disciplinar ou ontologia regional, circunscrição de um campo teórico (cujas teses concordam entre si); além das determinações dialógicas imanentes a estrutura do próprio pensamento (PATY, 1992)

Uma vez familiarizados com a contribuição crítica de Flusser – não apenas seus livros concluídos, mas os artigos em jornais e revistas, os cursos, os manuscritos, as conferências e os inúmeros relatos registrados por pessoas do seu convívio íntimo –, então, sua declarada *posição ontológica* não despertará estranhamento. Se não familiarizados, haverá de bastar, por ora, um parágrafo constante do artigo “O futuro da escrita” (apud FLUSSER, 2007:139-140). Diz Flusser:

Escrever é um gesto importante, porque não só articula como também produz aquele estado mental chamado de ‘consciência histórica’. A história começa com a invenção da escrita, não pela razão banal frequentemente sugerida de que a escrita nos permite reconstituir o passado, mas pela razão mais pertinente de que o mundo não é percebido como um processo, ‘historicamente’, a não ser que alguém dê a entender isso por meio de sucessivos símbolos, por meio da escrita.

A realidade é determinada pela língua (o gesto da escrita) que, por sua vez, é determinada por cadeias causais: como escapar a essa *posição ontológica* sublinhada por Flusser? Como atravessar tais cadeias sem deixar sufocar nossa própria capacidade criadora? Sem subtrair do mundo fenomenal aquilo que ele guarda de fortuna?

Ficção filosófica como abertura dialógica

A abertura dialógica é, precisamente, uma necessidade lógica do conhecimento (Peirce apud SANTAELLA, 2008, p. 58). O americano Charles Sanders Peirce, diapasão teórico das pesquisas de doutorado dos autores, escreve nos seus *Collected Papers* (PEIRCE, 2005): “da proposição de que todo pensamento é um signo, segue-se que todo o pensamento deve se dirigir a algum outro, deve determinar algum outro, visto que essa é a tendência do signo”. Todo programa científico, seja qual for seu perímetro disciplinar, é constituído por elementos associados. Daí ser imprescindível estabelecer uma espécie de propedêutica, uma carta de intenções entre o ferramental teórico e o objeto da representação. Do contrário, bastaria cavar. Toda teoria, quando enunciada, é um texto narrativo. Logo, quando lidamos com objetos metafísicos, sem exata correspondência material, a maneira de um decalque, já o método de abordagem é ele próprio um exercício ficcional. Ao dizer *ficcional* estamos aqui restritos à dimensão do texto como criação ou, a maneira de Walter Benjamin (1982, p.198), como “a faculdade de intercambiar experiências”. Em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin está ocupado com a obra ficcional do escritor russo, indicado no título. De fato, o texto científico guarda similitudes com a literatura; não como gênero ou classe específica, mas como dimensão: há uma porção literária no registro científico e ela pode ser tão mais significativa do que costumamos considerar. Irene Machado (2007, p. 2) anota:

A comunicação da ciência reivindica uma interpretação de conteúdos vinculados à leitura. Do ponto de vista semiótico, o cientista exerce uma dupla tarefa: de descobridor do conhecimento e de codificador da informação de que ele [conhecimento] é portador. Contudo, ao entrar na cultura sob forma de um texto, a leitura não emerge da descodificação. Para ser efetiva, a leitura depende da transcodificação: coloca em ação gestos culturais e não apenas conteúdos. Nesse caso, a idéia de decifração da comunicação científica começa a exibir sua fragilidade: para decifrar foi preciso codificar. Esta, contudo, não é atividade de deuses, mas construção cultural humana.

Um dos mais importantes romances da literatura começa da seguinte maneira: “Alguém devia ter caluniado Josef K., visto que uma manhã o prenderam, embora ele não tivesse feito qualquer mal” (KAFKA, s.d.). Qualquer coisa incomum, notável, singular. Um *hic et nunc*, a dupla consciência daquilo que sou e não sou, “est et non”, disse Ausônio no sonho de Descartes. De acordo com Peirce (IBRI, 1992, p.7): “estamos continuamente colidindo com o fato duro. Esperávamos uma coisa ou passivamente tomávamo-la por admissível e tínhamos sua imagem em nossas mentes, mas a experiência força esta ideia ao chão e nos compele a pensar muito diferentemente”. Então, o pensador “codifica” aquela experiência e produz o que chamaremos “conhecimento”. Um pensador inscrito no seu próprio tempo, atravessado por tudo aquilo que conhece e *apenas* por aquilo que conhece. Ocorre que tanto o texto pode constranger as possibilidades interpretativas, como multiplicá-las sobremaneira. “O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria *a sua vontade de fruição*: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar [...]”. O trecho de Barthes (2008, p. 20) ilustra o que Machado chama de “gesto semiótico” ou a qualidade de ler “com a cabeça levantada”, “*avant la lettre*” (ibidem). É provável que tal qualidade tenha levado importantes pensadores às páginas de grandes literatos. Afinal, é a literatura o lugar da representação não referencial ou autorreferente; quando para atravessar as *representações* proustianas de Swann e sua

Odette, por exemplo, não precisamos tomá-los (os personagens) por singulares existentes. De maneira que a obra literária se vê desobrigada da simetria em relação ao objeto representado. Gilles Deleuze começa o prólogo da sua *Lógica do Sentido* (2009) com “de Lewis Carroll aos Estóicos” e, ao longo da obra, lança mão do autor de *Alice no País das Maravilhas* ao pódio de “lugar privilegiado” quando da “encenação dos paradoxos do sentido”. Também dedicou um livro à análise dos signos em Proust, sobretudo aqueles inscritos na obra *À la recherche du temps perdu* (DELEUZE, 2003). Schopenhauer (2009) não apenas leu como carregou Goethe para dentro das suas elucubrações filosóficas.

Vilém Flusser (1998), para encerrar o exemplário, escreveu uma série de artigos curiosos, mais tarde reunida no livro *Ficções Filosóficas*. Dentre os títulos raros, figuram *Diálogo Espírita Edificante*, *Da Dermatologia de Jó* e *Êxodo das cifras*. Em 1982, Flusser proferiu uma conferência na Maison de la Culture, localizada na região francesa de Chalon-sur-Saône. Certa altura, a caminho do encerramento, conclui: “não discutirei o termo nebuloso *criação*, mas lembrarei o *approach* informático que sugere que informação nova é criada por introdução de ruídos em informações redundantes. Isto é: o nome é criado ao se abrir o velho para o ainda não articulado. Neste sentido, não há diferença entre criação em ciência e arte”.

Por um lado, todo pensamento carrega seu tempo para dentro de si. E *seu tempo* inclui a consciência pretérita, o estado necessário de contemporaneidade (inscrição do ser vivente no próprio tempo) e o trabalho de predição (exercício próprio da ciência). Por outro lado, num excerto do livro *Do diálogo ao dialógico*, Martin Bubber (1982) – referência bibliográfica assumida por Flusser –, lemos: “o que esperamos nós quando, desesperados, e mesmo assim, procuramos por alguém? Esperamos certamente uma presença por meio da qual nós é dito que ele, o sentido, ainda existe”. A presença científica, que atribui sentido às coisas, ou opera segundo um corpo de prescrições e hábitos – disposição

do pesquisador para a observação monitorada por um círculo abstrato de verdades – ou é espanto, a consciência de que sujeito e objeto são ontologicamente mediados. Ou, em Flusser, ambos.

O *Vampyroteuthis Infernalis* de Vilém Flusser (2011) é o duplo avesso do dialogismo. Aquela urdidura de temporalidades é sequer perseguida, mas inventada. O autor está diante de um integrante do filo dos Mollusca e, «outro dia», diz sem precisar quando, «foram pescados no mar da China três exemplares desta quase desconhecida espécie» (ibidem, p.13). Já o programa de realização racional serve de suporte para seu «jogo de espelhos deformadores»: «tentativa de criticar a nossa existência vertebrada do ponto de vista molusco» (ibidem, p. 19). O *Vampyroteuthis* é um gesto de fabulação, uma hipótese científica. E uma espécie de hipótese tão somente possível quando engendrada no interior de um gênero particular: sua *ficção filosófica*.

À fração *ficcional* da ficção filosófica corresponderia aquilo que, certo modo, pertence ao objeto artístico em geral: a mera *possibilidade*. O escritor e jornalista norte-americano Truman Capote criou qualquer coisa, em algum grau, assemelhada: o jornalismo de não ficção, cujo volume *A Sangue Frio* é sua obra-mestra. Sobre o tema, registrou (apud CLARKE, 2006, p. 337): “o jornalismo se move no plano horizontal, conta as histórias; a ficção – a boa ficção – move-se verticalmente, mergulha fundo nas personagens e nos fatos. Ao tratar um fato real com essas técnicas (o que o jornalista não pode fazer até aprender a escrever), é possível fazer essa síntese”. Tal *mobilidade* nos planos horizontal e vertical sugere uma forma de representação visual. E tal *representação*, por sua vez, é tão menos transitiva quanto mais intensos forem os deslocamentos naqueles eixos. Por conseguinte, este tipo específico de representação não dá a ver sua contraparte, mas uma ideia muito geral do objeto. Então, diríamos como segunda hipótese, que Flusser desenvolve uma teoria dos habitares, panorâmica ou paisagística – é o que faz Di Felice (2009) e suas ambiências ecossistêmicas – ao abalroar inóspitos: a “casa”, o “deserto”, o “abismo”, o “outro”.

Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2009.

CLARKE, Gerald. *Capote: uma biografia*. 2 ed. São Paulo: Editora Globo, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2 ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DESCARTES, R. *Descartes*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

FELINTO, Erick. *Vampyrotheuthis: a Segunda Natureza do Cinema. A 'Matéria' do Filme e o Corpo do Espectador*. Flusser Studies, número 10. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/10/felinto-vampyrotheuthis.pdf>. Último acesso em: 18 de novembro de 2012.

FLUSSER, Vilém (1986). "The photograph as post-industrial object: an essay on the ontological standing of photographs". Leonardo, volume 19, número 4. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1578381?uid=3738016&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101829289597>. Último acesso em: 8 de maio de 2012.

_____. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Língua e Realidade*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser*. Organizado por Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Does writing have a future*. Tradução de Nancy Ann Roth. *Electronic Mediations*. Volume 33. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2011.

_____. *Vampyroteuthis Infernalis*. Vilém Flusser e Louis Bec. Prefácio de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2011a.

_____. *The gesture of writing*. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/08/the-gesture-of-writing.pdf>. Último acesso em: 5 de janeiro de 2013.

_____. *Thought and reflection*. *Flusser Studies*, número 01. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/01/thought-reflection01.pdf>. Último acesso em: 5 de janeiro de 2013a.

FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Volume XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Disponível em: http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Último acesso em: 3 de junho de 2012.

IBRI, Ivo Assad. *Tópicos para uma poética da alteridade*. Revista Série Linguagem, número 2, São Paulo, Editora Lovise, 1996.

KAFKA, Franz. *O processo*. Disponível em: <http://100melhoreslivros.files.wordpress.com/2009/12/franz-kafka-o-processo.pdf>. Último acesso em 17 de dezembro de 2012.

MACHADO, Irene. *Especulações dialógicas sobre a leitura como gesto semiótico*. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Semiótica da Comunicação. INTERCOM, Sociedade Brasileira de Estudos In-

terdisciplinares da Comunicação, XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1565-1.pdf>. Último acesso em 18 de dezembro de 2012.

MILLER, Henry. *A hora dos assassinos: um estudo sobre Rimbaud*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

PATY, Michel. *A criação científica segundo Poincaré e Einstein, tradução de Sérgio Alcides, Estudos Avançados (São Paulo, Br), 15, n° 41 (jan-abr), 2001, 157-192.*

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *O método anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *Metaciência como guia de pesquisa: uma proposta semiótica e sistêmica*. Lucia Santaella e Jorge Albuquerque Vieira. São Paulo: Mérito, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SLOTERDIJK, Peter (2003). *Esferas I: Burbujas. Microsferología*. Prólogo de Rüdiger Safranski. Tradução de Isidoro Reguera. Espanha, Ediciones Siruela.

_____. (2003) *Esferas II: Globos. Macrosferología*. Tradução de Isidoro Reguera. Espanha, Ediciones Siruela.

ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

10

25 Cartas e algumas interpretações sobre Flusser

*Maria Ribeiro
Marcelo Santos*

25 Cartas e algumas interpretações sobre Flusser¹⁰⁷

Josimey Costa da Silva

Introdução

“A vida é circular. O que posso te oferecer é um abraço
[que não passa de um círculo]”
*Nassary Lee.*¹⁰⁸

Caso Vilém Flusser pudesse lançar um olhar agora para o mundo que anteviu em sua imaginação filosófica, que tipo de interlocução estabeleceria com o seu próprio pensamento? Evidentemente, qualquer resposta a isso só poderia ser mera especulação, mas há caminhos possíveis para testar os desdobramentos atuais das formulações filosóficas do autor, embora presentificar Vilém Flusser requeira um exercício de crítica e interpretação que não é tarefa das mais fáceis, tão longe e originais foram essas reflexões sobre a sociedade e o ser no mundo das formas materiais necessariamente simbólicas e da comunicação.

107 O presente texto inclui cartas escritas pelos seguintes discentes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN (em ordem alfabética): Ana Cláudia Goddeiro, Gabriela Olivar, Gildália Santana, Juliana Braz de Oliveira, Lady Dayana Silva de Oliveira, Lucas Mateus de A. Miranda, *Nassary Lee de Oliveira Silva*, Patrícia Goes Britto, Patrícia Falcão, Romildo Setúbal, Vanessa Costa e Silva, Vinícius Felipe da Silva (todas em 2005) e *Adriana Conceição Silva Costa*, Aracely Xavier da Cruz, Flávia Renata A. Galdino Veras, Gabriela Dalila Bezerra Galdino, Indra Filgueiras *D. dos Santos*, Jéssica da Silveira Messias, Lisandro Loretto, Maria do socorro da Silva, Maria Jacqueline Abrantes Gadelha, Michelle C. Medeiros da Silva, Rejane Guedes Pedroza, Rodrigo Viana Sales, Rosália de Oliveira Figueirêdo (estas em 2011). Também compõe este trabalho um ensaio fotográfico com o grupo Balé da Cidade, em espetáculo sob direção de Maurício Motta encenado em 09/08/2012. Fotografias e concepção de arte: Angela Almeida (UFRN); Design gráfico: Wallison Vinícius (UFRN).

108 Poema dedicado à Flusser. Disponível em <http://corpugemini.blogspot.com.br/2005/10/nassary-lee.html>.

Hoje, a mídia e a informatização das expressões do conhecimento global conectam fragmentos dispersos e formatam o próprio pensamento, em face de um novo modo de perceber e vivenciar o espaço e o tempo. Os códigos da cultura, materializados em imagens digitais, em superfícies planas, refletem as novas estruturas de pensamento, ao mesmo tempo em que as formatam¹⁰⁹. Novos paradigmas estão surgindo. Há transformações importantes nos modos de ser e agir na sociedade contemporânea. Se Flusser foi um dos primeiros pensadores a refletir filosoficamente sobre essas mudanças, averiguar o impacto que sua reflexão representa no pensamento de quem o lê é um modo de conferir a atualidade de sua presença hoje virtual.

Ao passo em que refletia sobre tecnologia e contemporaneidade, Flusser também se voltou com frequência para o passado, para o arcaico e o sagrado, percebendo em comportamentos atuais as raízes antigas de práticas ancestrais e eternas. Assim é que, no elogio que faz ao diabo (FLUSSER, 2006), essa figura mítica e repleta de simbolismos, o autor discute o processo luxurioso da leitura e da escrita, que coloca em palavras e frases o que é tipicamente geral, biológico, antropológico:

Toda tentativa de cosmovisão é autobiográfica, mesmo se procurar escondê-lo. Mas isso não é necessariamente um defeito. Somos produto da conversação que nos cerca e da qual participamos. Somos portanto, todos, ligados uns aos outros mais ou menos intimamente. Aquilo que chamamos ‘nossa experiência individual’ é portanto muito menos característico, e muito mais típico do que suspeitamos. Uma autobiografia tem sempre um significado mais geral que o termo ‘auto’ implica. O que prevalece nela é o termo ‘bio’. (FLUSSER, 2006, p. 94).

Essa perspectiva do autor se realiza de certa forma na quantidade de escritos que o ligam ao pensamento contemporâneo produzidos por seus leitores. Uma busca rápida por “Vilém

109 Cf. O mundo codificado: por uma teoria do design e da comunicação (FLUSSER, 2007b).

Flusser” na Internet chega a produzir 177.000 resultados¹¹⁰, incluindo destacadamente uma página na enciclopédia livre Wikipedia¹¹¹, um *blog* (arquivo virtual) com textos do autor¹¹² e o *site* do Arquivo Flusser¹¹³, com sede física em Berlim, Alemanha. Somente sobre “Cartas e Flusser”, havia 121.000 resultados no Google numa primeira consulta e 779.000 numa segunda¹¹⁴. Bem a propósito para esta reflexão.

Para Flusser (2010), as “cartas também são apenas um fenômeno intermediário entre aquilo que ressoa da floresta e aquilo que nos dizem os automóveis robotizados quando esquecemos de colocar os cintos de segurança” (FLUSSER, 2010, p. 115).

Em coerência a isso, Flusser era também um escritor de cartas. Sua correspondência com Sérgio Paulo Rouanet é motivo de estudo¹¹⁵, e algumas das suas cartas no Brasil permitiram a publicação de parte do seu pensamento coligido em escritos¹¹⁶. Para Flusser, o cheque é uma carta endereçada ao banco que o faz entregar dinheiro ao portador. O autor, profeticamente, diz que a atividade postal via correios seria menos importante quando os telefones se interligassem ao computador, e lamenta a troca dos cheques pelos cartões de crédito e suas memórias artificiais, que considerava como talvez os precursores de todas as cartas do futuro. Neles, e podemos pensar que também nelas, as cartas

110 Mecanismo de busca: Google. *In*: <http://www.google.com.br/search?q=flusser&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:pt-BR:official&client=firefox-a>. Consultado em 30/12/2011.

111 http://pt.wikipedia.org/wiki/Vil%C3%A9m_Flusser. Consultada em 30/12/2011.

112 Textos de Vilém Flusser, *in*: <http://textosdevilemflusser.blogspot.com/>, consultado em 30/12/2011.

113 Cf.: <http://www.flusser-archive.org/>. Consultado em 30/12/2011.

114 *In*: https://www.google.com.br/search?q=cartas+e+flusser&oq=cartas+e+flusser&aqs=chrome..69i57j0l5.40334j0j8&sourceid=chrome&es_sm=122&ie=UTF-8 Primeira consulta em 24/11/2012; segunda consulta em 30/05/2014.

115 Cf. MENDES, Sérgio. Cartas Flusserianas: diagnóstico sobre correspondência com Sérgio Paulo Rouanet. *In*: <http://www.flusserstudies.net/pag/01/mendes-cartas-flusserianas01.pdf>. Consultado em 04/12/2012.

116 Cf. A história do Diabo (FLUSSER, 2006).

digitais, não haveria muita solenidade, mas sim, muito segredo (FLUSSER, 2010). A eletricidade, os pulsos magnéticos, a transmissão em banda larga, os inumeráveis técnicos em linguagem computacional envolvidos na inteligibilidade e visibilidade dos códigos binários fazem das cartas contemporâneas um prodígio de magia insondável para os usuários comuns, e também para os intelectuais do porte que ele e Rouanet representavam.

Na pesquisa feita por Mendes sobre as cartas trocadas entre Flusser e Rouanet entre 1980 e 1991 ([200_]), foram analisadas 56 cartas datilografadas, sendo 26 enviadas por Rouanet e 30 por Flusser, totalizando 215 páginas. Flusser teve em Rouanet um interlocutor em que o conflito não diminuía o interesse na conversa. Segundo Mendes, ambos desconheciam mutuamente a obra do outro e operavam em quadros teóricos diferentes, o que, ao invés de impedir o diálogo, o tornava rico e útil. Rouanet, em uma frase, resume um pouco do espírito que a troca de correspondência gerou, ainda que num clima de efetivo debate intelectual, como revela Mendes ([200_], p. 07):

E, certamente, tal reconhecimento definirá o clima desse relacionamento, que tem na carta de Rouanet, datada de 10.10.80, um dos pontos altos: ‘Desculpe minha irreverência em certos momentos desta carta. Sei que não preciso exercer, conversando com você, nenhuma autocensura, o que é um alívio. Vale. / (manuscrito) Rouanet’ (SR, 10.10.80, parágrafo final).

A carta se refere ainda à beleza da escrita de Flusser e à sua capacidade de penetrar textos de forma profunda e de interrogar cada objeto radicalmente, ao ponto de que o objeto termina por revelar a sua essência. Rouanet (*in* MENDES, [200_]) também destaca a identificação que Flusser faz da mediação como elemento central da cultura e do papel do intelectual como sendo o de “... procurar decifrar o mundo codificado. Para isto ele precisa assumir o código regente.’ (VF, 24.09.80). Ele acrescenta que o projeto de decifração do mundo “não é ‘crítica da cultura’, mas ‘crítica da existência em cultura.’ (VF, 04.02.81)” (MENDES, [200_], p. 12).

Por entender a existência na cultura como dependente dos processos de significação e da necessidade que o homem teria para construir sua realidade e efetivamente ser (*sein*), Flusser procurou delimitar as áreas constitutivas do campo das ciências da comunicação e definir métodos de investigação. Não de qualquer maneira, porém, mas de modo a aplicar os resultados da pesquisa na prática da comunicação. Assim, Flusser foi um dos primeiros pesquisadores a se dedicar especificamente à comunicação, tendo criado uma disciplina para tanto, conforme interpreta Hanke (2004, p. 64):

A “comunicologia” trata as formas e códigos dessa comunicação, que é definida como processamento, armazenagem e divulgação de informação já existente, assim como a criação de nova informação. Comunicação, segundo Flusser, sempre depende da mídia, e talvez a maior descoberta realizada por ele foi perceber que qualquer mídia possui uma lógica própria, ou seja, que uma mídia transmite informações sobre a realidade segundo leis próprias. Se mudamos a estrutura da mídia, mudamos também a realidade percebida.

A noção que Flusser apresenta sobre a mídia compreende o corpo, a língua, as pinturas rupestres ou contemporâneas, os livros, os jornais e televisões e até as redes atuais, ou seja, tudo o que permite o acionamento de códigos. Dessa forma, na contramão da teoria marxista, Flusser assevera que a informação e a comunicação presentemente atribuem poder e constituem a infraestrutura da sociedade.¹¹⁷ Hoje, a quantidade de teóricos que se dedicam a isso pode ser um indicativo dessa perspectiva.¹¹⁸ De qualquer maneira, trazer cartas de alunos a esta análise pode ser temerário. Afinal, a pós-histórica, como ele considera a atualidade, está caracterizada por mudanças de paradigmas em que os sistemas de escrita são substituídos por imagens que não são apenas

117 FLUSSER, V. (1997). *Medienkultur*. Cf. HANKE (2004), p. 65 e 71).

118 Entre os autores que se dedicam à comunicação como fundamento da sociedade contemporânea, podem ser citados Edgar Morin, Manuel Castels, Arjun Appadurai, Douglas Kellner, Paul Virilio, Gianni Vattimo, entre outros.

produzidas por aparelhos, mas nulodimensionais, numéricas, projetadas no vazio, criando processos circulares que retraduzem textos em novas imagens.

Cartas, em sua essência, são textos escritos. Terão desaparecido da cultura contemporânea? Certamente que não, mas mudaram de forma, de estatuto; incorporaram a tradução dos códigos binários. Isso porque o intelecto teria a função de simbolizar e propor novos códigos. É assim que o intelecto realiza-se no ser e cria realidade. O processo é contínuo e a liberdade consiste em dar sentido, articular os símbolos sem os quais a realidade não existe. Hanke, com o apoio de Flusser, pondera que um símbolo remetendo a outros cria hierarquias de símbolos e que a percepção de imagens resulta de mediações entre o homem e o mundo só possíveis pelas operações de abstração e imaginação, que por sua vez resultam na representação do próprio mundo para cada um. Os símbolos seriam, assim, fenômenos intersubjetivos: só existem para os que dominam a convenção¹¹⁹ e articulam sentido na conversação ou na conversa.

As imagens técnicas poderiam estar prescindindo de decifração, conforme Flusser. Isso estaria de algum modo expresso nas cartas dos alunos aqui analisadas? Em primeiro lugar, é importante pensar o que Flusser (2007a) chama de realidade. Para ele, a realidade é só o que pode ser apreendido; a realidade seria o conjunto do que pode ser apreensível e compreensível e o que pode ser apreendido e compreendido também pode ser chamado de símbolo. Com isso, o autor queria chamar a atenção para o fato de que não existe o real em si, mas apenas a realidade que o ser percebe, apreende. Nesse sentido, e definindo a língua como um conjunto de símbolos, teríamos a conclusão de que a realidade é a língua; não há realidade para além da língua.

119 Cf. HANKE (2004, p. 6 e 70-72).

Dentro da realidade que a língua estabelece e que varia conforme o idioma falado (para ele, o alemão é uma língua profundamente filosófica, enquanto o português é uma língua ainda moldável, existencialista), a conversação e a conversa poderiam ser produtores de realidade. Conversação abrange a ciência; conversa pode chegar até a ser “fiada” (FLUSSER, 2007a, p. 140), condição em que o intelecto não se realizaria integralmente porque isso só pode ocorrer quando o intelecto troca informações e articula, criando, pois, sua própria liberdade. A “conversa fiada” não permitira apreensão porque seria feita de restos da conversação, dos quais os intelectos não se apropriam inteiramente. Mesmo assim, há o poder criador da poesia que pode libertar os intelectos e impedir que, mesmo na conversação, a logicização e a formalização, característicos desse tipo de operação linguística, esterilizem o problema (FLUSSER, 2007a, p. 202).

Flusser não fazia suas traduções da forma convencional. Ele escrevia e reescrevia seus textos procurando apreender a realidade criada pela língua-destino, deixando seu pensamento se alterar com as alterações da semântica e da sintaxe. Desse modo, a tradução se configurava como um método de reflexão em que “a precedência do original não é mais uma questão de *status*, e sim apenas uma precedência temporal” (MARTINS, 2011, p. 170). O tom ensaístico de vários dos textos de Flusser, em que afirmações muitas vezes prescindem de fontes precisas da citação ou de maiores argumentações para as frases mais assertivas, o autor abre brechas para os seus leitores. Novamente, Martins, referindo-se à autotradução que ele fazia, esclarece que, ao “incorporar elementos de versões anteriores de seu próprio texto, Flusser desvela a precariedade do original, o seu estado de incompletude, de não acabamento” (MARTINS, 2011, p. 171). Isso dá licença e liberdade aos seus leitores para trabalharem com esse inacabamento.

AQUI E AGORA

O impacto do pensamento de Flusser em seus leitores é sempre notável. Sua forma ensaística de escrever, a interrogação filosófica que define o seu pensamento e a poesia que ele extrai das línguas em que escreve revelam não só a envergadura do pensamento, como também a sua facilidade em estabelecer a comunicação. Algo desse projeto está manifesto em 25 cartas¹²⁰ de missivistas para quem a comunicação midiaticizada cotidiana, de fluxo multidirecional, e as tecnologias da informação digital convergente não são utopia ou especulação; elas são a realidade cotidiana. Em cartas escritas como parte das atividades avaliativas de disciplinas dos cursos de graduação em Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte nos anos de 2005 e 2011, alunos da graduação, mestrado e doutorado se dispuseram a conversar com o autor em tom epistolar, como prática acadêmica, mas também como fuga da rigidez normalizadora do texto científico tradicional. Flusser, o criador do curso de Comunicação no Brasil¹²¹, teria aplaudido. O ensaísta e o tradutor também.

Algumas das cartas comentadas aqui estão em papel, enquanto outras estão em meio digital no *blog Coporeidade, Artificios e Fluxos*¹²². Apenas duas foram escritas a mão; as demais foram digitadas no teclado de computadores. As cartas de 2005 dialogam com a obra *Ficções filosóficas* (FLUSSER, 1987), enquanto

120 As cartas de Romildo Setúbal, Patrícia Falcão, Gildália Santana, Lady Dayana de Oliveira, Lucas Mateus Miranda, Patrícia Britto e Juliana de Oliveira foram transformadas em arte visual com concepção de Angela Almeida (UFRN) e *design gráfico* de Wallison Vinicius (UFRN). O material foi apresentado no dia 07/12/2012 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN dentro do “I Simpósio Internacional de Estudos sobre a Cultura Midiática – do conceito à imagem: a cultura da mídia pós-Vilém Flusser”, organizado pelos programas de Pós-Graduação em Estudos da Mídia e Pós-Graduação em Ciências Sociais. Cf. anexo.

121 Em São Paulo, na década de 60 (HANKE, 2004, p. 59).

122 *In*: <http://corpusgemini.blogspot.com/>. Elaborado como atividade acadêmica por Vinicius Felipe da Silva em 2006 e consultado em 23/12/2011. Também pode ser acessado em <http://corpusgemini.blogspot.com.br/2005/10/cartas-vilm-flusser.html>.

que as de 2011 se referem a *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (FLUSSER, 2007b) e *A história do diabo* (2006).

Se Flusser vaticinou que há algo na escrita e na leitura de cartas que lhes permite sobreviver, os *blogs* podem ser o exemplo vivo desse vaticínio. Um *blog*, como se sabe, é um tipo de *site*¹²³ autoral com uma estrutura de elaboração simples e ferramentas que permite atualização rápida. Seus proprietários escrevem muito, diariamente, artigos ou *posts* (postagem ou publicação de pequenos textos), geralmente opinativos, mesmo quando trazem informação mais próxima da objetividade jornalística. Eis, então, a carta transformada em *bytes*. No *blog Corporeidade, Artíficos e Fluxos* podem ser encontradas, na íntegra, algumas das 25 cartas com interpretações possíveis sobre Flusser. Elaborado em 2005 e abandonado desde então, o *blog* sobrevive sem alimentação por parte dos autores, mas se oferecendo até hoje à leitura em sua vida virtual. Trechos das cartas que contém e das demais cartas que se apresentam em outros suportes são o material da presente reflexão, que trata de temas discutidos pelo autor e que inquietaram os missivistas.

Afirmando que as cartas são escritos que não querem ser publicados, Flusser (2010) também declara que algumas podem penetrar involuntariamente na esfera pública anônima por meio da censura. Só que hoje, pelo contrário, as cartas querem ser publicadas, e a censura parece ter se esquecido delas. A internet subverteu os desejos das cartas, que no Facebook¹²⁴ e nos *blogs*, se dão a todos. Flusser sugere, ainda, que a espera é algo próprio das cartas, embora algumas cheguem inesperadamente, e a espera tem um sentido religioso, pois fundamenta-se na esperança. Para

123 Conjunto de páginas *web* ou hipertextos acessíveis em geral por meio do protocolo HTTP na Internet. *Web* é a plataforma digital que, por meio de aplicativos e linguagens diversas, forma um ambiente virtual de interação entre múltiplos usuários com o uso de computadores interligados por transmissão telefônica.

124 *Site* e serviço de rede ou mídia social lançada em 04/02/2004 por Mark Zuckerberg, estudante da Universidade Harvard, operado e de propriedade privada da Facebook Inc.

ele, esse é o princípio dos correios. Os carteiros são mensageiros, ou seja, anjos, e carregam evangelhos, mensagens que, espera-se, sejam felizes. Há, nas cartas, uma ligação com a materialidade da terra, com deuses primordiais com os quais a própria Bíblia – “a carta de todas as cartas” – troca mensagens.

