

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Ana Cecília Aragão Gomes

ENTRE COMUNICOLOGIAS

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo - SP

2020



Pontifícia Universidade Católica De São Paulo – PUC-SP

Ana Cecília Aragão Gomes

ENTRE COMUNICOLOGIAS

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em (Comunicação e Semiótica), sob orientação da Profa. Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara.

São Paulo – SP

2020

Ana Cecília Aragão Gomes

ENTRE COMUNICOLOGIAS

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em (Comunicação e Semiótica), sob orientação da Profa. Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara (Orientadora)

Prof. Dr. Norval Baitello Júnior (PUC-SP)

Prof. Ivo Saad Ibri (PUC-SP)

Prof. Dr. Rodrigo Petrônio Ribeiro (FAAP - SP)

Prof. Dr. Thiago Machado Balbi (FMU – FIAM – FAAM - SP)

Prof. Dr. Willis Santiago Guerra Filho (PUC - SP)

Prof. Dr. Diogo Andrade Bornhousen (FAAP - SP)

Ao tempo e a dívida

O presente trabalho foi realizado com apoio do
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ)
Bolsa Doutorado no País

RA: 00177485

AGRADECIMENTOS

À PUCSP e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica pelo acolhimento durante o período do Doutorado e pelo pronto atendimento nos momentos críticos.

À Profa. Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara, que com muita paciência, respeito e cuidado guiou-me pelos caminhos duvidosos da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Norval Baitello Júnior, por ter me apresentado a obra de Vilém Flusser e motivado o início deste doutorado.

Ao Arquivo Flusser São Paulo, pela possibilidade de pesquisa no acervo e pelas discussões durante as reuniões do grupo de estudos.

À Profa. Dra. Ane Shirley, pelo acolhimento e atenção durante o estágio docência.

À Rodrigo Maltez Novaes, pelo apoio dado desde a primeira vez, em 2010, no Arquivo Flusser, em Berlim.

Ao Prof. Dr. Gustavo Bernardo, pela disponibilidade e envio das cartas de Flusser com Dora Ferreira e Milton Vargas.

Aos colegas do ESPACC – PUCSP, pelas trocas e amizade.

À minha família, especialmente à minha mãe, Ana Lúcia, e minhas irmãs, Aline e Isabele, pelo amor e apoio incondicionais nessa trajetória.

À Wagner Rodrigues, *in memoriam*, por tudo que vivemos e aprendemos juntos.

À Caio Augusto Moraes, por estar carinhosamente ao meu lado e ter tornado essa jornada mais leve.

À Jô Souza, pela confiança e generosidade que me mantiveram firme na atividade docente.

A todos os amigos e amigas, que percorreram comigo essa trajetória e que, apesar dos altos e baixos da vida, permaneceram ao meu lado e me suportaram em momentos difíceis.

A todos que direta ou indiretamente compartilharam comigo um pouco de suas experiências e foram importantes nesse processo de aprendizado.

Muito obrigada!

*Nos estreitos limites a que nos coagem a gramática
e a lei ainda podemos nos mexer.*

Graciliano Ramos

RESUMO

Esta pesquisa estuda a comunicologia de Vilém Flusser a fim de saber como ela se apresenta enquanto construção cognitiva, ética e estética da comunicação. A pesquisa tem por objetivo identificar as raízes conceituais da comunicologia de Flusser e verificar como elas se relacionam para estabelecer pontos de contato e construir sua episteme da comunicação. Nesse sentido, procura-se mapear os conceitos que constroem a comunicologia de Vilém Flusser e suas construções e desconstruções conceituais da comunicação. A escolha da comunicologia ocorreu pelo fato de acreditar que se trata de uma proposição que possibilita considerar outro ponto de vista sobre a comunicação que, sendo anterior à própria cultura, constrói e engendra outras configurações culturais. A análise do objeto empírico será a obra publicada de Vilém Flusser e será feita por meio do método arqueológico desenvolvido por Foucault (2008) e Agamben (2010), para ser possível entender como a comunicologia amplia e inverte a ideia de comunicação como mera transmissão da cultura.

Palavras-chave: Comunicologia; Comunicação; Jogo; Dúvida; Vilém Flusser.

ABSTRACT

This research is about Vilém Flusser's communicology. In order to know how communicology presents itself as a cognitive, ethical and aesthetic construction of communication, this study aims to identify the conceptual roots of Flusser's communicology thought. The more important aim and approach of this research is to verify how those roots are related, how they establish some contact points which may allow tracing Flusser's episteme of communication. In this sense, we seek to map the concepts that build Vilém Flusser's communicology which set in motion constructions and deconstructions of communication itself. This choice for communicology research, of course, does not attempt to tell us what communication is but rather is concerned with the belief that we can be allowed to consider another point of view about communication. The main impression I derive is that we may consider communication prior to the culture itself. This is to say, that communication can bring to light and engender other cultural configurations. The analysis of the empirical object will be Vilém Flusser's published work, as well as archaeological method developed by Foucault (2008) and Agamben (2010), to be able to understand how communicology expands and inverts the idea of communication as a mere transmission of culture. The main propose of this research is to introduce other questions about communication and communicology which might previously have escaped notice.

Key words: Communicology; Communication; To play; Doubt; Vilém Flusser.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – DESMONTAGEM	18
1.1.Técnica	19
1.2.Imagem Técnica	25
1.3.Pós-História	27
CAPÍTULO II – MONTAGENS	32
2.1. O que é mídia?	33
2.2 “Enfim, porque nós nos comunicamos?”	36
2.3 Comunicologia ou Culturologia?	40
2.4 Flusser criador de uma teoria/filosofia da história?	42
2.5 Qual o lugar do pós-humano na comunicação?	45
2.6 Ficção filosófica: por que tem que ser assim e não assado?	49
CAPÍTULO III – MONTAGEM/DESMONTAGEM	56
3.1. Falsos Conceitos?	83
CAPÍTULO IV – É POSSÍVEL UMA COMUNICOLOGIA?	94
REFERÊNCIAS	104

ENTRE COMUNICOLOGIAS



INTRODUÇÃO

A motivação principal desta pesquisa foi investigar as construções e desconstruções conceituais que Vilém Flusser propõe, ao pensar a comunicação como conceito que subjaz à sua comunicologia. Essa motivação suscitou as seguintes questões: que comunicação está presente/ausente na comunicologia de Vilém Flusser? Como o autor comunica a comunicação? E como contribui para a construção cognitiva, ética e estética da comunicação enquanto área científica?

Na busca de possíveis respostas, estuda-se os conceitos que possibilitam estabelecer conexões entre eles a fim de investigar qual é a episteme que Vilém Flusser constrói ao pensar a comunicação.

Ao longo do século XX, a comunicação foi estudada e entendida pelo seu caráter transmissivo através de meios pelos quais essa transmissão acontecia. Ao percorrer brevemente as teorias da comunicação podemos identificar a força desse caráter através dos seus modelos de comunicação. Mesmo com abordagens e métodos de pesquisa assentados na sociologia, a comunicação permaneceu permeada de interpretações que reforçam o papel do emissor da mensagem e/ou o meio/veículo pelo qual a mensagem é transmitida. Até mesmo a Teoria Crítica, apesar de ampliar suas análises para uma vertente crítica social, ainda reforça a força do emissor associada aos meios. Assim, o caráter transmissivo e mediativo da comunicação têm sido demarcado nas diversas teorias, sejam elas entendidas, culturalmente, como integradas ou apocalíticas.

A partir de 1960, o mundo passa por transformações comunicacionais e, consequentemente, culturais. As mudanças tecnológicas e informacionais que começam a aparecer com a cibernética e o seu potencial comunicativo passam a chamar atenção dos pesquisadores e pensadores da época. As redes de informação que começavam a se estruturar possibilitavam outros processos de comunicação, agora com novas variáveis, e com isso, tornando necessário um entendimento mais amplo do que seria a comunicação. Nesse contexto, foi necessário rever os conceitos, tendo em vista que a informação estava sendo computada, calculada por aparelhos. Os códigos que articulavam esses aparelhos

eram os códigos numéricos e as linguagens de programação. Assim, outros conceitos foram sendo construídos, tais como: meios técnicos, mídia, objeto técnico, imagem técnica.

A tecnologia utilizada para a transmissão de mensagens passa a ser nomeada de técnica e os meios em que a codificação numérica é computada tornam-se mídias. O conceito de mídia só reforça cada vez mais o caráter transmissivo e tecnológico do que se entende por comunicação.

É buscando pensar a comunicação para além desse caráter transmissivo que se estuda o conceito de comunicologia do autor tcheco-brasileiro Vilém Flusser. Mas, por que Flusser? Como poderia contribuir para o debate sobre a relação entre comunicação e cultura? Na década de 1980, ele já antecipava uma série de questões no campo da comunicação que só passamos a enfrentar efetivamente no início do século XXI. Naquela época, boa parte do que conhecemos hoje era apenas possível ser imaginado. Flusser imaginou cenários comunicacionais futuros a partir das transformações que acompanhava. Ele foi um dos primeiros filósofos a colocar a comunicação como central no pensamento filosófico e a perceber que não seria mais possível pensar sem inserir os meios técnicos, aparatos e dispositivos na conversação e na articulação de uma outra forma de pensar.

Vilém Flusser nasceu em Praga, antiga Tchecoslováquia, em 1920. Em 1940, migrou para o Brasil e naturalizou-se brasileiro. Viveu por aqui mais de trinta anos e, no início da década de 1970, retornou à Europa. Foi no Brasil e em português que seus primeiros textos foram escritos e publicados. Alguns estudiosos do autor identificam esse período como uma primeira fase de seu pensamento. Nessa fase, foram publicados: “Língua e Realidade”. São Paulo: Herder, 1963; “História do Diabo”. São Paulo: Martins Fontes, 1965; “Da religiosidade”. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967. Outros escritos deste período começaram a ser publicados muito recentemente, como é o exemplo do box “O último juízo: gerações”, publicado pela É Realizações, em 2017, e se trata da maior obra escrita do autor na qual ele se propõe traçar uma “história subjetiva da ontologia moderna”. Esse material foi escrito em português e é inédito.

