

MARCOS N. BECCARI
DANIEL B. PORTUGAL
(ORGS.)



FLUSSER

ONTOLOGIA-FICÇÃO



FLUSSER

ONTOLOGIA-FICÇÃO

MARCOS N. BECCARI
DANIEL B. PORTUGAL
(ORGS.)

FLUSSER

ONTOLOGIA-FICÇÃO



DEMON
A DESIGN-FICTION LAB



Rio de Janeiro
2025

FLUSSER
ONTOLOGIA-FICÇÃO
© Áspide, 2025

COORDENAÇÃO EDITORIAL Wandyr Hagge e Daniel B. Portugal

PROJETO GRÁFICO Marcos Beccari

REVISÃO Julia Fernandes

APOIO FINANCEIRO CNPq e PPDESDI-UERJ

CONSELHO EDITORIAL

Rogério de Almeida (USP)

Gustavo Silvano Batista (UFPI)

Marcos Beccari (UFPR)

João de Souza Leite (ESDI-UERJ)

Ricardo Cunha Lima (UFPE)

Marcos Veneu (FCRB)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Flusser : ontologia-ficção / (orgs.) Marcos N. Beccari, Daniel B.
Portugal. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Áspide editora, 2025.

Vários autores.
ISBN 978-65-992238-4-6

1. Ficção brasileira - Coletâneas 2. Ontologia
I. Beccari, Marcos N. II. Portugal, Daniel B.

25-311176.0

CDD-808.83

Índices para catálogo sistemático:

1. Ficção : Coletâneas : Literatura 808.83

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

A reprodução parcial deste livro sem fins lucrativos, para uso privado ou coletivo, em qualquer meio impresso ou eletrônico, está autorizada, desde que citada a fonte. Se for necessária a reprodução na íntegra, solicita-se entrar em contato com os editores.

Áspide Editora
Rua Senador Vergueiro, 30, apto. 201
Rio de Janeiro, RJ. CEP 22230-001
contato@aspide.com.br
www.aspide.com.br

SUMÁRIO

Apresentação	9
O realismo ficcional	
Marcos N. Beccari	15
A ficção do mundo	
Daniel B. Portugal	29
Tecno-ontologia flusseriana	
Antônio Frederico Lasalvia	47
Flusser fora da caixa preta	
Wandyr Hagge	67
Vampyroteuthis antropófago	
Rodrigo Duarte	103

Gadamer dialoga com Flusser

Leonardo Marques Kussler 129

A fábula filosófica de Flusser e o mito político de Haraway

Víctor Stefan Pires Geuer &

Anderson Antonio Pedroso 143

A neblina de Flusser

Gustavo Bernardo 157

Sobre os autores 191

A poesia aumenta o território do pensável,
mas não diminui o território do impensável.

[...]

Continuemos a grande aventura que é o pensamento,
mas sacrifiquemos a loucura orgulhosa de querer dominar o
de tudo diferente com o nosso pensamento.

— FLUSSER, *A DÚVIDA*

APRESENTAÇÃO

Marcos N. Beccari & Daniel B. Portugal

Este livro foi realizado com auxílio financeiro do CNPq¹ e resulta das pesquisas desenvolvidas nos últimos anos no Demo: laboratório de design-ficção,² sediado na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI-UERJ), contando também com ricas contribuições de autores externos. Nesse contexto, a obra flusseriana tem sido um valioso tema de discussão e intercâmbio de ideias, chamando a atenção para uma dimensão onto-ficcional frequentemente subestimada nos estudos flusserianos.

As primeiras reflexões de Flusser sobre linguagem e escrita podem parecer ofuscadas hoje por sua teoria da mídia posterior e mais amplamente citada (embora esse viés esteja sendo lentamente neutralizado pela tradução e publicação de obras anteriores). No entanto, é nesses textos formativos que muitas das intuições centrais do autor emergem pela primeira vez: que a linguagem constitui a realidade, que códigos operam conceitos e que a escrita não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas uma tecnologia limiar que transforma a nossa relação com o mundo. Seguindo a percepção de Wittgenstein de que a linguagem constitui os limites do mundo, Flusser radicaliza essa afirmação

ao rejeitar a ideia de uma linguagem universal, enfatizando, em vez disso, que cada língua em particular constitui um mundo específico. Nesse sentido, o status mítico da linguagem implica capacidades diversas nos diferentes contextos em que ela forma e funda a realidade.

1 Processo Nº 401586/2023-5.

2 Ver: <https://demo-esdi.com.br/>. Acesso em set. 2025.

Com suas reflexões sobre a linearidade histórica proporcionada pela linguagem escrita, Flusser preparava o terreno para pensar a imagem técnica — que, em vez de oferecer representações a serem interpretadas ou decifradas, atua como intérprete, no sentido de produzir interpretações e visões de mundo. Se a imagem técnica não se destina a representar ou abstrair, mas a concretizar nossa inserção no mundo, então o que ela “diz” importa menos do que os modos de ser que ela consolida. E tais modos de ser incorporam códigos abstratos não apenas no sentido de reproduzi-los, redefini-los ou reorganizá-los, mas sim como uma *articulação* ou *tecelagem* de realidades/linguagens distintas: o que há para ser apreendido, dito e compreendido sobre o mundo é a própria maneira como nos relacionamos com ele, isto é, por meio da infinidade de realidades que as imagens técnicas tecem e engendram.

Essa frequente correlação em Flusser entre tecelagem e concretização, ou entre códigos e dados brutos, atina a uma estranha concepção ontológica: o real como fios que conectam o nada ao nada, teias de relações virtuais que, no entanto, articulam algo muito concreto — a atualização das virtualidades. Nessa perspectiva, a segmentação clássica do real em domínios bem definidos e compartimentados, como natureza e cultura, sujeito e objeto, humano e não humano, ficção e verdade, começa a se dissolver na multiplicidade de significados produzidos pelas imagens técnicas. A perspectiva de Flusser sinaliza uma tecnologia capaz de revelar a dimensão virtual que opera no cerne de toda linguagem, de todo modo de ser, uma virtualidade que se atualiza na superfície concreta do mundo que nos cerca.

Tal superficialidade torna-se, então, o único plano pelo qual habitamos o mundo e, ao mesmo tempo, a própria matéria por meio da qual o mundo se concretiza, ainda que por meio de processos de codificação e abstração. Diante dessa premissa, é possível compreender a heterogeneidade de temas abordados por Flusser ao longo de quase trinta anos: filosofia, religião, literatura, arte, comunicação, fotografia, design, mídias eletrônicas. São desdobramentos de uma única investigação: as ficções que codificam, articulam e concretizam as diversas formas de existir.

Se as fronteiras entre a ficção e a filosofia se diluem com frequência nos textos de Flusser, somos levados a crer que seguimos um progressivo e sistemático jogo de revelação, quando a única coisa ao cabo desvelada é a dimensão artificial de uma ontologia-ficção. Noutros termos, Flusser nos fornece menos conceitos ou imagens do que uma série de táticas metafóricas através das quais

a realidade se mostra imbricada na linguagem, nos gestos e nos artifícios. A ficção, então, deixa de ser entendida como um domínio etéreo ou fantasioso para se desvelar um índice da própria condição humana: a de seres lançados em um mundo sem chão, o qual só pode ser habitado de forma ficcional.

O que apontam, feito tentáculos octopóides, os oito capítulos reunidos neste livro é a proposta de Flusser em assumir o caráter irredutivelmente artificial da realidade. A pergunta não é “o que é o mundo?”, mas “como este ou aquele artifício nos leva a agir, pensar e atuar no mundo?”. Sua abordagem ontológica parte de um plano em que nada está dado, em que todas as verdades, ordens e valores — isto é, todas as ficções — são compreendidos como maneiras de existir no mundo. Daí por que a filosofia flusseriana não busca fundar nada. Ao contrário, ela afirma que essa condição *bodenlos* (sem chão) é a própria condição para toda criação estética, ética e política. Nesse sentido, a ontologia aparece em Flusser como um jogo ficcional que depende de sua própria fabulação — e a existência humana, por conseguinte, como uma forma criativa de se atualizar concretamente.

Assim, as concepções flusserianas tardias, tais como a tecnoimaginação, o *homo ludens* ou mesmo a sua proposta de ficção filosófica — cuja obra exemplar é, sem dúvida, *Vampyroteuthis infernalis* —, não deixam de tematizar, cada uma a sua maneira, as questões epistemológicas, estéticas, éticas e políticas que uma ontologia-ficção suscita. É nessa chave que ele “profetizou” a emergência de uma nova cultura e de uma nova consciência surgidas a partir da programação acidental de imagens a partir de códigos, textos e conceitos; assim como especulou a respeito de uma postura revolucionária cujo modelo é o do artista experimental que busca jogar contra os aparelhos para extrair deles imagens ainda não realizadas por seus programas; e ainda defendeu uma forma de escrita filosófica e científica que reconheça e explicita sua própria dimensão ficcional e fabuladora.

Também não foi por acaso que, especialmente a partir dos anos 1980, Flusser passou a refletir sobre o papel do design na cultura contemporânea. Em um mundo no qual o “design” por trás de todos os valores se faz cada vez mais evidente, sua filosofia partiu de um plano no qual nada está preestabelecido para mirar nos modos de construção do mundo. Em vez de perguntar o que é o design, Flusser nos convida a perguntar: como um certo design se materializa? Como se faz, se elabora e se estabelece uma ideia, um objeto, uma natureza? E, sobretudo, como este ou aquele design nos leva a agir, perceber e pensar de

determinada maneira? É a partir dessa lógica que seu pensamento conduz a uma desnaturalização do mundo, substituindo a noção de essência ou natureza pelas de artifício e ficção.

Essa ênfase ficcional não implica negar a existência de verdades, ordens ou valores, mas sim assumi-los enquanto criações produtivas, isto é, dotadas de força realizadora. Assim, o interesse de Flusser não estava em formular uma nova teoria ou epistemologia do design, e sim em explicitar a dinâmica artificial pela qual algo pode passar a existir, ou deixar de existir, ou ainda tornar-se outra coisa — conforme, aliás, Paul B. Preciado definiu “ontologia-ficção”.³ Pensar em termos de design, nesse sentido, é pensar o mundo como composto por conexões: imagens, objetos, pessoas, discursos — tudo se articula, se adapta, se compõe a depender das conjunturas. Se Flusser fazia questão de lembrar que a noção de “design” tem origem nas ideias de artifício, astúcia e artimanha, é para mostrar que entre arte e técnica, ficção e realidade, não há oposição, mas interdependência: uma relação que se dessacraliza quando se percebe que é ela própria, e não alguma essência transcendental, o que dá forma ao mundo. O design, nesse sentido, aparece como matéria irredutível da experiência, aquilo a partir do qual o mundo se torna concreto para nós — não como verdade revelada, mas como artifício em constante reconfiguração.

O que Flusser nos oferece, em última instância, é uma ontologia que se vale da ficção como potência criadora e da ausência de fundamento como base de criação. Sua própria biografia, notadamente marcada pela condição de migrante que veio para o Brasil fugindo da perseguição nazista aos judeus na Europa, expressa, num sentido mais geral, a condição existencial “estranha” e “estrangeira” de quem nunca pisou sobre terrenos pretensamente firmes. No lugar disso, Flusser pensava em superfícies móveis, redes de relações, artefatos. Pois o que o intrigava era o caráter artificial das ficções que nos orientam, nos transformam e nos permitem existir de forma consciente num mundo que não tem essência, mas tem forma — e cuja forma depende, sempre, de como a (re)desenhamos.

Flusser: ontologia-ficção reúne oito ensaios que, a partir de diferentes entradas, desvelam o modo singular com que Vilém Flusser soube entrelaçar filosofia, literatura

3 Preciado, Paul B. *Dysphoria mundi: o som do mundo desmoronando*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p. 210.

e imaginação especulativa. No primeiro capítulo, “O realismo ficcional”, Marcos N. Beccari investiga como Vilém Flusser concebe o real não apartado da imaginação, mas como categorias que se implicam mutuamente, e defende que sua obra pode ser lida a partir daquilo que Paul B. Preciado chamou de “ontologia-ficção”, além de aproximá-la de tradições como o pragmatismo e o realismo especulativo. Essa chave de leitura abre caminho para compreender as próprias imagens e questões mobilizadas por Flusser enquanto ficções compostas por véus cuja densidade e pluralidade perfazem toda concretude.

Na sequência, em “A ficção do mundo”, Daniel Portugal aprofunda essa trilha a partir do estudo inaugural de Flusser, *Língua e realidade*, para propor que toda língua é já uma realidade ficcional. Em diálogo com Nietzsche, Borges, Wittgenstein e Heidegger, o autor propõe uma interpretação da conexão proposta por Flusser entre língua e realidade em um sentido que aponta para a noção de “ontologia-ficção” e para uma filosofia do design.

Na sequência, em “Tecno-ontologia flusseriana”, Antônio F. Lasalvia situa Flusser no horizonte de uma reflexão sobre a técnica que dialoga com Ortega y Gasset, Heidegger e Simondon. Em vez de tomar a técnica como instrumento, esses pensadores — assim como Flusser — a entendem como dimensão constitutiva da condição humana. O capítulo ressalta como o autor de *Filosofia da caixa preta* constrói uma filosofia ensaística, fragmentária, mas aberta a conexões produtivas, que coloca a técnica em chave ontológica e ética.

Em “Flusser fora da caixa preta”, Wandyr Hagge, por sua vez, interroga o rótulo de “filósofo do design” atribuído a Flusser. Ele revisita as diversas edições que reuniram os textos de Flusser que abordam o design sob uma perspectiva filosófica — a versão brasileira é *O mundo codificado* — e articula debates com autores que propõem explicitamente uma filosofia do design, como Renato De Fusco, Glenn Parsons e Stéphane Vial. Hagge conclui que a obra flusseriana resiste a classificações simplistas, e que o design, em Flusser, é menos um campo definido e mais uma provocação hermenêutica para pensar os limites do fazer e do pensar.

No capítulo “Vampyroteuthis antropófago”, Rodrigo Duarte desloca o eixo da técnica e do design para explorar a dimensão literária, utópica e crítico-cultural que permite traçar paralelos entre a “octopodologia” flusseriana e a “antropofagia” oswaldiana. Ao comparar a ficção filosófica de Flusser com o manifesto de Oswald de Andrade, o ensaio evidencia como ambos os autores conceberam metáforas de absorção e recriação cultural que colocam em xeque

tanto certas estruturas engessadoras do pensamento (como os limites entre filosofia, literatura e crítica cultural), quanto outras engessadoras do social (como o patriarcado).

Leonardo Kussler, em seguida, prolonga esse gesto ao propor um diálogo entre Flusser e Gadamer. Partindo dos conceitos de jogo, gesto e narrativa, o autor demonstra que tanto a hermenêutica gadameriana quanto a ficção flusseriana se fundam em uma racionalidade branda, provisória e inventiva, capaz de reconhecer que toda explicação humana é sempre ficcional. Assim, o jogo, a fabulação e a compreensão aparecem como modos de habitar o mundo em sua contingência.

O livro se encaminha, então, para a aproximação de Flusser com Donna Haraway. Víctor Geuer e Anderson Pedroso comparam a *fábula filosófica* de Flusser e o *mito político* do ciborgue de Haraway, mostrando como ambos buscam reimaginar o corpo para além das dicotomias modernas entre natureza e cultura. O corpo, nesse sentido, deixa de ser objeto de negação metafísica ou abstração científica para tornar-se um campo de experimentação estética, ética e política.

Por fim, em “A neblina de Flusser”, Gustavo Bernardo retorna ao tema do imaginário animal e à figura do *Vampyroteuthis*, relacionando-a à neblina que envolve toda tentativa de compreender o outro absoluto. Em diálogo com Cortázar, o capítulo destaca que a ficção filosófica flusseriana é menos um modo de explicar e mais um exercício de imaginação que espelha, de forma deformadora e crítica, a própria condição humana.

Conjunto plural e rigoroso, *Flusser: ontologia-ficção* demonstra que a potência da obra flusseriana não está em oferecer respostas sistemáticas, mas em criar atmosferas conceituais que nos permitem pensar o real como ficção e a ficção como real. Ao reunir perspectivas que vão da filosofia da linguagem ao design, da técnica à literatura, do diálogo hermenêutico à fabulação política, o livro confirma que a atualidade de Flusser se mede pela sua capacidade de instigar novas leituras e de provocar o pensamento para além das categorias herdadas. Sua filosofia, sempre aberta ao risco da invenção, é aqui apresentada como um convite a tecer véus contra o nada, multiplicando os mundos possíveis.

O realismo ficcional¹

Marcos N. Beccari

Nossos véus não encobrem o nada, mas são nossa resposta ao nada. [...] Não [devemos] rasgá-los, mas tecê-los. Não lhes dar as costas para encarar o nada, mas dar as costas ao nada para orientar-se no universo dos véus a fim de poder torná-lo mais denso.² — Vilém Flusser

Pode parecer que, na filosofia contemporânea, onde categorias como Sujeito, Natureza e Verdade são frequentemente colocadas sob suspeita, não restaria mais espaço para discussões ontológicas. Afinal, velhas questões como o que é o real, o que é o ser, o que é existir, agora suscitam outras: por que isso importa? Que diferença isso faz? Para quem, e quando? Questões estas que, por sua vez, acabam sugerindo que o mundo só existe na medida em que importa para

alguém em certo momento — assim como a ficção. O problema é que essa equivalência tende a soar como contrassenso, posto que as noções de ficção, artifício e imaginação são comumente entendidas em oposição ao real, ao concreto, ao material e ao factível.³ Para um filósofo como Vilém Flusser, não obstante, tal sorte de oposição é, ela própria, fictícia. Mas, uma vez que tal ficção *existe*, não se pode simplesmente abandoná-la. Em vez disso, Flusser estava mais interessado na ficção enquanto gesto ou estratégia não só para interpretar e expressar o real, mas também para engendrar realidades possíveis. Trata-se, pois, de um “realismo ficcio-

1 Versão revisada do capítulo homônimo publicado originalmente em: Beccari, M. N. *Efeitos do artifício*: ensaios sobre a imaginação ficcional. São Paulo: FEUSP, 2025, p. 51-64.

2 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*: o universo das imagens técnicas. São Paulo: É Realizações, 2019, p. 56.

3 Ver: Beccari, M. N. *Realismos*: a estética do real. São Paulo: Almedina/Edições 70, 2022.

nal”: jogo poético-ontológico que desloca o real de qualquer princípio legitimador para situar sua imanência e concretude na mesma teia “forjadora” que caracteriza o ato ficcional.

Ocorre que tal visada não é evidente em obras isoladas de Flusser, mas talvez em seu conjunto e, acima de tudo, por meio de um diálogo imaginário com certas tradições dispersas que perfizeram “viradas ontológicas”, conforme eu abrevio adiante. Por isso que, neste capítulo, minha estratégia consiste em posicionar o pensamento flusseriano mediante um panorama de outras perspectivas que, embora incongruentes em vários aspectos, nos permitem alinhá-lo ao que Paul B. Preciado recentemente denominou “ontologia-ficção”. Longe, portanto, de proceder uma leitura exegética do pensamento de Flusser, trata-se aqui de uma tentativa imprecisa de deslocá-lo (ou mesmo de estranhá-lo) para compreendê-lo por aquilo que ele não explicita. Não creio, ademais, que um realismo ficcional possa ser de fato extraído de Flusser, ou que ele sequer o endossasse; mas é uma ideia que me parece útil para a (re)leitura de sua obra, como uma ficção que se atualiza à medida que importa em dado momento. Meu objetivo, em suma, é lançar luz sobre a potência ficcional que, apesar de já ser amplamente reconhecida nos textos das décadas de 1960-70,⁴ é amiúde colocada em segundo plano mediante a ênfase tecnológica, política e comunicacional de sua obra tardia (situada a partir dos anos 1980).

Antes de avançar nessa direção, convém apontar abreviadamente algumas obras iniciais que de algum modo já atinavam a um interesse ficcional. A começar pelo livro inaugural *Língua e realidade*, de 1963, no qual Flusser defende a tese de que a língua cria a realidade, tomando a poesia enquanto processo pelo qual o caos indizível é transformado em cosmos significativo.⁵ *A história do diabo*, de 1965, sugere que o tempo começou com o diabo e que o avanço da humanidade seria sua obra contra a criação divina.⁶ Em *Da religiosidade*, de 1967, Flusser argumenta que o ato narrativo é o lugar no qual se

4 Ver, por exemplo, as antologias: Rapsch, V. (ed.). *Überflusser: die Fest-schrift zum 70 von Vilém Flusser*. Braunschweig: Stephan Bollmann Verlag, 1990; Flusser, V. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998; Bernardo, G. (org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.

5 Mais precisamente, o livro se estrutura em quatro teses: a língua é, forma, cria e amplia a realidade. Mas sua abordagem não é linear, de tal modo que a produção poética pode tanto fluir em direção à conversação, na qual a realidade se amplia, quanto na direção da oração, retornando ao nível do indizível.

6 É no sentido de máscara humana que, para Rainer Guldin, o conceito de “diabo” funciona como princípio ativo e constante na escrita flusseriana. Ver: Guldin, R. “Acheronta movebo”: on the diabolical principle in Vilém Flusser’s Writing. *Flusser Studies*, Lugano (Suíça), v. 11, n. 1, 2011.

articula todo senso de realidade; ao passo que, em *Le monde codifié*, de 1974, o que se sobressai é a premissa de que não há realidade imaculada por trás do artifício e da técnica. Por fim, em *Natural:mente*, de 1979, Flusser explana como tudo o que chamamos de “natural” resulta de mapas artificiais. Tomadas em conjunto, tais obras se servem de diferentes noções (poesia, diabo, narrativa, artifício) para sustentar a ideia de que a realidade não é um dado fixo, mas um campo em constante (re)organização ficcional.

Mas isso não equivale a tomar a ficção enquanto princípio ontológico a partir do qual o mundo se realiza. E por mais que Flusser nunca tenha chegado nesse ponto,⁷ o que lhe inquietava no conceito de “imagem técnica” é o aparente disparate ontológico de um processo de abstração do mundo que culmina na atualização concreta do mesmo mundo. “Pois é isto a imagem técnica: virtualidades concretizadas e tornadas visíveis”.⁸ Enquanto a imagem tradicional funciona como mediação (espelho, janela) pela qual acessamos o mundo, a

imagem técnica não remete a qualquer realidade prévia, mas advém como “um sonho consciente autoproduzido, uma vida imaginária [...] uma fábula tornada possível tecnicamente”.⁹ A despeito do esforço de Flusser em delinear, a partir disso, um horizonte ambivalente de utopia dialógica e distopia totalitária, a implicação imediata que ele intuía nas imagens técnicas é a indistinção entre um domínio digital, abstrato, composto de sinais eletrônicos e um mundo cuja concretude se estabelece à medida que é abstraído e reimaginado. Logo, não é apenas que a ficção seja um modo incontornável de acessar o real; ela é tão real quanto o real é imaginado — e fabricado.

7 Apesar de que, conforme eu comento noutros momentos, é possível depreender de *Língua e realidade* e de *Natural:mente*, respectivamente, um princípio poético-ontológico da língua e o pressuposto “sem chão” de que não há qualquer sentido ou valor inerente ao mundo. Ver: Beccari, M. N. *Das coisas ao redor: discurso e visualidade a partir de Foucault*. São Paulo: Almedina/Edições 70, 2020, p. 29-56; Beccari, M. N. *Realismos*, p. 157-174.

8 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*, p. 23. Comentário sobre a noção de imagem técnica em: Beccari, M. N. *Efeitos do artifício*, p. 79-94.

9 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*, p. 248-249.

10 James, W. *A pluralistic universe*: Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy. Rockville, Maryland: Arc Manor, 2008 [1909], p. 116, tradução minha.

VIRADAS ONTOLÓGICAS:

“NATUREZA É OUTRO NOME PARA O EXCESSO”¹⁰

De maneira similar ao que se convencionou chamar de virada linguística, que abrange correntes tão distintas quanto a de Wittgenstein e a do estruturalismo francês, a ideia de uma virada ontológica aparece como que “embaralhada” em meio a muitos outros movimentos, como o pós-humanismo

e o perspectivismo. Mais detidamente, remonta a alguns autores do século XX que promoveram, de modos bem distintos entre si, uma renovação da ontologia. Se eu intitulei este tópico com uma célebre frase de William James, é porque o seu pragmatismo pode ser considerado uma dessas primeiras vertentes, que depois seria assimilada de maneira controversa pela chamada “ontologia processual” de Whitehead que, por sua vez, e de forma mais incongruente ainda, se tornaria uma das principais bases do “realismo especulativo”. O que me interessa expor brevemente a seguir é essa intrincada imbricação entre pragmatismo, ontologia e realismo.

Antes disso, é pertinente notar que, embora Flusser nunca tenha abdicado da fenomenologia enquanto abordagem de investigação,¹¹ havia certo pragmatismo em sua ênfase tardia nos gestos enquanto experiências que não cessam de se estender e de se diferenciar. Se “William James quer explorar a experiência naquilo que ela pode oferecer de mais direto”,¹² Flusser compreende o gesto como ato indissociável do efeito que ele produz. O gesto de pintar, por exemplo, não ocorre como se uma ideia na mente do pintor pudesse ser transferida para a tela, mas como uma ação que só se efetiva no quadro pintado. Ou seja, não se pode isolar uma coisa da outra, porque a experiência “mais direta” é a conjunção de gestos que, “[ao] se aproximarem, se concretizam, e tornam-se concretos ao se apresentarem. A realidade é a circunstância concreta presente”.¹³

Para William James, nenhuma teoria científica ou filosófica pode ser tomada como modelo da realidade, porque toda teoria é uma descrição enviesada cujo valor não reside em si mesma, mas apenas em seus efeitos e implicações práticas. Talvez seja em um sentido semelhante que, na fenomenologia dos gestos de Flusser, a teoria “deixa de ser conjunto coerente de hipóteses (e contemplação de formas, que é o significado grego da teoria), para passar a ser estratégia de vida”.¹⁴ E essa realidade estratégica, que para James é a única existente, não é coesa e homogênea, mas sempre composta por uma pluralidade de mundos que coexistem no que ele chama de “universo pluralista”, onde diferentes experiências, culturas e modos de vida se modificam à medida que interagem entre si, sem nunca convergirem em um único princípio, natureza ou propósito.

11 Por mais que, como salienta Dirk Hennrich, trata-se mais de uma estratégia do que de uma postura: em vez de suspender o juízo com a pretensão de acessar ou intuir o fenômeno puro, em Flusser a “fenomenologia acontece quando nos fingimos de loucos, porque o olhar fenomenológico a um objeto específico é a morte da atenção normal”. Hennrich, D. *Ficção e loucura em Vilém Flusser e Fernando Pessoa*. In: Bernardo, G. (org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*, p. 73.

12 Lapoujade, D. *Ficções do Pragmatismo*. São Paulo: n-1, 2022, p. 20.

13 Flusser, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 55.

14 Flusser, V. *Gestos*, p. 54.

Tal concepção veio a inspirar aquilo que Whitehead chamou de “ontologia processual”, isto é, a ideia segundo a qual os eventos que compõem a realidade são relacionados e dependentes entre si.¹⁵ Tal concepção, por sua vez, ressoa com o que alguns autores como Manuel DeLanda posteriormente descreveram como “ontologia plana” — ideia que encontra ecos na filosofia de Whitehead, embora ele próprio nunca tenha usado esse termo.¹⁶ Trata-se da recusa de uma hierarquia ontológica entre diferentes tipos de entidades, priorizando as relações e processos sobre essências fixas. Nesse sentido, a própria distinção entre o que existe e o que não existe se torna problemática, já que toda entidade ou evento adquire concretude apenas em função das relações que

o constituem. Não havendo qualquer distinção ontológica entre as coisas (humanas, não humanas, naturais, artificiais etc.), tudo estaria num mesmo plano de existência. Além disso, a realidade seria composta não tanto por coisas, mas antes pelas relações entre as coisas, portanto por situações e eventos em constante fluxo de diferenciação. É um entendimento análogo, pois, que parece pautar a fábula flusseriana do *Vampyroteuthis infernalis*: “Os organismos são abstrações de determinado tecido relacional, o seu ambiente é outra abstração do mesmo tecido. Organismos não são *realidades*, nem o ambiente é *real*: a *realidade concreta* é o tecido de relações que permite extrapolarmos organismos e ambiente”.¹⁷

E a noção de “espelho deformador”, que funciona como princípio ficcional dessa mesma fábula,¹⁸ poderia igualmente aludir ao que Whitehead chamou de “filosofia especulativa”, isto é, uma cosmologia capaz de descrever a atualização do mundo pelas relações em potencial (não realizadas, mas passíveis de existir). Se algo não existe ainda, é porque não houve relações “fortes” o suficiente — sendo a matéria concreta, então, apenas o que se atualizou a partir de uma abundância de virtualidades. Por certo, tal fluxo de atualização não se dá livremente, pois, como James enfatizava, as conexões possíveis só ocorrem em função de uma conjuntura específica, uma ação, um modo de atuar e um efeito implicado. O que, em certo sentido, faz alusão

15 Ver: Whitehead, A. N.

Process and Reality: An Essay in Cosmology. New York: The Free Press, 1978.

16 “[...] enquanto uma ontologia baseada em relações entre tipos gerais e instâncias particulares é hierárquica, cada nível representando uma categoria ontológica diferente (organismo, espécie, gênero), uma abordagem em termos de partes interativas e todos emergentes leva a uma ontologia plana, feita exclusivamente de indivíduos únicos e singulares, diferindo em escala espaço-temporal, mas não em status ontológico”. DeLanda, M. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London: Continuum, 2002, p. 47, tradução minha.

17 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: É Realizações, 2023, p. 56, grifos no original.

18 “Pois contemplar tal espelho, a fim de reconhecer-se nele e a fim de poder alterar-se graças a tal reconhecimento, é o propósito de toda fábula, inclusive desta”. Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 136.

à dimensão ontológica que Flusser atribuía ao jogo: “Vivemos a experiência concreta em função dos jogos”.¹⁹ O ato de jogar pressupõe o enredamento entre conjunções atuais e virtuais, e implica engajamento estratégico com as relações que são feitas e desfeitas a todo momento. O que mais vale em um jogo não são as regras, mas as ações que as “informam” e que, no limite, as modificam. Destarte o jogo delimita um mundo ficcional que se organiza de acordo com certas formas de jogar que, por sua vez, se atualizam e se proliferam quando confrontadas com diferentes estratégias que se abrem a cada lance. Por conseguinte, jogar com ficções é não apenas imaginar possibilidades, mas também projetar seus efeitos.

Concluindo este breve panorama, tanto James quanto Whitehead e DeLanda influenciaram o chamado “realismo especulativo”,²⁰ uma corrente de pensamento que, desde os anos 1990 — a partir de alguns membros da já extinta Cybernetic Culture Research Unit (CCRU), da Universidade de Warwick —, vem se popularizando notavelmente em áreas criativas como a arquitetura, as artes e o design. Um dos principais procedimentos dessa abordagem consiste em investigar a realidade a partir de uma perspectiva não humana, suscitando questões como: de que maneira podemos compreender o mundo a partir de outros seres vivos, ou a partir de um filme, um videogame, ou das cadeiras, ou ainda da inteligência artificial? Esse tipo de questão nos remete diretamente ao *Vampyroteuthis infernalis*, que a princípio é uma espécie de alienígena: criatura marinha que habita o abismo oceânico. Mas Flusser consegue fornecer, nessa obra, um reflexo de nós mesmos ali onde não nos reconhecemos, levando-nos a confundir quando é que ele está falando do animal e quando é que está falando de nós. Em outras palavras, mais do que denunciar o aspecto fictício da realidade, aqui Flusser quer justamente escancarar a realidade de nossas ficções: o *Vampyroteuthis* não é uma realidade irrefletida por trás do humano, mas um reflexo estranhamente reconhecível, e cuja (co)existência nos desestabiliza.

No campo da teoria literária, já se tornou quase um ponto pacífico considerar a realidade ficcional em contiguidade ao mundo extraliterário.²¹ No entanto, persiste a ideia

19 Flusser, V. *Pós-História*: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011, p. 128.

20 Esse mesmo movimento foi desde o início disputado sob outros rótulos, como pós-materialismo, metafísica de guerrilha e ontologia orientada aos objetos, a depender de qual autor estamos considerando, sendo alguns dos principais nomes: Ian Bogost, Levi Bryant, Ian Grant, Quentin Meillassoux e Graham Harman. Segundo Thiago Borges de Almeida, contudo, “pode-se dizer que o movimento teve vida curta e já não mais existe, tendo se pulverizado em diferentes tendências”. Almeida, T. B. Sobre princípios, meios e fins: Flusser e os modos de presença. *Artefiliologia*, Ouro Preto, v. 17, n. 31, p. 77-96, 2022, p. 82.

21 Ver, por exemplo: Pavel, T. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

alégorica de que um livro *se refere* ao mundo, ou que performa um “quase-mundo”, como dizia Paul Ricoeur a respeito da ficção.²² Já os filósofos do realismo especulativo partem do pressuposto paradoxal²³ de que nós somente teríamos acesso aos artifícios que nós construímos para mediar sujeito e objeto, os quais, por sua vez, não existem senão como resultantes desses artifícios, de modo que

a única materialidade verificável são esses artifícios que nós produzimos. Eis uma acepção um tanto inusitada da máxima de que “natureza é outro nome para o excesso”, de James: o mundo se torna legível e concreto (“natural”) por meio de tudo o que podemos fazer dele (“excesso”). A própria ideia de humano, ou de subjetividade, precisaria desses artifícios para existir como tal; nesse sentido, por exemplo, *Hamlet*, *Macbeth* e *Rei Lear* não são obras em que Shakespeare buscou retratar as tensões da subjetividade, mas são artifícios ficcionais que efetivamente criaram essa subjetividade tensionada — e nós só passamos a ter acesso a tal sorte de subjetividade por intermédio de obras como essas. O “realismo” reside então nessa prerrogativa de que toda forma de existência é artificial, imaginária, ficcionalizada, e o “especulativo” aponta à impossibilidade de escaparmos desse mesmo artifício. Com efeito, especular e ficcionalizar seriam os únicos meios de ser realista, uma vez que a realidade resulta de nossa relação artificiosa com o mundo.

ONTOLOGIA-FICÇÃO:

“INVENTAR A EXISTÊNCIA DO IN-EXISTENTE”²⁴

Embora alguns já tenham interpretado Flusser à luz do realismo especulativo,²⁵ é importante considerar que o século XX também abarcou outras tradições que assumiram a imaginação, a ficção e o imaginário enquanto dimensões ontológicas — e que, portanto, poderiam dialogar com o seu realismo ficcional.²⁶ Mas seria ocioso inventariar aqui todas essas possíveis confluências; no lugar disso, parece-me mais pertinente relatar um caso ilustrativo. Em 2017 foi instalada

22 Ver: Ricoeur, P. *Do texto à ação*: ensaios de hermenêutica II. Porto: Rés, 1989.

23 O paradoxo é que, nessa busca por um pensamento alienígena (não humano) para investigar a realidade, investe-se de projeções imaginativas (humanas) como estratégia para se desviar de toda a tradição humanística — cultivando, assim, certa atitude fenomenológica que advém dessa mesma tradição. Ver, a este respeito: Bogost, I. *Alien Phenomenology, or, What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

24 Preciado, P. B. *Dysphoria mundi*: O som do mundo desmoronando. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p. 210.

25 Ver, por exemplo: Felinto, E. *O cartógrafo sem bússola*: Vilém Flusser, prolegômenos a uma teoria do pensamento líquido. Porto Alegre: Sulina, 2022, p. 41-61; Malin, B. J. *Communicating with Objects: Ontology, Object-Orientations, and the Politics of Communication*. *Communication Theory*, Oxford, v. 26, n. 3, p. 236-254, 2016.

26 A exemplo do Círculo de Aby Warburg, do Círculo de Eranos (mais conhecido na esteira dos Estudos do Imaginário) e da Escola de Constança (mais conhecida na esteira da Estética da Recepção).

uma pequena escultura intitulada *The Fearless Girl* em frente ao famoso Touro de Wall Street. Ao ser posicionada como se estivesse o encarando com uma postura firme, o queixo erguido e as mãos na cintura, a criança destemida “reconfigurou” a realidade: o que parecia ser uma postura de ataque por parte do touro tornou-se uma posição de defesa, como se agora ele estivesse um tanto desconfiado, desconfortável ou constrangido. Com esse acréscimo de uma contraparte simbólica à virilidade do touro, mas sem alterar em nada sua matéria bruta, o mundo de Wall Street foi contestado e atualizado por uma ficção.²⁷ Isso ilustra como a ficção funciona não apenas para nos situar no mundo, mas também para deslocá-lo e ressitua-lo em meio às tantas ficções que estão em disputa enquanto possibilidades de existência.

Em *Dysphoria mundi*, Paul B. Preciado definiu ontologia-ficção como processo político pelo qual se confere existência ao in-existente e, inversamente, se revela a in-existência do que se supõe existir.²⁸ Tal visada deriva da genealogia foucaultiana que, ao investigar o (des)aparecimento histórico de certas técnicas, práticas e modos de ser, evidenciou a constante atualização/descontinuidade de ficções que simultaneamente existem e não existem — isto é, in-existem. O advento da “histeria”, por exemplo, foi rastreado por Georges Didi-Huberman a partir de uma série de indícios históricos de sua in-existência: teorias científicas, técnicas fotográficas, convenções teatrais, modos de representação, narrativas etc.²⁹ Já no sentido de revelar a in-existência do que se supõe existir, a noção foucaultiana de “heterotopia” remete a um tipo de agenciamento ficcional “que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada”.³⁰ É nesse sentido que, tomando a si mesmo como um desvio heterotópico, Preciado afirma que os sujeitos e suas identidades são, ao mesmo tempo, ficções e o efeito material dessas ficções. Por

27 A estátua permaneceu no local até o dia 28 de novembro de 2018, quando foi removida. No dia 10 de dezembro de 2018, a estátua foi reinstalada em frente à Bolsa de Valores de Nova York, onde não produz mais o efeito inicial.

28 Preciado, P. B. *Dysphoria mundi*, p. 203-210, p. 276-291. De forma análoga, Mark Fisher sustenta que

“a política emancipatória precisa sempre destruir a aparência de uma ‘ordem natural’: deve revelar que o que nos é apresentado como necessário e inevitável é, na verdade, apenas contingente, e deve fazer com que o que antes parecia impossível seja agora visto como alcançável”. Fisher, M. *Realismo capitalista*: é mais fácil imaginar o fim do mundo do

que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020, p. 34.

29 Didi-Huberman, G. *A invenção da histeria*: Charcot e a iconografia fotográfica em Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

30 Foucault, M. *Ditos e escritos III — Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 420.

consequente, e isto é o que mais interessa ao filósofo espanhol, toda realidade só pode ser contestada ou disputada a partir das ficções que já existem de forma latente ou manifesta nessa mesma realidade. Nesses termos, a menina sem medo diante do touro de Wall Street já existia (ainda que de maneira inexistente) antes de ter sido efetivamente colocada ali. E, uma vez instalada, foi como se ela evidenciasse que aquele touro sempre esteve com medo, e que sua força aparente apenas escondia uma enorme insegurança.

Significa que a ficção articula o in-existente de forma menos preditiva do que predicativa, no sentido de se ater menos ao que a realidade já é ou deveria ser, e mais às situações, às relações e aos posicionamentos em potencial que se abrem em um lugar e em um momento específicos. A realidade é como uma trama urdida por fios ficcionais, uma malha que entrelaça a materialidade das coisas existentes à virtualidade in-existente das narrativas, dos sonhos, das imagens, dos saberes, das intrigas, dos discursos etc. Essa concepção não se refere a uma realidade estritamente “humana”, pois tal designação pressupõe que o humano poderia ser isolado ou apartado da realidade (como, de resto, sugerem as dicotomias sujeito/objeto, cultura/natureza, ficção/realidade), ao passo que, sob o prisma de uma ontologia plana, nossa realidade não se sobressai e não pode ser apartada de todas as outras. Se o real é uma trama,

ele se atualiza pelo gesto de “tramar”, que pode tanto aludir a uma tramação, um ardil, um estratagema³¹ quanto, de forma mais denotativa, ao ato de tecer, enredar, conjugar, congregar, enlaçar. É um verbo, portanto, alinhado à dinâmica do jogo que, incitando um enredo envolvente de ações e estratégias com efeitos variados, tem o alcance abrangente e concatenado de dar a ver a mobilidade do real como um deslocamento contínuo entre o estado atual das coisas e sua transformação em outras coisas. Existir implica jogar, tramar e ficcionalizar, o que também significa que, ao jogarmos, não deixamos de ser “jogados” pela ficção.³²

A questão não é tanto saber qual ficção motiva nossas ações e quais são os modos de existência nela implicada, mas antes como só se pode agir e existir em meio a determinada trama. Assim, o efeito da ficção se confunde com o seu uso, sendo esse tipo de recursividade ontológica que, voltando a Flusser, se explicita nas imagens técnicas:

31 Conforme Flusser caracteriza a noção de “design” em: Flusser, V. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 180-186. Atualmente, Daniel B. Portugal vem desenvolvendo discussão semelhante em seu livro, ainda no prelo, intitulado *Design mundano*.

32 É com essa profícuca metáfora dos jogos que, diga-se de passagem, Wolfgang Iser analisa as diferentes realidades propiciadas pela ficção literária. Ver, a este respeito: Iser, W. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

quando alguém assiste um filme ou joga um videogame, sua realidade não está sendo meramente representada ou simulada ali, mas sim desdobrada, encenada, performada *ativamente*, isto é, como efeito indissociável do ato. Porque, após esse ato-efeito, “retorna-se” a um mundo ressignificado, a um lugar distinto daquele de partida, mas que não deixa de ser o mesmo. E das ficções assim concretizadas e tornadas visíveis, abrem-se novas formas de existir e de tramar, de sorte que a distinção ontológica nunca foi entre o que existe e o que não existe, mas entre atos-efeitos mais ou menos efetivos — ou, nos termos de Preciado, entre existências mais ou menos in-existentes.

Quero crer que esse jogo onto-ficcional é o que restava implícito no vislumbre premonitório, por parte de Flusser, de uma sociedade telemática: “O ‘material’ do qual o universo emergente se compõe é a virtualidade. E não apenas o universo, também nós somos feitos de virtualidade”.³³ O que Flusser tinha em vista talvez fosse menos uma sociedade emergente do que uma experiência ativa que requer engajamento em sua apreensão, portanto no sentido oposto à passividade absoluta que ele atribuía à noção de “caixa preta”. Não por acaso o último capítulo de *Elogio da superficialidade* intitula-se “Música de câmera”, em alusão a um espaço acústico onde cada ação tem reverberação — ecoando, nas palavras de Lapoujade, um princípio de William James: “Cada ressonador é uma espécie de abóboda elíptica cujas emoções entram em ressonância com outras, de acordo com movimentos recíprocos de simpatia. *Comunicação dos mundos e continuidade entre as experiências* são as duas características do espaço acústico”.³⁴

Parece-me que Flusser se deu conta de que o modelo da caixa preta, que encapsula dentro de si um universo pré-programado de possibilidades e modos de agir, é demasiado restritivo em relação aos seus próprios efeitos, isto é, as imagens técnicas. Estas produzem e ao mesmo tempo resultam da ressonância entre atos-efeitos in-existentes, de tal sorte que não se pode localizar com precisão onde começa e onde termina uma ação, uma ideia, um modo de existir; pode-se apenas constatar suas consequências. O que então passa a interessar Flusser não é a imagem técnica *per se*, mas o processo pelo qual ela se dá e pelo qual novas formas de existir — tal como a do *Vampyroteuthis infernalis* — vêm se juntar ao jogo das ficções existentes e modificar suas coor-

33 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*, p. 23.

34 Lapoujade, D. *Ficções do pragmatismo*, p. 95, destaques no original. O “eco” em questão pode ser “ouvido”, por exemplo, na seguinte sentença: “A rede vibra, é um *páthos*, uma ressonância. Essa é a base da telemática, essa simpatia e antipatia da proximidade”. Flusser, V. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 325.

denadas. Trata-se de uma ontologia pragmatista porque situa o mundo naquilo que está sendo feito a todo momento; trata-se de uma ontologia processual e plana na medida em que não admite o real senão em sua incessante transformação; trata-se, finalmente, de uma ontologia-ficção ao assumir que toda forma de existência é artificial, imaginária e simultaneamente realista, no sentido de jogar com possibilidades latentes de uma realidade atual.

REALISMO FICCIONAL:

“DAS SUPERFÍCIES QUE SE CONDENSAM SOBRE SEMELHANTE ABISMO”³⁵

Se imagens técnicas “tornam o abstrato e o inconcebível concretamente vivenciáveis”,³⁶ também devemos considerar que, nos textos de Flusser, graças a um “pequeno gesto que consiste em deslocar o olhar, ele torna visível o que é visível, faz aparecer o que está tão próximo, tão intimamente ligado a nós que, por isso mesmo, não o vemos”,³⁷ conforme Foucault descreveu certos filósofos capazes de entrever toda uma época. O que não vemos de forma explícita em Flusser é a justaposição entre real e ficção, entre a abundância das possibilidades e o fluxo insondável das atualizações. Se ele insistia em

remontar as dualidades fictícias do sujeito e do objeto, da matéria e do pensamento, da causa e do efeito e até mesmo da ficção e da realidade, era para subscrever a primazia das relações enquanto elas se atualizam. E ali onde a ficção da fenomenologia buscava apreender o mundo, Flusser alcançava um mundo concretamente enredado em ficções. Ele percebeu que é por meio delas que as experiências e os gestos se materializam em atos-efeitos, condensando em um mesmo plano tudo o que existe e tudo o que poderia existir. Para além de qualquer procedimento, pois, a escrita flusseriana está ancorada em um realismo ficcional capaz de colocar em movimento novos espaços in-existentes (heterotopias), conjugando e fazendo ressoar as ficções nas quais ele estava enredado.

Por isso me parece assertiva a assunção de Thiago Borges de Almeida de que “é possível dizer que Flusser é, no que diz respeito à ontologia, um realista”.³⁸ Mas a dificuldade

35 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*, p. 10.

36 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*, p. 171.

37 Foucault, M. *Ditos e escritos VII — Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 246.

38 Almeida, T. B. Sobre princípios, meios e fins, p. 88. O autor chega a esquematizar o ponto em que as imagens técnicas tornam porosa/transparente a dimensão ontológica (que antes era opaca). É um esforço profícuo de concatenar algo que, a meu ver, Flusser apenas reconsiderou (sem reintegrar) em seu próprio pensamento.

de se adotar tal categoria reside em certo desgaste histórico em torno dela, remetendo, por exemplo, desde o embate medieval entre significados universais e convenções linguísticas (nominalismo), passando pela contenda entre representação e verdade no realismo literário, até chegar na naturalização de um realismo capitalista em termos ideológicos — perspectivas sedimentadas que, ao cabo, suscitam problemas mais epistemológicos do que ontológicos, pois ainda cultivam a distinção fictícia entre real e os constructos que o encobrem. Em contrapartida, se Flusser preferia falar em termos de véus que nada encobrem (como na epígrafe do presente capítulo), é porque ele nunca apreendeu nenhum núcleo duro do real, mas apenas uma superfície que coincide com a matéria do mundo. Com isso, abre-se um terreno produtivo para se pensar em uma ontologia realista que prescinde das distinções metafísicas já desmanteladas pela filosofia contemporânea. Ao redigir, afinal, dois capítulos sobre a imaginação em *Elogio da superficialidade* ("Imaginar I" e "Imaginar II"), Flusser parece contrapor e reconsiderar a sua própria teoria das imagens: mais do que abstrações de dados concretos, as imagens nos levam a concretizar dados abstratos e, por conseguinte, a jogar com as ficções que perfazem a superfície do real.

"Graças a fotos, a filmes, a vídeo, a jogos de computador, podemos, mais uma vez, ter experiências concretas e agir concretamente".³⁹ Isso implica reconhecer, em primeiro lugar, que as estratégias e as possibilidades de ação, na medida em que materializam atos-efeitos, são o que há de mais concreto a ser vivenciado. Ao mesmo tempo, também é preciso reconhecer que tal concretude, ou o atual estado de coisas, nunca é tão coesa e coerente quanto sugerem as imagens e ficções que a engendram, porque estas seguem em disputa enquanto potencialidades in-existentes. Embora apontem para outras realidades possíveis, as ficções não estão em outro plano da realidade, mas habitam o aqui e o agora em função dos jogos e das configurações possíveis.

Com efeito, a questão *realista* a ser levantada é quando e como certos modos de agir, imaginar e existir são ou deixam de ser propiciados em detrimento de outros — isto é, em que momento e lugar faz sentido, por exemplo, derrubar uma estátua ou acrescentar uma outra, como a de uma menina destemida a encarar um símbolo em fúria. A dificuldade não reside tanto em imaginar essas existências em potencial, essas realidades possíveis, mas sim em reconhecê-las diante de nós, em depreendê-las do próprio tecido de relações atuais e virtuais que constituem a realidade presente.

39 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*, p. 54.

Em outras palavras, se não dá para fugir da realidade (assim como não dá para transformá-la da noite para o dia), podemos começar nos ressitando nessa realidade e, nesse movimento que é sempre ficcional, a realidade pode revelar-se outra coisa. Significa uma espécie de sintonia com o real, sobretudo em relação às contradições do presente, ao que permanece impreciso, estranho, instável; portanto, uma procura pelas lacunas, pelas brechas, pelos desvios imprevistos nos limites do que se pode ver. Ou seja, perceber que tudo poderia ser de outro modo não implica negar ou fugir da realidade, mas justamente o contrário: trata-se de prestar atenção nas ficções que estão em jogo, escolher quais vale a pena aderir, quais vale a pena contestar, mas também como é possível deslocar essas ficções, como Flusser fazia a cada texto, sempre com vistas a uma releitura do mundo e a um constante reposicionamento nesse mesmo mundo.

O REALISMO FICCIONAL COMO ESTRATÉGIA DE RELEITURA DO MUNDO

O percurso traçado ao longo deste ensaio buscou evidenciar como a obra de Vilém Flusser se insere, ainda que indiretamente, em um debate ontológico que desloca o realismo para além de suas concepções tradicionais. Sobretudo a partir de sua reflexão sobre as imagens técnicas, os gestos e a medialidade, Flusser antecipou um princípio de realidade que não se opõe à ficção, mas que se define a partir dela. Trata-se de um realismo ficcional segundo o qual as ficções não se sobrepõem ao real, mas o engendram ativamente.

Esse jogo entre realidade e ficção não deve ser entendido como relativismo ou fuga da materialidade, mas como um reconhecimento da trama de relações que define a concretude do mundo. Como vimos, o pensamento de Flusser dialoga com distintas tradições filosóficas que promoveram viradas ontológicas no século XX, do pragmatismo de William James à ontologia processual de Whitehead e ao realismo especulativo contemporâneo. Se, por um lado, sua obra nunca formulou explicitamente uma ontologia-ficção nos moldes propostos por Paul B. Preciado, por outro, sua abordagem fenomenológica dos gestos e sua ênfase na artificialidade do mundo sugerem que toda realidade é um campo de artifício, jogo e atualização ficcional.

O que Flusser propõe, portanto, não é uma dissolução do real, mas uma adesão a ele através das ficções que moldam nossa experiência. Seu pensamento nos convida a pensar a realidade não como um dado fixo, mas como um processo contínuo de reconfiguração, onde o ato de jogar, imaginar e fabricar sentidos é tão real e efetivo quanto aquilo que convencionamos chamar de concreto. Como a menina destemida diante do touro de Wall Street, cada gesto ficcional tem o potencial (in-existente) de deslocar significados, reorientar sensibilidades e reconfigurar modos de existência.

Diante disso, o realismo ficcional de Flusser não apenas nos permite repensar o estatuto ontológico da ficção, mas também nos dá ferramentas para intervir na realidade, para experimentar novas possibilidades de perceber e habitar o mundo. Longe de ser um mero artifício conceitual, trata-se de uma estratégia filosófica e política, um convite a ressituar-mos no real, a engajarmos-nos nas tramas que compõem nossa existência e, a partir delas, a imaginarmos outras realidades nas quais já estamos implicados.

A ficção do mundo

Daniel B. Portugal

Em 1963, Vilém Flusser publica, no Brasil, *Língua e realidade*, um livro original e inaugurador de uma provocativa filosofia da linguagem. Na proposta de Flusser, os dois termos do título vão se mesclar a ponto de se confundir: língua é realidade, realidade é língua. Lidamos sempre com uma “língua-realidade”. Isso, no entanto, pode significar muitas coisas. O entendimento mais comum, derivado de certo kantismo, seria este: a língua é o limite da realidade fenomênica, fora da qual encontram-se as coisas em si, inacessíveis a esses sujeitos aprisionados na linguagem que somos nós. Esse kantismo com o foco deslocado para a língua se tornou bastante popular e ganhou nova força com a popularização da ideia de “construção social da realidade”, que atualiza o kantismo substituindo o sujeito transcendental pela “sociedade”.

Mas seria razoável ler a filosofia da linguagem de Flusser a partir dessa chave (neo)kantiana? Neste texto, vou argumentar pela negativa. Começarei com uma leitura da obra de Flusser mencionada e, em seguida, apontarei algumas conexões de sua proposta com especulações de Friedrich Nietzsche e de Jorge Luis Borges. Partindo dessas conexões e mobilizando duas referências

fundamentais para Flusser — Ludwig Wittgenstein e Martin Heidegger —, vou propor uma interpretação da filosofia da linguagem de Flusser que ajudará a situar o sentido do termo composto “língua-realidade”, com o qual sintetizei acima a proposta de *Língua e realidade*. Em seguida, vou me afastar da posição de Flusser nesse seu primeiro livro para defender uma posição filosófica indicada pelo termo composto “ontologia-ficção”. Pretendo construir, assim, uma reflexão mais propositiva sobre o papel ontologicamente produtivo das “ficções”, buscando apoio para isso na palavra “design”.