A própria mensagem, contudo, também se esvai na comunicação contemporânea. Todos os obstáculos rompidos, surge, amalgamado, o que é muito diferente, como as coisas e os signos. As mídias se secundarizam e se terceirizam. Os mensageiros sucumbem aos pedaços nas mídias, pois “o Mediador substitui o mensageiro” (SERRES (1995, p. 82). Esse mediador, desencarnado, se alimenta da carne e do sangue dos corpos que liga, sem atender à “exigência gritante da comunicação no diálogo; perda abissal de si no Outro presente ou ausente” (SERRES, 1995, p. 94).

Talvez até por causa disso, a carta tenha sobrevivido de alguma maneira na comunicação digital. Mesmo sem mensageiro, a distância epistolar permite a proximidade das ideias. A sacralidade do autor, esse deus do conhecimento científico ou filosófico, pode ser transformada em intimidade. Estudantes que, de outra forma, só reproduziriam os pensamentos do autor em citações entre aspas e, no máximo, comentadas, mostram-se à vontade para concordar, questionar, criticar ou discordar das ideias de Flusser em cartas que já dizem a que vêm pela alternância de tratamentos protocolares respeitosos com a informalidade mais prosaica: “professor”, “prezado”, “caro Flusser”, “querido Vilém”, “alô, alô, Flusser”. Estes são os inícios de algumas das cartas. Uma das delas assim começa:

Ao Flusser, consternado. Eis a consequência da invenção de Guttemberg. Após 41 anos me apresento a você como um leitor de alguns dos seus trabalhos. Escrevo porque acredito que dirige a sua atenção para esses tais meios de comunicação de massas”¹²⁵. Logo adian-

125 Carta de Vinícius Felipe da Silva, elaborador do *blog Corporeidade, Artíficos e Fluxos* já mencionado e autor da 25^a carta.

te, Silva, o autor da missiva, completa opinando sobre um artigo de Flusser publicado em jornal diário¹²⁶: “Como é interessante escrever para um jornal deste nível sem clareza alguma!”¹²⁷

Assim, mesclando opiniões pessoais, perplexidades e problematizações, estão nessas cartas interpretações sobre comunicação, conhecimento, materiais, formas, imagens, códigos e conceitos articulados a metáforas sobre consciência, animalidade, máquinas de datilografar, espelho, madeira, pátria e indisciplinas, em diálogo com o próprio pensamento como objeto do pensar. Nas cartas de 2005, Setúbal, que além de leitor, fora aluno do Flusser, discute em sua carta sobre uma filosofia da cultura e a natureza do espelho¹²⁸, que o professor negou em aula ser janela, enquanto o aluno asseverou ser uma janela fechada. Como Flusser diz que quem reflete se interessa pelo espelho, este também é o tema da carta de Santana. O nada do nitrato de prata é relacionado com a falta constitutiva do ser; ambos servem de base para construir mundos. Godeiro tenta atualizar Flusser com as notícias da mídia jornalística, apocalíptica, e por isso não diz que “a esperança é a última que morre porque já descobriram que a barata é resistente a todo tipo de radiação”¹²⁹.

Nas cartas de 2011¹³⁰, Figueirêdo argumenta que “a ponta dos dedos não substitui apenas as mãos, mas o corpo inteiro, quiçá a mente humana”¹³¹, em alusão aos homens- aparelhos-eletrônicos, classificados segundo os gestos de operação de ferramentas,

126 Silva se refere ao artigo 5... *CxB?*, publicado originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1964 (FLUSSER, 1998; 45-49) e que usa como título um movimento do jogo de xadrez.

127 Disponível em http://corpusgemini.blogspot.com.br/2005_10_01_archive.html, assim como as demais cartas comentadas em seguida.

128 Cf. *Do espelho*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 06/08/196 (FLUSSER, 1998: 67-71).

129 Disponível em http://corpusgemini.blogspot.com.br/2005_10_01_archive.html.

130 Acervo da autora. Não disponíveis no blog.

131 Cartas arquivadas pela autora deste artigo, assim como as demais mencionadas no parágrafo.

máquinas ou aparelhos, que, por sua vez, operam seus operadores¹³². A obra de Flusser em foco permite entender os homens e suas épocas a partir dos seus gestos e artefatos, suas fábricas. Conforme Flusser (2007b, p. 36),

podemos considerar as ferramentas, as máquinas e os eletrônicos como imitações das mãos, como próteses, que prolongam o alcance das mãos e em consequência ampliam as informações herdadas geneticamente graças às informações culturais, adquiridas. Portanto, as fábricas são lugares em que aquilo que é dado (*Gegebenes*) é convertido em algo feito (*Gemachtes*), e com isso as informações herdadas tornam-se cada vez menos significativas, ao contrário das informações adquiridas, apreendidas, que são cada vez mais relevantes.

Nas fábricas, os homens se tornam crescentemente mais artificiais, ou seja, são produzidas novas formas de homens porque a ferramenta é variável e o homem é constante; então, ele é que pode ser modificar sem ser totalmente outro. Como “as ferramentas imitam as mãos e o corpo empiricamente, as máquinas, mecanicamente e os aparelhos, neurofisiologicamente” (FLUSSER, 2007b, p. 38), as coisas se tornam simulações cada vez mais perfeitas de heranças genéticas. Por isso, na relação homem-aparelho eletrônico, ambos só podem funcionar conjuntamente e de modo reversível. O aparelho pode operar o homem, da mesma maneira que este opera aquele. O aparelho é a “coisa dada” com que o homem pode produzir coisas novas, assim como ocorre com os símbolos, a língua e a realidade que se transforma pelo verbo.

Flusser entende que nossa cultura foi construída a partir do mundo orgânico da natureza e do inorgânico das formas artificiais, que passaram a predominar a partir da revolução industrial. Cada movimento em direção ao futuro produz mudanças no comportamento humano, que está crescentemente mais dependente e mecanizado, tornando complicada a separação entre a natureza e os objetos artificiais. Flusser afirma que hoje as informações são

132 Cf. *A fábrica* (FLUSSER, 2007b: p. 33-44).

imateriais, “não coisas”, hologramas e programas, uma categoria nova e “nosso interesse existencial desloca-se das coisas para a informação” (FLUSSER, 2007b, p. 54). A tendência, segundo Flusser, é que os nossos valores sejam todos transferidos para as informações, o que produziria uma (FLUSSER, 2007b, p.56)

“transvaloração de todos os valores. Essa definição, aliás, é apropriada para o novo imperialismo: a humanidade é dominada por grupos que dispõem de informações privilegiadas.”

Numa situação sem precedentes na história, o ser humano vem manipulando a natureza e transformando as formas antes naturais em objetos da cultura. Mas o homem também consome a cultura, transformando-a em lixo, que retorna à natureza e fecha o ciclo vicioso. Há uma compulsão na devoração dos objetos culturais, que mergulha o homem “novamente na correnteza quente da vida, pois a ira científica tem nos libertado da luxúria” (FLUSSER, 2006, p. 121), como se pudéssemos estar livres das cadeias dos desejos. O que, na realidade, não ocorre. Em sua carta manuscrita que se baseia em *A história do Diabo* (FLUSSER, 2006), Medeiros fala da filosofia da gula, que reflete sobre os desejos e sobre o quão famintos ficam aqueles que mais comem, que nunca serão saciados. Flusser a faz “olhar para um mundo que está além daquele que há diante dos olhos e pensar sobre aquilo que nos mobiliza em silêncio.” Ainda: “de que valem as ideias que não pensam a essência daquilo que nos move?”. E termina confessando sua “fome” insaciável de Flusser.¹³³

Guedes, em carta em papel decorado e com envelopes colados¹³⁴, escrita sobre *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (2007b) menciona a representação fractal, o mapa em aberto, que se transforma em multidimensional pelo verbo de Flusser e que lhe permite pensar a imagem como

133 Carta escrita em papel de caderno em Natal/RN no dia 16 de junho de 2011. Acervo da autora.

134 Natal/RN, junho de 2011. Acervo da autora.

operador cognitivo. Já Loreto, comentando o mesmo livro¹³⁵, teme que as subjetividades estejam se tornando meros componentes das comunicações e interações entre si e o mundo no nível da existência mais abstrato e adimensional das superfícies¹³⁶.

Imaginando, significando

Em sua resposta presumida e atemporal à questão da comunicação que engole as subjetividades e que ressoa com pertinência ainda hoje, Flusser manipula as cartas e faz mais um vaticínio: talvez deixemos de ser cupins ou perfuradores de papel, de ser escritores e leitores de cartas que trafegam pelos correios, e nos tornemos habitantes celulares que sorvem mel em fios (FLUSSER, 2010). Fios que insulam enquanto também conectam, e que permitem a contemplação de cartas transformadas também em imagens (anexo) e que foram concebidas por Angela Almeida e executadas graficamente por Wallison Vinícius.

Marcondes Filho (2006), em sua crítica às insuficiências das formulações teóricas e analíticas de Flusser, lembra que, para o autor, a filosofia não poderia mais ser discursiva. Para reforçar o argumento sobre a mudança de paradigma que Flusser reivindica, Marcondes Filho lembra que são apresentadas algumas “fotos epistemológicas” no livro *Absolute*¹³⁷ para demonstrar que pensamos não mais em objetos, mas em partículas que vibram no vazio dentro e fora de nós.

Achávamos, continua Flusser, que processos mentais (percepções, ideias, sensações, desejos, noções, decisões) eram unidades, quando se trata de computação de elementos pontuais processados nas sinapses nervosas do cérebro. Pensávamos que as culturas específicas que constituem nossa vida seriam estruturas autônomas, mas

135 Natal/RN, junho de 2011. Acervo da autora.

136 Referência a FLUSSER (2007b).

137 FLUSSER, 2003, p.80-84.

não, estamos imersos num campo ondulatório de culturas das quais elevam-se culturas isoladas por meio da computação e imergem novamente, sem sabermos se isso ocorre por acidente ou intencionalmente (MARCONDES FILHO, 2006, p. 426).

Para Flusser, tais “fotografias” resultam de cálculos e modelos para manipulação que permitem construir artificialmente objetos, seres vivos, inteligências e culturas. Elas constituiriam uma nova forma imaginativa de uma sociedade em que as pessoas não estariam mais em relações entre pessoas, e sim num campo de relações intersubjetivas oscilantes. Processamos o percebido como sendo realidade, que seria a tendência de realizar possibilidades dentro e em torno de nós.

Comentando ainda o pensamento flusseriano, Marcondes Filho afirma:

A revolução das comunicações inverteu a corrente e agora só há cabos reversíveis e comutações entre diferentes homens. O ego tornou-se apenas um nó de relações. Participa-se de múltiplos nós e nossa vivência será tão intensa quanto o volume de redes em que participarmos (MARCONDES FILHO, 2006, p. 428).

O comentador fala, ainda, da leitura de imagens e das transformações na forma de contar, apontadas por Flusser em texto citado do original alemão¹³⁸, afirmando que para ele, decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A imagem tradicional seria simbólica, mas a tecnoimagem seria definida pelo conceito porque derivaria de textos científicos ou técnicos, estes os reais produtores das imagens¹³⁹.

A escrita, por sua vez, seria um progredir na abstração, para longe da concretude das coisas. Como já dito, os textos só

138 FLUSSER, V. *Ins Universum der technischen Bilder*. Cf. MARCONDES FILHO (2006, p. 433 e 456).

139 Cf. MARCONDES FILHO (2006, p. 438).

significam o mundo por meio das imagens que eles traduzem. Quando Marcondes Filho (2006, p. 441) diz que “a proposta de Flusser é utópica no que se refere à capacitação de todos à imagem técnica, ele aponta novos caminhos e afirma que o texto não parece poder ser dispensado. Ele reivindica uma forma híbrida como solução para o impasse, em que cores, imagens e sons comporiam, com o texto verbal, um conjunto significativo. Isso contrariaria a lógica do programa preconizada por Flusser para os telespectadores que leem imagens técnicas criadas por imaginadores que apertam os botões para informar a matéria. Os imaginadores seriam, para Marcondes Filho (2006, p. 446), a possibilidade de fuga ao programa, ao atuar sobre a probabilidade e o acaso com a imposição de metas, por se situarem na abstração extrema, no universo sem dimensões, e criarem para a nós a possibilidade da vivência concreta.

Para Marcondes Filho (2006, p. 450), Flusser é contraditório quanto à intencionalidade da comunicação, que ele elimina ao falar em relações como função e retoma ao afirmar que a comunicação dos homens é a busca do esquecer o sem-sentido e a solidão de a vida irremediavelmente direcionada para a morte. Haveria, assim, uma intencionalidade e uma ética na comunicação que são inevitáveis. É com este Flusser que dialogamos aqui.

Tomemos os textos de Flusser sobre fabricação. Stephan argumenta que Flusser propiciou a fusão do campo do *design* de produto com o do *design* gráfico por meio da investigação das origens da palavra forma, que deriva de in-formar. Para Flusser, fabricar é informar. E a palavra arte origina conceitos como artefato, artifício e artificial. A tecnologia é a forma de enganar a natureza, o que produz cultura. Os códigos artificiais, como os textos e os números, constroem simulacros da realidade. A matéria só pode ser percebida quando “informada”, ou seja, quando se apresenta em uma forma e, assim, se transforma em fenômeno. Até a ciência teórica é formal. Com as tecnologias da informação, “informar” passa a ser (STEPHAN, 2011, p. 4-5) “impor uma

forma à matéria”. Dado que informar é parte dos processos de transformação das coisas em fenômenos, dos objetos em signos, com as tecnologias da informação teríamos, portanto, uma mudança total do processo, mas a exacerbação de uma das pontas dele. Com consequências nem sempre libertadoras para o ser que vive tal realidade, todavia também com novas possibilidades.

Se, para Flusser, língua e imagem são duas dimensões da realidade que possuem a mesma função: o armazenamento de informações, a hibridação sugerida por Marcondes Filho pode não ser tão improvável. O próprio Flusser acredita que há sinais de mudança na chave geral das comutações, já que a nova estrutura social é dinâmica e os fios que a ordenam ‘correm’ da imagem ao homem isolado e dele de volta outra vez à imagem. O trânsito entre imagens e homens seria o núcleo isolador e massificador da sociedade. A internet permitiu um fluxo multidirecional das informações conduzidas pelos fios, embora, é claro, a quantidade de *uploads* que uma pessoa comum pode fazer seja infinitamente menor que a quantidade de *downloads* que recebe. Isso é definido tanto por leis que regulam as telecomunicações quanto pelo mercado da oferta de informações. De qualquer forma, Flusser admite que linhas “dialógicas” como o cabo e a videoconferência podem inverter os pólos: em vez de ligar o tecido fascista de uma sociedade que está se erguendo em um tecido de rede, partir em direção a uma rede mais democrática. No futuro, atingida essa utopia, os homens estariam num diálogo, numa ‘conversa cósmica’ (FLUSSER, 2008). Ao que Marcondes Filho (2006, p. 452) acrescenta: “Trata-se, portanto, de intensificar as linhas dialógicas. A revolução está em fazer as pessoas dialogarem através de imagens.”

Assim é que transformamos, com esta proposta, conceitos em textos e textos/conceitos em imagens técnicas, mas num processo dialógico. As cartas são linhas que projetam o mundo em uma série de sucessões, dispostas em superfícies que “imaginam”

as cartas que significam¹⁴⁰. Presentes aqui dois tipos de formalização, uma conceitual e a outra, imagética, que se relaciona com os fatos de um modo subjetivo e inconsciente. Dessa forma, tentamos traduzir as imagens em conceitos, as mesmas que já estão transformando os conceitos em ficção de superfície. O pensamento imagético talvez já tenha mesmo se tornado capaz de pensar conceitos, configurando um metapensamento que os modela nas superfícies. E, talvez, realizando mais uma profecia de Flusser, a ciência possa cada vez mais recorrer a modelos imagéticos, deixando de ser meramente discursiva e conceitual e assim, quem sabe, também possa ser mais emocionante e mais viva.

140 Estas e as próximas formulações são baseadas no texto *Linhas e superfícies*. In: FLUSSER, 2007b: p. 125.

Referências

FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?** Tradução: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010 (original em alemão: 1987)

_____. **A história do diabo.** 2 ed. Revisão técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Língua e realidade.** 3 ed., São Paulo: Annablume, 2007a.

_____. **O mundo codificado.** Por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007b.

_____. **Ficções filosóficas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

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

SERRES, Michel. **A Lenda dos Anjos.** São Paulo: Aleph, 1995.

HANKE, Michael. **A Comunicologia segundo Vilém Flusser.** Revista Galáxia, n.7, abril de 2004, p. 59-72. In: http://intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP01_hanke.pdf.

Consultado em: 25/02/2013

MARCONDES FILHO, Ciro. **A comunicação como uma caixa preta.** Propostas e insuficiências de Vilém Flusser. Revista Em Questão, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 423-456, jun./dez. 2006. In: <http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/136/92>. Consultado em: 25/02/2013.

MARTINS, Cláudia S. **A autotradução como método de reflexão em Flusser.** Revista *Scientia Traductionis*, n.9, 2011, p. 168-178. In: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/19915>. Consultado em: 25/02/2013.

MENDES, Ricardo. **Cartas Flusserianas**: diagnóstico sobre correspondência com Sérgio Paulo Rouanet. E-Journal *Flusser Studies*, p. 01-17. ISSN 1661-5719. Rio de Janeiro: UERJ, [200_] *In*: <http://www.flusserstudies.net/pag/01/mendes-cartas-flusserianas01.pdf> . Consultado em: 25/02/2013.

STEPHAN, Arlindo Antonio. **Vilém Flusser**: o *design* como sistema de comunicação. I Congresso Mundial de Comunicação Ibero- Americana – Confibercom / 2011, sessão temática: Estudos Culturais, Sessão Paralela III, n.06, p. 1-15. *In*: <http://confibercom.org/anais2011/pdf/42.pdf> . Consultado em: 25/02/2013.

Anexos ao texto



Figura 1 – Carta para Flusser por Romildo Soares



Figura 2 – Carta para Flusser por Patrícia Falcão



Figura 3 – Carta para Flusser por Gidália Santana



Figura 4 – Carta para Flusser por Gabriela Olivari



Figura 7 – Carta para Flusser por Patrícia Britto

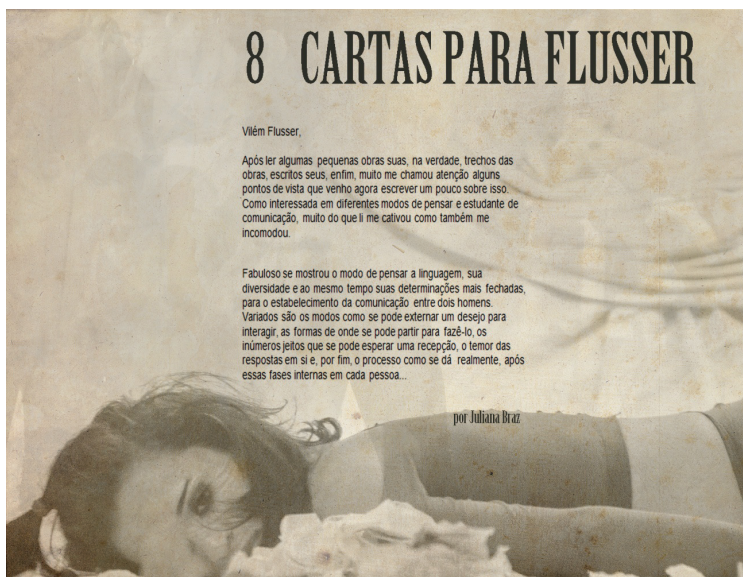


Figura 8 – Carta para Flusser por Juliana Braz

11

**Limites éticos do jornalista assessor de imprensa:
o pós-moderno, uma contribuição flusseriana**

Juliana Bulhões Alberto Dantas

Limites éticos do jornalista assessor de imprensa: o pós-moderno, uma contribuição flusseriana

Juliana Bulhões Alberto Dantas

Ideias iniciais

Nos últimos cinco anos, a prática da assessoria de imprensa passou por modificações significativas devido ao surgimento e popularização de tecnologias digitais, como as mídias sociais. Para Bulhões (2011, p. 70), é necessário que o assessor avalie sua inserção nesta nova realidade comunicacional. “É certo que as novas ferramentas ainda não estabeleceram seu papel de mudança sociocultural, mas pode ser percebido o avanço tecnológico na área”.

Entretanto, ainda resta uma questão mais essencial: os limites éticos da atuação dos jornalistas que possuem vínculo profissional simultâneo em empresas jornalísticas e em assessorias de imprensa em Natal-RN. A problemática se estabelece em função das características da assessoria de imprensa praticada no Brasil, onde o exercício desta é legítimo do jornalista, situação diferente de outros países (SOUSA; MOUTINHO, 2011).

Para refletir acerca da pesquisa proposta, evocamos conceitos como os de sociedade midiaticizada (SODRÉ, 2006, 2009; VERÓN, 2006) e *ethos* midiaticizado (SODRÉ, 2009), porém nos aprofundamos na conceituação de pós-modernidade, a partir das obras de Vilém Flusser (1979, [198-], [1987?], 1988a, 1988b, 1990, 2007, 2011), em discussão com outros autores.

Reflexões sobre assessoria de imprensa e limites éticos

Antes de chegarmos à discussão acerca de pós-modernidade, é necessário que façamos um apanhado geral do lugar da assessoria de imprensa e da questão ética abordada na pesquisa principal. Para Buarque (2011, p. 20), a importância das assessorias de imprensa surge na brecha entre realidade e imagem e a

busca por elas vem crescendo porque são necessárias. De acordo com Sousa e Moutinho (2011), a assessoria de imprensa tem como principal função estabelecer contato com os jornalistas, enviando informações acerca das atividades de uma organização, além de analisar a informação veiculada na imprensa.

Assessoria de comunicação (FENAJ, 2007b) é um termo mais abrangente e surgiu da ampliação das atividades das assessorias de imprensa nas últimas quatro décadas, mudanças que tornaram os jornalistas gestores de equipes multifuncionais, compostas por relações públicas, publicitários, dentre outros profissionais. Relações Públicas são mais aglomeradoras e tratam do relacionamento como um todo com vários atores da opinião pública.

Comunicação organizacional é um termo ainda mais geral, e para Matos (2004) divide-se em comunicação interna, comunicação externa e assessoria de imprensa. Kunsch (1997) esclarece que comunicação empresarial e comunicação organizacional são termos utilizados sem distinção no Brasil e em outros países para designar todo o trabalho de comunicação realizado nas organizações.

O artigo 12 do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (FENAJ, 2007a) torna evidente no parágrafo 1º que há uma diferenciação entre o jornalista e o assessor de imprensa, ao apresentar que o jornalista deve – ressalvadas as especificidades da assessoria de imprensa – ouvir sempre o maior número de pessoas envolvidas em uma cobertura jornalística. Esta representação diferenciada dentro de uma mesma profissão é uma pista para entendermos as implicações éticas desta atuação profissional.

De acordo com Jorge Duarte (2011), a oficialização da assessoria de imprensa como atividade do jornalista se deu em meados dos anos 80, quando o então diretor da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), Washington Mello – que atuava como jornalista e assessor de imprensa –, suscitou debates

que culminaram com a realização do I Encontro Nacional dos Jornalistas em Assessoria de Imprensa, em 1984. No ano seguinte, a Federação lançou a primeira versão do Manual de Assessoria de Imprensa, que de acordo com a própria entidade “chegou como única referência baseada nas reflexões dos profissionais atuantes na área”¹⁴¹.

No entanto, propomos como objetivo principal do estudo investigar justamente o limite ético das práticas jornalísticas destes sujeitos, trazendo como recorte a realidade potiguar do jornalista televisivo que atua simultaneamente como assessor de imprensa, a partir da discussão do estatuto ético do Jornalismo como profissão na prática da assessoria de imprensa.

Para Barros Filho (2007), o campo da comunicação brasileira evoluiu quanto à abordagem científica da mídia, porém isso não aconteceu no âmbito da reflexão moral com relação à área. “Essa lacuna da literatura sobre ética na mídia é mais sentida nas esferas da publicidade e das relações públicas” (BARROS FILHO, 2007, p. 09).

Silva (2003, p. 147) considera que “a ética, concebida como um auto-olhar, uma inspeção cuidadosa e rigorosa dos *ethe* (atitudes e usos da conduta humana), deve ser objeto do estudo e da prática da comunicação”. Este pensamento incide diretamente no objetivo da pesquisa, que é investigar a prática social do assessor de imprensa. Consoante com a autora, a palavra ética refere-se ao *éthos*, que significa costume, hábito, comportamento ou uso.

Já Sodré (2009, p. 11) propõe o *ethos* midiaticizado. A mídia – entendida como meios e hipermeios – implica em um *bios* virtual, ou seja, em uma vida regida pela virtualização das relações humanas, que recai no desenvolvimento de uma eticidade (costume, conduta, cognição, sensorialismo) estetizante e vicária. O autor considera que o mercado e a mídia não visam o estabe-

141 Informação retirada do sítio <http://www.fenaj.org.br/public.php>.

lecimento de uma teoria ética, e sim um método de deliberação que incorpora os bens de consumo. Ele ainda especula sobre uma ética plena na contemporaneidade.

Barros Filho (2003) trata a ética na comunicação não a partir do comportamento dos profissionais, mas do “produto informativo”. Mesmo assim, sua obra traz uma contribuição à pesquisa ao defender que qualquer normatização do trabalho jornalístico – incluindo padronização quanto à ética – é inútil quando são desconhecidos os efeitos negativos que podem ser evitados com tal prática.

Barros Filho e Meucci (2007) comentam que uma expressão comum nos debates epistemológicos é “o mundo é minha representação”, e que a leitura de Schopenhauer, Nietzsche, Husserl, Freud e Sartre, aplicada à comunicação organizacional, nos ajuda a desvendar as estratégias dos discursos morais e identitários deste campo; além disso, desvendar os discursos éticos. Novamente a questão da identidade surge como pista para entender a problemática central da pesquisa.

A Diretoria Executiva da FENAJ (2011) entende que os dilemas éticos estão presentes em todos os segmentos que compõem o jornalismo e que a ética tem o mesmo valor para o jornalista que atua em redações e para o que atua em assessorias de imprensa. Caldas (2011) tem pensamento semelhante; considera que ambos possuem o interesse comum de divulgar informações, portanto o cultivo da ética deve ser preservado por estes.

Na tentativa de entendermos a inserção da assessoria de imprensa na contemporaneidade, evocamos o conceito de sociedade midiaticizada, que engloba os grupos, atores e instituições sociais que passam por transformações em função da intensa vivência e consequente apropriação da cultura midiática. Devido a este processo pelo qual a sociedade vem passando, há cada vez mais a necessidade das instituições e sujeitos buscarem espaços na mídia, o que consequentemente aumenta a procura pelos serviços de assessoria de imprensa.

Segundo Sodré (2009), a midiaticização é uma ordem de mediações realizadas na sociedade no sentido da comunicação compreendida como processo informacional. Para o autor, a sociedade contemporânea rege-se por este fenômeno, que também significa uma tendência à virtualização das relações humanas.

O *bios* midiático (ou vida virtual) proposto por Sodré (2006) é caracterizado como uma realidade “imaginarizada” composta por fluxos de imagens, dígitos e engloba também as práticas de assessoria de imprensa, já que estas colaboram com o isolamento sensorial do homem contemporâneo na medida em que fornecem as informações perpetuadas pela mídia. “O artifício da publicidade e da mídia, com todas as suas ambiguidades no plano dos valores, converte-se numa espécie de ‘terceira natureza’ do homem, progressivamente aceita como plenamente social e em estreita ligação com a estética” (SODRÉ, 2006, p. 79). Para Verón (2006), a sociedade midiaticizada representa a adaptação das instituições às mídias, que por sua vez atuam como intermediárias da gestão social.

A sociedade midiaticizada emerge à medida que as práticas institucionais de uma sociedade midiática se transformam em profundidade *porque há mídias*. Esquematizando muito, a midiaticização das sociedades industriais (que há mais ou menos um século se tinham tornado midiáticas) acelerou-se depois da Segunda Guerra Mundial (a tomada de consciência da importância das tecnologias de comunicação durante a guerra não é estranha a essa aceleração) (VERÓN, 2006, p. 277).

Para o autor, caso a autonomização das mídias diante do sistema político se reforce, indica que há um período novo que vai além da midiaticização “atual”. Sendo assim, as assessorias de imprensa continuariam colaborando diretamente neste “novo” sistema, já que reforçam a intermediação desta “evolução social”.

Feitas estas considerações essenciais, partimos para o cerne deste trabalho: entender como a assessoria de imprensa está inserida na pós-modernidade ou modernidade tardia, a partir da conceituação de Vilém Flusser.

Assessoria de imprensa e pós-modernidade

A reflexão sobre a inserção da prática da assessoria de imprensa na sociedade midiaticizada nos leva a refletir mais sobre a identidade do assessor de imprensa diante da pós-modernidade ou modernidade tardia. Começamos a explanar o tema do ponto de vista flusseriano, a fim de entender a contextualização da assessoria de imprensa neste íterim. O filósofo tcheco Vilém Flusser possui diversos trabalhos intelectuais sobre diversos temas, muitos deles ligados à comunicação. Um de seus interesses foi a comunicologia, ciência da mídia e da comunicação (HANKE, 2004).

Michael Hanke (2004, p. 65) esclarece que “comunicação, segundo Flusser, sempre depende da mídia, e talvez a maior descoberta realizada por ele foi perceber que qualquer mídia possui uma lógica própria, ou seja, que uma mídia transmite informações sobre a realidade segundo leis próprias. Se mudamos a estrutura da mídia, mudamos também a realidade percebida”.

São muitas as possibilidades de uso das perspectivas de Flusser na pesquisa proposta. O conceito de imaterialidade (FLUSSER, 2007), por exemplo, pode ser identificado em meio ao fenômeno atual de proliferação das assessorias de imprensa no contexto brasileiro. Sabemos que as estruturas de assessoria de imprensa são essenciais no processo industrial da notícia no Brasil (SANT’ANNA, 2005) e que, cada vez mais, as instituições agem pelo que dizem, fazendo uso da eficácia difusora do jornalismo. Consequentemente, isto reverbera para a assessoria de imprensa, pois esta é profundamente vinculada à necessidade de se conseguir espaço na mídia (CHAPARRO, 2011); sendo assim, a cultura da imaterialidade está presente e é reforçada sob este fenômeno.

Entretanto, iremos focar e buscar uma contribuição acerca do conceito de pós-modernidade, trazendo destaques de suas obras e opiniões de outros pesquisadores. De acordo com Flusser

[198-], o projeto moderno naufraga por duas razões: pelo fato da razão discursiva ter contradição entre a lógica e os números; e porque a racionalidade se mostrou inoperante.

O projeto moderno repousa sobre a fé que todos os problemas são, em tese, acessíveis aos métodos da ciência exata. E é tal fé que se torna impossível, não por desconfiança nas ciências, mas por conhecimento melhor do funcionamento da razão dela mesma. O projeto moderno naufraga em toda parte por excesso de iluminismo, graças ao qual a própria razão ficou iluminada (FLUSSER, [198-], p. 03).