No Brasil, Vilém Flusser teve intensa publicação em jornais, porém esteve à margem do mundo acadêmico, talvez por sua radicalidade na escrita e métodos não muito

‘acadêmicos’. A partir dos anos 2000, ele começou a ser lido e inserido nas discussões das teorias da comunicação. Apesar de em vida não se ter associado a nenhuma corrente teórica, seu pensamento foi vinculado à chamada teoria da mídia¹. Vale salientar que, no percurso de sua obra, não formula o conceito de mídia, mas o de meio técnico, aparato e aparelho.

Ele foi um filósofo visionário. Seu método de escrita em fluxo e suas permanentes idas e vindas conceituais, apontam um pensamento vivo e dinâmico. Os conceitos que constrói vão sendo desmontados e remontados de acordo com as circunstâncias tecnológicas e comunicacionais que lhe aparecem no decorrer de suas reflexões, tornando quase impossível definições fixas e definitivas sobre eles. Isto indica um exercício de pensamento que põe em dúvida permanentemente seus conceitos e reflexões.

Ao longo de sua vida, a publicação escrita o acompanhou. Publicações constantes em cartas, jornais e livros demonstram um pensamento em fluxo. Nos seus textos, não fazia citações ou referências a quaisquer autores, apropriava-se e criava o seu pensamento. Em carta à Dora Ferreira² (Dez, 1973), Flusser escreve: “não somos entes isolados, e não podemos procurar nossa própria ‘integridade’. A nossa integridade está em conseguirmos integrar-nos nos outros”. Ele incorporava os outros para alcançar a si próprio. Esta pode ser uma chave para compreender seu modo de pensar.

Um pensador sem chão, sem fundamento, como mesmo se definia. Produziu seus textos diante de absurdos como Auschwitz, ao mesmo tempo que acompanhou o surgimento da cibernética e as transformações por ela trazidas. Com a cibernética, tudo o que foi estrategicamente separado por um modelo de pensamento superespecializado, parece não fazer sentido. A cibernética força de alguma maneira repensar essa separação e põe em dúvida o racionalismo cartesiano. Como compreender um mundo complexo no qual tudo se torna redes de informação e comunicação? Onde estão os limites? Seria necessário um outro modo de pensar? É talvez nesse contexto que Flusser busca um

¹ Teoria da mídia - A teoria da mídia alemã surge no campo dos estudos literários no início dos anos oitenta e desempenha um papel vital no campo da comunicação e dos estudos de mídia mundo afora. O *media turn* alemão produziu contribuições importantes para o debate contemporâneo acerca de questões sobre texto, mídia, percepção e tecnologia.

² Dora Ferreira da Silva foi poeta e tradutora paulistana. Foi casada com o filósofo Vicente Ferreira da Silva. Ganhou três vezes o Prêmio Jabuti e também o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras. Fundou e dirigiu, ao lado do marido, a revista *Diálogo*, nos anos 60 e, no final da década de 1970, criou a revista *Cavalo Azul*.

entendimento que duvida do que seria a comunicação humana a partir da associação entre ciências exatas e ciências da cultura. Nesse percurso vai construindo o que nomeou comunicologia.

Tendo em vista as perguntas levantadas, objetiva-se identificar os conceitos que constróem a comunicologia e verificar como eles se relacionam; estabelecem pontos de contato cognitivos, éticos e estéticos e como a comunicação se faz comunicologia.

Como postura investigativa, desenvolve-se a pesquisa através de “espaços entre” perguntas, reflexões e possíveis pontos de contato. Para Serres (2004), o “espaço entre” é o das interferências, o do volume interdisciplinar que ainda permanece bastante inexplorado e de certa forma inóspito. Acrescenta-se a esta ideia, o que escreve Ferrara (2015: 132): “estar no lugar entre permite evidenciar rastros que mesmo distantes no tempo e no espaço fenomênico ou empírico, permitem desenhar o diagrama de inteligibilidade do mundo com o qual nos comunicamos”. É nos “espaços entre”, nas coordenações que buscamos compreender a comunicologia que Flusser constrói.

Estudar este conceito trona-se relevante porque, a partir dele, podemos nos indagar: por que construir uma comunicologia e não desenvolver o conceito de comunicação? E, a partir daí, ir em busca do que estaria por trás dessa não conceituação da comunicação. Que conceito de comunicação subjaz ao conceito de comunicologia? Algumas hipóteses começam a surgir daí. Seriam a dúvida e a liberdade elementos conectores? Ou seria o abismo e o lançar-se nele que vincularia os “espaços entre”? Parece-nos que o abismo se torna uma metáfora potente, tendo em vista a consciência do autor de que viveríamos em um mundo absurdo e o habitamos na e pela linguagem, tratando-se de um jogo que se joga e em se jogando passa a ser configurado e reconfigurado. Talvez nesse entendimento, haja uma contribuição relevante para a área da comunicação hoje.

Esse posicionamento é importante, porque problematiza e inverte o ponto de vista sobre a comunicação, possibilitando outro método para repensar a comunicação em diálogo e conversação. Entende-se que a comunicologia trata de uma proposição que possibilita considerar outro ponto de vista sobre a comunicação pois, nesse caso, a comunicologia seria responsável por um tipo de cultura, construída a partir de outras configurações comunicacionais e culturais.

Acredita-se que seria importante entender a comunicação humana para além de um campo teórico que a reduz a mero meio técnico ou à simples transmissão, pois mais importante do que transmitir modelos, seria possibilitar dúvidas que colocariam a comunicação humana num lugar possível de emergência de um terceiro ainda não nominado. Um terceiro no qual poderíamos compreender as transformações da linguagem e da comunicação, dando espaço à dúvida e à conversação (FLUSSER; 2011a), assumindo um pensamento mais aberto na construção de um possível percurso cognitivo, a fim de tentar traçar outros caminhos que contribuam para novas articulações possíveis de entendimento da própria comunicação.

No decorrer do desenvolvimento da pesquisa, identificam-se e põem-se em conversação conceitos que, em coordenação e em jogo, vão se desdobrando para que possamos perceber a sua montagem. Inicialmente, aparecem, no texto, como nomes próprios para, em seguida, serem transformados em segundas palavras e se tornarem palavras conversadas.

Esta disponibilidade comunicativa para a conversação parece ser uma característica do pensamento do autor. Ele vai coordenando alguns conceitos e o desenrolar de obra em fluxo vai construindo, e por vezes desconstruindo, um conceito mais amplo, que tentaria dar conta de um entendimento complexo de determinados fenômenos. Às vezes, parece que é como se estivéssemos diante de caixas pretas³ de tamanhos variados que são colocadas uma dentro das outras, em tempo contínuo. E, a partir da abertura de uma delas é possível ver/ouvir outras partes ‘escondidas’ dentro daquilo que foi programado e colocado em conversação, possibilitando certo embranquecimento da caixa. Assim, a montagem (e desmontagem) passa a ser o método de pensar nesta pesquisa. Tendo em vista que o método e epistemologia de Flusser parecem ser nutridos pela dúvida, seria o montar e desmontar um método de métodos?

É nessa montagem e desmontagem que se segue em frente tentando entrar em um fluxo de pensamento, que vai, volta, e se faz pausa. Passa-se a tentar uma desmontagem das camadas conceituais que estão presentes na comunicologia, para assim tentar fazer emergir outros olhares possíveis sobre a conexão entre comunicação e cultura.

³ Caixa preta - complexo de produção humana em que conceitos são programados. Conceito desenvolvido no livro “Filosofia da Caixa Preta”, 2011b.

Esse movimento é estratégia metodológica de investigação que assinala uma combinação de métodos arqueológicos e genealógicos. Arqueológicos porque, para entender uma episteme, é preciso coordenar conceitos e, para isso, é necessário compreender sua estrutura, para assim poder hierarquizar, relacionar, categorizar. Aqui, o conceito de assinatura desenvolvido por Agamben (2010) torna-se importante, já que o tipo de episteme depende do tipo de assinatura e todo conceito é uma assinatura. A assinatura “é aquilo que, habitando nas coisas, faz que os signos mudos da criação falem e se tornem efetivos” (AGAMBEN; 2010: 57). Isto possibilita o entendimento da comunicação e do nomear, associando-se com o que escreve Benjamin (2013), o homem se comunica ao nomear; e com o que Flusser (2011c) assina como nome próprio, que chama, e a palavra secundária, que conversa. Assim, seria na conversação, mais que no nomear, que seria possível buscarmos as assinaturas de Flusser ao construir sua comunicologia.

Ao mesmo tempo, essa montagem/desmontagem se faz a partir de uma coordenação que ocorre no fluxo de um tempo sem tempo, mas constrói um devir que se reconhece através da emergência de traços genealógicos que, submetidos à dúvida, precisam ser apreendidos nas entrelinhas e são quase invisíveis na obra do autor.

Entende-se que para ser possível uma visibilidade do que está nas entrelinhas na obra do autor, é fundamental um movimento de desmontagem do conceito da comunicologia. Essa desmontagem aproxima-se do conceito de desconstrução (*littré*), desenvolvido Derrida (2009). Para ele, desconstruir trata de des-fazer, de-compor, des-sedimentar todo tipo de estruturas para compreender como havia sido construído um “conjunto”. Trata-se mais de uma derivação genealógica do que uma demolição. Em “Carta a um amigo japonês”, Derrida (2005) escreve que a desconstrução não é nem uma análise nem uma crítica. Não é uma análise, sobretudo porque a desmontagem de uma estrutura não é uma regressão em direção ao simples elemento, até a origem indecomponível. Esses valores, assim como os da análise, são eles mesmos filosofemas submetidos à desconstrução. Tão pouco é uma crítica, em um sentido geral ou em um sentido kantiano. A instância do *krinein* ou da *krisis* (decisão, eleição, juízo, discernimento) é ela mesma, aliás, como todo aparelho da crítica transcendental, um dos “temas” ou “objetos” essenciais à desconstrução. Sendo assim, para ele, a desconstrução é um lugar, é um acontecimento.