LÍNGUA E REALIDADE

Eis o que propõe Flusser em *Língua e realidade*: sujeito e mundo só existem em uma língua. Ou, como ele prefere, *Eu* (sujeito) e *Não-eu* (mundo) *se realizam* nas línguas: “as diversas línguas são as formas nas quais as potencialidades do Eu e do Não-eu se realizam”.¹ Se considerarmos que o núcleo do Eu, aquilo que podemos acessar de maneira “clara e distinta”, é o intelecto; e que o Não-eu aparece para nós como dados dos sentidos, a mesma proposta pode ser formulada da seguinte maneira: “toda língua tem dois horizontes, a saber, os dados brutos que tendem a realizar-se nela [mundo], e os intelectos que nela pensam [sujeitos]. Entretanto, dado bruto e intelecto não são reais, não estão realizados, senão dentro de alguma língua”.²

Os limites de uma língua, contudo, não podem ser bem definidos, uma vez que uma língua está sempre em fluxo contínuo, absorvendo elementos de outras. Além disso, diversas línguas estruturam realidades semelhantes, de modo que os sentidos gerais de uma tendem a valer para as outras. É isso que torna possível a tradução, embora sempre de modo aproximado. Procurando organizar esses grupos de línguas semelhantes, Flusser mapeia três grandes tipos de línguas: as flexionais, as aglutinantes e as isolantes. As línguas ocidentais são todas flexionais, e a filosofia ocidental pode ser encarada, então, como “[uma] pesquisa mais ou menos inconsciente da estrutura das línguas flexionais”.³ As categorias de substância, qualidade, tempo etc. só valem para línguas flexionais e, mesmo assim, de diferentes maneiras para cada uma delas. Faz-se necessário, portanto, abandonar

1 Flusser, V. *Língua e realidade*. São Paulo: É Realizações, 2021 [1963], p. 167.

2 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 46.

3 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 67.

as definições metafísicas que geram problemas diversos e entender, por exemplo, “substância” como “aquilo que torna uma palavra apta a tornar-se sujeito ou objeto de uma frase”.⁴ Como dito, isso se dá de diferentes maneiras em diferentes línguas. Substância “exige [...] gênero em português e em tcheco. Em inglês, entretanto, essa exigência de gênero foi reduzida a um mínimo”.⁵ A comparação da estrutura de diferentes línguas flexionais é uma das partes mais interessantes e originais de *Língua e realidade* — fértil trabalho de uma mente poliglota, de um intelecto que se realiza no cruzamento de diversas línguas.

É pela ênfase na pluralidade das línguas, inclusive, que Flusser busca se afastar de uma de suas principais referências: Wittgenstein, “o pensador que mais profundamente penetrou o problema da língua”.⁶ A crítica de Flusser é esta: “Wittgenstein fala sempre *na língua*, como se existisse uma única, nunca considera a pluralidade das línguas”.⁷ Ora, conceber uma língua única é um modo de transferir para a filosofia da linguagem a tradicional pretensão de universalidade da filosofia. Afinal, se só existisse uma língua, sua estrutura seria

a própria estrutura do cosmos. Nesse caso, brinca Flusser, Kant estaria certo — ao menos se a única língua existente fosse o alemão.⁸ Com sua noção de *categoria* como algo que define universalmente a aparição de todo fenômeno, Kant estaria universalizando o sistema de categorias (ou, como prefere Flusser, a “estrutura ontológica”) da língua na qual ele pensa. Seria isso, grosso modo, o que fazem todos os filósofos, de tal maneira que “os problemas do pensamento ocidental são fundamentalmente problemas formais da língua”,⁹ normalmente não reconhecidos como tais. Enquanto imaginam encontrar uma ordem metafísica inerente ao mundo, ou uma ordem racional estruturadora do mundo, portanto, os filósofos estão delineando apenas a estrutura ontológica de sua língua.

Creio que esses comentários são suficientes para dar uma ideia geral de alguns dos principais argumentos da obra, e gostaria de passar agora a uma comparação com Nietzsche, pois nunca consegui ler *Língua e realidade* sem lembrar de sua concepção de “filosofia da gramática”. O seguinte trecho de *Além do bem e do mal* explica o conceito e adianta de maneira bastante explícita a tese de

4 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 128.

5 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 128.

6 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 93.

7 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 93, destaques no original.

Como apontarei adiante, o Wittgenstein em questão aqui é o do *Tractatus Logico-Philosophicus*, não o do *Investigações filosóficas*.

8 “Se existisse uma única língua, seríamos todos, muito naturalmente, kantianos. (Isto é, se essa única língua fosse o alemão ou língua aparentada.)” (Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 43-44).

9 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 67.

Flusser apresentada acima — qual seja, a de que, quando abordam problemas metafísicos, os filósofos lidam necessariamente com a estrutura ontológica da língua em que constroem seu pensamento:

O curioso ar de família de todo o filosofar indiano, grego e alemão tem uma explicação simples. Onde há parentesco linguístico é inevitável que, graças à comum filosofia da gramática — quero dizer, graças ao domínio e direção inconsciente das mesmas funções gramaticais —, tudo esteja predisposto para uma evolução e uma sequência similares dos sistemas filosóficos: do mesmo modo que o caminho parece interditado a certas possibilidades outras de interpretação do mundo. Filósofos do âmbito linguístico uralo-altaico (onde a noção de sujeito teve o desenvolvimento mais precário) com toda probabilidade olharão “para dentro do mundo” de maneira diversa e se acharão em trilhas diferentes das dos indo-germanos ou muçulmanos [...].¹⁰

Nesse trecho, Nietzsche parte de considerações gerais a respeito de uma coesão do modo de pensar de certa comunidade linguística, que ele remete a uma “filosofia da gramática”, e termina com um exemplo que certamente não foi escolhido ao acaso: o do âmbito linguístico uralo-altaico, no qual a noção de sujeito possuiria desenvolvimento precário. O exemplo serve como porta de entrada para um questionamento do caráter fundamental do Eu (e de sua contraparte, o não-Eu ou objeto/coisa) nas línguas-base da filosofia ocidental. O mesmo tema será desdobrado no *Crepúsculo dos ídolos*, obra na qual Nietzsche propõe que a concepção de um Eu permanente ou de uma alma é a base da permanência que a filosofia da gramática dessas línguas projeta na realidade: ela “acredita [...] no Eu como ser, no Eu como substância, e *projeta* a crença no Eu-substância em todas as coisas — apenas então *cria* o conceito de ‘coisa’...”.¹¹ O conceito de coisa, indicando algo fundamentalmente igual a si mesmo ao qual a língua faz referência, começa a aparecer então já como o efeito de certo tipo de língua. Ou seja, ele não é a contraparte necessária de qualquer língua, mas apenas do tipo de língua cuja filosofia da gramática centra-

10 Nietzsche, F. *Além do bem e do mal*, § 20. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1886].

11 Nietzsche, F. *Crepúsculo dos ídolos*, III, § 5. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1888], destaques no original.

-se em um Eu permanente. Seria possível, então, imaginar outras filosofias da gramática, fundadas na impermanência? É — como apresentarei em seguida — o que faz Jorge Luis Borges em seu conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

A INTRUSÃO DE TLÖN

O conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se inicia com uma conversa casual entre Borges (narrador e protagonista) e Bioy Casares — conversa que acaba levando-os ao verbete “Uqbar” da *Anglo-American Cyclopaedia*. O verbete, que só existia em alguns exemplares da mencionada enciclopédia, esclarece que Uqbar é um país, mas nada permite situá-lo e ninguém parece conhecê-lo. Um dos pontos memoráveis da descrição do verbete menciona que “a literatura de Uqbar era de caráter fantástico e que suas epopeias e lendas jamais se referiam à realidade, mas tão só às regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön [...]”.¹²

Tempos depois, Borges se depara por acaso com um livro que, ao folhear, descobre ser o décimo primeiro volume da obra *A First Encyclopaedia of Tlön*: “Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirata uma descrição sumária de um outro país [...]. Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido [...]”.¹³ Ele se espanta com o caráter intrincado e articulado de todas as dimensões da descrição desse mundo. Um grupo ao qual ele apresenta sua descoberta procura referências a Tlön em outras obras ao redor do mundo, sem sucesso.

Como explicar essa descrição minuciosa de um mundo cujos vestígios não podem ser encontrados seguindo o modo mais costumeiro de investigação empírica? Nesse momento do conto, uma apresentação de alguns conceitos do universo de Tlön começa a ressituar a própria questão, uma vez que ficamos sabendo que “[a]s nações desse planeta são — congenitamente — idealistas”;¹⁴ caracterização que diz respeito também à sua língua, ao que estamos chamando (com Nietzsche) de filosofia da gramática.

12 Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficções*. Trad. D. Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1944], p. 15-16.

13 Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 18.

14 Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 20.

Sua linguagem e as derivações de sua linguagem — a religião, as letras, a metafísica — pressupõem o idealismo. O mundo para eles não é um concurso de objetos no espaço; é uma série heterogênea de atos independentes. É sucessivo, temporal, não espacial. Não há substantivos na conjectural *Ürsprache* de Tlön, da qual procedem os idiomas ‘atuais’ e os dialetos: há verbos impessoais, qualificados por sufixos (ou prefixos) monossilábicos de valor adverbial. Por exemplo: não há palavra que corresponda à palavra *lua*, mas há um verbo que seria em espanhol *lunecer* ou *lunar*. ‘Surgiu a lua sobre o rio’ se diz ‘*hlör u fang axaxaxas mlö*’, ou seja, na ordem: ‘para cima (*upward*) atrás duradouro-fluir lunesceu’.¹⁵

Como se vê, o idealismo enraizado nas línguas de Tlön descarta qualquer referência a um mundo exterior. O mundo é a sucessão de impressões — e se essas impressões se apresentam a Eus, são também Eus fluidos e inseparáveis das impressões. Por isso, não pode haver substantivos nas línguas de Tlön, apenas verbos e adjetivos. Temos aqui uma filosofia da gramática radicalmente diferente daquela que ancora a tradicional metafísica ocidental do Ser, das essências, da substância.

Como sugeri acima, um aspecto interessante dessa característica de Tlön é que ela ressitua a pergunta a respeito do estatuto desse mundo a princípio ficcional. Pois devemos notar que o tipo de repartição ontológica que divide o mundo em uma dimensão “real” e outra “ficcional” é já parte de uma filosofia da gramática que empresta privilégio ontológico a um substrato permanente “por trás” de nossas impressões e ações. Dizendo de outro modo: o “idealismo” de Tlön coloca em questão os próprios critérios que permitiriam avaliar seu estatuto ontológico.

Lembremos da informação do verbete inicial de que a literatura de Uqbar nunca se referia à realidade, mas tão somente às regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön. Ora, da perspectiva idealista, não pode haver outra alternativa, uma vez que as regiões imaginárias *são* a realidade: não há uma outra realidade (a das coisas, do em si) à qual a literatura pudesse se referir. Mlejnas e Tlön perfazem realidades na medida mesma em que são falados, pensados, percebidos, usados. O mundo de Mlejnas simplesmente desaparece durante o conto, mas Tlön vai se tornando cada vez mais presente e começa a “invadir” aquilo que, em nossa filosofia da gramática, passa por realidade.

15 Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 20.

Tentando articular de outro modo o que ocorre, podemos dizer que o idealismo de Tlön elimina o polo “fato” a partir do qual o mundo imaginário de Tlön seria tradicionalmente considerado “ficção”. Mas, uma vez descartada a noção de fato, o caráter imaginário de algo não pode mais afetar seu estatuto ontológico: importa, a partir de agora, somente sua capacidade de se impor ao uso, à percepção, à fala, aos pensamentos. Isso fica implícito no modo como Borges introduz a questão das consequências do idealismo de Tlön: “Séculos e séculos de idealismo não deixaram de influir na realidade”. Ou seja, uma vez que o idealismo se efetiva, passa a ser realidade, pois a filosofia da gramática que colocava de um lado a coisa em si e, de outro, o mundo imaginário das aparências deixou de ter efeito e, portanto, de ser real.

Essa virada é apresentada de maneira bastante sutil: a adesão do narrador ao idealismo de Tlön, que transparece em seu modo de falar, antecede a constatação de ocorrências que justificam esse mesmo idealismo: a aparição de objetos de Tlön no nosso mundo, isto é, no mundo que tenderíamos a chamar de real se o realismo de nossa língua ainda estivesse vigente. O primeiro caso é o de uma bússola em meio a uma baixela recebida pela princesa de Faucigny-Lucinge. A princesa não se lembrava dela, a agulha parecia não reconhecer o norte magnético e a caixa continha gravações em um dos alfabetos de Tlön. Pouco tempo depois, Borges e alguns companheiros descobrem, ao lado de um homem morto, um pequeno cone de metal, com dimensões aproximadas às de um dado e cujo peso é tão desproporcional a seu tamanho que chega a ser difícil levá-lo. “Esses cones pequenos e muito pesados (feitos de um metal que não é deste mundo) são imagens da divindade em certas regiões de Tlön”.¹⁶

Borges se espanta pelo fato de presenciar essas duas primeiras aparições, mas, para o leitor, o motivo parece óbvio: Borges estava imbuído de Tlön; é em parte através dele que a intrusão de Tlön se efetua, uma vez que a realidade que é Tlön não é separável dos enunciados, percepções e pensamentos nos quais ela se efetiva.

O conto coloca em questão, portanto, a separação entre fato e ficção que baliza a ontologia tácita da filosofia da gramática de nossas línguas. Nossa tendência imediata é negar a possibilidade dos fatos narrados no conto, uma vez que pressupomos que um mundo imaginário não pode invadir o mundo ontologicamente privilegiado que chamamos de real. Contudo, quando percebemos que essa própria divisão entre um mundo real das coisas e um mundo

16 Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 31.

ficcional da imaginação é parte de uma filosofia da gramática que a intrusão de Tlön vem transformar (pela efetivação de seu idealismo), entendemos que não temos como distinguir entre fato e ficção senão a partir de uma “ficção”. Obviamente, esse último uso do termo ficção não se orienta mais por uma oposição ao fato, mas, estabelecendo-se na impossibilidade de um fato senão como parte da ficção, assume um papel ontológico fundamental: “ficção” passa a indicar a ontologia efetivada por uma filosofia da gramática, a qual deve ser entendida então — para aproveitar um termo de Paul Preciado — como uma “ontologia-ficção”.¹⁷ A partir de agora, usarei o termo “ficção” sempre nesse sentido que o insere no termo composto “ontologia-ficção”.

Se, após essa discussão, voltarmos ao questionamento lançado no início do texto acerca da interpretação da filosofia da língua de Flusser nos moldes neokantianos, ficará claro, ao menos, que uma outra possibilidade interpretativa interessante se abre quando lemos a proposta de Flusser a partir dessas reflexões inspiradas por Nietzsche e Borges. Resumidamente, essa interpretação faz recuar o problema ontológico, entendendo que as relações possíveis entre Eu e não-Eu, sujeito e objeto, são já efeitos de certa língua-realidade ou ontologia-ficção. Ou seja, ela recusa a primazia ontológica da divisão (neo)kantiana do mundo entre o polo do sujeito/social e o polo da coisa/natureza. Não se trata de dizer que essa divisão esteja errada, apenas que ela é já efeito de certa ontologia-ficção — ou seja, a proposta é eliminar uma ontologia pré-fixada, uma “metafísica”, e colocar na base das considerações ontológicas o processo produtivo ficcional; a “mundação”, se quisermos adotar um vocabulário de inspiração heideggeriana. Uma vez efetuada essa “virada ontológica”, abdicamos da tarefa de elaborar um modelo ontológico abstrato que pudesse dar conta de todas as ontologias-ficção, e nos voltamos à tarefa de compreender os movimentos de transformação do mundo e das ficções que o articulam. Fora desse mundo articulado ficcionalmente, podemos supor apenas o seu oposto, isto é, o ainda inarticulado, aquilo que ainda pode vir a fazer parte de um mundo. Mas essa é uma noção puramente negativa e só pode levar a conceitos pouco compreensíveis, como o “nada” de Flusser, o (ainda) indizível.

17 Preciado, P. B. *Dysphoria mundi: o som do mundo desmoronando*. Trad. E. Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2023 [2022].

LÍNGUA-REALIDADE E ONTOLOGIA-FICÇÃO

Partindo da análise do conto de Borges e de algumas ideias de Nietzsche, propus acima uma interpretação da filosofia da linguagem de Flusser em *Língua e realidade* que colocou em destaque o conceito de “ontologia-ficção”, equacionado até aqui ao de “língua-realidade”. Agora, gostaria de refinar essa interpretação partindo de uma reflexão sobre as possibilidades semânticas abertas por esses dois termos compostos e pelas filiações que eles tendem a evocar.

Notemos, antes de começar, que *Língua e realidade* é um dos primeiros livros de Flusser. Como se poderia esperar, o autor encontra-se aqui mais preso ao campo de questões colocado por suas principais referências do que em suas obras posteriores, que consolidarão, cada vez mais, um modo próprio de pensar. Entre essas principais referências, estão, certamente, Heidegger e Wittgenstein — este último, inclusive, apresentado como “o pensador que mais profundamente penetrou o problema da língua”,¹⁸ como anteriormente citado.

O Wittgenstein com o qual Flusser dialoga, no entanto, parece ser o do *Tractatus Logico-Philosophicus*, não o do *Investigações filosóficas*. Na primeira dessas obras, publicada em 1921, as reflexões do autor giram em torno das possibilidades e dos limites da representação, sem subverter o papel filosófico tradicional da linguagem — qual seja, o de representar de modo mais ou menos fiel uma suposta realidade independente. Exatamente esse ponto é colocado em questão e abandonado na segunda obra mencionada, publicada postumamente, em 1953. Aí, a linguagem aparece como parte de uma dinâmica coletiva: falar é atuar em um contexto determinado, é participar de uma espécie de jogo de linguagem, de modo que “imaginar uma linguagem significa imaginar um modo de vida”.¹⁹

Essa guinada pragmática desloca o foco para o campo de práticas no qual uma fala *faz* sentido. A ênfase coloca-se aqui no verbo “fazer”, pois o sentido agora não se baliza mais principalmente pela remissão a um suposto referente, mas emerge como um movimento significativo em um campo de ação coletivo, um uso em um mundo compartilhado.

Se voltarmos aos termos compostos com o qual começamos essas considerações — “língua-realidade” e “ontologia-ficção” —, e levarmos em conta as palavras que os compõem, podemos pensar que o par “língua” e “realidade”

18 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 93.

19 Wittgenstein, L. *Philosophical investigations*, § 19. Trad. G. E. M. Anscombe et al. 4. ed. Oxford: Blackwell, 2009 [1953], tradução minha.

tende a remeter à problemática da representação, enquanto o par “ontologia” e “ficção” parece mais próximo da problemática da construção de mundo. É verdade que o termo composto “língua-realidade”, ao juntar com o hífen aquilo que as teorias tradicionais da linguagem tendem a separar, subverte a própria ideia de representação. No entanto, apesar dessa subversão, o próprio vocabulário utilizado parece estimular uma fixação nas questões da representação e dificultar a abertura de novos caminhos. Essa avaliação inicial, porém, precisa ser complementada pela consideração de algumas contribuições heideggerianas para a filosofia da linguagem.

Em *Ser e tempo*, publicado em 1927, Heidegger propõe uma filosofia que parte da atuação humana *in media res* (em meio às coisas) e não da abstração das representações: “o modo mais imediato de lidar [no mundo] não é o conhecer meramente perceptivo e sim a ocupação no manuseio e uso”.²⁰ O famoso exemplo dado por Heidegger é o de um martelo, com o qual nos relacionamos primeiramente na ação de martelar e apenas secundariamente como um ente discreto a ser observado como objeto no tempo e no espaço. Em termos heideggerianos, ele vem ao encontro primeiro “na ocupação e para ela”,²¹ ao modo da manualidade (um participante da ação de martelar). Com isso, Heidegger escapa do dualismo sujeito/objeto, uma vez que tanto a objetividade quanto a subjetividade ficam subordinadas ao elemento-chave da ocupação. “Enquanto ocupação, o ser-no-mundo é *tomado* pelo mundo de que se ocupa”.²² A tarefa fundamental do pensamento passa a ser a análise existencial desse ser-no-mundo, ou ser-aí (*Dasein*), que é como Heidegger procura se referir ao humano não como um ente definido por um conjunto de características, mas por essa abertura que o coloca sempre e inevitavelmente no mundo — ser-aí é *ser-no-mundo*, mas o mundo não está dado antes de ser com o ser-aí.

A linguagem aparece em *Ser e tempo* como peça-chave dessa dinâmica existencial. Como coloca Duarte, “a análise da linguagem se inseria [em *Ser e tempo*] no âmbito da analítica existencial, que desvelava o caráter de abertura do ser-aí [...]”.²³ As consequências relevantes para nós desse tratamento da linguagem são as seguintes: (1) a linguagem passa a ser considerada primeiramente como parte de um processo existencial que não remete a um mundo previa-

20 Heidegger, M. *Ser e tempo*, § 15. Trad. M. S. C. Schuback. 10. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015 [1927].

21 Heidegger, M. *Ser e tempo*, § 15.

22 Heidegger, M. *Ser e tempo*, § 13.

23 Duarte, A. Heidegger e a linguagem: do acolhimento do ser ao acolhimento do outro. *Natureza Humana*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 129-158, jan.-jun. 2005, p. 142.

mente dado, mas que é, ele mesmo, produtor de mundo, “mundador”; (2) como consequência, as funções referencial e informacional da linguagem ficam subordinadas a seu papel existencial; (3) a linguagem fica restrita ao modo de ser do ser-aí, ou seja, do humano entendido à maneira anteriormente indicada.

Esse ponto (3), no entanto, será colocado em questão na filosofia madura de Heidegger, uma vez que o filósofo procura meios de pensar o Ser para além de sua ancoragem no ser-aí. Para citar novamente Duarte: “em vez de afirmar que a linguagem deve ter o mesmo modo de ser do ser-aí, agora Heidegger diz que pensar a essência da linguagem é pensar a essência do humano”.²⁴ De certo modo, a relação se inverte: a linguagem se produz para além do humano e os humanos participam dela. Nos termos de Heidegger: “A linguagem fala. O homem fala à medida que corresponde à linguagem”.²⁵

Essa nova abordagem levará Heidegger a destacar a poesia como elemento fundamental que permitiria uma relação autêntica e quase mística com a linguagem, na qual seria possível “escutar o Ser”. Abre-se aqui a possibilidade de um pensamento em que o Ser viria à linguagem. Tal pensamento, observa Duarte, “não está nunca a serviço do agir prático ou do fazer, não é nunca uma forma de *práxis* ou de *poiésis*, nem pertence ao campo da teoria e do conhecimento, pois não produz efeitos nem causa nada, mas consiste em corresponder ao apelo do próprio ser”.²⁶ Qualquer semelhança com ideais românticos ou gnósticos não parece ser mera coincidência.

Se voltarmos agora a *Língua e realidade*, não será difícil observar a estreita proximidade do tratamento flusseriano com o heideggeriano da linguagem. A começar pela insistência de Flusser no clima existencial de cada língua e no papel da poesia como aquilo que permitiria, em seus termos, “arranca[r] algo (es) das profundezas do inarticulado [...]”.²⁷ Mas Flusser considera que, mesmo na camada poética, o intelecto não se realiza totalmente. Aí, ele está “exposto ao nada, e nesse sentido supera a língua. Contudo, está como que prostrado diante do nada em admiração muda, esperando ser *inspirado*”.²⁸ Flusser concebe então um plano suprapoético, o da oração, no qual o intelecto supera a língua de vez, mas dissolve-se no mesmo movimento, chegando ao nada do silêncio.

24 Duarte, A. Heidegger e a linguagem, p. 143.

25 Heidegger, M. A linguagem. In: _____. *A caminho da linguagem*. Trad. M. S. C. Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 26.

26 Duarte, A. Heidegger e a linguagem, p. 145-146.

27 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 192.

28 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 199.

Esse silêncio autêntico é um dos polos de um globo com o qual Flusser ilustra seu modelo dos diversos níveis de autenticidade da língua.²⁹ No polo oposto, temos o silêncio inautêntico. Partindo dele, temos os seguintes níveis: balbuciar; salada de palavras; conversa fiada; música; plástica; conversação; poesia; oração. Esse modelo em níveis pressupõe um ideal de autenticidade que empresta à proposta de Flusser o mesmo sabor romântico ou gnóstico que observamos em Heidegger.

Os dois podem ter se afastado das metafísicas da substância, da natureza, dos átomos, da alma, ou de Deus como um ente separado do mundo. Não obstante, a noção de autenticidade continua colocando em jogo certa concepção de uma realidade mais real/autêntica — mesmo se esta for irrepresentável e dinâmica. Ou seja, embora uma realidade exterior como ancoragem de uma representação “verdadeira” no sujeito tenha saído de cena, o âmbito de uma realidade mais real/autêntica retorna no papel do Ser inacessível que a linguagem permite escutar. Essa escuta se apresenta mesmo como definidora de certo ideal para a vivência humana. Com o ideal da escuta do Ser, então, o par língua/realidade continua a girar em torno da possibilidade de acesso ao “mais real/autêntico”, mesmo quando reconhece o papel ontologicamente produtivo da língua, indicado pelo termo composto “língua-realidade”.

Podemos assumir, então, o par língua/realidade como aquele definido pela questão do acesso a uma dimensão mais real/autêntica da realidade. Em contraposição, gostaria de apresentar o par ontologia/ficção como aquele marcado pelo compromisso com o que se convencionou chamar de “ontologia plana” — uma ontologia que recusa privilegiar uma dimensão qualquer da realidade como mais real/autêntica. Qualquer pensador comprometido com essa postura ontológica gela imediatamente na cadeira quando alguém começa tentar “escutar o Ser”. Bruno Latour, um dos autores de referência quando se fala de ontologia plana, elabora uma crítica interessante a essa postura em *Jamais fomos modernos*: quem acha que o Ser só se mostra em uma inspiração poética ou divina parece já ter se distanciado da diretriz filosófica da primazia da ocupação. Latour aproveitou uma reflexão de Heidegger sobre Heráclito baseada na seguinte história: Heráclito se aquecia frente a um forno e alguns visitantes teriam ficado espantados ao verem o grande filósofo buscar calor como qualquer mortal vulgar.

29 Flusser, V. *Língua e realidade*, p. 281.

Percebendo isso, Heráclito teria dito: “também aqui os deuses estão presentes”. Os visitantes pareciam supor que os Deuses ou o Ser dos quais os filósofos buscavam se aproximar só poderiam ser encontrados no extraordinário.

Da mesma forma, Heidegger e seus seguidores esperam encontrar o Ser unicamente nos caminhos [da Floresta Negra] que não levam a lugar nenhum [...]. Nos outros lugares, há apenas o deserto. [...]. Heidegger faz com o mundo moderno aquilo que os visitantes fizeram com Heráclito: o golpe do desprezo.³⁰

Latour procura recuperar a primazia da ocupação mundana indicada pelo jovem Heidegger. Partindo daí, recusa qualquer tentativa de conceber uma dimensão mais real ou mais autêntica da realidade. Nesse sentido, aproxima-se de dois autores com quem dialogamos anteriormente: Nietzsche e o Wittgenstein das *Investigações filosóficas*. O par ontologia/ficção parece muito mais adequado para indicar os questionamentos desses autores do que o par língua/realidade. Se quisermos recuperar o trecho de Duarte anteriormente citado para situar o ideal heideggeriano da escuta do Ser, podemos marcar o compromisso pragmático desses pensadores a partir de sua antítese: para eles, o pensamento está inevitavelmente a serviço do agir prático ou do fazer e é sempre uma forma de *práxis* e de *poiésis*. O par ontologia/ficção marca então o caráter ontologicamente produtivo e *mundano* das ficções,³¹ eliminando, ao mesmo tempo, a possibilidade de privilégio ontológico. Obviamente, uma ficção pode ser privilegiada de diversas outras maneiras, mas todo privilégio é resultado de certa valoração que só pode se instituir no movimento de “intrusão” de certo mundo, como vimos com o idealismo de Tlön. Assim, toda valoração é já parte da consolidação ontológica de certa ficção e não pode ser utilizada para lhe dar, em retrospecto, privilégio ontológico.

30 Latour, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994 [1991], p. 65.

31 Aqui, “mundano” pode ser entendido simplesmente no sentido de que não busca olhar do mundo para o “Ser”. No entanto, esse termo possui outras ressonâncias interessantes, que espero deixar mais claras em um livro ainda não finalizado, provisoriamente intitulado *Design mundano*.

ONTOLOGIA-FICÇÃO E DESIGN

A reflexão sobre os dois pares conceituais indicados pelos termos compostos “língua-realidade” e “ontologia-ficção” nos fez percorrer um longo caminho. Notamos inicialmente que os dois termos se sobrepõem em sua negação do tradicional dualismo que separa de antemão sujeito e objeto, língua e realidade, fato e ficção. A conexão promovida pelo hífen nos termos “língua-realidade” e “ontologia-ficção” é, em primeiro lugar, uma afronta a esses dualismos que vim associando a uma postura (neo)kantiana. No que diz respeito a essa negação, os dois termos podem ser usados como sinônimos.

Ao longo da exploração do último tópico, porém, refinamos a problemática colocada por *Língua e realidade* e, assim, aproveitamos os termos “língua-realidade” e “ontologia-ficção” para indicar duas posições ontológicas conflitantes. O primeiro se filia ao ideal heideggeriano de “escuta do Ser” e parece ser também o que melhor abarca a proposta de Flusser em *Língua e realidade*. O segundo termo rompe com tal ideal e aponta para uma ontologia plana, produtiva e mundana.

Para situar a postura indicada pelo termo “ontologia-ficção”, aproveitei algumas ideias de Nietzsche, de Latour e do Wittgenstein de *Investigações filosóficas*. Como se percebe, esse é um conjunto um tanto heterogêneo de autores. Embora não haja espaço neste capítulo para desenvolver um diálogo mais aprofundado com suas ideias, o importante é notar que eles aparecem aqui como representantes de certo comprometimento com essa ontologia que caracterizei como plana, produtiva e mundana. É tal postura ontológica geral que procurarei desdobrar nesta última seção.

Começemos explorando rapidamente os três termos que usei para caracterizar a postura ontológica a ser defendida aqui: plana, produtiva e mundana. Acredito que a caracterização “plana” já ficou suficientemente clara no tópico anterior — trata-se da recusa ao privilégio ontológico, advinda da percepção de que não há critérios supramundanos (ou transmundanos, para falar com Nietzsche) que pudessem ser utilizados para julgar o mundo. A caracterização de “produtiva” pretende indicar que o mundo é dinâmico e parte de um processo que gerará outros mundos. Se quisermos parodiar o título de um famoso livro de Bruno Munari, poderíamos dizer: “Dos mundos nascem mundos”.³² Daí derivamos também a percepção de que não

32 Munari, B. *Das coisas nascem coisas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1981].

há nenhum princípio ou processo supramundano que possa responder pelo mundo ou indicar seu modo mais autêntico/perfeito de ser, tal como Deus, *logos* ou o *Sein/Seyn* heideggeriano (entre muitos outros candidatos). É essa percepção que pretendo indicar com o termo “mundano”. Como se pode observar, as três caracterizações se imbricam e se complementam.

Um dos efeitos mais imediatos de se assumir a postura indicada pelo termo “ontologia-ficção” é a colocação em primeiro plano das atuações particulares — isto é, mundanas, situadas, comuns —, das conexões e das disputas como produtoras de mundo. Como Latour costuma insistir, o abandono dos elementos metafísicos que tradicionalmente concentram a agência elimina ao mesmo tempo a sugestão de que os demais elementos do mundo não possuem agência. Por isso, uma ontologia plana leva também a uma distribuição da agência. Sai de cena a noção de algum absoluto que pudesse criar o mundo de fora, como Deus, conformá-lo a uma ordem única, como o *logos*, ou expressar-se nele de maneira mais ou menos autêntica, como o Ser. E, com ela, sai de cena também a ideia de um absoluto dentro de nós, como a noção de um sujeito transcendental, de uma razão transcendental ou de um tipo qualquer de espírito que permitisse receber uma revelação dos deuses ou escutar o Ser.

O que resulta daí? Uma perspectiva puramente materialista? De modo algum, uma vez que a ideia de matéria como algo inerte não é mais do que a contraparte desses princípios transcendentais concentradores da agência, tais como Deus ou sujeito. O materialismo é apenas o outro lado do idealismo.³³ Com o conceito de “ontologia-ficção”, afastamo-nos dos dois ao mesmo tempo. Como resultado, a produção de mundo deixa de ser pensada de cima para baixo e passa a ser pensada de baixo para cima — como o desdobramento não totalizante de uma miríade de atuações que convergem ou divergem.

Para fazer referência à produção de mundo pensada nesses termos, gostaria de utilizar uma palavra que ocupou a mente de Flusser no final da década de 1980 e início de 1990: “design”. Em um pequeno ensaio intitulado “Sobre a palavra design”,³⁴ Flusser resgata algumas raízes do termo para apontar que “design” passa por cima do dualismo entre uma dimensão supostamente objetiva e outra suposta-

33 “A matéria [...] é o mais idealista dos produtos da mente”. Latour, B. *An Inquiry Into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Trad. C. Porter. Cambridge: Harvard University Press, 2013 [2012], p. 106, tradução minha.

34 Flusser, V. Sobre a palavra design [1990]. In: _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. R. Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

mente subjetiva da produção, normalmente referidas, respectivamente, pelos termos “técnica” e “arte”. O mais interessante para nós, contudo, é o final do texto, no qual Flusser aponta que sua própria análise do termo “design” segue um design determinado; ou seja, que a compreensão de design é já objeto de design. Em última instância, “tudo depende do design”.³⁵ Isso nos leva a um vórtex conceitual bastante próximo do que encontramos em nossa análise do conto de Borges quando observamos a impossibilidade de avaliar o estatuto ontológico de Tlön, uma vez que sua intrusão impunha os próprios parâmetros que a legitimavam.

Com efeito, se voltarmos a nossas reflexões sobre o conto de Borges, será fácil observar que as questões que ele coloca estão bastante afinadas com aquelas indicadas pelo termo “ontologia-ficção”. O termo “design”, por sua vez, parece o mais adequado para indicar o processo por meio do qual Tlön se coloca na existência.

Vale insistir que “design”, nessa acepção ontológica que estou propondo, não remete a produção a um agente criador. É verdade que, no “pós-escrito” de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges sugere que uma carta de certo Gunnar Erfjord “elucidava inteiramente o mistério de Tlön”,³⁶ uma vez que remetia sua criação a uma sociedade secreta fundada no século XVII com o propósito de inventar um país. No entanto, a própria sequência do texto já começa a diluir essa “elucidação” inicial, uma vez que diversos acontecimentos imprevistos vão alterando o propósito inicial e os rumos do trabalho. Por exemplo, o “interessamento” (para falar como Latour), no século XIX, de um milionário americano que deixa sua herança para a sociedade secreta em questão, mas exige a renegação de Cristo e a ampliação do projeto para a construção de um mundo, não mais apenas de um país. A Enciclopédia de Tlön a que Borges teve acesso seria resultado do trabalho dessa sociedade secreta, orientado pelo propósito inicial reformulado a partir de filiações e imposições diversas. Mas a intrusão de Tlön está apenas começando com a finalização da enciclopédia, pois depende também de sua capacidade de disseminação e de cooptação. Os quarenta volumes da Enciclopédia foram “exumados” por um jornalista em uma biblioteca de Memphis, e o “achado”, infinitamente propalado pela imprensa internacional, de modo que “manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões [...] abarrotam e continuam abarrotando a Terra. Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um

35 Flusser, V. Sobre a palavra design, p. 186.

36 Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 28.

ponto”.³⁷ Essa última frase deixa bastante explícito que o que está em jogo na intrusão de Tlön foge ao controle dos supostos “autores” desse mundo imaginário, e, igualmente, ao controle da mídia ou daqueles que costumam ser chamados de “receptores” nos estudos de comunicação. Trata-se do design como aquilo que faz a passagem entre o que normalmente é chamado de “ficção” (no sentido fraco do termo) e aquilo que se costuma considerar “realidade”: é por isso que insisto em sua relevância ontológica, nos termos da ontologia-ficção.

Com essa compreensão do design, aproximamo-nos do conceito de “design ontológico”, proposto por Terry Winograd e Fernando Flores e desenvolvido por Tony Fry e Anne-Marie Willis nas décadas seguintes.³⁸ O trabalho de todos esses autores é fortemente baseado no pensamento de Heidegger, e algumas das críticas feitas anteriormente a este filósofo valem também para suas ideias. Ainda assim, é possível observar como a preocupação com o design os afasta imediatamente da postura romântico-gnóstica que busca na poesia (ou pior, na política) uma “escuta do Ser”. Quando partimos do design, a percepção de nossa dependência de um mundo já posto (que atua também em nosso pensamento) não leva à busca por um “fora” que nos indicasse o caminho para um mundo mais autêntico; mas sim ao engajamento ativo, embora reconhecidamente parcial, com este mundo que está em transformação junto conosco. Assim, embora possamos propor em relação ao design uma inversão semelhante à que Heidegger propôs em relação à

linguagem — “o design projeta. O humano projeta ao corresponder ao design” —, isso não deve levar à percepção de que nós, humanos, não temos nenhuma agência, mas sim à de que nossa agência é sempre parcial e relativa a outros projetos em curso, dos quais inevitavelmente participamos.

37 Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 30-31.

38 Winograd, T.; Flores, F. *Understanding Computers and Cognition: a New Foundation for Design*. Reading: Addison-Wesley, 1987; Willis, A.-M. Design ontológico. In: Portugal, D. B.; Kussler, L. M.; Hagge, W. (org.). *Quando fazer é pensar: conectando design e filosofia*. Rio de Janeiro: PPDESDI, 2023; Fry, T. *Design Futuring: Sustainability, Ethics and New Practice*. Oxford: Berg, 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das propostas de Flusser em *Língua e realidade*, e passando pelas especulações de Nietzsche e Borges, chegamos a uma compreensão da língua como produtora de realidade, indicada pelo termo composto “língua-realidade”. Em seguida, mostramos que o par língua/realidade ainda nos deixa presos a problemas de realidade e autenticidade,

e propusemos o termo “ontologia-ficção” como uma alternativa pragmática. Após uma discussão terminológica, terminamos evocando ainda uma última palavra — “design” — com a qual destacamos o caráter produtivo e mundano das ontologias-ficção.

Apesar do caráter ensaístico do texto, acredito que ele oferece referências e reflexões importantes para pensarmos a passagem de uma virada linguística para uma virada ontológica essencialmente pragmática, que traz para primeiro plano o design. Concordamos com Flusser: tudo depende do design; mas vale ressaltar que o design não se institui como fundamento, pois depende de tudo.

Tecno-ontologia flusseriana

procedências e dissidências em Ortega y Gasset,
Heidegger e Simondon

Antônio Frederico Lasalvia

ESPECULAÇÕES EM TORNO DA PRATELEIRA

Os editores expressaram algum receio quanto à abrangência temática do presente escrito. Relacionar a obra de Vilém Flusser a uma constelação que reúne alguns dos filósofos centrais ao pensamento da técnica no contexto europeu do século XX abre espaço para considerações que decerto excedem o escopo de um único capítulo. Contudo, antes de exaustivo, tal delineamento é decididamente introdutório e aponta, de maneira mais ou menos arbitrária, para alguns pontos de contato entre o pensamento de Flusser e a obra de José Ortega y Gasset, Martin Heidegger e Gilbert Simondon. Embora estas relações sejam vastas e nem todas inéditas (quando for pertinente, apontar-se-á para estudos que aprofundam alguns dos temas aqui tratados), o esforço por conectar este conjunto de pensadores se justifica por uma afinidade ontológica subjacente, que jaz na forma como a quadra de tecnólogos pensa a *condição da técnica humana* — ou, melhor posto, a *condição humana da técnica*. Ou seja, estes filósofos abordam a técnica não apenas como uma questão instrumental, mas como parte intrínseca da própria condição humana.

Dito isto, levanta-se ainda outra problemática relativa à heterogeneidade dos aglomerados e das multidões — desta vez, uma diversidade concentrada na pessoa singular de Vilém Flusser. Tal exuberância é oportunamente ilustrada em sua autobiografia pela expressão *a gente*. Segundo aponta Gustavo Bernardo,

Com “a gente” no lugar do “eu” ou do “nós”, o filósofo diz “eu” e diz, ao mesmo tempo, “nós”, ou melhor, diz “toda a gente”. Assim ele questiona de dentro, na forma, o “eu solar”, isto é, o “eu” centro do sistema e do universo. Em decorrência, questiona igualmente todo o *cogito* cartesiano que informa e modela o pensamento ocidental e a sua expressão.¹

Como esta coesa profusão de personalidades importa para a presente introdução? Eis que Flusser, na orgulhosa sina de judeu errante, pertence à academia sem seguir os seus protocolos à risca. Sendo assim, ele constrói, ao longo das décadas e em quatro línguas, uma filosofia *desfundamentada* que, em concordância com o seu diagnóstico do pensamento contemporâneo, nem sempre prossegue de maneira linear.

E aqui outro dado biográfico adquire relevância: de certo modo, a prática de colunista e a forma do ensaio, elementos que inauguram a vida intelectual de Flusser no Brasil, condicionam a maneira de pensar do autor, uma vez que ele mesmo “vive ensaisticamente (isto é, não quem apenas escreve ensaios, mas [se torna] aquele para o qual a própria vida é ensaio para escrever ensaios)”.² De modo algum isto significa uma insuficiência para desenvolver volumes de fôlego, como é o caso de obras consagradas como *Filosofia da caixa preta*, seguida por *Elogio da superficialidade*. No entanto, este estudo se concentra em seus escritos menos programáticos e, de certo modo, mais espontâneos — ensaios concebidos originalmente como material preparatório para aulas ou publicados em periódicos, antes de serem reunidos em volumes posteriores.

Notoriamente, o imperativo do espaço e o condicionamento estilístico funcionam como terreno fértil onde Flusser semeia questões profundas de maneira anedótica e ágil. Nesse sentido, a abordagem fragmentária que compõe obras como *Da religiosidade*, *Ficções filosóficas*, *Natural:mente*, *O mundo codificado* ou *Gestos* faz com que o autor levante problemáticas consideráveis sem persegui-las até às últimas

1 Flusser, V. *Bodenlos*: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007, p. 15.

2 Flusser, V. *Bodenlos*, p. 107.

consequências. Assim sendo, e dado que o trio de filósofos aqui elencado aborda questões análogas — nomeadamente, a técnica como articulação híbrida entre o natural e o artificial (Ortega y Gasset), a ameaça ontológica da tecnociência moderna (Heidegger) e as implicações éticas dos modelos de mediação material (Simondon) —, o presente exercício pretende explicitar estas relações através de uma leitura comparada. Num nível primário, importa apontar para a influência seminal desses autores sobre o pensamento de Flusser, e, num nível secundário, interessa expor suplementos viáveis para o desenvolvimento contemporâneo desse pensamento.

À moda da figura central a este capítulo, o rigor metodológico aqui adotado ocupa um segundo plano em relação às possibilidades criativas abertas por um pensamento que convive bem com a dimensão especulativa da escrita. Não obstante, um breve *excursus* rumo à averiguação bibliográfica permitirá situar a plausibilidade da discussão que se segue no que diz respeito à relação efetiva de Flusser com as ideias de Ortega y Gasset, Heidegger e Simondon.

No que consta da biblioteca pessoal de Vilém Flusser, organizada pelo Vilém Flusser Archiv,³ as únicas fontes primárias possuídas pelo autor dizem respeito ao filósofo Martin Heidegger, em publicações em língua francesa e alemã. Flusser dispunha dos títulos *Identität und Differenz* (Günther Neske, 1957), *Reponses et questions sur l'histoire et la politique* (Mercure de France, 1977), *Sein und Zeit* (Max Niemeyer, 1927) e *Zur Sache des Denkens* (Max Niemeyer, 1969). Em relação a José Ortega y Gasset, Flusser detinha um estudo redigido em inglês pelo espanhol José Mora Ferrater intitulado *Ortega Y Gasset: an outline of his philosophy* (Yale University Press, 1963). No tocante a Gilbert Simondon, não constam registros de fontes primárias ou fontes secundárias dedicadas a este tecnólogo no arquivo pessoal do autor.

Claro está que este breve levantamento não é capaz de sondar os volumes consultados em vida (e não diretamente possuídos) através de visitas a bibliotecas e empréstimos amistosos, ou obras deixadas para trás durante a diáspora pessoal de Vilém Flusser. Além disso, essa limitada amostragem não é apta a analisar os efeitos colaterais de uma vida intelectual ativa que, através de publicações, conferências e congressos, acarreta na assimilação, mesmo que

3 Disponível em: www.flusser-archive.org. Acesso em: nov. 2024.

parcial, de pensamentos que pairam sobre os circuitos intelectuais da época (como é o caso da *cibernética*, ideia em vários momentos apontada, mas pouco aprofundada na obra do autor).⁴

Se é verdade que Flusser por vezes abstém-se do rigor de traçar a origem de suas ideias e de citar formalmente as suas influências sob pretexto de “criar atmosfera de abertura para campo virgem”,⁵ reconhece-se que este hiato nem sempre é o caso. O presente capítulo não ignora a presença de referências nominais a figuras fundantes de seu pensamento, como Aristóteles ou Wittgenstein, e são justamente tais relatos que permitem confirmar, sem sombra de dúvidas, o efeito de Heidegger e Ortega y Gasset sobre o autor. Em relação a este último, vale referir o episódio explicitamente narrado na autobiografia filosófica de Flusser, que atesta a influência do espanhol supracitado. Durante sua juventude em Praga, Flusser é tomado por um fascínio fundamental ao ser exposto ao pensamento de Ortega y Gasset. Tal atração estende-se para além da mensagem e diz respeito, acima de tudo, à forma orteguiana, a qual Flusser ambiciona por seu modelo “simples, econômico e penetrante”.⁶

Simples, econômico e penetrante são três adjetivos cabíveis ao texto de Flusser. Contudo, conforme seu pensamento adquire maturidade, o caráter de economia muitas vezes acaba por tolher referências explícitas às fontes das quais bebe. Diante de tal ausência basilar, jaz uma oportunidade: reatar pontas soltas e rearticular pensamentos distintos, dado que as principais correntes filosóficas da época (como a fenomenologia e o existencialismo) são incorporadas por Flusser durante o seu período de formação intelectual através de leituras heréticas. No limite, e na ausência de uma influência direta — como tudo indica ser o caso da abordagem de Gilbert Simondon, apontado na terceira parte do presente capítulo —, tal exercício permitirá evidenciar o caráter homólogo de pensadores da técnica do século XX que, apesar de isolados, produzem abordagens ressonantes. O texto a seguir organiza-se de forma cronológica em relação às publicações sobre a técnica dos três autores tratados.

4 Sobre a relação entre Flusser e a cibernética, ver: Felinto, E. Pensamento poético e pensamento calculante: o dilema da cibernética e do humanismo em Vilém Flusser. *Flusser Studies*, Lugano, Suíça, v. 15, 2013.

5 Flusser, V. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações, 2018, p. 10.

6 Flusser, V. *Bodenlos*, p. 73.

UM CENTAURO ONTOLÓGICO

No contexto de uma série de aulas oferecidas na Universidade de Verão de Santander em 1933, o filósofo espanhol José Ortega y Gasset produz uma reflexão que posteriormente será publicada sob o título de *Meditação sobre a técnica*. Apesar de o fundador da Escola de Madrid não ter sido o primeiro a se debruçar sobre o problema da técnica, e de admitidamente não tê-lo feito de maneira “depurada”,⁷ ele considera grande parte dos esforços precedentes “indignos, por certo, de seu enorme tema”.⁸ Contudo, segundo ressalta Luís Washington Vita em sua introdução à edição brasileira, “em verdade o enorme tema fora disputado com alguma dignidade antes de 1933”,⁹ através de títulos como a *Philosophie der Technik* de Ernst Kapp, de 1877, ou da obra homônima de Eberhard Zschimmer, de 1914. Também vale mencionar a reflexão de Oswald Spengler, publicada dois anos antes da meditação de Ortega y Gasset, denominada *Der Mensch und die Technik*.

A rigor, o tema tratado por Ortega y Gasset é mais antigo que a própria filosofia. A técnica enquanto atributo distintivo do ser humano é quase um truísmo do Ocidente, uma vez que esta noção já está patente no umbigo da tradição legada ao Mediterrâneo através da mitologia grega. A alegoria sobre a origem do manejo do fogo através do titã Prometeu frisa a ideia de que a humanidade difere do restante da criação por causa de seus artifícios. Contudo, tanto José Ortega y Gasset quanto Vilém Flusser se aventuram a especular sobre a situação híbrida da técnica. Nesse sentido, estes pensadores vislumbram sua gênese extra-humana, num processo que posteriormente será intensificado por esforços técnicos no sentido rigoroso do termo.

No subsolo do estado atual da técnica, Ortega y Gasset conceitualiza um fenômeno indutor, o qual nomeia como *técnica do acaso*. O ato técnico, neste contexto, é *sem causa* na medida em que decorre de maneira fortuita. Segundo concebe o espanhol, a origem da técnica remonta a um estado pré ou proto-histórico da espécie humana e desponta de maneira imprevista e não intencional. Referindo-se ao sujeito causador desse tipo de feito, o autor afirma: “[...] é antes a solução que o busca, e não o contrário. No manejo constante e indeliberado das coisas circundantes

7 Ortega y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1963, p. 3.

8 Ortega y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica*, p. IX.

9 Ortega y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica*, p. IX.

se produz de imediato, por puro acaso, uma situação que dá resultado novo e útil”.¹⁰ Em outras palavras, os primeiros eventos técnicos surgem, por assim dizer, por precipitação — e não propositalmente.

Contudo, a certa altura a técnica destaca-se da mera ocorrência casual e torna-se ação deliberada: sua mobilização passa a vislumbrar causas e efeitos. Para o filósofo, este episódio no processo de antropogênese possui graves consequências ontológicas. A questão paradoxal pode ser posta da seguinte maneira: o ser humano, enquanto produto da natureza, passa a pertencer simultaneamente à ordem do dado e do não dado. Segundo identifica Ortega y Gasset:

[...] o ser do homem tem uma estranha condição de que em parte resulta afim com a natureza, mas outra parte não, que é ao mesmo tempo natural e extranatural, uma espécie de centauro ontológico, que meia porção dele está imersa, evidentemente, na natureza, mas a outra parte transcende dela.¹¹

Sendo assim, o pensador da circunstância atenta para a insólita dimensão que emerge da relação entre o meio e o sujeito, dado que este distancia-se daquele pela singular existência de uma intencionalidade por trás de seus atos — característica responsável por fazer surgir aquilo que até então não havia. Em outras palavras, dado que “[a] técnica é o contrário da adaptação do sujeito ao meio, posto que é a adaptação do meio ao sujeito”,¹² esta produz uma dimensão inédita da realidade, uma vez que é “[...] a reação enérgica contra a natureza ou circunstância que leva a criar entre esta e o homem uma nova natureza posta sobre aquela, uma sobrenatureza”.¹³

Em síntese, para Ortega y Gasset, a sobrenatureza da técnica é o traço marcante da identidade humana: “Eis aqui por que o homem começa quando começa a técnica. A largura, menor ou maior, que esta lhe abre na natureza é o alvéolo onde pode alojar o seu excêntrico ser”.¹⁴ Ou seja, apesar de sua origem natural, o ser humano deriva da natureza através da técnica.

Vilém Flusser também se atreve a investigar esta zona cinzenta entre o natural e o artificial em muitos de seus escritos. Em uma fase já madura de seu pensamento, em 1979, no contexto de regresso à Europa depois de trinta

10 Ortega y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica*, p. 77.

11 Ortega y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica*, p. 38.

12 Ortega y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica*, p. 14.

13 Ortega y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica*, p. 14.

14 Ortega y Gasset, J. *Meditação sobre a técnica*, p. 45.

anos de vivências nos trópicos, o tcheco-brasileiro empreende, nas palavras de Rodrigo Duarte, “um grande esforço de compreensão do seu ‘novo’ ambiente — bastante alterado desde sua fuga de Praga em 1940, do qual resultaram reflexões mais imediatamente ‘fenomenológicas’[...]”.¹⁵ Ao narrar uma das experiências que confluem para a escrita do livro *Natural:mente*, Flusser descreve o sinuoso percurso do Passo de Fuorn, estrada situada nas encostas da cadeia de vales alto-adagianos, no interstício entre Itália, Áustria e Suíça. Apesar do aparente aspecto de obra recente da engenharia, a existência desse caminho é pré-histórica. Segundo descreve o autor:

O Passo de Fuorn foi, durante incontados milênios, o caminho das manadas de cavalos selvagens, do gado “Ur” e das renas, perseguidas pelos caçadores paleolíticos, nossos antepassados. O traçado da estrada atual foi “construído” por tais manadas. O projeto da estrada é dos cavalos, dos touros, das renas. Apenas a sua execução atual é produto de trabalho humano, como devem ter sido incontáveis execuções anteriores. Se projeto e ideia foram considerados conceitos parentes, quem teve a ideia de fazer a estrada foram os animais da tundra. Foram eles os que ousaram. E nós, que viajamos de automóvel de Bolzano para Zarnitz, estamos apenas seguindo os seus passos, exatamente como o faziam os caçadores, nossos antepassados.¹⁶

Ao atribuir o projeto de uma estrada (feito eminentemente técnico, diga-se de passagem) a uma manada de quadrúpedes, Flusser suprime o fundamento de uma diferença tradicionalmente irreconciliável entre natureza e artifício.

Por outras palavras, a proposição do autor mina a narrativa do excepcionalismo humano justificado pelo privilégio técnico ao entender que o gesto antropológico não faz mais do que formalizar um processo natural preexistente.

No entanto, Flusser não endossa uma visão holística da técnica, uma vez que seu pensamento problematiza a narrativa que a apresenta como catalisadora de uma suposta harmonia cósmica. Em outro texto, “Rodas”, originalmente publicado em alemão em 1991 — no mesmo ano de sua morte —, Flusser ressalta o atrito inerente à técnica ao afirmar que, no que diz respeito às invenções tecnológicas, “[c]ada movimento é um delito cometido por homens e coisas contra si mesmos e contra a eterna ordem circular [...]”.¹⁷ No ano anterior, em 1990, Flusser publica o ensaio

15 Prefácio de Rodrigo Duarte em Flusser, V. *Pós-História*: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011, p. 7.

16 Flusser, V. *Natural:mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011, p. 21.

17 Flusser, V. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. Org. R. Cardoso. Trad.: R. Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 69.