Em outra obra, Flusser discorre: “a modernidade se tornou insuportável por múltiplas razões convergentes. Mas isso não autoriza falarmos em pós-modernidade. Não podemos, dessa forma, escapar ao fato lamentável de sermos modernos” (FLUSSER, 1990, p. 01). O autor acredita que a modernidade foi um projeto que objetivava um distinto programa, que estava distante de ter sido realizado. Ele destaca que a:

Disto não se pode concluir que novo projeto, tendo novo programa, não possa emergir antes que o moderno se tenha realizado. Projetos emergem, não em sucessão linear, mas toda vez que aparecem novos problemas, e se recobrem. Com efeito: o que caracteriza a cena cultural são as zonas cinzentas nas quais projetos incongruentes se cruzam. Projetos pré-modernos (inclusive projetos pré-históricos) continuam ativos, e nenhum projeto humano jamais realizou seu programa. O que aconteceu, no entanto, é o seguinte: todo projeto novo assumiu os problemas não resolvidos pelos precedentes, e os formulou à sua maneira. Exemplo: o projeto cristão emergiu em momento no qual o projeto imperial romano estava longe de se ter realizado, e reformulou a problemática romana, sem no entanto ter eliminado o projeto romano, o qual continua vigorando até hoje (FLUSSER, [198-], p. 01).

Para Flusser [1987?], foi difícil a passagem da cultura industrial (moderna, produtora de objetos) a outra cultura (pós-industrial, pós-moderna, produtora de informações imateriais).

Segundo ele [198-], o problema metodológico da humanidade era tentar adequar a razão ao mundo, com o triunfo moderno do cálculo. Neste contexto, o pós-modernismo surgiu como a admissão de problemas com essa lógica, que mostrou que problemas formulados nesses algoritmos nem sempre eram solúveis.

A pós-modernidade surgiu por razões complexas (das quais a evolução técnica é a mais importante), e vai abrangendo os problemas não resolvidos pelo iluminismo. Por certo, tais problemas vão agora aparecer sob novo enfoque. Não adianta agarrar-se às categorias modernas: perderam sua validade, e devem ser substituídas por outras (FLUSSER, 1988a, p. 01).

Com relação ao conceito de pós-modernidade, Flusser considerava que tratava-se de uma objeção.

A objeção diz que o projeto moderno (iluminista) ainda não se realizou (veja-se os recentes crimes contra a humanidade e o sofrimento da maioria da humanidade), e que, pois, falar-se em pós-moderno é desconversar os problemas. Ora: seria belo demais se a história fosse sequência de projetos, na qual novo projeto surge depois de esgotado o precedente. Na realidade novos projetos surgem toda vez que novas circunstâncias aparecem, e englobam os problemas não resolvidos pelo projeto precedente (FLUSSER, 1988a, p. 01).

Batlickova (2004) ressalta que autores mais antigos que Flusser já possuíam elementos pós-modernos, porém ela acredita que a experiência existencial do autor, em detrimento de outros pensadores pós-modernos, deve ser considerada. “A fragilidade da transição entre modernidade e pós-modernidade é intensificada ainda mais pela concepção da pós-modernidade como a mera radicalização da modernidade do século 20 que funda desta maneira a diferença delas só na questão de medida” (BATLICKOVA, 2004, p. 52). Neste sentido, Flusser destaca que

Uma das distinções da pós-modernidade com relação à modernidade é que a ‘moral do trabalho’ vai sendo substituída pela ‘moral informativa’. O propósito da existência deixa de ser a modificação do mundo (e do homem no mundo), e passa a ser a elaboração de significados ao mundo (e ao homem no mundo) (FLUSSER, 1988a, p. 01).

Ainda sobre a passagem entre os dois “tempos”, ele afirma: “a discussão da pós-modernidade impôs não tanto a reflexão sobre o que seja “pós-moderno”, mas o que seja “moderno”. O termo é ambíguo, porque várias línguas o utilizam com vários significados em momentos variáveis” (FLUSSER, 1990, p. 01). O autor ainda destaca que “a sociedade pós-industrial será cultura fundada sobre modelos elementares, pequenos, duros e indivisíveis como o são as partículas atômicas [atômicas], sobre ‘proposições elementares. Será, pois, cultura combinatória, de ‘mosaico’” (FLUSSER, 1979, p. 06).

Segundo Martins (2010, p. 174), Flusser aproximou o conceito de pós-história ao conceito de pós-moderno, “mas exhibe, por outro lado, características específicas e originais, na medida em que associa a pós-história à mudança do código linear, histórico, para a zero dimensionalidade das imagens tecnológicas”. Contudo, a autora utiliza os conceitos emparelhados, pois para ela não são sinônimos. Ela ainda esclarece que “para Flusser, a ‘pós-história’ caracteriza um período marcado pelo declínio dos textos e a hegemonia das imagens técnicas. A pós-história de Flusser não é o final de toda a história, mas apenas de um conceito particular de progressão histórica linear” (MARTINS, 2010, p. 199). Como o próprio Flusser (2011, p. 185) fala, “a história não passa de uma das dimensões da pós-história”.

Partindo para o texto “Linha e superfície” (2007, p. 125), Flusser diz que “aquele que olha a cena atual poderá achar tudo isso lá, na forma de linhas e superfícies já em funcionamento. O tipo de futuro pós-histórico que existirá dependerá muito de cada um de nós”. Ainda com relação ao termo “pós-história”, Rodrigo Duarte (2011) afirma:

No que tange à contemporaneidade, que é caracterizada por Flusser exatamente como “pós-história”, o autor ressalta a noção de programa, de acordo com a qual se torna até mesmo dificilmente formulável o problema clássico da liberdade humana, uma vez que o acaso que preside os processos que engendram essa situação não admite a previsão exata do que resultará das virtualidades contidas no programa [...] (DUARTE, 2011, p. 07).

Para Batlickova (2004), os escritos de Flusser têm visivelmente o espírito pós-moderno, que manifesta-se na superação dos gêneros filosóficos tradicionais.

Também a sua [de Flusser] ética está de acordo com o postulado pós-moderno fundamental, o que contesta os juízos apriorísticos que insistem em considerar algum sistema moral como “melhor” do que um outro. Na perspectiva dos pensadores pós-modernos, Flusser ataca também o europocentrismo radicado nos valores cristãos e, conseqüentemente, combate as mais básicas meta-narrações da civilização ocidental (BATLICKOVA, 2004, p. 56).

Depois de toda a conceituação referente à obra de Flusser, é necessário destacarmos que há correntes atuais de pensamentos indicando o uso do termo “modernidade tardia”. Viana (2009) diz que, no contexto atual, é preferível utilizar “modernidade tardia” em detrimento a “pós-modernidade”, devido à crença em que as transformações científicas, culturais e sociais do século XX não representam uma ruptura da modernidade. Este pensamento já era expresso por Flusser, que considerava – como destacamos anteriormente – o projeto moderno ainda inacabado.

Para Hall (2004), as antigas identidades estão em declínio, o que faz com que surjam novas identidades e que seja fragmentado o indivíduo moderno, antes visto como sujeito unificado. Esta crise de identidade é vista pelo autor como parte de um processo mais abrangente de mudanças pertinentes à modernidade

tardia. Pensamos ser possível aplicar a discussão sobre a complexidade das identidades culturais para compreender a identidade do jornalista assessor ou assessor jornalista¹⁴² relacionada à ética profissional.

A identidade do sujeito estudado por esta pesquisa é uma das questões principais e também um dos objetivos centrais. Almejamos entender como o profissional que atua simultaneamente em redações e assessorias de imprensa se vê verdadeiramente, se é como um jornalista que também atua como assessor de imprensa, ou se é um assessor de imprensa que também atua como jornalista. Neste caso, a ordem dos fatores altera o resultado, pois o modo como ele se vê primeiramente revela sua identidade. Porém essa temática da identidade será desenvolvida com mais profundidade em outro trabalho.

Metodologia

A metodologia deste artigo pautou-se em uma pesquisa exploratória sobre o tema. Além disso, buscou uma revisão bibliográfica acerca do conceito de pós-modernidade da obra de Vilém Flusser. Foi utilizada parte da bibliografia apresentada na disciplina Vilém Flusser: Mídia, Comunicação e Cultura, cadeira lecionada pelo Prof. Dr. Michael Hanke. O trabalho também se pautou nas discussões em sala de aula, nos seminários apresentados e nas orientações e observações do docente durante as aulas do componente. Ele é um recorte da pesquisa desenvolvida no âmbito do mestrado em Estudos da Mídia da UFRN.

142 Entendemos que na etapa atual da pesquisa ainda não foi esclarecido se o jornalista que trabalha em redações e assessorias de imprensa, concomitantemente, se vê primeiramente como jornalista ou como assessor de imprensa, portanto usamos a nomenclatura “assessor jornalista ou jornalista assessor” para designar este profissional.

Ideias finais

Trinta anos atrás, a atuação em assessoria de imprensa por jornalistas ainda era um tabu no próprio meio jornalístico, principalmente pelo fato da atividade não ser, à época, reconhecida pela FENAJ. Na atualidade pós-moderna – ou da modernidade tardia –, a atividade evoluiu neste aspecto, porém na ainda é possível encontrar registros de um preconceito de classe com relação aos jornalistas que atuam nesse segmento, sob alegação que trata-se de um serviço não regido pela ética. Há pesquisadores e profissionais que acreditam que o assunto já foi finalizado e que o tabu da assessoria já foi “cicatrizado”, porém podemos perceber no mercado potiguar que ainda há muito a ser investigado. É evidente que o tema não está próximo de seu esgotamento, porém propomos com esse trabalho uma reflexão aprofundada acerca da inserção da assessoria de imprensa na pós-modernidade, por meio da contribuição flusseriana.

Referências

BARROS FILHO, Clóvis de (Org.). **Ética e comunicação organizacional**. São Paulo: Paulus, 2007.

BARROS FILHO, Clóvis de. **Ética na comunicação**. 4. ed. São Paulo: Summus, 2003.

BARROS FILHO, Clóvis de; MEUCCI, Arthur. O valor no comunicador organizacional: tangências éticas e epistemológicas. In: BARROS FILHO, Clóvis de (Org.). **Ética e comunicação organizacional**. São Paulo: Paulus, 2007, p. 111-140.

BATLICKOVA, E. Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser. **Revista Ghrebh-**, 2004.

BUARQUE, Cristovam. Prefácio. In: DUARTE, Jorge. **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia: Teoria e Técnica**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2011, p. IXX-XXII.

BULHÕES, Juliana. **Mídias sociais e assessoria de imprensa: O Twitter como interface na comunicação com o público**. Monografia apresentada na graduação em Comunicação Social com habilitação em Radialismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte em 2011.

CALDAS, Graça. Relacionamento assessor de imprensa/jornalista: Somos todos jornalistas! In: DUARTE, Jorge. **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia: Teoria e Técnica**. 4. Ed. São Paulo: Editora Atlas, 2011, p. 321-328.

CHAPARRO, Manuel Carlos. Cem anos de assessoria de imprensa. In: DUARTE, Jorge. **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia: Teoria e Técnica**. 4. Ed. São Paulo: Editora Atlas, 2011, p. 3-21.

DUARTE, Jorge. **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia: Teoria e Técnica**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

DUARTE, Rodrigo. A plausibilidade da pós-história no sentido estético. **Revista Trans/Form/Ação**, Marília, v. 34, p. 1-214, 2011.

FENAJ. **Anais XVIII Encontro Nacional de Jornalistas em Assessoria de Comunicação**. Natal-RN, 2011.

FENAJ. **Código de ética dos jornalistas brasileiros**. Vitória-ES, 2007a.

FENAJ. **Manual de Assessoria de Imprensa**. 4. ed. Brasília: Federação Nacional dos Jornalistas Profissionais, 2007b.

FLUSSER, Vilém. **A cor no mundo pós-moderno**. Entrevista-vídeo para a Casa da Cor, Robion. Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, 1988a.

FLUSSER, Vilém. **A sociedade pós-industrial**. Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, 1979.

FLUSSER, Vilém. **Código de cores**. Resposta a três intervenções sobre minha entrevista-vídeo. Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, 1988b.

FLUSSER, Vilém. **Justificar o conceito da “pós-modernidade”**. Para Sérgio Rouanet. Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, [198-].

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: Por uma filosofia do design e da comunicação. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Pós história**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Pós-moderno**. Para Milton Vargas. Simpósio Internacional “Laboratório do Futuro”, Steyr, 1990.

FLUSSER, Vilém. **Sinopse de três ensaios**: “Für eine Philosophie der Fotografie”, 1983; “Ins Universum der Technischen Bilder”, 1985; “Die Schrift”, 1987. Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, [1987?].

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HANKE, Michael. Vilém Flusser: A Comunicologia segundo Vilém Flusser. In: **Galáxia**. Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura. n. 7, abr. 2004, 59-72.

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. **Relações públicas e modernidade**: novos paradigmas na comunicação organizacional. 5. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

MARTINS, Cláudia Santana. **Vilém Flusser**: A tradução na sociedade pós-histórica. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

MATOS, Gustavo. **Comunicação sem Complicação**. São Paulo: Elsevier, 2004.

SANT'ANNA, Francisco. **Mídia das Fontes**: O difusor do jornalismo corporativo. Brasília: Casa das Musas, 2005.

SILVA, Josimey Costa da. A ética na comunicação, a conveniência e os inutensílios. **Revista Margem**, São Paulo, nº 17, jun/2003, p. 147-162.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: Afeto, mídia e política. Petrópolis-RJ: Vozes, 2006.

SOUSA, Jorge Pedro; MOUTINHO, Ana Viale. Assessoria de imprensa na Europa. In: DUARTE, Jorge. **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia**: Teoria e Técnica. 4. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2011, p. 39-50.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. Trad. Vanise Dresch. São Leopoldo-RS: Unisinos, 2006.

VIANA, André Santos. **Modernidade Tardia**: o homem em tempos de liberdade e desamparo. XIII Colóquio Internacional de Psicossociologia e Sociologia Clínica. Belo Horizonte, 2009.

12

**Imagens que complementam
e criam outras imagens**

*Ana Carmem do Nascimento Silva
Élmano Ricarte de Azevedo Souza
Itamar de Moraes Nobre*

Imagens que complementam e criam outras imagens

*Ana Carmem do Nascimento Silva
Élmano Ricarte de Azevedo Souza
Itamar de Moraes Nobre*

1. Introdução

Neste trabalho procuramos refletir a criação e a complementação da imagem fotográfica. Discutiremos o fazer fotográfico, relacionando o ato de criar fotografias com o de criar imagens mentais. E em seguida, refletiremos sobre a complementação da imagem fotográfica por outra imagem fotográfica, nos dois momentos elucidaremos com o posicionamento ideológico do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado a respeito de sua produção imagética. Traremos como base, principalmente, as contribuições de Flusser (1985, 2007, 2008). Mas incluiremos também outros teóricos da fotografia como Barthes (1984), Sontag (2004), Santaella & Nöth (2008), e Nobre (2003) e Nobre & Gico (2011), estes dois últimos que tratam especificamente sobre narrativa visual fotográfica.

A relação da produção da imagem mental e imagem visual estão no âmbito da discussão das superfícies imaginadas. Acreditamos que o fotógrafo cria imagens mentais antes e depois de produzir sua fotografia, tanto ele quanto o leitor ao lerem a imagem fotográfica criam imagens mentais, ocorre então que uma superfície imaginada irá gerar outra superfície imaginada. E quando realçamos a narrativa visual na discussão, nos referimos a relação entre o código linear e o código visual. Entendemos que há complementação entre esses dois códigos, mas acreditamos também na possibilidade das imagens se complementarem entre si, contando uma história e produzindo sentido sem necessariamente possuir legendas.

O brasileiro Sebastião Salgado¹⁴³ há mais de 40 anos registra fotograficamente temas que perpassam a exploração dos pobres, de grupos étnicos, da infância, e mais recentemente, ele decide documentar locais nos quais a flora e a fauna ainda permanecem puras. O fotojornalismo é a prática na qual ele se inicia e segue posteriormente para o fotodocumentarismo. Sousa (1998) distingue entre o fotodocumentarista e o fotojornalista explicando que: “Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional ‘mostrar o que acontece no momento’, [...] o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento” (p. 4).

Todas as produções de Salgado são publicadas internacionalmente, algumas delas são: *Trabalhadores* (1996), *Terra* (1997), *Serra Pelada* (1999), *Outras Américas* (1999), *Retratos de Crianças do Êxodo* (2000), *Êxodos* (2000), *O Fim da Pólio* (2003), *Um Incerto Estado de Graça* (2004), *O Berço da Desigualdade* (2005) e *África* (2007). Seus projetos documentais, em sua maioria, tratam sobre o desrespeito aos direitos humanos, ou seria melhor afirmarmos como a anulação dos direitos de *se ser* humano. Em 2012 finalizou seu último projeto de longa data, intitulado de *Genesis*, produzido com o patrocínio da Companhia Vale no Brasil.

O trabalho fotográfico de Sebastião Salgado é divulgado em revistas e jornais, e os livros. Durante sua via o fotógrafo vem contribuindo com organizações humanitárias incluindo o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), a Organização Mundial da Saúde (OMS), a ONG Médicos sem Fronteiras e a Anistia Internacional. Os trabalhos de Salgado são

143 Sebastião Ribeiro Salgado Júnior nasceu em Minas Gerais, Conceição do Capim, distrito de Aimorés, em 8 de Fevereiro de 1944. Formou-se em Economia no Brasil, e por estar envolvido na luta estudantil contra a ditadura militar, precisou se afastar do país em 1969, seguindo à Paris com sua esposa Lélia Wanick Salgado.

publicados periodicamente pela *Paris Match* na França, *The Guardian* na Inglaterra, *La Vanguardia* na Espanha, *Visão* em Portugal, *La Repubblica* na Itália e *Rolling Stone* nos Estados- Unidos.

As fotografias do brasileiro, disseminadas por diversas partes do globo, atuam como importante meio de denúncia social. Seus projetos de caráter fotodocumental demandam anos e todas as imagens são em preto e branco. Para Flusser (1985) as fotografias carregam conceitos, e especificamente as fotografias em preto e branco:

[...] são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos (p. 23).

2. Superfícies imaginadas

2.1 Imagem mental gerando imagem visual

À medida que transcorre a história social são efetuados registros escritos a respeito de variados assuntos, desde temas banais do dia a dia aos mais complexos do ramo científico. “Não mais conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas” (FLUSSER, 2008, p. 15). No entanto, mesmo a escrita sendo mais frequente, a importância atualmente não recai sobre as linhas e sim sobre as imagens, ou seja, as superfícies. E, não apenas a grande massa que é abarcada pelas imagens, atualmente todos os indivíduos estão envolvidos com imagens técnicas, aquelas produzidas por aparelhos, especificamente as fotografias.

As imagens fotográficas são importantes por mediar o ser humano com determinado acontecimento, e dessa forma a imagem contribui como experiência mesmo que o ser social não tenha participado do fato, servindo então de conhecimento; a ima-

gem transmite uma mensagem. A Fotografia enquanto expressão da comunicação apreende momentos, fagulhas de acontecimentos que suplantam sua própria temporalidade e espacialidade, revelando lugares e momentos que se dão a conhecer, mesmo que não estejamos lá, contraindo o futuro e expandindo o presente. Constroem-se assim registros compartilhados, que podem ser vivenciados tanto pelo fotógrafo, quanto pelos fotografados, por quem vivencia o momento ou por quem o vê a *posteriori*.

As imagens atuam não apenas fora, mas também dentro do sujeito, no interior da mente, como imagens mentais. Tanto as imagens fotográficas como as imagens mentais são superfícies imaginadas relacionadas a ideias. Flusser (1985) discute que o ato de fotografar está ligado a “decisões programadas” (p. 20). Mas pretendemos enfatizar que o fazer fotográfico está diretamente relacionado com o ato de criar imagens mentais, e este àquele. Explanaremos com base em Sebastião Salgado, fotógrafo que entende “decisões programadas” como escolhas; fundamentado em seus conceitos, o *operator* escolhe fotografar dessa ou daquela forma.

“Decisões programadas” não pode ser remetida ao sentido de que cada imagem registrada se limita a um depósito de técnicas fotográficas. O trabalho de documentação social vai ter sentido com a série de fotografias que compõe a narrativa visual, e a cada fotografia captada o fotógrafo brasileiro considera que não é só ele o protagonista que age escolhendo o instante, local e forma exata para o *click*, mas, aquele que é o motivo da foto também é construtor desta.

Essa discussão, que envolve o instante exato da imagem fotográfica, remete ao “momento decisivo” de Cartier-Bresson (1908-2004), de quem Salgado era amigo, mas discordava em alguns aspectos. Em 1997, o brasileiro faz a seguinte declaração à uma revista¹⁴⁴ sobre o francês:

144 Entrevista de Sebastião Salgado concedida à revista Playboy edição n° 269, dezembro de 1997.

[...] Acho que tem um lado um pouco imperialista nesse conceito dele de “momento decisivo”, segundo o qual um fotógrafo, vindo de um determinado lugar, com determinadas informações, com determinados conceitos, espera, num momento X, captar uma foto. Eu, ao contrário, acho que você tem que evoluir dentro do fenômeno fotográfico, captando todos os momentos, participando, para, no fundo, receber a foto, e não ser o grande realizador da imagem.¹⁴⁵

Assim, Salgado declara que não é somente o outro que irá esperar pelo *click*, mas ele, no papel de fotógrafo, também irá esperar para “receber” a imagem fotografada. Logo, entendemos que a imagem é feita num contexto de coautoria, de protagonização e espera mútua. Consideramos que cada imagem produzida corresponde à ampliação da visão do fotógrafo a respeito do mundo, ação que o faz imaginar outras imagens e o(s) procedimento(s) para produzi-las.

Compreendemos que o universo das imagens se divide em dois grupos. O grupo das imagens como representações visuais e o grupo das imagens como representações mentais. No primeiro grupo temos fotografias, imagens cinematográficas, televisivas etc. E o segundo grupo Imagens compreende as imagens formadas em nossa mente, que são as visões, fantasias e imaginações. Os dois grupos estão vinculados intrinsecamente. Não existem imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens mentais, da mesma forma que não há imagens como representações mentais que não tenham certa origem no mundo concreto dos objetos visuais. Os conceitos de signo e representação unem os dois grupos.¹⁴⁶

145 O brasileiro discordava de algumas opiniões do francês (Cartier-Bresson), porém tinha por ele uma grande estima de amigo, e não como mestre, como muitos afirmam. Em entrevista ao *The Guardian*, em 28 de fevereiro de 2012, quando a entrevistadora pergunta ao fotodocumentarista qual o melhor conselho que ele já recebeu de alguém, ele afirma que foi (quando ainda era jovem no início da carreira) o conselho de Bresson, Sebastião Salgado diz: “He told me it was necessary to trust my instincts, be inside my work, and set aside my ego”.

146 Santaella e Nöth (2008) nos influenciam neste pensamento.

Para Peirce “Um *Signo* é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto” (CP 2.92)¹⁴⁷. Neste sentido, é válido certificar como sendo signo tanto as imagens produzidas em nossa mente como também as imagens produzidas por dispositivo fotográfico. Uma cena ou a imagem de um objeto, instaladas mentalmente, por exemplo, referem-se sempre à uma segunda coisa que existe no mundo concreto; esta coisa é um objeto portador de sentido, que significa para um sujeito intérprete (e/ou para quem a produz).

Signo é um termo que sempre está interligado a outro conceito, o de: representação. A representação “é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 1993, p. 103); isso quer dizer, a representação do *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra* (MST), por exemplo, em uma fotografia, é vista pelo espectador – leitor ou até mesmo pelo próprio produtor da imagem – como uma realidade ausente, por estar distanciada pelo tempo e espaço, como também é presente, porque foi evidenciada pela fotografia; e de certo modo, o fato real do movimento está sendo substituído pela imagem fotográfica. A fotografia representa a realidade, cuja tradução é efetuada por uma subjetividade.

As imagens mentais e visuais (fotografias) representam coisas e são constituídas de um sistema de signos, o código. Este ao ser decodificado produz sentido, sendo interpretado. No caso da imagem mental, a interpretação será realizada pelo próprio sujeito que imagina, estas imagens são carregadas de ideias e concepções de mundo. As imagens visuais¹⁴⁸ serão interpretadas por quem a contempla, e também pelo próprio criador que poderá ter

147 A Sign is anything which is related to a Second thing, its Object, in respect to a Quality, in such a way as to bring a Third thing, its Interpretant, into relation to the same Object (CP 2.92).

148 Imagem visual e imagem técnica, ambas se referem à fotografia.

outra visão depois da imagem finalizada. A imagem mental dará origem a imagem visual. E esta fará que o sujeito crie imagens mentais. Logo, é admissível afirmar que as imagens não carecem de um contexto essencialmente verbal. Imagens podem funcionar como contextos de imagens.

É prudente compreendermos que: a imagem mental não se trata de um tipo de imagem fotográfica interna daquilo que é real (visual) para o sujeito, ela é uma representação constituída por códigos da realidade. Sobre a imagem mental e a imagem técnica, Flusser compreende que “O primeiro tipo de imagens faz a mediação entre o homem e seu mundo; o segundo tipo, entre cálculos e sua possível aplicação no entorno. O primeiro significa o mundo; o segundo, cálculos” (2007, p. 173). Consideramos que os dois tipos de imagens fazem mediação entre o homem e o seu entorno, e com relação às imagens técnicas significarem cálculos, cremos que se deve ao fato dessas imagens serem concebidas por programas, não são como pinturas, imagens tradicionais que eram produzidas pelo indivíduo com o instrumento do pincel e não tinham a evidência que a fotografia traz consigo.

A imagem fotográfica será em um primeiro momento criada na mente do ser social e em seguida produzida como imagem visual. As pontas dos dedos serão o instrumento para se produzir informações, é com eles que se pressionam as teclas, escolhendo e decidindo o que registrar. Em seguida, o receptor irá decodificar as informações, e enquanto observa, o indivíduo pensa e imagina outras imagens. O fotógrafo opera e “As teclas que apertam fazem com que aparelhos juntem elementos pontuais para os transformar em imagens. Tais imagens não são superfícies efetivas, mas superfícies imaginadas. São imagens imaginadas” (FLUSSER, 2008, p. 49).

Uma fotografia é a representação de uma circunstância, e mais, é a imagem de uma cadeia de conceitos que o fotógrafo tem com relação a uma situação. É evidente que no decorrer

do processo de produção da fotografia existem textos, como por exemplo, instruções no corpo do próprio equipamento fotográfico indicando qual o comando que se deve efetuar; todavia, sempre o fotógrafo precisa primeiro imaginar, depois conceber, para, finalmente, poder “imaginar tecnicamente”. Flusser (1985) diz que:

Esquemáticamente, 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 a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de eternizar nos outros (p. 24).

A superficialidade discutida por Flusser (2008) tem preocupação pelo *input* e o *output* das câmeras. Terminologias vinculadas à intenção dos produtores de imagem quando apertam as teclas e, por conseguinte, a recepção das imagens pelos decodificadores, interpretantes. O *input* e o *output* do processo fotográfico permitem o encontro das consciências do fotógrafo e de quem lê sua fotografia. É desse modo que a imagem técnica calculada e computada começa a surgir alicerçada em superfícies imaginadas e imaginárias. “A consciência imaginística do imaginador e do receptor das tecno-imagens vê-se no extremo limite da abstração, e por isto mesmo, ela pode vivenciá-lo concretamente” (FLUSSER, 2008, p. 59).

Dependendo de qual seja a preocupação do fotógrafo, as suas fotografias, com certeza, terão correlação com esta inquietação. A conexão entre o produtor e sua imagem transborda o campo intelectual. No caso de Salgado, as fotografias têm índices de engajamento político que são justificados pela a história de vida dele. A fotografia é parte integral de um todo, podendo auxiliar a promover mudanças sociais. As imagens fotográficas de um fotógrafo politizado corroboram o que ele acredita. Sebastião Salgado diz:

Esse tipo de trabalho é uma opção de vida: é a sua vida, seu comportamento, sua maneira de se relacionar com sua comunidade, com tudo à sua volta, com as pessoas que trabalham com você. Existe uma coerência entre seu modo de ser, o modo como você se comporta e sua ideologia, ou seja, é uma forma de vida. Considerar o seu trabalho de alguma forma significa que você criou uma direção para ele, que o programou nessa direção. [...] Não posso, de forma alguma, admitir que o meu trabalho seja algo pensado, projetado, calculado. Não me considero sequer um militante. O que eu faço é um comportamento de vida. Nada mais que isso.¹⁴⁹

É certo que as câmeras fotográficas e os computadores são fundamentados em cálculos e projetados para funcionarem da forma que forem configurados, sendo que há um limite dentro dessa configuração, o ator social terá que trabalhar dentro desses limites colocados pelos aparelhos. O fotógrafo implanta seu pensamento nas imagens fotográficas, os seus conceitos, ideias e imagens visuais influenciarão na fotografia final. Quando Sebastião Salgado afirma que seu trabalho não é “pensado, projetado, calculado”, sabemos que se refere ao fato de suas obras não serem apenas técnicas e frias; elas estão impregnadas de elementos que ele próprio como operador da imagem não tem como controlar, elementos estes que estão no campo do simbólico e estão cristalizados há muito tempo. O fotógrafo brasileiro diz:

Minhas fotografias são uma constante. As variáveis, para mim, são as transformações da sociedade, que influenciam meu modo de pensar, me fazem mudar de opinião e reforçar – ou mudar – minha ideologia. Acho que meu trabalho e meu comportamento têm que ser coerente com que eu penso.¹⁵⁰

É devido a esta constituição sgnifica das imagens que elas acabam lançando sentidos sobre aqueles que recebem a mensagem visual, pois as fotografias irão servir de modelos para

149 Cf. BONI, 2008, p. 235-236.

150 Cf. BONI, 2008, p. 245.

o comportamento do intérprete. Sebastião Salgado por meio de suas fotografias que procuram mostrar com veemência o ambiente de trabalho, de convivência das pessoas e a forma como elas vivem (ou sobrevivem), capta a essência humana daqueles que são retratados. Na simplicidade de suas imagens encontra-se a complexidade de elementos capazes de ser fonte para o imaginário dos leitores. Flusser afirma com relação a interpretação da imagem que “O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (FLUSSER, 1985, p. 10).

2.2 Código linear e código visual: precisam estar juntos?

Pretendemos agora refletir sobre a possibilidade de a imagem fotográfica servir como complemento da própria imagem fotográfica. Em vista disso, exemplificaremos discorrendo sobre narrativa visual, especificamente as produzidas pelo fotógrafo Sebastião Salgado. Temos ciência de que o texto escrito, código linear, é importante para contextualizar a fotografia. As legendas atuam descrevendo o fato, no entanto, dependendo do que a legenda diz, tende também a definir uma interpretação a respeito da imagem visual fotográfica. A junção entre código visual e código linear ocorre em dois movimentos: a fotografia pode esclarecer um texto escrito ou o texto pode clarificar a imagem na forma de um comentário.

A legenda de uma fotografia tem diversas funções, enumeramos algumas: evidenciar a fotografia ou alguns dos seus elementos; servir de complemento para o que está acontecendo e caso não fosse dito na legenda nunca seria possível saber; direcionar a leitura do receptor; ampliar a visão do leitor para outros aspectos; orientar o leitor para os significados que se pretendem atribuir à fotografia etc. Mas, o texto escrito pode resvalar no pleonasma em relação à imagem. As legendas atribuem informações à visão, contudo legenda alguma é capaz de reduzir, ou fixar, permanentemente, o significado de uma imagem, pois os códigos são abertos.