É nessa perspectiva que aqui se joga com Flusser, não necessariamente pela submissão às suas regras, mas duvidando dos seus conceitos e, dessa forma, reconfigurando o jogo enquanto se joga.

CAPÍTULO I – DESMONTAGEM

*Agora tentaremos abrir a barriga da cultura para ver quais
conectores comunicológicos estão ocultos ali.*

Vilém Flusser

Este capítulo trata da desmontagem do conceito de comunicologia, tendo em vista que ele não é uma unidade lógica, mas um todo fragmentário, cujos componentes não apenas se articulam entre si, mas remetem a uma série de elementos exteriores a ele. Esta operação parece ser importante para que se possa visibilizar os percursos no processo de construção do conceito de comunicologia. Por não ser ingênuo, o processo de desmontagem propõe em si mesmo uma remontagem, uma reconfiguração do problema de partida. Trata-se de desenrolar o novelo, buscando evidenciar como este macroconceito é operacionalizado, possibilitando novas invenções.

Desmontar este conceito significa traçar as condições para que o problema seja pensado, elaborado, encontrando aquilo que força sua colocação de determinada forma. Assim, podemos entender como este conceito ganha consistência e dá novas possibilidades de resposta ao problema. Desmontar a comunicologia pode ajudar a olhar de outra forma para o próprio pensamento, evidenciando o que torna possível fazer perguntas e incitar a dúvida.

Nesta pesquisa, desmonta-se a comunicologia em três eixos teóricos com os quais poderá ser possível a criação de pontos de contato, a fim de permitir combinações que geram a possibilidade de outras epistemologias. São eles: técnica, imagem técnica e pós-história.

Os eixos identificados e que serão desmontados aparecem como peças de jogo. Peças que são jogáveis e coordenáveis. A desmontagem que se propõe consiste em dar visibilidade ao método que Flusser usa na criação de sua comunicologia. Para isso, toma-se como referências principais os livros: “Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia”, 2011, “O Universo das Imagens Técnicas: elogio a

superficialidade”, 2008, e “Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar”, 2011, os três publicados pela Annablume.

Vale mencionar que a data de publicação não corresponde à ordem de escrita dos textos. O “Universo das Imagens Técnicas”, 2008, foi a sequência da “Filosofia da Caixa Preta”, 2011.

1.1. Técnica

A criação e o uso da técnica pelo homem no desenvolvimento da cultura proporcionaram uma permanente configuração/reconfiguração do tempo e do espaço e, com isto, a configuração/ reconfiguração do próprio corpo/mente. Esse processo permite construções de imagens do mundo que assumem configurações comunicacionais e culturais.

Flusser discorre a respeito dessas transformações do tempo-espaço em seu conceito de escalada da abstração, em que aponta essas transformações e suas consequências para o desenvolvimento da cultura humana. Nesta escalada da abstração, o homem vai subtraindo do mundo dimensões de espaço e tempo por meio da criação de nomes, conceitos, cálculos (abstrações) em busca de maior controle sobre o ambiente (cultura) a ser configurado e seu efeito incide sobre os processos comunicacionais e culturais.

Para Flusser (2008a), o primeiro gesto abstraidor é a manipulação.

O animal e o ‘homem natural’ (*tal contradictio in adiectu*) encontram-se mergulhados no espaço-tempo, no mundo de volumes que se aproximam e se afastam. O homem, ao contrário do animal, possui mãos com as quais pode segurar os volumes, pode fazer com que parem. Por essa ‘manipulação’, o homem abstrai o tempo e destarte transforma o mundo em ‘circunstância’. (FLUSSER; 2008a: 15).

Assim, a circunstância abstrata pode ser informada e transformada em cultura. Com esse primeiro gesto, “o homem abstrai o tempo do mundo concreto e transforma a

si próprio em ente abstraidor, isto é, em homem propriamente dito”. (FLUSSER; 2011b: 16). A circunstância informada que foi manipulada pelas mãos passa a ser também controlada pelos olhos que transformam práxis em teoria. A visão torna-se o segundo gesto abstraidor, pois as imagens abstraem também o espaço no momento que abstraem “a profundidade das circunstâncias e a fixam em planos, transformam a circunstância em cena”. (FLUSSER; 2008a:16). Por esse gesto, “o homem transforma a si próprio em homo sapiens, ou seja, em ente que age conforme projeto” (FLUSSER; 2008a: 16).

Nessa escalada, o terceiro gesto abstraidor é a conceituação, pois ele abstrai a largura da superfície e se transforma em homem histórico, “em ator que concebe o imaginado” (FLUSSER; 2008a: 17). Tem-se um tempo linear que a escrita promove, ordenando-a conforme os fios do texto, frutos de convenção. Os textos passam a representar “cenar imaginadas assim como as cenas representam a circunstância palpável”. (FLUSSER; 2008a: 17).

A percepção de que esses fios se desfazem e que são “pedrinhas dos colares que se põem a rolar, soltas dos fios tornados podres” (FLUSSER; 2008a: 17), levou o homem ao quarto gesto abstraidor: o cálculo e a computação. Esse gesto proporcionou a abstração do comprimento da linha. E uma vez calculada, os pontos zero dimensionais “podem ser reagrupados em mosaicos, podem ser ‘computados’, formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas)” (FLUSSER; 2008a: 17). Nesse gesto, o homem se transforma “em jogador que calcula e computa o concebido”. (FLUSSER; 2008a: 17).

Essa escalada não aconteceu de forma linear e ininterrupta. Flusser (2008a: 18-19), ressalta:

Os quatro passos da abstração, sugeridos acima, não foram série ininterrupta: foram sempre interrompidos por passos de volta para o concreto. O propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor. A mão segura volumes para poder manipulá-los, o olho contempla superfícies para poder imaginar volumes, o dedo concebe para poder imaginar e a ponta do dedo calcula para conceber. Abstrair não é progredir, mas regredir, é um *reculer pour mieux sauter*. De maneira que a história da cultura não é série de progressos, mas dança em torno do concreto. No decorrer de tal dança tornou-se sempre mais difícil, paradoxalmente, o retorno para o concreto. Tal

conscientização do absurdo da abstração caracteriza o clima do último estágio (*endgame*) no qual estamos.

Durante essa dança em torno do concreto, as noções de tempo e espaço foram se modificando e, conseqüentemente, transformando as formas como nos comunicamos e construímos cultura. Na tentativa de ordenar o sentido, o homem moderno, através dos meios técnicos, transforma os fios em pontos e os intervalos temporais em superfícies.

Segundo Flusser (2008a: 23),

A desintegração das ondas em gotas, dos juízos em bits e das ações em *actomas* desvendam o abismo do nada. Os pontos nos quais tudo se desintegra não tem dimensões, são imensuráveis. Entre tais pontos, intervalos se abrem. Não se pode viver em tal universo vazio com consciência destarte desintegrada. É preciso que obriguemos os pontos a se juntarem, que os integremos, que tapemos os intervalos, a fim de concretizarmos tal universo e tal consciência radicalmente abstratos.

Isto acontece quando o homem percebe que os fios que ordenavam a vida e o núcleo do nosso pensamento conceitual se desintegram. Deixam de ser discursos lógicos para serem *bits*, proporções calculáveis. Para o autor, teria sido essa desintegração ‘espontânea’ da linearidade que nos obrigou a um universo zero dimensional e a uma consciência pós-histórica.

Enquanto reduzia-se o espaço, alterava-se a noção de tempo, pois os intervalos estão contidos nos gestos, mas os aparelhos desconstroem esse intervalo diminuindo ou anulando os tempos de espera. Para Flusser (2011a: 140):

Tais intervalos são tempo de espera. Pois para consciência histórica, processual, tais intervalos são dificilmente suportáveis. Parecem vazios, (...), parado, o *nunc stans* dos antigos. Que proporcione a sensação do nada. O tédio é a experiência temporal característica do funcionamento.

E seria essa experiência que nos colocaria diante de um desafio: elaborar novos modelos de tempo que comportem os intervalos, mesmo diante do aparato que tende a eliminá-los. Flusser aponta as diferentes noções de tempo no decorrer do desenvolvimento cultural desde a sociedade agrária até a sociedade pós-industrial. Na sociedade agrária, o tempo era ciclo. O tempo circulava no espaço e ordenava as coisas. O tempo circular não dava lugar à causalidade. Na sociedade industrial, o tempo é reta, linha. Sequência de eventos que jamais se repetem. O tempo linear é histórico. É o tempo da vida histórica, e seu modelo é o da causalidade. Na sociedade pós-industrial, o tempo é abismo. Vórtice do presente que suga tudo. O presente é a totalidade do real. Nele todas as virtualidades se realizam. E o presente está parado.

Segundo Flusser (2011a: 142):

Aonde estou eu, lá está o presente. Eu sou vórtice que suga o futuro para apresenta-lo e transformá-lo em passado. O passado não é senão aspecto do presente. As coisas apresentadas são guardadas no presente. Tal armazém presente é passado em dois sentidos: está disponível (memória), ou indisponível (recalque).

Na sociedade pós-industrial e no modelo cibernético de tempo, o homem passaria a ser abismo dentro do qual se precipitaria. O homem seria vacuidade e ao vivenciar tal vacuidade nada parece se apresentar. Esta consciência de vacuidade se mostraria justamente durante os intervalos do próprio funcionamento deste homem pós-industrial. E segundo o autor, o que fundamentaria esse funcionamento seria a espera desse tempo vazio. Uma espera vivenciada como tédio, “por ser intervalo absurdo em funcionamento absurdo” (FLUSSER; 2011a: 142-143).

No entanto, esta espera, esse tempo parado, revelam-se, para o autor, como fendas, brechas, possibilidades diante do aparelho. Já que:

Ao enfrentarmos o nada descobrimos que nada somos. Que tanto eu como o mundo são extrapolações abstratas da concreticidade da experiência do nada. Na espera fazemos *epoché* no sentido husserliano. Funcionam para preencher as fendas que somos. Já que a experiência da vacuidade é a experiência da morte, podemos reformular a função dos aparelhos. Funcionam para divertir-nos da experiência da morte. Nas fendas de tal funcionamento a morte

reaparece sob forma de tédio. E os aparelhos bombardeiam o tédio com sensações, a fim de reprimi-lo. O tédio é inimigo do funcionamento, porque o desmascara. O tédio é a desmitificação do aparelho. (FLUSSER; 2011a: 143).