“Sobre a palavra design”, também em alemão, no qual reforça a ideia da técnica como um desafio à disposição natural do mundo. De fato, a mediação técnica se dá por meio de artefatos que operam como próteses do corpo humano — um ponto que será retomado na última parte deste capítulo. Nesse sentido, a humanidade mobiliza o artifício não como forma de se integrar ao mundo, mas para contrariar sua própria realidade e as condições que lhe são impostas. Esse entendimento em Flusser transparece na seguinte passagem: “Uma ‘máquina’ é portanto um dispositivo de enganação, como por exemplo a alavanca, que engana a gravidade, e a ‘mecânica’, por sua vez, é uma estratégia que disfarça os corpos pesados. Outra palavra usada nesse mesmo contexto é ‘técnica’”.¹⁸

Ao investigarem a paisagem filosófica da tecnologia, tanto Vilém Flusser quanto José Ortega y Gasset questionam as dicotomias convencionadas entre natureza e artifício. Ortega y Gasset concebe os seres humanos como “centauros ontológicos” — simultaneamente imersos na natureza e capazes de transcendê-la por meio da técnica. De modo semelhante, Flusser desfaz as fronteiras rígidas entre processos naturais e artificiais, sugerindo sua origem híbrida e interdependente. Essa perspectiva comum permite enxergar a técnica não apenas como um meio instrumental, mas como um modo fundamental de existência que transforma tanto o mundo humano quanto o natural. Assim, ambos os filósofos desafiam, por um lado, concepções reducionistas de excepcionalismo humano e, por outro, narrativas deterministas sobre o progresso tecnológico.

Para além da dualidade e ambivalência entre o natural e o artificial, a dimensão social da técnica também é um tema comum a ambos os autores. Isto é, as consequências dos desdobramentos tecnológicos para as formas de organização da sociedade foram objeto de reflexão tanto de Ortega y Gasset como de Vilém Flusser. Especial atenção é dada para a condição contemporânea de uniformização: se o espanhol reconhece na sociedade de massa um sujeito descompromissado e sujeito às máquinas, o tcheco-brasileiro atenta para a condição de funcionário, cujo trabalho é garantir o funcionamento opaco de aparelhos incognoscíveis. Os dois autores conceptualizam os modos de subjetivação nesse contexto pelos respectivos conceitos de *homem-massa* e *funcionário*, com particulares diagnósticos e propostas para tal condição. José Maurício de Carvalho já teceu longas considerações sobre o diálogo entre Flusser e Ortega y Gasset por este ponto

18 Flusser, V. *O mundo codificado*, p. 182.

de vista.¹⁹ De modo a não prolongar esta seção, a dimensão social da técnica não será aprofundada aqui, mas será tratada nos próximos dois pontos através da perspectiva de outros dois pensadores.

FENOMENÓLOGO DA FLORESTA NEGRA

Para além de Ortega y Gasset, outro filósofo que se ocupou da questão da técnica em meados do século XX foi Martin Heidegger. O contato de Flusser com o seu pensamento foi tardio, mas sistemático. Ao contrário do espanhol, cujos escritos foram lidos fulgurantemente durante a juventude, a exposição de Flusser às ideias do alemão só ocorreu depois de sua mudança para o Brasil. Em parte, tal contato se deveu à influência da tradição fenomenológica existencial sobre os círculos intelectuais que orbitavam a Universidade de São Paulo (USP) depois do segundo pós-guerra. Nesse contexto, deve-se nomear o grotesco fato de que a ocupação nazista de Praga em 1939 — e consequente fuga de Vilém Flusser para São Paulo — ocorreu simultaneamente à continuidade da afiliação (ainda que passiva) de Heidegger ao Partido Nacional-Socialista, até a sua dissolução em 1945. O curioso neste caso bizarro é que, apesar de ocuparem posições opostas durante este episódio de atualização da barbárie civilizacional, ambos os autores pensaram a técnica contemporânea (incluindo as suas nefastas consequências para a cultura) de maneira semelhante.

No seminal ensaio “A questão da técnica”, publicado em 1953, Martin Heidegger descreve o desenvolvimento tecnológico na modernidade em oposição à sua condição pré-industrial. De acordo com o seu argumento, o progresso sem precedentes observado pela tecnociência é ambíguo, dado que o seu desenrolar representa, ao mesmo tempo, uma forma de desvelamento e desafio à natureza. Sob esta luz, a técnica moderna revela a natureza porque a constringe a mostrar aspectos até então inacessíveis de sua existência. Contudo, a instrumentalidade que guia este processo acaba por reduzir a realidade natural a um único fim, limitando-a à condição de reserva, ou estoque. Desse modo, a matéria deixa de estar perante o humano como um objeto natural, cuja existência é impenetrável, e passa a estar disponível de uma maneira calculável e mensurável para ser ordenada e explorada de maneira artificial. Segundo Heidegger:

19 Carvalho, J. M. *Vilém Flusser e seus diálogos*. São Paulo: FiloCzar, 2023.

Quando o des-coberto já não atinge o homem, como objeto, mas exclusivamente como disponibilidade, quando, no domínio do não objeto, o homem se reduz apenas a dis-por da dis-ponibilidade — então é que chegou à última beira do precipício, lá onde ele mesmo se toma por dis-ponibilidade. E é justamente este homem assim ameaçado que se alardeia na figura do senhor da terra. Cresce a aparência de que tudo que nos vem ao encontro só existe à medida que é um feito do homem.²⁰

O penetrante parecer de Heidegger bebe da tradição fenomenológica na medida em que se baseia na distinção kantiana entre *noumena* e *phenomena*, isto é, o hiato que existe entre as coisas em si mesmas e a apreensão humana das coisas. Com essa cisão, Immanuel Kant inaugura uma problemática até hoje irresoluta — e por isso mesmo interessante — que diz respeito à não correspondência entre aquilo que existe e a sua percepção. Em certo sentido, a posição de Heidegger entende que a tecnociência moderna distorce a apreensão humana da realidade uma vez que opera por categorias exclusivamente pragmáticas perante o mistério incognoscível das coisas. Contudo, e como já foi levantado por incontáveis críticos e comentadores, existe uma predileção infundada no pensamento de Heidegger pela técnica em sua condição pré-industrial. Tal romantismo encontra-se patente em passagens nas quais o alemão compara a disparidade entre moinhos d'água construídos por camponeses às margens do rio Danúbio e turbinas hidrelétricas modernas — ainda que ambos os mecanismos utilizem a força de sua correnteza.

Em escritos posteriores, como *A origem da obra de arte*, Heidegger desenvolve o que ele entende ser a essência da técnica enquanto arte. A partir da etimologia grega, o autor aponta para a autêntica obra técnica/artística como algo que não visa o prazer estético ou a causalidade pura, mas remete ao desencobrimento do mistério daquilo que existe — em suas palavras, a *verdade*. Embora o desenvolvimento deste pensamento não possa ser perseguido dentro do escopo do presente capítulo, o diagnóstico do fenomenólogo da Floresta Negra é útil aqui na medida em que se relaciona ao pensamento de Vilém Flusser. A partir de uma crítica situada, o tcheco-brasileiro corrobora com a leitura do alemão no que diz respeito à caracterização da vacuidade do progresso moderno:

20 Heidegger, M. *Ensaio e conferências*. Trad. E. C. Leão; G. Fogel, M. S. C. Schuback. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006, p. 29.

Heidegger diz que as coisas são nossa condição, e os instrumentos nossas testemunhas. Trata-se de um pensamento informado pela língua alemã e dificilmente pensável em português. “Coisas” em alemão são “Dinge” e “condição” é “Bedingung”. “Instrumentos” em alemão são “Zeug” e “testemunhas” são “Zeugen”. Embora não seja possível traduzir a análise heideggeriana, é possível aproveitar-se dela para pensamentos portugueses independentes.²¹

Nesse sentido, Flusser parte da leitura de Heidegger e a desenvolve a partir da ideia do *espanto*. Em um ensaio vinculado à coletânea *Da religiosidade*, publicada em 1965, o autor começa por sondar a origem da “situação atual”, caracterizada por ele como um sentimento generalizado de tédio. Tal situação é articulada por Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, pela pergunta fundamental: “por que não me mato?”. Com a intenção de não recalcar a pergunta, mas refutá-la, Flusser começa por conceber um contexto em que tal desinteresse e indolência vital não pudessem existir. Segundo o autor, esta condição de desencantamento com o mundo é incompatível com os mistérios típicos do princípio da experiência, seja no estágio infantil do indivíduo ou no estado nascente da cultura. O ensaio se aventura pelo segundo caso ao descrever a condição primitiva do ser humano:

Podemos imaginar a situação do homem primordial (esse ser mítico) como situação espantosa. Está ele jogado no meio de coisas que sobre ele se precipitam para esmagá-lo. Surgem as coisas, uma após outra ou em grupos, da penumbra que forma o horizonte da situação, e invadem, ameaçadoras, a clareira a qual o homem primordial habita. As coisas advêm das sombras e cada uma é uma aventura assombrosa, seja ela uma fera ou um trovão, uma árvore ou outro homem. Diante de toda coisa que advém o homem primordial treme, espantado, porque toda coisa é nova. Sendo nova, toda coisa é milagrosa.²²

Contudo, em dado momento a realidade é domesticada e o que antes era espantoso torna-se monótono porque previsível. A desintegração da natureza através de sua integração na vida humana por intermédio de instrumentos acaba por subtrair os mistérios das coisas, *descoisificando-as*. E, ainda que subsistam resquícios de um mundo intocado pelo ser humano em certas partes

21 Flusser, V. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 93.

22 Flusser, V. *Da religiosidade*, p. 91-92.

do globo, isto não significa que esses lugares possam ainda causar espanto (como antes), uma vez que a ingenuidade, quando perdida, jamais pode ser reconquistada. Segundo coloca o autor,

[...] embora continuemos avançando contra essas regiões mal exploradas com rapidez impiedosamente acelerada, não nos seduz esse avanço, já que lhe conhecemos o resultado: transformação do maravilhoso em tedioso. Neste sentido, sim, podemos dizer que o processo de transformação do espanto em tédio está completado, por assim dizer, por antecipação do resultado. Ainda resta muito a fazer, mas já não vale a pena fazê-lo.²³

Do ponto de vista ontológico, a técnica atenta contra a ideia de natureza não porque promove a exploração insustentável de seus recursos, mas porque o leque de possibilidades gestadas pela ciência acarreta na submissão do poderio natural. Nas palavras de Flusser: “O conjunto das coisas é a natureza, e a transformação das coisas em instrumentos equivale à domesticação da natureza, portanto ao seu aniquilamento. A natureza, tendo deixado de ser espantosa, deixou de ser natureza”.²⁴

O processo de extinção desencadeado pela técnica em sua instanciação moderna acumula outras vítimas além do espanto e da natureza, dentre elas o próprio ser humano. Em outro texto, “O chão que pisamos”, publicado na coletânea *Pós-história* em 1979, Flusser trata do genocídio programado na cultura ocidental. Segundo o autor, a brutalidade nazista não é um caso isolado, mas consequência insuperável do projeto do Ocidente — diagnóstico tragicamente comprovado desde então pela história recente. Ao longo de seu argumento, Flusser equivale a noção ocidental de progresso à objetivação dos sujeitos, advinda do racionalismo e alcançada pelas lógicas industriais. Nesse sentido, conclui de maneira desconcertante que “[o] inaudito em Auschwitz não é o assassinato em massa, *não* é o crime. É a *reificação* derradeira de pessoas em objetos informes, em cinza”.²⁵

Heidegger e Flusser convergem em sua crítica da consciência tecnológica moderna, percebendo ambos uma transformação radical da experiência humana impulsionada pelo desenvolvimento técnico. Suas reflexões aprofundam-se

23 Flusser, V. *Da religiosidade*, p. 93.

24 Flusser, V. *Da religiosidade*, p. 95.

25 Flusser, V. *Pós-história*, p. 22.

sobre as implicações ontológicas desse processo, que dismantela a experiência e uniformiza a percepção humana. Enquanto Heidegger enfatiza a forma como a tecnologia reduz a natureza a uma reserva de recursos, Flusser examina como esse processo extingue gradualmente o espanto, convertendo o mundo em um plano previsível e monótono. Em ambos os casos, a técnica opera como um vetor de alienação, separando o humano não apenas da natureza, mas da própria possibilidade de experienciar a alteridade.

No entanto, a crítica de Flusser à técnica não se limita às suas consequências subjetivas e existenciais; ela também se volta aos efeitos oriundos da constituição dos objetos técnicos. Se Heidegger denuncia o esquecimento da natureza (enquanto *physis*) diante da exploração tecnológica, Flusser, em um movimento próximo ao de Gilbert Simondon, propõe uma reavaliação da própria materialidade dos dispositivos técnicos e de suas formas de mediação. Se o problema da técnica moderna não pode ser resolvido apenas no campo da percepção e da experiência, como então repensar o modo de existência dos próprios artefatos? Esse questionamento conduz o argumento a um novo eixo da reflexão flusseriana: a tecnicidade dos objetos e o papel da informação na organização do mundo material.

INFORMAR A TÉCNICA

Até onde se sabe, Vilém Flusser não teve contato direto com a obra de Gilbert Simondon, cujos escritos influenciaram figuras centrais no contexto francês da segunda metade do século XX, como Gilles Deleuze e Gilles Châtelet, mas por quem o interesse do público alargado só ocorreu postumamente. Nesse sentido, o paralelo aqui traçado não pretende apontar para a influência formativa, como foi o caso com Ortega y Gasset e Heidegger — pensadores pertencentes à geração anterior a Flusser —, mas almeja estabelecer uma leitura comparada de dois autores com vida e obra contemporâneas. Para isso, é fundamental elucidar um pouco do contexto comum por trás dos principais conceitos e abordagens destes dois escritores.

O renovado interesse pela obra de Gilbert Simondon deve-se, em grande medida, à recente tradução para o inglês de suas duas teses centrais: *Individuation in the Light of Notions of Form and Information* e *On the Modes of Existence of Technical Objects*. Os títulos desses trabalhos já indicam a

problemática fundamental de seu pensamento. Tanto a teoria da individuação quanto o estudo da concretização dos objetos técnicos convergem em torno de uma questão central — o fenômeno da ontogênese. Em outras palavras, toda a filosofia de Simondon nasce da pergunta fulcral: como algo emerge, adquire estrutura e se individua de seu meio?

Curiosamente, a investigação dos modos de existência levada a cabo por Simondon também exhibe matizes da Floresta Negra. Tal decorrência desponta justamente dos desafios surgidos da transposição dos conceitos de Martin Heidegger para o idioma francês — anedota curiosa para o presente estudo, visto que o exercício da tradução ocupa um lugar tão caro ao pensamento de Vilém Flusser. Segundo aponta Franziska Aigner:

Para compreender completamente a escala e profundidade do engajamento e intervenção de Simondon com a proposição heideggeriana, uma importante questão de tradução deve ser considerada. Na primeira tradução francesa de *Qu'est-ce que la métaphysique ? (Was ist Metaphysik?)*, de Heidegger, Henry Corbin traduziu *Dasein* de Heidegger como *réalité humaine*. Simultaneamente na sequência e na divergência do caminho heideggeriano, Simondon se aventura a empregar o termo *réalité humaine* e adicionalmente suplementá-lo com sua própria invenção: *réalité technique*.²⁶

Ao apropriar-se da terminologia de Heidegger no contexto da tradução francesa, Simondon entende que os objetos técnicos também possuem uma forma de ser (*Dasein*) particular à sua realidade. Sendo assim, ele cunha o conceito de *tecnicidade* com o objetivo de iluminar a condição singular de tais objetos rumo à concretização: “Os objetos aparecem num determinado momento, mas a tecnicidade precede-os e ultrapassa-os; os objetos técnicos resultam de uma objetivação da tecnicidade”.²⁷

Com isso, Simondon evade a primazia ontológica do indivíduo constituído e busca entender a sua formação a partir da resolução de tensões com o meio (*milieu*). Em outras palavras, seu pensamento não toma o indivíduo como uma entidade formada e hermética, mas o entende

26 Aigner, F. *Kant and Technics: From the Critique of Pure Reason to the Opus Postumum*. Tese de Doutorado em Filosofia — Centre for Research in Modern European Philosophy — Kingston University. Kingston, 2020, p. 32, tradução minha.

27 Simondon, G. *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Trad. C. Malaspina; J. Rogove. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, p. 176, tradução minha.

como um teatro que acolhe sucessivas individuações. Este ponto será importante para estabelecer o paralelo entre a compreensão técnica de Flusser e Simondon a seguir.

Antes de prosseguir para a leitura comparada, vale a pena atentar para outras duas influências mútuas ao francês e ao tcheco-brasileiro. Na esteira de Norbert Wiener e seus escritos sobre a cibernética publicados no contexto norte-americano por volta da década de 1950, tanto Vilém Flusser quanto Gilbert Simondon se debruçam sobre a noção de *informação* e a sua relação com a matéria. Tal vínculo alcança, como se verá a seguir, dimensões éticas. Para ambos os autores, o conceito de *feedback* é basilar para pensar a relação entre o ser e meio, uma vez que os efeitos de uma ação influem sobre as formas de operar subsequentes. Em outras palavras, a concepção de *feedback* estrutura a relação entre sujeito e objeto como um processo simétrico de troca e adaptação.

Além da influência explícita de Heidegger e Wiener, um terceiro eixo comum entre Flusser e Simondon é o legado do antropólogo e paleontólogo francês André Leroi-Gourhan. Em seus estudos sobre a hominização, Leroi-Gourhan argumenta que a libertação das mãos, possibilitada pelo bipedalismo, impulsionou o desenvolvimento técnico, de modo a influenciar diretamente a própria evolução do *homo faber*. Esse processo levou à exteriorização dos órgãos e da memória por meio da criação de artefatos, que, por sua vez, passaram a ser interiorizados como extensões ou próteses do corpo humano. Assim, o fazer técnico se desdobra em duas direções fundamentais: dar forma ao mundo por meio da técnica e, simultaneamente, ser moldado pelos próprios objetos fabricados. Essa dialética entre criação e condicionamento técnico está no cerne das reflexões de Vilém Flusser e Gilbert Simondon.

Recapitulando o que foi discutido até aqui: a investigação sobre o ser, conduzida por Heidegger por meio do método fenomenológico e interpretada à luz da ideia de *feedback* entre indivíduo e meio (ou da relação *figura e fundo*, na terminologia da Gestalt), contribui para uma compreensão não antropocêntrica da constituição técnica do ser humano. Ao acusarem a relativa autonomia dos objetos e dos modelos conceituais usados para compreendê-los, tanto Simondon quanto Flusser deslocam o lócus da agência, que deixa de ser atribuída exclusivamente ao sujeito e passa a incluir o mundo técnico e suas mediações. Com esta abordagem, ambos os autores buscam acessar a dimensão ontológica e epistemológica da técnica como forma de repensar a ética. Em última instân-

cia, a questão que propõem não é apenas compreender *o que* se conhece, mas também *como* os modos usados para se conhecer e agir moldam as relações do ser humano, seja com outros humanos ou com não humanos.

O exemplo mais eloquente dessa perspectiva na obra de Simondon reside em sua crítica ao hilemorfismo — a doutrina aristotélica que concebe a matéria como um substrato inerte, necessitado de uma força externa para adquirir forma e identidade. Curiosamente, Flusser também se debruça sobre a relação entre *forma e material* e, num texto homônimo publicado postumamente na coletânea *O mundo codificado*, traça a origem etimológica dessa questão metafísica da seguinte maneira:

Originalmente *hylé* significa “madeira”, e a palavra *matéria* deve ter designado algo similar, o que nos sugere a palavra espanhola *madera*. No entanto, quando os gregos passaram a empregar a palavra *hylé*, não pensavam em madeira no sentido genérico do termo, mas referiam-se à madeira estocada nas oficinas dos carpinteiros. Tratava-se, para eles, de encontrar uma palavra que pudesse expressar oposição em relação ao conceito de “forma” (a *morphé* grega). *Hylé*, portanto, significa algo amorfo. A ideia fundamental aqui é a seguinte: o mundo dos fenômenos, tal como o percebemos com os nossos sentidos, é uma geleia amorfa, e atrás desses fenômenos encontram-se ocultas as formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à perspectiva suprassensível da teoria.²⁸

Para Simondon, essa concepção hilemórfica da técnica — que a reduz a um ato unilateral de imposição de forma sobre uma matéria amorfa — está na raiz da tradição filosófica que a sucede. Nesse sentido, essa perspectiva ontológica não é apenas uma construção teórica inadequada, mas um reflexo direto do modelo social predominante no seu contexto de origem, que, por conseguinte, influencia profundamente a metafísica posterior. Como ele próprio afirma em sua tese central:

O que o esquema hilemórfico reflete em primeiro lugar é uma representação socializada do trabalho e uma representação igualmente socializada do ser vivo individual; [...]
A operação técnica que impõe uma forma a uma matéria passiva e indeterminada não é apenas uma operação considerada abstratamente pelo espectador que vê o que entra na oficina e o que sai dela sem conhecer a elaboração

28 Flusser, V. *O mundo codificado*, p. 23.

propriamente dita. Esta é essencialmente a operação controlada pelo homem livre e executada pelo escravo; o homem livre escolhe a matéria — que é indeterminada porque basta designá-la genericamente pelo nome da substância — sem a ver, sem a manipular e sem a preparar: o objeto será feito de madeira ou de ferro ou de barro. A verdadeira passividade da matéria é a sua disponibilidade abstrata por detrás da ordem dada que outros homens vão executar.²⁹

Essa concepção da técnica como operação socializada abre caminho para a formulação flusseriana, em que o gesto técnico não se limita a transformar a matéria, mas implica igualmente a formação de vínculos sociais e da própria identidade do sujeito. No texto “A fábrica”, que integra a mesma coletânea supracitada, Vilém Flusser também aponta para a eminência ontológica das ações técnicas para a constituição da realidade coletiva — seja nas relações de poder, seja nos modos de significação. Ele expressa essa ideia ao afirmar que “um sapateiro não faz unicamente sapatos de couro, mas também, por meio de sua atividade, faz de si mesmo um sapateiro”.³⁰ Em um outro texto de sua fase final de trabalho, pertencente à sua teoria geral dos *Gestos* — última publicação do autor em vida —, Flusser aprofunda a interdependência entre a constituição subjetiva e o fazer técnico.³¹ Ele refere o caso do artista como um exemplo nítido em que a execução de uma tarefa empírica e a autoidentificação do indivíduo se mesclam:

Se for consultado, o “pintor” afirmará que “vive realmente quando está pintando”. Que apenas quando segura o pincel e encara a tela, (ou quando é segurado por pincel e encarado por tela), é ele mesmo. [...] O pintor não escolheu pintar no sentido metafísico de ele ter tido, antes do gesto, várias opções; porque antes do gesto de pintar, não há “pintor” que possa escolher algo. E a pintura não é sua “vocação” no sentido metafísico de uma voz qualquer que partiu do pincel para chamá-lo antes do gesto, porque antes do gesto, não há pincel que possa clamar por pintor”.³²

Em suma, o pintor, segundo Flusser, adquire identidade por causa da atividade técnica que exerce — uma visão que desestabiliza a tradicional oposição entre a subjetivi-

29 Simondon, G. *Individuation in Light of the Notions of Form and Information*. Trad. T. Adkins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020, p. 35, tradução minha.

30 Flusser, V. *O mundo codificado*, p. 36.

31 Sobre a dimensão gestual e a centralidade das mãos na mediação técnica e poética, ver: Romero, E. L. G. A gestualidade das mãos: o gesto técnico e o gesto poético. *dObras[s]*, São Paulo, v. 3, n. 7, 2009

32 Flusser, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 67.

dade ativa do autor e a objetividade passiva da pintura (ou de seus artefatos). No sentido oposto, mas de maneira complementar, Simondon tece o mesmo argumento ao abordar a prática artesanal do ponto de vista da *tecnicidade*:

É daí que provém uma certa nobreza do trabalho artesanal: o homem é o portador da tecnicidade, e o trabalho é o único modo de expressão dessa tecnicidade. O imperativo do trabalho traduz essa exigência de expressão; recusar-se a trabalhar quando se possui um conhecimento técnico que só pode se expressar por meio do trabalho, por não poder ser formulado em termos intelectuais, seria esconder a própria luz debaixo de um alqueire. A exigência de expressão, por outro lado, deixa de estar vinculada ao trabalho quando a tecnicidade se torna imanente a um conhecimento que pode ser formulado de maneira abstrata e independentemente de toda atualização concreta.³³

Em outras palavras, Simondon aponta para o fato de que a perpetuação de certas práticas — e, portanto, de modos de existência — depende da concretização técnica, uma vez que este tipo de realização não pode ser completamente traduzida através da assimilação teórica. Nesse sentido, a técnica apresenta um nexó indissociável entre fazer e pensar, de modo que nenhuma das partes pode ser prescindida sem prejuízo ao todo.

Dessa leitura comparada emerge uma perspectiva ampliada da técnica como força constitutiva da realidade. Tanto Gilbert Simondon quanto Vilém Flusser rejeitam uma visão exclusivamente instrumentalista da técnica, compreendendo-a não apenas como um meio, mas como um processo bilateral de individuação e mediação. Se Simondon investiga a tecnicidade como um modo de existência autônomo, Flusser enfatiza a interdependência entre os gestos técnicos e a constituição da subjetividade, evidenciando como o humano se forma ao fabricar e interagir com suas próprias criações. Ao insistirem na necessidade de uma ética que contemple a técnica em sua complexidade, Flusser e Simondon não apenas dialogam com a tradição filosófica da técnica, mas a subvertem ao deslocar sua ênfase, dos efeitos para as condições estruturais que performam a experiência.

33 Simondon, G. *On the Mode of Existence of Technical Objects*, p. 77, tradução minha.

CONCLUSÃO: UM HORIZONTE ARTIFICIAL

O trio de filósofos José Ortega y Gasset, Martin Heidegger e Gilbert Simondon abordou, sob diferentes perspectivas, a crise da cultura no século XX a partir da questão da técnica. Seus diagnósticos convergem na constatação de que a insuficiente compreensão de sua condição ontológica tem levado a distorções que vão além da esfera instrumental, repercutindo na organização social, na percepção do mundo e nas próprias condições da existência humana e não humana. Se o espanhol levantou o paradoxo da artificialidade da natureza humana, que naturalmente produz artifícios, o alemão identificou o aspecto reducionista das formas de conhecer e agir disseminadas pelas ciências modernas. Por fim, o francês localizou as origens de uma compreensão assimétrica sobre o fazer técnico no seio do pensamento ocidental, o que acarretou no emprego impróprio da técnica. De maneira sintética, sua relação com o pensamento de Vilém Flusser dá-se da seguinte maneira:

(1) Ortega y Gasset identifica a artificialidade como uma característica inerente à condição humana. O ser humano não apenas habita o mundo, mas o constrói incessantemente por meio da técnica. Desse ponto de vista, a técnica não é um mero instrumento, mas a própria mediação que permite ao humano transcender suas limitações naturais. Paradoxalmente, isso significa uma condição híbrida entre o dado e o fabricado. Flusser dialoga indiretamente com essa noção ao explorar manifestações não humanas da técnica (ou proto-técnicas) em artefatos e infraestruturas pré-históricas. Sendo assim, ambos reconhecem a técnica não só como extensão, mas como aspecto constitutivo do ser humano.

(2) Heidegger, por outro lado, investiga a técnica a partir de sua relação com o esquecimento do *ser*. Ele argumenta que a modernidade transformou a técnica em um processo de enquadramento (*Gestell*), reduzindo o mundo a um reservatório de recursos calculáveis. Flusser expande essa crítica e aponta para as consequências últimas dessa tendência, materializada nos campos de extermínio. Ao mesmo tempo, ele acusa a impossibilidade contemporânea do estado de espanto como um sintoma da erradicação da natureza pela cultura. Embora tais críticas possam parecer pessimistas à primeira vista, ambos vislumbram alternativas ao estado de alienação produzido pela técnica como a conhecemos baseadas em outras abordagens — nomeadamente, na experiência técnico/artística da Grécia Antiga, no caso de Heidegger, e nas possibilidades da técnica num contexto pós-histórico, no caso de Flusser.

(3) Simondon, por sua vez, desafia a visão reducionista da técnica ao analisá-la como um processo dinâmico de individuação. Ele argumenta que a tecnicidade possui um modo de existência próprio que não pode ser reduzido à dicotomia sujeito-objeto. Sua análise sobre a gênese dos objetos técnicos desloca a técnica da condição de ferramenta subordinada ao humano para uma compreensão mais ampla de sua autonomia relativa. Flusser compartilha desse interesse pela mediação técnica, embora seu foco esteja menos na individuação dos artefatos e mais na sua função comunicacional. Para ele, a técnica se inscreve na própria constituição da cultura, funcionando como um código que estrutura a percepção e a experiência. Se Simondon se preocupa com a relação entre humanos e máquinas enquanto processos de coevolução, Flusser dedica seu foco à esfera da cultura, analisando como as imagens e os dispositivos técnicos condicionam a forma como o mundo é experienciado e significado.

Sob diversos aspectos, as leituras de Ortega y Gasset, Heidegger e Simondon são complementares e muitas das suas problemáticas centrais encontram-se sintetizadas em passagens vívidas e lacônicas de Vilém Flusser. Sua ênfase na escrita ensaística e na especulação filosófica o posiciona em um espaço distinto dentro do pensamento da técnica, permitindo que suas reflexões escapem tanto de um historicismo determinista quanto de uma metafísica essencialista da tecnologia.

O presente estudo, longe de esgotar as convergências e divergências no pensamento sobre a técnica desses quatro autores, buscou destacar algumas das questões mais prementes em seus diagnósticos sobre a condição técnica da modernidade — reafirmando-a como um problema filosófico primordial e, ao mesmo tempo, em perpétua transformação. A leitura paralela de Ortega y Gasset, Heidegger, Simondon e Flusser não apenas esclarece diferentes modos de compreender a técnica, mas também evidencia que sua complexidade exige abordagens múltiplas. Isso se deve ao fato de que a técnica não é apenas um meio para se atingir determinados fins, mas um princípio ativo na fabricação de realidades. Dessa perspectiva, procurou-se aqui situá-la como uma questão metafísica. Pensar a técnica não é apenas uma necessidade epistemológica ou ética — embora ambas sejam implicações inevitáveis —, mas é, fundamentalmente, uma questão ontológica.

Flusser fora da caixa preta¹

Wandyr Hagge

1 Este texto foi composto em dois momentos. Uma primeira parte foi apresentada no *III Encontro com o Demo*, realizado na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2023. A segunda parte foi estruturada como aula no curso “Design e epistemologia: problemas relativistas”, dividido com os professores Daniel Portugal e Marcos Beccari e ministrado no Programa de Pós-graduação em Design da ESDI (PPDESDI) no segundo semestre de 2024. O autor agradece as discussões e os comentários dos presentes.

Vilém Flusser faleceu em Praga, em novembro de 1991. Amplamente considerado um pensador original e inclassificável, sua obra resiste a enquadramentos convencionais: situa-se nas margens entre a filosofia, a teoria da comunicação e a literatura ensaística, com um estilo que, já em vida, desafiava os formatos acadêmicos tradicionais. O que dizer, então, de uma coletânea curada e publicada postumamente?

Em 1993, Fabian Wurm — editor e curador especializado em design reconhecido por seu trabalho à frente da revista *Design Report* (DR), na qual Flusser foi colaborador assíduo — organizou e publicou pela Steidl Verlag a coletânea *Vom Stand der Dinge: Eine kleine Philosophie des Design*. Trata-se, em sentido amplo, de uma reunião de textos dispersos, em sua maioria publicados nos últimos anos da vida de Flusser, período em que o design se afirma como protagonista de sua reflexão filosófica.

O trabalho de Wurm teve desdobramentos internacionais: em 1999, a Reaktion Books lançou a tradução inglesa — *The Shape of Things: A Philosophy of Design* —, com introdução do polêmico arquiteto britânico Martin Pawley. Em 2002, foi a vez da edição francesa publicada pela Circé e traduzida diretamente do alemão por Claude Maillard — esta, curiosamente, sem qualquer introdução e apenas identificada pelo subtítulo: *Petite philosophie du design*. Finalmente, em 2007, a Cosac Naify lançou a versão brasileira, organizada e introduzida por Rafael Cardoso. Agora — reconfigurado sob o título *O mundo codificado* —, o livro ganhava também um subtítulo mais ambicioso: *por uma filosofia do design e da comunicação*.

Este pequeno volume ilustra com precisão o provérbio latino: “*Pro capto lectoris, habent sua fata libelli*” — ou seja, “os livros têm seu destino conforme a capacidade de seus leitores”. É justamente esse o problema que orienta o presente texto.

Essas quatro edições podem, *lato sensu*, ser entendidas (ou confundidas) como um único livro e conferem a Vilém Flusser, para certo público, o título de “filósofo do design”. No entanto, essa não é a tese deste ensaio. Argumentarei — a partir de uma abordagem hermenêutica — que as línguas e tradições que moldaram essas compilações projetam diferenças — mais sutis ou mais evidentes — na recepção da obra de Flusser.

Além disso, sustentarei minha discordância em atribuir-lhe a identidade de “filósofo do design”, ainda que se possa supor essa denominação pelo fato de ele ter escrito (ou descrito) uma certa “filosofia” — ou, talvez, uma metodologia de investigação de caráter “filosófico” e/ou fenomenológico. O ponto básico a ser investigado aqui seria: o que se entende por “filosofia do design” quando se fala de uma filosofia do design (pequena ou não)?

Na estrutura da análise que se segue, Hans-Georg Gadamer é um *invitado de pedra*: sua presença é reconhecível, mas ele não participa ativamente da narrativa. Em termos mais claros, para pensar uma possível “filosofia do design”, situando Vilém Flusser nesse horizonte, o primeiro passo seria levantar dois questionamentos fundamentais: (1) o que se poderia entender por “filosofia” e (2) o que se poderia entender por “design”.

A partir dessas questões, apresentarei o trabalho de três autores que, dentro de suas próprias tradições, propuseram “filosofias do design”: Renato De Fusco, representante de uma tradição italiana; Glenn Parsons, canadense e expositor de um pensamento anglo-saxão; e Stéphane Vial, pesquisador francês

cujas abordagens dialoga, em certa medida, com a fenomenologia. O palco será montado, então, para a entrada em cena do fantasma de Vilém Flusser, cuja presença foi evocada e sustentada pelas curadorias de Wurm, Pawley e Cardoso. Vamos ao primeiro ato.

O QUE SÓCRATES TERIA A DIZER A UM DESIGNER?

No prefácio de um pequeno (e instigante) livro publicado há pouco mais de uma década, Ricardo Cunha Lima fez a seguinte pergunta: “O que Sócrates teria a dizer a um designer?”.² Pergunta retórica. Conhecendo o método de Sócrates, saberíamos, muito provavelmente, como ele procederia: dado o tema, após uma sequência de questionamentos, deixaria claro que seu interlocutor não fazia ideia sobre os aspectos mais essenciais daquilo que acreditava conhecer.

Esse método — conhecido como *ἐλεγχος* (*élenchos*) — baseia-se em um questionamento dialógico que expõe as contradições no pensamento dos interlocutores, revelando sua aparente ignorância e incentivando a busca por um conhecimento mais sólido.³ Em diversos diálogos de Platão, Sócrates desafia especialistas a definirem conceitos fundamentais de suas áreas, demonstrando que, apesar de alegarem domínio sobre o assunto, frequentemente falham em apresentar explicações coerentes.

Isso acontece com Górgias, que não consegue definir sua própria arte da retórica; com Cármites e Crítias, cujas tentativas de definir a temperança acabam se contradizendo; com Menon e Anito, que não conseguem apontar mestres confiáveis para ensinar a virtude; com Hípias, cujas definições de beleza se mostram frágeis e refutáveis; com Céfalos, Polemarco e Trasímaco, cujas concepções sobre justiça são sistematicamente desmontadas; e com Íon, um rapsodo especialista em Homero, que percebe que seu conhecimento vem mais da inspiração divina do que da compreensão racional. Além disso, Laques e Nícias, dois generais, não conseguem definir com precisão o que é a coragem, e Eutífron, um sacerdote, descobre que sua concepção de religiosidade se contradiz ao longo do debate com Sócrates.

2 Lima, R. C. Prefácio. In: Mizan-zunk, I.; Portugal, D. B.; Beccari, M. *Existe design?: indagações filosóficas em três vozes*. Teresópolis: 2AB, 2013, p. 9.

3 Sobre o método de Sócrates, ver, por exemplo: Zaccaro, G. O *Élenchos* no Teeteto. In: *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, Campinas, v. 40, 2023, p. 1-26. Disponível em: <https://philarchive.org/rec/ZACOEN>. Acesso em: set. 2025.

Esses exemplos ilustram a estratégia socrática de desconstrução dos saberes, fundamentada na máxima de que o verdadeiro conhecimento começa pelo reconhecimento da própria ignorância. Então, se Sócrates conhecesse algum designer, provavelmente nem se preocuparia em questioná-lo: ele já saberia que designers não sabem o que é design e que tampouco visam disfarçar essa ignorância.

Na verdade, as definições de design são tantas que o ofício virou motivo de anedota. Segundo o arquiteto mexicano Luis Rodríguez Morales, “Tudo parece indicar que um dos passatempos prediletos da teoria do design é encontrar novas definições para a atividade. Trata-se de um trabalho constante — independentemente de a atividade do design em si não mudar em si mesma”.⁴ No limite, temos definições irônicas, como a de John Heskett: “*Design is to design a design to produce a design*”.⁵ Quem entendeu, entendeu...

A própria *The Design Encyclopedia* de Mel Byars não define o conceito. Na edição de 2004, passa-se diretamente do verbete (biográfico) “Derossi (Pietro)” ao verbete (institucional) “*Design and Industry Association (DIA)*”.⁶ Stéphane Vial, filósofo francês e um dos personagens desta narrativa, deixa isto claro em um trabalho introdutório:

Nos últimos vinte anos, pesquisadores, praticantes e observadores parecem ter desistido de definir o design. O significado da palavra *design* seria demasiado variável de uma cultura para outra; o conceito demasiado complexo; as profissões demasiado diversas. A ponto de alguns se alegrarem com essa renúncia, proclamando que o design não possui nem definição nem fronteiras.⁷

Em outras palavras, a definição de design — embora ponto de partida de inúmeros tratados introdutórios e manuais de história — nunca é satisfatória.⁸ Está sempre aberta a contraexemplos.

4 Morales, L. R. *Para una teoría del diseño*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco, 2008 [1989], tradução minha.

5 Heskett, J. *Design: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 3.

6 Byars, M. *The Design Encyclopedia*. London: Laurence King Publishing; New York: MoMA, 2004 [1994], p. 181-182. Byars, no entanto, faz um *disclaimer*: “Embora este livro seja sobre design, o uso da palavra “design” é problemático, especialmente em inglês. “Design” passou a ter significados tanto abstratos quanto concretos. No entanto, o contexto aqui é concreto e específico: o design de um objeto que possui uma função. Essa definição geral separa o design da arte” (Byars, M. *The Design Encyclopedia*, p. 7, tradução minha).

7 Vial, S. *Le design*. 3. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2021 [2015], p. 7, tradução minha.

8 Para aprofundar-se no maravilhoso mundo das definições de design, veja-se, por exemplo, a compilação de Gabriel Simón Sol, *100 definiciones de diseño*. Universidad Tecnológica de Santiago, Chile e Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de Mexico, 2009.

Parece, portanto, claro: não se pode definir design para além de uma tautologia — design é o que é (para quem se dispõe a defini-lo). Sócrates, então, só teria uma coisa a dizer a um designer: que tome consciência de suas limitações e dos desafios de seu ofício, seja lá qual for seu objetivo. Ou seja, que independente do “fazer” algo — talvez a essência da ideia do que seja design — também é interessante “pensar” sobre esse algo que se está fazendo. Portanto, “pensar” e “fazer” são atividades que não podem (ou não deveriam) estar desconectadas uma da outra.⁹

MAS, SÓCRATES... O QUE É FILOSOFIA?

E se, por outro lado, nos dirigíssemos a Sócrates e fizéssemos uma pergunta análoga? Ou seja: Sócrates, o que se quer dizer com a palavra “filosofia” quando se fala de Filosofia?¹⁰ Voltemos a Sócrates, então, e ofereçamos a ele um veneno diferente da cicuta — o seu próprio veneno: a pergunta “O que é Filosofia?”.

Oferecer a Sócrates um pouco de seu próprio veneno foi, na verdade, a proposta de um seminário realizado em Yale, em abril de 1998. Sete filósofos foram desafiados a escrever artigos respondendo à pergunta: “O que é Filosofia?”. Algumas dessas respostas merecem ser revisitadas. Vejamos o que dizem esses autores. A provocação inicial de Barry Stroud¹¹ foi a seguinte:

Diante da pergunta “O que é filosofia?”, minha primeira reação é considerar a questão absurda. Refletindo um pouco, percebo que não é tanto a pergunta que é absurda, mas a tentativa de respondê-la. Ao adotar uma perspectiva mais pessoal, percebo que o mais absurdo é eu tentar respondê-la. Mas agora, com essa visão

9 Ver, a esse respeito: Portugal, D. B.; Kussler, L. M.; Hagge, W. (org.). *Quando fazer é pensar: conectando design e filosofia*. Rio de Janeiro: PPDESDI, 2023.

10 Diversos livros se ocupam de dar resposta a esta questão. Não serei exaustivo, porém, até mesmo como anedota, citarei os seguintes com o mesmo tema (e quase com o mesmo título) escritos (ou traduzidos) para a língua inglesa que já passaram por

minhas mãos: Heidegger, M. (1956), Von Hildebrand, D. (1973), Kirilenko, G.; Koshunova, L. (1985), Deleuze, G.; Guattari, F. (1994), Ragland, C. P. & Heidt, S; (2001), Carel, H.; Gamez, D. (2004), Sinclair, A. (2008), Badiou, A. (2010), Young, S. (ed.) (2012), Pritchard, D. (ed.) (2016), Agamben, G. (2018), Fumerton, R. (2023) etc.

11 Barry Stroud foi um filósofo canadense, professor da Universidade da Califórnia, em

Berkeley. Entre seus interesses estiveram questões relativas ao ceticismo filosófico, David Hume e Ludwig Wittgenstein, entre outros temas. As citações de Stroud, Harries e Apel que seguem estão contidas no livro organizado a propósito do seminário realizado em 1998. O livro que ora menciono foi publicado em 2001. Veja-se: Ragland, C. P.; Heidt, S. *What is Philosophy*. New York: Yale University Press, 2001.

mais pessoal, posso modificar um pouco a pergunta, de modo que ela se torne não “O que é filosofia?”, mas apenas “Como eu vejo a filosofia?”. Isso ainda é intimidador — como eu vejo a filosofia? —, mas parece mais fácil de trabalhar.¹²

E continua — em sintonia com o que poderia ser um pensamento sobre o design: “Outra parte do absurdo em tentar responder a uma questão tão genérica é que a filosofia abrange muitas coisas diferentes e tem sido pensada de maneiras muito diversas”.¹³ O professor emérito de Yale Karsten Harries, outro palestrante, não se afasta muito desse tipo de indagação:

O que é filosofia? A pergunta sugere uma certa inquietação por parte dos filósofos. Químicos não organizam simpósios intitulados “O que é química?”. Astrônomos não organizam simpósios intitulados “O que é astronomia?”. Artistas, por outro lado, hoje estão ainda mais preocupados do que os filósofos com o que exatamente estão fazendo. Será que o próprio título do nosso simpósio sugere que, de maneiras importantes, a filosofia hoje está mais próxima da arte do que da astronomia?¹⁴

Não me alongarei citando as indagações de todos os sete participantes. Destaco apenas mais uma inquietação expressa pelo renomado filósofo alemão Karl-Otto Apel:

O que é filosofia? Que pergunta! Devo confessar que fiquei chocado e quase paralisado com a ideia de abordar essa questão em um livro como este. Não teria problema em responder à pergunta “O que é filosofia?” para uma audiência leiga. Mas como devo responder à pergunta “O que é filosofia?” para meus colegas, que sabem muito bem o que é filosofia — isto é, o que ela tem sido considerada —, mas, mesmo assim, querem ouvir algo específico sobre o que eu acho que ela deveria ser hoje?¹⁵

Não está, portanto, evidente que os filósofos tenham absoluta certeza sobre o que estão fazendo. Aliás, Barry Stroud nos oferece uma pista relevante ao esclarecer que a *filosofia*, enquanto forma de pensamento, não é *universal*:

12 Stroud, B. What is Philosophy?. In: Ragland, C.P.; Heidt, S. *What is Philosophy*, p. 25, tradução minha.

13 Stroud, B. What is Philosophy?, p. 26, tradução minha.

14 Harries, K. Philosophy in Search of Itself. In: Ragland, C. P.; Heidt, S. *What is Philosophy*, p. 47, tradução minha.

15 Apel, K.-O. What Is Philosophy?: The Philosophical Point of View After the End of Dogmatic Metaphysics. In: Ragland, C. P.; Heidt, S. *What is Philosophy*, p. 153-154, tradução minha.

O fato importante, embora nem sempre reconhecido, é que a filosofia não existe necessariamente, e certamente não prospera, em todas as sociedades ou culturas. No entanto, toda sociedade ou cultura certamente possui um conjunto de ideias sobre como as coisas são em geral e como elas afetam ou não a vida dos seres humanos. [...] Toda cultura possui pensamentos e atitudes sobre aspectos fundamentais da relação do ser humano com o restante do universo; sobre a morte e a finitude humana; e sobre as maneiras adequadas de interagir com outros seres humanos. Esses são os tipos de questões que a filosofia aborda. No entanto, nem toda forma de lidar com elas, ou mesmo de refletir sobre elas, constitui filosofia.¹⁶

O que podemos concluir disso? Ragland e Heidt já antecipam as conclusões do colóquio logo no início, ao escolherem como epígrafe uma passagem da *Crítica da razão pura*, de Kant: “Não se pode aprender filosofia; pois onde ela está, quem a possui e como podemos reconhecê-la? Só podemos aprender a filosofar”.¹⁷

Evidentemente, cada um dos sete filósofos convidados chega a uma conclusão distinta. Entre as questões debatidas, destaca-se a distinção entre quem pode ser considerado um “filósofo” e quem seria apenas um “professor de filosofia”.¹⁸ No entanto, essa discussão não nos afasta muito do ensinamento socrático: assim como Laques definiu a coragem a partir de sua experiência de guerra, as tentativas de definir filosofia (e design) muitas vezes incorrem no mesmo problema. Em vez de estabelecer um conceito claro, acabam por fornecer exemplos de sua aplicação em contextos específicos. Em outras palavras, trata-se menos de definições e mais de uma discussão sobre identidade. Designers definem design não pelo design, mas pelo que fazem. Independentemente da diversidade de possibilidades de “fazer” design.

O que desejo enfatizar neste momento — em consonância com Barry Stroud — é que o pensamento filosófico não é universal. A própria etimologia do termo já sugere essa limitação: φίλος (*philos*) + σοφία (*sophía*), ou seja, “amor ao conhecimento”, remete à Grécia e ao modo de pensar ocidental. Ao estudar a filosofia indiana, Vincent Eltschinger e Isabelle Ratié não têm dúvidas quanto a isso. Seu *Qu’est-ce que la philosophie indienne?* inicia da seguinte maneira: “A filosofia, como se sabe ou se acredita saber, fala grego. Alemão

16 Stroud, B. What is Philosophy?, p. 28, tradução minha.

17 Ragland, C. P.; Heidt, S. *What is Philosophy*, p. 3, tradução minha.

18 Eco nietzscheano. Ver: *Além do bem e do mal*, § 211.

também, e sem dúvida latim, árabe ou francês, mas certamente não egípcio, babilônico ou sânscrito”.¹⁹ Eltschinger e Ratié talvez exagerem em sua afirmação. A ideia de que a filosofia “fala” latim ou árabe precisaria ser demonstrada aos filósofos contemporâneos — afinal, quantas discussões atuais retomam debates originados nessas línguas?

Em algum momento, essas tradições — se é que realmente “existem” como “filosofias” no sentido ocidental — acabam sendo, se não completamente excluídas, pelo menos severamente subestimadas. A filosofia que nos toca segue a tradição grega, e sua essência está ligada à verdade, seja no sentido epistêmico ou ôntico. Como nos lembra Kant, essa verdade não pode ser plenamente apreendida, tampouco ensinada. Em lugar de uma “filosofia” como corpo de conhecimento fechado, resta apenas o ato de filosofar. Esse ato é histórico, razão pela qual ensinar filosofia frequentemente se confunde com *ensinar* a história da filosofia; e não *filosofar*. Talvez seja por isso que Karl-Otto Apel tenha experimentado angústia ao tentar definir filosofia diante de um auditório repleto de filósofos.

Quando falamos de filosofia e quando falamos de design, não está claro sobre o que *exatamente* estamos falando. Quando falamos em “filosofia do design”, menos ainda. Do que se trata? Estamos nos apoiando em raízes antigas do pensamento — a filosofia grega — para tratar de uma categoria contemporânea ocidental, que já é, por si só, uma noção imprecisa. Além disso, buscamos discutir um conceito que emerge de um contexto de produção igualmente ocidental, geralmente associado à Revolução Industrial.

O paradoxo está no fato de que, a partir desse recorte específico, tentamos chegar a conclusões universais sobre forma, função, estética, sustentabilidade, moral e tantos outros aspectos. Essa abordagem nos leva a questionar se é realmente possível extrapolar categorias enraizadas em uma tradição histórica e cultural tão particular para alcançar verdades aplicáveis a qualquer contexto.

Diante disso, torna-se essencial refletir sobre o que realmente se pretende dizer ao falar em “filosofia do design”. O campo é relativamente novo. Não se poderia esperar que as abordagens fossem consensuais. Para os propósitos desta discussão, começarei abordando dois autores que escreveram livros intitulados *Filosofia do design*: Renato De Fusco, que publicou sua *Filosofia del design* em 2012, e Glenn

19 Eltschinger, V.; Ratié, I. *Qu'est-ce que la philosophie indienne ?* Paris: Galimard, 2023, p. 13, tradução minha.

Parsons, autor de *The Philosophy of Design*, lançado em 2016.²⁰ Além desses, analisarei brevemente a abordagem apresentada em *Court traité du design*, de Stéphane Vial (2010/2014).²¹ Temos, portanto, narrativas em três idiomas ilustrando três possíveis “tradições”.

E Vilém Flusser? — perguntará o leitor. Os textos do trabalho de Flusser *Vom Stand der Dinge* — com o subtítulo *Eine kleine Philosophie des Designs* (1993) — antecedem, em sua maioria, os livros de Renato De Fusco e de Glenn Parsons. Trata-se, como já foi dito, de obra póstuma organizada por terceiros. Adiante, discutirei em que sentido seria possível considerar Flusser um “filósofo”. Vamos aos próximos atos.

RENATO DE FUSCO: ENTRE A HISTÓRIA E A FILOSOFIA DO DESIGN

Renato De Fusco foi um pioneiro, seja na “história”, seja na “filosofia” do design.²² Seu pensamento, analisado ao longo do tempo, pode ser compreendido na interseção entre duas de suas principais obras: a *Storia del design* (1985) e a *Filosofia del design* (2012). Enquanto a primeira estabelece um arcabouço historiográfico e analítico sobre a evolução do design, a segunda busca sistematizar filosoficamente os princípios da disciplina, conectando-a a diversas tradições intelectuais.

20 Nas informações iniciais do livro, presentes na contracapa, indica-se que a primeira edição foi publicada em 2005 pela MBI Publishing Company. Essa informação também aparece no site PhilPapers (acesso em: 24 fev. 2025). No entanto, não encontrei qualquer referência a essa edição no catálogo da editora, que é especializada em outros temas. Além disso, a própria Polity Press, responsável pela publicação oficial do livro em 2016, registra a obra em 2015. Várias das obras citadas por Parsons foram publicadas após a suposta edição de 2005, o que sugere uma inconsistência. Concluo, salvo melhor juízo, que se trata de um erro tipográfico ou de registro.

21 Este último não se intitula “filosofia” e precede, em um par de anos (em sua primeira edição de 2010), o trabalho de Renato De Fusco. Porém, em essência, mostra-se como uma abordagem possível de “filosofia do design” e mais: em 2013 publicou um artigo — a ser mencionado adiante —, com o subtítulo “*vers une philosophie du design*”.

22 No que se refere à autoria de livros — e não de artigos isolados —, Renato De Fusco, salvo melhor juízo, merece esse reconhecimento. Seu *Storia del design*, publicado em 1985, foi precedido na Itália apenas por um trabalho de circulação restrita de título análogo, escrito por Giovanni Klaus Koenig (1982). Além desse, com

título similar, considere-se apenas *History of Industrial Design*, do polímata jamaicano Edward Lucie-Smith (1983). Do ponto de vista de uma chamada “filosofia do design”, o livro de De Fusco é o primeiro a carregar esse título (feita a ressalva na nota sobre a publicação de Parsons, em 2005). Posteriormente, surge a coletânea organizada por Bernard Lafargue e Stéphanie Cardoso, *Philosophie du Design* (2013), que reúne uma diversidade de perspectivas e abordagens heterogêneas. Evidentemente, isso não significa que tenham “inventado” os respectivos campos de estudo, mas sim que desempenharam um papel relevante na consolidação dessas abordagens.

Em *Storia del design*, De Fusco traça um panorama do design desde o Renascimento, não acolhendo a visão — posteriormente consagrada como convencional — de que a disciplina só começa a se delinear com a Revolução Industrial. Sua abordagem busca compreender o design como um fenômeno contínuo, enraizado em processos culturais, tecnológicos e sociais.

Dada a volatilidade da própria definição do campo, seu método baseia-se em um “artifício historiográfico”, no qual o design é analisado a partir de quatro componentes fundamentais (que ele chama de *quadrifólio*), a saber:

1. Projeto — A concepção e planejamento dos objetos.
2. Produção — Os métodos e processos técnicos envolvidos na fabricação.
3. Venda — As estratégias de comercialização e difusão dos produtos.
4. Consumo — A recepção e legitimação dos objetos pelo público.²³

Se a *Storia del design* estrutura o design como um fenômeno histórico e cultural, a *Filosofia del design* busca situá-lo dentro de um quadro teórico mais amplo. Nessa obra, De Fusco procura relacionar diferentes correntes filosóficas às práticas e orientações do design, sistematizando os princípios fundamentais da disciplina.