É incontestável que para se interpretar um código é preciso conhecê-lo, não é provável que uma fotografia ao ser exibida à um indivíduo signifique sem que este tenha familiaridade com o sistema de signos apresentado. No caso das narrativas visuais de Sebastião Salgado, cujas sequências de imagens são acompanhadas apenas por uma curta legenda indicando local e ano, ou muitas vezes, não há legenda alguma em suas publicações (apenas textos que antecedem a narrativa inteira), qualquer uma dessas sequências, ser compreendidas sem as legendas, pois o ser humano por meio das imagens de uma narrativa visual é capaz de interpretar, identificar e (re)conhecer o que (des)conhece do seu mundo e de si mesmo, pois os códigos culturais constituem as narrativas, estas que descrevem o espaço de convivência e de relações.

Não estamos tratando de uma compreensão profunda sobre o que é representado nas imagens, queremos dizer que mesmo que o indivíduo apenas a partir da narrativa visual sem ter informação escrita complementar (de local e data) as expressões faciais ou mesmo algum signo será interpretado. Nobre & Gico (2011) acrescentam afirmando que:

A fotografia pode ultrapassar esses limites e permitir ao imaginário transpor códigos lineares, penetrar a polissemia da narrativa visual, sendo um signo cuja indicalidade representa, de forma mais próxima, as particularidades do seu referente. Através da fotografia, podemos perceber a singularidade de uma representação que indica informações referentes ao meio sociocultural onde foi concebida (p. 109).

Sontag (2004) se posiciona sobre a legenda, afirmando que não passa de uma interpretação fundamentalmente limitadora, pois determina um entendimento da foto à qual se atrela. Além disso, a legenda pode ser modificada facilmente. A escritora também critica fotógrafos que se dizem “moralistas” e acreditarem que suas fotografias atuam socialmente de forma revolucionária, como nenhuma outra é capaz de fazer, falando por si só sem necessitar de texto algum para agir como ferramenta no ativismo social.

Em publicações organizadas por Sebastião Salgado e sua esposa Lélia Wanick¹⁵¹, textos precedem a apresentação das imagens, contextualizando a narrativa, pois, “para se alcançar uma aproximação dos significados [...] que possibilitam tornar visível o não visível da fotografia, são necessários subsídios da linguagem verbal e da escrita” (SILVA, 2008, p. 37); salvo local e data, não há legendas complementando as imagens como ocorre no fotojornalismo. O fato de não haver legenda, fez com que o fotógrafo fosse alvo de críticas pela romancista Sontag (1933-2004). Entretanto, Sebastião Salgado justificou:

Eu fotografo personagens genéricos, personagens que representam o todo, e que diferença faz saber o nome deles? Eu trabalho numa escala ampla, em que não faz sentido eu colocar o nome numa criança do Movimento Sem Terra do Brasil ou do Movimento das Tribos do Sul da Índia ou do Movimento da Liberação das Filipinas, entende? As crianças que eu faço, os adultos que eu faço são partes representativas do todo, são representações uns dos outros.¹⁵²

A filósofa era descrente em profissionais da fotografia imersos nas problemáticas sociais e que julgam suas obras capazes de comunicar algum tipo de significado imutável, ou até mesmo revelar a verdade. Para Sontag (2004) a imagem fotográfica sempre pode ser moldada para determinado contexto, especialmente o político. Para ela, os indivíduos utilizam da fotografia a seu bel-prazer, e sempre modificam o uso da fotografia para que seja absorvida em qualquer discurso, como por exemplo, o artístico, ao qual qualquer imagem fotográfica pode ser absorvida. Além de que, as fotografias comprometidas com ideologias, por serem imagens, acarretam a criação de outras imagens mentais que se relacionam com a vida particular de cada indivíduo.

151 A esposa de Sebastião Salgado trabalha na produção gráfica dos seus projetos.

152 Cf. BONI, 2008, p. 243.

Barthes (1984) quando discorre sobre o *studium* e o *punctum*, demonstra que o primeiro elemento tem relação direta com o âmbito cultural a que pertence o sujeito intérprete, este ao ver a imagem fotográfica identifica nela informações (signos) que se conectam facilmente com a sua cultura; e o segundo, o *studium*, tem a ver com pertencimento a alguma circunstância daquele mundo representado na fotografia, produzindo imagens mentais no intérprete.

Quando falamos que a interpretação altera de um indivíduo a outro, nos referimos ao *punctum*, que é a informação existente na imagem visual (na fotografia) relacionada com o espectador de forma mais específica; este elemento atinge o indivíduo particularmente, cada intérprete tem o seu *punctum* em uma imagem, que pode ou não coincidir com o de outro intérprete.

É admissível o indivíduo não compreender o espírito da complementação da fotografia e do texto, ou ainda questões político, cultural e/ou sociais presentes no conjunto, “se nenhum ‘sentido’ é apreendido, não pode haver ‘consumo’” (HALL, 2003, p. 388). Adotando as ponderações de Luhmann (2006), quando este discute a “improbabilidade da comunicação”. “Nem sequer o facto de que uma comunicação tenha sido entendida garante que tenha sido também aceite” (p. 43). Portanto, é possível haver comunicação mesmo que o intérprete não compactue com a mensagem transmitida, mas “se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito” (HALL, 2003, p. 388).

Quiçá a fotografia não seja transformadora social, contudo ele pode ser componente de um movimento de transformação. Especificamente a fotografia de Sebastião Salgado faz parte de um contexto, aquilo que o fotógrafo pensa e acredita está presente em suas imagens, mas que atuarão como ferramentas de mudança apenas para alguns. Como o próprio fotógrafo afirma: “[...] Tenho minha maneira de pensar, tenho uma formação ideológica. Portanto, meu trabalho é uma simples correlação com minha forma de vida.”¹⁵³

153 Cf. BONI, 2008, p. 235-236.

“O trabalho de Salgado tem uma intencionalidade, a de criar uma consciência sobre determinados aspectos de nossa contemporaneidade” (ALBORNOZ, 2005, p. 101). Estas imagens fazem parte de uma lógica estruturada. Devido ao fato de Salgado trabalhar por sequência de projetos, as fotografias fazem parte de narrativas, sendo dependentes uma (fotografia) da outra. Ele declarou numa palestra¹⁵⁴, em Los Angeles, que:

Sometimes people do the question: “Tell me about one picture”. I can not tell about one picture, absolutely not, because in this process I don’t walk for one picture, I walk for a story. [...] is the group of pictures, the sequence of them, the mix of them that’s for me is important, is not just one picture.¹⁵⁵

3. Algumas considerações

Conduzimos nosso entendimento na crença de que é possível a sequência das imagens comunicar por si só, seguindo as fotografias, uma por uma, contando uma história, pois as partes são preciosas para o todo de uma narrativa, e apenas com as partes esta significa. Para maior esclarecimento sobre a estrutura da narrativa visual fotográfica nos apoiamos em Nobre:

A estrutura da narrativa visual fotográfica compõe-se de: equipamento de codificação, agente codificador, meios, mensagem e agente decodificador. Sendo assim, o equipamento de codificação é a máquina fotográfica; o agente codificador, o fotógrafo, o narrador em primeira instância; o meio, o suporte no qual a imagem é gravada, “a película”, papel fotográfico ou dispositivo digital; a mensagem, a informação organizada pelo o fotógrafo, e o agente decodificador, o receptor, o leitor, o intérprete, que seria o narrador em segunda instância (NOBRE, 2003, p. 20).

154 HAMMER. Seção Programs, categoria Hammer Lectures. **Sebastião Salgado** (12 mai. 2009). Disponível em: <http://hammer.ucla.edu/programs/detail/program_id/173> Acesso em: 19 jul. 2012.

155 “Às vezes, as pessoas perguntam: “Conte-me sobre uma imagem”. Eu não posso falar sobre uma imagem, absolutamente, porque nesse processo eu não caminho para fazer uma imagem, eu caminho para uma história [...] É o grupo de imagens, a sequência delas, a mistura delas que para mim é importante, não é apenas uma foto”. (tradução nossa).

Sobre a narrativa podemos relacionar o comentário que Santaella & Nöth (2008) estabelecem sobre a escritora Thibault-Laulan (1971), que assevera uma lógica da *atribuição* quando as imagens estão dispostas uma ao lado da outra, desse modo estariam construindo um nexos semântico; e quando essas imagens, além de estarem dispostas lado a lado, também estão em ordem cronológica, existe então a lógica da *implicação*, tendo o efeito de uma relação causal. No caso da narrativa de Salgado, se enquadra na primeira lógica.

Flusser (1985) fala que há nos textos escritos uma contradição interna, tal situação complica ainda mais principalmente quando se entende que os textos fazem mediações entre o homem e as imagens. Para o teórico os textos podem esconder as imagens que pretendem representar algo para o homem. O indivíduo, por estar de tal forma habituado com o texto, que não mais consegue abstrair e imaginar, somente é capaz de compreender com o auxílio do texto, o sujeito não mais utiliza o texto para explicar o mundo, mas agora é refém do código linear.

Todavia, o comunicólogo acredita em um sentido coerente na sequência de fotografias, alegando indiretamente, que imagens podem complementar o sentido de outras imagens e assim por diante, em uma narrativa visual. Para ele, nenhuma fotografia pode efetivamente ficar isolada, apenas séries de imagens fotográficas podem manifestar a intenção do fotógrafo. Com relação ao texto escrito e a imagem fotográfica, Salgado expõe:

A leitura de fotografias é muito mais dinâmica e abrangente que de textos, mas ela precisa fazer parte de um contexto. Um texto que você escrever no Brasil, por exemplo, e quiser utilizá-lo em dez países, terá que ser traduzido para dez diferentes línguas. A fotografia que você fizer no Brasil, pode passar por dez países sem tradução, pois ela é uma linguagem direta, fácil de comunicar. A fotografia é uma parte forte no sistema de comunicação, principalmente se ela for bem feita, se tiver uma correlação com a realidade, se quem a estiver fazendo tiver uma identificação com o tema. Aí, sim, ela passa a ter um poder muito forte, entende? Mas pensar que a fotografia, por si só, é determinante em processos políticos e sociais é um erro. Ela é parte desses processos. É o que eu penso.¹⁵⁶

É possível, então, conversar as concepções de Flusser não só com a questão da imagem técnica em si, mas com a prática social do fotodocumentarismo como a produção de sentido desta, sendo tal processo constituído da criação e complementação de superfícies imaginadas.

156 Cf. BONI, 2008, p. 241.

Referências

ALBORNOZ, Carla Victoria. Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética na Fotografia Humanista. **Revista Contemporânea** nº 04, 2005.1. Sessão: Ideias em Movimento, p. 93-103. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_09_CarlaVictoria.pdf> Acesso em: 9 jul. 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 13. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BARTHES, R. A câmara clara. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BONI, Paulo César. Entrevista: Sebastião Salgado. **Discursos fotográficos**. Londrina, v.4, n.5, p.233-250, jul./dez. 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: ed. Hucitec, 1985.

_____. **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.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 387-404.

HAMMER. Seção Programs, categoria Hammer Lectures. **Sebastião Salgado** (12 mai. 2009). Disponível em: <http://hammer.ucla.edu/programs/detail/program_id/173> Acesso em: 19 jul. 2012.

LUHMANN, Niklas. A improbabilidade da comunicação. In: _____. **A improbabilidade da comunicação**. 4. ed. Lisboa: ed. Vega, 2006, p. 39-62.

NOBRE, Itamar de Moraes. **A Fotografia como Narrativa Visual**. 2003; 176p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes - CCHLA, Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Natal, 2003.

NOBRE, Itamar de Moraes; GICO, Vânia de Vasconcelos. Imagem fotográfica, cultura e sociedade **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.7, n.10, p.107-126, jan./jun. 2011.

PEIRCE. Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SALGADO, Sebastião. **Amazonas Images**. Disponível em: <<http://www.amazonasimages.com>> Acesso em: 9 jul. 2012.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras. 2008.

SILVA. Denise Teresinha da. **Fotografias que revelam imagens da imigração: pertencimento e gênero como faces identitárias**. 2008. São Leopoldo. 202 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo/RS, 29 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://bdtd.unisinos.br/tde_arquivos/6/TDE-2008-06-12T074201Z-510/Publico/fotografias%20que%20revelam.pdf> Acesso em: 25 jun. 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1998.

13

O uso das técnicas no contexto da pós-modernidade:
uma reflexão a partir de Vilém Flusser

Diolene Borges Machado Furtado

O uso das técnicas no contexto da pós-modernidade: uma reflexão a partir de Vilém Flusser

Diolene Borges Machado Furtado

Introdução

O presente texto foi organizado no sentido de discutir conceitos de cultura, técnica e Pós-modernidade a partir do pensamento de Vilém Flusser. Esse autor foi um teórico de origem Tcheca, nascido em 1920 em Praga, e veio para o Brasil em 1940 e aqui ficou até 1972. Morreu em 1991 no seu retorno a Praga. Estudou filosofia e escreveu sobre comunicação, fotografia e design. Trabalhou na Politécnica da USP e no Curso de Comunicação da FAAP.

Vilém Flusser se debruçou sobre diversos temas no sentido de compreender o homem e suas relações com a natureza e com sigo mesmo. O autor apresenta a passagem da pré-história para história com a invenção da escrita, e percebe que as imagens técnicas a partir da invenção da fotografia e posterior desenvolvimento em cinema e televisão, é um marco que determinar uma nova época, a pós-história ou pós-modernidade. A partir desse novo contexto pretendo apresentar a transformação da técnica da modernidade para a pós-modernidade.

Os procedimentos metodológicos adotados foram de pesquisa bibliográfica dos conceitos citados, a partir de leituras de diversos manuscritos não publicado pertencentes ao Arquivo Flusser, e a contribuição de outros autores.

O texto pretende discutir o uso das técnicas na Pós-modernidade, como era a relação do homem com a técnica na modernidade e como passa a ser nessa nova época. Para o presente artigo inicio com a apresentação dos conceitos de Cultura e passo a explicar o que Flusser chama de cultura imaterial e cultura material. Em seguida trago a discussão da técnica à nossa imagem, posto que a técnica vem da nossa invenção criativa e a partir das nossas

vivências e necessidades, o homem feito à imagem de Deus e as técnicas à nossa imagem. Finalizando com a apresentação do conceito de pós-história do autor, seguido da substituição e conceituação de Pós-modernidade e as técnicas nesse novo contexto.

Da cultura material à imaterial

Cultura pode ser entendida de diferentes formas dependendo da corrente teórica adotada, mas nenhum conceito foge da cultura como sendo parte da manifestação humana, que parte do homem e que é transformada por ele.

O termo “cultura” sugere vida no campo, vida marcada principalmente pelos problemas da relação entre homem e natureza, portanto pela coisa privada e pela domesticação, e pela tensão dialética entre vontade humana e a determinação imposta sobre ele pela natureza (FLUSSER, [19__?]d).

Flusser divide a cultura em material e imaterial. A cultura material elabora informações a serem impressas em objetos; estes são vivenciados enquanto obstáculos duros, determinantes, criados para suprir nossas necessidades existentes. Para transmitir e armazenar informações deliberadas, era preciso vencer a resistência da necessidade. Os objetos naturais deram origem aos objetos, por exemplo, a faca corta madeira e faz uma flecha. Tais objetos eram utilizados para transformar mais outros objetos chegando aos objetos técnicos (FLUSSER, [19__?]d).

A cultura imaterial elabora, transmite e armazena informações; *é a primeira tentativa para construção de memórias mais confiáveis*. Rádio, televisão, vídeos, satélites e cabos fazem parte dessa cultura. No texto impresso, por exemplo, o valor está na superfície e o suporte papel não é valorizado, e com o avanço das técnicas o papel é substituído pelo campo eletromagnético (FLUSSER, [19__?]d).

Nessa cultura o objeto é desvalorizado em relação à informação. O Homem adquire consciência das informações impressas em objetos e passa a procurar objetos duráveis, com uma memória que não esteja sujeita à entropia (FLUSSER, [19__?]d, p. 1).

Vilém Flusser entende a informação como “configuração pouco provável”. Esta é provisória porque toda configuração voltará necessariamente para a tendência geral rumo à entropia. A cultura humana tomada enquanto produção, armazenamento e transmissão de informações, é tentativa necessariamente frustrada para opor-se a tendência do mundo objetivo rumo à entropia ao sempre mais provável, a morte (FLUSSER, [19__?]d, p. 1).

O homem está sempre tentando fugir da morte e o armazenamento da memória informativa é uma dessas estratégias, por isso a busca incessante por objetos que o faça de maneira mais eficiente, chegando à cultura imaterial.

Essa nova cultura vai resultar em desprezo por objetos materiais, reconsideração da imortalidade e mutação da posição humana. O teórico já trazia a tona em sua época que o homem não mais faria face aos objetos, mas programaria aparelhos para fazê-lo, o homem deixaria de ser sujeito dos objetos (FLUSSER, [19__?]d, p. 4).

O que Flusser já compreendia naquele momento é que o homem estava adentrando numa fase de sua história em que os artefatos criados por ele não mais teriam o valor de uso, mas que se buscariam cada vez mais objetos que dessem suporte e transmitisse informação, este seria o objetivo último do homem.

Apesar de ser um aspecto relevante e que se consolida em parte na atualidade, a partir da supervalorização de objetos como computadores e celulares, os objetos criados para outros fins que não de armazenar informação, como geladeiras e máquinas de lavar roupas, entre outros, são bastante úteis, e cada vez mais

desenvolvidos em suas funções. Isso leva a crer que o homem apesar de viver uma nova relação com os objetos, caracterizando uma prevalência da cultura imaterial, não anula sua relação e trabalho de criação e manutenção de “objetos duros”¹⁵⁷.

A técnica à nossa imagem

O homem tem a natural necessidade da busca da técnica. Desde o momento que ele transformou o osso numa ferramenta continuou produzindo outros instrumentos para dominá-la, chegando a criação de uma natureza artificial, a segunda natureza. E essa segunda natureza é produzida a partir do referencial humano e da relação que o homem tem com ela. “O homem atual perdeu o contato com a natureza do significado tradicional do termo (ou está perdendo) porque a cultura está assumindo existencialmente o impacto da natureza no significado tradicional do termo” (FLUSSER, 2011, p. 150).

Nesse sentido é necessário estabelecer as diferenças entre natureza e cultura. “Natureza” passa a ser conjunto de fenômenos ligados entre si “sintomaticamente”, e “cultura” conjunto de fenômenos ligados entre si “simbolicamente”. Para melhor entender a diferença entre sintoma e símbolo, devemos entender que o sintoma se dá na relação de causa e efeito entre o fenômeno que causa e o que recebe o efeito, já na relação simbólica ambos tem que compartilhar um mesmo código do qual o símbolo faz parte, para haver significado (FLUSSER, [19__?]c, p. 3). Além disso, não há na leitura sintomática dos fenômenos a ruptura ôntica, já que esta é a fronteira que separa a natureza da cultura.

Habitamos um mundo “milagroso” com objetos técnicos por toda parte, esses objetos são aparelhos e maquinas que fazem parte de nosso cotidiano. E já estamos tão habituados com seus usos nos diversos afazerem diários que não nos damos conta deles, até que eles não funcionem corretamente, nos deixando sem

157 Tecnologias não informacionais.

saber como continuar (FLUSSER, [19__?] a, p. 1). A exemplo de um trabalho a ser entregue a um professor, estamos tão habituados a usar o papel digital e as pontas do dedos, que quando o computador não funciona nos sentimos muitas vezes incapazes de continuar a escrever no papel.

A relação que temos com o uso da técnica pode ou não ser de admiração. Flusser destaca que a admiração se deslocou com o tempo, da ciência para à técnica. Esta dá significado aos enunciados científicos que aplica (FLUSSER, [19__?] a, p. 1). É como se houvesse uma magia na técnica. Originalmente a ciência era diferente da magia, a ciência visava o saber e se pretendia pura, já a magia visava o poder, mas havia um sincretismo entre ciência e magia (FLUSSER, [19__?] a, p. 2). A ciência pura se perdeu no curso do século e a fé no milagre da técnica se fortaleceu, tornando os limites do possível tecnicamente além do horizonte.

Criamos tamanha dependência das técnicas produzidas por nós, e a incorporamos em nosso dia-a-dia de tal forma que temos a sensação de não poder viver sem seu uso. Nos acostumamos ao funcionamento e por isso não admiramos o que ela pode fazer. O Milagre da técnica obstrui a visão do novo e é utilizado como argumento em prol da continuação do progresso na direção de um projeto esvaziado (FLUSSER, [19__?] a, p. 3 e 4).

Da fala até os aparelhos mais avançados de comunicação, o homem buscou e desenvolveu tecnologias que acelerassem as trocas simbólicas, e essas tecnologias de comunicação evoluem e se tornam ultrapassadas com velocidade e dinamismo fazendo com que os estudos científicos, por serem meticulosos, não acompanhem tal mudança.

As tecnologias da informação expressam a essência da transformação tecnológica em suas relações com a economia e a sociedade. Essas tecnologias têm como matéria prima a informação e se desenvolvem para permitir que o homem atue sobre

a informação propriamente dita. Esta é parte integrante de toda atividade humana, individual ou coletiva e, portanto todas essas atividades tendem a serem afetadas diretamente pelas novas tecnologias (WERTHEIN, 2000). O surgimento das TICs transformou as relações político-econômicas e culturais, além disso, elas ligaram vários setores da sociedade permitindo que se comuniquem e se expandam.

“A perspectiva da digitalização em geral das informações cria um canal de comunicação e suporte de memória em dados, que define o ciberespaço” (SOARES, 2006, p. 56). Esse espaço é constituído por redes de computadores interligados, veiculando informação passível de se tornar conhecimento. Os pesquisadores de diversas áreas se debruçam sobre esse tema para extrair daí uma forma de tornar esse espaço, paralelo e virtual, mais um ambiente de promoção de busca do conhecimento, característica determinante do ser humano.

No ciberespaço a comunicação está unida por links, “nós hipertextuais que promovem a leitura em ritmo de “ondas”, em que uma leva à outra, juntando novas configurações, sem seguir uma única trilha previsível, sequencial, mas ramificando-se em diversos caminhos possíveis” (SOARES, 2006: p. 66).

Esse novo espaço foge da superfície material, já que funciona como um fluxo que pode estar em diferentes objetos técnicos, por exemplo, podemos acessar esses ambientes virtuais de computadores, celulares e tablets. Isso é admirável, mas a cada geração isso é incorporado cada vez mais em nosso dia a dia de forma que não podemos mais admirar, configurando um novo momento de nossa história, a Pós-modernidade.

A técnica na pós-modernidade

Um conceito que se tornou polêmico é o de Pós-modernidade, já que os autores que defendem esse conceito entendem que ocorreu uma ruptura demarcando o fim da modernidade e o início de uma nova fase, a Pós-moderna. Flusser é um dos autores que aderiram a este pensamento, inicialmente apresentado por ele sob a denominação de Pós-história.

Antes de apresentar o conceito de pós-história é necessário entender o que é história. A história mapeia as rupturas, as descontinuidades do tempo e não as semelhanças, por isso se tornam perceptíveis às mudanças. Para Michel de Certeau (1982) “cada sociedade se pensa “historicamente” com os instrumentos que lhe são próprios” e a verdade é aquela que cada pessoa acredita como tal. Essas ideias definem uma história construída a partir do espaço e instrumentos em que cada historiador está envolvido (CERTEAU, 1982).

Flusser apresenta três épocas: a pré-história como o surgimento das imagens tradicionais, a história à invenção da escrita o surgimento das imagens técnicas justificariam o surgimento de uma nova época, a “pós-história”. O termo pós-história é cunhado para designar a revolução midiática contemporânea (FILHO; COELHO, 2011, p. 224).

O termo pós-história sendo substituído por pós-modernidade pode ser considerado mais adequado a esta época, já que a história não deixa de existir, ela é contínua e pode ser moderna e deixar de ser, se tornando moderna, mas não cabe ser pós-história, no entanto as características do que chamam de pós-modernidade coincidem com o que Flusser chamou de pós-história e posteriormente substituiu por pós-modernidade.

O autor considera “moderno” como a época que seguiu o medieval, então será que ainda vivemos essa época? Ainda que tenhamos muitos traços da modernidade, todas as novas épocas

se criam a partir de um referencial, e este referencial somos nós, “pessoas radicalmente antimodernas criam a modernidade” “por isso o “moderno” surge sem que haja necessariamente gente moderna” (FLUSSER, [19__?]g, p.2).

“O conceito “pós-moderno” articula tentativa de escamotear os problemas não resolvidos pelo “projeto” moderno” (FLUSSER, [19__?]f, p.1). O projeto pós moderno perdeu a fé no homem, assim como o projeto moderno perdeu a fé em Deus, e se este não realizou as suas metas, outro projeto emergiu, o pós-moderno. O projeto moderno acredita que todos os problemas são acessíveis aos métodos da ciência exata, e é isso que faz do projeto falho, segundo Flusser. O projeto pós-moderno tem o objetivo não de resolver problemas no sentido de explicá-los, mas pela tentativa de controlá-los (FLUSSER, [19__?]f).

Na medida em que a manipulação técnica do homem passa a ser rotina, torna-se insinceridade total querer reconhecer no homem a imagem de Deus. Esta é a morte de Deus, a verdadeira crise da religiosidade. E, portanto, de tudo aquilo que brota de tal religiosidade: a própria cultura do ocidente (VELHO, 2011, p. 206 e 207).

A técnica moderna, enquanto aplicação de conhecimentos científicos na resolução de problemas caracteriza a cultura moderna, nela os objetos são, existencialmente, problemas a serem resolvidos, e seria absurdo não recorrer a conhecimentos quando se trata de resolvê-los.

Para Flusser na Pós-modernidade a sociedade se dividiria em “três camadas, (“ classe”): na dos que possuem as máquinas e ferramentas, na dos que elaboram as máquinas e ferramentas, e na que fazem funcionar maquinas e ferramentas” (FLUSSER, [19__?]b, p.3).

Nessa nova fase da sociedade as classes que envolvem a produção dessas ferramentas se redefinem, de forma que não é mais o capitalista e sim o “ferramenteiro” ou mais precisamente o

tecnocrata o elaborador das formas que nos definem, “na medida em que o interesse existencial vai se transferindo do objeto para a ferramenta, do “informado” para a “informação”” formando uma revolução cultura e a técnica moderna vai sendo ultrapassada (FLUSSER, [19__?]b, p. 4).

Na técnica pós-moderna a informação ocupa o centro do interesse, nesse sentido a informação é impressa sobre os objetos e pode ser automatizável, surgindo as inteligências artificiais, a exemplo do computador (FLUSSER, [19__?]b, p. 4). “A técnica pós-moderna relega o trabalho e a elaboração das informações sobre sujeitos inanimados”, o que deixaria o homem com a função de programador, criador de softwares (FLUSSER, [19__?]b, p. 6).

Sua vida constituirá na produção, na transmissão e no armazenamento e no consumo de informações, e quanto ao seu corpo mamífero, este consumirá objetos informados por aparelhos. Não mais existirá ele como antes, e sua cultura será outra coisa (FLUSSER, [19__?]d, p. 4).

Apesar de Flusser estar correto no crescente envolvimento do homem na criação e desenvolvimento de inteligências artificiais, de forma que aumente e desenvolva a reprodução de informações, acredito que a manipulação dos “objetos duros” pelo homem sempre serão necessárias.

Considero que reduzir o homem a programadores de consumidores de informações criadas e armazenadas por inteligências artificiais em uma sociedade dominada pela técnica, é simplificar a cultura e a complexidade humana. Vivemos sim uma nova época, cujas características apresentadas de pós-modernidade por Flusser e outros autores, se encaixam, mas não dão conta do todo social e do estar no mundo.

Conclusão

Para Flusser a dinâmica cultural é um processo contínuo que se modifica e se desenvolve a partir do aparecimento das novas mídias. No início foram ferramentas rústicas, e que se seguiu da imagem e da escrita. Ele não pretende discutir a realidade de desenvolvimento midiático, mas também nas condições de uma nova cultura, que se passa na Pós-modernidade.

Vivemos sim uma nova época, que não é tal qual a modernidade, apesar de ainda sermos modernos. Mas é difícil compreender e conceituar algo que ainda estamos vivendo, então nada melhor do que denominar de Pós-modernidade. Essa nova história da sociedade se estabelece a partir da valorização de uma cultura imaterial, a informação prevalece sobre o substrato que a suporta, e transcende a eles, ora no papel ora em meios digitais, sai da materialidade e percorrer corredores digitais entre um meio e outro.

O homem criou as técnicas e tecnologias que fogem ao seu alcance à medida que se desenvolvem chegando às inteligências artificiais. E onde fica o homem nesse contexto? Isso percorre o pensamento de Flusser. Estaríamos renegados ao dilema programadores e programados? No entanto, por mais que o homem tente se desprender de si mesmo e ultrapassar a morte a partir da criação do transbordamento de si, a partir das inteligências artificiais, os milhares de anos de nossa evolução pesam sobre nós a partir de nossa complexidade. Acabamos criando artificialidades que não competem e nem se comparam a nós, mas que fazem parte cada vez mais de nosso cotidiano.

Referências

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7389046/Michel-de-Certeau-A-Escrita-Da-Historia-rev>. Acesso em: 20 jan. 2012.

FILHO, J. F.; COELHO, M. G. P. **A promoção do capital humano**: mídia, subjetividade e o novo espírito do capitalismo. Porto Alegre: Sulina, 2011. Texto disponibilizado na disciplina Tópicos em Comunicação Midiática 3.

FLUSSER, Vilém. **Naturalmente**: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **A técnica enquanto argumento**. Berlim, [19__?]a. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____. **Como ler sintomas**. Berlim, [19__?]b. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____. **Cultura do imateriais**. Berlim, [19__?]c. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____. **Da imaterialização**. Berlim, [19__?]d. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____. **Das cidades**. Berlim, [19__?]e. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____. **Justificar o conceito da “pos-modernidade”**. Berlim, [19__?]f. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____. **Pos-moderno**. Berlim, [19__?]g. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

SOARES, Suelly Galli. **Educação e Comunicação**. O ideal de inclusão pelas tecnologias de informação e comunicação. Otimismo exacerbado e lucidez pedagógica. São Paulo: Cortez, 2006.

VELHO, A. **O Cenário Flusseriano da Pós-História**. Revista Cesumar - Ciências Humanas e Sociais Aplicadas v. 16, n. 1, jan./jun. 2011, p. 203-217. Disponível em: <http://www.cesumar.br/pesquisa/periodicos/index.php/revcesumar/.../1222>. Acesso em: 13 jul. 2012.

WERTHEIN, Jorge. **A sociedade da informação e seus desafios**. 2000. Brasília. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v29n2/a09v29n2.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2010.

14

Atualidade da aplicação do ensaio Códigos:
os sentidos denotativo e conotativo na literatura de cordel

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Atualidade da aplicação do ensaio *Códigos*: os sentidos denotativo e conotativo na literatura de cordel

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Introdução

O ensaio *Códigos*, de Vilém Flusser, publicado em inglês por volta de 1986-87, como nome “*On the theory of communication*”, trata de uma classificação dos códigos utilizados para a comunicação. Flusser [c.a. 1986-87] fala de uma comunicação negentrópica, ou seja, que tem o objetivo de acumular informações a partir das trocas de mensagens entre os indivíduos.

A partir da reflexão do autor, utilizamos a linguagem literária e sua principal característica, a conotação, para aplicarmos os conceitos defendidos e pensarmos em sua pertinência na atualidade. A literatura, sem um conceito definido, é trabalhada neste artigo a partir de suas características de linguagem e da relação dialógica criada entre autor e leitor por meio da interpretação dos sentidos atribuídos ao texto pelos leitores.

O gênero literário escolhido para que essa reflexão seja feita foi a poesia popular, impressa nos folhetos de cordel. Trechos de quatro folhetos foram citados como exemplos do sentido conotativo presente nos versos populares. O objetivo é apresentar situações em que fica clara a presença do sentido conotativo, e não oferecer interpretações a eles, considerando que cada leitor fará uma interpretação diferente, e a ideia não é apresentar os significados que signos possam ter.