Essas reconfigurações alteraram a forma do homem estar no mundo, pois o colocaram diante de meios técnicos que regulam e programam seu modo de vida, mas abrem algumas possibilidades de interação por meio do jogo.

Aqui surge uma questão: a inserção cada vez maior de meios técnicos na nossa construção de relação com o mundo e com os outros, parece ter levado a uma transferência do *modus operandi* do meio técnico para um *modus operandi* humano. O que parece ter acontecido é a absorção apenas do funcionamento dos meios técnicos. Assim como os meios técnicos funcionam, o homem parece querer funcionar.

Günter Anders (1994), autor que constitui base inspiradora para a teoria de Flusser, discorre sobre essa questão já na década de 1950. Para ele, os aparelhos nos marcam e, de uma forma ou de outra, geram mudanças em nós, independente de seu uso. Ao mesmo tempo que podem nos obscurecer, apesar de parecerem nos iluminar. Por meio da técnica, as pessoas se acham esclarecidas, mas às vezes não percebem que nada conseguem ver. Aqui encontramos um ponto importante para a construção da comunicologia.

Ainda segundo Anders, diante do aparelho, nossas ações deixam de coincidir com nossas concepções morais, fazendo com que construamos mais do que podemos imaginar ou nos responsabilizar, façamos mais do que, de fato, podemos sentir, ou seja, a funcionalização do aparelho passa a ser modelo para a ação humana, portanto o aparelho passa a ser causa e consequência do homem. Nesse desespero de imitação do aparelho, o homem parece incorporar a funcionalidade dos aparelhos e, reconfigurando o funcionamento puro e simples, o comportamento aparece com ausência de pressupostos éticos. Os aparelhos não têm medo e parece que assim também os homens são programados a viver: sem compromissos éticos, sem responsabilidade com o outro, sem medo. Os aparelhos poderiam nos tornar incapazes para o medo, portanto muito mais perigosos.

Para Flusser (2011: 22), com o uso dos aparelhos seríamos contrarrevolucionários, pois estaríamos invertendo o curso da história para encobrir o passado. Para que essa ideia fique mais clara, ele discorre sobre o aparelho que foi Auschwitz. Para ele, o inaudito em Auschwitz não teria sido o assassinato em massa, não teria sido o crime, mas a “reificação derradeira de pessoas em objetos informes, em cinza” (FLUSSER; 2011a: 22). O aparelho é criado para incorporar o poder político, pois quem detem o poder é quem programa os sistemas, quem cria as caixas pretas. “O jogo com símbolos passa a ser jogo de poder. Trata-se, porém, de um jogo hierarquicamente estruturado. (...) No jogo simbólico do poder, este se dilui e se des-humaniza” (FLUSSER; 2011b: 47). É este acontecimento que levaria a uma tendência ocidental rumo a objetificação por meio de aparelhos. Uma tendência rumo ao aparelho.

Os aparelhos são acionados pelo *input* da decisão humana, são organizados na complexa rede conceitual dos códigos, tornando-os caixas pretas de caixas pretas que funcionariam como engrenagens complexas para realizarem um programa. E seria esta a função do aparelho: realizar programas. E o homem torna-se o funcionário que responde às funções do aparelho.

Assim, “o comportamento da sociedade vai sendo vivenciado e interpretado enquanto absurdamente programado por programas sem propósito nem causa” (FLUSSER; 2011a: 41). Isto muda a forma como pensamos a política e a história, pois neste jogo de poder, a técnica torna-se elemento chave para o controle e a estruturação dos modelos de pensamento construídos a partir das infinitas possibilidades de programação do sistema e suas múltiplas variáveis nulodimensionais.

Segundo Flusser (2011a), o desafio dessa mudança seria a necessidade de aprender a pensar a-politicamente. Talvez fosse relevante buscar a política, mesmo em processos a-históricos ou pós-históricos. Porém, Flusser (2011a) adverte que ao pensarmos, seríamos vítimas da programação que apresentaria, como uma de suas virtualidades, as tentativas de “desmitização”, o que nos coloca frente a um paradoxo. Segundo Flusser, o próprio humano vai sendo programado por aparelhos, assim como os críticos da cultura são os programadores do programa. Essa absorção pelos aparelhos constitui observação radical de Flusser sobre a função do homem programado por aparelho atuando na estabilização da cultura.

Porém, seria importante estar atento, pois os aparelhos funcionam segundo a inércia que lhes é inerente porém, a partir de dado momento, tal funcionamento escapa ao controle dos seus programadores iniciais. Na radicalidade dessa observação que, sem piedade, aniquila o programador e o homem funcionário, Flusser apresenta uma possibilidade de fissura do sistema maquínico, a partir da possível desfuncionalização da técnica. No fluxo de revisão das suas afirmações, Flusser vai, pouco a pouco, desmontando e remontando seus conceitos de sistema maquínico e de funcionalização da máquina. Desse modo, deixa evidente o modo como sua comunicologia se organiza através de testes sucessivos do desenvolvimento de suas dúvidas, perguntas que superam os conceitos como nomes próprios e os colocam como vetores conversados.

1.2. Imagem Técnica

A imagem técnica é produto indireto de textos, o que os coloca em posição histórica e ontológica distinta das imagens tradicionais. As imagens técnicas são pós-históricas e ontologicamente imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Assim, as imagens técnicas dão um passo maior na artificialização da cultura, pois imprimem rapidez às transformações e configurações do real.

Para Günter Anders (1994), é a torrente de imagens que promove certa perda do mundo, o que criaria uma insólita situação do homem contemporâneo: tomar o real por irreal e o irreal por real, ver o único somente na perspectiva da série, estar oscilando entre atividade e passividade, sem ser nenhum dos dois, viver o paradoxo de ser e não ser. Estaríamos em uma medialidade que seria um estado em que se fica permanentemente no meio, na indeterminação, no vazio, à espera.

Frente a este cenário, a visualidade parece determinar a verdade. Uma exclusividade da visão parece reforçar o efeito das imagens técnicas como excesso, abundância, repetição e onipresença. A relação entre imagem técnica e a temporalidade parece ficar subvertida, pois a primeira só parece ter força como momento midiático (sequência de imagens) e a segunda tende a se retrair no imediato e no efêmero.

Esse excesso de imagens prolixas parece manter uma febre que ilude a duração. Distrai e parece ser esta a sua principal função. Ocupa o tempo da distração, reduzindo a

intensidade do vivido a mero estado de distração visual e sonora das cenas da vida cotidiana. A velocidade da performance e a dificuldade de intervir nas imagens poderia ser uma barreira para o reencontro com as nossas próprias imagens. E isso implicaria em uma dificuldade maior diante das possibilidades de construção de outras realidades, que não as programadas.

Há maior agilidade nas construções de imagens técnicas que constroem novos ambientes comunicacionais e, conseqüentemente, gera outra configuração de cultura, constituída sem sujeito nem objeto. Esse movimento interrompe a crença na própria realidade, pois há a possibilidade de construção de ambientes programados que funcionam a partir da circulação e criação permanente de novas imagens, também programadas.

As técnicas consomem a natureza e as imagens prolíferas engolem a cultura. É dessas imagens, de seu acompanhamento pelo fluxo de palavras e sons, de seus excessos, que procedem as configurações do mundo contemporâneo. Elas o formulam, o constituem em um hipermundo. Levam-nos em seu movimento. Funcionam.

Por esta razão, traz-se a imagem técnica para tentar compreender os processos que constituem, de um lado, os meios técnicos e, de outro, os meios comunicativos na passagem da imagem scaneada (midiática) a uma imagem tátil (interativa). Aqui o conceito de imagem técnica se aproxima do conceito de meio técnico, mas o expande e o torna mais complexo, já que a imagem tátil é interativa e como consequência tem o poder de criar novas realidades e novas imaginações.

A imagem scaneada seria da ordem da contigüidade, na sequência de regularidades previstas; imagem que articula toda a comunicação midiática, sustentada e ordenada por uma sociedade de controle e uma cultura da violência. Ela se apresenta como sistema fechado de codificação instrumental e, portanto, mais mediativa. Trata-se de uma estrutura que tenta impor e conservar a verdade e é pautada pelo evento histórico e reversível, sendo assim, neguentrópica. Já a imagem tátil seria da ordem do contínuo e da irregularidade; apresenta-se num sistema aberto de sentido e significações, sendo assim interativa, incerta e pós-histórica.

Na fronteira destas duas imagens, teríamos a imagem vinculada à linguagem com qualidade, mas sem codificação: um terceiro possível. A imagem tátil está em uma esfera

de indecidibilidade, num “continuo evolutivo ontológico” (FERRARA; 2018), em que o salto meta-contextual pode acontecer e a passagem para uma imagem mental tornar-se possível.

Para que a imagem mental se torne possível, seria necessário estar na fronteira entre a imagem técnica e a imagem tátil, além de entender que tudo está em constante desequilíbrio; que não haveria possibilidade de crenças, mas sim de dúvidas; que tudo tende à entropia, à perda de definição informacional.

Sendo assim, a imagem se apresenta também na dúvida do que ela é, assim como a comunicação. A imagem seria também indecível; entretanto, parece solicitar uma estrutura que a feche em determinados modelos de pensamento, assim como a comunicologia. Por isso, é preciso duvidar para criar e estar diante de imagens, caso contrário são os modelos nela incorporados que nos são transmitidos e nos tornamos alvos do seu controle e do seu fechamento diante do mundo.

Insistir em uma comunicologia que pretende construir um mundo controlado e de certezas, de imagens scaneadas, estaríamos negando a entropia e endossando cada vez mais uma comunicação instrumental midiática que continuaria tramando a violência na cultura, por meio dos meios técnicos de controle. E tudo poderia ser abstraído e banalizado. Tudo se tornaria imagem scaneada em exponibilidade, a fim de destituir qualquer potência de singularidade e de vida, mantendo o controle de quem deve viver e quem deve morrer.