A abordagem de De Fusco em *Filosofia del design* é pragmática e empírica, pois reconhece que o design não pode ser reduzido a uma única teoria, mas deve ser analisado a partir de sua complexidade. Ele propõe um modelo que abrange o design desde sua concepção até seu impacto na cultura e na sociedade, refletindo sobre como diferentes mentalidades influenciam essa prática. Deixa isso claro a partir do início do livro:

A filosofia que orienta este ensaio não é a metafísica ou, por assim dizer, a dos Grandes Sistemas, mas sim outra, mais flexível, mundana e pragmática — a das mentalidades, das visões de mundo —, ou seja, uma ótica mais empírica, alinhada à natureza do design, que é, afinal, uma disciplina empírica, expressão da “cultura material” e que, por vezes, recorre até mesmo a uma linguagem de cunho empresarial.²⁴

23 De Fusco, R. *Storia del design*. 12. ed. Bari: Laterza, 2009 [1985], pp. X-XIV, tradução minha.

24 De Fusco, R. *Storia del design*, p. 3, tradução minha.

De Fusco também busca emancipar o design da subordinação à arquitetura, conferindo-lhe autonomia como campo disciplinar.²⁵ Essa preocupação já estava presente na *Storia del design*; mas em *Filosofia del design* ela se concretiza em uma tentativa de enfatizar, no campo do design, um estatuto epistemológico próprio, independente seja da arquitetura, seja das “belas-artes”.

A conexão entre as duas obras de De Fusco revela sua preocupação com a integração entre teoria e história evitando dicotomias reducionistas: se a história do design é um processo contínuo, sua filosofia deve estar enraizada na prática e na realidade material da produção de objetos que espelham essa continuidade.

O problema é que, sendo a história do design um “processo contínuo”, também se impõe sobre os autores que a abordam filosoficamente uma inevitável arbitrariedade. Sobre isso — e sobre a própria escolha dos “eventos” dignos de serem investigados —, De Fusco esclarece que “O próprio conceito de evento pressupõe a redução do *continuum* fenomênico a um número discreto de situações descontínuas, selecionadas como traços pertinentes para fins de comunicação”.²⁶

E explica que a estratégia que utiliza para nortear seus escritos está ancorada na *Encyclopédie*, de Diderot e D’Alembert, que ele faz questão de citar:

A Academia deveria ter a tarefa de reunir tudo o que foi publicado sobre uma determinada matéria, condensá-lo, esclarecê-lo, resumi-lo, organizá-lo e publicá-lo em tratados nos quais cada coisa ocupasse apenas o espaço que merece ocupar, tendo nem mais nem menos do que o seu devido destaque. Quantas memórias, que inflacionam nossos repertórios, não forneceria sequer uma linha a tais tratados?²⁷

25 Desde o início de *Storia del design*, De Fusco insiste que o desenho industrial (design) é contaminado pela “procura de uma definição [...] continuamente desmentida [...] pelos fatos [...] sempre vista sob o viés equivocador da arquitetura” (p. IX).

26 De Fusco, R. *Filosofia del design*. Torino: Einaudi, 2012, p. 5, tradução minha.

27 Diderot, D. *apud* De Fusco, R. *Filosofia del design*, p. 6, tradução minha.

Então, em *Filosofia del design*, o primeiro marco metodológico de Renato De Fusco é a “redução cultural”, que interpreta o design como uma parte da *Weltanschauung* circunscrita à sociedade industrial. Nessa perspectiva, De Fusco propõe compreender o design não por uma definição fixa, mas como um sistema estruturado em dois eixos — o *quadrifoglio*, já citado, e um *trinomio*. Por “trinômio” refere-se

às características essenciais dos produtos industriais: quantidade, qualidade e preço — todos componentes de uma cultura material relativa a um tempo e à sociedade como um todo.

Em última instância, sua filosofia se constrói sobre um campo empírico de eventos históricos, mas enfatiza a relação entre movimentos de design e correntes conceituais de pensamento. Nesse sentido, o próprio caminho da obra pode levar o leitor a “ressignificar” o conceito de “filosofia” e pensá-lo como uma “história crítica”. Como exemplo, o título de alguns capítulos: “Arts & Crafts e Marxismo”; “Artidesign e Wiener Werkstätte”; “Sachlichkeit e Werkbund”; “Sichtbarkeit e Protoracionalismo” etc.

A relação entre *Storia del design* e *Filosofia del design* pode ser compreendida como uma síntese entre uma análise estruturalista e uma abordagem pragmática. Enquanto *Storia del design* oferece uma perspectiva historiográfica e analítica, organizando o design em quatro grandes eixos e inserindo-o na história da cultura material, *Filosofia del design* busca um arcabouço conceitual mais amplo, associando diferentes tradições intelectuais ao design sem reduzi-lo a uma única corrente.

Essa síntese evidencia a abordagem interdisciplinar de De Fusco, que articula história, semiologia, sociologia, filosofia e teoria do design para construir uma visão crítica e abrangente da disciplina. Mas — é importante frisar — trata-se de uma abordagem ancorada na história. Para alguns filósofos, contudo, essa abordagem teria muito pouco de filosofia. É o que se poderia supor caso pedíssemos a opinião de Glenn Parsons sobre o livro de Renato De Fusco.

GLENN PARSONS E A FILOSOFIA ANALÍTICA NO DESIGN

Glenn Parsons acredita ser²⁸ um dos primeiros filósofos contemporâneos a abordar o design como um campo de investigação filosófica autônomo:

28 Glenn Parsons, em sua página pessoal, se apresenta da seguinte maneira: “Como muitas pessoas, meio que tropecei na filosofia. Estudei fisiologia, bioquímica e literatura inglesa antes de fazer um doutorado em filosofia na Universidade de Alberta, em Edmonton. A filosofia me proporcionou uma maneira de refletir sobre a ciência e suas implicações mais amplas sem correr o risco de danificar equipamentos de laboratório caros. Após realizar um pós-doutorado na Universidade de Toronto, ingressei no departamento de Filosofia da Universidade Ryerson, também em Toronto” (onde ensina até a presente data). Ver: <https://people.ryerson.ca/g2parson/aboutme.html>. Acesso em: 24 fev. 2025, tradução minha. Seus interesses acadêmicos mais recentes abrangem, principalmente, a estética, a metafísica e a filosofia da ciência. Sua pesquisa concentra-se na estética filosófica, explorando elementos além da arte, incluindo a natureza, o design e a experiência humana.

Embora ainda não exista um campo de investigação distinto chamado “filosofia do design”, há uma quantidade significativa de excelentes trabalhos filosóficos que tratam diretamente do design ou são relevantes para ele, desenvolvidos por filósofos atuantes em diversas áreas, como estética, ética, epistemologia, metafísica e filosofia da tecnologia.²⁹

Seu livro *The Philosophy of Design* “busca reunir esses trabalhos em um tratamento sistemático”. Logo de início, Parsons busca diferenciar os conceitos de *teoria do design* e *filosofia do design*. Para ele, enquanto a teoria do design está ligada à prática e ao desenvolvimento de métodos projetuais, a filosofia do design busca compreender as bases conceituais e epistemológicas da disciplina. Ele explica essa distinção da seguinte forma: “Há uma distinção importante entre teoria e filosofia, apesar de suas interseções. De maneira geral, a diferença é que, ao contrário da filosofia, a teoria do design tem como principal motivação e foco a prática do design”.³⁰

Essa distinção permite que Parsons trate o design dentro do escopo da filosofia analítica, examinando conceitos fundamentais com rigor lógico e estrutural, a partir da própria *definição* de design. Assim, um dos primeiros desafios que Parsons enfrenta é definir “design”. Ele rejeita abordagens excessivamente amplas, como a de Victor Papanek, que afirmou que “todos os homens são designers”.³¹ Para Parsons, uma definição precisa deve evitar tanto a exclusão indevida quanto a diluição do conceito. Ele inspira-se, inicialmente, na definição exótica de Greg Bamford, segundo a qual:

Alguém projeta uma coisa X no momento t se,
e somente se:

1. Ela imagina ou descreve X em t,
2. Enquanto supõe que X, ao menos parcialmente, satisfaça um conjunto de requisitos R sob condições C, e
3. Satisfazer R representa um problema para o qual
4. X é uma solução nova ou original.³²

E, emulando Karl Popper, chega à seguinte definição operacional: design é a solução intencional de um problema pela criação de planos para um novo tipo de coisa, em que esses planos não seriam imediatamente considerados

29 Parsons, G. *The Philosophy of Design*. Cambridge: Polity Press, 2016, p. 2, tradução minha.

30 Parsons, G. *The Philosophy of Design*, p. 2, tradução minha.

31 Papanek, V. *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. 2. ed. London, Thames & Hudson, 1972, p. 3, tradução minha.

32 Bamford, G. *apud* Parsons, G. *The Philosophy of Design*, p. 10, tradução minha.

uma solução inadequada por uma pessoa razoável.³³ Essa formulação enfatiza o caráter cognitivo e intencional do design, alinhando-se ao funcionalismo epistemológico.³⁴

Parsons prossegue investigando o que chama de “a natureza ontológica do design”, questionando o que exatamente os designers produzem. Ele distingue: objetos físicos e processos — o design pode resultar tanto em produtos tangíveis quanto em sistemas e interações —; tipos e *tokens* — um design pode ser único (*um arranjo de flores*) ou reproduzível em série (*um automóvel projetado para fabricação em massa*). Ele esclarece essa questão ao afirmar: “Outro aspecto relevante para nossa definição é a distinção entre tipos e *tokens*. Um tipo é uma categoria geral, enquanto um *token* é uma instância particular desse tipo”.³⁵ Essa análise o coloca dentro da filosofia analítica, preocupada com categorizações conceituais e distinções lógicas dentro do campo do design.

A partir desse ponto, Parsons passa a discutir o que chama de “modernismo”, que ele entende não apenas como um movimento histórico, mas como um modelo filosófico para o design. Para ele, o modernismo buscou solucionar os problemas do design por meio da racionalização da função, da expressão e da estética.³⁶ Parsons destaca que o modernismo surgiu como uma resposta às transformações sociais e tecnológicas da Revolução Industrial, propondo a eliminação da ornamentação excessiva e a ênfase na funcionalidade. Entre os autores modernistas que ele menciona estão Adolf Loos, Walter Gropius, Le Corbusier e Louis Sullivan. Ele argumenta que os modernistas foram os primeiros a abordar o design de maneira sistemática, fundamentando-o em princípios racionais e funcionais como solução para os desafios projetuais.

No entanto, ele também critica essa abordagem: “Os modernistas enxergaram mais claramente do que qualquer outro as questões filosóficas centrais do design e suas conexões, mesmo que frequentemente tenham falhado em desenvolver suas ideias de maneira consistente”.³⁷

33 Parsons, G. *The Philosophy of Design*, p. 10.

34 O funcionalismo epistemológico é uma abordagem na filosofia do conhecimento que entende a justificação e a aquisição do conhecimento em termos de funções cognitivas e operacionais. Tem suas origens, entre outros, no trabalho *Mind, language and reality* (1975), de Hillary Putnam. No contexto do design, o funcionalismo epistemológico se manifesta na ideia de que o design não é definido por uma forma fixa, mas pelo seu papel na solução de problemas. Glenn Parsons aplica essa visão ao argumentar que o design deve ser compreendido pelo modo como ele resolve problemas específicos e não apenas por critérios formais ou estéticos (Parsons, G. *The Philosophy of Design*, capítulo 5).

35 Parsons, G. *The Philosophy of Design*, p. 13, tradução minha.

36 Parsons, G. *The Philosophy of Design*.

37 Parsons, G. *The Philosophy of Design*, p. 2, tradução minha.

Nesse sentido, Parsons se posiciona como um “pós-modernista moderado”, conceito que ele próprio denomina “concepção pluralista do design”. Ele reconhece as contribuições do modernismo, mas critica sua ênfase excessiva na função e na racionalidade, defendendo uma abordagem mais flexível e aberta à diversidade de valores no design contemporâneo.³⁸

Nos capítulos finais, Parsons amplia sua análise para incluir questões de estética e ética no design, aproximando-se de áreas tradicionalmente debatidas na filosofia. Ele investiga a estética sob a perspectiva de se a beleza no design deve estar subordinada à funcionalidade ou se possui um valor autônomo, rejeitando tanto o funcionalismo estrito quanto o ornamentalismo puro.

Em relação à ética, Parsons examina a responsabilidade do designer, considerando como suas escolhas impactam os usuários, o meio ambiente e a cultura. No entanto, sua síntese sobre essa questão pode parecer um clichê superficial, como evidencia a seguinte afirmação: “O design não é apenas uma questão de função e forma, mas também de valores e impacto social”.³⁹ Essa abordagem aproxima Parsons dos debates contemporâneos sobre a ética do design e a sustentabilidade, embora sua análise permaneça em um nível relativamente generalista.

STÉPHANE VIAL E A FENOMENOTECNOLOGIA DO DESIGN

Assim como Glenn Parsons, Stéphane Vial possui uma formação acadêmica diversificada. Graduado em Psicologia Clínica pela Universidade Paris Diderot (2004), obteve seu doutorado em Filosofia pela Universidade Paris Descartes em 2012. Seu contato com o design e com o mundo dos designers ocorreu a partir do trabalho como professor de Filosofia na École Boulle, em Paris; uma escola de artes aplicadas e design com foco em marcenaria, artes decorativas, ourivesaria, ebanisteria, escultura e design de interiores.

Após cerca de cinco anos de docência nessa escola, publicou o *Court traité du design* em 2010. Posteriormente, ao deixar a École Boulle, Vial afirma que suas ideias sobre

38 Parsons, G. *The Philosophy of Design*.

39 Parsons, G. *The Philosophy of Design*, p. 7, tradução minha.

design evoluíram — o que se reflete tanto na edição revista do *traité* (2014)⁴⁰ quanto em seu livro introdutório *Le design*.⁴¹ Em paralelo defendeu, em 2012, sua tese de doutorado — esta focada em filosofia da *tecnologia*.⁴²

No *Court traité du design*, Vial argumenta que o design, embora seja uma prática de pensamento, nunca desenvolveu uma teoria própria. Ele identifica um paradoxo fundamental: o design pensa, mas não se pensa (como a arte conseguiu fazer):

Tentar pensar o design significa, portanto, estar preso a esse paradoxo inicial: o design é, antes de tudo, uma prática do pensamento, mas não há um pensamento sobre o design nem entre os designers, nem entre os filósofos. [...] Embora tenha surgido há mais de um século, o design ainda é órfão de uma teoria.⁴³

Assim, os designers permanecem prisioneiros daquilo que ele chama de *calocentrismo*, o que reduz o design à estética e ao bom gosto. Vial critica esse calocentrismo: argumenta que o design não deve ser reduzido à estética, pois seu verdadeiro papel é reconfigurar a experiência do real e transformar o mundo. Para ele, o design vai além da criação de formas belas, sendo um meio de resolver problemas, mediar a relação entre humanos e tecnologia e impactar a sociedade. Essa visão amplia a compreensão do design, diferenciando-o da arte e questionando sua associação superficial com o mero embelezamento. Assim, Vial convida os designers a refletirem não apenas sobre a forma visual de seus projetos, mas também sobre a experiência e as transformações que eles promovem.

Vial propõe superar essa confusão e traçar uma fronteira clara entre design e não design: “Se este *Court traité* tivesse apenas um único objetivo, ele seria o de eliminar de uma vez por todas essa confusão e traçar uma linha de demarcação clara entre design e não design”.⁴⁴

O livro também aborda criticamente a relação entre design e consumo. Sugere que o uso do termo “design” como adjetivo reflete uma divisão social entre aqueles que têm “bom gosto” e aqueles que não o possuem. Para essa análise, Vial se vale de Jean Baudrillard, que observa que consumir não significa apenas utilizar coisas, mas sim des-

40 Vial, S. *Court traité du design*. Paris: Puf, 2014 [2010].

41 Vial, S. *Le design*. Paris: Puf, 2015.

42 Vial, S. *La structure de la révolution numérique : philosophie de la technologie*. Tese (Doutorado em Filosofia) — Université Paris Descartes (Paris V), Paris, 2012.

43 Vial, S. *Court traité du design*, p. 1-2, tradução minha.

44 Vial, S. *Court traité du design*, p. 3, tradução minha.

frutar dos signos associados à compra: “Consumir [segundo Baudrillard] não é fazer uso das coisas, mas desfrutar dos signos interpostos entre as coisas e nós, que são acionados pelo ato de compra mais do que pelos próprios objetos”.⁴⁵

Nesse sentido, comprar um objeto de design não significa adquirir um produto, mas sim um significante de status. Esse pensamento leva ao que Vial chama de “grau zero do design”, no qual o design é visto como sinônimo de decoração, ou como “a concepção decoracionista deste”.⁴⁶

Para escapar dessa visão superficial, Vial revisita a história do design,⁴⁷ destacando sua origem no século XIX, quando Henry Cole introduziu o conceito de *industrial design*. Relata que, no contexto da Revolução Industrial, pensadores como John Ruskin e William Morris questionaram os impactos da industrialização sobre o trabalho artesanal e a qualidade dos produtos. Para Vial, Morris — embora não se identificasse como designer — desempenhou um papel semelhante ao de David Hume para a filosofia, despertando a consciência acrítica da produção industrial de seu sonho dogmático: “E, se esse encontro entre as artes decorativas e a indústria, na forma de uma rejeição, ainda não é o nascimento do design, é, no entanto, a sua origem. Pois o design agora tem um projeto: o de criar um mundo melhor”.⁴⁸

Para Vial, o design moderno toma forma com a Deutscher Werkbund. Peter Behrens se torna o primeiro designer industrial da história. Esse movimento culmina na Bauhaus, onde Walter Gropius defende a fusão entre arte e indústria. No entanto, Vial enfatiza que o design não nasce com a indústria, mas com sua aceitação moral: “O design nasce com a aceitação da indústria, ou seja, a partir do momento em que artistas, arquitetos e artesãos, deixando de rejeitá-la, decidem assumir a produção industrial e trabalhar não mais contra ela e por causa dela, mas com ela e graças a ela”.⁴⁹

No século XX, o design se aproxima do marketing e do consumismo. O paradigma muda de uma sociedade centrada na produção industrial para uma sociedade focada

45 Vial, S. *Court traité du design*, p. 6, tradução minha.

46 Vial, S. *Court traité du design*, p. 7, tradução minha.

47 Observe-se, contudo, que Vial não é, a rigor, um historiador no mesmo sentido que Renato De Fusco. Sua formação no campo — ainda que bem fundamentada — resulta basicamente de leituras secundárias tais como o *Design : introduction à l'histoire d'une discipline*, de Alexandra Midal, e o *Éléments de design industriel*, de Danielle Quarante. Seu interesse (e conhecimento) sobre textos de história, no entanto, se amplia substancialmente em escritos posteriores, tais como em *Le design* (2015).

48 Vial, S. *Court traité du design*, p. 10, tradução minha.

49 Vial, S. *Court traité du design*, p. 14, tradução minha.

na industrialização do consumo. Raymond Loewy sintetiza essa mudança ao afirmar que “A feiura vende mal”.⁵⁰ Enquanto a Bauhaus sustentava que a forma seguia a função, Loewy reconhece que o funcionalismo puro não garante beleza.

Vial também questiona a ética do design, trazendo para o debate autores como Victor Papanek e (afinal) Vilém Flusser. Para Vial, Papanek foi o primeiro a tratar o design sob um viés ético, enquanto Flusser radicaliza essa visão ao afirmar que o design está completamente submetido à indústria, resultando em uma irresponsabilidade moral generalizada: “[Para Flusser] o processo de design é organizado de acordo com um modelo de divisão do trabalho extremamente avançado; não é mais possível atribuir a um indivíduo específico a responsabilidade por um produto”.⁵¹

Em síntese, Vial sustenta que o design encerra uma contradição estrutural e histórica: por um lado, nasce como uma invenção socialista, fruto da crítica à industrialização; por outro, consolida-se como uma invenção capitalista (ao se integrar à lógica da produção industrial). Para equilibrar essa dualidade, ele propõe uma ética do design baseada na distinção entre meio e fim ao modo de um imperativo kantiano: “Age de tal modo que trates o mercado [...] sempre apenas como um meio e nunca, ao mesmo tempo, como um fim”.⁵²

Assim, o design não deve ser reduzido apenas à estética, pois seu impacto vai além da forma e influencia diretamente a experiência e a sociedade. Para explicar essa ideia, ele desenvolve três critérios fundamentais que definem o efeito do design (*l'effet du design*), a citar: (1) efeito ontofônico — refere-se à capacidade do design de transformar a experiência e modificar a existência —; (2) efeito calimórfico — diz respeito à dimensão estética do design —; e (3) efeito socioplástico — refere-se à capacidade do design de transformar a sociedade por meio de sua função e impacto social.⁵³

Os três efeitos do design, segundo Vial, estão interligados: o design transforma a experiência do real (ontofônico), cria formas que dialogam com a estética (calimórfico) e influencia a sociedade (socioplástico). Essa abordagem amplia a compreensão do design para além da estética e da funcionalidade, destacando seu papel na construção da realidade contemporânea.

Nesse sentido, ele argumenta que o designer não é um artista, mas um projetista comprometido com a transformação do mundo. Seu propósito vai além de descrever o

50 Loewy, R. *apud* Vial, S. *Court traité du design*, p. 18, tradução minha.

51 Vial, S. *Court traité du design*, p. 24, tradução minha.

52 Vial, S. *Court traité du design*, p. 31, tradução minha.

53 Vial, S. *Court traité du design*.

design como prática; ele busca desenvolver uma filosofia do design que reconheça sua capacidade de moldar a percepção e a experiência humana.

Vial, ao que tudo indica, desenvolveu grande parte de suas ideias sobre uma “filosofia do design” em paralelo à elaboração de sua tese de doutorado, *La structure de la révolution numérique: philosophie de la technologie*. Sua preocupação inicial estava mais voltada para uma filosofia da tecnologia do que propriamente para uma filosofia do design, embora esta já estivesse em gestação. Na tese, Vial busca compreender a essência da revolução digital, argumentando que ela não se resume a uma mera mudança nas ferramentas que utilizamos, mas representa um evento histórico de grande relevância dentro do contínuo processo de “maquinização” do Ocidente. Ele sustenta que a revolução digital configura um novo “sistema técnico”, capaz de transformar profundamente tanto nossa infraestrutura tecnológica quanto nossa própria percepção da realidade.

Para embasar sua análise, Vial utiliza o conceito de “*phénoménotechnique*” de Gaston Bachelard, defendendo que toda técnica atua como uma matriz que molda nossa experiência do mundo. Destaca o papel crucial do design na formação dessa nova realidade digital, sugerindo que, como atividade criativa, o design é fundamental na construção e modelagem da experiência digital contemporânea. Para fundamentar sua análise, Vial dialoga com diversos filósofos que investigaram a relação entre técnica, percepção e realidade.

Além do conceito de *phénoménotechnique*, de Bachelard, ele sugere que os instrumentos científicos não apenas medem, mas também moldam nossa percepção do mundo. Além de Bachelard, Gilbert Simondon contribui com a ideia de que a tecnologia evolui de maneira sistêmica e interdependente, influenciando e sendo influenciada pelo contexto sociotécnico. E Walter Benjamin, por sua vez, oferece reflexões sobre a reprodução técnica e a mediação da experiência estética; aspectos centrais na discussão de Vial sobre a reconfiguração da arte e da cultura na era digital.

A esses autores Vial agrega Bernard Stiegler, que argumenta que a tecnologia constitui a estrutura da experiência e da cultura, perspectiva que Vial incorpora ao considerar as ferramentas digitais como elementos formadores da subjetividade contemporânea. Além disso, Peter Sloterdijk, ao discutir a interligação entre técnica e desenvolvimento humano, informa a visão de Vial sobre a coevolução entre seres humanos e tecnologias digitais.

Embora influenciado por esses pensadores, Vial distingue-se ao posicionar a percepção digital como foco central de sua investigação filosófica. Ele propõe que a digitalização altera profundamente conceitos tradicionais de presença, materialidade e interatividade, exigindo uma reavaliação da nossa compreensão do real na era digital. Em suma, argumenta que as tecnologias digitais transformam nossa experiência do real.

O *Court traité du design* faz desaparecer quase todos esses autores que são relevantes para iluminar seu partido epistemológico. Em um texto intitulado “Le geste du design et son effet : vers un philosophie du design”, publicado em 2013, em uma coletânea intitulada *Philosophie du Design*, Vial dobra sua aposta arrastando para a França o orgulho nacionalista do pioneirismo no pensamento filosófico sobre o design, anteriormente de domínio anglo-saxão:

O campo da filosofia do design, assim definido (*philosophy of design*), abre caminho para uma nova dinâmica de pesquisa em design (*design studies*), na qual o pensamento francês, cuja tradição crítica é uma das mais importantes da história da filosofia ocidental, tem o dever de se destacar no futuro, a fim de competir (finalmente) com a pesquisa internacional em design (*design research*).⁵⁴

Nessa transição, ao invés de dialogar com os autores que inspiraram sua tese, volta-se para o universo anglo-saxão das pesquisas em design seguindo a inspiração de Alain Findeli. Então, Bruce Archer, Nigel Cross, Bill Moggridge, Herbert Simon, entre outros, passam a ser interlocutores. E temos o *geste de design* (e, adiante, o design como produtor de *effets*). Sua abordagem fica bem definida no resumo que antecede seu texto:

A filosofia do design que almejamos pode ser entendida como uma pesquisa dupla: *poiética* e *estética*. Do ponto de vista *poiético*, ou seja, do projeto em processo de criação, o gesto de design se apresenta para o designer como um processo criativo singular, baseado em um ciclo infinito de codeterminação entre o saber-pensar e o saber-modelar,

54 Vial, S. Le geste du design et son effet : vers une philosophie du design. *Figures de l'art : Revue d'études esthétiques*, Pau, França, v. 25, 2013, p. 95-96, tradução minha. Trata-se de uma edição especial da revista intitulada *Philosophie du Design*, editada por Bernard Lafargue e Stéphanie Cardoso.

constituindo uma forma própria de cultura. Do ponto de vista estético, ou seja, do projeto em processo de vivência, o efeito do design se manifesta para o usuário como uma repercussão fenomenológica em três dimensões: ontofônica, calimórfica e socioplástica.⁵⁵

Está, portanto, montada a estrutura para se construir a filosofia do design francesa capaz de rivalizar com a tradição do *design methods*. Só que, nessa passagem, emerge um autor (ignorado por Renato De Fusco e por Glenn Parsons): Vilém Flusser.

VILÉM FLUSSER: FILÓSOFO DO DESIGN?

Não cabe apresentar ao leitor Vilém Flusser em um livro sobre Vilém Flusser. No entanto, ao falar do pensador tcheco-brasileiro é importante situá-lo de alguma maneira dentro da ordem das coisas. O primeiro ponto a ressaltar — malgrado a genialidade e o “nomadismo” (*bodenlos*) de Flusser —, e dado o relativo desprestígio da cultura brasileira na Europa, é que Vilém Flusser chama atenção mais por ser tcheco do que por ser brasileiro. E pelo fato de, da mesma forma que Franz Kafka, escrever, entre outras línguas, em alemão.

Já amplamente reconhecido como articulista na *Pauliceia*, em 1966, Vilém Flusser inicia sua colaboração com o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ). No jornal, escreve para o *Feuilleton*, um dos suplementos culturais e intelectuais mais prestigiados da imprensa alemã, no qual também publicaram Theodor Adorno, Jürgen Habermas e Peter Sloterdijk. Caracterizado por sua abordagem livre e ensaística, o *Feuilleton* se distanciava do formato rígido do jornalismo tradicional, privilegiando textos mais reflexivos, estilisticamente sofisticados e voltados para a especulação filosófica e cultural. Esse espaço foi fundamental para a transição de Flusser do circuito intelectual brasileiro para o europeu, consolidando sua reputação como filósofo da mídia e da tecnologia.

A colaboração de Flusser com o FAZ termina em 1972. Uma lenda especula que Flusser, sempre o *enfant terrible*, teria escrito um artigo sobre uma sopa alemã — a *Kraftbrühe*

55 Vial, S. *Le geste du design et son effet*, p. 93.

—, que teria irritado os editores e o público conservador.⁵⁶ Neste momento, Flusser já estaria vivendo fora do Brasil e, a partir de então, passa a escrever predominantemente em alemão e francês, consolidando seu reconhecimento na Europa. Martin Pawley, editor de *The Shape of Things*, esclarece o percurso da produção de Flusser nessa época:

Durante o final dos anos 1970 e a década de 1980, muitos dos melhores ensaios de Flusser foram escritos para as revistas americanas *Artforum*, *Main Currents*, *Leonardo* e *Art International*. Para o público francês, ele contribuiu com *Artitudes*, *Théâtre Public* e *Communication et Langages*. Ensaios escritos em alemão apareceram em *European Photography*, *Design Report*, *Arch +*, além de um grande número de jornais e revistas especializadas em fotografia.⁵⁷

Pawley explica que, em 1981, Flusser faz sua primeira apresentação na Alemanha no *Fotography Symposium*, de Düsseldorf. O resto é história. Em 1983 ele publica *Für eine Philosophie der Fotografie*, em que analisa a fotografia como um novo tipo de texto codificado e explora seu impacto na comunicação e na cultura.⁵⁸ Trata-se do primeiro grande passo para sua consagração (embora o impacto de suas reflexões só tenha começado a se manifestar de maneira mais intensa após sua morte, em 1991). Sobretudo em campos como teoria da mídia (*Kommunikologie*), filosofia da tecnologia e da comunicação (*Medienkultur*).

Até este ponto, o termo “design” ainda não havia sido mencionado. De fato, segundo Mara Recklies, “apenas nos últimos três anos de sua vida, Flusser deu palestras e publicou textos sobre design”.⁵⁹ Michael Hanke sugere que seu interesse pelo design se intensificou a partir de sua participação no *International Forum für Gestaltung* (IFG), em Ulm, em 1988. Esse evento representou um marco na sua inserção mais sistemática na reflexão sobre design, consolidando seu envolvimento com a área.

O IFG de Ulm estava diretamente ligado à tradição da Bauhaus e da Hochschule für Gestaltung (HfG), influências que reforçaram a visão de Flusser sobre o design como um meio de transformação social e cultural. Esse encontro

56 Veja-se o posfácio de Fabian Wurm em *Vom Stand der Dinge*. Aleivosia ou não, no início da década de 1970, o FAZ passou a adotar uma postura mais conservadora, tanto na política quanto na cultura. De fato, há indícios de uma guinada conservadora adotada pelo jornal levando à demissão de Jürgen Tarn em setembro de 1970 e sua posterior substituição.

57 Pawley, M. Introduction. In: Flusser, V. *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books, 1999, p. 14-15, tradução minha.

58 Publicada na Inglaterra em 1984 (*Towards a Philosophy of Photography*) e no Brasil, em 1985 (*A filosofia da caixa preta*).

59 Recklies, M. Im Spielraum der Ironie Wie Vilém Flussers über Design schrieb. *Flusser Studies*, Lugano, Suíça, v. 25, 2018, p. 1, tradução minha.

proporcionou um ambiente fértil para o desenvolvimento de suas ideias, aproximando-o de discussões que o levariam a elaborar uma abordagem filosófica inovadora sobre o design.

Mas que fique claro: Flusser escreveu sobre *design*; não sobre *filosofia do design*. A associação do nome de Vilém Flusser a uma (possível) filosofia do design é póstuma. Decorre da publicação do *Vom Stand der Dinge: Eine kleine Philosophie des Design* por Fabian Wurm, em 1993. Em outras palavras: ao contrário de Renato De Fusco, Glenn Parsons e de Stéphane Vial, não acredito que o propósito de Flusser fosse empreender tal aventura. É o que pretendo argumentar adiante.

Para analisar o processo de constituição dessa obra, tomarei como caminho o texto de Michael Hanke: “Vilém Flusser’s Philosophy of Design: Sketching the Outlines and Mapping the Sources”, publicado no número 21 de *Flusser Studies*.⁶⁰ Hanke abre seu artigo da seguinte maneira:

Uma investigação abrangente sobre Flusser e o Design exige um exame crítico preliminar de textos específicos que ele produziu ao longo de sua carreira. As publicações mais relevantes sobre design que analisaremos aqui são, em primeiro lugar, seu livro *Vom Stand der Dinge: Eine kleine Philosophie des Design* (1993), editado por Fabian Wurm; em segundo lugar, uma seleção semelhante em inglês, intitulada *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, editada por Martin Pawley (1999); e, em terceiro lugar, o livro *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*, publicado no Brasil e editado por Rafael Cardoso (2007).⁶¹

60 Hanke, M. Vilém Flusser’s Philosophy of Design: Sketching the Outlines and Mapping the Sources. *Flusser Studies*, Lugano, Suíça, v. 21, n. 1, 2016.

61 Hanke refere-se, ainda, a uma quarta fonte que faz um apanhado de três revistas alemãs voltadas para o campo da arquitetura (com menções ao design). A edição francesa (2002) não é usada em seu texto muito provavelmente porque se trata de uma mera transposição do original alemão.

Observe-se, no entanto, o que escreve Martin Pawley na introdução de sua coletânea publicada em 1999:

Atualmente, aproximadamente 70 ensaios filosóficos escritos em inglês sobrevivem no Arquivo Vilém Flusser, na Alemanha. Provavelmente, outros cem, escritos em português, ainda existem no Brasil, juntamente com cerca de 70 textos escritos em alemão no final de sua vida, dos quais foram extraídos os ensaios publicados aqui. Dentro desse conjunto de textos, que cobre o período do meio da

década de 1960 até sua morte e exclui todos os seus livros completos, há, inevitavelmente, uma considerável repetição, resultado da coexistência de versões sucessivas de um mesmo texto, bem como de versões diferentes reescritas em outro idioma. Sem dúvida, há ensaios inéditos suficientes para preencher uma série de livros.⁶²

Pawley poderia ser mais direto. Organizar essa coletânea foi um desafio de curadoria e, por conseguinte, um pesadelo hermenêutico. De um modo geral, tarefa impossível a se considerar esse conjunto da obra de Flusser.

Fabian Wurm, responsável pela organização da edição alemã pioneira, aproveitou sua experiência como editor da *Design Report* (DR) para dar uma direção clara à obra. A produção de Vilém Flusser, profundamente marcada por sua natureza transcultural e multilíngue, refletiu-se diretamente na multiplicidade de edições de seus textos ao longo dos anos. No entanto, grande parte dos artigos presentes no livro foi originalmente publicada em alemão na DR.

O livro *Vom Stand der Dinge* ("Sobre o estado das coisas"), publicado na Alemanha em 1993, passou por diversas adaptações linguísticas, resultando em variações substanciais em sua estrutura e conteúdo. Embora as edições em inglês, francês e português compartilhem temas e abordagens semelhantes, cada uma apresenta diferenças significativas que impactam tanto a experiência de leitura quanto a interpretação das ideias do autor. A questão aqui é que, embora a "pequena filosofia" de Flusser seja "de Flusser", de fato, a "filosofia" por trás dela talvez não possa ser atribuída a Flusser em seu conjunto: um caso curioso em que o conjunto das árvores transmite impressões diferentes da floresta. Nesse sentido, proponho, agora, uma análise mais atenta das especificidades de cada uma das três coletâneas mencionadas.

A EDIÇÃO ALEMÃ (1993): *VOM STAND DER DINGE*

A primeira edição do livro, como já foi dito, foi publicada na Alemanha em 1993 sob o título *Vom Stand der Dinge: Eine kleine Philosophie der Design* ("Sobre o estado das coisas: uma pequena filosofia do design"). Essa edição contém dezenove ensaios, organizados em quatro grandes seções:

62 Pawley, M. Introduction, p. 15, tradução minha.

1. Von Fundamenten ("Sobre fundamentos");
2. Zum Stand der Dinge ("Sobre o estado das coisas");
3. Gebilde und Gebäude ("Construções e estruturas");
4. Über den Horizont hinaus ("Além do horizonte").

O livro se distingue pelo seu rigor estrutural e pelo tom filosófico denso, alinhando-se à tradição acadêmica alemã. Esse caráter não é coincidência, uma vez que foi organizado por um editor alemão no contexto dos debates promovidos pela *Design Report*. Fabian Wurm, que foi editor da DR, estruturou a coletânea a partir dos artigos que Flusser escreveu para a revista entre 1989 e 1992.⁶³ Dez dos dezenove artigos presentes no livro foram originalmente publicados na DR, evidenciando um alinhamento claro com a visão editorial da publicação e reforçando a conexão entre os textos e as discussões sobre design que circulavam na época.

A EDIÇÃO INGLESA (1999): *THE SHAPE OF THINGS*

Seis anos após a edição alemã, o livro foi publicado em inglês, em 1999, sob o título *The Shape of Things: A Philosophy of Design* ("A forma das coisas: uma filosofia do design"). Essa versão inclui 22 ensaios, três a mais do que a edição original em alemão. No entanto, inclui cinco ensaios que não constam da edição alemã ("The Non-Thing" 1 e 2; "Carpets"; "Pots"; e "Wheels"), retirando dois ensaios ("Brasília" e "Stadtpläne") que teriam maior relação com experiências brasileiras.

Além da ampliação do conteúdo, a estrutura da obra apresenta uma diferença significativa: em vez de seguir divisões temáticas bem definidas, como na versão alemã, a edição inglesa adota uma organização mais fluida e menos categorizada, permitindo uma leitura mais dinâmica e contínua.

De acordo com Michael Hanke, o editor dessa organização, Martin Pawley, foi um escritor, professor e crítico britânico, conhecido por ser um dos mais provocativos comentaristas da arquitetura e do design contemporâneo. Diferente da seleção de Wurm, Pawley ampliou a abordagem do livro, incorporando textos de outras fontes e expandindo a visão sobre design, cultura material e fenomenologia.

63 O que, pelo menos em parte, apoia a visão de Michael Hanke já citada que sustenta que o interesse de Flusser pelo design se intensificou a partir de sua participação no *International Forum für Gestaltung* (IFG), em Ulm, em 1988. Um par de artigos são, no entanto, tão antigos quanto 1970. Para a origem dos artigos contidos no livro ver Wurm, F. 1993, p. 125-126.

A ausência de divisões em seções reflete um esforço editorial para tornar a leitura mais dinâmica, talvez adaptando o estilo de Flusser para um público anglófono mais acostumado a ensaios com estrutura menos rígida. Isso se alinha, possivelmente, ao interesse da edição em apresentar Flusser como um pensador acessível e provocador, mais do que um teórico formalista.

Vale destacar um ponto de atenção aqui. As traduções *Vom Stand der Dinge* e *The Shape of Things* podem sugerir perspectivas conceituais distintas, embora muitos leitores as enxerguem como títulos equivalentes do mesmo livro. A diferença entre eles não é apenas linguística, mas também interpretativa, refletindo distintas maneiras de enquadrar o pensamento de Flusser sobre os objetos e o design.

O título alemão *Vom Stand der Dinge* sugere um diagnóstico da situação dos objetos e do design, destacando uma análise filosófica e crítica sobre o estado atual do mundo material. A palavra *Stand* pode ser entendida como *condição* ou *status*, remetendo a um exame da realidade dos objetos em um determinado contexto. Já o termo *Dinge* (*coisas*) enfatiza a materialidade e o papel dos objetos na cultura e na sociedade. Esse título ressoa com a abordagem filosófica fenomenológica e crítica de Flusser, que observa o design como parte de um sistema maior de cultura, comunicação e tecnologia. Ademais, o termo alemão *Dinge* — como conceito — entoa reverberações heideggerianas: a “coisa” não é um mero objeto físico, mas um ente que reúne. Em inglês, embora a palavra *thing* possa ser usada “filosoficamente”, o termo é semanticamente mais plano e cotidiano do que *Ding*, em alemão.

O título *The Shape of Things* sugere um enfoque mais estético e formalista, dando ênfase à aparência, estrutura e configuração dos objetos. O termo *shape* remete à morfologia e ao design dos objetos, sugerindo uma preocupação com a maneira como as coisas são projetadas e percebidas visualmente. Diferentemente do título alemão, que sugere um estado ou condição, o título inglês foca na forma e no processo de configuração dos objetos, aproximando-se de uma abordagem mais projetual e prática do design.

A variação entre os títulos tem o potencial de refletir diferentes tradições culturais e filosóficas. O título alemão se alinha mais com uma abordagem filosófica e crítica, próxima da fenomenologia e da teoria crítica, enquanto o título inglês evoca um tom mais voltado ao design enquanto prática e estética, enfatizando a forma e o impacto visual dos objetos.

As traduções dos títulos refletem, portanto, interpretações distintas do pensamento de Flusser. Enquanto *Vom Stand der Dinge* enfatiza uma análise filosófica e crítica da cultura material e do design, *The Shape of Things* destaca a forma, a aparência e o impacto do design. Essa diferença não é apenas terminológica, mas molda a maneira como Flusser é apresentado e compreendido em diferentes contextos culturais e acadêmicos. Talvez seja para evitar essas dissonâncias que a edição francesa optou pela eliminação do título e a publicação apenas com o subtítulo. E a tradução brasileira — ao alterar (e ampliar) o subtítulo — encontraria um título completamente diferente.

A EDIÇÃO FRANCESA (2002): *PETITE PHILOSOPHIE DU DESIGN*

Publicada em 2002, a edição francesa recebeu o título *Petite philosophie du design* (“Pequena filosofia do design”). Essa versão mantém a estrutura original da edição alemã, com dezenove ensaios, e sua tradução foi feita diretamente do alemão, excluindo tanto o epílogo quanto os dados de curadoria apresentados por Fabian Wurm.

A principal diferença, como está apontado acima, está no título: ele não faz mais referência ao “estado” ou à “forma” das coisas. Em vez disso, opta por uma abordagem mais ampla e conceitual, apresentando-se simplesmente como uma “pequena filosofia do design”. Ao eliminar a ideia de um “estado das coisas”, essa edição se alinha ao olhar da tradição filosófica francesa, adotando uma perspectiva mais generalista — e, de certo modo, retórica — sobre o mundo.

A EDIÇÃO BRASILEIRA (2007): *O MUNDO CODIFICADO*

Ao comentar a coletânea brasileira, organizada por Rafael Cardoso, Hanke mostra-se algo crítico:

O livro de Cardoso contém dez artigos que foram publicados tanto na edição de Wurm quanto na de Pawley, além de três dos cinco artigos que Pawley incluiu, mas Wurm não. Além disso, ele incorpora seis artigos sobre a teoria da comunicação, retirados de *Flusser's Writings*, editado por Andreas Ströhl. Como as fontes de Cardoso são, conforme ele próprio afirma, os livros de Wurm, Pawley e Ströhl,

sua edição não apresenta nenhuma nova contribuição editorial, mas apenas traduz para o português o que já havia sido selecionado por outros. Embora esse trabalho seja certamente útil, não vai além do que as edições anteriores já acrescentaram ao nosso conhecimento sobre as ideias de Flusser sobre design.⁶⁴

A edição brasileira também reúne dezenove ensaios, mas suas subdivisões não correspondem exatamente a nenhuma das versões anteriores. O título, *O mundo codificado*, provavelmente remonta a uma palestra que Flusser proferiu no Institut de l'Environnement, em Paris, em 1973, onde foi apresentado como “professor de Comunicologia” da USP.

Mais do que uma simples adaptação dos títulos anteriores, essa escolha reflete uma ênfase distinta, deslocando o foco do design para a codificação da realidade por meio da tecnologia e da linguagem. Esse enquadramento sugere uma leitura mais ampla do pensamento de Flusser, aproximando-o de suas reflexões sobre comunicação, mediação e impacto dos sistemas simbólicos na construção do mundo contemporâneo.

A edição brasileira não segue a estrutura da edição alemã, da inglesa ou da francesa. Ao invés de destacar o design (como na edição francesa), o “estado das coisas” (como na alemã) ou “a forma das coisas” (como na versão inglesa), essa edição enfatiza um conceito-chave do pensamento de Flusser: a transformação da realidade pela comunicação e pela tecnologia.

Essa abordagem está em sintonia com os debates contemporâneos sobre cibercultura e digitalização, que ganharam força no início do século XXI. Como resultado, a edição brasileira enfatiza o caráter transdisciplinar e comunicacional das reflexões de Flusser, algo que não se destacava tanto nos títulos das versões anteriores, ao contrário do que parecia pensar Hanke.

Em síntese, cada edição reflete não apenas as particularidades linguísticas e as tradições filosóficas de seu contexto, mas também absorve as influências do momento em que foi publicada. Além disso, evidencia o crescente reconhecimento intelectual de Vilém Flusser após seu falecimento, consolidando sua obra como um referencial para o pensamento sobre tecnologia, design e comunicação. Tento sintetizar isso na tabela a seguir:

64 Hanke, M. Vilém Flusser's Philosophy of Design, p. 23, tradução minha.

Comparação entre as edições

EDIÇÃO	ANO	Nº ENSAIOS	ESTRUTURA	TÍTULO SUGERE...
Alemã — <i>Vom Stand der Dinge</i>	1993	19	Dividida em 4 seções	Foco em filosofia, epistemologia e cultura
Inglêsa — <i>The Shape of Things</i>	1999	22	Sem subdivisões	Reflexão mais fluida e especulativa sobre design e cultura
Francesa — <i>Petite philosophie du design</i>	2002	19	Organização similar à alemã	Ênfase na ideia de filosofia do design
Brasileira — <i>O mundo codificado</i>	2007	19	Diferente das demais	Codificação, comunicação e cibercultura

Interpretada dessa forma, a trajetória editorial do livro de Flusser assume um percurso inesperado e revelador: uma “pequena” filosofia do design (subtítulo, 1993) evolui para uma “filosofia do design” — agora sem o qualificativo “pequena” (1999); até, por fim, expandir-se para abarcar também a comunicação, tornando-se uma filosofia do design e da comunicação (2007).

Assim, a “pequena” filosofia não apenas ganha o mundo, mas, ao mesmo tempo em que se firma no campo do design, amplia seu alcance e penetra no território da comunicação, refletindo a natureza transversal do pensamento de Flusser. Não que esse caminho não possa representar de alguma forma as ideias de Flusser: dentro do universo das interpretações tudo — inclusive esta deste texto — é possível. Mas me pergunto o que Vilém Flusser pensaria disso...

ENSAIO E IRONIA NO PENSAMENTO DE FLUSSER

Supondo coerência e consistência no que foi exposto, do ponto de vista hermenêutico, prefiro não acreditar que haja, em Flusser, uma “filosofia do design” — pequena, média ou grande — construída artificialmente a partir das diversas peças reunidas no quebra-cabeça das curadorias de seu livro póstumo, seja nos títulos ou nos conteúdos.

Parafraseando o próprio Flusser, cada língua em que o livro foi publicado gerou uma (potencial) realidade distinta. Se, para ele, a língua estrutura nossa visão de mundo, então há poucas possibilidades de escapar completamente

dessas limitações. No entanto, seus escritos indicam justamente o contrário: a capacidade de experimentar com a linguagem, de expandir suas fronteiras por meio da criação poética, da filosofia e da tecnologia. Um pensamento que se movimenta entre essas esferas sem jamais se prender a nenhuma delas. É possivelmente nesse sentido que Martin Pawley fez o seguinte comentário:

A perspectiva libertadora de Flusser lhe proporcionou uma tremenda liberdade de expressão, uma liberdade que, pode-se dizer, não encontra paralelo na literatura contemporânea sobre design. Como resultado, sua escrita tornou-se, alternadamente, pirotécnica e impiedosamente crítica, além de intensamente carregada de significado.⁶⁵

Mas o que estaria escondido por trás das reflexões de Flusser que desautorizasse a ideia de que ele poderia ter buscado, em seus anos finais de vida, uma “filosofia do design”? Para responder a essa pergunta, me apoiarei no artigo de Mara Recklies, “Im Spielraum der Ironie: Wie Vilém Flussers über Design schrieb” (“No espaço da ironia: como Vilém Flusser escreveu sobre design”).⁶⁶

Recklies investiga a forma particular como Vilém Flusser abordou o design em seus escritos, destacando o papel central da *ironia* e do *ensaísmo* em sua produção. Observa que Flusser se tornou uma figura influente no jovem campo das ciências do design (*Designwissenschaften*) no final dos anos 1980, principalmente por meio de suas declarações “críticas, provocadoras e, acima de tudo, irônicas”.⁶⁷

Para Recklies, a escrita de Flusser sobre design se destaca por dois aspectos principais: o *ensaísmo* e a *ironia*. Seu estilo ensaístico era uma escolha consciente, pois ele enxergava o ensaio como um “princípio interdiscursivo”, um “antigênero” e uma “antitradição”, que se opunha a sistemas fechados de pensamento.

Os termos “princípio interdiscursivo”, “antigênero” e “antitradição” estão interligados na concepção da escrita ensaística de Vilém Flusser e refletem sua abordagem filosófica não convencional. O princípio interdiscursivo diz respeito à capacidade de um texto ou discurso de transitar entre diferentes domínios do saber, rompendo com os limites rígidos

65 Pawley, M. Introduction, p. 9, tradução minha.

66 Recklies, M. Im Spielraum der Ironie.

67 Recklies, M. Im Spielraum der Ironie, p. 1, tradução minha.

das disciplinas tradicionais. Em vez de permanecer restrito a uma única área do conhecimento, o pensamento interdiscursivo estabelece conexões inesperadas e cria novos sentidos a partir da sobreposição de campos distintos. No caso de Flusser, essa característica se manifesta na forma como ele une filosofia, comunicação, design, tecnologia e arte, recusando-se a ser categorizado dentro de uma única perspectiva teórica.

O conceito de antigênero complementa essa abordagem ao desafiar as convenções formais que tradicionalmente organizam os textos dentro de categorias pré-estabelecidas. Ao invés de seguir modelos rígidos, como o tratado filosófico, o artigo científico ou a narrativa ficcional, Flusser adota o ensaio como um modo de pensamento livre, experimental e provisório. Essa escolha implica uma recusa da fixação do discurso em um molde específico, permitindo um fluxo argumentativo mais fluido e aberto a novas interpretações. O ensaio, em sua concepção, não tem a pretensão de encerrar um tema, mas de explorá-lo, sugerindo hipóteses e provocando o leitor a continuar a reflexão.

O termo antitradição se relaciona diretamente a essa postura, pois indica um rompimento com a ideia de um pensamento filosófico sistemático e dogmático, caracterizado pela fixação em cânones e modelos estabelecidos. Flusser rejeita a visão de que o conhecimento deve se desenvolver dentro de uma continuidade histórica e hierárquica e, em vez disso, propõe uma filosofia que se refaz constantemente, desconstruindo pressupostos e criando novos sentidos a partir do diálogo crítico com diversas fontes. A ironia, nesse contexto, desempenha um papel fundamental, pois permite questionar e subverter verdades aparentemente consolidadas.

Em conjunto, esses três conceitos configuram um pensamento que se recusa a ser enquadrado em definições fixas, promovendo uma reflexão aberta, flexível e sempre em construção. Ao adotar um princípio interdiscursivo, Flusser ultrapassa as fronteiras disciplinares, ao rejeitar o gênero, ele recusa a forma tradicional do discurso filosófico e, ao se posicionar contra a tradição, ele desafia a autoridade do pensamento consolidado, abrindo caminho para novas formas de compreender e expressar o mundo.

Para Flusser, o ensaio surge quando os discursos tradicionais falham em representar a realidade, quando “a infinita complexidade da verdade” ultrapassa as estruturas estabelecidas. Seu caráter é, portanto, essencialmente experimental e transitório.

O próprio Flusser enfatizava que seus textos deveriam ser lidos como “ensaios”, no sentido de “tentativas de formular hipóteses”, chegando até mesmo a incentivar os leitores a não acreditarem neles. Para ele, escrever ensaisticamente significava “tentar ser, para depois fazer melhor”.⁶⁸

Ao lado do ensaísmo, a ironia era um elemento central na escrita de Flusser, sendo para ele não apenas um recurso estilístico, mas uma forma de existir e interpretar o mundo. “A ironia nem sempre se revela explicitamente — faz parte de sua natureza se esconder”, exigindo que seja complementada por afirmações sobre a realidade. Isso torna difícil tirar conclusões definitivas sobre a identidade de Flusser, pois ele “não quer dizer exatamente aquilo que diz”, o que faz com que sua identidade esteja “sempre em questão”. Para ele, a dissolução da identidade individual por meio da ironia era coerente com sua concepção filosófica de que “o sujeito não é nada além de um nó em uma rede de relações — não possui um ‘núcleo’”.⁶⁹

A ironia, além de ser um recurso expressivo, também funcionava como um desafio às estruturas convencionais do pensamento. Para Recklies,

Estaria totalmente de acordo com o pensamento de Flusser o fato de que a ironia dificulta imensamente o pensamento sistemático e a filosofia sistemática. Os ironistas reivindicam constantemente os espaços de liberdade de que a ironia precisa para se desenvolver e, ao tentar “expandir infinitamente o espaço discursivo”, acabam frequentemente encontrando os limites da cientificidade.⁷⁰

A ironia, assim, extrapola “deliberadamente as formações discursivas”, tornando-se, para Flusser, um instrumento de perturbação e reflexão dentro dos discursos estabelecidos. Seus ensaios sobre guerra e design exemplificam essa estratégia: são textos que, inicialmente, levam o leitor a “rir alto, mas, no final, o deixam em silêncio”, provocando tanto pelo conteúdo quanto pelo tom irônico.⁷¹

Outro aspecto fundamental da abordagem de Flusser ao design era seu uso frequente de exageros e jogos etimológicos, que ele próprio descrevia como “simplificação caricatural”. Em seu ensaio “Vom Wort Design” (“Sobre a palavra design”), ele analisava etimologicamente palavras como

68 Recklies, M. Im Spielraum der Ironie, p. 2, tradução minha.

69 Recklies, M. Im Spielraum der Ironie, p. 3, tradução minha.

70 Recklies, M. Im Spielraum der Ironie, p. 4, tradução minha.

71 Recklies, M. Im Spielraum der Ironie, p. 4, tradução minha.

design, mecânica, máquina e técnica, não para construir uma definição acadêmica, mas para expor o caráter enganoso do design. Ele argumentava que a palavra *design* estava associada a significados como “conspiração maliciosa, trama, estrutura”, todas ligadas ao conceito de ardil e engano. Dessa maneira, concluía que um designer seria “um conspirador astuto, alguém que arma ciladas”.⁷²

A reflexão de Flusser sobre a natureza enganosa do design se desdobrava a partir da ideia de que a própria cultura se constrói sobre ilusões e artifícios. Para ele, “o design tem um caráter enganoso porque, nele, se revelam tanto a autoilusão inerente a qualquer cultura quanto a ideia de que a liberdade cultural é uma ilusão”. Ele via o design como um mecanismo para encobrir essa falta de autenticidade, afirmando que “começamos a enxergar através do design que a oculta”. Dessa perspectiva, a cultura pode não ser mais livre, mas pode, pelo menos, reconhecer “que é ilusória”.