Assim, buscamos pensar a linguagem literária a partir das propostas de Flusser para que se consiga estudar os códigos. Escolhemos nos aprofundar na relação entre símbolo e significados, no caso, o sentido conotativo da literatura, por ser esta sua característica fundamental e a partir dela somos levados a discutir o diálogo estabelecido entre os atores sociais da prática literária enquanto comunicação.

A utilização dos códigos nos processos de comunicação

Segundo Flusser [c.a. 1986-87], o termo “comunicação” pode ser entendido de dois modos: a partir dos sentidos restrito e lato. No sentido lato, podemos compreender a comunicação como um processo no qual “um sistema é alterado por outro” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 1). No sentido restrito, apenas seria considerado um processo de comunicação aqueles em que “um sistema é alterado por outro de tal forma que a soma da informação seja maior no fim que no início do processo” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 1). O sentido lato, então, abrange o que Flusser chama de “comunicação natural” e “comunicação cultural”, sendo esta última caracterizada pela negentropia, ou seja, pelo acúmulo de informações. O sentido trata apenas da comunicação cultural.

A comunicação cultural demanda dos receptores o conhecimento do sistema de códigos utilizado pelo emissor. A negentropia, possível de ser analisada intersubjetivamente, está relacionada à quantidade de informações trocadas no processo de comunicação cultural e se dá apenas quando os indivíduos envolvidos no processo compartilham de um mesmo código. Para que se compreenda a negentropia, Flusser propõe como método mais adequado a análise dos códigos.

Flusser [c.a. 1986-87] define códigos como sistemas simbólicos, ou seja, “sistemas que consistem de elementos que representam (substituem) algo. Tais elementos são chamados símbolos e o algo que representam é chamado significado” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 2). A soma das regras que compõem um código é chamada de estrutura e o seu repertório está relacionado a soma dos símbolos e das combinações que podem ser realizadas dentro dele, integrando sua competência comunicativa.

O universo significativo de um código é tudo o que ele é capaz de significar. Segundo Flusser [c.a. 1986-87], a análise dos códigos deve servir para avaliar onde há ou não competência de significados, distinguindo seus usos e atribuições. Este se-

ria o papel da teoria da comunicação. E o objetivo principal da análise dos códigos seria a explicação do caráter informativo de toda comunicação codificada.

Para a análise dos códigos, Flusser sugere uma série de questões que devem ser pensadas. Uma delas refere-se ao surgimento dos códigos. Há códigos que permitem conhecermos o modo como foram estabelecidos, os que possuem lógicas formais de funcionamento em que um fenômeno é escolhido para representar outro fenômeno e, portanto, compor o repertório, definindo símbolos com significados determinados. Para a utilização destes símbolos, são criadas regras e a partir delas e dos significados, torna-se possível comunicar utilizando determinado código. “Códigos são resultados de convênios que estabelecem símbolos e suas regras” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 4).

Mas nem todos os códigos disponíveis possuem as convenções de utilização tão bem definidas. O código do alfabeto latino é usado por Flusser como exemplo para representar um produto que sofre influências históricas e geográficas e representa sons falados. Por isso, suas características convencionais não são tão claras. Segundo Flusser, os códigos nos quais se articulam a arte e a comunicação estética “parecem brotar de alguma determinação interna”, não tendo sido “convencionados inteiramente” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 4).

Os códigos considerados conscientes são aqueles que demandam uma aprendizagem prévia de suas regras para que possam ser utilizados. Códigos mais abstratos, como a simbologia dos sonhos, possuem uma origem ainda mais difícil de ser conhecida, por estarem diretamente ligados ao inconsciente, que não demanda conhecimento para que seja utilizado, mas para que seja decodificado.

Para Flusser [c.a. 1986-87], há ainda códigos cujas regras são impostas pelo significado, ou seja, dependem dos significados ontológicos que representam. Está ligado aos sintomas, à nature-

za da realidade e ao modo como ela se apresenta, à existência da realidade a partir do discurso que é construído sobre ela. A realidade deve primeiro existir para que, então, se atribua significados codificados aos seus fenômenos, podendo uma mesma realidade ser atribuída de diversos significantes.

Um questionamento levantado por Flusser [c.a. 1986-87] para reflexão sobre códigos refere-se à transmissão deles. Como seriam as convenções passadas aos futuros usuários dos códigos? Neste ensaio, Flusser sugere que haja traduzibilidade, ou seja, os códigos dependem de códigos anteriores para que sejam esclarecidos seus usos e regras.

Mas, segundo Flusser [c.a. 1986-87], a questão da atitude estrutural, ou seja, das relações entre símbolos e seus significados, nos permitem buscar compreender que tipos de significados são comunicados pelos códigos existentes. Neste artigo, estamos atentos à reflexão em que buscamos encontrar na linguagem literária dos folhetos de cordel uma de suas características principais, que é a relação conotativa que se estabelece entre símbolos (o texto) e seus significados.

Há também a relação de estrutura física dos códigos. Esta categoria se refere à forma como os símbolos se apresentam. “Símbolos podem ser pontos, ou linhas, ou superfícies ou corpos” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 9).

Segundo Flusser [c.a. 1986-87], apesar da quantidade de códigos existentes na atualidade, poucos são os que conseguem comunicar mensagens importantes. Os que conseguem são classificados em três tipos: os que codificam aspectos visuais, os dos aspectos sonoros e os mistos (audiovisuais). Ou seja, o autor se refere aos códigos comunicados pelas mídias.

Os códigos visuais são os que codificam pontos e linhas; pontos, linhas e planos; e os que codificam os corpos e seus movimentos. São exemplos disso os textos escritos, os desenhos e a

dança, respectivamente. Os códigos auditivos codificam os sons produzidos pela boca humana (os fonemas das línguas faladas, a literatura oral) e os sons musicais. Os audiovisuais seriam mistos, unindo os dois tipos mencionados. Exemplos destes códigos são o teatro, a TV e o cinema. Estes seriam, segundo Flusser [c.a. 1989], os códigos que dominam a atualidade.

A literatura de cordel pensada neste artigo, impressa, apresenta-se em forma visual linear. Esta categorização refere-se muito mais à estrutura dos símbolos que a seus significados e à realidade que representam. Flusser [c.a. 1986-87] considera que pensando apenas de modo estrutural é que se chega à conclusão de McLuhan (2000), a qual considera exagerada, de que “o meio é a mensagem”.

Mesmo assim, Flusser considera que a estrutura exerce efeito sobre as mensagens, ferindo a traduzibilidade entre os meios. No caso da literatura de cordel, que circula impressa e cuja origem é oral, percebemos a possibilidade da tradução no momento da transcrição. Mas ao ser impressa, adquire características que são possibilitadas pelo suporte. Trataremos de mais detalhes sobre essa relação no momento em que conceituarmos a literatura de cordel, suas formas e seus usos.

A organização dos símbolos dentro de um código é outra questão proposta por Flusser [c.a. 1986-87]. O autor toma como exemplo as línguas faladas, distinguindo as categorias morfológicas das palavras entre aquelas que representam fenômenos (substantivos), relações (verbos) e regras (conjunções) que, juntas integram as sentenças que irão compor as narrativas.

A estrutura das línguas permite, a partir das combinações das palavras, a construção de sentenças indicativas, imperativas e exclamativas de vivências imediatas, ou epistemológicas, ideológicas e estéticas, ou ainda modelos de transmissão de conhecimento, comportamento e de vivência. A literatura encontra-se na

categoria de mensagens estéticas por representarem uma manifestação artística e cujo interesse não é prioritariamente influenciar comportamentos nem construir conhecimentos objetivos. O conhecimento que a literatura constrói está ligado às formas subjetivas de interpretação. “E há códigos destinados eminentemente a transmitir mensagens estéticas (os códigos das artes).” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 12).

O terceiro questionamento levantado para a análise dos códigos é de “atitude dinâmica”, referente ao processo de comunicação envolvendo emissores e receptores, voltando as atenções para as relações humanas, para a subjetividade do processo de utilização dos códigos.

A partir deste questionamento, pensando os códigos a partir dos usos feitos pelos sujeitos, Flusser [c.a. 1986-87] defende que há dois tipos de códigos no processo de comunicação: os predominantemente dialógicos e os predominantemente discursivos. São considerados predominantes pois Flusser [c.a. 1986-87] considera a existência dos dois tipos na comunicação. Os processos discursivos seriam aqueles em que a mensagem flui no sentido de um emissor para um ou mais receptores. Nos processos dialógicos, o receptor pode passar ao papel de emissor, possibilitando uma troca de mensagens.

Conotação e diálogo

Segundo Flusser [c.a. 1986-87] há dois extremos que estabelecem as relações de significação entre os códigos: denotação e conotação. Símbolos cujo significado é constante no universo significativo e significados que apenas são representados por um símbolo são os chamados “denotativos”. No outro extremo, os códigos conotativos são aqueles em que a relação entre símbolo e significado é indeterminada, de modo que um símbolo pode ser atribuído de diversos significados. A relação entre código e universo significativo é considerada por Flusser “equivoca”.

Na grande maioria dos códigos, essa relação é mista. No caso da linguagem literária tratada neste artigo, percebemos a ênfase da presença dos sentidos conotativos, em que cada símbolo pode adquirir diversas interpretações. A presença da relação de conotação no texto caracteriza a linguagem literária, por isso, é importante refletirmos as definições que conceituam os extremos estruturais entre denotação e conotação, para em seguida buscarmos reconhecê-los nos textos de exemplo.

Para Flusser [c.a. 1986-87], existe uma proposta precipitada de hierarquia entre os códigos definida por critérios de denotação. A relação entre a convenção e a artificialidade dos códigos permitiria o estabelecimento de significados específicos e bem definidos para cada símbolo. Já os significados que estão ligados aos sintomas, ou seja, os mais naturais, dão margem a variadas interpretações, já que as convenções para sua interpretação seriam mais difusas. “Quanto mais consciente for convencionalizado um código, tanto mais será denotativo, e os códigos conotativos são os mais ‘naturais’, e os denotativos mais ‘artificiais’”. (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 7).

Os códigos científicos seriam aqueles que, na busca pela objetividade da linguagem, primam pela eliminação da conotação. Já os códigos referentes às expressões artísticas, por exemplo, são também artificiais, e mesmo assim, têm o objetivo de ser conotativos e permitirem diversas interpretações e atribuições de significados distintos às mesmas mensagens.

Flusser [c.a. 1986-87], sugere como solução para essa questão pensarmos sobre o tipo de mensagem que determinado código visa comunicar. Códigos denotativos seriam responsáveis por comunicar o mundo de forma clara e distinta, porém empobrecida. Já os conotativos comunicam o universo de forma confusa, porém muito mais densa, sendo mais significativas e permitindo várias leituras. Mensagens denotativas seriam fechadas para os receptores enquanto as conotativas permanecem abertas e ligadas à subjetividade de emissor e receptor.

A relação entre os símbolos presentes em um mesmo código também devem ser observadas, pois a combinação existente a partir das regras estabelecidas é que produzem o sentido de uma mensagem.

Segundo Flusser [c.a. 1986-87], nas reflexões dinâmicas dos processos de comunicação, analisando os códigos a partir dos sujeitos envolvidos, a literatura pode representar tanto um código discursivo como dialógico. Processos discursivos são aqueles em que uma informação contida no emissor é comunicada aos receptores e os dialógicos consistem de informações parciais sintetizadas em nova informação global.

A literatura, portanto, pode ser analisada sob as duas perspectivas. Para Flusser [c.a. 1986-87], todo discurso pode ser considerado fase de um diálogo mais amplo. “Por exemplo um livro, embora aparentemente discursivo, pode ser considerado fase de um processo dialógico da literatura” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 13). O diálogo também pode ser considerado parte de um discurso, “por exemplo, a literatura de um dado momento pode ser considerada fase do processo discursivo do desenvolvimento da literatura” (FLUSSER, [c.a. 1986-87], p. 13).

Essa proposta de análise dos códigos nos proporciona uma reflexão sobre as relações entre os sentidos de uma mensagem e a forma de transmissão. Na literatura, uma mensagem que produz sentidos conotativos é transmitida em forma de discurso, se consideramos que a ideia do emissor é oferecida aos vários receptores de forma idêntica (livros impressos com o mesmo conteúdo). Mas o sentido conotativo proporciona o diálogo entre leitor e autor, mesmo que não haja uma interação direta entre os dois. No momento em que a leitura demanda do receptor uma interpretação, ele passa a ser sujeito e a estar envolvido naquela mensagem contida no texto. Sua interpretação será uma parte do processo. O texto é uma parte do processo que, para se cumprir, demanda do leitor uma série de construções subjetivas para que se forme o

sentido da mensagem. Sendo a literatura um código de linguagem conotativa, o processo não está fechado, pois seus símbolos são passíveis de diversas interpretações. Assim, cada leitor estabelece seu diálogo com o autor.

É esta reflexão que pretendemos realizar neste artigo, pensando em como a linguagem literária, de característica conotativa, consegue criar um diálogo com seus leitores, a partir da análise da literatura de cordel, sendo além de literatura, uma prática comunicacional em que autor e leitor são fundamentais para que o processo se realize.

A linguagem literária e o sentido conotativo como característica

Literatura é, segundo Lajolo (1982), um objeto social. “Para que ela exista é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia. Ela só existe enquanto obra neste intercâmbio social” (LAJOLO, 1982, p. 16) A literatura é, portanto, uma prática que demanda interação e troca. Uma mensagem que só se completa quando o emissor encontra recepção.

É preciso que haja o diálogo entre autor e receptor. O que, como sugere Flusser [c.a. 1986-87], pode inicialmente parecer uma prática discursiva, mas no momento em que o leitor precisa interpretar os códigos utilizados no texto, ele estabelece um diálogo com o autor.

Além da existência dos leitores que vão estabelecer o diálogo com o autor, é necessário que seja referendada a literariedade da obra. Isso é feito, segundo Lajolo (1982) pelos canais que “por uma espécie de ‘acordo de cavalheiros’, estabelece (mesmo que pela crítica demolidora), o valor ou a natureza artística e literária de uma obra considerada literária por seu autor ou eventuais leitores” (LAJOLO, 1982, p. 17). Para a definição desta literariedade são observadas as características que definem a linguagem literária.

Segundo Lajolo (1982), cada grupo social tem sua definição de literatura. Os critérios analisados são vários: linguagem, intenções do autor, temas e assuntos, a natureza do projeto do escritor etc. Mas a autora considera que um conceito de literatura seria algo muito volátil, pois depende da subjetividade e do interesse de cada indivíduo. Além disso, como manifestação artística, diariamente surgem novas formas do fazer literário. A estética muda, as criações diferem umas das outras e as definições de literatura, segundo Lajolo (1982), não se sustentariam.

Para Moisés (1999), a literatura está ligada à palavra escrita relacionada inicialmente ao ensino das primeiras letras, em seguida refere-se ao sentido de “arte das belas letras”. Em momento seguinte, refere-se à poética e ao culto da imaginação. O que se chama de “literatura oral” trata-se de comunicação oral de um texto escrito. Segundo o autor, a literatura só passa a existir quando a obra está impressa.

Para conceituar a literatura, Moisés (1999) afirma que, segundo o conceito aristotélico, “a literatura é imitação (mimese) da realidade” (MOISÉS, 1999, p. 25). Sobre o que se chama de “imitação” há questionamentos, pois a palavra sugere uma série de interpretações. A mimese, neste caso, refere-se à recriação do mundo real, às semelhanças que o autor cria através do uso de suas ferramentas, no caso, as palavras. Autores criam histórias e sentimentos que não são reais, mas um discurso que os representam.

“Arte literária é, verdadeiramente, a ficção, a criação duma suprarrealidade com os dados profundos, singulares e pessoais da intuição do artista” (MOISÉS apud FIGUEREDO, 1999, p. 27). Este é outro conceito de literatura trabalhado por Moisés (1999), que considera que o mundo ficcional estaria, não acima, mas ao lado da realidade ontológica, realizando com ela um intercâmbio permanente.

A relação entre autor e leitor é, segundo Moisés (1999), de cumplicidade. O leitor seria uma entidade captadora e transfiguradora que vai, com sua subjetividade, interpretar a subjetividade do autor, estabelecendo diálogo com ele. E isso é possibilitado pela característica conotativa que a linguagem literária possui. O leitor precisa criar, através da mensagem recebida, um mundo imaginário, proporcionado pela experiência direcionada pelo autor.

Nossa reflexão a partir dos códigos definidos por Flusser [c.a. 1986-87] não tem o objetivo de definir o conceito de literatura, mas trabalhar uma de suas principais características, que é a linguagem conotativa. Como já foi definido anteriormente, a linguagem conotativa é aquela cujos símbolos são atribuídos de mais de um significado. Sendo assim, a literatura, como propõe Lajolo (1982), representa o extremo da ambiguidade da linguagem. E essa ambiguidade refere-se à infinita quantidade de significados possíveis de serem atribuídos aos textos literários, a partir do diálogo entre autores e leitores.

Para Moisés (1999), a ciência seria a forma de conhecimento divulgada a partir do uso de códigos denotativos, pois não deve ser passível de ambiguidades. O rigor científico exige o uso de uma linguagem que diminua o máximo possível as interpretações diferenciadas, apesar de sabermos que, epistemologicamente, as pesquisas são realizadas a partir da subjetividade dos sujeitos, principalmente nas Ciências Humanas, mas ainda assim, busca-se uma objetividade, mesmo que se saiba que ela é construída.

Já a literatura sugere um contrato de leitura em que o leitor sabe que aquele conteúdo é fictício, que é produto da imaginação do autor, ainda que a inspiração possa vir de qualquer referência, inclusive e principalmente o real. “Literatura é ficção” (MOISÉS, 1999, p. 37). Então, a sua linguagem conotativa não enfraquece a obra, pelo contrário, a enriquece. Isso mostra também, como

afirma Flusser [c.a. 1986-87] que não se mede a hierarquia dos códigos por serem eles mais ou menos denotativos. Na literatura, quanto mais ambígua, quanto mais interpretações possam ser dadas, maior será a permanência da obra. “A permanência de determinadas obras se prende ao seu alto índice de polissemia, que as abre às mais variadas incursões e possibilita sua atemporalidade” (PROENÇA FILHO, 1986, p. 40).

A linguagem literária, segundo Moisés (1999),

caracteriza-se pelo emprego sistemático da metáfora, aproximação de dois termos para designar um objeto impermeável a cada um deles isoladamente. Linguagem conotativa por excelência, mas na medida em que a denotação constitui obrigatoriamente o primeiro dos sentidos propostos pelo contexto, a linguagem literária desenvolve-se como uma constelação de signos carregada de uma enorme subjetividade. Entre opaca e transparente, chama a atenção sobre si ao mesmo tempo que permite ‘ver’ a realidade a que se refere: oscila entre o referencial e o não-referencial, variando em grau conforme se trate de prosa ou de poesia (MOISÉS, 1999, p. 35).

“A literatura é um tipo de conhecimento formado por palavras de sentido polivalente” (MOISÉS, 1999, p. 37). O autor considera que essas palavras polivalentes são as metáforas, quem dizem explicitamente coisas de significados variados ou até contraditórios. Entende ainda a ficção como a representação da realidade a partir da ótica do sujeito, equivalente à imaginação, tratada como condição inicial para o conhecimento.

Por ser a literatura a representação da imaginação, seus códigos compõem uma linguagem que pode ser considerada abstrata, na definição de Flusser [c.a. 1986-87], por não ter uma convenção bem definida. E por isso, seus signos atribuídos de significados diversos são considerados conotativos.

Para Proença Filho (1986), a conotação depende de vários fatores: aspectos fônicos, em que vocábulos causam sensações a partir de sua harmonia; associação entre as palavras; pela própria denotação que estimula sensações nos indivíduos; pela utilização de códigos atribuídos a grupos específicos; pelo uso de regionalismos; pelas impressões emocionais do autor que caracterizam seu estilo individual. O uso da conotação, da atribuição de mais de um significado ao signo utilizado, torna o uso da língua mais expressivo.

“A conotação implica um universo cultural” (PROENÇA FILHO, 1986, p. 32). Para o autor, a conotação varia entre grupos sociais, depende da bagagem cultural de cada indivíduo, pois está relacionada a interpretação que ele fará de um texto. Segundo o autor, os signos linguísticos adquirem significados variados e múltiplos nos textos literários. A literatura se vale da língua como ponto de partida para criar significados próprios. É a multissignificação que permite à obra literária a variada interpretação por seus leitores e as múltiplas leituras no decorrer do tempo.

O texto literário segue predominantemente a linguagem conotativa, o que significa que

os signos verbais, no texto de literatura, por força do processo criador a que são submetidos, à luz da arte do escritor, revelam-se carregados de traços significativos que a eles se agregam a partir do processo sociocultural. Complexo a que a língua vincula. O texto literário pode abrigar a presença de elementos identificadores de um real concreto, quase sempre garantidor de verossimilhança, como costuma também, nessa mesma dimensão, apresentar uma imagem do real ligada estritamente a outros elementos que fazem o texto (PROENÇA FILHO, 1986, p. 40).

A literatura de cordel, como uma manifestação de conteúdo literário segue também os padrões da linguagem conotativa. Por tratar-se de poesia, a conotação aparece ainda mais forte. Isso é muito comum principalmente em folhetos de casos fantásticos ou nos de anedota em que encontramos muitos elementos de duplo sentido que têm o objetivo de gerar o riso.

A literatura de cordel como processo comunicativo e literário

A literatura de cordel é uma manifestação cultural que, embora sua matriz tenha sido trazida pelos colonizadores portugueses, mescla elementos das diversas tradições que passaram pelo Nordeste. Tem uma concepção original de criação coletiva, pois une o poeta/cantador e o leitor/ouvinte. O cordel representa uma poesia que tem base na voz, na oralidade, e apresenta-se impressa em folhetos quando, de acordo com Abreu (1999), os poetas se apropriam dos recursos disponíveis, no caso, as tipografias.

Segundo Moisés (1999), enquanto é voz, a poesia popular não pode ser considerada literatura, pois esta pressupõe a letra escrita. Ao ser impressa, a poesia de cordel ganha um registro, uma permanência. Neste momento, a poesia de cordel adquire status de literatura:

ele passa a ser uma história que tem começo, meio e fim. Já não é como na cantoria que pode se prolongar e passar semanas a fio tecendo sua existência. No folheto, o tempo da peleja está determinado, o tempo muda, implica em leitura, o que já se refere a uma outra problemática, que tem a ver com um receptor que pode estar em vários locais diferentes para essa leitura. São outros espaços sociais. O que é lido em silêncio não é composto naquele instante, *hic et nunc* (aqui e agora), como a cantoria; ele esta em uma outra temporalidade (SANTOS, 2010, p. 04).

Por tratar-se de um gênero literário, depois de impresso, o cordel é capaz de realizar uma mimese da vida real, do cotidiano. Como literatura, o cordel também representa o real, além da imaginação, do mágico, do fantástico. Histórias míticas que se fundem com as histórias do cotidiano dos poetas. Fatos de repercus-

são social acrescidos de poesia e de outros elementos literários, como a manifestação das emoções através dos versos, permitem que aproximemos os folhetos de cordel das crônicas de jornal.

Os folhetos possuem uma mobilização criadora de sentidos e significados. Perpetuam tradições. É a transmissão de saber e de conhecimento pela voz do poeta, recebida e transmitida pelos ouvintes. Os temas que aparecem na literatura de cordel são adaptados ao meio onde eles circulam, ao sentimento do grupo ao qual o intérprete faz parte e sobre assuntos que são considerados relevantes, independente de onde tenham acontecido. Tratam de temas como piadas (chistes), acontecimentos, biografias, mitos, romances, acontecidos fantásticos. Interpretam os acontecimentos, contam a vida de personagens ilustres, analisam as notícias, fazem crítica social, divulgam ideias...

O cordel opõe à realidade um combate “dado no modo imaginário e cujas armas são a utopia, o mito, a lenda, o milagre...” (KUNZ, 2001, p. 62) Para que haja esse combate é preciso que sejam explorados a memória e o imaginário coletivos. “Todos eles, santos e dragões, fazendeiros e cangaceiros, amantes e vaqueiros, boi encantado e pássaro de ferro, atravessam o sertão, cruzando fronteiras indecifráveis entre real e irreal” (KUNZ, 2001, p.63).

Conseguimos perceber nos folhetos características de literatura. Mesmo os cordéis com temáticas relacionadas a fatos acontecidos, e não apenas os de ficção possuem elementos que deixam à mostra a subjetividade do poeta e que permitem uma vasta interpretação da poesia, associando-a seja ao real, seja ao imaginário, seja à mescla dos dois, como é caso dos folhetos que contam histórias sem comprovação de personagens reais.

Como mídia, o folheto é o suporte e o conteúdo poético nos permite pensar o cordel na interface entre comunicação e literatura. A linguagem do cordel está próxima da fala do poeta. Os códigos utilizados são os que estão disponíveis na fala cotidiana, compartilhados pelo grupo social em que estão inseridos.

A convenção que estabelece as regras para o uso desta linguagem está relacionada aos contratos de leitura em que poeta e leitor estabelecem um pacto de acordo com a temática tratada nos folhetos. Normalmente, isso pode ser percebido logo na capa dos cordéis, seja pela imagem, seja pelo título.

A linguagem conotativa tratada neste artigo é percebida com clareza na literatura de cordel. Os signos utilizados nos folhetos podem adquirir significados diversos, dependendo do diálogo que o leitor estabelece com o poeta quando lê seus versos e os interpreta de acordo com a própria bagagem cultural. Não apenas os nordestinos, que compartilham do código usado pelos poetas em expressões regionais, mas turistas, por exemplo, ao comprarem cordéis como *souvenirs* têm acesso à essa linguagem, mas oferecem a ela um sentido diverso.

A ambiguidade é mais comum nos folhetos de anedotas. Personagens são caricaturados e os causos dão margem a diversas compreensões. O sentido conotativo é um dos elementos que causa o riso. Há também os ditos populares que circulam nos folhetos, servindo para serem usados nas histórias, mas que, por serem multissignificativos, conseguem ser encaixados em muitas situações.

Quem nasce pra não ter nada
A sorte é uma graúna
Não pode alcançar os louros
Que repousam na tribuna
Mas há aqueles a quem
Deus promete e dá fortuna

Exemplos de conotação são percebidos nos folhetos sobre Seu Lunga. A expressão “Seu Lunga” deixou de ser a alcunha de um homem específico e passa a representar, além dele, pessoas grosseiras e de comportamento rude. Em sentido denotativo, o referente é o homem conhecido como Seu Lunga, Joaquim dos

Santos. Conotativamente, quando falamos em Seu Lunga, o sentido está ligado ao personagem dos folhetos ou difundiu-se como alcunhas, por exemplo. Quando, no cotidiano, as pessoas respondem grosseiramente de forma inesperada a alguma pergunta, costumam ser chamadas de Seu Lunga, como forma de associação de comportamentos. A conotação faz parte da representação feita pelo poeta nos folhetos.

Todo mundo quer ouvir
de Seu Lunga a lição
outros até procuram
na rua, ou no salão
a última de Seu Lunga
com a sua malcriação.

O código utilizado necessita do reconhecimento dos envolvidos na comunicação. A literatura de cordel é escrita com muitos elementos regionais, o que pode dificultar a compreensão de quem não domina o vocabulário nordestino, o mesmo tempo que dá margem para novas e diversas interpretações.

Um turista alemão
De Berlim, chamado Hans
Veio aqui para o Nordeste
A procura de cunhas¹⁵⁸
Mal desembarcou no porto
Ganhou uma penca de fãs

Casos fantásticos ou maravilhosos, nos quais o imaginário está ainda mais solto pois não há exigência de verossimilhança, permitem maior liberdade criativa dos poetas e intensificam o diálogo do leitor com ele, pois há mais elementos conotativos e que oferecem muito mais significados.

158 Expressão utilizada no Ceará para referir-se a prostitutas.

Porém naquele momento
Uma mão fria e gelada
Sentiu topar no seu peito
Com força e muito pesada
Como quem vinha dizer-lhe
Que esbarrasse a jornada

E transformou-se o gemido
Em choros descomunais
Qual um ente que sofria
Sob penas infernais
Então sua consciência
Pedi para não seguir mais

As combinações das palavras, usos de metáforas, a subjetividade do poeta ao contar uma história, seja ela real ou fictícia, são representações de um imaginário e possibilitam o diálogo entre poeta e leitor.

Na solidão da floresta
Ele ouvia os passarinhos
Sentia o cheiro das flores
E esquecia os espinhos
Dessa vida de ganância
De homens maus e mesquinhos

As obras são representações dos sentimentos e das ideias do poeta, que não são ditos em sentido único, mas com a possibilidade de diversas leituras, seja por leitores diferentes ou ainda pelo mesmo leitor em tempos diferentes que, de posse de uma bagagem cultural maior, consegue encontrar novos significados no texto.

Enquanto instrumento de comunicação que atua na manutenção de tradições e uma literatura que vai além do entretenimento de ficção, mas que apresenta e representa a cultura de um povo, seja contando suas histórias, adaptando obras clássicas da literatura mundial para o cotidiano de seus leitores, a literatura de cordel tem uma linguagem própria, que é literária, conotativa, multissignificativa, mas que é também o encontro entre o imagi-

nário e o real. É composto por códigos que são compartilhados entre seus leitores, e são códigos que transitam nas mais diferentes realidades, o que permite que sejam compreendidos seja no tempo e no espaço que for. É um espaço de diálogo entre poeta e leitor, que diante da infinidade de interpretações que ele oferece, permanece vivo na memória e no cotidiano popular.

Considerações finais

Os códigos disponíveis atualmente para a comunicação são tratados por Flusser [c.a. 1986-87] a partir de sua origem, estrutura, uso social. A aplicação destas observações à linguagem literária nos permite avaliar as características deste gênero discursivo enquanto um código específico, que possui regras próprias, uma lógica de produção e de consumo específicas que permitem, mesmo que à distância, um diálogo entre autor e leitor, a partir dos sentidos conotativos que os textos carregam.

Na literatura de cordel isso também fica claro. A utilização da linguagem conotativa e metafórica compõe o discurso apresentado em versos rimados e ritmados. Os significados atribuídos aos textos variam de leitor para leitor, muitas vezes até em um mesmo leitor, de acordo com sua bagagem cultural, com localização geográfica, grau de interesse na obra etc. Estas são as mediações que permitem que cada leitor construa seus próprios significados. É isso que enriquece a obra literária e lhe oferece permanência.

A obra de Flusser nos ajuda a compreender essa característica da linguagem literária e nos sugere propostas para uma reflexão mais detalhada sobre a utilização dos códigos, sua origem e estrutura no processo de comunicação que a literatura consegue realizar ao transmitir mensagens poéticas e capazes de construir um conhecimento específico, voltado para as manifestações culturais e artísticas. Trata-se de um discurso estético que carrega as

ideologias do autor e que podem ou não ser recebidas pelos leitores, dependendo do uso que é feito dos símbolos de significado conotativo empregados nos textos.

Assim, percebemos que, apesar de algumas fragilidades em relação ao radicalismo de determinados conceitos, a obra de Flusser é válida na compreensão do uso das linguagens e em suas classificações por categorias. Nos estudos sobre a literatura de cordel, podemos analisá-la com sua linguagem conotativa, a partir do que Flusser define como tal, e podemos procurar em sua mensagem onde estão esses signos, como seus significados podem variar.