1.3. Pós-história

A pós-história é outro eixo que opera a comunicologia, pois é ele que articula o tempo. E aí voltamos à técnica, que reconfigura o tempo e o espaço por meio de abstrações cada vez mais sofisticadas.

Depois de entendermos a técnica e a imagem técnica, desenvolvem-se as reconfigurações do tempo na pós-história. Flusser põe em questão o tempo histórico e sua linearidade. Com a imagem técnica, o tempo e a produção de sentido e realidade são alterados, reconfigurados, transformados em tempo sem tempo e a-históricos. A História poderia ser montada e desmontada como um filme. E não só isso, mas todos os modelos

de pensamento que seguem a história e sua lineardade caducam e ficam sem sentido diante do universo técnico.

A possibilidade de construção de ambientes desconectados de uma concretude, acarreta uma mudança de tempo-espço. Estaríamos entrando numa torrente de imagens programadas que já não estabelecem relação entre passado, presente e futuro. Esse tempo, não mais o cronológico, poderia ser revertido e fabulado no tempo sempre presente.

A lineardade não se constituiria mais como uma configuração imperativa, agora é o tempo de permanente presente movido por imagens nulodimensionais que irrompe nos discursos de verdade, já que estaríamos inseridos em ambientes construídos sem sujeito nem objeto, sem tempo nem espaço, projetados como permanência de imagens na perspectiva de criação de novas imagens que replicam os mesmos ambientes, histórias e programas. Assim, não há tempo cronológico, linear, pois a imagem e o tempo da técnica podem ser programados, impossibilitando a apreensão segura e precisa do seu tempo.

A aposta na técnica e na ciência resultam em aparelhos como Auschwitz e duas bombas atômicas, o que põe em dúvida a ciência e a tecnologia. Cai por terra toda a ideia de progresso imbutida na crença de que a ciência nos colocaria em outro patamar cultural, além da percepção de que todas as ‘revoluções’ sociais não promoveram uma melhoria efetiva na vida das pessoas. Isso parece revelar que os nossos modelos sofreram um abalo irreparável. Nesse momento, um estado de desencantamento acomete a todos na metade do século XX e outro cenário de possíveis vai se construindo com mais uma revolução (ou programa?), a cibernética, que reorganizaria os fios soltos e os transformariam em pontos zerodimensionais calculáveis.

Segundo Flusser (2011a: 20),

Agimos como criminosos que querem apagar a pista dos seus passos passados. Disfarçamos. O nosso progresso é a farsa. A vacuidade debaixo dos nossos pés não é barroca. O que perdemos não é a fé nos dogmas: perdemos a fé em nós mesmos.

Agora, segundo o autor, fé e saber mudaram de significado. A fé não pode ser mais tida como crença, mas sim como confiança. E o saber não significaria possuir

informação indubitável, mas sim informação merecedora de confiança. Sendo assim, os problemas de fé não seriam mais do tipo: “será verdade isto?”, mas sim do tipo: “posso confiar nisso?” E tanto a fé como o saber entram em crise da confiança. Isto abala todo o jogo de poder informacional, o que leva à construção de códigos cada vez mais sofisticados configurados em caixas pretas.

Para Flusser (2011a: 30),

As proposições da ciência, essa nossa fonte de saber preferencial, não mais pretendem ser indubitáveis. Pelo contrário, se o são, não são tidas por científicas. Tais proposições pretendem ser merecedoras de confiança, precisamente por serem “falseáveis”. Isto implica que fé e saber não mais ocupam posições conflitivas na nossa consciência: ocupam posições complementares. Temos fé na ciência, e aceitamos que a experiência da fé seja uma das fontes do conhecimento. Tal complementariedade é, no entanto, perigosa tanto para as religiões como para as ciências: as duas se relativizam mutuamente. As duas diluem.

Não se trataria, portanto, de oposição entre fé e saber, mas de crise de confiança no homem, inclusive no saber humano. Para o autor, a causa da perda de confiança no homem não se vincula ao saber a respeito dele, mas sim à experiência concreta que temos com ele, com os outros e com nós próprios. E nesse momento, seria importante talvez mantermos a fé na dúvida e na possibilidade do jogo.

A comunicação seria como um estado, enquanto a comunicologia se apresentaria como jogo, um jogo de linguagem, de poder, de cultura. A partir dessa ideia, aparecem questões, como: seria possível ver, no escuro, o jogo acontecendo? Seria possível decifrar o jogo a partir dos processos de pensamento e estratégias de quem joga, dentro do jogo e em se jogando o jogo? Um jogo que tem por nome cultura e da qual não temos muita ideia de onde começa e onde termina em nós. Pois será que conseguiríamos estar diante da cultura e, conseqüentemente, fora dela? É diante dessas questões que lançamos a hipótese de que a comunicação seria construtora de cultura. E é isto que buscamos investigar a partir do que Flusser propõe quando formula a comunicologia.

Flusser vê nosso ambiente contemporâneo como contexto de jogos e isto teria duas fontes, uma seria a nossa práxis de jogo com símbolos, e a outra a de vivermos

programados, já que para ele programas são jogos. Sendo assim, tomaríamos os “jogos por modelos preferenciais de conhecimento e de ação, e tomamos a teoria dos jogos como metateoria.” (FLUSSER; 2011a: 119). Tal atitude não seria apenas mental, mas estaria manifesta em nossos gestos. Passaríamos a agir como jogadores jogados e em jogo.

Para Flusser (2011a: 128):

Vivemos a experiência concreta em função de jogos. Os jogos são nosso terreno ontológico, e toda futura ontologia é necessariamente teoria de jogos. Tudo é ficção, nada é realidade. Somos jogadores de xadrez que sabem tratar-se de jogo, mas para os quais viver é jogar xadrez. Por certo: em vez de elaborarmos novas estratégias, ou jogos meta-enxadristicos, podemos derrubar o tabuleiro. Mas em tal caso não nos emanciparíamos do jogo: cairíamos no abismo translucido, inteiramente insignificante, que se esconde por baixo dos jogos. É para evitarmos tal queda que somos *homines ludentes*.

Assim, como homens que jogam porque sabem jogar, o jogo passa a ser divertimento. Os aparelhos codificariam o mundo de maneira a divertir-nos, tornando o mundo “espetacular”. E, nesse sentido, a vida programada seria a diversão. Essa diversão implica em um gesto de reconfiguração do tempo, pois com os aparelhos como os que produzem filmes, desliza-se entre pontos de vista, sem precisar necessariamente construir uma linearidade, uma história. Não se insiste em um ponto de vista, mas solicita-nos um hábito de uso que não nos exige uma decisão.

Segundo Flusser, tal transcendência pós-histórica não implica, no entanto, em o homem ter-se emancipando dos eventos. Ele passaria a brincar com a história, como um corta e cola. No entanto, a história, enquanto matéria prima, ainda oferece resistência à sua ação manipuladora. Ela ainda imporia suas próprias regras de jogo. Sendo assim, os aparelhos ainda produziriam programas que simulariam a ação de meta-programas.

A história, os eventos não passam de matéria-prima a ser manipulada com tesoura e cola. Visam transformar história em programas, são jogadores. Mas, segundo Flusser, nenhum homem é emancipado, já que ele estaria restrito a determinadas regras do jogo e formularia suas estratégias em função delas.

Tendo em vista esse cenário, a comunicologia proposta por Flusser aponta para uma outra perspectiva de compreensão da comunicação. Para Flusser (2014), a comunicação humana talvez seja a área que se irradia para as disciplinas das ciências da natureza e da cultura. E não o contrário, como muitos insistem. E isso tem um impacto fundamental na construção do conhecimento da comunicação, pois trata-se de outro lugar de observação, que pode contribuir para a compreensão da comunicação e de seus impactos e desdobramentos no contemporâneo.

CAPÍTULO II – MONTAGENS

O progresso do pensamento é absurdo. Ser homem é absurdo. É inalcançável para nós a ingenuidade paradisíaca, o estado anterior à dúvida, a integração portanto. Somos, como homens, seres alienados, seres expulsos. Aceitemos a absurdidade do desterro. Duvidemos o mais possível e duvidemos num máximo de camadas possíveis.

Vilém Flusser

Nas últimas décadas, Vilém Flusser tem sido retomado como objeto de muitas pesquisas no campo da comunicação, da cultura e da filosofia no Brasil e no mundo. Irei me deter sobre algumas dessas pesquisas tentando entender como Flusser tem sido lido a fim de perceber como sua comunicologia e seu conceito de comunicação são entendidos.

Tenta-se aqui fazer um exercício arqueológico-filosófico (AGAMBEN; 2010), que duvida das assinaturas indiciadas, para procurar verificar como a episteme do autor se organiza para gerar um *para-deigma* - o que se mostra ao lado - e não se apresenta nem como particular nem como universal, mas como um “objeto singular que se dá a ver como tal (e) mostra a sua singularidade.” (AGAMBEN; 1993: 16).

Na maioria dessas pesquisas, os investigadores tratam de vários conceitos ou apenas de um conceito a fim de, a partir deles, traçar diálogos sobre temas contemporâneos. Os conceitos que mais são discutidos são: aparelho, caixa preta, escalada da abstração, pós-história, imagem técnica e imagem numérica, ficção filosófica, dúvida e ciência. Desse modo, ressalta-se a relação entre esses conceitos e a questão da técnica e da mídia, relevando-se a compreensão da contribuição de Flusser como teórico da mídia.

2.1. O que é mídia?

Inicialmente, pode-se identificar dois artigos de Michel Hanke⁴ (2012), intitulados “Semiótica, Mídia, Telemática: reconstrução e síntese de três eixos-chave da comunicologia de Vilém Flusser” (2012) e “A comunicologia segundo Vilém Flusser” (2004). Em ambos, o pesquisador estuda a comunicologia e sua relação com a semiótica, a fenomenologia e a cibernética.