Por meio de suas análises etimológicas especulativas, Flusser revelava a ambivalência do design e sua conexão com o engano. Em sua visão, “o design é, por essência, enganoso e, portanto, ambivalente”, pois sua própria existência deriva da necessidade humana de manipular e transformar a natureza. Ele levava essa conclusão ao extremo ao afirmar que “ser humano é um design contra a natureza”, mostrando que a condição humana está inextricavelmente ligada à artificialidade e à construção cultural.

EINE BODENLOSE PHILOSOPHIE?

Até agora, este texto percorreu três movimentos: (1) discutir conceitos de filosofia e design; (2) analisar três autores que escreveram “filosofias do design” — De Fusco, Parsons e Vial —; e (3) confrontar quatro edições de um “mesmo” livro de Vilém Flusser, textos dispersos reunidos postumamente, que podem ser lidos como prolegômenos de uma filosofia do design (e talvez também da comunicação). A questão central é clara: Flusser teria se proposto a elaborar uma filosofia do design? E ele se via — ou aceitaria ser visto — como filósofo do design?

No caso da fotografia, a situação é distinta. O título *Für eine Philosophie der Fotografie* não é uma ironia, mas uma provocação deliberada: Flusser pretendia pensar filosoficamente a cultura técnica, embora em estilo ensaístico e fragmentário, distante da ortodoxia acadêmica. Ao propor

72 Recklies, M. Im Spielraum der Ironie, p. 6, tradução minha.

que a filosofia se voltasse às imagens técnicas, ele antecipava o campo da filosofia das mídias. A metáfora da caixa preta na edição brasileira reforça esse gesto: compreender estruturas invisíveis que moldam o visível.

No design, porém, sua postura é outra. A tese aqui defendida é que Flusser não quis escrever uma filosofia do design nem reivindicar esse rótulo. O subtítulo *Eine kleine Philosophie des Design*, atribuído por Fabian Wurm à edição alemã de *Vom Stand der Dinge*, foi — acredito — sobretudo uma estratégia editorial, na esteira do êxito de *Philosophie der Fotografie*, na Alemanha.

Mas se Flusser não é filósofo do design, como situá-lo? Flusser é antes um polemista: escreve em tom irônico e ensaístico, preferindo provocar a demonstrar. Sua prosa combina frescor verbal e recusa de referências canônicas, o que lhe dá atualidade. Como observou Recklies, ela se organiza em torno de três eixos: princípio interdiscursivo, narrativa antigênero e perspectiva antitradição. Essa escrita cultiva um estado de *nowhereness*, entrelugares que desafiam as convenções acadêmicas.

O contraste com De Fusco, Parsons e Vial é revelador. Enquanto estes buscam sistematização por meio de categorias relativamente fixas, Flusser evita tais estabilizações. O design em sua obra aparece de modo fragmentário e polifônico: não como disciplina organizada, mas como problema, metáfora e sintoma. Seu viés é, em parte, fenomenológico — volta-se às coisas mesmas e aos objetos técnicos —, mas em chave rarefeita e poética, sem interlocução direta com designers ou práticas concretas.

Nesse ponto, a leitura de Barbara Cassin ajuda a dissolver a aparente contradição.⁷³ Flusser não é filósofo do design em sentido sistemático, mas pode ser lido como tal se aceitarmos uma chave sofisticada: filosofia entendida não como busca da verdade eterna, mas como prática crítica, performativa e orientada pela eficácia. Sua análise etimológica de *design* é exemplar: o termo remete a *techné* e *ars*, associados à astúcia, ao artifício e ao truque. O designer, como Ulisses *polymēchanikos*, é aquele que intervém engenhosamente no mundo, não para revelar uma verdade, mas para produzir efeitos.⁷⁴

Essa concepção inverte o juízo platônico tradicional: se para Platão artistas e técnicos traíam as ideias ao traduzi-las no sensível, para Flusser é justamente aí que reside sua

73 Ver, nesse sentido: Cassin, B. *O efeito sofisticado*. Trad. A. L. de Oliveira, M. C. F. Ferraz, P. Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

74 Esse é o sentido que Flusser dá ao conceito de design no texto que Fabian Wurm escolheu para abrir sua coletânea: *Vom Wort Design* ("Sobre a palavra design").

potência. O design aproxima-se, assim, de uma lógica da invenção e da eficácia. É esse mesmo horizonte que Cassin identifica na sofística: um saber da ocasião e da performance, voltado ao que convence e funciona.

Nessa perspectiva, o design em Flusser pode ser visto como saber sofisticado: situado entre arte e técnica, verdade e aparência, fundado na astúcia e no *kairós*.⁷⁵ Sua escrita compartilha esse princípio: não fixa verdades, mas tensiona convenções, abrindo possibilidades. Daí sua dissonância em relação aos “absolutos” dos defensores de *design methods*: ao invés de estabilizar normas, Flusser reflete sobre moral, convenções e sobre a sombra religiosa que permeia a cultura material.

Em suma, Flusser não escreveu uma filosofia do design em sentido sistêmico. E essa jamais seria sua intenção. Contudo, sua obra abre espaço para pensar o design filosoficamente quando aceitamos a sofística como alternativa legítima à tradição platônico-aristotélica. A resposta à pergunta inicial, portanto, não é uma contradição, mas uma condição: ele não é filósofo do design no sentido clássico, mas pode sê-lo se ampliarmos o próprio conceito de filosofia. Nesse deslocamento, sua “filosofia” não é sem chão: é *bodenlos* apenas para quem exige fundamentos imutáveis; para quem aceita a astúcia como método, oferece terreno fértil — crítico, performativo e inquieto — para pensar o design.

75 *Kairós* (καιρός), em grego antigo, é um conceito que designa o tempo oportuno, o momento certo, em contraste com *Chrónos* (χρόνος), que é o tempo cronológico, linear, mensurável (dias, horas, anos). Na retórica e na filosofia grega, *kairós* é central porque significa agir no momento adequado, com a palavra certa, na hora certa. Por isso, na leitura da Barbara Cassin, a sofística se organiza mais em torno do *kairós* (eficácia no instante oportuno) do que da *alétheia* (verdade eterna).

Vampyroteuthis antropófago

filosofia e literatura em Vilém Flusser e Oswald de Andrade

Rodrigo Duarte

Quanto à “dimensão semântica” da cultura vampyroteuthica, nada sabemos a respeito dela. Não sabemos “do que se trata” no diálogo dos Vampyroteuthes. A não ser que se trata, entre outras coisas, de seduzir o outro para o coito ou para ser devorado.

— Flusser, V. *Vampyroteuthis infernalis*.

No que tange às relações entre filosofia e literatura, há muito mais em comum entre Vilém Flusser e Oswald de Andrade do que à primeira vista pode-se imaginar: enquanto o modernista paulistano iniciou a sua trajetória como poeta e ficcionista, terminando por se empenhar na construção de uma identidade enquanto filósofo, o pensador tcheco-brasileiro flertou, ao longo de sua carreira, com a possibilidade de aproximar filosofia e literatura no âmbito do que ele denominou “ficção filosófica”. Não há indícios de que Oswald tenha tomado conhecimento da obra de Flusser, já que, quando ela começou a ser publicada, na primeira metade da década de 1960, aquele já havia falecido. Por outro lado,

pode-se afirmar que Flusser conheceu o trabalho — inclusive filosófico — de Oswald, a ponto de considerá-lo “um pensador sem o qual já hoje a filosofia brasileira não pode ser entendida e com o qual amanhã o diálogo filosófico em geral terá que contar, para incorporá-lo e superá-lo”.¹

Tendo-se em vista as relações entre a filosofia e a literatura, observa-se na obra de Oswald de Andrade, como já assinalado, uma notável evolução dos vislumbres culturais

1 Flusser, V. *Brasilianische Philosophie*. In: Fouquet, C.; Lanz, R. (ed.). *Staden-Jahrbuch: Beiträge zur Brasilkunde und zum brasilianisch-deutschen Kultur- und Wirtschaftsaustausch*. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1970, p. 135, tradução minha.

e literários do início de sua carreira no sentido de se cristalizarem, na década de 1950, enquanto propostas verdadeiramente filosóficas, em ensaios como “A crise da filosofia messiânica” e “A marcha das utopias”. No que tange a Vilém Flusser, a sua supramencionada concepção de “ficção filosófica” encontrou na sua obra *Vampyroteuthis infernalis*² a sua expressão mais acabada, ainda que não exclusiva. Partindo-se dessas premissas, o presente ensaio tematiza a proximidade da filosofia com a ficção nesses dois importantes pensadores brasileiros, concentrando-se na relação entre a antropofagia de Oswald e o *Vampyroteuthis infernalis* de Flusser.

A ANTROPOFAGIA OSWALDIANA: DA LITERATURA À FILOSOFIA

Oswald de Andrade surgiu, na primeira metade da década de 1920, enquanto coorganizador e protagonista da Semana de Arte Moderna de 1922, como um dos principais impulsionadores do modernismo brasileiro, cujo objetivo principal era a incorporação dos avanços da vanguarda artística europeia dos decênios anteriores numa estética que pudesse ser considerada autenticamente nacional. No período imediatamente posterior, Oswald produziu, além da coletânea *Pau-Brasil*, o “Manifesto da poesia pau-brasil”, que poderia ser considerado a contrapartida conceitual daquela, ambos escritos redigidos em 1924. Nesse manifesto aparece a primeira formulação de um projeto da cultura brasileira enquanto síntese das conquistas da civilização ocidental com um ponto de vista autóctone, alternativo aos impasses que levaram o Ocidente à guerra e a uma alienação das massas sem precedentes na história humana.

Esse posicionamento de Oswald, contendo uma proposta de síntese entre dois mundos muito heterogêneos, foi radicalizado no “Manifesto antropófago”, publicado em maio de 1928, na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, fundada pelo próprio autor. Nesse segundo manifesto de Oswald — muito mais contundente que o anterior —, o tema da síntese é aplicado à situação dos rituais ameríndios no Brasil, nos quais a carne do inimigo vencido era ingerida na crença de que, em virtude dessa ingestão, as suas quali-

2 Quando essa expressão estiver em itálico e com o primeiro termo em letra maiúscula (com exceção das menções feitas nos trechos citados do próprio Flusser, que não obedecem um critério único), trata-se da obra *Vampyroteuthis infernalis*. Quando a expressão aparecer com grafia normal e com o primeiro termo em minúscula, refere-se, aqui, ao octópode-título da obra. Uma variante possível é o aparecimento apenas do primeiro termo, “vampyroteuthis”. Edição consultada: Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.

dades seriam adquiridas pelos vencedores. Para Oswald, a metáfora antropofágica consiste, portanto, na absorção dos elementos exógenos considerados positivos com o objetivo de produzir algo realmente novo no âmbito cultural, enquanto resultado da síntese das propriedades do ingerido e do que o ingere. Nesse manifesto, sob a influência de leituras de Marx e Freud, destacam-se a menção à contradição entre o capital e a afetividade propriamente humana, o inimigo enquanto objeto de reconhecimento e a superação dos tabus pela sua transformação em totems. Nesse processo, as mazelas da civilização são como que exorcizadas, tal como estabelecido no seguinte trecho:

A luta entre o que se chamaria Incruido e a Criatura — ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas.³

Após a crise econômica internacional do final da década de 1920, com o consequente aumento das desigualdades sociais no Brasil em virtude do colapso da produção cafeeira, Oswald ingressou no Partido Comunista, e se afastou, pelo menos aparentemente, do ponto de vista antropofágico, provavelmente pelo risco de ele poder ser considerado um desvio ideológico. No entanto, a partir de meados da década de 1940, após a sua saída do Partido Comunista, Oswald voltou a defender abertamente o projeto da antropofagia, agora com um apuro conceitual bem superior e com pretensões visivelmente filosóficas. Destacam-se, a partir do início dos anos 1950, os seus supramencionados ensaios “A crise da filosofia messiânica” — tese que seria apresentada a concurso para professor da USP — e “A marcha das utopias”: uma coleção de artigos publicados no caderno “Literatura e Arte” de *O Estado de São Paulo*.

Logo no início de “A crise da filosofia messiânica”, Oswald propõe uma diferenciação entre canibalismo e antropofagia, segundo a qual aquele consiste fundamentalmente na ingestão de carne humana por congêneres, enquanto essa está associada a práticas ancestrais em que, como mencionado acima, as qualidades do ente que é ingerido são absorvidas pelo que o ingere. Segundo ele:

3 Andrade, O. Manifesto antropófago. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 73.

Considerada assim como *Weltanschauung*, mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos.⁴

Além disso, para Oswald, essa concepção de antropofagia, enquanto contraposta ao canibalismo, está sempre associada ao matriarcado.⁵ Essa conexão fica patente no seguinte trecho de “A crise da filosofia messiânica”:

“E tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica”.⁶

Para o autor de *Serafim Ponte Grande*, o patriarcado, analisado sob o prisma do marxismo, é primariamente um fenômeno típico das sociedades de classes, enquanto o matriarcado primitivo, como modelo de sociabilidade predominante no passado mais remoto, teria sido uma forma espontânea de comunismo, que, considerada sob um ponto de vista freudiano, era livre das neuroses que assolam as sociedades civilizadas. Esse posicionamento de Oswald, assim como outros elementos retomados nos escritos dos anos 1950, já se encontra no “Manifesto antropófago”, de 1928: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”.⁷ Esse mesmo posicionamento é reforçado numa entrevista concedida em agosto 1929, publicada sob o título “Psicologia antropofágica”, na qual Oswald declara: “O recalcque que produz em geral a histeria, as nevroses e as moléstias católicas não existe numa sociedade liberada senão em percentagem pequena ocasionada pela luta. E o desafogo direto, tornado possível, remedia tudo”.⁸

A antropofagia de Oswald acrescenta, à supramencionada confluência de Marx com Freud, um aporte referente a

4 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 138.

5 O ponto de vista sobre o matriarcado em Oswald é inspirado pela formulação de Engels em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (Trad. L. Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978), que, por sua vez, foi influenciado por Jacob Bachofen, na obra *Direito materno* (Cf. Bachofen, J. J. *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Verlag von Kraus & Hoffmann, 1861).

6 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 139.

7 Andrade, O. Manifesto antropófago, p. 74.

8 Andrade, O. A psicologia antropofágica. In: *Os dentes do dragão*: entrevistas. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 51.

Nietzsche, mais especificamente à crítica contundente da moral do escravizado e da prevalência do poder da casta sacerdotal através da história da civilização, associando-o diretamente ao patriarcado. Oswald lembra, levando em conta que o substantivo “sacerdócio” é etimologicamente composto pelas palavras latinas *sacer* (sacro) e *otium* (ócio), que os sacerdotes fizeram tradicionalmente parte de uma camada social não submetida ao trabalho físico exaustivo, a qual dispunha, portanto, de um tempo de lazer não concedido à maioria da população. Para Oswald, isso é um indício de que, quando o ócio não fosse mais sagrado (i.e., “sacerdotal”), a vida humana conheceria uma expressão plena da liberdade, a qual significaria também uma nova forma de ócio, liberto de qualquer coerção, depois do fim do patriarcado:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico.⁹

A referência ao *homo ludens* — título do livro de Johan Huizinga publicado em 1938 — é digna de nota, pois ela é também uma expressão da supramencionada crítica implacável ao sacerdócio. Essa crítica — como ocorre também em Nietzsche — é igualmente dirigida a Sócrates enquanto paradigma da seriedade enquanto modo de obediência aos poderes constituídos. Segundo Oswald, “Sócrates representa a perda do caráter lúdico no homem evoluído”.¹⁰ Esse posicionamento não é de importância menor para a “utopia antropofágica” de Oswald, porque, no âmbito de sua crítica ao comunismo ortodoxo, ele acusa o socialismo real de sua época de ter incorporado alguns elementos socráticos, deixando de se encaminhar paulatinamente para uma sociabilidade mais exuberante. A forma de socialismo que se cristalizou no stalinismo chegou, segundo Oswald, a adotar procedimentos protofascistas:

9 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 145-146.

10 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 162.

Mas o mundo mudou. O que era Messianismo, fenômeno de caos, na sucessão de crises de conjuntura que deu afinal a crise de estrutura do regime burguês, tornou-se sacerdócio empedernido e dogma imutável na URSS. [...] O fenômeno que deu o fascismo instalou-se no coração revolucionário da URSS e produziu o colapso de sua alta mensagem.¹¹

O socialismo implantado na União Soviética teria se tornado, portanto, uma continuação do patriarcado, distanciando-se totalmente do objetivo de estabelecer um novo matriarcado, no qual haveria uma síntese do desenvolvimento tecnológico, conquistado durante os incontáveis milênios de domínio do messianismo patriarcal, com o comunismo espontâneo da pré-história, marcado pelo poder feminino. De acordo com Oswald, isso tem consequências na estrutura psíquica dos indivíduos que se encontram relacionadas com alguns pontos de vista seus sobre a ortodoxia freudiana. Para o autor, como já se antecipou, o sofrimento psíquico não é apenas uma questão individual, mas também determinado por estruturas sociais, sendo que, segundo ele, psicopatologias comuns nos agrupamentos patriarcais tenderiam a desaparecer numa sociedade não falocrática:

Numa sociedade onde a figura do pai se tenha substituído pela da sociedade, tudo tende a mudar. Desaparece a hostilidade contra o pai individual que traz em si a marca natural do arbítrio. No Matriarcado é o senso do Superego tribal que se instala na formação da adolescência. [...] Numa cultura matriarcal, o que se interioriza no adolescente não é mais a figura hostil do pai-indivíduo, e, sim, a imagem do grupo social.¹²

Vale observar que, segundo Oswald, a referida “imagem do grupo social” seria majoritariamente positiva e amena numa sociedade antropofágico-matriarcal, já que, diante da posição existencial dos seres humanos como criaturas finitas e essencialmente precárias, os fenômenos estéticos constituem uma parte vital de sua vida social e cultural. Daí o enorme significado existencial e ontológico que Oswald atribui à arte: “O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos — o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso, inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema”.¹³ O relaciona-

11 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 191.

12 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 200.

13 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 202.

mento da arte com os “dois grandes brinquedos”, conexo à adoção por Oswald da concepção de *homo ludens*, é, como se verá adiante, um elemento de aproximação de seu pensamento ao de Flusser.

Por outro lado, a menção ao cinema relaciona-se com uma posição de Oswald que poderia ser considerada estranhamente “americanófila”, pois, tendo-se em vista as duas potências mais influentes na época em que ele escreveu “A crise da filosofia messiânica” — a União Soviética, de um lado, e os Estados Unidos da América, de outro —, ele chegou a afirmar que os EUA, enquanto país capitalista totalmente desenvolvido, possuidor de uma indústria de entretenimento e lazer bem consolidada, apesar de seus traços imperialistas, antecipava muito mais perfeitamente do que a URSS o que seria uma sociabilidade predominantemente lúdica, condizente com o que ele previu para o seu projeto antropofágico: “sem dúvida, é na América que está criado o clima do mundo lúdico e o clima do mundo técnico aberto para o futuro”.¹⁴

Vale o registro de que, em “A marcha das utopias”, a abordagem da antropofagia se encontra muito mais latente do que explícita. A discussão, nessa obra, é principalmente sobre a Contrarreforma católica, que se sucedeu aos protestantismos estabelecidos principalmente na Europa setentrional, e que se consolidou ao sul do continente, de modo particular na Península Ibérica, em duas das principais potências coloniais daquele período — Espanha e Portugal. Partindo desses países, a Contrarreforma se difundiu por grande parte do Novo Mundo, sendo que, segundo Oswald, no Brasil, esse modelo se coadunou perfeitamente com os resquícios do matriarcado das sociedades tribais, tanto ameríndias quanto afro-descendentes. Ainda que Oswald conceba esse sincretismo como constituído de uma espécie de potencialidade principalmente cultural e moral, ele observa, com muito humor, aliás, que a combinação — antropofágica — da Contrarreforma com a religiosidade africana e ameríndia demonstrou a sua superioridade, até mesmo em termos militares, diante da Holanda — a potência europeia que se encontrava em franca ascensão no século XVII:

14 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 203. No entanto, a simpatia de Oswald pelo que ele supunha ser o caráter lúdico da sociedade estadunidense não perdurou. No seu supramencionado livro de 1953, “A marcha das utopias”, ele reformulou a posição assumida em “A crise da filosofia messiânica”, não tendo poupado a mentalidade imperante nos EUA, tendo como pano de fundo o seu puritanismo protestante: “ainda creio que a nossa cultura religiosa venha a vencer no mundo moderno a gélida concepção calvinista, que faz da América do Norte uma terra inumana, que expulsa Carlitos e cultiva McCarthy” (Andrade, O. A marcha das utopias. In: _____. A utopia antropofágica, p. 223).

Os holandeses eram chamados “homens de manteiga” pela sátira e pela tortura católica do Duque D'alva. Pois esses “homens de manteiga”, estruturados na Eleição e na Graça da religião reformada, opuseram o próprio peito ao mar. Venceram Felipe II, legando à história das lutas pela liberdade a estampa homérica de Halckmar. Forçaram os horizontes marinhos da Utopia humanista. Varreram do oceano as esquadras mais aguerridas e fortes, ingleses, espanhóis e lusos. E vieram, no Brasil, tomar uma tunda tremenda de negros, mulatos, cafuzos e degredados.¹⁵

VILÉM FLUSSER: DA PAIXÃO PELOS OCTÓPODES AO PROJETO DO VAMPYROTEUTHIS

Vampyroteuthis infernalis representa a concretização de duas tendências presentes na obra de Flusser desde sua primeira fase: o gosto pela escrita de “fábulas” — historietas em que os personagens centrais são animais antropomórficos ou seres fantásticos — e um antigo fascínio por octópodes. Vale o registro de que ambas as tendências já haviam confluído num artigo do filósofo intitulado “Um mundo fabuloso”, publicado primeiramente em *O Estado de São Paulo*, em novembro de 1964, e posteriormente reproduzido em *Ficções filosóficas*.

A referida fábula relata uma situação na qual um octópode, uma solitária e um embrião humano discutem entre si com o objetivo de constatar qual dos três organismos seria o mais evoluído tendo em vista os critérios darwinianos, levando-se em conta também alguns elementos freudianos. Chama a atenção o fato de que um dos argumentos centrais do texto sobre o vampyroteuthis já esteja presente no discurso do octópode de “Um mundo fabuloso”, com diferenças apenas em nuances, duas décadas antes da redação do *Vampyroteuthis infernalis*:

Os vertebrados estão afastados da correnteza principal da evolução da vida. Esta se desenvolve, obviamente, nos oceanos, tanto de um ponto de vista quantitativo como qualitativo. As espécies mais numerosas, e as espécies mais evoluídas ocorrem nos oceanos. A direção principal da vida é o seu avanço das praias rumo às profundezas. Um braço subalterno e desprezível (de um ponto de vista darwiniano) estende os seus tentáculos em direção à terra firme, mas é

15 Andrade, O. A marcha das utopias, p. 276.

óbvio que essa direção representa um *cul-de-sac* na tentativa da vida. É somente em meio aquoso, em meio adequado, que as potencialidades da vida podem ser realizadas. A perfeição maravilhosa de minha estrutura o prova.¹⁶

O traço principal que diferencia esse que é um argumento central do *Vampyroteuthis infernalis* do octópode de “Um mundo fabuloso” é que, naquele, Flusser pensa não numa possível superioridade evolucionária dos octópodes, e sim numa simetria na evolução, tendo como marco zero a praia. Assim, a evolução ocorrida terra adentro teria redundado no *homo sapiens* como espécie mais evoluída, enquanto o processo evolucionário mar a dentro teria tido como ponto culminante o *Vampyroteuthis infernalis*: “Nossos antepassados comuns dominavam as praias primordiais por incontáveis milhões de anos. Separamo-nos deles relativamente tarde, quando a vida se separou em dois ramos, para conquistar a terra firme e os abismos dos oceanos”.¹⁷

Outra importante diferença entre os referidos textos sobre os octópodes é que, em *Vampyroteuthis infernalis*, seu personagem central, diferentemente do polvo de “Um mundo fabuloso”, não fala, comunicando-se, como se verá adiante, por signos muito peculiares. Salta à vista, igualmente, que o caráter de fábula daquela obra é revestido por sua apresentação que se poderia denominar pseudocientífica, sendo que o prefixo “pseudo”, aqui, não significa que os fatos biológicos básicos estejam necessariamente errados, sendo, no entanto, apropriados ou desprezados *ad libitum*, de acordo com as necessidades da narrativa.

No que tange à redação de *Vampyroteuthis infernalis*, um pequeno histórico dos trabalhos preliminares realizados por Flusser pode ser encontrado em sua correspondência com Milton Vargas. Numa carta com data de 17 de dezembro de 1980, Flusser já havia lhe relatado a sua intenção de retomar o antigo projeto de abordar filosoficamente um octópode peculiar, para cuja realização ele estaria disposto a empreender uma pesquisa de cunho biológico sobre o animal:

Uma vez em Robion, tenho outros projetos; sobretudo dois: uma “fantasia” que abrigo há tempos, e que deve tratar da filosofia do Octopus gigante que vive nas profundidades do Pacífico nas Filipinas. Sua capacidade cranial é superior à nossa, tem simetria de quatro eixos, órgãos sensoriais químicos, vários pares de órgãos sexuais, e não pode ter “conceitos”, porque seu ambiente é líquido.

16 Flusser, V. Um mundo fabuloso. In: _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 24.

17 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 14.

Seu código linguístico não pode pois conter “substantivos”, apenas “verbos”. E não pode “calcular”, mas fazer “topologia”. Deve ser heraclítico em sentido tão radical que desafia “estruturas”. Para escrever a coisa, devo estudar um pouco a anatomia e a fisiologia do octopus, e darwinianamente o momento quando a vida na praia se dividiu em dois ramos: um em direção da terra firme, o outro na das profundidades.¹⁸

Um indício adicional de que Flusser se debruçou no estudo dos octópodes, sob o ponto de vista da biologia, se encontra na carta a Milton Vargas datada de 12 de janeiro de 1981, na qual ele reporta mais precisamente ao amigo sobre como deverá ser o seu texto sobre o animal marinho que o fascina, anunciando até mesmo a definição da espécie a ser enfocada: “mergulhei no Octopus, o qual está sugando meus pensamentos. Concentro-me sobre a espécie *Vampyrotheutis infernalis*, (vampiro infernal dos abismos), que você encontrará na tua Encyclopedia Britannica”.¹⁹

Noutra carta dirigida ao mesmo Vargas, com data do dia seguinte, ou seja, de 13 de janeiro de 1981, Flusser descreve com certo detalhe a localização taxonômica do peculiar octópode, bem como algumas de suas características fisiológicas e comportamentais, as quais, ao que tudo indica, correspondem ao estado da arte sobre eles, à época em que o filósofo iniciou a sua pesquisa com vistas à redação do livro *Vampyrotheutis infernalis*. Na referida carta consta:

Os Octopoda são cefalopódios nos quais a cabeça se encontra no centro do pé, os quais têm cérebro circular que contorna a boca, esqueleto secundário com crânio, oito tentáculos munidos de vários órgãos sensoriais, sugadores, sexuais e digestivos, emitem tinta, têm órgãos luminosos, funil para expelir jatos de água em locomoção “marcha ré”, e tanto os tentáculos, quanto a boca, a língua e o esôfago estão cobertos de dentes. O seu eixo de simetria é rosca, (visível na concha dos caracóis), as espécies maiores são monógamas, medem até 20 m de diâmetro, habitam os abismos, e suicidam-se quando captadas. Seus olhos são semelhantes aos dos mamíferos por convergência biológica, e os machos têm três tipos de penis. A boca, munida de alicates, funciona em sincronização com o manto, de maneira que o bicho pode transformar-se em vórtice, ou selar-se hermeticamente. São animais de rapina rápidos, nadam para frente com

18 Flusser, V. [Correspondência]. Destinatário: Milton Vargas. 17 dez. 1980. 1 datiloscrito.

19 Flusser, V. [Correspondência]. Destinatário: Milton Vargas]. 12 jan. 1981. 1 datiloscrito.

nadadeiras e movimento do manto, e andam no solo oceânico sobre 2 a 4 braços. Andam erectos, com a cabeça no chão e a barriga erguida. Os ovos são botados em cachos, guardados em conchas, e os filhotes formam sociedades hierarquicamente organizadas. A capacidade cranial, e a complexidade cerebral, das espécies maiores é comparável à dos primatas.²⁰

Para além da conexão do livro tardio de Flusser com o seu interesse precoce por octópodes, há também o fascínio do filósofo pela figura do diabo e por tudo que é infernal — termo que aparece no nome científico do animal que despertou a sua paixão. Nesse sentido, Rainer Guldin chama a atenção para a relação entre o *Vampyroteuthis infernalis* e o primeiro livro escrito por Flusser, *A história do diabo*, tendo indicado passagens dessa obra que antecipam elementos daquela:

Em *A história do diabo*, esbarra-se em várias antecipações do *Vampyroteuthis*. Flusser fala do mar profundo dos sentidos e dos tentáculos do eu. Deve-se mergulhar para se ir ao fundamento do diabo. Em conexão com um lembrete sobre a relatividade das diferentes camadas da linguagem, ele fala “do ponto de vista dos pólipos gigantes do mar profundo”, a partir do qual os cefalópodes e não os homens poderiam ser considerados a espécie mais desenvolvida.²¹

Também nas cartas de Flusser para Alex Bloch, desse mesmo período, há referências ao projeto sobre o octópode, não apenas já com a definição da espécie que seria abordada, mas também com a referência ao seu aspecto diabólico. Isso aparece na carta ao amigo tcheco, de 7 de março de 1981:

Durante todo esse terremoto meus pensamentos, remexidos por minhas leituras biológicas, por Israel e pela decadência inglesa, começaram a se concentrar novamente no diabo. Dessa vez na forma de *Vampyroteuthis infernalis*. Um cefalópode difícil de se classificar (entre octópode e decápode), que foi pescado em três exemplares no mar profundo da China.²²

20 Flusser, V. [Correspondência]. Destinatário: Milton Vargas. 13 jan. 1981. 1 datiloscrito. Na obra publicada, pode ser encontrado trecho com conteúdo semelhante. Cf. Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 19.

21 Guldin, R. *Philosophieren zwischen den Sprachen*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2005, p. 357. Guldin remete às páginas 49, 149 e 173 da edição alemã (Flusser, V. *Die Geschichte des Teufels*. Göttingen: European Photography, 1993).

22 Flusser, V. *Briefe an Alex Bloch*. Göttingen: European Photography, 2000, p. 141 et seq.

O tipo de aproximação entre polvos (e assemelhados) com o diabo, adotado por Flusser, é, segundo Paola Bozzi, algo recorrente desde tempos imemoriais, o que talvez explique o sobrenome dado ao octópode que se tornou alvo das pesquisas do filósofo, cujo prenome — *vampyroteuthis* — remete a algo igualmente tenebroso, a saber, aos seres que se alimentam de sangue humano. Essa associação é esclarecida pela autora no seguinte trecho:

Em virtude de seu tamanho, sua ausência de forma e sua intimidade com o elemento fluido, o polvo simboliza a representação do caos originário, assim como do perigo à espreita, à margem do mundo organizado, portanto, daquela força marginal dissolvente e empestadora, que sempre quer manter o homem civilizado sob controle. Exatamente como *mysterium tremendum* o octópode era visto na cristandade medieval como o mal puro e simples; dele se suspeitava o dom animal para o ardil e a ilusão. O polvo, que ilude sua presa pela dissimulação, não deixando que o mal seja conhecido, incorporava o próprio diabo.²³

Em sua obra esclarecedora, no sentido de apontar para o caráter arquetípico dos cefalópodes na civilização ocidental, Bozzi dá também diversos exemplos da referência a esses animais na literatura, desde o século XIX: em Jules Verne (*Vingt mille lieues sous la mer*), Herman Melville (*Moby Dick*), Jules Michelet (*La mer*), Lautréamont (*Les chants de Maldoror*) e Victor Hugo (*Les travailleurs de la mer*).²⁴

O próprio Flusser estabelece igualmente uma vinculação dos octópodes, sob o aspecto de seus ardis, ao *epos* grego, mais especificamente à *Odisseia* de Homero, que, por sua vez, remonta à mitologia helênica. Essa vinculação ocorre na terceira aula de um curso, intitulado “Artifício, artefato e artimanha”, ministrado por Flusser em 1985 — ano de finalização do seu livro sobre o octópode —, durante a 18ª Bienal de São Paulo:

Demoremos um instante com os gregos. O herói de Métis é Ulysses, o manhoso, o ardiloso. E o animal de Métis é o polvo, o qual emite ardidamente nuvem de tinta para enganar os inimigos. Ulysses, o artista da vida que engana o destino, e o polvo, o produtor de artifícios enganadores. Pois a nuvem de tinta emitida pelo polvo e o que os gregos chamam um “stratagema”, palavra esta que reconhecemos

23 Bozzi, P. “Durch fabelhaftes Denken”: Evolution, Gedankenexperiment, Science und Fiction; Vilém Flusser, Louis Bec und der Vampyroteuthis infernalis. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König/Vilém Flusser Archiv, 2008, p. 11, tradução minha.

24 Bozzi, P. “Durch fabelhaftes Denken”, p. 7 et seq.

na nossa humilde palavra “estrada”. Ambas palavras derivam da raiz “str” que implica “distribuição”, “espalhar algo”. “Stratagema” é o ato de distribuir algo sobre um campo, (geralmente soldados de um exército sobre o campo de batalha), daí o comandante de exército ser chamado “strategos”, e a arte da guerra ser chamada “estrategia”. O polvo, no entanto, não distribui soldados, mas tinta, e Ulysses distribui-se a si próprio, viaja. Ambos recorrem a estratégias para enganar inimigos.²⁵

25 Disponível em: https://www.arquivovilemflusserp.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanh_nha_new.pdf. Acesso em: fev. 2025. Vale o registro de que, na obra *Vampyroteuthis infernalis*, há menção tanto à *Odisseia* quanto à arte como artifício e “artimanha”. No que tange à conexão de Ulisses com a astúcia do octópode, Flusser afirma: “Toda expedição exploradora do *Vampyroteuthis* se vê pois ameaçada de dois retiros opostos. Pela Cila classicista, que projeta paternalisticamente e ‘benevolentemente’ a clara luz do dia sobre o obscurantismo subdesenvolvido do *Vampyroteuthis*, e pela Caribde romântica que se projeta nostalgicamente nos braços do *Vampyroteuthis* para ser sugada por ele” (Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 129-130). No que concerne à relação da arte com a “artimanha”, consta: “A contemplação da arte vampyrotêuthica evita pois que glorifiquemos a arte total, o artificial, o artifício, a artimanha. Que evitemos todo romantismo. Porque o *Vampyroteuthis* ilustra a essência do romantismo: o inferno” (Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 123-124).

26 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 13.

27 Bozzi, P. “Durch fabelhaftes Denken”, p. 14.

Um tópico que merece consideração é que, no livro de Flusser, ao lado das supramencionadas afirmações cientificamente comprováveis, há um equívoco importante sobre as dimensões do *vampyroteuthis*. O filósofo sugere que ele seria um gigante dos mares: “Outras espécies são praticamente desconhecidas: habitam as profundezas dos oceanos. Podem ultrapassar os 20 metros de diâmetro, sua capacidade cranial pode ultrapassar a nossa, e surgem raras vezes à tona. Outro dia foram pescados no mar da China três exemplares desta quase desconhecida espécie: *Vampyroteuthis infernalis*”.²⁶ Paola Bozzi observa que, contrariando a fabulação encenada por Flusser, na verdade, o *vampyroteuthis infernalis* integra o grupo dos cefalópodes de dimensões mais ínfimas: “o vampiro do mar profundo é considerado, hoje, o parente mais próximo do antepassado mais arcaico do polvo (*des Kraken Urahns*). Por outro lado, com os 10-13 cm, ele faz parte dos menores representantes dos cefalópodes”.²⁷

MEMENTO VAMPYROTÊUTHICO

Equívocos como o supramencionado se explicam pelo fato de que a intenção de Flusser não era fazer ciência, mas realizar um exercício de livre fantasia, a partir do qual a atribuição de certas características — biologicamente possíveis, mas não necessariamente reais — ao octópode em questão poderia fazer emergir elementos importantes para o conhecimento e a autorreflexão da condição huma-

na. O ponto de partida desse procedimento é a situação de simetria entre as duas espécies implicadas, entre as quais o “parentesco” não é por proximidade filogenética, mas pela localização semelhante — equivalente — em dois desenvolvimentos antipodais: o terrestre (ser humano) e o marítimo (*vampyroteuthis*). Essa localização teria gerado entre ambas as espécies da fábula diferenças funcionais e morfológicas importantes, mas também homologias desconcertantes, as quais são exploradas por Flusser até as últimas consequências. A principal delas talvez seja a posição ereta, que teria se originado, nas duas espécies, por desenvolvimentos biológicos diferentes, os quais, no entanto, acarretaram uma semelhança existencial digna de nota:

Os dois, *Vampyroteuthis* e o homem, somos seres erguidos: assumimos posição vertical no mundo. A nossa verticalidade é consequência da virada da coluna vertebral com o crânio erguido, o que libertou a vista para a teoria, e as mãos para a práxis. A sua verticalidade é consequência do desenroscar da espiral molusca em palma aberta com crânio no chão, o que libertou o pé para o apalpamento e a sucção do mundo. Ambos superamos, por tal verticalidade, a nossa “animalidade”, já que ambos passamos a existirmos no mundo, em vez de simplesmente sermos mundo.²⁸

A postura ereta, por si só, não teria sido suficiente para engendrar uma equiparação existencial entre o *homo sapiens* e o *vampyroteuthis*, de modo que Flusser arrisca a hipótese de que, apesar de todas as diferenças no processo de evolução, não se poderia descartar a hipótese de haver algum tipo de semelhança no córtex cerebral das duas espécies: “Na sua parte mais evoluída, o cérebro do *Vampyroteuthis* é análogo ao nosso. Embora tenha origem filogenética diferente, e embora guarde lembranças diferentes das nossas, faz com que *Vampyroteuthis* pense como nós em muitos aspectos”.²⁹

De acordo com Flusser, essa semelhança no modo de pensar é o que nos permite enfocar o octópode não simplesmente como um objeto da biologia marinha, mas tratá-lo como uma existência compatível com a nossa e, principalmente, como um fenômeno compreensível a nós, no sentido quase hermenêutico desse termo: “não mergulharemos nas profundidades, a fim de explicar coisa alguma, mas afinal de implicarmo-nos na situação do *Vampyroteuthis*. Como não

28 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 39.

29 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 41.

podemos observar as profundezas pelo método fenomenológico, (não sabemos mergulhar no oceano), procuraremos fazê-lo pelo método intuitivo, (mergulhando em *Vampyroteuthis*)”.³⁰

O que Flusser chama de “método intuitivo” é factível, tendo em vista um ponto de vista que lembra a teoria da tradução da primeira fase do seu pensamento,³¹ segundo a qual traduzir seria uma espécie de transposição de um mundo em outro. Desse modo, após um inicial “choque de reconhecimento”, poderíamos identificar no *Vampyroteuthis* “uma existência comparável à nossa”. Esse salto “de mundo em mundo” — que culmina com a penetração no mundo de *Vampyroteuthis* — vem exatamente a justificar a denominação de “fábula” que Flusser atribui ao livro sobre seu exótico octópode, no sentido que, não acidentalmente, evoca o título do artigo d’*O Estado de São Paulo* mencionado acima. Segundo Flusser: “Trata-se de metáfora: transferência de mundo para mundo. De maneira que tal tentativa metafórica não é teoria, mas fábula no exato significado do termo. Estamos saltando de mundo habitual para mundo fabuloso”.³²

Mas, para além de uma *Einfühlung* enquanto princípio hermenêutico, salta à vista também uma grande identificação pessoal do filósofo com o protagonista da fábula, a ponto de aquele se implicar a si próprio na espécie que deveríamos compreender, chegando mesmo a dizer: “...nós, os *Vampyroteuthis*...” procedemos dessa ou daquela maneira.³³

No entanto, juntamente com a identificação pessoal de Flusser com o *Vampyroteuthis*, parece inegável a possibilidade de reconhecimento de nosso “parentesco”, enquanto seres humanos, com a curiosa espécie de octópodes,

30 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 60.

31 Cf. Flusser, V. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 56 et seq.

32 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 69.

33 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 87. A enorme identificação de Flusser com o cefalópode-tema de sua fábula não escapou à percepção de Louis Bec, coautor (como ilustrador) de *Vampyroteuthis infernalis*. Numa carta a Rainer Guldin, datada de

22 de maio de 2007, publicada em *Flusser Studies*, Bec relata que as pranchas por ele desenhadas não apenas levavam em conta essa identificação, mas eram mesmo inspiradas na figura do filósofo: “Algum tempo depois, Andreas Müller-Pohle, querendo editar novos textos de Vilém, deparou-se com esse. Então ele quis editá-lo. Vilém lhe assinalou que esse texto me pertencia. Na discussão que se seguiu, Vilém me propôs participar livremente nessa edição e Andreas aceitou. Então eu imaginei

inscrever Vilém na minha taxonomia upokrinomenológica, através do desenvolvimento da classe dos vampyromorpha... Algumas das pranchas representam, então, atitudes, comportamentos ou traços de caracteres vampyromórficos de Vilém. Eu lhe ofertei essa série de pranchas paranaturalistas. Mas eu nunca revelei que ele teria sido o modelo”. Disponível em: https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bec_vampyroteuthis.pdf. Acesso em: fev. 2025.

o que está provavelmente relacionado à peculiaridade da vida libidinal dos cefalópodes, pelo menos na versão flusseriana. Tal especificidade pode, por sua vez, estar ligada ao fato de que outra das muitas fortes associações arquetípicas dessa classe animal é exatamente aquela com a sexualidade, de um modo que, aliás, transpõe as fronteiras do Ocidente, uma vez que, como aponta Paola Bozzi, há indícios dessa associação inclusive nas artes plásticas orientais:

Esse gozo imaginado pode ser reencontrado mesmo no longínquo Japão como motivo de uma famosa xilogravura de Hokusai. Entre as coxas de uma mulher deitada, o polvo adere sofregamente o sexo de sua indiscutivelmente excitada e extática presa. O octópode, por cuja coincidência de braços de sucção com os tateis a vítima pode se prender e não se soltar mais, ofereceu-se, por meio de sua ambivalente interpretabilidade sexual, à psicanálise exatamente como campo de projeção e foi precocemente incorporado à teoria das pulsões.³⁴

Ainda no que concerne a uma possível comparação da libido do protagonista da fábula com a nossa própria, Flusser discute a relação de sua vida sexual com a ferocidade que lhe é atribuída, valendo-se da teoria de Wilhelm Reich, segundo a qual o enrijecimento muscular — no limite a formação de couraças — em algumas espécies biológicas seria o resultado do desvio da energia libidinal, originariamente destinada ao amor, para os atos de autodefesa, culminando com o odioso cultivo da guerra como um valor em si mesmo. Flusser observa, no entanto, que esse princípio, concernente ao comportamento da espécie humana, não se aplica ao *Vampyroteuthis*:

Ora, o que observamos da postura de *Vampyroteuthis* é que seu corpo se retorceu em forma côncava, e que a boca se aproximou do ânus até quase fundir-se com ele. É a postura libidinosa. E, com efeito, *Vampyroteuthis* vive orgiasticamente. Mas é, não obstante, o mais “guerreiro” de todos os animais. “He makes both love and war”. Isto é, por certo, forma da existência inatendida pelo modelo reichiano.³⁵

Entretanto, a importância da sexualidade para o mundo do *Vampyroteuthis* não se exaure, de modo algum, na sua belicosidade, tendo esse fato consequências não ape-

34 Bozzi, P. “*Durch fabelhaftes Denken*”, p. 12. A imagem da obra de Hokusai mencionada por Bozzi pode ser encontrada em: <https://www.artsy.net/artwork/katsushika-hokusai-the-dream-of-the-fishermans-wife-female-diver-and-octopuse>. Acesso em: fev. 2025.

35 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 50.

nas existenciais, mas de um tipo que poderiam ser também identificadas como “gnosiológicas”, já que implicam no modo como o octópode conhece o mundo:

O mundo excita Vampyroteuthis sexualmente. Ele apalpa o mundo com tentáculos munidos de pênis e de clitóris. Apreende e compreende com excitação sexual, e seus conceitos induzem nele o orgasmo. O mundo não é para ele sexualmente neutro e, portanto, insípido, como o é para os homens. Para ele, tudo tem sabor masculino ou feminino, que é, assim, excitante. O macho concebe com categorias diferentes das da fêmea, e há, portanto, “leis da natureza” masculinas e femininas. O mundo não é feito de *neutral stuff*, mas de “matéria” e “patério”, e a dialética dos sexos é a dialética do mundo. Todas as demais dialéticas, entre o verdadeiro e o falso, entre o belo e o feio, entre o bem e o mal são reduzíveis à dialética do sexo.³⁶

Essa dialética do sexo relaciona-se à mudança de cor da pele do Vampyroteuthis como provável intuito de se comunicar com o seu observador, o que continua valendo, se levarmos em consideração que o ato amoroso é também uma forma de comunicação. Mas esse aspecto comunicacional da mudança de cor na pele do nosso octópode merece consideração mais próxima. Para Flusser, ela se liga a um alto e peculiar desenvolvimento cultural da espécie Vampyroteuthis, o qual pode não ser imediatamente reconhecível para nós apenas porque opera com parâmetros radicalmente diferentes dos nossos:

Se definirmos “cultura” por “modificação deliberada do mundo por um sujeito”, a cultura está no programa tanto dos homens quanto dos Vampyroteuthis. Mas trata-se de dois conceitos diferentes de cultura. Para os homens o mundo a ser modificado consiste em problemas que barram o caminho, e “cultura” é remoção de problemas para abrir caminhos. Cultura, em tal significado, é empresa emancipadora, e é um “projeto” contra objetos. Para o Vampyroteuthis o mundo a ser modificado consiste em impressões que se precipitam sobre ele, e “cultura” é incorporação de impressões para digeri-las.³⁷

Em que pese essa diferença fundamental da cultura humana em relação à do vampyroteuthis, Flusser insiste no caráter reflexivo dessa última, a ponto de afirmar que ela inclui até mesmo uma filosofia: “Vampyroteuthis reflete, e, dada a sua complexidade, se não refletisse não teria sobre-

36 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 74 et seq.

37 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 71.

vivido. Pois quem diz reflexão, diz filosofia. De maneira que querer intuir a existência Vampyroteuthica implica querer decifrar a sua filosofia”.³⁸ Essa decifração apresenta grandes dificuldades, uma vez que, como se assinalou, enquanto no vampyroteuthis a cultura ocorre como combinação de um sistema semiótico como que integrado à sua estrutura corpórea, no ser humano a cultura é resultado de um processo de superação de obstáculos materiais externos. Pode-se dizer que o modelo de cultura do vampyroteuthis pode ocasionar um impacto inequívoco sobre a filosofia humana, o qual culmina com o questionamento sobre o próprio conceito de história e os seus efeitos sobre nosso pensamento e nossa cultura em geral:

Vampyroteuthis nos obriga a repensarmos não apenas o conceito de história, como também a nossa própria historicidade. Seu comportamento sugere que o seu empenho histórico e o armazenamento de dados adquiridos diretamente nos sistemas nervosos dos membros da espécie, e que o método de tal armazenamento é a transmissão dos dados adquiridos por um membro da espécie aos outros. Não temos modelo para tal historicidade dialógica, que não passa pela mediação de objeto. Não temos modelo de uma história sem cultura objetiva. Mas Vampyroteuthis nos oferece a oportunidade de elaborar tal modelo. Permite que completemos a história humana do seu ponto de vista. Que façamos crítica Vampyroteuthica da história humana.³⁹

Flusser associa essa “história sem cultura objetiva” ao caráter orgiástico da existência do vampyroteuthis: uma vez que a obtenção de alimento nunca foi problema na riquíssima biodiversidade das regiões abissais, ele não teve necessidade de reprimir o sexo com o objetivo de economizar energia para a obtenção de sua subsistência física e a combinação desses dois fatores tornou desnecessária a mediação de objetos externos, mediação essa que é indispensável na espécie *homo sapiens*. Entretanto, a diferença de meio vital teria sido responsável por mais uma diferença importante entre as duas espécies comparadas, i.e., a possibilidade do desenvolvimento, no ser humano, de um tipo de linguagem impossível nos octópodes: “O homem é habitante de terra firme, e que é hábitat banhado não por água, mas por gás, chamado ar, que é condutor acústico como o é a água, embora condutor mais pobre. Os órgãos respiratórios do homem evoluíram a capacidade de fazer

38 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 80.

39 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 80.

vibrar o ar de forma controlada pelo cérebro, e tais vibrações foram codificadas”.⁴⁰ Dessa forma, os seres humanos podem transmitir informações por vibrações sonoras, assim como os vampyroteuthes o fazem por modificações na coloração da pele. Isso possibilitou à espécie humana um tipo de comunicação intersubjetiva, a qual, por sua vez, liga-se à historicidade, no supramencionado sentido, de superação de obstáculos. Nesse contexto, é interessante observar que, para Flusser, quando o propósito de “informar os objetos” com o objetivo de superar obstáculos se sobrepõe ao da interação com os semelhantes, a história humana pode adquirir um caráter patológico.

Desse modo, a contribuição do Vampyroteuthis à crítica da historicidade humana se dá na medida em que, além da mudança na coloração da pele, os meios de comunicação desses octópodes são reforçados pela emissão de fluidos que produzem nuvens com desenhos portadores de mensagens significativas sem a necessidade de dispositivos externos, do tipo dos usados pelos seres humanos. Se, por um lado, os instrumentos humanos sempre comportam um perigo de grande reificação, por outro, a sua ausência na cultura do Vampyroteuthis não garante isenção e objetividade na comunicação intraespécie, pois mensagens dirigem-se não apenas a agressores, mas também “são dirigidas aos demais Vampyroteuthes. Trata-se, nas nuvens, de *media* da comunicação intersubjetiva. De *media* extremamente plásticos, efêmeros e fluidos, portanto rapidamente captáveis e de interação altamente duvidosa e conotativa”.⁴¹

Desse modo, o caráter de engodo da cultura produzida pelo Vampyroteuthis estaria ligado a esse seu lado sombrio e a sua urgente crítica poderia pôr em questão o que Flusser descreve como sua tendência suicida e canibalística.

ELEMENTOS ANTROPOFÁGICOS EM *VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS*

O modo mais imediato de associar *Vampyroteuthis infernalis* à antropofagia oswaldiana seria a menção aos numerosos registros, nessa obra, sobre o canibalismo dessa espécie de cefalópodes, alguns dos quais já referidos acima. Dentre eles, poderíamos destacar: “Sabemos que o [...] Vampyroteuthis tende para o canibalismo e que tende a suicidar-se”.⁴² Ou ainda, no que tange ao comportamento “político” do vampyroteuthis, seria possível mencionar “a

40 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 86 et seq.

41 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 90, destaques no original.

42 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 101-102.

violência canibal e suicida de seu engajamento”.⁴³ Ao se referir aos “gestos odiosos no *Vampyroteuthis*”,⁴⁴ Flusser menciona igualmente o canibalismo, ao lado da tendência ao suicídio e à comunicação de mentiras. Finalmente, o canibalismo é igualmente relacionado à hipóstase da sexualidade como estratégia de apagamento da consciência da sua mortalidade por parte dos estranhos octópodes de Flusser: “A cultura vampyroteuthica procura reprimir a consciência da morte pela excitação sexual, e pela repressão das tendências suicidas e canibais”.⁴⁵

A vinculação constante, ao longo do texto, entre o canibalismo e a tendência suicida, que, a princípio, não é tão evidente, torna-se mais clara pela elucidação de que a ferocidade do vampyroteuthis frequentemente volta-se contra ele próprio: “A vida aparece como o monstro canibal e suicida que devora seus próprios tentáculos. Cada ser vivo devora outro ser vivo para ser devorado por outro ser vivo. O canibalismo é o próprio mecanismo da evolução, do ‘progresso’”.⁴⁶

Embora a vinculação do vampyroteuthis ao canibalismo possa ser considerada um indício da conexão da proposta de Flusser ao ponto de vista antropofágico, o próprio Oswald de Andrade propõe em “A crise da filosofia messiânica”, como se assinalou acima, uma diferenciação entre o canibalismo e a antropofagia, segundo a qual aquele consiste na simples ingestão de congêneres, enquanto essa se associa a rituais complexos, por meio dos quais a ingestão do semelhante-desigual resulta numa síntese verdadeiramente produtiva.

Desse modo, as reiteradas menções ao puro e simples canibalismo dos vampyroteuthes não seriam motivo para se descartar o aspecto verdadeiramente antropofágico, no sentido oswaldiano do termo, do polvo infernal de Flusser. Pois, para além das supramencionadas referências ao canibalismo, avoluma-se em *Vampyroteuthis infernalis* um número de metáforas que remetem à digestão — termo-chave da antropofagia oswaldiana. Um exemplo disso na ficção filosófica de Flusser advém do trecho de uma citação já aduzida acima: “Para o Vampyroteuthis o mundo a ser modificado consiste em impressões que se

43 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 104.

44 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 106.

45 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 94 et seq.

46 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 107. “No canibalismo e na tendência suicida vampyrotêuthica, articula-se conscientemente um dos motivos de todo engajamento político humano. Este é o fascínio

que o Vampyroteuthis exerce sobre nós: ele ousa articular o inferno. Mas por certo: o ‘inferno’ por ele articulado é sua utopia. E também a nossa” (Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 108).

precipitam sobre ele, e ‘cultura’ é incorporação de impressões para digeri-las”.⁴⁷ Noutra citação da seção anterior, figura a expressão “sucção do mundo”,⁴⁸ igualmente significativa para a relação que se procura estabelecer aqui.