Estas reflexões poderão ser aprofundadas em estudos posteriores em que este discurso conotativo será analisado, não apenas à luz dos conceitos de Flusser, mas também a partir da Escola de Análise do Discurso Francesa, em que o contexto sociocultural faz parte da reflexão, lembrando sempre do discurso literário como uma etapa de um diálogo maior que se dá entre autor e leitores.

Referências

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das letras, 1999

BATISTA, Abraão. **As histórias de Seu Lunga: o homem mais zangado do mundo**. Juazeiro do Norte: [S.n.], 2008

FLUSSER, Vilém. **Códigos**. Manuscrito presente no arquivo pessoal. Berlim: [S.n.], [c.a. 1986-87]

KUNZ, Martine. **Cordel: a voz do verso**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1982

MCLUHAN, Marshall. O Meio é a mensagem. In: _____. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2000

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1967

PACHECO, José. História do caçador que foi ao inferno. In: HAURÉLIO, Marco (Org.). **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global, 2012

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1986

SANTOS, Francisca. **Poética das vozes e da memória**. In: Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido. Org: MENDES, Simone. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010

VIANA, Arievaldo. O rico preguiçoso e o pobre abestalhado. In: HAURÉLIO, Marco (Org.). **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global, 2012

VIANA, Klevison. **Martírios de um alemão ou O conto da Cinderela: a comédia do turismo sexual**. Fortaleza: Tupinanquim, 2002

15

Aproximação do pensamento flusseriano com o receptor ativo nas redes sociais

Kleyton Jorge Canuto

Aproximação do pensamento flusseriano com o receptor ativo nas redes sociais

Kleyton Jorge Canuto

Ideias iniciais

Nos últimos anos, a Internet enquanto meio de comunicação, se consolidou como veículo de acompanhamento, produção e disseminação de informação, expandindo seu alcance a fronteiras antes não visitadas. Porém, muito além da finalidade de informar, a rede cria uma possibilidade de congregar opiniões, gerar identidades e construir ações dialógicas e coletivas.

Nesse contexto, os movimentos sociais enxergam a Internet como dispositivo de articulação frente as suas demandas e reivindicação, otimizando sua organização e articulação. Através de apropriações dos mais variados campos midiáticos da Internet, os movimentos sociais, entidades do terceiro setor e coletivos dos mais variados gêneros estabelecem uma rede de comunicação interna e externa, na tentativa de uma aproximação com a sociedade e por consequência alargando para as redes o campo político.

Buscamos nesse artigo fazer uma aproximação das teorias da comunicação que validam essas práticas sociais e políticas com o pensamento do teórico tcheco Vilém Flusser, no que diz respeito a sociedade, as mídias, a cibercultura e suas interrelações.

O ciberespaço enquanto espaço social democrático: conceitos gerais e contribuições flusserianas.

É inegável pensar a sociedade contemporânea sem a interferência do meio virtual, ou o chamado ciberespaço. A Internet, rede mundial de computadores, acaba por se tornar campo de práticas sociais, culturais e políticas de indivíduos e instituições, onde os seus dispositivos midiáticos – redes sociais, veículos de comunicação inseridos na rede, sites e portais – funcionam como válvulas mediadoras do discurso e acabam por influenciar na formação cultural do indivíduo.

O ciberespaço – também denominado como rede, para o teórico francês Pierre Lévy é “o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores (LÉVY, 1999, p.17)” e este meio é possuidor de dispositivos midiáticos, aos quais podemos aproximar ao conceito de *gadgets* telemáticos trabalhado por Flusser (1986b). Estes *gadgets* se configuram como áreas onde desembocam informações num fluxo contínuo, onde a depender de sua estrutura, suas entradas e saídas (*inputs* e *outputs*) permitem o fluxo dialógico, alçando o receptor a uma condição ativa, promovendo espaços de comunicação (PASQUALI, 2006).

A necessidade de se considerar a comunicação como um passo além da informação se faz necessária para a construção de um espaço democrático na sociedade. Para Pasquali (2005), embora muitas vezes confunda-se comunicação e informação, os dois termos possuem significados diferentes. *Comunicar* respeita o pressuposto de uma relação/diálogo, onde impera a reciprocidade instantânea entre as partes, no caso, o receptor/transmissor, criando um diálogo horizontal onde a oportunidade de recíproca é considerada, alçando os atores a um mesmo papel e fomentando um consenso. Já *informar* se baseia em uma relação mais vertical do que horizontal, gerando desequilíbrio no fluxo dialógico e uma predominância da subordinação de um meio sobre outro.

Sendo assim, muito embora um processo não exclua o outro, comunicação e informação se distinguem na medida em que o primeiro se firma como um processo de interação bilateral, propositivo e participativo, enquanto o segundo se qualifica como um processo de transmissão uníssona, desequilibrado e contraria ao diálogo determinado, que constrói a mensagem informativa em algo parcialmente ou totalmente inquestionável do ponto de vista do receptor (idem, p. 28).

Flusser aqui nos auxilia na compreensão dos termos e seu emprego no contexto sociopolítico, quando sugere a diferenciação do discurso enquanto elemento da informação com o diálogo dentro da lógica comunicativa, de modo que prevaleça o uso do diálogo como forma democrática. Nisso, Flusser afirma:

Se identificarmos discurso com totalitarismo e diálogo como democracia, a telemática abre horizontes para a sociedade cósmica democrática [...] Isto é uma das virtualidades atualmente abertas, e depende da nossa capacidade crítica para que seja realizada. A outra é o estabelecimento definitivo da sociedade informática totalitária, centralmente programada, com receptores em solidão passiva e massificada de apertadores de teclas. Por certo, o futuro será algo entre tais dois extremos. Mas agora é o momento de engajarmo-nos para evitar o estabelecimento do totalitarismo (FLUSSER, 1986b, p. 4).

Isso nos implica interpretar, que para Flusser, se faz valer o aproveitamento do espaço virtual no sentido comunicacional dialógico, onde o tecido (a rede) funciona num fluxo de muitos para muitos, concernindo o indivíduo (nó) a outras vivências, de cunho coletivo, otimizando um acréscimo no campo cultural, que por sua vez preservará a memória ante a lógica informacional da informação, que define o dispositivo como armazenador (FLUSSER, 1978, p. 1). Para ele:

Na cibernética é a memória que armazém de informações, portanto sistema artificialmente elaborado, simulará memórias humanas, e as ultrapassará em vários aspectos [...] se “homem” e “sociedade” são imaginadas enquanto memórias, (parciais e totais), o problema do armazenamento e da produção de informação passa a ser o problema existencial mesmo (idem, 1978).

Mesmo que tal discussão elaborada por Flusser esteja voltando para um contexto semiótico, podemos entender que as memórias inseridas no tecido como ‘memórias parciais’, pertencentes aos indivíduos. No entanto, essa parcialidade pressupõe que as informações atinjam outros níveis para não cair no efê-

mero. Nesse sentido, isso pode ser alcançado rompendo a lógica da informação e indo em direção à lógica da comunicação, onde possibilita ocorrer trocas, compartilhamentos e remodelação da finalidade do meio.

Dentro das possibilidades de comunicação e recepção de informação, isso acarreta uma influência no indivíduo usuário nas tecnologias, de modo que altere comportamentos, reconfigure e crie identidades, remodelando seu *habitus*, no sentido que Muniz Sodré emprega, dentro do contexto do ‘*bios midiático*’, onde as relações sociais designam comunidade na ideia de compartilhamento, troca, ao que pode se pertence a todos (SODRÉ, 2006).

No contexto do *bios* midiática, gera-se uma nova vivência, vinculada ao plano virtual, criando formas de relações sociais – o *habitus*. Da maneira que através das práticas dos movimentos alteram a finalidade da rede, que gradativamente sai da dimensão *societal* – controladas e impulsionadas pelo Estado e as organizações empresariais e atinge uma dimensão *sociável*, operando de baixo pra cima, partindo do princípio de reciprocidade (idem, 2009, p. 238).

Flusser, em seus estudos aponta para o uso das novas tecnologias digitais como elementos inerentes a cultura humana pós-moderna ocidental. A necessidade da comunicação como elemento político se faz presente na sociedade, e para Flusser é algo da natureza política humana (HANKE, 2012). Uma natureza dita simbólica e transmitida através de códigos.

No pensamento flusseriano, estes códigos são “sistemas simbólicos, isto é: sistemas que consistem de elementos que representem (substituem) algo (FLUSSER, 1986)”. Possuem estrutura, por sua competência indicam seu significado e são resultados de uma conveniência mais ou menos consciente entre os indivíduos (idem, p. 5).

No contexto da cibercultura, e aproximando da proposta de tecido de Flusser, os códigos que são próprios do meio são detentores de ideologia e significado. Isto quer dizer que as vias de informação e os dispositivos midiáticos possuem uma conotação ideológica própria que irá incidir no indivíduo, pois a estrutura irá incidir efeito na mensagem, de modo que os fios (as vias de informação e mensagem) influenciam nos nós, que são os indivíduos, de modo que:

Vivenciamos o mundo, conhecemos o mundo e agimos nele dentro das estruturas que nos são impostas pelos códigos que nos informam. A importância do problema não pode ser exagerada nem existencialmente, nem epistemologicamente, nem politicamente (FLUSSER, 1986, p. 10).

Cabe aqui se ater a natureza política disto. Entendendo que a mensagem é dotada de sentidos – e daí existe até uma aproximação com McLuhan – denotativos e conotativos. No primeiro caso, a mensagem é fechada, enquanto no segundo está aberta (idem, p. 8). Em se tratando de ciberespaço, as informações de programadores tendem a serem fechadas, enquanto os conteúdos gerados pela sociedade são abertos. Quando tendemos a discutir a produção do conteúdo dos movimentos sociais, as mensagens possuem potencialidades de construir uma nova informação, debatida, colaborada e compartilhada.

O código da mensagem não está imposto, está aberto e livre de circulação, criando novas relações entre o receptor e o código. Este tipo de relação, próprio do agir dos movimentos diferencia-se do modelo hegemônico da informação técnica, que se caracteriza por uma verticalização, controlada, direcionada e objetivada.

Este procedimento de circulação livre do código pode se enquadrar no que o teórico britânico de origem jamaicana Stuart Hall designa nas modalidades de código negociado e de oposição. Embora seus estudos de Hall estejam direcionados a televisão, podemos emprega-los nas mídias digitais e seus dispositivos. Hall define como código negociado aquele que:

Contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição: reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir as grandes significações (abstratas), ao passo que, em um nível mais restrito, situacional (localizado) faz suas próprias regras – funciona como exceções à regra (HALL, 2003, p. 401).

Enquanto o código de oposição é definido quando os significados e as decodificações são vistos de maneira contestatória, mesmo que parte inicialmente do procedimento negociado. É neste campo onde se trava a luta no discurso, advindo do receptor (idem, p. 402).

O receptor ativo também irá interferir e colaborar na experiência social e será um agente ativo. Estará ele reterritorializando o espaço virtual, dando uma nova forma ao grupo de maneira que, criam-se códigos de grupos, classes, culturas e afins, estabelecendo um pertencimento e uso de símbolos e linguagem próprios de uma comunidade (PROSS, 1990, p. 162).

Mesmo assim, a Internet, sendo um sistema de informação, trabalhada por um fluxo de informação não-linear e códigos binários, e sua base de codificação e decodificação permite uma não diferenciação entre informação e seleção de maneira prévia (MARCONDES FILHO, 2004). Isso implica dizer que o uso dos dispositivos midiáticos dispostos na rede podem se reterritorializar do seu propósito inicial (MARTÍN-BARBERO apud ROSÁRIO, 2011), se bem desejar seu usuário. A própria arquitetura virtual é passível dessa reterritorialização através dos *softwares livre*, e *open source*, onde cada usuário tem o livre direito de modificar o produto. O mesmo pode-se dizer dos sites colaborativos, onde o conteúdo gerado e produzido é continuamente reformulado e acrescentado pelos usuários, constituindo uma natureza cultural dotada de multiplicidades e de caráter heterogêneo, próprio do meio.

Redes sociais e a ação dos movimentos sociais no ciberespaço

Neste ponto, primeiramente se faz necessário uma definição de movimentos sociais. Segundo Regina Festa:

Os movimentos sociais não ocorrem por acaso. Eles têm origem nas contradições sociais que levam parcelas ou toda população a buscar formas de conquistar ou reconquistar espaços democráticos negados pela classe de poder, e postulam novos espaços sociais, ora através de confrontação ora por participação (FESTA, 1986, p. 11-13).

Contextualizando os movimentos sociais com a Internet nas ações contemporâneas, Manuel Castells adenda o pensamento de Festa, afirmando que:

Os movimentos sociais do século XXI, ações coletivas deliberadas que visam à transformação de valores e instituições da sociedade, manifestam-se na e pela Internet [...] Ela se ajusta as características básicas do tipo de movimento social que está surgindo na Era da Informação. E como encontraram nela seu meio apropriado de organização, esse movimentos abriram e desenvolveram novas avenidas de troca social, que, por sua vez, aumentaram o papel da Internet como sua mídia privilegiada (CASTELLS, 2003, p.114-115).

Esse potencial da Internet como ferramenta de operação e debate, troca informativa e aproximação de identidades é elucidado por Moraes, onde “redes distinguem-se como sistemas organizacionais com estruturas flexíveis e colaborativas baseadas em afinidades, objetivos e temáticas comuns entre os integrantes, a partir da regra ou modalidade de convívio compartilhado (MORAES, 2008, p. 43)”.

Entendendo o processo da ação e interação das mídias com os movimentos, sabe-se que a ordem ocorre por meio de dispositivos midiáticos. Entende-se aqui por dispositivo através da definição de Maurice Mouillaud, que o define como “lugares materiais ou imateriais nos quais se inscrevem (necessariamente)

os ‘textos’ (MOUILLAUD, 2002, p. 34-35)”. O autor denomina texto quaisquer formas de inscrição, sejam elas de linguagem, icônica, sonora, gestual etc. Possui uma forma específica qual a caracteriza a estrutura no espaço e tempo e funcionam como matrizes (muito mais que suportes) dotadas de finalidades e sentidos, além de pertencerem a lugares institucionais (idem, 2002).

A rede comporta uma diversidade de dispositivos, dentre os quais destacamos as redes sociais. Apesar de serem de propriedade privada, são abertas ao público e se distinguem pela sua finalidade. São midiáticos porque inferem nos processos de informação e trabalham na ordem da mediação (SODRÉ, 2009), neste caso por computador.

Se relacionarmos com a teoria dos sistemas de Niklas Luhmann, o meio virtual atua como sistema social, e como meio possui características de difusão e interferem no comportamento individual, porém considera-se a complexidade do sistema social, devido a sua grande pluralidade, composto por subsistemas. O autor alemão afirma que “todo sistema representa a transformação da improbabilidade da comunicação em probabilidade (LUHMANN, 2006, p. 51)”, e deve-se considerar a inter-relação entre as técnicas de difusão e as possibilidades de êxito da comunicação como elementos a serem considerados na transformação. Isto implica reforça a ideia de interferência do meio na sociedade, assim como na sociedade no meio, gerando sempre algo novo.

Por seu turno, dentro desta lógica de sistemas, Gabriel Cohn considera a comunicação como um “processo expansivo e voltado para inclusão de novos elementos significativos, ao passo que a informação é um processo seletivo, voltado para exclusão de elementos definidos como insignificantes (COHN, 2001, p. 43)”. O autor entende que não são a transmissão e a recepção de conteúdos os alvos desse ponto de vista, mas sim a geração de formas (idem, 2001).

Isso quer dizer que os movimentos, ao se redimensionarem com espaço virtual, o faz com emprego seletivo, já que geralmente possui um público-alvo, uma política de atuação específica e uma determinada finalidade, e isso que vai também criar uma seletividade no usuário, que está escolhendo a informação desejada. No entanto, ao ter aberturas e possibilidades de interação, colaboração, o processo passa de uma mera disseminação de informação para uma comunicação, gerando outra forma, acrescida e acumulativa ao invés de seletiva, podendo acarretar uma nova vivência social. No entanto, as práticas sociais do plano real não são excluídas, mas também sofrem modificações na sua forma. Ante a objetividade técnica da rede, isto pode gerar a ideia ambígua de desabrigamento e pertencimento (HEIDDEGER, 2001) do indivíduo nela inserido.

A característica transformadora também encontrará respaldo em Flusser, onde a plataforma virtual – denominada de cena – irá se configurar como extensão do sujeito no meio. Nesse caso, os movimentos sociais reconfiguram seus campos de batalha e arena de debate, criando outros espaços para a difusão ideológica (FLUSSER, 2008, p. 17-18).

Sendo assim, as atividades no plano virtual irão fluir para o contexto social, ou como Debray denomina de *socius*, que possui um destino territorial, organizado e dependente de seus meios de locomoção e mobilização. Debray considera a dialética suporte/relações, constitui o ponto nevrálgico do esquema de interação, onde é “impossível tratar separadamente a instância comunitária do dispositivo de comunicação, uma sociabilidade de uma tecnicidade (DEBRAY, 2000, p. 35)”.

No nosso caso, as redes sociais são customizadas para fins comunitários, embora específicos, e o emprego técnico das suas interfaces acabam por interferir na sociabilidade, moldando-a. No entanto, as formas pelas quais as comunidades se apropriam dos dispositivos, dando novas finalidades também moldam os dispo-

sitivos, como por exemplo, o *facebook*, que a partir do crescimento do número de grupos e comunidades, criou mecanismos próprios a eles, como porta-arquivos, espaço de fórum reservado, agenda, etc, agregando elementos que antes eram próprios das listas de discussão por e-mail, familiarizando os usuários habitua- dos com tais práticas.

Estas novas formas são determinadas à medida que o prin- cipio de apropriação é evidenciado. Entendemos como apropria- ção uma ação instrumentalizada voltada a um interesse do deter- minado grupo, abnegando seu sentido original, ou como ilustra Lacerda e Maziviero, aquilo que é da ordem de uso. Segundo Lacerda e Maziviero:

Assim, há uma trama, ligação, pacto, tensões e disputas entre aquilo que é da *ordem de uso* – o que é proposto, embutido, preeterminado, codificado e estabelecido como finalidade dos produtos midiáticos, textos, mensa- gens [...] e tecnologias da informação e comunicação – e o que é da *(des)ordem da apropriação* – formas de uso marginal, margens de manobra, astúcias, bricolagens, maneiras de empregar, formas desviantes, palimpsestos etc (LACERDA & MAZIVIERO, 2011, p. 7).

Associa-se este conceito ao que Eliseo Verón chama de *contrato social*, onde a “noção de ‘contrato’ enfatiza as condi- ções de construção do vínculo que no tempo uma mídia e os seus ‘consumidores’ (VERÓN, 2004, p. 275)”. Porém, nesse contrato há uma necessidade de se preservam a complexidade e hetero- geneidade dos receptores. Isso remete a uma abertura da mídia a apropriação que cada indivíduo faz dela. No caso da relação mo- vimentos/redes sociais digitais, abertura do seu uso e apropriação ocorre na garantia e preservação ao pluralismo que concerne aos movimentos. Do ponto social e político, associamos esta postura ao sentido democrático que está na própria verve dos movimentos. Em relação a isso, cabe a assertiva de Verón em que nos diz que:

É imperativo para a preservação do sistema democrático, assegurar que as lógicas que presidem a evolução-transformação das representações sociais no seio da sociedade civil continuem heterogêneas em relação à lógica de consumo, não sejam redutíveis aos mecanismos de concorrência econômica (VERÓN, 2004, p. 282).

Dessa forma, os modos de apropriação das mídias na recepção permanecerão heterogêneos e diversificados, ocorrendo deslocamentos das lógicas da economia de mercado e de ação na sociocultural dos receptores (idem, 2004).

Sodré nos permite afirmar que a relação desse contexto social entre os movimentos e a sociedade nasce à ideia de vinculação, que para ele, é “muito mais do que um mero processo interativo, porque pressupõe a inserção social e existencial do indivíduo desde dimensão imaginária [...] até as deliberações frente às orientações práticas de conduta, isto é, aos valores (idem, 2006, p. 93)”. Isso resvala na constituição do caráter público da informação e da prática social dos movimentos sociais, pois “forma-se modos de organização da cidadania e de autorrepresentação da sociedade, nos modos como ela deseja perceber-se e se tornar visível (idem, p. 95)”.

Sendo assim, ocorre uma *reterritorialização* do espaço virtual enquanto meio, bem como reconfigura o papel da mídia na construção social dotada de um sentido sociável. Martín-Barbero emprega o termo de *socialidade*, considerando que a sociedade é fragmentada e possui uma expressão múltipla dos atores sociais que gera modos de relacionar-se com a comunicação, apropriando-se dela e de seus dispositivos, construindo produtos sociais cotidianamente (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 59).

Sendo assim, retomando o pensamento de Flusser sobre discurso e diálogo, ele atenta que “o processo da comunicação como um todo é caracterizado por fases dialógicas produtivas de informação, e fases discursivas conservadoras e propagadoras da

informação disponível. Tal tese formularia, pois, uma espécie de dinâmica comunicológica da cultura (1986, p.13)”. No contexto da cibercultura, essa assertiva nos remete a entender que o meio funciona de maneira satisfatória quando consegue equilibrar seu fluxo de informação – permitindo disponibilidade da mesma – com o fluxo dialógico na produção de conteúdo, que viria a gerar uma nova informação, advinda de síntese e por sua vez possuidora de um caráter transformador.

No caso dos movimentos sociais, essa informação está dotada de preceitos ideológicos e se utiliza do meio (redes sociais) para o sua disseminação e compartilhamento. Esta prática política e social está, para Flusser, dentro dos preceitos do dever da teoria da comunicação, que é “analisar as mensagens dos canais de massa para mostrar que as mensagens aparentemente epistemológicas e estéticas por eles transmitidas [...] são na realidade ideológicas (idem, 1986, p.12)”.

Metodologia

A metodologia deste artigo pautou-se em uma pesquisa exploratória sobre o tema. Inicialmente, buscou uma revisão bibliográfica na obra de Vilém Flusser, trabalhadas na disciplina Vilém Flusser: Mídia, Comunicação e Cultura, cadeira lecionada pelo Prof. Dr. Michael Hanke. Nesta etapa, empreendemos uma aproximação do pensamento de Flusser e seus apontamentos no contexto da influência dos meios na sociedade. Também buscamos o auxílio de outros autores no intuito de legitimar o pensamento de Flusser e alçá-lo ao contexto contemporâneo, criando elos na teoria social da comunicação e Flusser nos seus conceitos de sociedade frente à mídia.

O trabalho recorreu ainda às colaborações advindas discussões em sala de aula, nos seminários apresentados e nas orientações e observações do docente durante as aulas da disciplina. Ele é um recorte da pesquisa desenvolvida no âmbito do mestrado em Estudos da Mídia da UFRN, na linha de práticas sociais.

Considerações finais

Através desta reflexão teórica, podemos observar que mesmo enfocando na perspectiva semiótica, o pensamento de Flusser se atina as questões sociais no que tange a entender os códigos como elementos construtores de ideologias e discursos. Aproximando sua teoria dos conceitos empregados por outros autores, é perceptível a crença de um receptor ativo, dotado de intencionalidade e capaz de interferir no meio, participando da construção sociocultural dentro do ciberespaço.

Visionário nas suas concepções, Vilém Flusser possui um pensamento, que de maneira transversal, reconhece o potencial das novas mídias como espaços de construção social, na medida em que se possa preservar a influência do meio sobre o indivíduo sua ação sobre este, fugindo do isolamento e negando a lógica vertical da informação, cujo caminho aponta para um discurso totalitário. Os movimentos sociais e seu uso da rede, pode se caracterizar como uma prova deste discurso contra-hegemônico, embora opere dentro da lógica do sistema.

Tentamos empreender estas aproximações. Sabemos da dificuldade das relações postuladas do discurso flusseriano e a ação social nas redes. Temos a ciência que esta é uma abordagem preliminar, mas de certa forma contribui para o nosso projeto de dissertação.

Referências

- CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- COHN, Gabriel. **O campo da comunicação**. IN: FAUSTO NETO, Antonio; PRADO, José Luiz Aidar; PORTO, Sérgio Dayrrel. *O campo da comunicação: caracterização, problematização e perspectivas*. João Pessoa: Editora UFPB, 2001, p. 41-49.
- FESTA, Regina. *Movimentos Sociais, Comunicação Popular e Alternativa*. In: FESTA, R.; LINS DA SILVA, C. **Comunicação Popular e Alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.
- FLUSSER, Vilém. **A perda da fé**. Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, 1978.
- FLUSSER, Vilém. **A sociedade pós-industrial**. Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, 1979.
- FLUSSER, Vilém. *Abstract (cap. 1); Imaginar (cap. 4)*. In: _____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 13-20; 37-44.
- FLUSSER, Vilém. **Códigos**. Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, [1986-1987].
- FLUSSER, Vilém. **Reflexões televisionárias**. (Discurso, diálogo) Manuscrito não publicado. Arquivo Flusser, Berlim, [19--].
- FLUSSER, Vilém. **Texto/Imagem enquanto dinâmica do Ocidente**. (Para “Cadernos Rioarte”). Publicado em *Cadernos Rioarte*, ano II, n. 5, 1986, p. 64-68.
- GOFFMAN, Erving. **Marcos de referencia primarios**. In: _____. *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: Siglo XXI, 2006, p. 23-42.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HANKE, Michael. **A Semiótica de Flusser**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1353-1.pdf>

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. **Scientiæ Zudia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.

INNIS, Harold. **O viés da comunicação**. IN: _____. O Viés da Comunicação. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011, p. 103-133.

LACERDA, Juciano Sousa; MAZIVIERO, Helena. **Pesquisa da pesquisa sobre usos e apropriações das TIC's: um balanço aquém das expectativas**. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: **Quem tem medo da pesquisa empírica**. São Paulo: Intercom/Adaltech, 2011. v.1. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2376-1.pdf>> Acesso em: 30 maio 2012

LUHMANN, Niklas. **A improbabilidade da comunicação**. IN: _____. A improbabilidade da comunicação. 4. ed. Lisboa: Vega, 2006, p. 39-62.

MARCONDES FILHO, Ciro. O escavador de silêncios. São Paulo: Paulus, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **América latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social**. In: SOUSA, Mauro Wilton de. **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: USP Brasiliense, 1995, p. 39-68.

ROSÁRIO, Nisia Martins do . Da metodologia transformadora às transformações na pesquisa. In: A. Efendy Maldonado Gómez de la Torre, Virgínia Sá Barreto; Juciano de Sousa Lacerda. (Org.). Comunicação, educação e cidadania: saberes e vivências em. João Pessoa, Natal: Editora da UFPB, Editora da UFRN, 2011, v. , p. 123-142;

MOUILLAUD, Maurice. **Da forma ao sentido**. In: PORTO, Sérgio D.; MOUILLAUD, Maurice (orgs.). O jornal: da forma ao sentido. Brasília: UNB, 2002, p. 29-35.

PASQUALI, A. **Um breve glossário descritivo sobre comunicação e informação.** In MARQUES DE MELO, J.; SATHLER, L. **Direitos à Comunicação na Sociedade da Informação.** São Bernardo do Campo, SP: Umesp, 2005.

PROSS, Harry. **La clasificación de los medios.** In: **PROSS, Harry; BETH, Hanno. Introducción a la ciencia de la comunicación.** Barcelona: Anthropos, 1990, p. 158-178.

SCOLARI, Carlos A. **Hipermediaciones (o cómo estudiar la comunicación sin quedar embobados frente a la última tecnología de California)** - Entrevista a Damián Fraticelli. Revista Lis - Letra Imagen Sonido - Ciudad mediatizada. Año III 5. mar-Jun. 2010. Bs. as. uBaCyt. Cs. de La ComuniCaCión. FCs/uBa, p. 3-11.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede.** 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: Afeto, mídia e política.** Petrópolis-RJ: Vozes, 2006.

VERÓN, Eliseo. **Fragments de um tecido.** Trad. Vanise Dresch. São Leopoldo-RS: Unisinos, 2006.

16

**Vilém Flusser e as imagens
rupestres do Lajedo de Soledade**

*Élmano Ricarte de Azevêdo Souza
Ana Carmem do Nascimento Silva
Itamar de Moraes Nobre*

Vilém Flusser e as imagens rupestres do Lajedo de Soledade

Élmano Ricarte de Azevêdo Souza

Ana Carmem do Nascimento Silva

Itamar de Moraes Nobre

Introdução

Após uma pesquisa de referências na Biblioteca Central Zila Mamede – BCZM¹⁵⁹, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, constatou-se que as pinturas rupestres são alvo de diversos estudiosos na área das Ciências Sociais Aplicadas, em Antropologia, em História da Arte. Entretanto, poucos estudos em Comunicação Social foram encontrados naquela biblioteca sobre o objeto de estudo deste artigo e a importância das pinturas rupestres enquanto registros visuais.

Durante as aulas no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia – PPGEM, da UFRN, na disciplina de “Tópicos em Comunicação Midiática III – Vilém Flusser”, sentimo-nos motivados a visitar o sítio arqueológico de Lajedo de Soledade, localizado no município de Apodi, no Rio Grande do Norte, com o objetivo de nos aproximarmos das observações tomadas sobre as pinturas rupestres presentes nos manuscritos não publicados do comunicólogo e filósofo Vilém Flusser. Nascido na cidade de Praga, Tchecoslováquia, em 12 de maio de 1920, tornou-se referência nos estudos em Comunicação Social. Nas palavras de Hanke (2004, p. 70),

159 Localizada na cidade de Natal, no endereço: Campos Universitário, bairro de Lagoa Nova, sem número, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. O acervo da BCZM também está disponível no endereço: <<http://www.bczm.ufrn.br>>.

[...] Flusser percebeu a importância fundamental da comunicação para o homem e a sociedade, tanto na forma do diálogo interpessoal como na forma midiática. Ao recorrer à fenomenologia, ele usufruiu de um dos paradigmas filosóficos mais frutíferos do século XX. Para fazer jus ao caráter específico da comunicação, é indispensável uma noção de troca de informações, e assim ele integra, ainda que de forma crítica e com reservas, elementos da teoria cibernética. Já que para Flusser qualquer comunicação depende da mediação de um signo, a teoria da comunicação tal como ele entende, sempre opera com termos da semiótica. Sendo um pioneiro institucional da área da comunicação, reuniu essas correntes teóricas diferentes e pertinentes ao campo da comunicação. Além disso, Flusser antecipou o conhecimento atual acerca da sociedade de informação, comunicação e mídia, o que inclui as mudanças estruturais decorrentes desse processo.

O pensamento de Flusser apresenta-nos a possibilidade de dialogar sobre a importância destes vestígios visuais e suas formas de registrar ao mundo concreto, por muitas vezes, não levadas em consideração pelos pesquisadores, sendo atribuído o valor de “pré-história”. Entretanto, podem ser valiosas marcas da presença pretérita dos que as fizeram.

A partir de nossa visita ao sítio arqueológico, no dia 12 de junho de 2012, tomamos observações sobre o que podem ser aqueles vestígios realizados pelos seres humanos que lá passaram há milhares de anos, tomando como partida o ambiente local e os debates sobre as pinturas. Para nossa posterior análise, foram produzidas fotografias tanto do ambiente do sítio como das imagens rupestres.

Salientamos que nossos objetivos aqui não são de atribuir significados às imagens, mas refletir sobre aqueles registros com base nas ideias de Flusser. Não buscamos a possibilidade de cair na ignorância como aponta Martin (1997, p. 242) ao afirmar que:

O estudo do simbolismo é um grande desafio, na medida em que nos deparamos com a dificuldade de definir o não visível. A procura do “oculto” que está atrás do registro gráfico não figurativo é terreno fértil para interpretações ilógicas e não poucas vezes abrigo da ignorância.