Para Hanke, nos textos *O que é comunicação* e em *Kommunikologie* Flusser responde a questão o que é a comunicação e defende que a comunicação humana tece o véu do mundo codificado e entende o homem como *animal symbolicum*, que explicita as referências a Ernst Cassirer. Segundo o mesmo comentarista, no artigo *On the theory of Communication* seria possível demonstrar que, para Flusser, a teoria da comunicação e a teoria dos signos formariam os dois lados da mesma moeda. Para Hanke, o uso dos conceitos de signos, códigos e comunicação estariam interligados, desse modo um código como sistema de símbolos teria como finalidade a comunicação que, por sua vez, dependeria da mediação de um signo. Assim, para Flusser, “compreender o mundo codificado que nos cerca seria tarefa da teoria da comunicação, sendo que a comunicação envolve processos signicos” (HANKE; 2012: 3). Desse modo, para o pesquisador, mediação signica constituiria conceito muito importante.

Para Hanke (2012: 2), é clara a relação entre Flusser e a semiótica de Umberto Eco, quando Flusser assume os conceitos de ‘designação’ e ‘significado’. Outra relação que Hanke estabelece é entre mídia e telemática. Segundo o pesquisador, Flusser usa o conceito “sociedade telemática para designar a cultura baseada na comunicação digital e em rede” (HANKE; 2012: 4), entendendo que a linguagem digital e o computador mudariam profundamente o mundo, os códigos e a comunicação. Para Hanke, também ficaria clara a influência da cibernética para a comunicologia de Flusser.

Nas obras escritas na década de 80, Hanke identifica este interesse:

⁴ Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, no Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas, e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, na linha de pesquisa “Estudos de Mídia e Produção de Sentido”. Doutorado (1991, Dr. phil., Universidade de Essen, Alemanha, revalidado na modalidade Doutor em Letras: Estudos Literários no Brasil em 2001), dois Pós-doutorados (1991-1992, Universidade de Siegen, Alemanha, 2014-2015, Universidade Livre de Berlim, Alemanha), Livre-Docência em Ciências da Comunicação (1998, Essen, Alemanha). Mestrado em Lingüística, Psicologia e Comunicação (1984, Universidade de Bonn, Alemanha). Tem experiência na área de Comunicação, principalmente nos seguintes temas: análise de discurso, semiótica, teoria de comunicação, comunicação intercultural, e as obras de Alfred Schütz e Vilém Flusser.

sobre a emergência revolucionária dos códigos digitais; emergências estas cujas consequências sobre o futuro pensar, vivenciar e agir do homem individual e da sociedade continuam violentas demais para poderem ser apreciadas em todos os seus aspectos” (HANKE; 2012: 8-9).

Entende-se, portanto, que ao tratar de conceitos como códigos e signos, Hanke procura deixar claro o papel que Flusser atribuiria à semiótica para a construção da sua comunicologia.

Para o comentarista, parece importante destacar que “Flusser não leva suficientemente em consideração a economia e a sua lógica capitalista. Segundo ele, no futuro, não seria mais a economia, mas a comunicação que constituiria a infraestrutura da sociedade” (HANKE; 2012: 11). Através do uso de expressões frequentes como ‘galáxia de gutemberg’ para se referir à telemática, fica claro que sistemas sógnicos não podem ser reduzidos a um sistema simplesmente imagético.

Já em relação à comunicologia, Hanke (2004) entende que a construção dessa noção surge a partir da construção e fundação do programa para o primeiro curso de comunicação no Brasil, Armando Álvarez Penteado, em 1967. Segundo o pesquisador, Flusser acreditava que a comunicação era um campo desordenado e difuso e precisava ser limitado e circunscrito. Analisando Flusser, Hanke identifica o campo da comunicação como um espaço capaz de integrar ciências exatas e humanas. Seria na definição do trabalho para a construção do curso, que Flusser coloca a teoria da comunicação como um meta-discurso de todas as comunicações humanas, de modo que possibilita evidenciar as estruturas dessas comunicações. Para o curso, Flusser divide o programa em três níveis: ontológico, epistemológico e noeticamente engajado. No primeiro nível, busca-se responder: O que é a comunicação? No segundo: Como analisar a comunicação humana para entendê-la? E, por fim: como deve ser a comunicação humana, o que posso fazer nesse sentido? Um percurso que poderíamos identificar como a construção da noção de comunicologia.

Para Hanke (2004: 65), “a comunicologia trata as formas e códigos dessa comunicação, que é definida como processamento, armazenagem e divulgação de informação já existente, assim como a criação de nova informação”. Segundo Hanke, para

Flusser, a comunicação sempre depende da mídia e “que qualquer mídia possui uma lógica própria, ou seja, que uma mídia transmite informações sobre a realidade segundo leis próprias” (HANKE; 2004: 65). E contrapondo-se a Karl Marx, Flusser consideraria não mais a propriedade e a economia, mas a informação e a comunicação como aquilo que confere poder e constitui a infra-estrutura da sociedade. Para Hanke (2004), o que importaria agora seria a maneira de uso e a articulação do código, não a natureza da mídia (como pensaria McLuhan). Para Hanke a diferença entre Flusser e McLuhan estaria na realidade construída pelas mídias e no poder que elas articulariam no jogo social.

Segundo Hanke, Flusser teria percebido a importância da comunicação

para o homem e a sociedade, tanto na forma do diálogo interpessoal como na forma midiática. (...) Para fazer juízo ao caráter específico da comunicação, é indispensável uma noção de troca de informações, e assim ele integra, ainda que de forma crítica e com reservas, elementos da teoria da cibernética”. (HANKE; 2004: 70).

Flusser teria sido “um pioneiro institucional da área da comunicação”, por reunir correntes teóricas diferentes ao campo da comunicação. Além disso, para o pesquisador, Flusser antecipou o conhecimento acerca da sociedade da informação, comunicação e mídia.

Hanke lê Flusser a partir de sua relação direta com o conceito de mídia, que se distingue do conceito de *medium* ou meio técnico, embora seja diretamente influenciado por eles. Desse modo, a leitura de Hanke é uma construção epistemológica a partir da epistemologia flusseriana. Parece ser uma interpretação midiática que coloca a comunicologia dentro de marcos teóricos definidos, mas não detalha os mecanismos internos de funcionamento. Assim, Hanke descobre em Flusser uma comunicologia para pensar e entender a mídia.

2.2. “Enfim, porque nós nos comunicamos?”

Outra leitura pode ser encontrada na pesquisa desenvolvida por Rainer Guldin⁵. No ensaio, “Comunicação e Teoria dos Media”, publicado no livro “Flusser: uma introdução”, de 2008, o autor aponta que Flusser esboçou os aspectos da teoria da comunicação humana, sobretudo a partir de um ponto de vista existencial. Ele acredita que a questão que Flusser parece tentar responder seria: “enfim, porque nós nos comunicamos?”

Para Guldin com base em Flusser,

nós nos comunicamos não tanto para trocar informações entre um receptor e um emissor ligados por um canal, mas antes para criar com os outros uma razão para viver. A comunicação é um ato coletivo, dialógico, intencional e artificial de liberdade, visando a criar códigos que nos ajudem a esquecer a morte inevitável e a falta de sentido de nossa existência absurda. (GULDIN; 2008: 79)

Segundo ele, haveria um modelo flusseriano de comunicação que propõe uma questão diversa dos modelos clássicos: “como conseguimos criar, armazenar e distribuir informação com o objetivo de tornar aceitável nossa condição de seres humanos?” (GULDIN; 2008: 79). E para responder essa resposta, Flusser chamaria atenção para a artificialidade última de todos os códigos, de todas as estruturas comunicativas, de todos os media e da cultura em geral, presentes no seu aspecto de construção.

“O homem cria a cultura para libertar a si mesmo do medo da morte, mas através dessa cultura ele cria tão somente uma nova forma de dependência” (GULDIN; 2008: 81). Sendo assim, segundo Guldin, “a concepção flusseriana de comunicação como esquecimento da morte se liga com a noção judaica de nos lembrarmos dos outros para

⁵ Após concluir estudos em Germanística e Letras/Inglês na Universidade de Zurique e na Universidade de Birmingham (UK), Rainer Guldin fez doutorado em Literatura alemã com uma tese sobre Hubert Fichte. Atualmente, é professor de filosofia da Università della Svizzera Italiana, em Lugano, na Suíça, e responsável pela Revista Flusser Studies. Como pesquisador e escritor, Guldin já produziu diversos ensaios dedicados à obra de Vilém Flusser.

mantê-los vivos. (...) Sobrevivemos juntos nas conversações daqueles que ainda se encontram vivos” (GULDIN; 2008: 81).

Para Guldin, o segundo elemento essencial à teoria da comunicação de Flusser é a natureza fundamentalmente dialógica e intersubjetiva de toda comunicação. Para Guldin, “graças à inescapável dimensão existencial de todos os atos comunicativos, uma teoria da comunicação é acima de tudo uma humanidade e não uma ciência natural. A teoria da comunicação não trata da explicação mas sim da interpretação” (GULDIN; 2008: 82).

Assim,

o ponto decisivo é a escolha deliberada de uma perspectiva específica no sentido pretendido por Nietzsche: a relação intencional do sujeito em direção ao objeto, entendida de maneira fenomenológica de Husserl. Cada perspectiva solicita um enquadramento diferente do sujeito e ilumina determinados aspectos específicos no lugar de outros aspectos possíveis. A comunicação não implica meramente em salvar os dados que teriam sido transmitidos, mas sim: marcar atos intencionais de liberdade. (GULDIN; 2008: 83).

Segundo Guldin, a comunicação para Flusser é neguentrópica. E este seria o terceiro aspecto fundamental. A comunicação humana seria “uma tentativa de negar a morte por meio do acúmulo de informações, isto é, pela produção coletiva e intencional de diferentes códigos” (2008: 86). Com vistas à segunda lei da termodinâmica que postula a lei universal da entropia crescente, Flusser apontaria a busca por criação de códigos e informações como forma de negar a entropia e criar cultura e modelos de comunicação.

Segundo Guldin,

na obra de Vilém Flusser, os códigos e os media operam no sentido de McLuhan: como tradutores e transcodificadores. Enquanto as imagens transformam realidade em situações, o ato de escrever desloca o tempo circular mágico das gravuras para o tempo da história linear. A câmera fotográfica, por sua vez, traduz história em programas (GULDIN; 2008: 87).