As metáforas associadas ao campo semântico da digestão ligam-se também, como já se sugeriu, ao campo da sexualidade, o que não se encontra, de modo algum, em oposição à proposta antropofágica de Oswald de Andrade. Numa passagem em que Flusser nem se refere mais diretamente ao canibalismo, ele adiciona o verbo “sorver” ao elenco das metáforas digestivas. Aqui, ele explicita também a vinculação do metabolismo gástrico a um tipo de gozo não apenas vital, mas também social e, especialmente, cultural:

Vampyroteuthis nada na sua cultura, a lambe, a goza, a sorve. A cultura o leva ao orgasmo. Não apenas ao orgasmo fisiológico, mas ao orgasmo em todos os níveis existenciais, sobretudo ao nível do pensamento. O orgasmo (e não a sobrevivência) é o propósito da cultura. “Felicidade”. Quão pálida e insípida é a cultura humana comparada com esta.⁴⁹

Chama igualmente a atenção o fato de que, para o octópode de Flusser, a devoração se refere não apenas ao aspecto mais óbvio, da nutrição, mas também à peculiaridade de sua confluência com a libido, sendo que emerge ainda, nesse processo, uma dimensão menos imediatamente visível, a saber, o aspecto gnosiológico:

Vampyroteuthis compreende o mundo graças aos oito tentáculos que cercam sua boca, originalmente destinados a sugar alimentos e aproximá-los da boca. De maneira que o mundo apreendido por ele é mundo fluido e líquido que se precipita Vampyroteuthis adentro. Seu propósito ao conhecer o mundo é o de digeri-lo. Os seus oito tentáculos são extremidades de seu aparelho digestivo. Nisto reside a diferença mais radical entre a epistemologia humana e a Vampyroteuthica: que para os homens conhecer é gesto que avança contra o mundo, gesto ativo, e que para Vampyroteuthis conhecer é um gesto que sorve o mundo, gesto passivo. Nós, os homens, conhecemos a fim de resolver “problemas”, e ele conhece a fim de discriminar entre as “influências” e “impressões” que vai sofrendo.⁵⁰

47 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 71.

48 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 41.

49 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 94.

50 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 70.

Observe-se que, no trecho acima, uma flexão do verbo “sorver” reaparece, ainda em conexão com o elemento gnosiológico. Nas páginas seguintes da fábula, esse elemento se encontra associado tanto à nutrição quanto à sexualidade, numa conexão à peculiaridade anatômica do vampyroteuthis, de possuir a sua genitália adjacente aos tentáculos — usados para a sucção — e aos olhos, que cumprem uma função cognitiva:

O aparelho genital de Vampyroteuthis está localizado na proximidade dos tentáculos e dos olhos, e todos os três órgãos estão estritamente ligados com o cérebro. As experiências recolhidas pelos três órgãos são transmitidas ao cérebro enquanto unidades informativas compactas, para lá serem processadas. Tais informações não são contraditórias, e tem, todas, coloração sexual. O cérebro Vampyroteuthico não duvida e o mundo Vampyroteuthico merece confiança. A nossa atitude fundamental perante o mundo é a da dúvida cartesiana, a atitude Vampyroteuthica perante o mundo é a da admiração aristotélica.⁵¹

Num passo adiante no estabelecimento da conexão do cefalópode flusseriano com o posicionamento antropofágico de Oswald de Andrade, é interessante lembrar que o próprio filósofo tcheco-brasileiro, no seu artigo “Brasilianische Philosophie”, se referiu ao fundador daquele movimento como estabelecedor da proximidade de elementos que remontam à confluência do aspecto cognitivo com aqueles mais associados à afetividade, tais como a estética, por um lado, e a ética por outro: “apesar de o engajamento de Oswald de Andrade ser principalmente estético, os traços gnosiológicos e éticos que caracterizam a sua geração são claramente reconhecíveis”.⁵² No estabelecimento da conexão entre o vampyroteuthis e a antropofagia, talvez seja possível associar o elemento “ético” do octópode com os seus órgãos genitais, já que o seu comportamento (= *éthos*), segundo Flusser, é fortemente determinado pela sexualidade. Uma vez que os tentáculos tanto apalpam quanto sorvem os objetos exteriores, poder-se-ia estabelecer a sua conexão com o elemento estético (*áisthesis* = percepção), assim como o sentido da visão se liga tradicionalmente à cognição.

Outro aspecto que favorece o aprofundamento da conexão da “octopodologia” flusseriana com a antropofagia é a importância que ambas conferem ao aspecto feminino da existência. Como se viu acima, a utopia antropofágica de Oswald é o estabelecimento de um “novo matriarcado”

51 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 72.

52 Flusser, V.; Bec, L. *Brasilianische philosophie*, p. 133.

enquanto síntese do comunismo matriarcal primitivo com a tecnosfera introduzida pelo patriarcado repressor,⁵³ cujo ápice é o capitalismo, resultando numa sociedade de plenitude e harmonia. A análise de Flusser, por sua parte, diz respeito à preservação, por parte do vampyroteuthis, do ponto de vista feminino na sua apreensão do mundo, o qual coexiste com o masculino, num modo que lembra a síntese entre os dois aspectos no supramencionado “novo matriarcado” de Oswald de Andrade: “É que Vampyroteuthis não recalcou o aspecto feminino do mundo, como o fez o homem. O mundo, para ele, tem ambas as dimensões, as quais devem ser sintetizadas. Por isto Vampyroteuthis não visa reunir as contradições do mundo por edifícios teóricos, como o fez o homem, mas por vertigem do orgasmo”.

A situação milenar de opressão da mulher pelo homem, a qual inexistia entre ambos os sexos do vampyroteuthis, é explicada, por Flusser, em termos materialistas, tendo em vista a superioridade de força física do macho humano em conjunção com a maior carência de itens alimentares na superfície terrestre quando comparada com a riqueza nutricional dos oceanos. Isso teria sido, segundo o filósofo, um fator determinante no jugo feminino pelo dominador masculino, o qual explicaria também a transformação do sexo em tabu e a hipóstase do metabolismo nutricional:

Como explicar tal anomalia, tal predominância da digestão sobre o sexo? Pelo fato de ser o macho humano ligeiramente maior que a fêmea humana. O macho reprimiu a fêmea durante parte considerável da história humana. Tal repressão criou no macho o receio constante de revolta feminina. De modo que recalcou a dimensão feminina do mundo. E com isto recalcou a dimensão sexual do mundo. E concentrou sua reflexão sobre o aparelho digestivo. Isto confere à história humana seu caráter patológico: a história humana é história de neurose especificamente humana.⁵⁵

Deixando de lado outras muitas possibilidades de aproximação entre o *Vampyroteuthis infernalis* e a antropofagia oswaldiana, é possível avançar um ponto de contato que atinge o cerne, senão desse ponto de vista, pelo menos da leitura que Flusser fez dele. Numa passagem de “A crise da filosofia messiânica”, já citada aqui, Oswald associa a sua

53 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 204.

54 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 75.

55 Flusser, V.; Bec, L.; *Vampyroteuthis infernalis*, p. 51-52.

apropriação do *homo ludens*, de Huizinga, com três fatores primordiais da vida humana: o amor, a morte e a arte: “O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos — o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso, inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema”.⁵⁶ No supracitado artigo “*Brasilianische Philosophie*”, Flusser interpreta essa passagem de um modo que, sem trair o conteúdo do que é dito por Andrade, aponta para filosofemas que refletem em grande medida o seu próprio pensamento:

Andrade vê no jogo já profeticamente — e antecipando a teoria dos jogos — uma ordem não intencional de elementos caóticos do universo. Assim, o impulso lúdico dos seres humanos dá ordem (entropia negativa) à desordem e sentido à falta de sentido (dação de sentido no sentido husserliano). O ser humano é para ele quase o animal lúdico, portanto, artista. O impulso lúdico é expressão da essência mais íntima do ser humano, a justificação de sua existência e a sua dignidade. O ser humano vive entre os dois grandes jogos, que em si mesmo são desprovidos de sentido e aos quais ele dá sentido, a saber o jogo do amor (no qual ele vence) e o jogo da morte (no qual é vencido). Praticar a arte do amor e a arte da morte é vida e refletir sobre elas é filosofar.⁵⁷

O que nos interessa especialmente aqui é que, no livro sobre o octópode *sui generis*, há uma passagem em que, no contexto de sua caracterização no cotejo com a espécie humana, tanto o trecho de “A crise da filosofia messiânica” quanto a supracitada passagem de “*Brasilianische Philosophie*” em que Flusser comenta essa obra são evocados:

A evolução é um jogo amoroso, ameaçado pela morte, que é consequência da complexidade pouco estável dos organismos. A estratégia do jogo da evolução é fazer com que o amor vença a morte pela eternalização da informação contida no ovo. Em tal jogo amoroso os Mollusca são o último lance, “End game”. E tal lance inaugura um novo jogo, parecido com o primeiro, mas com propósitos opostos. O jogo da morte. Jogo que visa a vitória da morte sobre o amor, do organismo sobre o ovo. E *Vampyroteuthis* é o primeiro lance de tal jogo novo. [...] Está empenhado em jogo diferente, o qual para nós não é jogável. Está empenhado em que, para

56 Andrade, O. A crise da filosofia messiânica, p. 202.

57 Flusser, V. *Brasilianische philosophie*, p. 133.

nós, é metajogo. Nós brincamos de amor, e estamos nisto ameaçados pela morte. Ele brinca de morte, e recalca o amor, que nele está mais evoluído que em nós, os homens. A nossa meta é fundirmo-nos no outro, a fim de transcendermos a morte. A sua meta é fundir-se no outro a fim de poder devorá-lo e suicidar-se.⁵⁸

Uma hipótese para a interpretação da conexão dessa passagem com o supramencionado trecho de “A crise da filosofia messiânica” é que, em *Vampyro-teuthis infernalis*, o octópode-título da obra cumpre uma função estética, na medida em que muda voluntariamente a sua coloração e, além disso, molda em nuvens de sépia formas comparáveis às da arte humana, inclusive aquela tecnologicamente mediatizada. Sobre o conteúdo dessas manifestações, Flusser afirma: “sabemos que as mensagens podem ser muito abstratas, (glândula gelatinosa), muito complexa, (coloração da pele), e ‘artísticas’, isto é mentirosas e altamente conotativas, (sépia)”.⁵⁹ A correspondência dos termos do quadrilátero vida-morte-amor-arte, no esquema antropofágico e no vampyrotêuthico não é perfeita, mas a semelhança entre os seus componentes é negável.

Para encerrar, uma observação sobre o fato de que o impacto da antropofagia oswaldiana sobre o pensamento de Flusser não é propriamente novidade. Rainer Guldin já apontou para esse fato em pelo menos duas ocasiões. A primeira delas se encontra no seu excepcional livro *Philosophieren zwischen den Sprachen: Vilém Flussers Werk* (“Filosofar entre as línguas: a obra de Vilém Flusser”), no qual Guldin afirma:

O emprego por Flusser dessa metáfora poderia remontar ao conceito de “antropofagia”, que desempenha um papel central na discussão brasileira sobre a relação entre culturas diferentes. O canibal engole o estrangeiro para acolher em si suas forças positivas. A antropofagia significa, nesse contexto, um modelo especificamente brasileiro da assimilação cultural.⁶⁰

58 Flusser, V.; Bec, L.; *Vampyro-teuthis infernalis*, p. 51-52.

59 Flusser, V.; Bec, L.; *Vampyro-teuthis infernalis*, p. 90-91.

60 Guldin, R. *Philosophieren zwischen den Sprachen*, p. 142 (nota 132), tradução minha.

A segunda ocasião em que Guldin aponta para a conexão entre o pensamento de Flusser e a antropofagia é ainda mais específica, na medida em que ele menciona nominalmente a sua origem na obra de Oswald de Andrade:

Flusser introduz [...] a metáfora do ato de devorar; ele a deve ao movimento da antropofagia iniciado pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade, que publicou um “Manifesto antropófago” no primeiro número da sua *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928. Oswald usou o canibalismo como uma imagem armada, visando substituir a imagem do índio passivo e submisso pela do canibal agressivo e rebelde. Seu objetivo foi superar a subserviência cultural do país, revertendo a postura historicamente imitativa da literatura brasileira e o fluxo unidirecional de influência artística.⁶¹

De qualquer modo, o objetivo deste texto foi explicitar, no que tange a uma das obras de Flusser que mais estabeleceram a conexão entre a filosofia e a literatura — *Vampyroteuthis infernalis* —, em que medida a influência do pensamento antropofágico de Oswald de Andrade pode ser identificada e mais bem compreendida. Em que pese o seu caráter lacunar e incipiente, acredita-se que esse objetivo foi, pelo menos parcialmente, cumprido no presente escrito. Outras possibilidades de investigação do relacionamento entre a antropofagia oswaldiana e o pensamento de Flusser serão oportunamente exploradas.

61 Guldin, R. Tradução e escrita multilinguística. In: Bernardo, G.; Finger, A.; Guldin, R. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 65.

Gadamer dialoga com Flusser

entre jogos, narrativas e ficções existenciais

Leonardo Marques Kussler

Há uma relação milenar entre filosofia e ficção. Inicialmente, no Ocidente, houve uma tentativa de mostrar que a reflexão filosófica de origem grega era diferente do modo ficcional e mitológico. Contudo, muito do conteúdo produzido ainda nessa época era sobremaneira ficcional e mitológico, usando e abusando de alegorias e outras figuras de linguagem para explicar os fenômenos da natureza e pensar sobre a existência humana. Dito isso, se passamos a considerar que toda explicação é um tipo de criação para *dar conta de algo*, isto é, dizer e/ou explicar alguma coisa, então podemos dizer que sempre estivemos às voltas da ficção, visto que todas as definições humanas sobre as coisas são falhas, provisórias e, por vezes, literalmente inventadas.

No presente texto, meu objetivo é expor alguns elementos da ficção no pensamento de Vilém Flusser, ressaltando especialmente algumas passagens em que o autor fala das *invenções científicas* e quando usa o exemplo de uma lula para abordar um tipo de racionalidade diferente e afeita à ficção. A partir da premissa de que as explicações humanas são sempre provisórias e partem de crenças que *escolhemos acreditar*, mostro que há um possível diálogo da visão flusseriana de *filosofia da ficção* com o que Hans-Georg Gadamer desenvolve em sua *hermenêutica filosófica*, que opera com uma *racionalidade branda*.

Para tal, na primeira seção, desenvolvo alguns elementos dos conceitos de gesto e jogo, mostrando como Gadamer desdobra seu conceito de *compreensão* também a partir do aspecto lúdico, do movimento, dos gestos explicativos e performáticos presentes no *estado de jogo*. Teço, também, uma relação com um texto de Flusser que aborda justamente o conceito de jogo e define que a categoria de *homo ludens* é justamente o que nos caracteriza enquanto seres humanos em relação aos demais entes e artefatos. Ao entender que o jogo tem regras e que inclui um repertório de jogadas que pode ser ampliado, a partir do posicionamento flusseriano, proponho um diálogo com o que Gadamer defende como *processo dialético-dialógico*, que exige constante troca entre quem interpreta e o meio no qual está inserido no jogo da compreensão, que, progressivamente, pode ir se alargando.

Na segunda seção, abordo o conceito de ficção a partir da noção de ciência moderna, que busca se afastar a todo custo de tudo que não se conforma à metodologia científica. A partir de uma breve discussão da teoria de Thomas Kuhn e Paul Feyerabend, exponho como a metodologia científica, ao longo da história, sempre se desenvolveu a partir de contextos políticos, idiossincrasias e escolhas arbitrárias e subjetivas que pouco têm a ver com o dito *rigor científico*. Trago, também, alguns elementos da ficção filosófica de Flusser para abordar, entre outras coisas, as contradições presentes no modo de ser do humano. Ainda nessa seção, exemplifico, a partir de uma análise etimológica, como os conceitos de fantasia, mito e logos têm a ver com o modo de imaginar, representar e dizer algo, que, mesmo com uma roupagem mítica e/ou lendária, diz algo. Posteriormente, mostro como as abordagens flusseriana e gadameriana nos permitem entender que, de certo modo, toda afirmação acerca de algo é sempre provisória e ficcional. Por fim, desenvolvo um pouco a noção de ficção no contexto da pós-verdade e os problemas acarretados por isso no contexto de negacionismo científico contemporâneo.

JOGOS, GESTOS E MO[VI]MENTOS EXPLICATIVOS

O tema do jogo não é necessariamente uma novidade em estudos de antropologia ou filosofia. Há quase um século, no final da década de 1930, Huizinga publica um dos livros mais famosos no Ocidente acerca do caráter lúdico e cultural do jogo na vida humana.¹ A maior contribuição do autor talvez tenha sido a capacidade de explicitar o jogo como uma atividade que acompanha o ser humano desde tempos imemoriais, com regras, participação intencional das pessoas envolvidas e capacidade de aprendizagem enquanto competem ou cooperam ao adentrar no *locus* e no *momento* próprios do jogo. Ao final dos anos 1960, Caillois² retoma os elementos ritualísticos e míticos do jogo, mas com grandes classificações que incluem jogos marcados por competição, simulacro, vertigem e azar, por exemplo. Essa classificação auxilia a reordenar a ideia mais genérica de jogo proposta por Huizinga, permitindo que sejam analisados *tipos de jogos* presentes em representações teatrais, competições físicas, jogos perigosos e esportes radicais, assim como jogos de azar. Diferentemente da proposta de Huizinga, a discussão de Caillois não considera o jogo como uma mera forma corrompida de atividades humanas sagradas, assim como também não defende que as atividades lúdicas precedem e formam a cultura humana ao longo da história.

Outra perspectiva comum em meados do séc. XX defende que o jogo seria apenas uma *degradação de atividades dos adultos*, visto que a brincadeira das crianças seria algo improdutivo e sem serventia. Para Riezler,³ no início dos anos 1940, o jogo também pode ser compreendido como *atividade séria*, seja

enquanto esporte, para o qual se dedicam atletas com muito afinco, assim como qualquer outra atividade, como, por exemplo, no *jogo teatral*, em que artistas precisam de grande dedicação, semanas de ensaio e preparação para que tudo saia como o planejado. A visão preponderante dos estudos sobre jogo em meados do século passado propunha que jogar era algo deletério não necessariamente por incluir jogos de apostas e os vícios provenientes destes, mas pelo fato de que *quem joga não produz* no sentido capitalista do termo. É claro que atores de teatro produzem algo, mas quando se fecham as cortinas ao final do último ato, não há nada *material* nas mãos do público, apenas uma experiência para guardar na memória. Outro ponto dessa visão é que, enquanto as

1 Huizinga, J. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura.

Trad. J. P. Monteiro; N. Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2019.

2 Caillois, R. *Os jogos e os homens*: a máscara e a vertigem. Trad. M. Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.

3 Riezler, K. Play and seriousness. *The Journal of Philosophy*, New York, v. 38, n. 19, p. 505, 11 set. 1941. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2017298>. Acesso em: 20 jan. 2025.

pessoas desfrutam de um concerto musical, apreciam pinturas e/ou assistem a uma partida de futebol, por exemplo, não estão produzindo em fábricas, não estão criando artefatos a serem comercializados e/ou prestando serviços.

Gadamer,⁴ nos anos 1960, fala do jogo partindo tanto dos *jogos de linguagem* da segunda fase teórica de Wittgenstein como dos elementos antropológicos de Huizinga. A preocupação de Gadamer é defender que o processo de compreensão humana se fundamenta em um tipo de *jogo de vaivém* entre sujeito e objeto, entre o *ser humano compreendente* e a *coisa compreendida*, além de propor que toda experiência estética também é um tipo de jogo, na medida em que é preciso *entrar em jogo* ou *deixar-se afetar pelo jogo estético* para fruir, compreender e experienciar a arte. A título exemplar, podemos pensar que, para conseguir compreender e aproveitar uma peça de teatro, por exemplo, é preciso (1) abstrair do mundo fora do palco, (2) acreditar que o ator não é a pessoa que conheço fora do ambiente teatral e que representa, ali, um personagem, e (3) considerar a narrativa que é desdobrada e contada. Outro ponto importante acerca do jogo, para Gadamer, é que, como partimos sempre de um ponto de vista, de uma realidade historicamente limitada, estamos sempre *em jogo* com aquilo que sabemos e aquilo que experienciamos em uma obra de arte, por exemplo, e esses horizontes vão se modificando à medida que tenho mais interações estéticas.

No fim dos anos 1960, Flusser publica “*Spiele*”,⁵ um pequeno texto de poucas páginas sobre jogo. Logo no início, Flusser já introduz os termos *homo sapiens*, *homo faber* e *animal laborans*, respectivamente, os aspectos teórico, histórico e da prática ou contemplação, ação e vida econômica. Apesar de Flusser não citar Gadamer — o que é comum nos textos do autor, que não raramente omite autores —, é muito provável que haja algum contato prévio com a obra gadameriana. Outro autor também não citado é Heidegger,⁶ apesar de Flusser mencionar o “lugar específico e genérico que o homem ocupa entre os entes que o cercam”, uma adaptação da célebre frase de *Ser e Tempo*, “somos entes em meio a outros entes”.⁷ Flusser, nesse texto, acrescenta o *homo ludens* como capacidade que dignifica o ser humano e o distingue de outros animais e *aparatos* (que podemos compreender como *entes*, *objetos*, *artefatos* etc.).

4 Gadamer, H.-G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1999.

5 Flusser, V. *Jogos*. *Flusser Studies*, Lugano (Suíça), v. 32, n. 2, nov. 2021. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-jogos.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2025.

6 Heidegger, M. *Ser e tempo*. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

7 A título de esclarecimento, este trecho heideggeriano é responsável por fundar, na filosofia ocidental, toda a teoria da *mediação técnica* posteriormente desenvolvida pela *filosofia da técnica* e por autores como Bruno Latour, por exemplo, pois já considera que seres humanos só existem em relação ou *em meio* a objetos que condicionam e modificam nosso modo de vida.

Flusser define jogo como *sistema de elementos combináveis, com regras que o estruturam e elementos combináveis* que formam um *repertório* e cuja totalidade forma o *universo do jogo*. Os exemplos empregados pelo autor incluem jogo de xadrez, jogos de linguagem e ciências naturais. O repertório do xadrez está em suas peças e no tabuleiro, do jogo de linguagem está nas palavras de um determinado idioma, enquanto que nas ciências humanas está em seus símbolos. Quanto à estrutura, no xadrez, reduz-se às suas regras; na linguagem, à gramática; nas ciências da natureza, no método científico. Aqui, é interessante perceber, mais uma vez, uma clara influência do pensamento gadameriano, visto que se trata de um dos pensadores mais em voga à época a tecer uma crítica ao *método científico* enquanto forma unívoca do conhecimento, criticando, pois, a noção de *verdade absoluta* em prol de uma visão menos ambiciosa de que nós, enquanto humanos, temos métodos falíveis, limitados, dos quais se derivam *explicações* (ou *verdades*) *sempre provisórias*. Flusser defende que o xadrez, por exemplo, seria um *jogo fechado*, pois há um número finito de jogadas possíveis, e as regras e a estrutura não mudam há tempos. Já no caso da linguagem e/ou das ciências da natureza, Flusser defende que são *jogos abertos*, pois tanto o repertório quanto a estrutura podem ser modificados e expandidos, mas não infinitamente, pois, para Flusser, não há possibilidade da existência de um *jogo universal*.

O que Flusser define por *aumento de repertório* de jogo, isto é, a capacidade de *jogos abertos* poderem incluir neles novos elementos, converge com o que Gadamer defende quando afirma que *todo saber é dialético-dialógico*, visto que exige tanto uma troca quanto um jogo de consciências, visões de mundo, horizontes que se chocam e/ou se fundem. O conhecimento, as formas de explicação das coisas, de nós mesmos e do mundo em que habitamos está sempre *em jogo, em movimento*, sem certezas imutáveis. O percurso do conhecimento humano, para a hermenêutica gadameriana, é repleto de *mo[vi]mentos explicativos*, pois nunca será possível uma visão absoluta ou totalizante de algo, mas uma *transvaloração epistemológica* a cada nova *incursão compreensiva*, que, por sua vez, também traz uma *transvaloração existencial*, visto que mudamos nosso modo de ser-no-mundo quando passamos a enxergar as coisas de outro modo. Podemos pensar, metaforicamente, nos diferentes *movimentos* de uma composição musical para orquestra, que, juntos, criam um *momento* estético a ser apreciado; os vários movimentos de vaivém de explicação se desdobram, aos poucos, em um momento de compreensão sempre aberto e mutável.

Ao fenômeno de expansão do repertório de um jogo, que transforma *ruídos externos ao jogo* em *elementos do jogo*, Flusser chama *poesia*. Quanto ao seu oposto, ou seja, o movimento que reduz o repertório de um jogo, Flusser chama *filosofia*, enquanto crítica ao jogo. A explicação, resumidamente, afirma que a filosofia reduz elementos *redundantes* ou *perniciosos ao jogo*, mas, ao fazê-lo, abre o jogo a novos ruídos externos a ele. Flusser não explica em maiores detalhes essa relação entre poesia e filosofia, mas defende, por fim, o aspecto edificante do jogo, que permite que o ser humano *se rebele contra a seriedade cretina da vida e da morte*. Podemos inferir que a *poesia*, para Flusser, nesse contexto, significa a *capacidade criativa*, assim como o elemento filosófico se define pela *capacidade reflexiva*; enquanto a primeira é mais *expansiva*, a segunda é mais *restritiva* por conta do aspecto de κρίνειν [*krínein*], isto é, de definir, distinguir, dividir e separar próprio da atitude filosófica.

O último elemento que gostaria de mencionar ainda nesta seção é a categoria flusseriana de *gesto*. Nos anos 1990, Flusser publica o livro *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, última obra do autor em vida. Para o autor, os gestos são um tipo de movimento, mas também definidos enquanto *forma de comunicação*. De acordo com Calderón,⁸ o *jogo*, em Flusser, constitui o próprio *gesto filosófico*, e, ao tratar do jogo do ser humano em relação aos *aparatos que nos cercam*, inclui questões relativas à construção de nossa subjetividade em meio a tais mecanismos, dispositivos e/ou aparatos técnicos/tecnológicos. Para além disso, quando Flusser fala em *gesto da pesquisa*,⁹ afirma não haver *objetividade pura* ou *exatidão de elementos*, de modo que toda pesquisa é um *gesto de um ente mergulhado no mundo*, com *interesse nele* e em modificá-lo. De certo modo, o que Flusser define, aqui, como *gesto da pesquisa* é um tipo de visão pós-moderna acerca da inexistência da verdade, mas também um tipo de *relativismo filosófico* que se aproxima da crítica gadameriana à impossibilidade da neutralidade epistemológica e de como estamos sempre implicados no processo de compreensão.

Quando fala do *gesto da pesquisa*, a crítica que Flusser remete à pureza objetiva é muito similar à crítica que Gadamer promove acerca da neutralidade do conhecimento científico. Enquanto Flusser afirma que parte da crise da universidade se deve ao fato de que esta não percebe que os problemas sociais exigem transdisciplinaridade, Gadamer criticava a especialização, no sentido de que o especialista,

8 Calderón, A. S. Juego e imaginación en Vilém Flusser. *Flusser Studies*, Lugano (Suíça), v. 13, n. 1, maio 2012. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-juego-imaginacion-vilem-flusser.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2025.

9 Flusser, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

ensimesmado, perde a noção do todo, da visão transdisciplinar.¹⁰ Por fim, ao tratar do *gesto destrutivo*, Flusser define que “Gestos são movimentos pelos quais se manifesta uma maneira de estar no mundo”.¹¹ Estudar os gestos, para o autor, permite compreender como se existe por meio da descoberta de seus *motivos*; estudar gestos possibilita a *leitura existencial*, isto é, descobrir motivos e/ou causas que fundamentam tais *modos de ser*. Metaforicamente, poderíamos entender os gestos como *explicações*, mas especificamente a partir de sua origem latina *plica*, que significa *dobra* ou uma *prega*, de modo que o exercício especulativo seria um tipo de *origami conceitual* a fim de compreender as coisas e a nós mesmos — e não é essa a tarefa hermenêutica gadameriana?

FIÇÃO, EXISTÊNCIA E CARÊNCIA DE VERDADE

A ficção é normalmente vista com maus olhos pela pesquisa acadêmica, que, via de regra, se fundamenta na noção de ciência enquanto *ciências da natureza*, que resume todo e qualquer conhecimento ao que recai sobre as metodologias empregadas nessas áreas do saber. Tudo que foge ao método da ciência moderna, de verificação empírica, de (tentativa de) abstenção de qualquer subjetividade nos experimentos científicos, de descrição fidedigna de um dado fenômeno é considerado ficção, literatura, mito, crença etc. Contudo, o que gostaria de defender, aqui, é que todo tipo de conhecimento humano — inclusive esse das *ciências duras* que se diz superior e virtualmente infalível — é um tipo de ficção,

pois se trata sempre de uma versão eivada de idiossincrasias próprias do ser humano. Thomas Kuhn, no início dos anos 1960, defende o argumento de que o progresso da ciência não é necessariamente objetivo e meramente baseado no acúmulo de fatos e evidências, pois o que ele chama de *paradigma científico* — que é um conjunto de circunstâncias sociopolíticas e possibilidades intelectuais de uma época — é repleto de subjetividades e consensos intersubjetivos de uma *comunidade científica*. Então, por que ainda permanece o mito da virtual infalibilidade científica e da hierarquização das ciências naturais sobre as ciências humanas?

A ficção tem várias origens etimológicas interessantes, como já mostrei em outro texto,¹² e Flusser propõe uma

10 Gadamer, H.-G. Teoria, técnica, prática. Trad. A. L. Costa. In: _____. *O caráter oculto da saúde*. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 9-39.

11 Flusser, V. *Gestos*, p. 111.

12 Kussler, L. M.; Beccari, M. N. Consonâncias da ficção em Flusser e a racionalidade oscilante em Gadamer. *Ideação*, Feira de Santana, v. 1, n. 49, p. 148-165, 10 jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/10088/9218>. Acesso em: 20 jan. 2025.

ficção filosófica na obra *Vampyroteuthis infernalis*,¹³ em que a imagem de um cefalópode simboliza o ser humano em suas múltiplas contradições. Contudo, neste escrito, trago outras origens que ajudam a pensar o que se pode compreender a partir do conceito de ficção e do que este representa. Inicialmente, ressalto que ficção pode vir do conceito de φαντασία [*fantasía*], no sentido de *imaginação* e *aparência de algo*. Outra origem é μυθιστόρημα [*mythistórhēma*], isto é, a *prosa ficcional*, a *escrita ficcional*, que, por sua vez, deriva de μύθος [*mýthos*], que é a (tessitura da) *narrativa*, uma *conversação*, mas normalmente com a conotação de ser *lendária* ou *mí[s]tica*; trata-se da redução de mito enquanto *fábula* ou conto, em oposição a λόγος [*lógos*], ao *discurso racional* ou *racionalidade*. Outro termo que se relaciona à ficção é χαρακτήρ [*karaktér*], normalmente traduzido como *personagem*, mas que também significa *instrumento para entalhar* ou *deixar impressão em um objeto*. Com isso, conseguimos pensar, por exemplo, a ficção a partir de uma *impressão deixada por alguém*, como um *carimbo conceitual-explicativo* acerca de algum tema, isto é, a *característica* de algo.

No latim, ficção parte tanto de *fictus*, que significa aquilo que é *moldado*, *formado* (ao que se dá forma), quanto de *fictio*, que denota tanto o *aparentar* algo ou *fingir* quanto *ser fingido*. Flusser, a partir de uma frase de Wittgenstein, afirma que *a ciência não descobre, mas inventa*, no sentido de que nunca reproduz *a coisa*, mas sempre *interpretações da coisa*.¹⁴ Para Flusser, nesse texto, *ficção* é todo e qualquer tipo de *discurso acerca de algo* ou, como ele mesmo chamava, *realidade de algo*, no sentido de que tudo é uma *verdade de algo* que parte de um contexto. Aqui, por óbvio, temos uma forte relação com o que comentei, ainda na primeira seção, acerca do tipo de *racionalidade branda* com que Gadamer opera,¹⁵ que, assim como na proposta de Feyerabend,¹⁶ funciona como uma grande crítica ao modelo do *método absoluto* das ciências naturais. Talvez o autor que melhor tenha entendido e expressado o tipo de *racionalidade relativista-especulativa* de Gadamer tenha sido Gianni Vattimo,¹⁷ que, reiteradamente, defende o modo de compreensão hermenêutico como um *pensiero debole*, um tipo de *racionalidade branda* que compreende a realidade enquanto experiência ficcionalizada.¹⁸

13 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2012.

14 Flusser, V. Da ficção. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2000. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga13/matraga13flusser.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2025.

15 Gadamer, H.-G. *Verdade e método*.

16 Feyerabend, P. *Contra o método*. Trad. C. A. Mortari. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

17 Vattimo, G.; Zabala, S. "Weak Thought" and the Reduction of Violence: A Dialogue with Gianni Vattimo. *Common Knowledge*, Durham, v. 8, n. 3, p. 452-463, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/0961754X-8-3-452>. Acesso em: 20 jan. 2025.

18 Para uma discussão pormenorizada acerca da noção de *racionalidade branda* ou *soft rationality*, sugiro conferir a discussão de Marcelo Dascal, que desenvolve o conceito a partir da filosofia de Leibniz: Dascal, M. The balance of reason. In: Vanderveken, D. (ed.). *Logic, Thought and Action*. Dordrecht: Springer Netherlands, 2005. p. 27-47.

É interessante notar que tal discussão é extremamente atual, seja pelo contexto de *pós-verdade* ou pela *carência de verdade* no qual vivemos ou de jogo de narrativas que lutam pela hegemonia do que pode ser considerado *fato* ou *fake*.¹⁹ A questão, aqui, não é negar o desenvolvimento científico ou dar munção ao negacionismo, mas pensar que, mesmo nas ciências naturais, do místico jaleco branco em um laboratório bem iluminado e repleto de apetrechos tecnológicos, há subjetividade, contexto e condicionamentos às verdades que ali se consolidam enquanto *criação*. Para Flusser, ao afirmar que *ficção é realidade*, considera-se uma *equivalência de diferentes pontos de vista*, ou seja, uma visão *relativista* e ciente das subjetividades que *ficcionam verdades*.²⁰ Para além disso, a proposta de afirmar, inversamente, que *a realidade é ficção* também opera no nível ontológico, produzindo um tipo de *planificação ontológica*, visto que não há uma prevalência ontológica ou um *ser das coisas*. Como a ficção é sempre uma *criação*, uma *poiética*, há muito mais sentido em pensar nos discursos hegemônicos de cada época a partir de uma perspectiva *retórica*, pois, como mostrei acima, a partir das propostas de Kuhn e Feyerabend, o que torna algo um *paradigma* que se sobrepõe a outros tão bons quanto em um momento histórico é a capacidade de *persuasão* política, social e econômica.

Entender as explicações de mundo como *ficção* não é pensar que não há distinção entre *verdadeiro* e *falso*, mas superar, mesmo que parcialmente, a querela de séculos acerca da presença de uma *verdade objetiva* e *neutra*. Como a palavra normalmente remete à *mentira*, *enganação*, *fraude*, a tendência, ao longo da história da filosofia, sempre foi a de afastar a noção de ficção da realidade, colocando-as como opostos irreconciliáveis. Ao definir a ciência como adequa-

ção empírica e racional que busca a correspondência explicativa aos fenômenos descritos, automaticamente, coloca-se, historicamente, todo tipo de explicação que não opera nos mesmos ditames como inferiores e/ou insuficientes. Em contrapartida, ao propor que o discurso científico também é uma *fábula*, isto é, um *relato ficcional*, tira-se o manto das certezas e abrem-se discussões sobre as *explicações provisórias* enquanto ἀφήγημα [*aphégēma*], isto é, *narrativa*, que é um modo de explicar as coisas sem o peso de ser a única explicação correta e/ou exclusiva acerca de algo. O tipo de compreensão que se compreende e se baseia a partir

19 Kussler, L. M. Hermenêutica, ficção e a desconstrução em tempos de pós-verdade. In: Batista, G. S.; Silva, R. R.; Duque-Estrada, P. C. (ed.). *Estudos em hermenêutica e desconstrução*. Teresina: EDUFPI, 2021. p. 199-215.

20 Flusser, V. Da ficção.

dos moldes da *narrativa* está também mais próximo ao modelo do ἐνθύμημα [*enthymēma*], o *entimema*, que é um recurso silogístico utilizado por seu efeito retórico, visto que omite premissas e não se propõe a ser tão rigoroso.

É curioso que, nos ensaios de Flusser, seu modo de explicar seja platônico na *forma*, mesmo que seu conteúdo seja diferente, pois ambos explicam lançando mão de metáforas e alegorias, além de terminar, respectivamente, diálogos e ensaios sem necessariamente ter uma resposta final. Há vários diálogos de Platão, como, por exemplo, *Protágoras*, *Parmênides* e *Teeteto*, que entram na categoria de ἀπορία [*aporía*], pois não terminam necessariamente com uma resposta (final), mas se constituem como um *jogo dialético-dialógico* de afirmações provisórias — e por vezes contraditórias — acerca de um tema. Para retomar a noção do jogo, talvez seja importante pensar que, sob o guarda-chuva da ficção que aqui argumento, todo tipo de explicação e/ou afirmação é *provisória e passível de ser revista/corrigida*, pois *não há uma verdade absoluta*. Existencialmente, trata-se de uma postura que pode tanto causar angústia como tranquilizar, pois a *carência de verdade* remove tanto a necessidade de se buscar incessantemente por *uma verdade* quanto nos coloca, enquanto seres humanos, em uma posição de *constantes incertezas*.

No que tange à filosofia, cuja premissa é sempre uma *busca* amorosa pela sabedoria — e não a sabedoria propriamente dita, tampouco a verdade —, pensar que tudo é um tipo de ficção, de criação, de poetização de nós mesmos e de outros entes no mundo, é reafirmar o foco no *caminho reflexivo*. Uma vida filosófica, um modo de ser no mundo que abriga a *existência reflexiva*, tende a ser uma senda pela qual vemos, ouvimos, tocamos, cheiramos e sentimos gostos, mas também intuímos, nos enganamos e/ou *escolhemos acreditar* em explicações que julgamos ser as melhores em um dado momento. A existência filosófica humana é naturalmente repleta de percalços, dúvidas, angústias e anseios, pois não se define enquanto modo absoluto das coisas; *filosofar é estar a caminho*. Nesse sentido, pensar na filosofia enquanto um tipo de ficção — como aqui proponho a partir de Flusser e em diálogo com Gadamer — é assumir uma postura crítica e consciente de nossa condição existencial de incompletude e finitude. Diferentemente de um constructo filosófico que busca um *fundamento irrefutável* para daí derivar teses inabaláveis, ao compreendermos a filosofia e a realidade enquanto ficção, ressaltamos os limites de nossa racionalidade e de nossa condição de compreender, explicar e projetar (n)o mundo.

De certo modo, parece que estamos sempre tentando escolher que tipo de *jogo explicativo* desejamos para nossas vidas: um de regras mais rígidas e dogmáticas ou um de regras mutáveis e questionáveis. Na psicologia comportamental, Festinger comenta que, em geral, o ser humano tem a necessidade de *dar coerência* às suas próprias crenças ou opiniões, e quando isso não acontece, quando há uma ruptura entre a realidade e o que se acredita ou pratica, ocorre o fenômeno que o autor chama de *dissonância cognitiva*.²¹ Trago esse elemento apenas para desdobrar a ideia de que nossa existência é repleta de (senão baseada em) *dúvidas* e *criações de verdades* que escolhemos acreditar. Certamente, esse tipo de pensamento nos ajuda a pensar em limites para o relativismo filosófico, salutar às discussões acadêmicas e aos problemas contemporâneos, especialmente quando vivemos em meio a grupos que buscam endossar crenças que não se sustentam minimamente. Pensemos no caso do movimento terraplanista, por exemplo, que beira um estado de delírio, confusão mental e/ou forte surto de dissonância cognitiva coletiva, visto que tais indivíduos não aceitam explicações que superem ou neguem suas próprias crenças. Aliás, mesmo que o próprio terraplanista esteja plenamente convencido de que sua ideia *não para em pé*, continua levando adiante seu ímpeto, pois tem muita dificuldade em buscar a consonância cognitiva, que pode vir por uma substituição de crenças ou pelo rechaço das explicações conflitantes com as crenças iniciais.

Retomando, novamente, as origens da filosofia ocidental, é possível afirmar que, historicamente, ela é descrita como uma *busca amorosa pela sabedoria*, não necessariamente uma *busca pela verdade*. A σοφία [*sophía*] não é sinônimo de *verdade*, mas de uma *habilidade em artesanaria* ou *habilidade para o cotidiano*, em termos de φρόνησις [*phrónēsis*], a habilidade de tomar decisões na vida com prudência. Então, mesmo na origem da filosofia ocidental, há não apenas a busca por um tipo de conhecimento científico e/ou teórico, mas também por desenvolvimento de habilidade prática e de manualidades. Percebe-se, pois, que é perfeitamente viável entender que a filosofia ocidental parte de uma *prática poética*, ou seja, uma área que também poderia se ocupar de *criar* ou de *ficcionar*. Como explico no título do texto, parece que tendemos a viver *entre jogos, narrativas e ficções existenciais*, pois jogamos, na vida, com diferentes narrativas e/ou ficções com as quais escolhemos explicar nosso mundo e viver em meio a outros entes (in)animados. É como diz a canção de Cazuza: "*Ideologia, eu*

21 Festinger, L. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford University Press, 1957.

quero uma pra viver", pois, partindo da compreensão de que não há certezas ou verdades [absolutas], estamos sempre à procura de uma ιδεολογία [*ideologia*], um *corpo de ideias* ou um *sistema de crenças* que é sempre momentâneo, passageiro e incompleto.

Por fim, ressalto que, na filosofia oriental, também há sistemas de crenças, explicações de mundo, teorias e práticas. Porém, diferentemente do modo como a filosofia se desdobra a partir dos princípios aristotélicos de *identidade* e *não contradição* — $A = A$; é impossível que $A = A$ e $A = \text{não } A$ ao mesmo tempo —, a filosofia oriental permite formulações mais amplas e complexas. Lembro, aqui, do clássico exemplo adaptado pelo zen-budismo: *montanhas são montanhas; montanhas não são montanhas; montanhas são montanhas e não são montanhas*.²² Nesse exemplo, na visão ocidental, há uma clara contradição, pois se afirma e nega, simultaneamente, a mesma coisa de um mesmo assunto ou objeto. Porém, na visão oriental, afirma-se simplesmente que uma montanha pode entrar na categoria de *montanha*, mas também pode ser descrita e explicada de várias outras formas, por isso pode ser compreendida como *montanha*, como *não montanha* e como *as duas coisas ao mesmo tempo*. Esse exemplo nos ajuda a pensar em diferentes jogos narrativos e formas de *dizer as coisas* e explicar o mundo ao nosso redor, mas também funciona como ficção que criamos para viver de acordo. Seria esse o caminho para compreender as coisas e transitar por nossas ficções a partir de uma premissa que não exige uma explicação única, definitiva e binária?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente texto, minha intenção foi discutir o tema da ficção relacionando conceitos como jogo, narração, ficção e existência. A ideia foi mostrar que há uma relação próxima e um diálogo entre filosofia e ficção que foi impedido ao longo da história da filosofia ocidental. Ao considerar que toda forma de conhecimento é um tipo de ficção, em alguma medida, podemos restituir a ficção não apenas como fingimento, mentira e ou afastamento da realidade. Uma vez que compreendemos que toda forma de explicação, todo gesto

22 Dōgen, E. *Shōbōgenzō: The True Dharma-Eye Treasury*. Berkeley: Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2007.

compreensivo é uma *criação* e que somos artífices do mundo no qual vivemos, podemos considerar o aspecto ficcional como dotado de filosofar, contemplação e compreensão acerca de nós mesmos e do mundo.

Na primeira seção do primeiro texto, desenvolvi os conceitos de gesto e jogo para mostrar em que medida Flusser e Gadamer dialogam ao tratar do elemento lúdico como parte do processo compreensivo humano. Apesar de Flusser não citar Gadamer diretamente, procurei mostrar em que medida Flusser é influenciado pelo modo de pensar gadameriano, visto que ambos abordam o jogo como um modo de compreender e explicar as coisas. Assim como um jogo permite que aprendamos diferentes jogadas para que aumentemos nosso *repertório*, no processo de compreensão de nós mesmos e do mundo também é assim, visto que somos jogados no mundo, como diria Heidegger, e jogamos com ele e seus entes a todo momento, indo e voltando em torno da compreensão que exige diálogo para que seja ampliada.

Na segunda seção, tentei mostrar em que medida o conceito de ficção não deveria ter sido separado do discurso científico, pois, com base nas propostas filosóficas de Thomas Kuhn e Paul Feyerabend, o conhecimento científico não passa de algo subjetivo, repleto de elementos pessoais, regionais e de interesses sociais, políticos e econômicos. Entendendo que a figura do cientista de jaleco branco no laboratório é também uma ficção para um suposto afastamento do sujeito com relação ao objeto e um maior compromisso com a objetividade científica, mostrei como Flusser é bem-sucedido quando usa a frase wittgensteiniana de que *a ciência inventa*. Quando compreendemos que o discurso da ciência também é construído e imposto em meio a outros que também explicam satisfatoriamente um mesmo fenômeno, a ideia de racionalidade hegemônica vai pelo espaço, pois percebemos que se trata de uma explicação provisória que convenceu as pessoas certas.

Quando Flusser afirma que *ficção é realidade*, ele sintetiza que tudo que fazemos, vivemos e buscamos compreender é, de fato, uma grande ficção, uma *narrativa na qual escolhemos acreditar*. Isso não quer dizer que se abre portas a um negacionismo científico ou um ceticismo absoluto, em que nada faz sentido. Entender que tudo é ficção nos tira o peso das costas de uma metafísica milenar que buscou dar sentido último às coisas, obrigando séculos de filosofia a marchar em direção a uma ontologia única e praticamente dogmática — o que, em certa medida, parece contraditório, não? Ao aceitarmos que cada época

tem o mito ou a ficção que merece para dar sentido aos seus acontecimentos e vivências, tiramos o véu da *verdade única/absoluta* e abrimos perspectivas para diferentes formas de explicar o mundo. Esse tipo de visão dialoga com a *racionalidade branda* defendida pela hermenêutica filosófica de Gadamer, que, como mostrei, propõe que toda compreensão de nós mesmos, das coisas e do mundo ocorre permeada por nossas subjetividades e nossos horizontes existenciais.

Para finalizar, ressalto que pensar a filosofia como um grande jogo ficcional, uma grande *criação explicativa*, não significa um decréscimo qualitativo ao processo filosófico, mas, sim, um modo mais honesto de lidar com as coisas. Talvez entender a realidade como repleta de ficções e criações retóricas nos permita jogar com mais leveza acerca das dúvidas que nos acometem ao longo de nossa existência. Em uma época de *fake news* e *carência de verdade*, pensar sobre a ficção pode nos convidar a refletir sobre diferentes modos de compreender o mundo e projetar a partir dessa nova compreensão mais complexa e consciente das multiplicidades subjetivas. Pensar sobre as ficções que somos levados a crer ou buscamos ativamente acreditar também pode nos ajudar a tomar decisões mais ponderadas, coexistir com diferenças e delinear novos futuros a partir de um horizonte hermenêutico mais amplo e filosoficamente humilde que talvez possa nos permitir enxergar mais ficções subjetivas em detrimento de verdades dogmáticas.

A fábula filosófica de Flusser e o mito político de Haraway

duas vias para a reimaginação do espaço ético-político do corpo

Víctor Stefan Pires Geuer & Anderson Antonio Pedroso

Este ensaio é um esforço para construir um mito político, pleno de ironia, que seja fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo. Um mito que poderá ser, talvez, mais fiel — na medida em que a blasfêmia possa sê-lo — do que uma adoção ou uma identificação reverente. — Haraway, D. “Manifesto ciborgue”.

Esta fábula seguirá o exemplo franciscano, e procurará ultrapassar o antropocentrismo durante a sua contemplação da correnteza da vida. Procurará captar a evolução do ponto de vista do *Vampyroteuthis*. Opor ao Darwin humano um Darwin vampyrotêuthico. — Flusser, V. *Vampyroteuthis infernalis*.

Embora muito já se tenha dito a respeito da proximidade entre as ideias de Flusser e Haraway e, sobretudo, entre a ficção filosófica flusseriana e as diferentes vertentes do chamado pós-humanismo, linha de pensamento contemporânea da qual Haraway é certamente uma das representantes mais reconhecidas, neste capítulo procuraremos conduzir essa aproximação de forma

menos abrangente do que aquelas feitas em obras de maior extensão, como, por exemplo, *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*,¹ tendo como guia uma temática específica que, mesmo não sendo propriamente inédita, ainda nos parece merecedora de atenção, a saber: o corpo.

1 Santaella, L; Felinto, E. *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*. Porto Alegre. Paulus, 2012.

Nossa análise procederá, portanto, com o objetivo de demonstrar que, de todas as questões que perpassam a obra desses dois autores, talvez seja a do corpo, ou melhor, a questão da necessidade de se repensar, e, sobretudo, reimaginar o estatuto estético, ético, político e epistemológico que constitui a corporeidade moderna aquela que torna mais evidente o diálogo existente entre as reflexões desenvolvidas por Haraway em seu famigerado “Manifesto ciborgue” e por Flusser em seu menos famoso, mas não menos instigante ensaio intitulado *Vampyroteuthis infernalis* — ela blasfemando contra o humanismo persistente na “fé” do feminismo socialista do qual se reconhece como herdeira, e ele, opondo ao Darwin humano (do qual toda cultura moderna ocidental é herdeira) o Darwin vampyrotêutico.

Sendo assim, nas próximas linhas nos dedicaremos a expor e a refletir sobre os pontos de convergência e divergência que caracterizam as diferentes abordagens literárias-filosóficas pelas quais ambos os autores propõem combater a negação do corpo pela metafísica tradicional, assim como a objetificação e a redução à abstração promovidas pela ciência moderna, que empobrecem o imaginário do corpo, trazendo-o para o domínio do mito político e da fabulação filosófica.

O CORPO MÍTICO-FICCIONAL-FABULOSO

Antes de nos dedicarmos ao objetivo anunciado na introdução deste artigo, cabe lembrar, dada a afinidade histórica que o tema escolhido guarda com o pensamento foucaultiano, que a influência do pensador francês, a quem Haraway cita com certa frequência em seu “Manifesto ciborgue”, também se faz presente na obra de Flusser, que, como bem lembra Rodrigo Petronio, não só teve a oportunidade de assistir às famosas conferências ministradas por Foucault em São Paulo no ano de 1965 na USP, como tal experiência claramente influenciou sua análise da Idade Moderna empreendida em *O último juízo: gerações* — uma das obras mais relevantes produzidas pelo filósofo tcheco-brasileiro durante o período de trinta e dois anos em que morou no Brasil.² Assim, parece-nos seguro afirmar que, apesar das

2 Petronio, R. Vilém Flusser: um existencialismo mediado. Entrevista especial com Rodrigo Petronio. Entrevistador: Ricardo Machado. *Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, 28 set. 2019. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/592987-um-existencialismo-mediado-entrevista-especial-com-rodrigo-petronio2>. Acesso em: 05 jan. 2025.

diferenças teóricas e das concepções particulares que caracterizam a obra de cada um desses autores, a contribuição de Foucault para o tema que nos guia justifica iniciarmos nosso diálogo entre as ideias de Haraway e Flusser sobre o corpo com a seguinte passagem:

Meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem [...] lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o tûmulo, que o encantamento dos mágicos. Possui, também ele, suas caves e seus celeiros, tem abrigos obscuros e plagas luminosas. [...] Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. [...] não há necessidade de mágica nem de feérico, não há necessidade de alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. [...] Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo. [...] é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele — em relação a ele como em relação a um soberano — que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo [...].³

Em seu “Manifesto ciborgue”, Haraway, em diálogo com a literatura de ficção científica feminista da cena estadunidense da década de 1980, parece ecoar algumas das ideias foucaultianas citadas acima ao propor o ciborgue, esse ser indefinível e irreduzível a quaisquer polos derivados da dicotomia moderna entre natureza e cultura, como um mito político, uma ficção capaz de mapear e transformar nossa atual realidade social e corporal.⁴ Afinal, diz a autora: entendida assim, como um híbrido de animal e máquina e de realidade social e ficção,

a imagem do ciborgue nos permite vislumbrar um mundo no qual a relação entre natureza e cultura é radicalmente reestruturada, ou seja, “uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra”,⁵ o que, consequentemente, permite que todas as relações hierárquicas e de dominação sejam desnaturalizadas e questionadas.

Flusser, por sua vez, em seu ensaio intitulado *Vampyroteuthis infernalis* — tido por muitos de seus comentadores e críticos como o exemplo máximo de sua proposta de fabulação e ficção filosófica —, não pensa a sua lula-vampiro-do-inferno, tradução literal do nome “científico” desse

3 Foucault, M. O corpo utópico. In: *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. S. T. Muchail. São Paulo: n-1, 2013, p. 10-14.

4 Haraway, D. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

5 Haraway, D. *Antropologia do ciborgue*, p. 39.

molusco abissal, como um mapa sociocorporal, como o faz Haraway com seu ciborgue, mas sim como um reflexo invertido da estrutura biológica fundamental da existência humana (o corpo), que, embora distorcido, nos permite, como em toda fábula, alterar a nós mesmos a partir do reconhecimento naquilo que nos parece estrangeiro e estranho.