Na oportunidade de nossa visita de campo, realizamos 118 fotografias sobre a paisagem, a vegetação, a formação calcária, as pinturas rupestres e recursos presentes no sítio visitado.

O Lajedo de Soledade

Localizado cerca de 400km da capital potiguar, o Lajedo de Soledade está situado no município de Apodi, na região Oeste do estado do Rio Grande do Norte, nordeste do Brasil. Aquele local corresponde ao maior afloramento de rochas calcária da bacia potiguar (BAGNOLI, 1994).

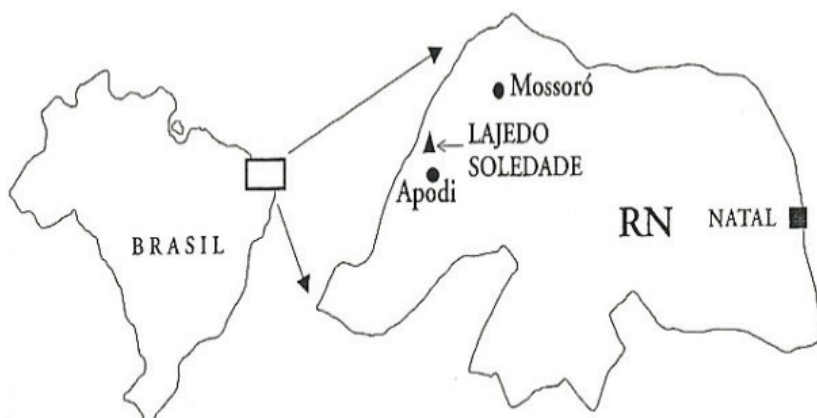


Figura 01 – Localização geográfica do sítio do Lajedo de Soledade
Fonte: Pacheco e Albuquerque, 2000, p. 116.

Seus primeiros registros estão no livro de um padre nomeado “Pedro”, do século XVI, relatando a existência de fósseis e registros humanos pré-históricos naquele local, de acordo com Maria Auxiliadora Alves Maia, pioneira na luta pela preservação do local em meados dos anos 1960 e 1970 (LAJEDO DE SOLEDADE, 2010). No início dos anos 1990, o Laboratório de Arqueologia da UFRN e o Departamento de Paleontologia do Museu Câmara Cascudo começaram pesquisas e a preservação da área com o apoio financeiro da Petrobras. Nessa época, os moradores nativos se organizaram em uma associação, também com o apoio da Petrobras, e formaram a Fundação de Amigos do Lajedo de Soledade – FALS. Daí em diante, na tentativa de chamar atenção dos moradores e da comunidade científica a uma preservação e estudo daquela área e de seu potencial turístico e histórico, criaram-se a estrutura de visitação do sítio arqueológico e um museu no centro da comunidade, onde estão expostas algumas das descobertas de ossos de animais da megafauna pré-histórica e a história do local. Ao todo, conseguiram preservar cerca de dois quilômetros quadrados de superfície do afloramento de calcário, para estudo e visitação das pinturas (Figuras 02 e 03).



Figuras 02 – Vista panorâmica da entrada do sítio arqueológico de Lajedo de Soledade
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.



Figura 03 – Pequeno mapa do sítio arqueológico do Lajedo de Soledade

Fonte: LAJEDO DE SOLEDADE, 2010.

Disponível em: <<http://www.lajedodesoledade.org.br>>.

Apesar de receber uma média de 700 visitantes por mês (LAJEDO DE SOLEDADE, 2010), a extração de cal, presente naquela formação, devido à presença de um mar naquela região no período glacial (BAGNOLI, 1994), ameaça à descoberta de novos painéis e peças arqueológicas. Estes são encontradas ravinas ou lajedos (que dão nome ao local), resultado da erosão da água na pedra calcária, formando cavidades como pequenos *canyons* (Figura 04).



Figura 04 – As ravinas são resultados da erosão das águas ao longo do tempo e formam pequenas grutas

Autor: Élmano Ricarte/ 2012.

As pinturas rupestres do Lajedo de Soledade

Ao todo foram catalogados 56 painéis com pinturas e outros registros como marcas em pedras, que datam dentre 3 a 10 mil anos. São encontradas duas tradições¹⁶⁰ de pinturas naquele sítio: a nordeste e a agreste (BAGNOLI, 1994). A primeira “é facilmente identificável pela variedade dos temas representados, e a riqueza de enfeites e atributos que acompanham a figura humana, indicadores, seguramente, de diversas hierarquias e diferentes tribos” (MARTIN, 1997, p. 252). A segunda é a que mais predomina no local, sendo classificada por Martin (1997) como Subtradição Agreste Apodi. “Na tradição Agreste, tecnicamente, os tipos de pigmentos utilizados são predominantemente o vermelho nas diversas tonalidades que o óxido de ferro e o ocre natural podem oferecer” (MARTIN, 1997, p. 280). No local, observamos o vermelho, o amarelo e o preto (provavelmente realizado com base de carvão) como matéria-prima para a produção das imagens e sua fixação na pedra.

Neste artigo, seguimos a metodológica descrita por Martin (1997, p. 248) que afirma que “a tendência atual entre os arqueólogos é não interpretar as representações rupestres e sim apenas descrever o que há, o que se pode ver [...]”. Entretanto, “supomos, imaginamos e efetivamente sentimos as mais diferentes emoções a partir daquilo que os artistas paleolíticos nos enviaram, milhares de anos atrás” (GOTIJO, 2001, p. 14). Dessa forma, constatamos os elementos possíveis nos registros rupestres daquele sítio arqueológico com o objetivo de construirmos, a partir de sua descrição, a um diálogo com as ideias de Vilém Flusser.

160 “O conceito de tradição compreende a representação visual de todo um universo simbólico primitivo que pode ter sido transmitido durante milênios sem que, necessariamente, as pinturas de uma tradição pertençam aos mesmos grupos étnicos, além do que poderiam estar separados por cronologias muito distantes” (MARTIN, 1997, p. 240).

Observamos que, em cada local escolhido pelos homens do passado para seus registros, há imagens diferentes que os demais, com somente com alguns elementos semelhantes como traços, carimbos de mão em positivo e elementos como representações de corpos celestes.

Nosso guia local, Cláudio José Alves de Sena (Figura 05), na profissão desde a primeira turma formada na década de 1990, apresentou-nos o sítio e, logo, na primeira ravina em que paramos, observamos figuras como sendo, supostamente, peixes, desenhados com tinta vermelha e carvão, e ainda outras como cestos para armazenar, assim como pontos, figuras em formas geométricas em sequência como sendo possíveis armadilhas e ainda alguns traços por volta de cavidades no teto com possibilidade de representar o sol. Tais características e detalhes são possíveis de se observar com auxílio das Figuras 06 e 07.



Figura 05 – O guia Cláudio José Alves de Sena apresenta algumas das figuras realizadas no local
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.



Figura 06 – Primeiras imagens que encontramos podem tratar de peixes, armadilhas, o sol e ainda cestas de armazenamento
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.



Figura 07 – Pensamos que esta primeira parada fosse uma referência para caça de peixes
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.

De uma forma mais ampla, esta primeira parte mostrada pode revelar que se tratava de um local determinado para caça de peixes a partir de armadilhas. O que se pode confirmar com a marca de nível deixada pelas últimas chuvas na região nas paredes da ravina.

No próximo ponto, chegamos ao principal painel chamado de “ravina das araras”, cujo nome é dado devido às figuras de aves com as asas abertas como em voo, além de alguns outros animais como peixes e lagartos. Além disso, observam-se outros elementos como possíveis estrelas, outras estruturas como sinais de armadilhas e diversas marcas em positivo de mãos pintadas como impressão de carimbos, como mostram as Figuras 08 e, em detalhe, 09.

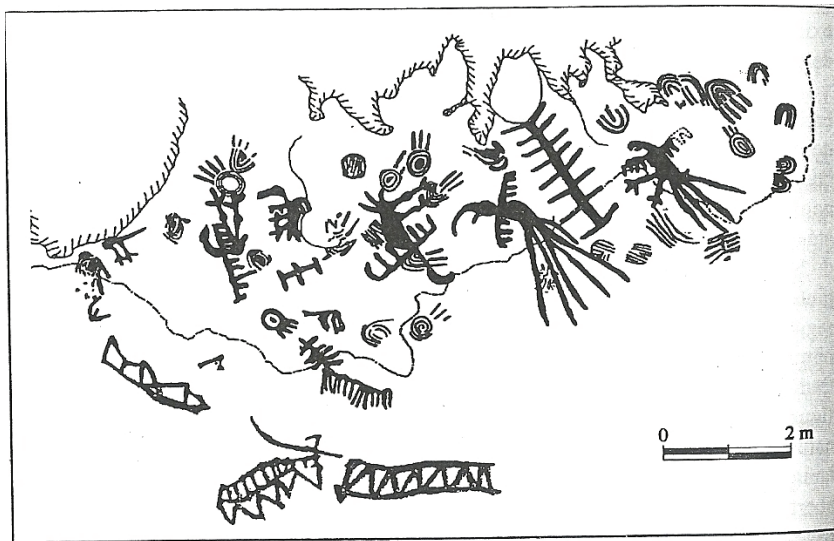


Figura 08 – Reprodução parcial do painel da “ravina das araras”

Fonte: Martin, 1997, p. 288.



Figura 09 – Fotografia do detalhe da imagem semelhante a uma ave no painel da “ravina das araras”
Autor: Elmano Ricarte/ 2012.

Nesse ponto, o guia observa a possibilidade de que houve o registro estético dos animais que faziam parte da fauna no momento em que se realizaram tais imagens. Por outro lado¹⁶¹, Spencer (2004, p. 109-110) atribui aquelas imagens como resultado de um ritual de *xamanismo*¹⁶², ao afirmar que, neste painel:

O pássaro representa, também alegoricamente, o voo do *xamã*, simbolizando a capacidade dele de voar em outros céus, firmamentos de outras dimensões, aonde o simplesmente humano não pode ir por não possuir a capacidade *xamânica* do êxtase, conquistada através de iniciação especial, dos sonhos, do contato com espíritos protetores, com gênios, ou quiçá com seres ancestrais míticos e antepassados mortos. Assim também, alegoricamente, o calango, pois representaria outra das qualidades ou das capacidades únicas de um *xamã*, qual seja, o poder de adentrar os mundos subterrâneos, o reino dos espíritos malfazejos, dos demônios, dos mortos, o mundo da escuridão, onde

161 Anteriormente, alertamos pelo não uso de interpretações às imagens como observou Martin (1997), entretanto, a Figura 09 aliada a descrição de Spencer (2004) fornece uma contribuição sobre nossa reflexão dentro do pensamento flusseriano, a qual apresentaremos a seguir.

162 De acordo com Cascudo (2000), *xamanismo* é uma religião tradicional indígena com rituais marcados pelo uso de alucinógenos.

não há luz; mundo onde somente existe a doença, a dor, o medo, a angústia, a apreensão, a tristeza, o luto, em flagrante contraposição ao que seria o outro mundo, no outro extremo, e que seria o ambiente idílico, dos sonhos, da felicidade, da alegria, da saúde, da abundância.

Tal observação converge com Cascudo (2000) ao descrever a figura do *xamã* realizando um “voo espiritual” dentro de um ritual e que esse ato seria fruto de uma tradição indígena da região conhecida como “adjunto da jurema”, em que é produzido um líquido alucinógeno com auxílio de uma planta.

Noutro painel mais a diante, encontramos várias marcas de mão em positivo em carimbo, como mostra a Figura 10, e em uma delas constatamos uma digital bem nítida. Dessa vez não havia muitas outras imagens próximas, apenas alguns traços como representação possível de uma estrela, porém vários traços feitos no chão como marcas de contagem numérica, como é possível ver nas imagens 11 e 12. Algumas delas apresentam-se em sequência, isto é, um traço após o outro. Pode-se perguntar se tal local específico fora usado como um lugar de partilha da caça e se as mãos pintadas foram como sinais daqueles que foram agregados como parte do grupo de caça.



Figura 10 – Parte do painel com várias marcas em positivo de carimbos de mão são encontradas próximas
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.



Figura 11 – Detalhe das marcas próximas ao painel
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.



Figura 12 – Observa-se o cuidado em marcar um traço
após o outro como em uma contagem numérica rudimentar
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.

Mais a diante, em outra ravina, o guia local, Cláudio José Alves de Sena, mostra-nos uma das singularidades do sítio em questão de imagens rupestres. Trata-se de uma figura, supostamente, do sol com o centro em cor amarela e traços que saem do

centro na cor vermelha (Figura 13). Logo ao lado, encontram-se novas marcas de mão em positivo em carimbo e um elemento que aparenta aguardar alguns elementos dentro.



Figura 13 – Ao lado da figura, supostamente, representando o sol, há também um elemento em sinal de armazenamento, além de mais marcas de palmas de mão em positivo
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.

Esta figura, em especial na Figura 13, traz em si um zelo estético na escolha das cores que pode revelar que o ato de fazer imagens não era, supostamente, de qualquer forma. Podia haver ainda um cuidado no preparo e escolha dos materiais para criação das tintas na confecção da imagem. Noutra parte do mesmo painel, observamos um elemento comum em outras pinturas rupestres encontradas no Brasil, como aponta Gontijo (2001, p. 46), que afirma que muitas das imagens foram tiradas do céu: “os mais frequentes são os que se relacionam com astronomia. Do conhecimento do ano lunar, passando pelo solstício e outras representações astronômicas, percebe-se a intenção de registrar uma série de acontecimentos acumulados”. Uma dessas imagens encontradas em semelhança com os corpos que surgem no céu noturno são as constelações como descrito na Figura 14.

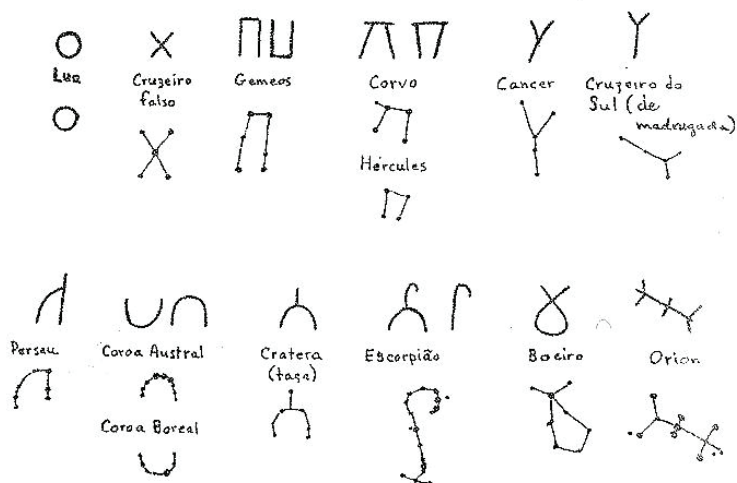


Figura 14 – Algumas pesquisas comprovam semelhanças entre as representações rupestres brasileiras e as constelações
 Fonte: Modificada de Gontijo, 2001, p. 46.

Observamos que algumas dessas imagens se fazem presentes também nos painéis do sítio arqueológico do Lajedo de Soledade como as estrelas, o sol. Na Figura 15, observamos, em comparação à Figura 14, o que poderia ser constatada como a constelação do Cruzeiro do Sul e, na Figura 16, referente ao painel da “ravina das araras”, há uma semelhança com o que é descrito como a constelação de Orion.



Figura 15 – Possível tentativa de registrar a constelação do Cruzeiro do Sul bem visível ao céu noturno do sertão potiguar
 Autor: Élmano Ricarte



Figura 16 – Possível tentativa de registrar a constelação do Cruzeiro do Sul bem visível ao céu noturno do sertão potiguar
Autor: Élmano Ricarte/ 2012.

O que pode ser mais uma evidência da habilidade do homem que viveu na região do Lajedo de Soledade e realizou aquelas imagens, assim como constatou Gontijo (2001) sobre o homem brasileiro do passado, está descrito sobre as Figuras 17 e 18, em que se observam várias formas como que, supostamente, pegadas de uma ave que seguem até um momento, em que surge uma imagem de um sol e segue em diante. Nota-se ainda que no instante do suposto sol há várias outras imagens como arcos de flechas. Acreditamos que trata-se de uma narrativa visual, como uma suposta estratégia, um guia para iniciantes de como atacar um determinado animal que chega aparece em um movimento de migração de tempos em tempos (como sugere a Figura 17 apontando de 1 a 2). Este painel por sua vez não é visível como os demais, está sob como escondido em uma das ravinas, em que é preciso entrar em uma gruta para visualizar suas imagens.



Figura 17 – Reprodução do painel da suposta linearidade
Autor: Modificado de Martin, 1997, p. 293.



Figura 18 – Detalhe do painel da suposta narrativa visual com destaque para as marcas de um suposto animal migratório
Autor: Élmáno Ricarte/ 2012.

Leitura flusseriana sobre as pinturas rupestres do Lajedo de Soledade

Ao aliarmos a visitação ao Lajedo de Soledade e o conhecimento sobre as pinturas daquele sítio aos conhecimentos adquiridos nas aulas sobre o pensamento de Vilém Flusser, chegamos ao principal ponto de discussão deste artigo. Prova-se de súbito a afirmativa de que o homem é um animal simbólico, cuja necessidade é de haver um mundo codificado que faça intermédio entre si e o mundo concreto, pois “somos chamados a darmos um significado qualquer a nossas vidas” (FLUSSER, [19__?]c, p. 1). O sentido é atribuído com o uso de textos e imagens. E temos essa necessidade, uma vez que, de acordo com Flusser ([19__?]c, p. 1): “Não possuímos informação ‘imediate’ a respeito das coisas do mundo, nem sequer a respeito das que nos são mais próximas: todas as nossas informações passam por um ‘meio’, (ou *‘medium’* como se diz atualmente)”. No caso do homem “pré-histórico”, as imagens eram seu “meio” que apontava o caminho e orientação no mundo concreto.

Sendo assim, como primeiro ponto, ao analisarmos as imagens expostas neste artigo, podemos discutir sobre de onde foram retiradas alguns dos códigos para sua feitura na época da idade da pedra. Em primeiro ponto, as imagens do sítio de Lajedo do Soledade podem ser consideradas, conforme Flusser (1978, p. 4), como “códigos planos”, cujo “código fundante” “[...] corresponde a universo ‘cênico’, no qual os significados dos símbolos são relacionados entre si como se relacionam os símbolos dentro da superfície da imagem”. E, uma vez que “não há sentido em falar-se em ‘códigos primeiros’, (no sentido das ‘categorias transcendententes’), porque todo código exige outro [...]”. (FLUSSER, 1978, p. 4). Sendo assim, o “código fundante” para as imagens rupestres seriam os objetos de seu manuseio e as cenas de seu cotidiano como a caça e as interações socioculturais. Porém, se focamos nosso olhar sobre as imagens que podem representar corpos celestes (principalmente, as Figuras 15 e 16), observamos que as estrelas podem ter influenciado na imaginação daqueles homens como cenas para serem registradas com o uso da pintura rupestre.

Mas, então, por que confeccionar pinturas rupestres? Na visão de Flusser ([19__?]c), atribuímos símbolos aos vários objetos que nos cercam para esquecermos o inevitável fim de todo ser humano: a morte. Os símbolos podem tornar a vida “vivível”. Eis o que o autor afirma que possuímos desde o início dos tempos de diferente em comparação com os outros animais: nossa capacidade de criar símbolos. E, apesar de Flusser ([19__?]b) considerar que havia outras formas primeiras de comunicação, é com as imagens que o homem pode afirmar-se como homem. É com a “imaginação” com que se faz diferente, faz-se homem. Flusser ([19__?]b, p. 12) observa que:

O homem, quando se assume sujeito do mundo, (quando se aliena do mundo, quando passa a pensar, isto é: quando vira homem), assume-se sujeito principalmente graças a sua capacidade imaginativa. Cria um mundo de imagens a mediar entre ele e a realidade perdida.

Observa-se, em nossas análises sobre as pinturas rupestres encontradas no sítio do Lajedo de Soledade, que as imagens poderiam ser utilizadas como orientação em métodos para ações de caças como observamos nas Figuras 06, 07, 17 e 18. “O fato é que imagens são mediações entre o homem e o mundo” (FLUSSER, [19__?]c, p. 7). Entretanto, o pensamento flusseriano alerta que elas representam o mundo concreto, mas também o substituem tornando-o opaco, não deixando o homem “ver o que se passa por detrás dela”. Quanto a isso, as imagens rupestres podiam ter levado ao homem “pré-histórico” a uma “nefasta dialética” como constata Flusser ([19__?]c). Isto é: podem ter colaborado a sua atividade cotidiana de caça e observação do que há de fato no mundo concreto ou o levando a sua experiência concreta a um nível elevado de “alucinação”: tornando o homem um adorador da imagem. “Tal transformação de imagens em paredes opacas que condicionam o comportamento alucinatório dos seus consumidores (os quais esqueceram que são os produtores das imagens e se tomam por seus produtos), é chamada, pelos profetas judeus, ‘idolatria’” (FLUSSER, [19__?]c, p. 8). Essa possibilidade aparece, nas imagens analisadas nesse artigo, quando retomamos as

Figuras 08 e 09. Se levarmos em consideração os apontamentos de Spencer (2004), aqueles homens estariam, em um ritual espiritualista, supostamente interagindo com um mundo possivelmente imaginado, tornando-se “adoradores de imagens”, seguindo o que Flusser ([19__?]d, p. 2) chama de “consciência pré-histórica, da magia”: “as imagens não mais serão utilizadas na manipulação da circunstância, mas inversamente: as próprias imagens serão manipuladas, na crença que isto modificará os objetos”.

Apesar de observamos essas duas possibilidades, não podemos esquecer que as imagens são classificadas por Flusser (1984, p. 1) segundo *medium* visual da comunicação humana, precedidas apenas pelos “objetos culturais”, “os primeiros portadores de informação armazenada e transmissível”. Sendo assim, as imagens foram, conforme Flusser (1984, p. 1), a primeira tentativa com sucesso de “fixar a visão e torná-la publicamente acessível”. Elas são ainda o primeiro passo do homem em sua escalada de abstração à *nullodimensionalidade* (vivenciada desde a invenção da fotografia como primeira imagem técnica até esta primeira década do século XXI) (FLUSSER, [19__?]c; [19__?]d). Dessa forma, as imagens rupestres do Lajedo de Soledade podem ser consideradas como a “[...] capacidade de abstrair as duas dimensões da superfície a partir da quadridimensionalidade do espaço-tempo ambiente” (FLUSSER, [19__?]d, p. 4). E podemos pensar, ao olharmos para as imagens 11 e 12, em que acreditamos haver indícios de uma contagem numérica rudimentar, que havia um início de inserção daqueles indivíduos no código linear, isto é, em que os símbolos são relacionados entre si em uma sequência. Se de fato tal evento puder se confirmar, poderia haver na concepção de Flusser (1978) um primeiro passo para o “progresso” de uma fase que seria considerada “história”, em que surge também a escrita como forma de *medium* para comunicação social humana.

Apesar de uma suposta possibilidade de haver um *start* da inserção do homem “pré-histórico” no código linear, podemos ainda levantar a possibilidade de que a imagem ainda não tinha

se “esgotado” em seu papel de codificar o mundo concreto, tendo o homem passado completamente para uma fase “histórica”. Pode-se pensar nisso, pois aqueles símbolos, descritos nas Figuras 11 e 12, não podem ser efetivamente código linear (FLUSSER, [19__?]c), mas podem ser indícios de possível um começo. Por isso, pode-se tratar de duas possibilidades: por um lado, aquele homem ainda não tenha perdido a sua “confiança, fé” (FLUSSER, 1978) no modelo dos códigos planos, em superfície, ou tenham sim a perdido chegando a dar início a uma nova forma de significar o mundo (FLUSSER, [19__?]c).

Talvez, não tenhamos total certeza sobre isso, possivelmente nunca teremos, uma vez que aqueles registros deixados no sítio de Lajedo de Soledade, logo ao fazerem parte de código plano, assumem um vasto universo de possibilidades por se tratar de uma mensagem conotativa (FLUSSER, [19__?]b). Sendo assim, por serem

códigos conotativos transmitem mensagens relativas ao seu universo, nas quais o universo é comunicado de forma confusa, mas também de forma densa. Tais mensagens captam o seu universo mais plenamente, (são mais “significativas”), mas o fazem de forma equivocada, de maneira que permitem várias “leituras” (FLUSSER, [19__?]a, p. 8).

Ou seja, se por um lado há várias possibilidades de interpretações com as imagens, elas podem ainda revelar serem mais “ricas” em comparação ao código linear, que seria considerado denotativo, “fechado”, com “apenas uma única interpretação” (FLUSSER, [19__?]a, p. 8).

Contudo, por fim, o que podemos nós ainda termos herdado dessa forma de ler o mundo concreto em comparação com nossa forma de “significar” o mundo? A resposta pode ser “magia”: “o mundo mágico é projeção das imagens sobre o fundo da experiência concreta” (FLUSSER, [19__?]c, p. 5). Nossa semelhança com o homem “pré-histórico”, de acordo com Flusser ([19__?]c; [19__?]d), é que vivemos em um mundo dominados pelas ima-

gens. Agora, imagens técnicas feitas por aparelhos (como por exemplo: a fotografia, o cinema, a televisão). Flusser ([19__?]c, p. 5) observa que, por exemplo:

O homem pré-histórico e a criança pré-escolar vivem magicamente, porque as mensagens que recebem a respeito do mundo vêm predominantemente codificadas em imagens. E se, atualmente, a imagem está retomando a importância predominante no mundo codificado, é que estamos voltando a viver no clima da magia.

De certa maneira, corremos também o mesmo “risco” que aqueles homens das imagens tradicionais. Pois “[...] ameaçam transformar-nos de atores agentes na história em funcionários programados em função de um aparelho [...]” (FLUSSER, [19__?]c, p. 7). Além disso, estas atraem o homem tanto quanto aquelas. O diferencial que as tornam ainda mais perigosas, de acordo com (FLUSSER, [19__?]c), é o caráter de “sintoma”. O autor compara o rosto reproduzido em uma pintura como “símbolo” do rosto, que, na fotografia, seria “sintoma”, por resultado de uma captura objetiva dos raios de luz que são refletidos por aquele rosto, como uma “continuidade” daquele rosto. É aí que reside o risco abordado por Flusser ([19__?]c).

Para que possamos, pois, tentar escapar desse futuro provável como aconteceu em outras eras, Flusser ([19__?]c, p. 16) aconselha que devemos ser os programadores, agentes das imagens e não o inverso, pois, “se tomarmos em nossas próprias mãos a produção das tecno-imagens, estas nos libertarão efetivamente da alienação reinante”. Se isso não acontecer, “se não aprendermos a manipular tecno-imagens, não evitaremos o domínio exercido por burocratas e programadores” Flusser ([19__?]c, p. 18). Ou seja, mais uma vez grande parte dos homens pode ser uma ferramenta para uma minoria dominante.

Conclusões

Reconhecemos que não somos os primeiros a falar sobre as pinturas rupestres como objeto de estudo na área de Comunicação Social, porém, pode-se relatar que tentamos trazer uma abordagem mais próxima dos pensamentos de Vilém Flusser.

Observamos que apesar da tentativa de preservação do local, há ainda riscos que ameaçam a descoberta de outros painéis e até mesmo a estrutura dos que foram descobertos, uma vez que as fábricas próximas ao sítio utilizam material explosivo para extração de matéria-prima.

A distância até o sítio, ao se tomar como referência a capital potiguar, foi um empecilho para nossa visita. Mas buscamos vencer esta barreira, na oportunidade da visita quando reproduzimos os painéis com o uso da máquina fotográfica.

Trouxemos um legado como as pinturas encontradas no sítio arqueológico de Lajedo de Soledade para um debate nos estudos da mídia a partir de Vilém Flusser.

Demos este primeiro passo para que outros pesquisadores tenham em mãos alguns apontamentos e considerações deste autor sobre aquelas imagens e possam também contribuir com uma reflexão sobre as pinturas rupestres no contexto da Comunicação Social.

Ao observar àquelas imagens rupestres, podemos entender nossa relação com as imagens técnicas e se e como podemos ser capazes de não cairmos em alucinação imaginativa deliberada como Vilém Flusser contatada sobre o homem de outras eras.

Referências

BAGNOLI, Eduardo (Org.) **Projeto Lajedo de Soledade**: Projeto de preservação, estudo e desenvolvimento sustentável do Lajedo de Soledade, Apodi (RN), Fundação Amigos do Lajedo de Soledade. Anexo A, Agosto, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

FLUSSER, Vilém. **Códigos**. Berlim, [19__?]a. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

FLUSSER, Vilém. **Diacronia e historicidade**. Berlim, [19__?]b. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____, Vilém. **Nascimento de imagem nova**. Berlim, [19__?]c. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____, Vilém. **A perda da fé**. Berlim, 1978. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____, Vilém. **Texto imagem**. Nápoles, 1984. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

_____, Vilém. **Texto/ imagem enquanto dinâmica do ocidente**: Para “Cadernos Bioarte”. Berlim, [19__?]d. Manuscrito não publicado, Arquivo Vilém Flusser.

GONTIJO, Silvana. A fala (cap. 1); A escrita (cap. 2). In: _____. **O mundo em comunicação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 12-27; p. 28-51.

HANKE, Michael. A Comunicologia segundo Vilém Flusser. **Revista Galáxia**, n.7, p. 59-72, abril, 2004.

LAJEDO DE SOLEDADE. 2010. Disponível em: <<http://www.lajedodesoledade.org.br>>. Acesso em: 16 jul. 2012.

MARTIN, Gabriela. O Universo Simbólico do Homem Pré-Histórico Nordestino. (cap. 6) In: _____. **Pré-história do Nordeste do Brasil**. 2. ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1997, p. 235-293.

PACHECO, Leila Maria Serafim; ALBUQUERQUE, Paulo Tadeu de Souza. O Lajedo Soledade: um estudo interpretativo. In: TENÓRIO, Maria Cristina (Org.). **Pré-história da terra brasilis**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SPENCER, Walner Barros. **Lajedo de Soledade: os grafismos sagrados dos guardiões do cosmo**. 2004. 226f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - UFRN, Natal, Rio Grande do Norte.

17

**Antropofagia digital e o re-manifesto
antropofágico para a era digital**

Vanessa Ramos-Velasquez

Antropofagia digital e o re-manifesto antropofágico para a era digital¹⁶³

Vanessa Ramos-Velasquez

Fundamento histórico

Em 1928, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade foi uma afirmação da voz única brasileira nos tempos modernos emergentes, longe de clichês do colonialismo, enquanto assumidamente metabolizando referências do “Primeiro Mundo”. Mais de 100 anos desde a independência do Brasil, o momento da transformação havia chegado! Devorar sem apologias as influências artísticas da Europa para incorporar todos os seus desenvolvimentos úteis para a cultura brasileira, enquanto buscando a identidade moderna brasileira, força e visão singular.

Foi tanto um ditado contra o poder do colonizador, como uma crítica ao povo colonizado por sua fome de consumir o que não é dele próprio. Meu manifesto-poema oferece uma releitura dos preceitos do Manifesto original e eu portanto o chamo de “Re-Manifesto”, aludindo não só à cultura Remix, mas também à uma reafirmação de culturas anteriormente colonizadas para a nova dinâmica do contexto de influência cultural na era digital. Minha teoria *Antropofagia Digital* visa do mesmo modo, atualizar para a era digital a prática antropofágica do canibalismo cultural, propondo que o mundo virtual¹⁶⁴ com sua realidade alternativa e paralela é a nova fronteira a ser conquistada onde qualquer um pode ser o colonizador.