Para ele, a pós-história , corresponderia à ausência de fundamento e chão, tanto coletiva como individual. Esse estratégia argumentativa é prefigurada no paralelismo com a ontogênese e com a filogênese. Haveria uma conexão e uma mistura entre os diversos discursos desde a biologia e a história, da filosofia e da astronomia, da teoria da comunicação e o existencialismo, do cosmo e do coletivo. E essa mistura apontaria a importância do etendimento dessas várias camadas que formam o discurso sobre o homem e a importância da tradução como um movimento para trás e para frente, transformando uma realidade em outra.

Para Guldin, a dialética da mediação em processos de passagem das imagens para os textos leva a um impasse.

De acordo com Flusser, em Filosofia da Caixa Preta, à página 11, o propósito dos textos é o de ‘mediar entre homens e imagens’. Ocorre, porém, que os textos podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem. (...) Surge a textolatria, tão alucinatória quanto a idolatria” (GULDIN; 2008: 100).

Em outras palavras, os textos tornam-se inimagináveis, em parte porque o homem deixa de se servir dos textos, passando a viver em função deles. E aí,

a pós-história assume o lugar da história pela invenção de imagens técnicas que procuram tornar os textos novamente imagináveis. Ao fazer isso, a pós-história desdobra o progressivo desenvolvimento linear da tradução de imagens em textos, trazendo-os de volta às suas origens e além. Flusser descreve a pós-história, à página 78, como um ‘processo circular que retraduz textos em imagens’, isto é, de textos em imagens técnicas (GULDIN; 2008: 101).

Sendo assim, para Guldin, a pós-história seria esse processo de retradução constante de textos em imagens que transformaria o processo linear de tradução em um processo circular.

É interessante perceber, nas leituras empreendidas sobre a obra de Flusser, como a comunicologia vai sendo construída e desconstruída ao longo das suas próprias

publicações e, depois, através das interpretações feitas da sua obra. No livro, “O mundo Codificado”, Flusser trata a comunicação humana como “um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte” (FLUSSER; 2007b: 90), assim:

(Ela) tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. Em suma, o homem comunica-se com os outros; é um ‘animal político’, não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão. (FLUSSER; 2007b: 91).

Assim, para Guldin, poder-se-ia inferir que pensar a comunicação humana para Flusser a relacionaria à descoberta do mundo como um outro, ao mesmo tempo em que nos faz descobrir como podemos dele nos empossar. Desse modo, Guldin vê, em Flusser, a possibilidade de uma abertura para a compreensão de que o eu é um outro e o outro está em mim e me provoca. Segundo o comentador, esta compreensão amplia o que chamamos de comunicação e poderia nos devolver à consciência da condição humana.

Nessa perspectiva, salienta-se que a teoria da comunicação, para Flusser (2007b: 91), “ocupa-se com o tecido artificial do deixar-se esquecer da solidão” e “tem que criar significados”, porque é humanidade. A comunicação humana é vista a partir do ponto de vista da existência – tentativa de superação da morte na companhia dos outros – ou de um ponto de vista formal – produção e armazenamento de informações – e nessa articulação de pontos de vista, o comentarista acredita que é por esta razão que estamos todos engajados na comunicação.

Na interpretação de Guldin, Flusser (2007b: 96) trata a “comunicação humana como um fenômeno da liberdade”, “porque sem possibilidade de decisão, não há significado na vida”, mesmo sendo a liberdade inexplicável porque contraria todas as explicações possíveis. Assim, a mente se rebela contra a morte, pois ela quer ser livre. E seria nesse desejo de liberdade, segundo a interpretação do comentarista (2008b) que o homem se apropria do tempo, buscando a preservação do mundo no tempo e entendendo a comunicologia como neguentrópica.

O entendimento de Guldin sobre o conceito de comunicação humana de Flusser difere da abordagem de Hanke, pois o coloca numa posição mais existencial e menos funcionalista ou utilitária. A relação é mais sobre o que estaria implícito nos processos da comunicação humana e nos contextos existenciais de vida, via criação de códigos e linguagem. Ao final, escolhendo outro eixo interpretativo possível, é necessário salientar que Guldin constrói outra comunicologia, a partir da comunicologia de Flusser. Esta leitura se distancia em certa medida do eixo de construção epistemológica de Hanke, e se aproximaria um pouco do próximo pesquisador estudado.

2.3. Comunicologia ou Culturologia?

Outra possibilidade de leitura da obra de Vilém Flusser é a que faz o pesquisador Norval Baitello Júnior⁶ (2010). Ele tem desenvolvido, ao longo dos anos, uma ampla investigação e sistematização sobre a obra do autor. Baitello amplia as discussões que Flusser propôs e as desenvolve para tratar da questão da comunicação e os impactos gerados por uma era iconofágica e pelos ambientes que ela constrói, apontando para uma reflexão na qual os processos comunicativos geram novas configurações na cultura contemporânea.

Desse modo, Baitello observa que Flusser não faz propriamente uma discussão sobre ambientes comunicacionais, mas indica a força da construção de realidade que as imagens técnicas podem gerar. Assim, Baitello amplia o conceito de Flusser sobre a imagem e constrói uma outra comunicologia ou até mesmo, como ele tem chamado, uma culturologia. Monta sua epistemologia na relação entre o conceito de cultura, lixo, detrito e imagem e relaciona os conceitos de Flusser com outros conceitos como *Nachleben*, de Aby Warburg, ou a noção de corpo para Dietmar Kamper ou mídia-corpo para Harry Pross.

No livro “A serpente, a maçã e o holograma. Esboços para uma Teoria da Mídia”, publicado pela Paulus, em 2010, Baitello delineia alguns cenários em diálogo com Flusser

⁶ Professor titular na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Doutor pela Freie Universität Berlin. Foi Professor convidado das Universidades de Viena, Servilha, S. Petersburg, Autonomia de Barcelona e Évora. É um dos principais estudiosos no Brasil da obra de Vilém Flusser.

e observa que Harry Pross e Aby Warburg, desenvolvem uma reflexão e crítica a respeito das imagens midiáticas que lhes permite esboçar uma Teoria da Mídia e das Imagens.

Para a interpretação de Baitello, parece interessar a construção de uma reflexão sobre a filosofia da gula e as questões do detrito produzido pela cultura. Para isso, a cultura vai devorando tudo num processo de gula informacional, em que o espaço-tempo tem suas dimensões retiradas e as coisas começam a serem despidas de sua materialidade, a fim de transformá-las em não-coisas. Assim, “a rigor trata-se de uma variante da devoração de corporeidades para sua crescente transformação em não corporeidades ou acorporeidades”. (BAITELLO; 2010: 20).

Para Norval, o conceito de escalada da abstração aparece na obra de Flusser como marco de uma virada para uma posição menos pessimista dos desenvolvimentos técnicos, entretanto, ainda continua evidente uma crítica a este desenvolvimento tecnológico, no momento que aponta a dissolução da vontade do funcionário diante do aparelho.

O conceito de funcionário, é central. Há uma inversão nos vetores da vontade de quem opera ou usufrui um aparelho: não mais o homem determina as ações das máquinas, mas ao contrário, são elas que o fazem querer, direcionam sua vontade para o campo de suas próprias potencialidades. (...) E aqui está uma marca da teoria dos media de Flusser: a abstração da materialidade representa igualmente uma abstração da vontade. (BAITELLO; 2010: 39).

Assim, o abstrato engoliria todas as realidades espaciais, sendo a abstração uma forma de subtração. Nesse sentido, “o ponto engole a linha, que já engoliu o plano, que por sua vez já engolira o volume. Assim também as não coisas vão progressivamente devorando as coisas”. (BAITELLO; 2010: 42). Teríamos, então, uma escalada que leva ao fundo vazio.

A leitura que Baitello faz de Flusser se estabelece em diálogo com Dietmar Kamper, quando propõe que “a grande vítima sacrificial é, portanto, o espaço, *habitat* do corpo. A perda do primeiro significará a aniquilação do segundo. Um grande vácuo se abre, um espaço de saudade do espaço” (BAITELLO; 2010: 43). Todavia e apesar da anterior aproximação, Baitello observa que

o que ocorre é uma dissolução (odiosa) da fronteira, pela qual se processa a invasão do espaço habitável, tornando-o inabitável, pois totalmente perfurado. Por seus buracos penetra o furacão da mídia que ocasiona a chamada terceira catástrofe, o retorno a um nomadismo sem corpo. Ou a um sedentarismo sem alma. (BAITELLO; 2010: 46).

Buscando montar um mapa dos processos de comunicação e sua ciência associados aos ambientes culturais, Baitello aproxima as noções de imagens técnica de Flusser ao pensamento de Aby Warburg, e o conceito de expansão do corpo de Harry Pross aos quatro degraus da escalada da abstração de Flusser. Segundo Baitello, a comunicação seria um paradoxo, ponte que se constrói sobre abismos ou abismo que se constrói sob pontes:

não apenas é uma ciência social aplicada, mas inegavelmente uma ciência da cultura. Eletricidade e serpente, imaterialidade e imagem, oralidade, escrita e história, gesto e corpo, memória e aparições, presença de ausências e presença de presenças, coisas e não coisas, tais aproximações ou distanciamentos nos permitem pensar a comunicação como ponte que se constrói sobre abismos. Mas também nos obrigam a entrevê-la como abismos que se constroem sob as pontes. (BAITELLO; 2010: 67).

2.4. Flusser criador de uma teoria (filosofia) da história?

Já o pesquisador Rodrigo Duarte⁷ no artigo, “A Crítica da cultura de massas em Theodor Adorno e Vilém Flusser”, de 2013, faz uma conexão entre o pensamento dos dois filósofos, mesmo considerando suas diferentes formações filosóficas, já que Flusser foi mais influenciado por Wittgenstein e Heidegger. Para Duarte,

é possível constatar que, no tocante à crítica da cultura de massas, há semelhanças importantes entre os pensamentos de ambos os filósofos (Theodor Adorno e Vilém Flusser). (...) Enquanto Theodor Adorno é amplamente tido como um pessimista em suas avaliações sobre a cultura contemporânea, Vilém

⁷ Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel. Sua atuação está vinculada a Ética, Estética e Filosofia Social, a partir dos temas: Escola de Frankfurt, autonomia da arte, arte contemporânea e arte de massa. Em relação aos estudos voltados para Vilém Flusser, seu interesse se encontra no conceito de pós-história.