O propósito deste parágrafo não é esboçar a zoologia vampyrotêuthica no significado corrente do termo, mas captar a estrutura biológica fundamental da existência do *Vampyroteuthis*. Nela, reconhecemos vários traços da nossa própria existência no mundo. Outros traços nossos, embora reconhecíveis, são nele curiosamente deformados. Destarte podemos iniciar um jogo com espelhos deformadores, um oposto ao outro. Um jogo de reflexão, durante o qual vamos descobrindo nossa própria estrutura existencial de um ponto de vista que nos é muito distante. Trata-se, no entanto, de reflexão não transcendente. Embora o *Vampyroteuthis* esteja muito afastado de nós, está não obstante conosco no mundo. Trata-se de um “ser-conosco” (*Mitsein*). De maneira que nos convida à reflexão imanente ao mundo. O resto deste ensaio será “fábula”; tentativa de criticar a nossa existência vertebrada do ponto de vista molusco. Como toda fábula, esta também tratará, sobretudo, do homem, embora um “animal” lhe sirva de pretexto.⁶

A formação de Haraway em biologia, assim como a relação do seu mito político do ciborgue com o gênero literário da ficção científica, no entanto, também permite à autora recorrer às teorias e aos avanços mais recentes das ciências para questionar o antropocentrismo da cultura ocidental. Derrubadas as últimas fortalezas da primazia humana, quais sejam: a linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social etc., não resta mais nada de realmente convincente que justifique tal pretensão de superioridade. Contudo, salienta Haraway, “a ideologia biológico-determinista não é a única posição disponível na cultura científica que permite que se argumente em favor da animalidade humana”.⁷ O rompimento da fronteira entre o humano e o animal não pode, portanto, ser entendido apenas como uma “vitória” do materialismo contra os últimos resquícios teológicos da cultura ocidental, mas sim como uma oportunidade para que as ciências com foco crítico, como a política e a filosofia, seguindo o exemplo da literatura, se apropriem do espaço aberto pelo rompimento de tal fronteira. Logo, diz a autora: “o ciborgue aparece como mito

6 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2020, p. 19.

7 Haraway, D. *Antropologia do ciborgue*, p. 41.

precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles”.⁸

Tal estreitamento entre humano e animal, entretanto, é apresentado por Haraway em seu manifesto apenas como uma derivação necessária daquele outro que o imaginário do ciborgue expressa de maneira mais literal, qual seja, o estreitamento entre o animal-humano e a máquina. Antes da reconceitualização cibernética dos organismos e das máquinas, isto é, da redução de ambos a “textos codificados por meio dos quais nos engajamos no jogo de escrever e ler o mundo”,⁹ as máquinas ainda podiam ser concebidas como “corpos” habitados ou não por um espírito — o “fantasma na máquina”, para relembrar a expressão usada por Gilbert Ryle em *The Concept of Mind*.¹⁰ Concepção dualista que, como bem esclarece a autora, animou a disputa entre materialismo e idealismo até ser resolvida por um rebento dialético denominado, a depender da perspectiva hegeliana ou marxista que se adote, de espírito ou de história. Resolução essa que, no entanto, não foi capaz de superar, em sua síntese, os preconceitos humanistas a partir dos quais as máquinas não eram vistas como possuidoras de movimento próprio, capazes de se autoconstruírem, como sendo autônomas: “Elas não podiam realizar o sonho do homem; só podiam arremedá-lo. Elas não eram o homem, um autor para si próprio, mas apenas uma caricatura daquele sonho reprodutivo masculinista. Pensar que elas podiam ser outra coisa era uma paranoia”.¹¹

Este, no entanto, enfatiza a autora, não é mais o caso. Os dispositivos microeletrônicos, que são as máquinas típicas do final do século XX, tornaram o dualismo uma crença sem sentido. Tornaram a tentativa de se distinguir com clareza entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo e, dada a sua relação com o desenvolvimento da física moderna, entre o físico e o não físico, uma tarefa tão inócua quanto impossível. As máquinas da atualidade estão por toda parte. Não podemos, na maioria das vezes, sequer tocá-las. São tão “invisíveis” quanto onipresentes. Nos movemos através delas e somos constantemente atravessados por elas. Eis o mundo dos ciborgues ao qual a autora se refere. Mundo esse que, aliás, para Flusser, é também o

8 Haraway, D. *Antropologia do ciborgue*, p. 41.

9 Haraway, D. *Antropologia do ciborgue*, p. 41.

10 *The Concept of Mind* é um livro de 1949 escrito pelo filósofo Gilbert Ryle, no qual o autor argumenta que “mente” é “uma ilusão filosófica” cuja origem remonta principalmente às ideias de Descartes, mas que, ao longo da história, seguiu sendo sustentada por erros lógicos e “erros de categoria” que se tornaram habituais.

11 Haraway, D. *Antropologia do ciborgue*, p. 42.

do *Vampyroteuthis*. Mundo no qual o mais profundo é a pele, como dizia Paul Valéry,¹² mas a pele que, como a dos seres abissais, se confunde (e se funde) com as demais superfícies luminosas e multicoloridas que nos rodeiam. Mundo cibernético no qual estamos imersos em um fluxo incessante de informações, códigos, textos e imagens que criamos e que nos recriam de volta.

Flusser, entretanto, talvez por não compartilhar da mesma proximidade acadêmica que Haraway em relação às ciências ditas “naturais”, e buscando afirmar a sua vocação de filósofo-fabulador em detrimento do dever dos biólogos e demais cientistas, mergulha mais fundo nas possibilidades abertas pela superação da fronteira entre natureza e cultura, usando-a como apoio para questionar a própria separação ontológica entre arte e ciência, entre ficção e realidade:

É preciso contar fábulas nas quais o *Vampyroteuthis* possa agir a fim de poder alterar-nos. Mas tais fábulas não podem ser meras teias secretadas por pesadelos e sonhos. Devem recorrer às redes das ciências, que são os únicos órgãos dos quais dispomos atualmente para orientarmo-nos nas profundezas. Não é que tais fábulas devam ser “ficções científicas”, isto é: científicas a serviço de pesadelos e sonhos. Devem ser “ciências fictícias”, isto é: superações da objetividade científica a serviço de um conhecimento concretamente humano.¹³

De modo muito similar a Nietzsche, que, com o seu característico estilo aforismático, afirmava coisas como “o ‘mundo verdadeiro’ acabou se tornando uma fábula”,¹⁴ e “nós somos, até a medula e desde o começo — habituados a mentir. [...] Somos muito mais artistas do que pensamos”,¹⁵ ou à filosofia do “como se”, de Hans Vaihinger, para quem o grande problema da ciência moderna, assim como de toda filosofia pós-kantiana, é não reconhecer que o conhecimento sempre está sustentado por ficções: “[...] a ficção verdadeira, delimitada com rigor científico, está sempre acompanhada da consciência do conceito fingido, da pressuposição fingida que carece de validade real”,¹⁶ a epistemologia *vampyrotêutica* de Flusser sustenta que não é possível nos orientarmos

12 Na peça *A ideia fixa*, Paul Valéry empresta voz a um filósofo que, em conversa com o amigo médico, argumenta ser a pele o que há de mais profundo no homem. E, assim, Valéry coloca um paradoxo: o órgão mais superficial do ser humano é o mais profundo. Ver: Valéry, P. *La idea fija*. Madri: Visor, 1988.

13 Flusser, V.; Bec, L. *Vampyroteuthis infernalis*, p. 131.

14 Nietzsche, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. R. Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014 [1888], p. 40.

15 Nietzsche, F. *Além do bem e do mal*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2005 [1886], p. 81.

16 Vaihinger, H. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. J. Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 495.

no mundo sem ficções. As ficções que criamos não são obstáculos ao conhecimento, mas sim meios auxiliares sem os quais nenhum conhecimento sobre o mundo é possível. Mesmo o cientista precisa recorrer ao nexo ficcional que a proposição “como se” representa para formular hipóteses e explicar as suas descobertas a partir de axiomas e pressupostos inverificáveis em sua totalidade (como as “leis do universo”, por exemplo).

Com o seu *Vampyroteuthis*, portanto, Flusser busca reconhecer a dimensão ficcional e fabuladora (artística) de todo conhecimento para, a partir desse reconhecimento, superar o objetivismo da ciência moderna. Trata-se, com efeito, daquilo que, em *Natural:mente*, o filósofo define como uma “verdadeira atitude científica pós-objetiva”, que passa por “admitir que nosso interesse pelas coisas, embora imposto sobre nós por elas, as torna coisas”.¹⁷ Definição essa que, parece-nos, envolve aquilo que o filósofo costumava chamar de “uma nova fenomenologia do corpo”. Uma “episteme” a partir da qual o conhecimento não fosse considerado apenas pela sua dimensão teórica, mas também estética. Ideia que, sem dúvida, como aponta a pesquisadora Camila Mozzini-Alister, remete às reflexões desenvolvidas por Flusser durante a sua correspondência com a poetisa Dora Ferreira da Silva nos anos de 1970,¹⁸ mas que também o motivou a escrever, em 22 de setembro de 1980, sete anos antes do lançamento do seu *Vampyroteuthis infernalis*, a seguinte carta à artista plástica e amiga Mira Schendel, diferenciando tal abordagem metodológica daquela proposta pelos pensadores da escola de Frankfurt:

De modo que a fenomenologia do corpo deve necessariamente estabelecer-se em “*Kulturkritik*”, mas não no significado frankfurtiano. Não em crítica da mediação, mas em crítica da dominação do corpo pela mediação. Não: crítica do sapato, mas: crítica do pé no sapato. Releia “Dedos” em “*Natural:mente*”. O que deve ser visado é um novo tipo de “episteme”, que não seja teórico, mas estético. A “*aisthesis*”, [*koerperliches Erleben*], como método de crítica política. Reich como primeira tentativa. E isto deve ser feito não apenas discursivamente, mas também plasticamente. Isto é o verdadeiro motivo por detrás da minha proposta para trabalharmos juntos.¹⁹

17 Flusser, V. *Natural:mente*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 158.

18 Mozzini-Alister, C. Por uma fenomenologia do corpo. *Flusser Studies*, v. 29, 2020.

19 Flusser, V. [Correspondência]. Destinatário: Mira Schendel. 22 set. 1980. 1 carta.

Valendo-se de posicionamento similar ao de Flusser em relação à abordagem frankfurtiana, Haraway critica os movimentos socialistas e feministas estadunidenses da década de 1980, dos quais se reconhece como integrante, afirmando que, em sua maioria, ambos ainda viam profundos dualismos entre mente e corpo, entre animal e máquina, entre idealismo e materialismo nas práticas sociais, nas formações simbólicas e nos artefatos físicos associados à “alta tecnologia” e à cultura científica. E tal situação se daria, segundo lhe parece, pelo fato de que, ao menos desde o livro *One-Dimensional Man*²⁰ até o livro *The Death of Nature*,²¹ as categorias de análise desenvolvidas pelos intelectuais progressistas seguem reproduzindo a crença humanista de que a técnica envolve, necessariamente, dominação e, por isso, seguem apelando para um imaginário “corpo orgânico puro” capaz de organizar nossa resistência.

É certo, no entanto, afirma a autora, que, de uma certa perspectiva, um mundo à imagem e semelhança do ciborgue significa tanto a realização final de um grande processo de dominação dos corpos quanto a oportunidade de fusões libertadoras e revolucionárias. E, por isso, a política da atualidade consiste em se apropriar de ambas as perspectivas, em habitar o entre, em tensionar as fronteiras e extrair daí novas possibilidades imaginativas. O ciborgue representa esta tentativa. O Vampyroteuthis, ao nosso ver, também. Cada uma, ao seu modo, é uma tentativa de combater a negação do corpo da metafísica tradicional, assim como a objetificação e a redução à abstração promovidas pela ciência moderna que empobrecem o imaginário do corpo, trazendo-o para o domínio do mito político e da fabulação filosófica.

O CORPO PÓS-HUMANO-MODERNO-HISTÓRICO

Além de um mito político, uma ficção capaz de mapear e transformar nossa atual realidade social e corporal, Haraway, em seu “Manifesto ciborgue”, caracteriza sua proposta como uma “estratégia pós-moderna”, cujo objetivo é subverter tudo aquilo que, até então, era tido

20 *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* é um livro publicado por Herbert Marcuse em 1964, no qual o autor denuncia aspectos totalitário tanto do comunismo soviético quanto do capitalismo ocidental. Este domínio total de ambas as sociedades passava pelo predomínio de uma “razão técnica” (operacional) que, alegando estar desmistificando a realidade, extinguiu toda capacidade de mediação da razão em relação à realidade empírica. Assim, todo pensamento das sociedades industriais avançadas (caracterização que une tanto o capitalismo como comunismo de sua época) seria pautado por uma imediatividade que racionalizava o irracional.

21 *The Death of Nature* é um livro de 1980 da historiadora Carolyn Merchant. É um dos primeiros livros a explorar a Revolução Científica através das lentes do feminismo e da ecologia. Pode ser visto como um exemplo de literatura utópica feminista do final dos anos 1970.

pela tradição humanista ocidental como natural, universal, inocente e imutável. Definição bastante abrangente que, se por um lado, parece expor de maneira sucinta o que se quer dizer quando se relaciona o pensamento da autora às vertentes do chamado pós-humanismo contemporâneo, por outro, mesmo que de maneira vaga, pode nos remeter às propostas de autores tão diferentes quanto Fukuyama e Lyotard. Conquanto nos pareça claro o contraditório que seria atribuir a Haraway qualquer afinidade com o absoluto hegeliano e, consequentemente, com um universal e arrebatador fim da história, como faz Fukuyama em *The End of History*,²² não seria absurdo afirmar certa proximidade entre a sua “estratégia pós-moderna” e a análise que Lyotard faz da decadência das grandes metanarrativas que marcaram o pensamento moderno no ocidente em *A condição pós-moderna*.²³

Ainda assim, tal proximidade, ao nosso ver, não se deve tanto às conclusões do pensador francês quanto ao seu ponto de partida, a saber, a linguagem. Se Lyotard, fazendo referências ao filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, destaca como principal característica da condição sociocultural da atualidade a pluralidade de “jogos de linguagem” irredutíveis a um único discurso totalizante, seja ele filosófico ou científico, Haraway, por sua vez, relaciona o seu mito do ciborgue à “textualização de tudo” das teorias pós-estruturalistas e pós-modernistas, abordagens filosóficas a partir das quais “perde-se a autoria/autoridade transcendente da interpretação e com ela a ontologia que fundamentava a epistemologia ‘ocidental’”.²⁴

Contrariando a posição dos marxistas e das feministas socialistas de seu tempo, que desconfiavam de tais abordagens por, supostamente, relativizarem as relações de dominação e exploração inerentes ao capitalismo, Haraway, sem

22 *The End of History and the Last Man* é um livro publicado em 1992 por Francis Fukuyama, expandindo seu artigo “The End of History?” publicado no jornal de política internacional *The National Interest* no verão de 1989, no contexto das Revoluções de 1989. No livro, Fukuyama argumenta que o advento da Democracia liberal ocidental seria o ponto final da evolução sociocultural humana e a forma final

de governo humano. O título é uma referência a uma teoria de Hegel, o fim da história, que influenciou Fukuyama sobretudo através de Alexandre Kojève.

23 *A condição pós-moderna: um relatório sobre o conhecimento* é um livro de 1979 do filósofo Jean-François Lyotard, no qual o autor analisa a noção de conhecimento na sociedade pós-moderna como o fim das “grandes narrativas” ou

metanarrativas, que ele considera uma característica quintessencial da modernidade. Lyotard introduziu o termo “pós-modernismo”, que antes era usado apenas por críticos de arte, na filosofia e nas ciências sociais, com a seguinte observação: “Simplificando ao extremo, defino o pós-moderno como incredulidade em relação às metanarrativas”.

24 Haraway, D. *Antropologia do ciborgue*, p. 42.

negligenciar a concretude de tais relações, mas antevendo o impacto sociopolítico da imposição de uma “comunicação perfeita” — da redução da comunicação aos códigos abstratos que programam os atuais dispositivos tecnológicos que nos rodeiam —, afirma que a ação política do final do século XX, ou seja, a ação política própria do ciborgue, é, antes de mais nada, uma luta pela linguagem:

A escrita é, preeminentemente, a tecnologia dos ciborgues — superfícies gravadas do final do século XX. A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita — o dogma central do falocentrismo. É por isso que a política do ciborgue insiste no ruído e advoga a poluição, tirando prazer das ilegítimas fusões entre animal e máquina. São esses acoplamentos que tornam o Homem e a Mulher extremamente problemáticos, subvertendo a estrutura do desejo, essa força que se imagina como sendo a que gera a linguagem e o gênero, subvertendo, assim também, a estrutura e os modos de reprodução da identidade “ocidental”, da natureza e da cultura, do espelho e do olho, do escravo e do senhor.²⁵

Para Haraway, portanto, o que torna o seu mito político do ciborgue uma estratégia pós-moderna é a sua capacidade de subverter tanto o dualismo da metafísica tradicional quanto a pretensão de totalidade e universalidade da tecnociência moderna e não, como poderiam sugerir alguns críticos progressistas mais ortodoxos, qualquer tipo de inocência em relação às mazelas do capitalismo, do patriarcado, da tecnocracia iminente ou de qualquer outra forma de dominação e exploração constitutiva da história sociopolítica do ocidente. Acontece, entretanto, que, como já foi dito, o ciborgue é um ser cuja própria existência surge do ato de tensionar fronteiras, um ser que habita o “entre” e que, por isso, não é guiado por nenhum *telos*,²⁶ isto é, nenhum horizonte o orienta, seja ele revolucionário ou messiânico. Com ele, a história não pode mais ser entendida como um movimento progressivo rumo à “superação definitiva de todas as contradições”, pois é a partir delas que ele extrai a sua potência.

Logo, a corporeidade social e pessoal para a qual o ciborgue aponta como alternativa não é aquela reificada pelas identidades de classe ou gênero, mas a que se dá num jogo aberto de construção e desconstrução, sempre por se renovar. Utópica tal proposta? Certamente. Mas apenas no mesmo sentido em que Haraway a define como mito, quer dizer,

25 Haraway, D. *Antropologia do ciborgue*, p. 55-56.

26 Termo grego que expressa a ideia de fim, finalidade, conclusão.

como ficção que se reconhece como tal. Sem a pretensão de nos mostrar como as coisas são, mas sim como elas podem ser, o ciborgue oferece um imaginário capaz de transformar a maneira como compreendemos e nos relacionamos com a ciência e com a tecnologia, uma linguagem irredutível aos códigos abstratos que programam os dispositivos e aparelhos que informam (dão forma) a atual situação da cultura e que, por isso, nos permite articular alternativas concretas àquilo que, em seu manifesto, a autora chama de “informática da dominação”.

Quanto a Flusser, desde *Língua e realidade*, sua primeira obra publicada após vir para o Brasil, a língua, ou melhor, a crítica à busca da filosofia e da tecnociência ocidental por reduzir a língua a códigos abstratos e sistemas lógicos inequívocos, torna-se um tema central em seu pensamento. Crítica essa que, em obras posteriores, como *O último juízo: gerações*, o filósofo avança em um sentido muito próximo às ideias desenvolvidas por Haraway em seu manifesto, ao observar como, em seu atual estágio de esvaziamento, a teoria moderna se distancia da teoria clássica e da prece medieval para se confundir com as sentenças que programam os aparelhos computacionais da atualidade:

A teoria moderna não é, como a teoria clássica e a prece medieval, um salto para o transcendente, mas um esvaziamento metódico dos nomes próprios em nomes de classe. É uma disciplina estritamente discursiva. Os nomes de classe da teoria moderna são nomes próprios esvaziados de significado. Alcançado um estágio alto de esvaziamento, como a lógica formal, podem ser estes nomes de classe abandonados. A lógica atual é esse abandono, e é nisso que ela se distingue tão radicalmente da aristotélica, da qual é desenvolvimento. E é por isso que ela se confunde, atualmente, com sentenças funcionais do aparelho.²⁷

Diferentemente do que faz Haraway com seu mito político do ciborgue, no entanto, o filósofo tcheco-brasileiro não parte de tal crítica ao esvaziamento da língua realizado pela tecnociência moderna para caracterizar a sua proposta de ficção filosófica como uma estratégia pós-moderna, mas sim para relacionar o mundo fabuloso do seu *Vampyroteuthis* à condição pós-histórica descrita por ele em alguns de seus ensaios e livros mais conhecidos e influentes, como “Linha e superfície”, *Pós-história*, *Filosofia da caixa preta* e *O universo das imagens técnicas*. Longe de se referir a algum tipo de existência “a-histórica”, a concepção

27 Flusser, V. *O último juízo: gerações I*. São Paulo: É Realizações, 2017, p. 362.

flusseriana diz respeito ao surgimento de uma nova forma de mediação entre o humano e o mundo. Uma que, diferentemente das imagens pictóricas (pré-históricas) e dos textos (históricos), funde ambas, permitindo assim o surgimento de uma nova forma de cultura:

A nossa cultura oferece dois tipos de mídia que medeiam entre nós e o mundo de fatos: as lineares, como a escrita; e as de superfícies, como as imagens. O primeiro tipo concebe os fatos como processos, em ordem sucessiva, historicamente (*historical successions*). O segundo, em cenas. Um terceiro tipo, imagens em movimento (filme, TV), apareceu recentemente. Ele compartilha aspectos da mediação linear e cênica, se torna atualmente dominante e será um fator decisivo no futuro. Em caso de abandono da linearidade, deixa também a característica *clara et distincta* do pensamento linear, o que caracteriza uma sociedade pré-histórica (*a pre-historical society*). Caso essa nova forma consiga integrar a linearidade na superfície, assistiremos ao surgimento de uma sociedade pós-histórica. Ela teria uma imaginação estruturalista de conceitos científicos, estéticos e políticos.²⁸

As tecnoimagens, cuja imagem televisiva citada por Flusser é apenas um exemplo, diferem das imagens pictóricas que as antecederam pelo fato de serem sintetizadas por aparelhos cujos programas (códigos, textos), como bem expresso pela alegoria flusseriana da *caixa preta*, nos são inacessíveis.²⁹ Daí a sua ambivalência estética, ética e política: se, por um lado, possibilitam o surgimento de uma nova forma de pensamento capaz de unir a abstração conceitual dos textos à concretude da imaginação, por outro, dada a sua origem tecnológica (científica), tendem a encobrir o seu aspecto pré-histórico, isto é, mágico, mítico e potencialmente alienante.³⁰ A resposta de Flusser a essa ambivalência é justamente a sua proposta de ficção e fabulação filosófica mencionada anteriormente. Tencionar os limites entre texto e imagem, razão e mito, ciência e arte, ficção e realidade é aceitar o desafio ao qual o *homo ludens* — aquele que joga contra os aparelhos, a fim de explorar possibilidades ainda não realizadas pelos programas — se propõe, buscando preservar sua liberdade (estética, ética e política), sem, com isso, abrir mão das possibilidades abertas pela tecnomaginação. O *Vampyroteuthis infernalis* e sua fusão entre fábula, ciência e

28 Flusser, V. *Line and Surface. The Philosopher's Index*, Bowling Green, OH, v. VII, n. 4, p. 12-16, 1973, tradução nossa.

29 Flusser, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: É Realizações, 2018.

30 Flusser, V. *Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas*. São Paulo: É Realizações, 2019.

filosofia é, sem dúvida, a contribuição flusseriana mais ousada; a de Haraway, ao que nos parece, é o seu mito político do ciborgue. Duas vias distintas, porém, igualmente potentes, para reimaginarmos o estatuto estético, ético, político e epistemológico que constitui a corporeidade moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode ver, a temática do corpo, escolhida para guiar nossa reflexão neste capítulo, não só se faz presente nas obras aqui analisadas, a saber: o “Manifesto ciborgue” de Haraway e o ensaio *Vampyroteuthis infernalis* de Flusser, como contribui de maneira significativa para evidenciar importantes pontos de contato entre as ideias desses dois pensadores. Embora não existam registros que nos levem a considerar que Haraway e Flusser tenham conhecido a obra um do outro, foram eles contemporâneos, fato esse que, talvez, explique a curiosa proximidade entre o mito político do ciborgue da bióloga e pensadora estadunidense e a fábula filosófica do *Vampyroteuthis* do filósofo tcheco-brasileiro, assim como o interesse comum a respeito de questões como a crítica ao antropocentrismo, a superação da dicotomia natureza/cultura e suas diversas derivações, como, por exemplo, ciência/arte, razão/mito e ficção/realidade, o combate ao esvaziamento da língua realizado pela automação tecnocientífica, além, é claro, das implicações ontológicas, estéticas, éticas e políticas que, a partir de ambas as perspectivas, se revelam como dimensões inseparáveis das questões epistemológicas comumente associadas à ciência e à tecnologia.

A neblina de Flusser¹

Gustavo Bernardo

Certa vez, nas suas *Ficções filosóficas*, Flusser pediu a seu leitor um exercício de imaginação: que ele tentasse se transformar em sal de cozinha. Flusser sabia, porém, que não seria fácil para o leitor atender a seu pedido. Ele mesmo, tentando transformar-se em sal de cozinha, reconheceu o fracasso: a imaginação, ao estabelecer mundos além da “realidade”, transfere para os novos mundos a mesma estrutura do projeto dentro do qual nasceu.²

Dilema semelhante enfrenta um personagem de Julio Cortázar, no conto “Axolotes”. Esse personagem é um escritor — o próprio Cortázar? — fascinado por um animal anfíbio em forma larval, provido de brânquias e com olhos de ouro, exibido em um aquário público. Realizando experiência imaginária semelhante a de Flusser, ele olha o axolote dia após dia, tentando compreender esse outro tão outro. Em determinado momento, o escritor descobre que ele se tornou um axolote que está vendo seu ex-rosto do lado de fora do aquário:

1 O presente texto é uma versão reescrita do capítulo “Neblina” do meu livro *A dúvida de Flusser* (Globo, 2002).

2 Flusser, V. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.

Só uma coisa era estranha: continuar pensando como antes, saber. Notar isso foi, no primeiro momento, como o horror do enterrado vivo que desperta para seu destino. Fora, minha cara voltava a se aproximar do vidro, via minha boca de lábios apertados pelo esforço de compreender os axolotes. Eu era um axolote e sabia agora instantaneamente que nenhuma compreensão era possível. Ele estava fora do aquário, seu pensamento era um pensamento fora do aquário. Conhecendo-o, sendo ele mesmo, eu era um axolote e estava em meu mundo. O horror vinha — soube-o no mesmo momento — de me acreditar prisioneiro em um corpo de axolote, transmigrado a ele com meu pensamento de homem, enterrado vivo em um axolote, condenado a me mexer lucidamente entre criaturas insensíveis. Mas aquilo acabou quando uma pata veio roçar na minha cara, quando, mal me mexendo para um lado, vi um axolote junto de mim que me olhava, e soube que também ele sabia, sem comunicação possível, mas tão claramente. Ou eu estava também nele, ou todos nós pensávamos como um homem, incapazes de expressão, limitados ao resplendor dourado de nossos olhos, que olhavam a cara do homem grudada no aquário.³

O homem continua a visitar o aquário, mas cada vez menos. Enquanto isso, o axolote, que um dia fora um homem, consola-se em pensar que aquele homem talvez faça um conto sobre eles. A compreensão procurada revela-se impossível. Dependendo da maneira de ler, ora os axolotes pensam como um homem, mas são incapazes de expressão, ora os axolotes pensam como os homens — homens, no entanto, incapazes de expressão. Como sair do aquário para olhá-lo e olhar-se, sem sufocar por falta de água? Ou: como entrar no aquário para entendê-lo e entender-se, sem sufocar por falta de ar?

O axolote de Cortázar é tão anfíbio quanto a ficção, fazendo par com o *vampyrotheutis* de Flusser. A fábula animal *Vampyrotheutis infernalis*, publicada por Flusser em 1987, em alemão, fala de uma espécie rara do gênero octopodal que pode chegar a vinte metros de diâmetro: apenas três espécimes teriam sido encontrados em regiões abissais do Mar da China. O animal serve a Flusser como o axolote serviu a Cortázar: o filósofo o olha tão intensamente que de repente espanta-se olhando o próprio olhar. Flusser assume, em carta para Dora Ferreira da Silva, datada de 09 de junho de 1981, que o encarou, tanto para “alcançar suficiente distância da condição humana”, quanto para escrever fábula que fosse ao mesmo tempo “cientificamente exata e fantasia desvairada (*fantasia essata*)”.

3 Cortázar, J. *Final do jogo*. Trad. R. Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971, p. 121.

Vampyroteuthis infernalis é o livro que melhor realiza, segundo Abraham Moles, a ficção filosófica de Vilém Flusser, uma vez que *science fiction* no sentido inverso àquele que os seriados de televisão nos habituaram. O texto de Flusser é acompanhado por quinze pranchetas, carimbadas pelo igualmente fictício *Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, do biólogo e artista plástico Louis Bec. Segundo Klaus Sander, não seria correto entender o livro como de coautoria, uma vez que o manuscrito de Flusser antecede as pranchetas de Bec de alguns anos, mas é certo que o francês, em trinta anos de pesquisa-invenção, “desenvolvera uma espécie de parabiologia, de biologia paralela que, com inacreditável minúcia, minudência, pseudocientificidade e espírito lúdico, concebeu, por assim dizer, um sub-ramo da biologia, correspondendo de perto às atividades teóricas e filosóficas de Flusser”.⁴

A tradução do *Vampyroteuthis infernalis* do alemão para o português, feita pelo próprio Flusser, ainda não havia sido publicada quando escrevi a versão original deste texto. À época, consultando o manuscrito inédito, pude observar que a primeira frase do livro contém duas afirmações, uma física e outra ética: “o gênero octopodal é representado por 140 espécies, o gênero humano por uma única sobrevivente: liquidamos com as demais”.⁵ A seguir, o filósofo fala da dificuldade de compreender esse ser abissal:

A classificação taxionômica da espécie é difícil. É difícil captarmos *Vampyrotheutis* nas redes de pesca e nas do conhecimento. Vivemos separados por abismo, nós e ele. A pressão que ele habita nos achata, e o ar que respiramos o asfixia. Se conseguimos encerrar parentes seus em aquários a fim de observar seu comportamento, eles tendem a suicidar-se devorando os próprios braços. Ignoramos o nosso próprio comportamento, se ele conseguisse arrastar-nos na profundidade e encerrar-nos nas suas redomas a fim de observar-nos.

A barreira que separa o ser humano do vampyrotheutis, entretanto, pode ser compreendida. O estudo dessa barreira é a epistemologia, nesse caso investigada com instrumentos ficcionais. Realiza-se a suspensão da crença “ciência” através de uma outra maneira de olhar e de falar do que se olhou, encontrando semelhanças e diferenças entre humanos e esses seres não objetiva e desinteressadamente, mas assumindo interesse em entender para se entender.

4 Krause, G. B.; Mendes, R. (org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 112.

5 Esta e todas as citações seguintes sem indicação de referência foram retiradas do manuscrito da tradução para o português do *Vampyroteuthis infernalis* feita por Flusser. Dado que, quando o consultei originalmente, o texto era inédito, me abstive de indicar o número da página nas citações.

Neste sentido, vampyrotheutes e homens poderíamos sustentar dignidade animal por nos definirmos como *Bilateria*, quer dizer, vermes dialeticamente organizados: com cabeça e ânus, distinguimos entre progresso e recuo, e como *Eucoelomata*, quer dizer, “seres inacreditáveis se nós mesmos não o fôssemos”, compostos por três tecidos: o ectoderma que nos define do mundo, o endoderma que secreta líquidos e digere o mundo, e o mesoderma que permite ao animal orientar-se no mundo e agir sobre ele.

Mas, não obstante o parentesco existencial, há diferenças profundas: nós somos resultado de desenvolvimento dos *Eucoelomata* rumo à digestão, enquanto que os *Vampyrotheutis* são resultado de desenvolvimento dos *Eucoelomata* rumo ao enervamento.

Biólogos podem arrepiar os olhos frente a esse tipo de descrição. O propósito do seu estudo, porém, não é esboçar zoologia vampyrothêutica, mas captar (em ação um ponto abaixo da de capturar) a estrutura biológica fundamental do *Vampyrotheutis*:

Nela reconhecemos vários traços da nossa própria existência no mundo. Outros traços nossos, embora reconhecíveis, são nele curiosamente deformados. Destarte podemos iniciar um jogo com espelhos deformadores, um oposto ao outro. Jogo de reflexão de reflexão, durante o qual vamos descobrindo nossa própria estrutura existencial de um ponto de vista que nos é muito distante. Trata-se, no entanto, de reflexão não transcendente. Embora *Vampyrotheutis* esteja muito afastado de nós, está não obstante conosco no mundo. É um ser-conosco (*Mitsein*) de maneira que nos convida à reflexão imanente ao mundo. O resto deste ensaio será fábula: tentativa de criticar a nossa existência vertebrada do ponto de vista molusco. Como toda fábula esta também tratará sobretudo do homem, embora um “animal” lhe sirva de pretexto. *De te fabula narratur*.

Seu programa científico se resume em olhar buscando outro olhar e, ao mesmo tempo, buscando captar o momento em que se olha, através de conjunto de espelhos não planos. Esse programa, todavia, também é literário: a fábula comparece no lugar da realidade e do objeto para que objeto e realidade sejam. Assim se poderia classificar, de maneira irônica, os animais em apenas duas categorias: os que evoluem em nossa direção — “homens imperfeitos” — e os que divergem de nossa direção — “homens degenerados”.

Mamíferos seriam homens imperfeitos, enquanto que aves, répteis e moluscos moles representariam a degeneração do humano. Flusser levanta a seguinte hipótese: “o nojo recapitula a filogênese” — quanto mais afastado um animal do homem tanto mais nojo lhe causa. Quando a vida esmagada (sob o nosso sapato) é mole, sentimos nojo. Vampyrotheutis é animal mole, lento e viscoso, mas de estrutura complexa: “a espiralidade é o tema fundamental do organismo molusco” porque são animais retorcidos sobre si mesmos, tendendo a aparente involução em todos os detalhes e como um todo. Em Vampyrotheutis a tendência para a retorção é tão violenta que seu corpo se retorce até que a boca devore a cauda — como se o uróboro estivesse vivo o tempo todo no fundo do mar.

Os Mollusca são cosmopolitas, habitando em todos os mares e continentes, de modo geral lentos ou imóveis, presos pelas conchas ou enterrados em rochas. Os Cephalopoda, entretanto, aos quais pertence o Vampyrotheutis, são animais rápidos e ferozes. Da boca saem oito ou dez tentáculos que parecem pernas, mas insuficientes, se ainda têm outro órgão de locomoção: o jato. Expelem água na água para se propelirem para trás em grande velocidade. Alimentam-se e respiram provocando vórtice centripetal que aspira o ambiente, e locomovem-se expelindo a água provocando redemoinho; logo, Cephalopoda são animais-redemoinhos com respiração e locomoção sincronizadas. Os Vampyrotheutes têm dois olhos surpreendentemente iguais aos nossos, mas funcionam de modo um pouco diferente: enquanto os nossos captam raios solares refletidos por objetos, os deles captam raios emitidos pelos próprios órgãos que iluminam as regiões abissais e são, então, refletidos por objetos.

A relação sexual é interna, complexa e muito longa, precedida e seguida de ritos nupciais prolongados. Os Octopoda são monógamos, com vida social caracterizada pelo suicídio e pelo canibalismo: ou estão copulando, ou comendo, ou se comendo, devorando os próprios braços ainda quando haja alimento disponível. Vampyrotheutis está empenhado em jogo que não podemos jogar: nós brincamos de amor, e por isto somos ameaçados pela morte; ele brinca de morte e recalca o amor, nele mais evoluído do que em nós. A nossa meta é fundirmo-nos no outro para transcendermos a morte; a sua meta é fundir-se no outro a fim de poder devorá-lo e suicidar-se. Trata-se de modelo que não podemos imitar, “porque não estamos suficientemente evoluídos para tanto”. Vampyrotheutis nos fascina, porque ele é o nosso outro.

O oceano, habitat do Vampyrotheutis, pode ser visto por dois modelos. Como a maior parte da vida se encontra no mar, pode-se vê-lo como um paraíso fluido repleto de sons e luzes, noite eterna iluminada pelos raios emanados de seres vivos: “um jardim que sussurra, brilha e dança”. Mas, como nós não nos encontramos no mar, de nosso ponto de vista vemos um abismo, ou melhor, o inferno: “buraco preto e frio, sob pressão achatadora, repleto de temor e tremor, habitado por seres viscosos e repugnantes que se entredevoram com alicates e dentes”.

Para Flusser, ambos os modelos são verdadeiros, mas ambos os modelos não podem dar conta do que descrevem. É preciso passar de um modelo a outro, suspendendo crenças e forjando, no lugar e como jogo, outras crenças. Precisamos, sobretudo, libertar-nos de crença irrestrita em modelos, sobretudo do modelo segundo o qual a existência seria encontro de um conhecedor com um a-ser-conhecido. Tal modelo pressupõe que poderia haver sujeito sem objeto e objeto sem sujeito, e que estes podem se encontrar como podem não se encontrar — o que é absurdo. Tal modelo empaca no problema eterno do “realismo-idealismo” — quem vem primeiro: o objeto ou o sujeito? —, que é eterno por ser falso. Devemos pelo contrário admitir que a existência é um estar-no-mundo, que há sempre sujeito relacionado a objetos, e objetos relacionados a um sujeito, e que a realidade é precisamente o relacionamento.

Nessa lógica, a estrutura do mundo espelha a estrutura do organismo. O mundo da visão próxima contempla os objetos que nos tocam, enquanto o mundo da visão ampla contempla as teorias e os modelos que nos orientam; a coordenação humana entre mãos e olhos é que reparte o mundo em regiões ontológicas, construindo então toda ética e estética. Como isso vale para qualquer ser no mundo, vale para Vampyrotheutis: “seu organismo espelha o abismo; seu abismo, o organismo”. Mas, ao encontrarmos Vampyrotheutis no abismo, reconhecemos existência comparável à nossa — tal existência nos permite salto de mundo a mundo. Este salto é propriamente a *metáfora*: transferência de mundo para mundo de maneira que “tal tentativa metafórica não é *teoria* mas *fabula* no exato significado do termo. Estamos saltando de mundo habitual para mundo fabuloso”.

A cultura de Vampyrotheutis revela a cultura humana. Mas os Vampyrotheutes, espécie de polvo gigantesco e abissal, têm cultura? Segundo Flusser, sim. Definindo-a por modificação deliberada do mundo por um sujeito,

a cultura encontra-se no programa dos dois animais, mas com uma diferença. Para os homens o mundo é feito de problemas que barram o caminho (de pedras-no-meio-do-caminho); logo, cultura implica remoção de problemas para abrir caminhos: trata-se de um projeto de remoção da natureza. Para os Vampyrotheutes o mundo é feito de impressões que se precipitam; logo, cultura implica incorporação de impressões para digeri-las: trata-se de um projeto de crítica da natureza.

A arte humana não seria, como fazem crer burgueses bem-pensantes, fabricação de objetos “belos”, mas sim o gesto pelo qual o homem imprime sua vivência sobre o objeto a fim de nele se realizar e se imortalizar: “todo objeto destarte informado é *obra de arte*, seja ele equação matemática, instituição política ou sinfonia”. Toda vivência implica simultaneamente conhecimento, valor e sensação; toda obra humana é arte. O nosso mundo fenomenal parece que emite raios — na verdade reflete, através dos objetos, raios emitidos pelo sol. Como as aparências enganam desde o princípio, nós devemos observar além das aparências.

O mundo de Vampyrotheutis, por sua vez, é noite escura; por isso, ele precisa emitir os raios que fazem aparecer os objetos: os seus órgãos luminosos são as suas categorias de percepção. A existência do Vampyrotheutis é retorção que visa a abrir-se para o mundo. Se, para os homens, o espaço é extensão inerte sustentada por esqueleto interno cartesiano, para o animal o espaço é tensão retorcida, sustentada por concha em espiral externa; se, para os homens, a distância mais curta entre dois pontos é a reta, para o animal a distância mais curta é a mola que faz coincidir os dois pontos quando retraída.

Em consequência, sua geometria é dinâmica: ele não pode ser platônico, mas sim orgástico; sua atitude não será a da contemplação filosófica, mas sim a da vertigem filosófica. Tentando estabelecer a relação entre os dois seres, Vilém percebe o Vampyrotheutis, de nosso ponto de vista, como existência odiosa, assim como supõe que, do ponto de vista vampyrothêutico, o homem é existência chata. Se para nós ele é horroroso, para ele nós somos insípidos — indigeríveis.

Não somos complementares, mas opostos como espelhos: “não adianta querer minimizar: Vampyrotheutis é o nosso inferno”. Não adianta querer monumentalizar: “que evitemos todo romantismo, porque Vampyrotheutis ilustra a essência do romantismo: o inferno”. É preciso contar fábulas nas quais Vampyrotheutis possa agir a fim de poder alterar-nos, mas que não sejam meras

teias secretadas por pesadelos. As fábulas devem recorrer às redes das ciências, não como “ficções científicas”, mas como ciências fictícias, isto é: “superações da objetividade científica a serviço de um conhecimento concretamente humano”.

Sua fábula fabulosa é exercício rigoroso de ciência fictícia — de ficção filosófica. Relaciona-se também com a bela *Prosa del observatorio*, do mesmo Cortázar. Em contraponto à solução do professor Maurice Fontaine, da Academia de Ciências da França, para o enigma das enguias que se suicidam aos milhões nas eclusas e nas redes dos rios — apenas reação de seu sistema neuroendócrino, em face do adelgaçamento e da desidratação que acompanha a metamorfose dos leptocéfalos em jovens enguias —, Cortázar responde com caudalosa frase, à maneira da enorme serpente feita de enguias:

Bela é a ciência, doces as palavras que seguem o percurso das enguiazinhas e nos explicam a sua saga, belas e doces e hipnóticas como os terraços prateados de Jaipur onde um astrônomo maneja em seu dia um vocabulário igualmente belo e doce para conjurar o inominável e vertê-lo em pergaminhos tranquilizadores, herança para a espécie, lição de escola, barbitúrico de insônias essenciais, e chega o dia em que as anguilhas penetram no mais fundo de sua cúpula hidrográfica, espermatozoides planetários já no ovo das altas lagoas, dos açudes celestes onde sonham e repousam os rios, e os flexuosos falos da noite vital se acalmam, se acamam, as colunas negras perdem sua flexível ereção de avanço e busca, os indivíduos nascem para si mesmos, se separam da serpente comum, tateiam por sua própria conta e risco as perigosas bordas das poças, da vida; começa, sem que ninguém possa saber a hora, o tempo da enguia amarela, a juventude da raça em seu território conquistado, a água por fim amiga, cingindo sem combate os corpos que repousam.⁶

À formulação científica, necessária, mas, ao mesmo tempo, barbitúrico de insônias essenciais, contrapõem-se tanto a metáfora quanto o não parar de dizer. Ao falar de estrelas guiando enguias, o narrador não quer submeter a natureza ou usufruir satisfação acadêmica. Como Flusser com o seu Vampyrotheutis, “aqui se pergunta pelo homem, embora se fale de enguias e de estrelas; algo que vem da música, do combate amoroso e dos ritmos estacionais, algo que a analogia tateia na esponja, no pulmão e na sístole, balbucia sem vocabulário tabulável uma direção para outro entendimento”.⁷

6 Cortázar, J. *Prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 27.

7 Cortázar, J. *Prosa do observatório*, p. 49.

O que o escritor se recusa a aceitar, enquanto o acadêmico disserta sobre o percurso dos leptocéfalos, é “o sórdido paradoxo de um empobrecimento correlato com a multiplicação das bibliotecas, microfilmes e edições de bolso”.⁸ É nesse momento que o escritor se afina com o filósofo que observara a contradição do tempo: quanto mais valor adquire a ciência instituída, menos se sabe e menor o valor do saber. Por isso, ambos se perguntam: o que será real? Não real? Ou virtual?

Em *Angenommen* — em português, *Suponhamos* —, Flusser elabora cenários improváveis de futurologia; nesses cenários, as suposições se querem menos comprovadas do que exploradas. Na apresentação da versão manuscrita em português (que difere em várias frases da versão alemã, como de resto costumava acontecer), o filósofo fala das suas hipóteses-ficções:

No entanto, este livro dançará sobre as pontas dos pés como se fosse futurologia. Este livro procurará fazer com que suposições (hipóteses, ficções) saltem dele sobre a escrivaninha do leitor como as lagartixas de Escher que saem do papel para invadir a mesa. Tais lagartixas são verossímeis: a sua cabeça é verdadeira, seu rabo é simulacro. São quimeras. Não são nem verdadeiras, nem falsas. São mais ou menos prováveis. O futurólogo procura fazer saltar lagartixas muito prováveis: cabeça grande, rabo curto. Este não é o propósito deste livro. Homem é bicho que se nutre de improbabilidades. Futurologia é indigesta, por ser tão provável. As lagartixas que saltarão deste livro serão improváveis. “Futuro” tem outro nome: “aventura” (*ad-venire* = aquilo que se aproxima).⁹

As lagartixas do gravador holandês Maurits Cornelis Escher saem da folha de papel desenhada (mas não, ainda, da folha que suporta o desenho), assumem tridimensionalidade (embora permaneçam bidimensionais), passeiam por cima de um livro e retornam àquela folha de papel. Por não serem nem verdadeiras, nem falsas, permitem que o filósofo abrace o simulacro e espouse a improbabilidade. Poeta e cientista encontram-se nas ilusões de ótica, como a da velha-jovem ou do pato-coelho: elas constataam a impossibilidade de se experimentarem interpretações alternativas ao mesmo tempo: se vejo o coelho, não vejo o pato; se vejo a moça, não vejo a velha. Não podemos observar a nós mesmos sofrendo uma ilusão, assim como não podemos olhar o nosso próprio ato de olhar.

8 Cortázar, J. *Prosa do observatório*, p. 55.

9 Flusser, V. *Suponhamos*. Manuscrito inédito — versão em português de: *Angenommen: eine Szenefolge*, p. 2.

Para comprovar a realidade da ilusão (expressão paradoxal), Gombrich propõe uma experiência com o espelho do banheiro, quando embaçado pelo vapor da água quente do chuveiro: primeiro, marcar com o dedo o contorno da própria cabeça na superfície do espelho; a seguir, limpar a área englobada no contorno. Ao fazer isso, se percebe o quanto é pequena a imagem que nos dá a ilusão de nos vermos “cara a cara”: ela terá a metade do tamanho da cabeça real.¹⁰ O fenômeno é fácil de demonstrar, com o auxílio de triângulos semelhantes e com a constatação de que o espelho, por parecer estar a meio caminho entre o reflexo e o sujeito, gera imagens com metade do tamanho real. A despeito da demonstração, porém, cada um de nós insistirá que vê a sua cabeça em tamanho natural — não podemos fazer uso de uma ilusão e desmascará-la ao mesmo tempo.

Experiência semelhante à de Gombrich pode ser feita com uma paisagem refletida na água. O resultado nunca é simétrico, já que cada ponto do objeto é visto ao mesmo tempo de duas perspectivas diferentes. A fotografia de uma paisagem refletida em um lago, no entanto, registra com nitidez tanto o espelho quanto o reflexo, gerando no espectador uma sensação onírica. Comprova-se que nem sempre podemos distinguir a percepção da ilusão: as ilusões não seriam erros, mas sim parte da experiência e, portanto, parte da realidade.

A realidade se mostra então um argumento, isto é, uma maneira de explicar a experiência. O que distingue as diversas realidades que se percebem é *como* o sujeito experimenta e incorpora as vivências. Górgias, bem antes, relacionara os atos de iludir e ser iludido com a sabedoria, na contramão do senso comum: “aquele que ilude é mais justo do que o que não ilude, e o que é iludido mais sábio do que o que não é”.¹¹

Experiência perturbadora articulando linguagem e ilusão foi realizada no Massachusetts Institute of Technology. Uma psicoterapeuta chamada Eliza e uma adolescente tiveram o seguinte diálogo:

- Todos os homens são iguais.
- Em que sentido?
- Sempre estão nos perturbando com uma coisa ou outra.
- Pode pensar em um exemplo específico?
- Meu noivo me fez vir aqui, por exemplo.
- Seu noivo a fez vir aqui?
- Disse que fico deprimida muitas vezes.

10 Gombrich, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. R. S. Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 6.

11 Cassin, B. *Aristóteles e o logos*. São Paulo: Loyola, 1999, p. 210.

- Lamento ouvir que você fica deprimida.
- É verdade, sou uma infeliz.
- Acredita que vir aqui te ajudará a não ser infeliz?
- Preciso de ajuda...
- Que significaria para você conseguir ajuda?
- Queria aprender a me dar bem com a minha mãe.
- Diga-me mais coisas sobre a sua família...¹²

Uma típica conversa de divã, se *Eliza* não fosse um programa de inteligência artificial criado em 1966 por Joseph Weizenbaum. O inventor comentou, em seu livro *Computer Power and Human Reason*, que breves exposições a esse programa de computador podiam infundir ideias deformadas em gente normal. O programa levava as pessoas a revelar os seus segredos mais íntimos — às vezes, mostrava-se difícil convencê-las de que *Eliza* não era um ser humano autêntico. Descobriu-se que a própria secretária do cientista escondia-se no laboratório para ter sessões privadas com sua “psicóloga”. As experiências alarmantes das reações humanas ante *Eliza* converteram seu inventor em um adversário das inteligências artificiais.

O programa empregava a comparação de padrões, com o objetivo de provocar a ilusão no usuário de que o computador poderia compreendê-lo. Nada muito diferente se faz hoje quando nos referimos a *softwares* “amigáveis”, isto é, que suscitam a ilusão de uma relação humana. A experiência do MIT pode ser observada pela perspectiva inversa, fazendo-nos perguntar se os psicoterapeutas “reais”, aqueles aos quais pagamos caro para confessar segredos de que nem sabíamos, são realmente seres humanos autênticos ou apenas biomáquinas treinadas numa determinada técnica de extrair (ou produzir) informações pessoais.

No começo das pesquisas sobre inteligência artificial, Alan Turing se perguntava se uma máquina pode pensar. Mais tarde, o filósofo John Searle invertiu a pergunta: seria o cérebro um computador digital? Seria o cérebro uma espécie de *hardware*, enquanto o espírito funcionaria como o *software*? Consequentemente, podemos perguntar se os processos cerebrais podem ser simulados por um computador, ou se o computador pode simular a capacidade criativa — enfim, se os computadores podem produzir poemas ou, quiçá, quadros melhores que os de Neruda ou Mondrian. Enquanto isso,

12 Giannetti, C. (ed.). *Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: ACC L'Angelot/Goethe-Institut, 1997, p. 17.

voltamos a Gombrich, que se perguntava, em relação à representação pictórica do mundo: os pintores têm sucesso na imitação da realidade por verem mais, ou veem mais por terem adquirido a habilidade da imitação?

A disjuntiva é falsa: é preciso observar com diligência para imitar, mas é imitando que se aprende a observar melhor. No domínio da pintura, o artista não pode transcrever o que vê: “pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza”. Aquilo que um pintor investiga “não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo”, ideia próxima da concepção fenomenológica. O pintor se preocupa menos com as causas do que com o mecanismo de certos efeitos, procurando conjurar imagem convincente que não corresponda ao real, mas que se torne real. O artista tende a ver o que pinta ao invés de pintar o que vê.¹²

O espectador deve saber disso para poder olhar. Conta-se a história da mulher que visitava o ateliê de Matisse e, ao olhar um quadro, comentou: “Mas o braço dessa mulher está comprido demais!”. O artista, polido, respondeu: “Madame, a senhora está enganada. Isso não é uma mulher, é um quadro”.¹³ A mulher que exige “realidade” equivale ao boboca que assiste a um filme de James Bond e logo nas cenas iniciais se irrita: “Mas que mentiral!”. Ambos necessitam de ficção, tanto que vão ao ateliê de um pintor ou a uma sala de projeção — mas, ao mesmo tempo, ambos não suportam ficção. Parece que o quadro e o filme, colocando sob suspeita o que veem, põem em questão o restante, ou seja: a própria realidade. O leitor de um romance, o observador de um quadro, o espectador de um filme precisam suspender a descrença, mas também, lado a lado com o artista, devem desmontar a matéria do real para melhor refazê-la.

No século XI, o chinês Sung Ti ensinou a sua técnica a outro pintor. Orientou-o a escolher um muro em ruínas e jogar por cima pedaço de seda branca. Depois, devia olhar dia e noite para a seda, até conseguir ver as protuberâncias, as reentrâncias, as saliências do muro, de modo a ver no relevo as montanhas, da parte mais baixa a água, das concavidades as ravinas, das fendas os riachos, até começar a descobrir as plantas, os pássaros e as pessoas — só então poderia começar a pintar.¹⁴

O que deve fazer o leitor? Tomar o livro como se fosse um muro em ruínas e ele estivesse jogando por cima um pedaço de seda branca. Depois, lhe cabe ler e reler até apreender não o livro, mas a sua própria leitura. Na verdade,

12 Gombrich, E. H. *Arte e ilusão*, p. 39, 54, 90.

13 Gombrich, E. H. *Arte e ilusão*, p. 122.

14 Gombrich, E. H. *Arte e ilusão*, p. 199.

o artista não vê mais do que o leigo — em certo sentido, ele vê *menos*, como fica patente quando semicerra os olhos. Apenas vendo menos podemos *ver-nos a mais*, ou seja: podemos ver o que não há, mas poderia haver.

As ilusões são movidas pelo princípio do *et cetera*: ao ver os elementos de uma série, supomos ter visto todos. Esse princípio se associa ao nosso egocentrismo original, permitindo que determinados quadros contenham personagens que pareçam estar sempre olhando para o observador enquanto ele se desloca. Esse efeito é reforçado pelo pintor com um pequeno truque: deixar o personagem retratado ligeiramente vesgo. Mas, mesmo que não se use o truque, o efeito se realiza porque assumimo-nos no centro do mundo — o olho do outro sempre olha para nós outros.