163 Palestra-Performance. Texto original: Abril 2009; atualizado: Abril 2014.

164 *virtual = alternativo

Acredito que o termo “virtual” subestime e trivialize os acontecimentos e a cultura gerados online. Porém uso-o apenas como indicativo do conceito já amplamente adotado para se falar do universo online. Espero que esta conotação seja eventualmente entendida como “realidade alternativa/paralela”.

No meu Re-Manifesto exponho que o fascínio, a atração pelo “outro” é mútuo e que serve para formar uma relação simbiótica que alimenta ambos os povos. O conceito do “exótico” é uma via de mão dupla, pois se um nunca se deparou com o outro, o momento da descoberta é mútua e de igual impacto, e uma curiosidade para consumir esse exotismo está ocorrendo em ambos os lados. A questão, portanto, não é sobre a simbiose em si, e sim o grau de influência e impacto da aculturação, especialmente na época de uma revolução digital em andamento. Claro que a grande linha divisória nessa igualdade nos tempos coloniais era de ordem econômica: o colonizador ao ver uma terra recém-descoberta vê riquezas monetárias, enquanto o “povo encontrado” só vê desconhecidos. Essa inocência da Idade de Ouro é a matéria-prima exótica que tantos no “Primeiro Mundo” sempre procuram, mas cuidado! pois mesmo nessa inocência está contido o espírito canibalista. E uma vez que não há mais terra para descobrir, o colonizador se tornou o empresário que busca conquistar a paisagem virtual de 1s e 0s. Mas agora o “inocente” nasce com uma capacidade muito maior de entender e dominar esse mundo alternativo. Então agora o empresário é obrigado a convidar para o jogo quem na sua opinião são os novos canibais, de forma a conter a barbaridade. E estes pequenos bárbaros crescerão e virão a ser os empresários de amanhã em um ciclo interminável de evolução digital. Desta forma, qualquer um será o colonizador, só que desta vez nada é feito por imposição, porque a comunidade em rede interconectada funcionando como um cérebro universal decide o que é servido e, conseqüentemente, o que se torna consumível neste processo entrópico natural de filtragem.

Meu poema-manifesto é, portanto, uma nova construção baseada no original de Oswald de Andrade. É novo vislumbre através de um prisma refletindo como a prática Antropofágica indígena ressoa na sociedade atual, materializando-se na cultura Remix canibalista abrangindo o mundo inteiro em uma época em

que praticamente todas as colônias já proclamaram sua independência. É a nova ordem mundial: podemos transcender o fio do tempo e escolher ser o colonizador ou o colonizado, e porque não ambos?

Eis então um processo digestivo canibal na era digital, de acordo com Vilém Flusser, como remixar e reorientador histórico:

Aperto determinada tecla, e a história de toda a humanidade aparece na tela. Se não gosto dessa história, posso modificá-la à vontade, apertando outra tecla. Reformulo a história de acordo com meu desejo. [...] Outras teclas me permitem recombinar esses universos e quiçá modificá-los. [...] Toda informação acumulada pela humanidade encontra-se a meu dispor para ser alterada por mim.¹⁶⁵

Consequentemente, acho que a probabilidade do improvável, ou seja, inventar algo realmente novo, como num vácuo, é quase impossível. Não há nenhuma câmara anecoica do pensamento. Influências externas estão sempre se derramando dentro de nós. Nos tornamos aquilo a que nos exponhamos. Somos o que comemos! Somos o que excretamos! E é a composição de nosso DNA, o ambiente social, e livre arbítrio que determinam para o quê dizemos “sim” ou “não”, quando nos remixamos com o mundo. Pensamentos remixam ideias preexistentes em, espere-mos, novas, e é mais provável que apenas uma nova tecnologia gerando novos processos criativos ou a combinação de antigo e novo, pode levar a algo mais novo do que aquilo que é gerado com o poder criativo da mente unido à ferramentas e processos de criação e execução existentes.

Nascemos nesse mundo com apenas nosso DNA, nosso sistema operacional básico. Tudo mais que faz esse sistema e hardware funcionar na sociedade é adquirido através de nossa exposição ao mundo. Então, se somos incentivados a consumir tudo e uns aos outros, essas experiências e aplicativos instalados vão funcionar involuntariamente! Essa é a fenomenologia do ser humano, ainda mais na era digital.

165 Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*, São Paulo, Annablume, 2008, p. 148.

Em 1898, o antropólogo americano W.J. McGee, definiu *aculturação* como um processo de intercâmbio e aperfeiçoamento mútuo pelo qual as sociedades avançam da selvageria à barbárie, à civilização, ao iluminismo. Ele argumentou que “o desenvolvimento humano é essencialmente social, e pode ser medido pelo grau em que os dispositivos e as ideias são trocados e fertilizados no processo de transferência, ou seja, pelo grau de aculturação.”¹⁶⁶.

Nesta prática antropofágica polimórfica, seguindo o conceito básico da aculturação de McGee como um “processo pelo qual a agregação dos povos é alterada da simples mistura mecânica em um composto químico”, podemos então chegar à uma definição moderna que deriva da nossa digitalização levando à um amálgama de nossa existência coletiva: passado, presente e futuro. Somos capazes de canibalizar uns aos outros por todo espectro imaginável através de um meio que nos permite transcender tempo, política, religião, nível social, formação familiar, idade, valores e crenças. É um boca-livre com o potencial de suprir todos os desejos de consumo que se possa imaginar.

Olhado por um prisma otimista, o nível elevado de disseminação de informação na era digital oferece o potencial de uma sociedade global mais democrática e transparente, e de tornar a busca pelo exotismo em uma estrada com muitos caminhos. E de acordo com o desmantelamento dos modelos anteriores de imperialismo cultural, a cultura atual não é mais servida de cima para baixo como na cultura de massa, e sim, horizontalmente como numa aldeia ou anfiteatro global interconectados e mais interativos e participatórios.

Pelo outro lado do prisma, vemos que os donos da informação e especialmente do “Big Data”, controlam um esquema de pirâmide econômico-social. O desafio para eles portanto, é que a natureza humana reagindo à ampla disponibilidade de informa-

166 William John McGee, Piratical acculturation. In: American Anthropologist, Ausgabe 11, Número 8, ago., 1898, p. 243-249, P. 243.

ção e cultura tem uma fome incontrolável de consumir o que está disponível. Essa facilidade do “público como produtor de cultura”, que foi convidado para o banquete, leva ao uso incontrolável de meios de comunicação e expressão, na forma de apropriação e reapropriação de conteúdo.

Hoje em dia, as crianças parecem nascer com entradas e saídas digitais praticamente ligadas aos seus dedos e cérebros. Já são transhumanos, experts em codificação, de-codificação, e re-codificação do mundo sem fronteiras que os rodeia. Este mundo digital, essa realidade alternativa de 1s e 0s é natural para eles. Já está no DNA. Elas crescem sem saber que é preciso conceder citações ou pagar pelo uso de conteúdo. Um aparelho digital não vem com um livreto sobre a ética do uso de mídia explicando termos de direitos autorais à essas crianças. Assim, conclui-se que os direitos de autoria na era da cultura digital estão rapidamente caindo no esquecimento: quando tudo parece “boca-livre” com todos influenciando uns aos outros em um ritmo ultracelerado até que ninguém se lembre quem começou o quê, quem vai ser o leão de chácara? Estas crianças “tech-savvy” rejeitam o modelo antigo e estão criando um novo. Será impossível detê-las. Elas também são os novos canibais.

Re-manifesto antropofágico para a era digital

Quem descobriu quem?

Foram os Portugueses que descobriram os índios brasileiros só por que aqueles fizeram o esforço de construir suas caravelas, botarem-nas no mar e seguirem a viagem longa?

Por que não ao contrário?

Só por que os índios se encontravam numa posição passiva de meramente estarem de olhos abertos e avistarem esses estrangeiros?

Quem comeu quem?

Desde vossa descoberta, levaram nossas cores para alegrar com um vermelho brilhante vossos eclesiásticos e reis, enquanto lhes contagiámos com nossos sorrisos incansáveis. Agora deixe-nos prová-los nas vossas novas vestimentas. Gostaríamos de ver-lhes através de vossos olhos arregalhados e incorporar vossa alegria assimilada.

É tarde demais para voltar e contestar. Aceitemos tudo do passado, mas viremos a mesa para o futuro. Comemos tudo e engolimos a seco, mas agora cusparamos com bastante sabor que é pra fazer bem aos olhos estrangeiros e deixá-los hipnotizados com tanta gula.

Levaram todo nosso pau-brasil, deixaram-nos só com o nome *Brasil* enquanto nos meteram o pau.

Então, ponham sua carapaça, pois agora é a nossa vez com o bastão!

Pindorama não é mais! Nunca! Não volta atrás! Eis o índio tecnológico da revolução digital que quer mais do que apito!

Queremos mais do que seus brancos e negros trazidos de terras distantes, dê-nos seus coloridos dados dos mundos virtuais. Mas queremos nos achar sem nos perder nas profundezas de selvas ainda não desbravadas.

Primitivo agora tá acabando, só vão achar Engarrafados e Enlatados em matas peladas! Tudo já foi descoberto e desvendado. Será que teremos que retornar a sermos crianças contentes com pré-logismo ou será suficiente o lojismo de revoluções esquecidas a cada ano conforme novas versões nos ditarem?

À quem pertence o grito contemporâneo: Viva a Inocência e a Pureza! Que não se percam no vazio pós-moderno da Matrix, o novo umbigo do mundo! Viva a ignorância do infantil desconhecido da pixelândia!

Dessa vez qual será a contribuição milionária de todos os erros?
Viva o En-Tropicalismo de todos os Suls.
Viva o Lepitópi, o verdadeiro Muiraquitã da felicidade!

E se alguém apertar a tecla “delete” será que vai apagar a história? Velhos bons tempos aqueles do telefone vermelho? Era só um botãozinho de difícil acesso reservado a um ou dois loucos apenas. Agora todo desvairado tem um!

Então vamos assoprar os apitos nos Cabaré Voltaires de toda esquina.

O sweat shop da mente não para; o sangue, suor e cerveja rola infinito enquanto o futebol, carnaval, café, pingas, e mulatas deixam tudo fosforescente e tinindo. O barquinho vai e a tardinha cai com a noite já se erguendo e sua lua disputando espaço com nosso sol.

Nosso neoconcretismo, é seu concretismo, façamos tudo direito, esquerdo, ou de trás pra frente, não importa, é tudo uni-sex, one-size fits all, made in China, importado e exportado até o fiofó fazer bico.

Nosso canibalismo é sua fonte de renda e orgulho de estarem nos alimentando. Seu lixo é nossa riqueza que revendemos por muito mais. Nossa pobreza é sua janela pra alimentarem sua curiosidade. Portanto não reclamem quem usa quem, ou quem come quem. Essa estrada tem ida e volta e ninguém precisa ficar preso no caminho.

Na natureza, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma; e agora na nova idade onde tudo é 1's e 0's, façam sua própria matemática e mistureba, vejam o que sai do liquidificador antropológico, que de lógico não tem nada.

Invenção é a mãe da necessidade.

Transfiguração é a reação de existir.

Manifestação é a subversão da *verdade aprendida* em ação.

~*COR INVERSUM IN SE IPSUM*¹⁶⁷~

Esta é uma versão curta do texto ANTROPOFAGIA DIGITAL E O RE-MANIFESTO ANTROPOFÁGICO PARA A ERA DIGITAL. Uma versão longa em Inglês pode ser lida no URL: <http://isea2011.sabanciuniv.edu/paper/digital-anthropophagy-and-anthropophagic-re-manifesto-digital-age>. Mais informações sobre esse trabalho performático e outras obras da artista se encontram no website www.quietrevolution.me.

167 Vilém Flusser, O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade, São Paulo, Annablume, 2008, p. 28-29.

Autores

Alex Florian Heilmair

Bacharel e especialista em Design Gráfico pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e mestrando em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Tem experiência na área editorial onde trabalhou nas revistas Superinteressante, Veja, AmBev e Gol Linhas Aéreas. Participa atualmente do CISC Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia e desenvolve pesquisas voltadas principalmente aos temas: comunicação e design.

Ana Carmem do Nascimento Silva

Jornalista. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRN. Mestre na linha de pesquisa Estudos da Mídia e Produção de Sentido do Programa de Pós-graduação Estudos de Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista Capes. Membro do Grupo de Pesquisa PRAGMA Pragmática da Comunicação e da Mídia: teorias, linguagens, indústria cultural e cidadania. Atuais interesses em estudos na área da comunicação social, especificamente no campo das imagens, com ênfase na fotografia. Membro do Observatório Boa-Ventura de Estudos Sociais da UFRN com parceria com a Universidade de Coimbra (Portugal).

Ana Paula Baltazar

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (1994) e mestre em Arquitetura (1998) pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Defendeu seu doutorado na Bartlett School of Architecture, University College London em março de 2009. Foi professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de São João del Rei. Atualmente é professora do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura e do Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG. É também pesquisadora na UFMG nos grupos de pesquisa MOM (Morar de Outras Maneiras) e IBPA (Instituto Brasileiro de Performance Arquitetura), e participa de pesquisas no LAGEAR (Laboratório Gráfico para Experiência Arquitetônica) e EVA (Estúdio Virtual de Arquitetura). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em virtualidade na arquitetura, atuando principalmente nos seguintes temas: produção autônoma do espaço, habitação de interesse social, interfaces digitais, ambientes híbridos, tecnologia da informação, representação e ciberarquitetura.

Cesar Baio

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade de Taubaté (2001), mestrado (2006) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2011). Fez parte de sua pesquisa de doutorado na Universidade de Artes de Berlin – UDK durante um estágio no Vilém Flusser Archive. Lecionou em universidades como Fatea e Unip disciplinas nas áreas de criação, arte, design, produção audiovisual e tecnologias da comunicação. Em 2009 foi professor substituto na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Tem experiência profissional na área de produção audiovisual, design, publicidade e design de interfaces. Nos últimos anos vem desenvolvendo projetos pessoais experimentais em vídeo, espetáculos multimídia e instalações, participando exposições, mostras e festivais. Nos últimos anos tem se dedicado à pesquisa das imbricações entre arte, audiovisual e tecnologia. Entre os trabalhos mais recentes estão *Sophie* (2010) e *Horizontes Invisíveis* (2010-2011).

Diolene Borges Machado

Mestre em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN - bolsista Capes/Demanda Social), graduada Comunicação Social - Jornalismo (2010) pela Universidade Federal do Pará. Atualmente pesquisa sobre educomunicação comunitária e saúde. Possui experiência na área de Assessoria de Comunicação, Audiovisual, e Novas Mídias, atuando nos seguintes temas: TV digital, Educação a Distância, Educomunicação, comunicação e saúde e Jornalismo Digital. É sócia da Sociedade Intercom e integrante do Grupo de Pesquisa Pragmática da Comunicação e da Mídia (Pragma/UFRN).

Élmano Ricarte de Azevedo Souza

Doutorando em Ciências da Comunicação, na Universidade Católica Portuguesa - UCP (Bolsista CAPES - Bolsista da CAPES - Proc. nº 0706-14-0). Graduado em Jornalismo e em Radialismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, com graduação sanduíche na Universidade Católica Portuguesa em Lisboa. Mestrado na linha de Pesquisa de Produção de Sentido do Programa de Pós-graduação de Estudos da Mídia da UFRN.

Investigador do Grupo de Estudos - Imagem, Comunicação, Cultura e Sociedade, IMACCUS, e do Grupo de Pesquisa - Pragmática da Comunicação e da Mídia, PRAGMA, ambos da UFRN. Integrante do OBES - Observatório BOA-VENTURA de Estudos Sociais - CCHLA/UFRN, em convênio com a Universidade de Coimbra-Portugal. Membro da Rede de Pesquisadores em Folkcomunicação - Rede FOLKCOM. Investigador Júnior do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – CECC/UCP.

Erick Felinto

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1990), Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), Especialização (ABD) pela Universidade da Califórnia, Los Angeles em Línguas e Literaturas Românicas (1997) e doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1998), além de ter realizado estágio de Pós-Doutoramento Sênior na Universität der Künste Berlin sobre Teorias da Mídia alemães (2010-2011). É autor dos livros *A Religião das Máquinas: Ensaio sobre o Imaginário da Cibercultura* (Sulina, 2005), *Passeando no Labirinto: Textos sobre as Tecnologias e Materialidades da Comunicação* (EDIPUCRS, 2006), *Silêncio de Deus, Silêncio dos Homens: Babel e a Sobrevivência do Sagrado na Literatura Moderna* (Sulina, 2008), *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica* (Ateliê Editorial, 2008) e *Avatar: o Futuro do Cinema e a Ecologia das Imagens Digitais* (com Ivana Bentes: Sulina, 2010). Atualmente é pesquisador do CNPq, Diretor Científico da Associação Brasileira de Pesquisadores de Cibercultura (ABCIBER: biênio 2009-2011), Coordenador do GT Comunicação e Cibercultura da Compós e professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde leciona no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Foi Presidente da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) no biênio 2007-2009, é membro fundador da ABCIBER e foi membro do Conselho Científico da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE) entre 2005 e 2009. Além disso, pertence ao Conselho Editorial da coleção Cibercultura, da Editora Sulina, e foi coordenador do NP Tecnologias da Informação e Comunicação da Sociedade Brasileira de Ciências da Comunicação (INTERCOM) no biênio 2006-2008. Recentemente trabalhou como parceiro da Universität der Künste Berlin,

sob a supervisão de Siegfried Zielinski, na produção do DVD *We Shall Survive in the Memory of Others*, contendo as últimas entrevistas dadas pelo filósofo Vilém Flusser. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Teoria da Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: Cibercultura, Comunicação, Imaginário, Cinema e Novas Tecnologias.

Fabrizio Augusto Poltronieri

Possui graduação em Desenho Industrial - Design Gráfico - pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2001), Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2006), com a dissertação *Relações entre o parangolé e os jogos digitais* e Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com a tese *Um estudo sobre a abrangência do acaso na arte computacional: Reflexões sobre a relação entre sistemas informacionais e estéticas da comunicação* (2010). Atualmente realiza estágio de Pós-Doutoramento na Royal College of Art (UK), com a pesquisa *Reflections on the origins of computer art in Brazil and the United Kingdom: An aesthetic study on the production of Waldemar Cordeiro and of British artists in the 1960s and 1970s*. Tem experiência na área de Design e Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: design gráfico, design de interfaces, arte computacional, linguagem não-verbal, jogos e interatividade.

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Professora substituta de Jornalismo na Universidade Federal do Ceará. Mestre em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com pesquisa na linha de Estudos da Mídia e Produção de Sentido e projeto voltado para Folhetos de Cordel. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UFC). É pesquisadora na área de cultura com ênfase nos folhetos de cordel. Interesse em assuntos relacionados às teorias do jornalismo e às suas práticas narrativas que envolvem subjetividades, jornalismo digital e novas mídias. Possui estudos envolvendo o imaginário e a pesquisa de conclusão da graduação está focada no estudo da imagem do Presidente Lula na Literatura de Cordel com o título “Características de crônica na Literatura de cordel: o caso dos folhetos das eleições de Lula em 2002 e 2006”.

Itamar de Moraes Nobre

Bolsista CAPES, em pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais (Universidade de Coimbra). Docente e pesquisador do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Pesquisador do Grupo de Pesquisa PRAGMA - Pragmática da Comunicação e da Mídia e do Grupo de Pesquisa Cultura, Política e Educação (CCHLA/UFRN). Pesquisador do OBES - Observatório Boa-ventura de Estudos Sociais, em convênio com o Centro de Estudos Sociais (Universidade de Coimbra-Portugal). Membro do Núcleo de Pesquisa: Fotografia, da INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Membro da REDE FOLKCOM – Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação. Membro da RPCFB - Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil.

Josimey Costa da Silva

Pós-Doutora em Comunicação Social pela ECOPOS/UFRJ e doutora em Ciências Sociais/Antropologia pela PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando na Pós-Graduação em Estudos de Mídia e na Pós-Graduação em Ciências Sociais como docente e pesquisadora. Foi diretora da TVU-RN e Superintendente de Comunicação da UFRN. Tem experiência profissional em jornalismo com ênfase em Videodifusão. Áreas de interesse: Comunicação Social, Antropologia, Semiótica da cultura, Complexidade, Cinema, Corpo/corporeidade, Cinema e Cidade. Dirigiu o vídeo documentário “Imagem sobre Imagem: a Segunda Guerra em Natal” e tem livros científicos e de contos publicados, além de artigos e poemas em coletâneas e periódicos. É líder do Marginalia - Grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura e também coordenadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Culturas Urbanas da Intercom.

Juliana Bulhões Alberto Dantas

Professora do Departamento de Comunicação Social da UFRN. Mestre em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN), especialista em Assessoria de Comunicação (UnP), graduada em Comunicação Social - Jornalismo (UFRN) e Radialismo (UFRN). É integran-

te do Grupo de Pesquisa Pragmática da Comunicação e da Mídia: teorias, linguagens, indústrias culturais e cidadania (Pragma/UFRN); do Laboratório de Pesquisa e Estudos em Comunicação Comunitária e Saúde Coletiva (LAPECCOS/UFRN); do Instituto Nacional de Pesquisa em Comunicação Comunitária (INPECC); do Grupo de Estudos Avançados da Comunicação Organizacional (Decom/UFRN); e sócia da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor).

Kleyton Jorge Canuto

Mestrando em Estudos da Mídia pela Universidade do Rio Grande do Norte. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Estadual da Paraíba (2010). É integrante do Grupo de Pesquisa Pragmática da Comunicação e da Mídia (PRAGMA-UFRN). É cineasta, ator e produtor em audiovisual. Tem experiência na área de Comunicação e Audiovisual, com ênfase em Teoria da Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: formação em audiovisual, drama, produção e movimentos sociais e contra-hegemonia.

Lorena Melgaço

É mestre pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (2011) e pelas universidades Pierre Mendès France e Universidade Técnica de Darmstadt (2011). Atualmente é pesquisadora do Lagear (Laboratório Gráfico para Experimentação Arquitetônica) na Universidade Federal de Minas Gerais. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), tendo estudado um ano na Bauhaus Universität Weimar, Alemanha (2007). No Brasil, participou de pesquisas na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como bolsista CNPq (2004-2007) no EVA – Estúdio Virtual de Arquitetura. Tem interesse na relação entre o desenvolvimento das tecnologias de informação e sua influência na produção arquitetônica e da cidade contemporâneas.

Lucia Santaella

Lucia Santaella é pesquisadora 1 A do CNPq, graduada em Letras Português e Inglês. Professora titular no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP, com doutoramento em Teoria Literária na PUCSP em 1973 e Livre-Docência em Ciên-

cias da Comunicação na ECA/USP em 1993. É Coordenadora da Pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Diretora do CIMID, Centro de Investigação em Mídias Digitais e Coordenadora do Centro de Estudos Peirceanos, na PUCSP. É presidente honorária da Federação Latino-Americana de Semiótica e Membro Executivo da Asociación Mundial de Semiótica Mass mediática y Comunicación Global, México, desde 2004. É correspondente brasileira da Academia Argentina de las Artes, eleita em 2002. Foi eleita presidente para 2007 da Charles S. Peirce Society, USA. É também um dos membros do Advisory Board do Peirce Edition Project em Indianapolis, USA e um dos membros do Bureau de Coordenadores Regionais do International Communication Institute. Foi ainda membro associado do Interdisziplinäre Arbeitsgruppe für Kulturforschung (Centro de Pesquisa Interdisciplinar em Cultura), Universidade de Kassel, 1999-2009. Recebeu o prêmio Jabuti em 2002, em 2009 e 2011, o Prêmio Sergio Motta, Liber, em Arte e Tecnologia, em 2005 e o prêmio Luiz Beltrão-maturidde acadêmica, em 2010. Foi professora convidada pelo DAAD na Universidade Livre de Berlin, em 1987, na Universidade de Valencia, em 2004, na Universidade de Kassel, em 2009 e na Universidade de Évora em 2010. Foi pesquisadora associada no Research Center for Language and Semiotic Studies em Bloomington, Universidade de Indiana, em repetidos estágios de pesquisa, especialmente em 1988, pela Fulbright, Nessa mesma universidade, fez pós-doutorado em 1993, pelo CNPq. Desde 1996, tem feito estágios de pós-doutorado em Kassel, Berlin e Dagstuhl, Alemanha, sob os auspícios do DAAD/Fapesp. 203 mestres e doutores defenderam suas dissertações e teses sob sua orientação, de 1978 até o presente e supervisionou 5 pós-doutorados. Tem 37 livros publicados, dentre os quais 6 são em coautoria e dois de estudos críticos. Organizou também a edição de 11 livros. Além dos livros, Lucia Santaella tem perto de 300 artigos publicados em periódicos científicos no Brasil e no Exterior. Suas áreas mais recentes de pesquisa são: Comunicação, Semiótica Cognitiva e Computacional, Estéticas Tecnológicas e Filosofia e Metodologia da Ciência.

Marcelo Santos

Doutorando pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP). Bolsista FAPESP.

Maria Cristina Iori

Possui mestrado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2011). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em mídias digitais.

Maria Ribeiro

Doutoranda pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP).

Michael Hanke

Possui Mestrado em Linguística, Psicologia e Comunicação (1984, Universidade de Bonn, Alemanha), Doutorado (1991, Dr. phil., Universidade de Essen, Alemanha, revalidado na modalidade Doutor em Letras: Estudos Literários no Brasil em 2001), dois Pós-doutorados (1991-1992, Universidade de Siegen, Alemanha, 2014-2015, Universidade Livre de Berlim, Alemanha), Livre-Docência em Ciências da Comunicação (1998, Essen, Alemanha). Professor Visitante em Belo Horizonte, Colônia, Weimar, Mogúncia, Milão, e Berlim. Tem experiência na área de Comunicação, principalmente nos seguintes temas: análise de discurso, semiótica, teoria de comunicação, comunicação intercultural, e as obras de Alfred Schütz e Vilém Flusser. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, no Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas, e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, na linha de pesquisa “Estudos de Mídia e Produção de Sentido”.

Rodrigo Duarte

Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1982), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985) e doutorado em Filosofia – Universität Gesamthochschule Kassel (1990). Realizou estágios de pós-doutoramento na University of California at Berkeley (1997), na Universität Bauhaus de Weimar (2000) e na Hochschule Mannheim (2011). Atualmente é professor titular do Depto. de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Ética, Estética e Filosofia Social, atuando principalmente nos seguintes temas: escola de frankfurt, adorno, autonomia da arte, arte contemporânea e arte de massa. Desde maio de 2006 é presidente

da Associação Brasileira de Estética (ABRE). Dentre inúmeras publicações no Brasil e no exterior, destacam-se os seus livros: *Marx e o Conceito de Natureza em O Capital*; (1986); *Mímesis e Racionalidade. A concepção de domínio da Natureza em Theodor W. Adorno*; (1993), *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano* (1997), *Adorno/ Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento* (2002), *Teoria Crítica da Indústria Cultural* (2003), *Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão* (2008), *Deplatzierungen. Aufsätze zur Ästhetikundkritischer Theorie* (2009), *Indústria cultural: uma introdução* (2010) e *Aarte*.

Vanessa Maia Ramos-Velasquez

Vanessa Ramos-Velasquez é artista interdisciplinar do Rio de Janeiro. Aos 16 anos recebeu um prêmio da Unesco por um trabalho artístico em competição para uma campanha sobre o meio-ambiente. Nos dois anos subsequentes teve algumas exposições com trabalhos de colagem em espaços no Rio de Janeiro. Aos 17, recebeu uma bolsa de estudos integral da Fulbright (International Institute of Education-IBEU) para cursar Bacharelado de Artes Plásticas e Design na Universidade de Kansas. Porém antes de seguir para os Estados Unidos, cursou um ano na Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E em sua chegada na Universidade de Kansas criou um programa interdisciplinar inédito na história do departamento de Design, montando um time de professores-mentores: Roger Shimomura/Performance & Instalação, Pok-Chi Lau/Fotografia, e Janet Hamburg/Dança e expert em Labanotation, para receber um diploma especial em Design Interdisciplinar. Em 2011 ganhou o prestigioso Vilém Flusser Theory Award Distinction do Transmediale.11 em Berlin com seu trabalho teórico-performático Antropofagia Digital e o Re-Manifesto Antropofágico para a Era Digital sobre canibalismo cultural na era da cultura cibernética, o qual foi publicado parcialmente em catálogo do ISEA2010/RUHR e apresentado na conferência E-Culture: Cyborgs and Transhumans em Dortmund, Alemanha. Foi publicado online no ISEA2011/Istanbul. As apresentações em 2011 foram no próprio Transmediale em Fevereiro, no Emergeandsee Media Art Festival em Junho, no evento de arte como ação Perpendicular Berlin organizado por Wagner Rossi Campos e Pedro Costa (Solange Tô Aberta) 7/2011; ISEA2011/Istanbul (Paper Session: Art and Activism in Digital Age I) em Setembro, Bienal de Moscow (com curadoria de Peter Weibel) na programação Pro&Contra Symposium: Media Activism do Media Art

Lab em Outubro, no Congresso Internacional Imagem, Imaginação, Fantasia. Vinte anos sem Vilém Flusser (UFOP) da ABRE em Ouro Preto em Outubro, e na exibição da conferência ABCiber em Florianópolis em Novembro. Em 2012 foi apresentado em Março na Bergen Academy of Art & Design na Noruega e em Maio fez a leitura-ritual do re-manifesto por skype participando da residência Tecnomagia da NUVEM Hacklab.de compreender.¹⁶⁸

168 Flusser, 1973. ‘Line and surface’, in Ströhl, 2002, p. 31–32. Adotamos a versão em inglês pois a tradução para o português, ‘Linha e superfície’ publicada em *O mundo codificado* (Flusser, 2007, p. 101–25) distorce o sentido do texto. No original em inglês, Flusser fala que o homem, inserido nessa posição pós-histórica, em meio a imagens que ordenam conceitos, está em “estruturas”. A tradução de Raquel Abi-Sâmara para o português (publicada em *O mundo codificado*), não só ignora o termo “estruturas”, como propõe, no lugar, o termo “formalismo” como uma espécie de síntese das imagens que ordenam conceitos, distorcendo totalmente a lógica da proposição original. Flusser usa o termo “formal” em vários outros textos, e não é por acaso que adota o termo “estruturas”, no plural e entre aspas, nesse texto. O termo estrutura (sem aspas e no singular) também é usado quando ele fala do jogo, e parece haver uma clara conexão entre as duas proposições, que nada têm de formalistas. No original: “*When man assumed himself subject of the world, when he stepped back from the world to think about it – when he became man – he did so mainly thanks to his curious capacity to imagine the world. Thus, he created a world of images to mediate between himself and the world of facts with which, because of this distance-taking process, he was beginning to lose contact. Later, he learned how to handle his imaginal world, thanks to another human capacity – the capacity to conceive. Through thinking in concepts, he became not only subject to an objectified world of facts, but also subject to an objectified world of images. Now, however, by again having recourse to his imaginal capacity, he is beginning to learn how to handle his conceptual world. Through imagination, he is now beginning to objectify his concepts and thus to free himself from them. In the first position, he stands in the midst of static images (in myth); in the second position, he stands in the midst of linear progressive concepts (in history); in the third position he stands in the midst of images that order concepts (in “structures”). But this third position implies a being-in-the-world so radically new that its manifold impacts are difficult to grasp*”.