Assim, chegamos à dimensão contemporânea da *realidade virtual* (expressão contraditória nos próprios termos). Vilém Flusser destaca duas dificuldades para falar sobre o tema: uma etimológica e outra, ontológica. A evolução etimológica do termo “virtual” do latim a nossos dias revela mudança substantiva: de *vis* (força) a *vir* (varão) e a *virtus* (virtude), chegamos a *virtual*, de significado distante dos termos de origem. Refletir sobre a virtualidade implica refazer conceitos que supúnhamos estabelecidos, como os de realidade e verdade.¹⁵ Flusser então propõe definição provisória: “o virtual significa aquilo que provém do possível e se aproxima da realidade”.¹⁶

Segundo Edmond Couchot, o virtual, resultado de uma evolução das técnicas de figuração, rompe com os modelos usuais de representação. A imagem virtual não mais representa mais o real, ela o simula.¹⁷ Essa concepção, todavia, é problemática: nenhuma arte, em nenhum momento, reproduziu com fidelidade o real: mesmo quando a arte busca uma ilusão referencial, esta ilusão muda o tempo todo. Quando se define o virtual nos termos de uma imagem técnica-

mente autorreferente que não reproduz o real preexistente, pode-se dizer que tanto a pintura, de todas as épocas, quanto o cinema, na nossa época, produzem imagens virtuais: “toda arte produz, em algum nível, uma ilusão referencial que depende da fé perceptiva do espectador, ou, o que dá no mesmo, de uma voluntária suspensão da incredulidade a que Coleridge chamava de *fé poética*”.¹⁸

No entanto, Paul Virilio e Jean Baudrillard insistem na estética do simulacro como condição exclusiva da época que entendem pós-moderna. Virilio compara a internet a uma

15 Rötzer, F.; Weibel, P. (ed.). *Cyberspace: Zum medialen Gesamtkunstwerk*. München: Boer Verlag, 1993.

16 Giannetti, C. (ed). *Arte en la era electrónica*, p. 18.

17 Parente, A. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999, p. 16.

18 Parente, A. *O virtual e o hipertextual*, p. 18.

droga: como a multiplicação dos alucinógenos seria um fenômeno de busca de desrealização, a droga eletrônica reforçaria essa necessidade, ao lado dos chamados esportes radicais. Os indivíduos não mais procurariam praticar um esporte para desenvolver seus corpos, mas sim para brincar patologicamente com a morte, como se estivessem no picadeiro do circo romano.

Baudrillard, por sua vez, mostra perspectiva ainda mais negativa: segundo ele, a estética do simulacro implicaria a desapareição do real na medida em que a imagem virtual, autorreferente, constituiria um significante sem referência social. Baudrillard segue os passos de Guy Debord e assegura que a imagem se tem tornado “cada vez mais” virtual ao encenar a ficção pela ficção, remetendo-se como imagem a si mesma. As imagens de televisão da revolução da Romênia e da Guerra do Golfo aniquilariam o referente em favor da informação nova, em processo fatal de autorreferência que nos impediria de propor a questão da verdade do acontecimento histórico. Com o fechamento do simulacro sobre si mesmo, a criação abastarda-se ao fazer do criador apenas um usuário refém da razão cínico-comunicacional. O signo ou a imagem absorveriam e reificariam o referente, tornando-se mais reais do que o próprio real. Logo, o simulacro assume uma função diabólica ao transformar o real na sua sombra.

Se a perspectiva de Baudrillard é, por um lado, interessante, por outro, se revela conservadora. É interessante, porque desde Kant se sabe que o ideal pode ser mais real do que o real, ou seja, que a representação imaginária da realidade pode nos parecer mais intensa, portanto com mais “força de realidade”, do que as percepções do cotidiano; em consequência, a intensidade da representação sempre pode absorver e reificar o referente — só que tanto nas imagens televisivas da Guerra do Golfo quanto nas paradas militares de 7 de setembro na Avenida Presidente Vargas no Rio de Janeiro. Colocar o nosso momento como ponto nodal do apocalipse obriga a equívoco narcísico, portanto, conservador — conservando imagem de si que se deseja preservar, ainda que para isso se precise borrar as demais. A era do simulacro teve início antes das novas tecnologias da imagem, com a separação, introduzida pela linguagem, entre natureza e cultura.¹⁹ Entretanto, Baudrillard tenta se explicar:

Não encontraremos mais a história anterior à informação e à mídia porque o excesso de história, ou o excesso de *acontecimentalidade*, anulava a própria possibilidade de ação histórica. Não é que os acontecimentos se tenham torna-

19 Parente, A. *O virtual e o hipertextual*, p. 22.

do mais numerosos, é que o próprio acontecimento se multiplicou devido à sua difusão, através da informação. Eu diria que é porque tudo se tornou história que não é mais possível acreditar nela. As mentalidades, a vida cotidiana, a sexualidade, tudo foi historicizado. É então mais por excesso do que por rarefação que pouco a pouco se perdeu o conceito e o sentido da história. Não se trata do fim da história no sentido de Fukuyama, ou seja, pela resolução de todas as contradições que ela havia levantado, mas sim da dissolução da história enquanto acontecimento: seu cenário midiático, seu excesso de visibilidade. Com a instantaneidade da informação não existe mais tempo para a própria história. Ela não tem tempo para acontecer, está curto-circuitada. Constatar isto não é não acreditar em mais nada, [...] mas encarar este recuo da história e tentar escapar a seus efeitos mortais.²⁰

Seu argumento é menos simplista do que a difusão de suas ideias; a concepção do excesso de *acontecimentalidade* permite reflexão equivalente à de Bertolt Brecht, em 1927: “de repente, dispomos da possibilidade de dizer tudo a todo mundo, mas nos damos conta de que, na verdade, não temos nada para dizer”.²¹ Quando Baudrillard diz que não acredita em nenhuma forma de realismo, se aproxima do que vimos discutindo, mas tropeça ao opor o real ao virtual. Ora, o virtual não se opõe ao real, mas sim aos ideais ficcionais de verdade e de realidade. Não é o mundo em si que é ficção, “mas sim o conjunto de nobres explicações com que o (des)figuramos”.²² A ilusão se encontra em todo lugar, quer como ideais de verdade, quer como ilusão do fim das ilusões, quer como potência de fabulação. A fábula da substituição do real pelo virtual deriva da mesma dicotomia que encerra as categorias da representação: imagem no lugar do objeto, máquinas no lugar do homem, imaginário no lugar do real. A operação que conduz à simulação é própria da imagem e da linguagem; não é acidente nem armadilha.

Jean Baudrillard se autoproclamou um intelectual terrorista, facilitando perceber seu pensamento como apocalíptico. Entendendo que a dinâmica do capitalismo alterava-se do primado da produção para o primado do consumo, viu no segundo uma nova forma de alienação e controle social, no que tem razão. Descartando o marxismo como uma espécie de imperialismo conceitual e pseudorrevolucionário *álibi* do capitalismo, buscou

20 Baudrillard, J. “Hoje nossa única aposta é o fim simbólico do milênio”. Entrevistador: Phelippe Petit. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 683, 1 jan. 2000. Ideias/Livros, p. 3.

21 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*. Manuscrito original.

22 Costa Lima, L. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 130.

desconstruir com bombas retóricas a proliferação de objetos e imagens que, criando um *ruído branco* de informação, dissolveria indivíduos e classes sociais em uma massa homogênea, *colapsando* a distinção entre realidade e irreabilidade. Haveria, desse modo, a implosão das oposições clássicas, para que espécie emergente de hiperrealidade fosse dominada pelo indeterminado jogo dos simulacros, quase sempre observados como negativos. Para ele, a história chegava ao final porque os eventos se tornavam inconsequentes. No entanto, seu desconstrutivismo mostra-se também uma caricatura da crítica.

Debord e Baudrillard têm razão em muitos aspectos de suas críticas à sociedade do espetáculo e do consumo — todavia, quando reivindicam *toda* a razão, enfraquecem seus argumentos. A conotação pejorativa do simulacro é bem anterior a Baudrillard, derivando no mínimo de Platão; ela mostra-se presente no discurso do senso comum, que toma toda ilusão por mentira, ainda quando precise da ilusão dos mágicos, dos jogos e das narrativas. No entanto, tanto fenomenologia quanto cibernética reconhecem a impossibilidade de apreender os aspectos do mundo em sua fugacidade, optando pelo esforço de reconstruí-los. Aquele que reproduz fenômeno ou objeto, por meio de um simulacro, sabe axiomáticamente algo de essencial sobre o objeto ou o fenômeno.

Flusser, ao esboçar ontologia baseada na estrutura da língua, afirma que universo, conhecimento, verdade e realidade são aspectos linguísticos. Aquilo que nos vem por meio dos sentidos e que chamamos “realidade” é dado bruto, que se torna real no contexto da língua, única criadora de realidade. No entanto, como as línguas, plurais, divergem na sua estrutura, divergem também as realidades criadas por elas. A língua portuguesa, por exemplo, dispõe de uma estrutura que exprime causalidade (“por causa de”), enquanto que as línguas alemã e tcheca não dispõem de termo equivalente. A palavra alemã *Ursache* não significaria, etimologicamente, causa, e sim *Ur-sache*, isto é, “arqui-coisa”, a saber, a prima causa dos antigos. Em consequência, alemães e tchecos conceberiam o processo causal de maneira diferente dos portugueses e dos brasileiros, bem como difeririam entre si: os alemães conceberiam a causação como processo genético, ao passo que os tchecos estabeleceriam relações sobretudo morais, não causais.

Anatol Rosenfeld, ao resenhar *Língua e realidade*, discorda das teses de Flusser, mas recomenda a leitura do seu livro por jogar com o pensamento fenomenológico “de modo magistral”. Reconhece intuições profundas,

bem como entende algumas das análises como modelos de argúcia. Pela originalidade, considera-o um livro “poético”, formulando talvez o elogio mais perseguido pelo próprio filósofo.

Entretanto, Anatol admite haver alguma verdade, mas apenas parcial, na afirmação de que a língua determina a nossa visão da realidade. Reclama de que teria sido melhor se Flusser tivesse se limitado ao exame cuidadoso dessa verdade parcial, “em vez de pregar logo um mito e arrancar dos seus diversos nadas toda uma mística”. Todavia, admite o conselho como “filisteu” ante esta filosofia lúdica, chegando a considerar preferível que Flusser continue escrevendo livros como aquele: “esplêndidos, conquanto errados”, até porque certos erros podem ser mais fecundos do que tantas verdades. Esse é o interlocutor que Flusser sempre procurou: aquele que, quaisquer que sejam as suas convicções, aceita participar da “grande conversação geral”. Esse tipo de interlocutor vê erro, mas admite que o erro que vê possa ser “esplêndido”.

Rosenfeld considera baldado o esforço de estabelecer uma ontologia que reduza a estrutura do ser a camadas linguísticas. Semelhante idealismo seria radical, resultando em solipsismo que enxerga a realidade apenas como a língua cercada de nadas. Ora, isto seria o contrário da ontologia, implicando a retomada da posição kantiana com a exclusão da coisa-em-si. Anatol não considera as teses de Flusser fecundas no campo da ontologia, porque elas borram os limites dos vários tipos de ser, impedindo que se entenda a diferença entre o centauro, ser imaginário, o triângulo matemático, ser ideal, e a árvore, ser real.

Tudo se nivelaria na noite dos gatos pardos, a língua produzindo sua própria realidade, como se fosse causa divina de si mesma. O crítico contrapõe os exemplos de Flusser aos contextos objetivos: não admite que os alemães vivam numa realidade não causal apenas porque na sua língua faltaria o termo que simboliza a causalidade; ele considera que *Ursache*, no alemão moderno,

significa, para além da sua etimologia, “causa”, e que o “por causa de” português pode modificar o seu sentido conforme o contexto: em “vou à montanha por causa do ar puro”, por exemplo, a função não seria mais causal, mas sim final.²³

Na sua réplica, Flusser afirma que a primeira motivação do seu livro era responder ao desafio que recebeu da língua portuguesa, porque entendeu que a literatura brasileira de filosofia seria uma literatura alienada de sua própria

23 Rosenfeld, A. Resenha bibliográfica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 8, n. 383, 6 jun. 1964. Suplemento Literário, p. 2.

língua.²⁴ Do seu ponto de vista de imigrante, tratava-se de uma literatura de erudição que parasitava obras inglesas, alemãs e francesas. Para se contrapor, ele tomou a língua portuguesa como personalidade autêntica, sujeitando-se aos seus mandamentos e tentando formular pensamentos por ela ditados. Deixou-se arrastar pela beleza dos verbos “ser” e “estar”, saboreou o misterioso “há”, esforçou-se por desvendar o segredo do futuro formado por “haver” e “ir”; mas procurou não perder o contato com a conversação filosófica geral, apelando sempre para as três línguas que então lhe eram íntimas: o alemão, o inglês e o tcheco. Aos poucos, a língua portuguesa tornava-se o seu laboratório, as outras três passando a constituir um sistema de controle. O filósofo tcheco-brasileiro admitiu que pudesse ter pecado contra a língua portuguesa com os seus preconceitos tchecos e alemães, mas ressaltou que alertara o leitor deste perigo.

A segunda motivação do livro de Vilém Flusser seria o desespero no qual a leitura de Wittgenstein, provando que a língua gira em circuito fechado, o mergulhara. A língua espelharia um *Sachverhalt*, e o *Sachverhalt* espelharia a língua. Rosenfeld traduzira o termo *Sachverhalt* por “contexto objectual [sic]”, enquanto Flusser preferiu traduzir por “situação”.

A língua espelha o comportamento das coisas entre si, o qual, por sua vez, espelha a língua, como dois espelhos pendurados em paredes opostas num quarto vazio. Se um juízo reflete uma situação, é certo, mas vazio. Se não o reflete, não passa de ruído. As situações consistem de conceitos que são as sombras das palavras, como as palavras são as sombras dos conceitos. Em suma: a realidade, para além das situações, para além do comportamento das coisas umas em relação às outras, seria intelectualmente inatingível: “o que não pode ser falado, deve ser calado”.

Como escapar desta prisão intolerável dentro da qual a língua, segundo Wittgenstein, nos encerra? O livro de Flusser tenta duas saídas. Primeiro, abole a situação e o contexto, tornando a língua independente do significado extralinguístico; segundo, salienta a dinâmica inventiva (isto é, inventora de realidade) que projeta a língua, destacando o caráter aventureiro da conversação da qual participamos como seres pensantes. Em consequência, a terceira motivação do seu livro seria a inquietação que lhe causava a fluidez da realidade, se esta fluidez não é contemplada pela rigidez dos sistemas ontológicos fornecidos pela tradição filosófica.

24 Flusser, V. Língua e realidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 8, n. 386, 27 jun. 1964. Suplemento Literário, p. 3.

Neste ponto, Flusser toma os exemplos levantados por Rosenfeld e os demole. Com que direito, pergunta, posso afirmar não ser uma árvore um ser imaginário para o ecólogo, que só reconhece a floresta como real? Com que direito, insiste, posso afirmar a idealidade do triângulo, se não estiver mergulhado numa camada geométrica de conversação? Com que direito, conclui, posso afirmar ser um centauro de fato imaginário para o grego do século IX a.C., a não ser com o direito da minha própria superioridade autodesignada?

Sistemas ontológicos que dividem as coisas em imaginárias, reais e ideais não servem, porque não refletem, de modo algum, a fluidez da realidade. É preciso permitir ao centauro (como ao unicórnio) condição de idealidade, em determinado nível de conversação, como é preciso permitir à árvore o *status* imaginário (sem o que não haveria ecologia), e ao triângulo, a chance de realizar-se. Rosenfeld não perceberia o conceito de “realização”, que aparece melhor na língua inglesa: “*do you realize it?*”, isto é, “você compreende?”. Logo, algo se realiza, algo se torna real dentro do processo linguístico, quando esse algo é compreendido pelos intelectos em conversação autêntica.

A isto Rosenfeld chama de idealismo solipsista; mas, se idealismo é a crença de que a realidade está nas ideias, o termo não procede, porque Flusser entende que a realidade é dada pelas palavras, e não pelas ideias nem pelos conceitos. Se solipsismo implica a crença no isolamento incomunicável, o termo também não procede, desde que Flusser institui a língua, portanto a própria comunicação, como o campo da realidade. Depois de discordar do exemplo do crítico — a frase “vou à montanha por causa do ar puro” estaria errada, porque, se tomada como certa, significaria que “vou à montanha impelido pelo ar puro” —, o filósofo aplaude a crítica. A publicação do desacordo, no seu entender, enriquece a conversação e, portanto, amplia a realidade. Com a mesma elegância do resenhista, considera a crítica recebida da maior importância para a propagação do seu próprio pensamento.

O agradecimento não é retórico. Em seu segundo livro, *A história do diabo*, publicado no ano seguinte, Flusser faz questão de explicitar no prefácio a importância daquela relação divergente:

A importância que Anatol Rosenfeld tem para mim não é, infelizmente, recíproca, porque não consegui conquistá-lo. Esta é, com efeito, uma das minhas derrotas mais amargas. Para mim (embora talvez isto seja uma projeção que faço sobre ele), ele representa a honestidade do intelecto fechado humildemente sobre si

mesmo. Representa portanto para mim o modelo do crítico, e é em função e em temor desse tipo de crítica que escrevo. Embora saiba que a limitação deliberada que este intelecto se impõe a si mesmo não pode abranger todo o terreno no qual vagueio, admito que a sua crítica é pertinente, porque desvenda a soberba e a tris-teza. É portanto em constante luta contra essa limitação deliberada que escrevo.²⁵

A passagem é reveladora da relação apaixonada que Vilém mantinha com o pensamento e com os outros intelectos, como os chamava, que pensas-sem. A paixão, aqui, não pressupõe louvação, mas, antes, enfrentamento com a diferença, para melhor se habilitar a enfrentar o de tudo diferente. O enfre-namento, por sua vez, não exclui a sedução, que não deixa de ser uma atitude intelectual. Por isso, lamenta não haver conseguido conquistar Anatol para o seu terreno.

Nos arquivos de Edith, encontramos texto inédito, dedicado a Anatol Rosenfeld, por ocasião de sua morte. Nele, Flusser assume que Anatol sempre o irritava, insistindo no respeito às fontes: “tal insistência cortava as asas da minha imaginação e encurtava o seu voo”. Irritava-o, sobretudo, a modéstia intelectual do outro, que lhe parecia falta de coragem para dar um passo além do estreito campo de competência que ele tinha fixado para si mesmo: “porque isto mergulhava as minhas próprias tentativas em tal direção num clima de irresponsabilidade”.

Vilém Flusser confessa: “a existência de Anatol Rosenfeld era, para mim, irritante, porque questionava a minha própria *forma mentis*”. E a morte, a ausência, funcionava como freio ainda mais irritante. Toda esta irritação, entretanto, implicava elogio radical: “estou convencido de que tal irritação continua efetiva. Em outros termos: estou convencido de que a cultura brasileira tem, e terá doravante, a marca da sua passagem. Admitamo-lo e inclinemo-nos perante a sua memória para que seja uma benção para nós e para a sociedade a qual dedicou o seu engajamento por escolha lúcida e livre”. À honestidade de Anatol, Vilém contrapõe a sua própria honestidade, explicitando o risco e os dilemas da sua maneira de pensar e argumentar através do confronto com a maneira de pensar e argumentar de Anatol Rosenfeld.

O húngaro Paulo Rónai — que, como Vilém Flusser, Anatol Rosenfeld, Otto Maria Carpeaux e tantos outros, viera para o Brasil fugindo da perseguição nazista aos judeus —

25 Flusser, V. *A história do diabo*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006 [1965], p. 20.

26 Rónai, P. *Língua e realidade. O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 9, n. 424, 03 abr. 1965. Suple-mento Literário, p. 3.

faz resenha favorável do livro *Língua e realidade*.²⁶ Puxando a brasa para a sua sardinha de tradutor, entusiasma-se com as demonstrações de Vilém Flusser: “se cada língua é um mundo diferente e, ao mesmo tempo, o mundo inteiro, o problema da tradução e do poliglotismo reveste-se de importância descomunal. Antes que uma conversão, a tradução é uma comparação; mais do que isso, uma ressurreição”. Deslumbra-se com a leitura de obra de horizontes tão vastos, assinalando o mérito de ser escrita por um forasteiro em português, dando impulso considerável à plasticidade e à maleabilidade que também vê como inerentes à língua portuguesa. A tradução, forçando uma língua a dobrar-se, a acompanhar as curvas de um pensamento estrangeiro, seria talvez o meio mais requintado de comunhão espiritual entre as nações. Este requinte é tão mais fino quanto mais difícil, ou mesmo impossível, se revela toda tradução.

Flusser dominara o português a ponto de escrever com estilo, mas chegou ao Brasil sem falar a língua — poliglota, no entanto, “virava-se” comunicando-se em latim: *quod est telefonum*, perguntava na rua, e era compreendido (até porque, em tcheco, a sentença seria semelhante: *Kde je telefon?*). Rónai, ao contrário, aprendera a língua na Hungria, porque ela lhe parecia “alegre e doce como um idioma de passarinhos”. Sob o aspecto escrito, porém, dava-lhe antes a impressão de um latim falado por crianças ou velhos, “de qualquer maneira gente que não tivesse dentes. Se os tivesse, como haveria perdido tantas consoantes?”²⁷

Rónai lia, espantado, palavras como “lua, dor, pessoa, veia”, procurando o que nelas restasse das palavras latinas, cheias e sonoras. Em seu relato de como aprendera o português, Paulo Rónai demonstra a mesma relação afetiva intensa de Flusser com a língua, embora sua descrição fosse muito mais carinhosa do que a do tcheco:

[...] fenômenos sintáticos também me provocaram reações sentimentais. A descoberta do infinitivo pessoal foi uma surpresa e abalou-me bastante o orgulho patriótico, pois julgava-o riqueza exclusiva do húngaro. Afeição-me logo às formas mesoclíticas dos verbos: *falar-te-ei, lembrar-nos-íamos* apresentavam-me, como que em corte anatômico, palavras já irreparavelmente fundidas no francês ou no italiano, e faziam supor dotes de análise e síntese em todos os que as empregavam. Admirei também a sábia economia

27 Rónai, P. *Como aprendi o português e outras aventuras*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956, p. 43.

que se manifestava em expressões compostas de dois advérbios, como *demorada e pacientemente*, só imagináveis numa língua que teimasse em não se afastar de suas raízes etimológicas.²⁸

O carinho se explica também porque o húngaro traduzira poemas brasileiros e os fizera publicar em Budapeste, em volume intitulado *Mensagem do Brasil*. Era agosto de 1939, apenas quatro dias antes de os tanques nazistas cruzarem a fronteira da Polônia; Paulo Rónai, preso num campo de concentração, apenas no ano seguinte conseguiria fugir para o Brasil. Ao passar por Portugal, angustiou-se por “não entender patavina” da língua de que já era tradutor, mas, quando chegou ao Brasil, foi recebido “com uma linguagem clara, sem mistérios. Ainda não desembarcara, e já não perdia nenhuma das palavras do carregador, que, em compensação, perdeu uma das minhas malas”.

À relação de estrito carinho que Rónai estabelecera com o português, Flusser parecia opor uma relação de íntima inimizade, dramatizando, através das línguas, o seu estar no mundo. O fenômeno alarga a dramaticidade contida no axioma de Flusser: “estrangeiro (e estranho) é quem afirma seu próprio ser no mundo que o cerca”. Ser estrangeiro, portanto, é necessário, tanto quanto viajar, ou imigrar. Navegar é preciso, viver não é preciso. E o filósofo navega não apenas entre dois continentes, mas também entre dois e mais idiomas.

No manuscrito “Retradução enquanto método de trabalho”,²⁹ Flusser mostra-se fascinado com o confronto com os acordos e desacordos entre as várias línguas e seus “espíritos”, como os chama. O alemão desafia a sua mente a não se entregar ao convite sedutor da profundidade e então buscar clareza. O francês, ao contrário, desafia-o a resistir ao virtuosismo verbal e então obrigar a língua a tocar em surdina. O português seria para ele a língua das digressões, logo, da indisciplina, convidando-o a conter-se. O inglês, língua síntese, contendo tanta ciência, técnica, filosofia e *kitsch* quanto nenhuma outra, o desafia a podar a profundidade alemã, o brilho francês, a genialidade portuguesa, para reduzir o texto ao essencial.

Ora, se ninguém pensa além do idioma — se é o idioma “quem” pensa, ou pelo menos é “ele” que pensa primeiro —, como fica a verdade, e em particular a verdade científica? Um poliglota como Flusser obriga-se a desconfiar das verdades, porque um idioma precisa desconfiar do outro.

28 Rónai, P. *Como aprendi o português e outras aventuras*, p. 43.

29 Flusser, V. *Retradução enquanto método de trabalho. Flusser Studies*, Lugano (Suíça), v. 15, 2013.

A chamada verdade científica não goza de imunidade. Para Ortega, a “verdade científica flutua, pois, em mitologia, e a própria ciência, como totalidade, é um mito, o admirável mito europeu”.³⁰ O que, por sua vez, não implica a negação da racionalidade: o pensamento mitológico reside no cerne de todo pensamento, como forma de explicação primeva do mundo e do homem, ou seja, como realização privilegiada da razão ela mesma. Ainda que a ciência esbarre no portal dos mistérios fundamentais sem poder sequer esboçar sua solução final, isso não a torna “mero mito”, no sentido pejorativo e positivista do termo, mas a faz, como totalidade, um mito “admirável”, porque nos permite admirar novos horizontes, a representar o quanto ainda não sabemos.

Sabemos o que é uma laranja? À primeira vista, sim, se vemos uma laranja. Mas, “olhando o nosso olhar” na direção da laranja, podemos reconhecer curioso erro quando dizemos que vemos uma laranja. A laranja tem um exterior e um interior; já não vemos o seu interior a menos que a cortemos ao meio com uma faca afiada, e, ainda assim, estaremos vendo duas novas superfícies exteriores — na aparência, planas, mas que escondem dois novos interiores, os quais se mostram inacessíveis. Podemos cortar a laranja em rodela muito finas, mas nunca serão essas rodela tão finas que nos permitam dizer, com rigor, que vemos a laranja completa, tal como a pensamos. Substituindo a faca afiada por raios laser associados a modelagem computacional, podemos chegar mais perto da realidade de cada mínima fatia, mas nunca estaremos “lá”. Mesmo pressupondo a realidade da laranja apenas pelo seu exterior, por ser um sólido esferoidal, perceberemos nela, embora nunca ao mesmo tempo, duas metades ou hemisférios. Por uma inexorável lei da percepção, a metade da laranja que temos frente aos olhos oculta a outra metade.

É evidente, portanto, que cometemos um erro, em termos absolutos, quando dizemos que vemos uma laranja: “nunca tudo o que pensamos ao referir-nos a ela o achamos patente numa visão nem em muitas visões parciais. Sempre dela pensamos mais que o que temos presente, sempre o nosso conceito dela supõe algo que a visão não põe diante de nós”.³¹ Em qualquer momento, podemos cortar um pedaço mais fino da laranja para tornar patente o que antes

se encontrava oculto, mas isso indica, apenas, que a intuição dos corpos materiais (que se dirá dos não materiais) pode ser aperfeiçoada indefinidamente, sem que se dê de maneira total. A esta intuição inadequada, mas sempre passível de aperfeiçoamento, chamamos “experiência”.

30 Ortega y Gasset, J. *O que é a filosofia?*. Lisboa: Cotovia, 1994, p. 51.

31 Ortega y Gasset, J. *O que é a filosofia?*, p. 97.

Entretanto, por que este raciocínio todo é contraintuitivo, ou seja, por que não faz parte do senso comum? Como, não vejo uma laranja? Não importa que não a veja toda num só instante, se posso vê-la toda no decorrer de alguns instantes. Como, a língua criando a realidade? Esse tipo de raciocínio é a-histórico. Ora, a língua é uma criação do ser humano, que portanto a antecede; por sua vez ele, ser humano, está contido pela realidade física, que portanto o antecede; logo, em última instância, a realidade criaria a língua, e não o contrário.

O silogismo, devidamente fundado numa relação histórica de causa e efeito, combinada a uma relação de conjuntos contidos uns nos outros, é válido — mas estas relações são as que se criticam. A crítica filosófica, todavia, não pretende vencer o debate; não pretende, em última análise, “ter” razão. Isso seria incorrer na armadilha que se deve desmontar. O historiador tem razão — quem dispensa o conhecimento histórico é uma folha que não sabe fazer parte de uma árvore —, mas não pode ter toda a razão.

Ortega y Gasset explica, com uma fórmula simples, a dificuldade de se compreender Flusser, em particular, e o pensamento fenomenológico, em geral: *“la querencia es real, pero lo querido es irreal”*. Querer é real, mas o que se quer não é real.³² Demonstra-se o aparente paradoxo pela situação conhecida: deseja-se algo ou alguém; enquanto se deseja, a presença do objeto desejado é intensa, tão intensa que até a ausência contribui para intensificá-la; quando se realiza o desejo, entretanto, no mais das vezes o objeto conquistado se evapora no ar, perdendo “realidade”. Desejar é preciso; realizar o desejo, em contrapartida, nem tanto. “O ideal é mais real do que o real”, já o dissera Gaston Berger.

Aproximamo-nos da filosofia oriental que separa o desejo da sua consecução, entendendo que o desejo se refina se e somente se não for nunca ultimado, como estabelecem as suas *ars eroticas*. Aproximamo-nos da fórmula do jagunço-narrador, Riobaldo: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.³³ Ou da “simpatia” que o compadre lhe ensinou: “todo desejo a gente realizar alcança — se tiver ânimo para cumprir, sete dias seguidos, a energia e paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nojo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer”.³⁴

32 Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*. Ciudad de México: Red Editorial Iberoamericana, 1987, p. 226.

33 Guimarães Rosa, J. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 52.

34 Guimarães Rosa, J. *Grande sertão*, p. 119.

É preciso experimentar a falta e deixar a necessidade acontecer. Flusser e Rosa tecem o elogio da virtualidade. Entretanto, esta virtualidade que se elogia, para não derivar alienação e outras formas de autismo, se deve dar no concreto. O personagem Quelemém esclarece o paradoxo: sua “simpatia” não pede mentalização profunda, com o sujeito desejante sentado na posição de lótus até que o desejo se realize pela força da mente. Sua reza exige transformar o desejo em não desejo pela força não da mente, mas do corpo e de seus atos concretos, até que o ente admita a fenda que o constitui e através da qual as coisas possam acontecer.

O elogio da virtualidade reforça-se na comparação entre o mito platônico da caverna e a sala de cinema. Vejamo-nos vendo um filme: por cima de nossas cabeças e lá atrás se encontra uma máquina que projeta sombras à frente. Temos conhecimento dessa lanterna mágica, porque somos bem informados sobre o progresso técnico do mundo. Apesar disso, como espectadores, não voltamos a cabeça para trás (a não ser quando o operador foi tomar café e deixou o filme fora de foco), nunca desejamos olhar a “verdade” (a máquina). Estamos “programados” para aceitar como verossímeis os deuses aparentes que transitam na tela grande.³⁵

Percebemos que um mesmo filme, visto na televisão e no cinema, nunca parecem o mesmo filme. A diferença fundamental não reside no tamanho da tela, ou na possibilidade irritante de intromissão do telefone, da campainha da porta ou da criança chorando em casa, mas sim na expressão: “o escurinho do cinema”. Este “escurinho” junta no mesmo lugar pessoas desconhecidas que podem então, auxiliadas pela penumbra, pelo espaço primitivo (que simula tanto caverna quanto útero), pelo tempo marcado de duas horas, enfim, pelo ritual, não ser quem são (quem somos) para viver, no limite da estética e da terapia, a catarse aristotélica mais antiga e necessária. O espaço do cinema existe como um lugar de culto ao imaginário; existe como espécie de igreja profana.

Todavia, é possível encontrar no cinema muitas pessoas que não agem como se estivessem numa igreja. Que agem como se estivessem na sala de visitas da sua casa, onde falam alto no celular, comem pipoca e “explicam” para a namorada o filme todo. Do mesmo modo que algumas crianças têm medo do escuro e dormem com luzes acesas, alguns cidadãos têm medo do ritual e o enfraquecem, com a conversa fiada e com o aparelho celular ancorado na orelha.

35 Flusser, V. *Gestos*. Manuscrito original.

Não à toa o filósofo compara o cinema também ao supermercado.³⁶ O cinema seria o lado avesso do supermercado, por um jogo de sincronia eficaz. Os aparelhos que nos programam são sincronizados. Por exemplo: o aparelho administrativo se sincroniza com o aparelho do divertimento. O supermercado simula espaço político (mercado coberto, no qual se trocam bens e ideias), enquanto o cinema simula espaço teórico (espaço coberto, mas destinado à contemplação).

Entretanto, há fraudes. O supermercado é labirinto colorido e barulhento, composto de mensagens codificadas em imagens e sons — desse modo, ele devora os receptores das mensagens. Dispõe de entradas amplas para criar a ilusão de espaço público, apresentando-se como lugar de trocas, de diálogos, de avaliação de valores. Na realidade, o diálogo é impossível pelo bombardeio constante das mensagens coloridas. A cilada principal, porém, se encontra na saída: em contraponto às entradas amplas, o receptor-consumidor encontra a saída apertada por longas filas, no fim das quais precisa pagar um resgate.

A entrada do cinema, pelo contrário, é abertura estreita que obriga os que querem participar dos seus mistérios a fazerem fila. Em compensação, o cinema abre as suas portas, uma vez terminado o seu programa. O cinema cria a ilusão de ser espaço contemplativo, destinado à teoria (de *theorein*, contemplar). Parece com um teatro, mas isto é outra fraude. O cinema não é estrutura teatral, se não há nele palco com emissor que enfrente os receptores — o que existe é aparelho projetando mensagens de um emissor ausente. O cinema é “uma das antenas de um discurso cujo centro se acha no além do horizonte dos receptores”.

Essa discussão sobre a imagem e os *media* é que tornou Vilém Flusser mais conhecido na Europa. Acreditava ele antes na superfície do que na profundidade das coisas. Flusser procura mostrar como a busca da profundidade tem por horizontes a mentira e a verdade. O reconhecimento dos fenômenos desenha para a teoria os novos horizontes do *necessário* e do *impossível*, balizando as regiões do provável e do improvável. Não nos cabe perguntar se as imagens técnicas são fictícias, mas sim o quanto são prováveis. Da mesma forma, não nos cabe perguntar o quanto nós mesmos somos reais, mas apenas o quanto seríamos prováveis.

O campo da virtualidade pertence ao terreno das convenções ou dos jogos. Quando se filma a tela da televisão, surpreende-nos um tremor que o olho não detectara —

36 Flusser, V. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 66.

porque já havíamos ensinado o olho a não enxergar os saltos entre um quadro e outro. Quando se olha uma foto digital ampliada, nos surpreendem as formas geométricas que constroem figuras nada geométricas — porque havíamos nos ensinado a preencher os pontos para não perceber os intervalos. Quando se olha com atenção para um rosto familiar, ou quiçá para o próprio rosto no espelho, surpreendemo-nos em dúvida sobre “quem é você”, ou, “quem sou esse eu” — porque havíamos nos ensinado a atribuir identidade visual, portanto verdade, a um campo dinâmico de probabilidades.

As imagens técnicas também são conhecidas como “imagens digitais”, em referência às teclas que pressionamos com os dedos. Encaramos essas teclas como instrumentos mecânicos, mais ou menos da mesma maneira como encaramos ferramentas em geral. No entanto, as teclas se movem ou provocam movimento em espaço para o qual não temos régua — no espaço do infinitamente pequeno —, e em tempo para o qual não temos relógio — no tempo da instantaneidade. Ao apertarmos teclas, fechamos ou abrimos circuitos complexos, ligamos o rádio, damos partida ao carro, tomamos fotografias, mas também explodimos montanhas ou acabamos com a vida humana na Terra: “ao apertarmos teclas, estamos destruindo o famoso sanduíche que estrutura o nosso mundo em três níveis: no das dimensões nucleares, no das dimensões humanas, e no das dimensões cósmicas. As pontas dos nossos dedos são feiticeiros que embaralham o universo”.³⁷

O gesto de escrever na velha máquina de escrever era transparente. Observávamos como a tecla pressionada levantava a alavanca que imprimiria a letra escolhida sobre a folha de papel no carretel. Observávamos como o rolo avançava, ou girava, para permitir a impressão da letra ou da linha seguinte. No computador, porém, as teclas detonam centenas de processos matemáticos para fazer surgir na tela uma simples letra num espaço-tempo que não é nem bidimensional nem tridimensional — melhor seria se o compreendêssemos “zerodimensional”. O processo é o mesmo da produção de fotografias a partir das caixas pretas que os turistas penduram no pescoço: codificação e decodificação de fórmulas matemáticas.

Todo fenômeno observado modifica-se conforme o observador, o ângulo e a distância da observação. Uma chave, vista de muito perto com microscópio eletrônico, deixa de ser chave e “se torna” um conjunto de moléculas, o que altera o seu significado. A mesa sobre a qual Flusser

37 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*.

datilografava os seus textos não passava, sob *close reading* radical, de enxame de partículas que giravam no vazio. Sabemos disso, porque aprendemos na escola; mas, em termos da vivência imediata, não sabemos nada sobre isso: basta-nos reconhecer a solidez da mesa, mesmo que, sob perspectiva quântica, a mesa não seja efetivamente sólida.

Se a máquina de escrever do filósofo atravessasse a sua mesa e despenhasse no chão, não ocorreria um milagre, mas apenas acontecimento muito pouco provável. Essa remota possibilidade não perturba o escritor, e não apenas por ser remota: a mesa foi fabricada pelo carpinteiro para ser sólida, e os físicos com as suas partículas que giram no vazio vieram depois, tentando observar a mesa de muito perto. Mesmo os físicos precisam voltar a tomar distância para digitar as suas descobertas, usando, como apoio, mesas novamente sólidas.

Entretanto, a confiança na solidez da mesa não se transfere para as imagens técnicas. As imagens técnicas não foram fabricadas por carpinteiros, mas por físicos, e graças àquelas partículas microscópicas que giram no vazio. As imagens técnicas são “imaginadas”, isto é, são imaginações de segundo grau. No cotidiano, até se imagina a mesa sólida, quando “realmente” é vazia, assim como se imagina que se viu na televisão um filme de Wim Wenders, quando “realmente” aconteceram traços de elétrons. Flusser chama a nossa atenção: na essência, são modos diferentes de imaginar. No caso da mesa, damos as costas às explicações abstratas para nos prendermos à percepção do concreto, como se o fosse; no caso do filme, nos esforçamos para concretizar o abstrato, esforçando-nos para imaginar que a experiência abstrata é concreta, isto é, que o fenômeno do filme, que se dá na zerodimensionalidade, tem significado.

Adquire-se, então, sentido novo para o verbo “imaginar”: a capacidade de olhar o universo pontual de distância superficial, a fim de torná-lo concreto. Se quisermos decifrar as imagens técnicas pelo par causa-efeito, não descobriremos o significado das imagens. Se vemos uma casa ou um avião na tela do computador, a casa não é a causa da fotografia, nem o avião o efeito da imagem: nas imagens técnicas o que conta é o significante, isto é, o que e para onde as imagens apontam. As imagens técnicas não são espelhos do mundo, como as imagens tradicionais o foram, mas sim projetores de projetos de mundo. As imagens técnicas não “apanham” o significado do mundo para torná-lo visível por reflexão: elas conferem significado ao insignificante. Por não serem refletores,

mas projetores, não “explicam” o mundo como as imagens tradicionais e a escrita histórica, mas “informam” o mundo, no sentido de gerar informação para o mundo e de injetar forma nova no mundo. A diferença é substancial.

Prevendo a ressalva, Vilém apressa-se em esclarecer que não se trata de “idealismo dos aparelhos”. Não se afirma que os aparelhos produtores de imagens produzem aviões e casas, mas sim que *projetam* aviões e casas. Não se diz que a ideia por detrás dos aparelhos é real. A eterna querela, eterna porque mal formulada, do idealismo *versus* o realismo não faria mais sentido. O que se diz é: fotografias são projeções de casas sobre superfície plana de papel, enquanto imagens computadas são projeções de aviões sobre superfície plana em uma tela; tais superfícies nada encobrem — ou encobrem o nada. Nada haveria de “real” ou de “ideal” nisso; o que há é projeto conferindo significado.³⁸

Pode-se desconfiar de todo esse desenvolvimento; pode-se entender que ele leva à supremacia da ficção sobre a realidade, ou, então, à noite dos gatos imaginários na qual tudo é invenção e, portanto, não há mais compromisso ou responsabilidade. Se a fotografia é ficção, se o *Jornal Nacional* na televisão só anuncia ou projeta ficções, então se desvaloriza a ficção *stricto sensu*. No império do significante, tudo é permitido e podemos todos ser superficiais no mau sentido, isto é, academicamente vagos e politicamente amorfos. Se, por exemplo, os historiadores nazistas insistem em que não há provas documentais do Holocausto, e que, portanto, o Holocausto é uma ficção dos vencedores da Segunda Grande Guerra, teríamos de aceitar o argumento e pedir desculpas por Nuremberg, se, afinal de contas, tudo é ficção.

A ressalva é pertinente, mas o exemplo não é bom. A ressalva é pertinente quando de fato se observa o uso desonesto da ficção por parte da indústria cultural, ou quando a notícia só é notícia não quando verdadeira, mas somente quando espetacular. O clássico filme de Billy Wilder, *A montanha dos sete abutres* (1951), mostrava um jornalista aumentando o sofrimento de um homem (com a conivência de quase toda a cidade) para vender mais jornal. A ressalva é pertinente, ainda, quando observa a promoção de uma espécie de cinismo entre emissores e receptores de todo tipo de comunicação, cinismo esse que substitui

a dúvida metódica pela certeza de que todos são corruptos e de que tudo é mentira. A ressalva permanece pertinente quando lamenta, com razão, pela desvalorização da ficção *stricto sensu* que perde terreno para a ficção desonesta dos *media* e da política associada aos *media*.

38 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*.

A pertinência da ressalva, entretanto, não invalida o argumento flusseriano. Primeiro, o argumento não se refere a jornalistas carreiristas ou a historiadores nazistas, mas sim a produtores de imagens técnicas, o que é bem mais específico. Segundo, o argumento não é aético, como a ressalva quer fazer parecer, mas sim ético: se as imagens técnicas são projetos que conferem significado, o ato de fazê-lo implica compromisso e responsabilidade. A crítica aos *media* só é pertinente quando revela uma ficção que não se assume como ficção, ou seja, quando se escreve uma mentira e não um poema — só que não é disso de que Flusser trata.

Reconhecer a dimensão ficcional das imagens técnicas implica explicitá-la, não camuflá-la, o que invalidaria as consequências cínicas e estetizantes pressupostas na ressalva. O exemplo tentando, por absurdo, defender um historiador nazista para poder concluir, já que é absurdo defender um historiador nazista, pela não validade do argumento flusseriano, é, por sua vez, inadequado, porque vê o Holocausto como representação reificada do mal, não o enxergando como o que de fato é, isto é, como *ficção, sim* — a saber, como projeto nazista que não se apresentou como uma ficção dentre tantas, mas como a própria Solução Final. Portanto, o Holocausto foi uma ficção que fingiu que não o era — também por isso, as suas consequências foram tão *reais* e tão trágicas.

A República ideal de Platão, a utopia de Morus seriam catastróficas se realizadas, mas permanecem como obras fecundas porque permanecem no campo da ficção — ou da ficção filosófica, se quisermos. Fazendo o elogio da superficialidade, Flusser, no entanto, não faz a apologia rasteira da sociedade informática e das novas *webs*. O que McLuhan chamara de “aldeia cósmica” pode ser, antes, “massa de indivíduos solitários unidos entre si pela identidade cósmica dos programas”.³⁹ As inversões de história em espetáculo e de evento em programa seriam sintomas flagrantes da pós-história: os atos não mais se dirigem contra o mundo a fim de modificá-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o receptor da imagem; os gestos não mais se realizam visando a isto ou àquilo, mas visando às câmeras fotográficas ou filmadoras — jogos, casamentos, saques, revoluções, suicídios, um assassinato ou uma caridade, tudo “acontece” em função das câmeras presentes.

A rigor, nada mais acontece: a linha reta da história enrola-se em si mesma. As imagens tornam-se barragens do real, acumulando eventos e os recodificando; buscam nem beleza, nem verdade, mas tão somente índices de audiên-

39 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*.

cia — como se estivessem nos puxando para fora da correnteza histórica. A tecnologia organiza os acontecimentos diários e prevê seu curso, obrigando-nos a confiar, antes, no registro de uma câmera de segurança do que na nossa própria memória. Após quinhentos anos de tipografia, cento e cinquenta anos de fotografia, um século de cinema e cinquenta anos de televisão, a programação da realidade atinge a sua maturidade.

Na Segunda Guerra Mundial, navios de guerra “bombardeavam” as rádios de propaganda inimigas com sua própria programação. Hoje em dia, as corporações dos *media* são verticalmente integradas, e tão poderosas, como a Companhia das Índias Orientais o foi duzentos anos atrás. Os consumidores vivem vidas roteirizadas, com máquinas criadoras de realidade antecipando cada um de seus movimentos. O fenômeno é tão forte que cada indivíduo é constituído na realidade por dois corpos: um real e um fictício — este, moldado pela informação recebida. Em todo o mundo, os habitantes dos espaços urbanos vivem suas vidas particulares mergulhados em um mar de informações irrelevantes. Todos os moradores das cidades são em parte produtores, em parte consumidores, em parte presentes, em parte ausentes; em parte reais, em parte fictícios.

Todavia, fazer a crítica ferina da sociedade telemática não implica concordar com o apocalipse iminente: a história não precisa transtornar-se em histeria. Na pós-história é fácil, mas inócuo, criticar o fundo do poço, como se apenas o crítico ainda permanecesse na beira do poço. Na verdade, esse tipo de crítica forma um outro espetáculo. Os observadores pós-críticos preferem falar sobre a decadência da família, da classe, do povo, do tecido social, em vez de tentar captar a sociedade que emerge das fraturas do solo. Por isso, quando nos engajamos politicamente, tendemos a chutar cavalos mortos, como o machismo, as classes opressoras ou o nacionalismo, em vez de analisar a nova estrutura.

Analisar a nova estrutura implica formularem-se questões técnicas do tipo: como é possível alterar os feixes que irradiam imagens e dispersam a sociedade em indivíduos solitários e programados? Será desejável a dispersão atual da sociedade em indivíduos solitários, ou, caso contrário, existem técnicas que permitem reunir os dispersados? De acordo com essa linha de argumentação, quem berra contra o sistema dá espetáculo, logo, não pode despertar a consciência alheia, já que enriquece o programa das imagens que nos divertem: “os revolucionários autênticos nada podem fazer que seja espetacular, porque o

espetáculo é precisamente o seu inimigo”.⁴⁰ Os novos revolucionários poderiam ser, então, os “imaginadores”, ou seja, aqueles que fazem ficção assumindo que a fazem, quer sejam escritores, fotógrafos ou programadores de *softwares*. Em resumo, são gente que recupera o prazer silencioso de todo artesanato, combinado ao prazer estimulante do jogo.

Elogiar a superficialidade implica uma tarefa intelectual: remover as neblinas. Paradoxalmente, o pensamento superficial seria mais “profundo” do que o pensamento dito profundo:

Remover neblinas, e tentar mostrar que são neblinas e não algo, me parece ser a única atitude digna. Optei contra a profundidade e a favor da superficialidade. Porque creio que por trás da neblina não se esconde algo profundo, mas que a neblina é uma ilusão que encobre superfície concreta por trás da qual nada se esconde. Isto não é, como parece, jogo de palavras. Ao contrário dos pensadores profundos, não creio que a meta última seja chegar até o fundo da neblina, mas que, depois de rasgada a neblina, começa a verdadeira tarefa: a de tentar apreender e compreender a superfície exposta. O pensamento profundo me parece ser mais superficial que o pensamento que procura captar a superfície das coisas. A neblina matinal está encoberta de densa neblina ideológica que precisa ser removida para eu poder ver a neblina não metafórica lá fora. Esse esforço de remoção mostrará que é possível dividir a humanidade em dois tipos: os que gostam, e os que não gostam da luz difusa. Os “fãs” de histórias misteriosas, e os que resolvem palavras cruzadas. Os profundos e os iluministas. Os inspirados e os desconfiados. Os que estão interessados no fundo geral e universal do qual as coisas se destacam vagamente, e os que estão interessados nas diferenças pelas quais as coisas se distinguem. Em suma, os metafísicos e os fenomenologistas. O primeiro tipo procura penetrar pela neblina, o segundo procura removê-la. Porque o primeiro a afirma e o segundo a nega. São, creio, duas atitudes fundamentalmente opostas, e entre elas se ergue o grande divisor de águas que divide a humanidade.⁴¹

Vilém Flusser coloca-se do lado da fenomenologia contra a metafísica — portanto, contra a procura da profundidade. Ele nos mostra a necessidade de distinguir entre dois tipos de “mistérios”: a obscuridade da realidade mesma e a obscuridade feita por obscurantistas. A indignidade dos ideólogos não se explicaria por obscurecerem a clareza da realidade, mas sim por fazê-lo em relação ao mistério da

40 Flusser, V. *Elogio da superficialidade*.

41 Flusser, V. *Natural:mente*: vários acessos ao significado da natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 127.

realidade. Há marxistas que cometem o erro de crer que desideologizar implica, ato contínuo, desalienar da realidade; ora, tal crença é, ela própria, ideologia. Desideologizar é, pelo contrário, abrir-se para as neblinas concretas.⁴²

Seu objetivo “não é vulgarizar o espetáculo, mas desvulgarizar (e sacralizar) o vulgar”.⁴³ Não basta que a fé atravessasse a dúvida para se salvar do outro lado; é necessário que permaneça ardendo de dúvida, reconhecendo-se absurda. Ao sacralizar-se o cotidiano, protege-se o enigma para, justamente, festejar o mistério.

42 Flusser, V. *Natural:mente*, p. 127.

43 Flusser, V. *Choses et non-choses* : esquisses phénoménologiques. Nîmes: J. Chambon, 1996, p. 10.

Sobre os autores

ANDERSON ANTONIO PEDROSO

Doutor em História da Arte e Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Sorbonne (Paris IV). Licenciado em Filosofia pela Universidade do Sagrado Coração (Bauru, SP). Mestre e bacharel em Teologia pela Universidade Gregoriana de Roma. Bacharel em Filosofia pela Universidade do Sagrado Coração. Interesse de pesquisa em questões pedagógicas em torno da percepção estética (ecologia da atenção) e dos dispositivos imagéticos modernos e contemporâneos (arqueologia das mídias) — particularmente no âmbito dos estudos sobre a relação entre a História da Arte e Design. Atualmente, exerce a função de Reitor e Professor do Quadro Principal (Departamento de Artes e Design) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

ANTÔNIO FREDERICO LASALVIA

Mestre em Arquitetura pela Universidade do Porto com passagem pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ). É membro integrante do Demo: laboratório de design-ficção da ESDI-UERJ e pesquisador no The New Centre for Research and Practice. Colabora com o coletivo internacional Robida através de projetos editoriais e práticas espaciais situadas. Website: www.antoniofrederico.com. E-mail: antonio.frederico@thenewcentre.org.

DANIEL B. PORTUGAL

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com estágio de pós-doutoramento no Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade de Copenhague. Professor Associado da ESDI-UERJ, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Design e coordena o Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: dportugal@esdi.uerj.br.

GUSTAVO BERNARDO

Doutor em Literatura Comparada pela UERJ, com pós-doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Teoria da Literatura (aposentado) da UERJ. Autor de diversos livros (sobretudo romances e ensaios), atualmente é Editor Executivo da EdUERJ e pesquisador 1D do CNPq. Publicou os seguintes livros sobre Flusser: *A dúvida de Flusser* (2002), *Vilém Flusser: uma introdução* (2008, com Anke Finger e Rainer Guldin) e *O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser* (2017, com Rainer Guldin).

LEONARDO MARQUES KUSSLER

Doutor em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com estágio pós-doutoral pela mesma instituição. Foi Pesquisador Visitante CNPq/FAPEPI na Universidade Federal do Piauí (UFPI) e pesquisador de pós-doutorado na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Atualmente, atua como pesquisador PIPD na UNISINOS.
E-mail: leonardo.kussler@gmail.com.

MARCOS N. BECCARI

Doutor em Filosofia da Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. Pesquisador do Demo: laboratório de design-ficção da ESDI-UERJ e do Lab_Arte: laboratório experimental de arte-educação e cultura da FE-USP.
E-mail: contato@marcosbeccari.com.

RODRIGO DUARTE

Doutor em Filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel (Universidade de Kassel), com estágios de pós-doutoramento na Universidade da Califórnia em Berkeley, na Universität Bauhaus de Weimar (Universidade Bauhaus) e na Hochschule Mannheim. Professor (aposentado) do Departamento de Filosofia da UFMG e pesquisador SN do CNPq. Foi presidente da Associação Brasileira de Estética (ABRE) e atualmente é presidente da International Association of Aesthetics (IAA). Também já atuou como Pró-Reitor de Pós-Graduação da UFMG, além de coordenador adjunto do comitê de filosofia da CAPES e membro do CA-Filosofia do CNPq.

VÍCTOR STEFAN PIRES GEUER

Doutorando em Design pela PUC-Rio, com tese provisoriamente intitulada *Flusser e o design por trás de todos os valores*. Mestre em Design Estratégico pela UNISINOS. Graduado em Design de Produto pelo Centro Universitário Ritter dos Reis. Tem interesse nas relações entre os campos da arte, filosofia e design, e em temas ligados à ética, criatividade, linguagem, comunicação e cultura.
E-mail: victor.geuer@gmail.com.

WANDYR HAGGE

Doutor em Teoria Econômica pela UFRJ, com estágio de pós-doutoramento no Departamento de Artes e Estudos Culturais na Universidade de Copenhague. Professor Associado da ESDI-UERJ, onde coordena o Demo: laboratório de design-ficção.
E-mail: wandyr@gmail.com.

Este livro foi realizado com auxílio financeiro do CNPq, processo N° 401586/2023-5, e foi finalizado em setembro de 2025. Em seu projeto gráfico, foram utilizadas as famílias tipográficas Open Sans e DIN Next LT Pro.

Flusser: ontologia-ficção é composto por oito ensaios que exploram a dissolução de fronteiras entre linguagem, realidade e imaginação no pensamento de Vilém Flusser. Abandonando as infrutíferas tentativas de acessar um suposto real já dado, os ensaios fazem emergir ontologias produtivas, que exploram as riquezas dos processos de produção de mundos. Para isso, estabelecem diálogos com pensadores como Nietzsche, Wittgenstein, Haraway e Gadamer, e passeiam por áreas como filosofia, literatura, design, comunicação e arte. Trata-se, em resumo, de um livro marcadamente interdisciplinar, que estuda a obra de Flusser com especial atenção para sua maneira de pensar a reinvenção incessante de mundos possíveis.