Flusser é considerado por muitos um entusiasta dos novos media e – portanto – um otimista quanto às suas possibilidades para o surgimento de novos e interessantes fenômenos culturais. (DUARTE; 2013: 65).

O pesquisador explora alguns tópicos que se aproximam da crítica à indústria cultural de Adorno e da “filosofia dos media” de Flusser, assinalando a correspondência com as passagens, especialmente da Dialética do Esclarecimento. “O ponto de partida para essa exposição é a consideração dos posicionamentos de Flusser em dois aspectos principais: o primeiro é uma certa ‘filosofia da história’; o segundo consiste num diagnóstico crítico do presente” (DUARTE; 2013: 65).

Segundo o pesquisador, Flusser desenvolveu uma “teoria da história” que assinala, em grandes linhas, o desdobramento dos fatos que implicaram no crescente predomínio do código unidimensional que ocorreu até recentemente, quando começaram a aparecer alguns sinais de crise, cujo significado se verá a seguir. Para ele, é importante observar que o advento de cada um desses códigos fundantes traz consigo o aparecimento de uma elite que os manipula às expensas do resto da sociedade. Isso ocorreu com o surgimento das imagens tradicionais, a partir do qual uma casta de sacerdotes compunha os seus codificadores e decodificadores.

Assim, para ele,

o esboço flusseriano de uma ‘filosofia da história’ sugere que cada *medium* foi inventado para suprir carências humanas, sendo que aquele que sucedeu o anterior como predominante resolveu parte do problema, introduzindo, por outro lado, novos desafios à consciência: os textos visavam combater a idolatria enquanto modo mágico-místico de ofuscamento da percepção da realidade; mas, em determinado momento, eles também se mostraram propensos a ocasionar uma patologia que Flusser chama de “textolatria”, i.e., a crença de que o universo conceitual, por si só, pode dar conta da realidade como um todo. Nesse sentido, o advento das imagens técnicas, ao mesmo tempo em que poderia se constituir numa oportunidade de correção da textolatria, representa o perigo de retrocesso à consciência mágico-mística, na medida em que a maioria das pessoas não compreende a mediação de códigos lineares (textos científicos, algoritmos

matemáticos) na produção do que só aparentemente é uma imagem no sentido tradicional”. (DUARTE; 2013: 67 – 68).

A aproximação que Duarte faz entre Adorno e Flusser encontra-se na reflexão histórico filosófica e na cultura de massas, já que as imagens técnicas seriam o código fundante da possibilidade da pós-história. A semelhança estaria num trecho da “Dialética do esclarecimento”,

em que os autores se apropriam do canto duodécimo da Odisseia, no qual é relatado o ardil de Ulisses para não sucumbir à sedução do canto das sereias. (...) Como é bem conhecido, Horkheimer e Adorno tomam essa passagem como uma alegoria da condição da maioria das pessoas no ‘mundo administrado’, enfocando especialmente sua situação cultural: Graças aos modos de trabalho racionalizados, a eliminação das qualidades e sua conversão em funções transferem -se da ciência para o mundo da experiência dos povos e o assemelham, tendencialmente, àquele dos anfíbios” (DUARTE; 2013: 74).

Segundo Duarte,

regressão das massas, hoje, nada mais é do que a incapacidade de ouvir o inaudito com os próprios ouvidos, de tocar o intocado com as próprias mãos. Não são menores as coincidências entre os pontos de vista do trecho da Dialética do Esclarecimento e o de Pós -história. Vinte instantâneos e um modo de usar. Chama a atenção, por outro lado, o fato de Adorno e Horkheimer compararem a capacidade cognitiva dos indivíduos regredidos à dos anfíbios, enquanto Flusser, cerca de quarenta anos depois, afirma que ela seria inferior à capacidade digestiva dos vermes. Fica a questão de saber se Flusser apenas teria sido ainda mais enfático do que Adorno e Horkheimer, ou se – pressupondo que aqueles autores teriam razão – nós teríamos regredido a uma condição espiritual ainda inferior nesse período (DUARTE; 2013: 76 – 77).

Mais uma vez identificamos a construção de outra epistemologia a partir da epistemologia flusseriana. Duarte, diferentemente dos pesquisadores anteriores, escolhe como ponto nodal a pós-história e a partir dela cria uma rede que aproxima e relaciona as ideias de Flusser aos pensadores da Teoria Crítica da Comunicação. Trata-se de uma abordagem mais sociológica e difere das abordagens feitas por Hanke (funcionalista), Guldin (existencialista), Norval (culturalista). Mais uma vez a comunicologia de Flusser abre caminhos para as desmonagens e montagens de jogos de interpretação na reconstrução de mais outra comunicologia.

2.5. Qual o lugar do pós-humano na comunicação?

Outros pesquisadores que estudaram a obra de Flusser são Erik Felinto⁸ e Lúcia Santaella⁹. No livro, “O explorador de abismos. Vilém Flusser e o pós-humanismo” (2012), os autores buscam relacionar o pensamento de Flusser à tecnologia e ao conceito de pós-humano, já que pressupõem

que Flusser captara, em momentos iniciais, as energias mentais que tomariam corpo apenas no ambiente acadêmico alemão de meados dos anos 80. Desse modo, um conjunto de questões de ordem filosófica e midiológica, como a materialidade dos meios, o tema do arquivo, a tríade armazenagem (Speicherung), processamento (Verarbeitung) e transmissão (Übertragung), o interesse por noções como as de código e tradução e, finalmente, a problemática do pós-humanismo constituíram, em maior ou menor grau, o parentesco intelectual entre Flusser e a chamada German media theory. (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 19).

Entretanto e ao mesmo tempo, os autores apontam que a problemática do pós-humano estaria mais vinculada ao “contexto de reflexão de Friedrich Kittler e Niklas Luhman, e não ao contexto do pensamento flusseriano” (FELINTO;SANTAELLA; 2012:

⁸ Professor Associado da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Doutorado em Letras pela UERJ e estágio de pós-doutoramento Sênior na Universität der Künste Berlin sobre Teorias da Mídia alemães. Tem como temas de pesquisa: cibercultura, epistemologia da comunicação, Imaginário, Estudos de Cinema e Teoria Literária.

⁹ Professora titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Doutorado em Teoria Literária da PUC-SP e Livre-docência em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Suas áreas de pesquisa são: comunicação, semiótica cognitiva e computacional, inteligência artificial, estéticas tecnológicas e filosofia e metodologia da ciência.

19). A leitura que os autores fazem de Flusser perpassa um viés tecnológico contemporâneo, tendo em vista que Flusser não trata do pós-humanismo em sua obra. O que indica mais uma vez a característica de montagem de epistemologias a partir da comunicologia de Flusser.

Apontam também que há uma série de diferenças entre Kittler e Flusser, no entanto eles ressaltam que

ambos apresentam marcado interesse em desconstruir o sujeito liberal clássico, independente, autônomo e em plena posse de si, que se tornou, de fato, absolutamente insustentável na situação contemporânea. Em seu lugar deverá surgir uma subjetividade descentrada e distendida nas redes tecnológicas (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 21).

Interessa aos autores o conceito de rede, pois acreditam que

a noção de rede em Flusser possui tamanha centralidade que envolve o desenvolvimento de uma nova ética, de uma nova epistemologia, de uma nova filosofia. Na sociedade telemática, será necessário considerar uma outra e diferente experiência do humano. ‘Nós nos encontramos em uma revolução comunicacional, na qual um ser-para-o-outro (Füreinandersein) intersubjetivo projeta pseudorealidades’ (FLUSSER, 2009b: 82). Caberá a esse novo homem projetar o mundo no qual irá habitar. E os limites desse mundo serão os limites da sua criatividade. (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 21).

“Nesse aspecto, poder-se-ia dizer que Flusser é mais otimista que Kittler. A partir de outra perspectiva, porém, também seria possível afirmar que Flusser conserva certo ‘humanismo residual’, do qual Kittler procurou se desvencilhar por completo” (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 21). A dissolução completa da figura face às tecnologias é um passo que Flusser se recusa a dar. Seria nas noções de jogo e criatividade que os autores acreditam que Flusser localiza “o essencial da experiência humana”. Assim, criar redes significaria articular “competências cruzadas, promover hibridismos, fertilizar o devir” (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 21 - 22).

Segundo os autores, para Flusser, não se trata efetivamente de afirmar o humano em detrimento da máquina (ou do animal), mas de acoplar criativamente homem e aparato. Eles associam o pensamento de Flusser à cibernética, mas deixam claro que:

todavia, mesmo que não existisse presença significativa de tal literatura nessa lista (parcial) de leituras de Flusser, poucas outras influências intelectuais são tão claramente indetectáveis na obra do pensador como a fenomenologia e a cibernética. Ainda que, como adverte Philip Gochenour, Flusser não costume esboçar ‘nenhuma relação explícita entre seu pensamento e o dos ciberneticistas ou teóricos sistêmicos contemporâneos’ (2005, p.02), a terminologia e o repertório de conceitos da cibernética atravessam a obra do autor do início ao fim. Nesse sentido intriga o fato de o ensaio de Gochenour ser precisamente um dos pouquíssimos estudos que conhecemos dedicado especificamente a dissecar as conexões entre Flusser e a cibernética. (...) Para Gochenour, o autor de *Flisofia da Caixa Preta* adota uma visão cibernética dos sistemas sociais, já que estes (assim como os sujeitos que os compoem) teriam como função primordial amearhar informações capazes de colaborar para o equilíbrio e manutenção do sistema. Como os famosos termostatos dos ciberneticistas, o sujeito flusseriano assimilaria informações do seu ambiente, de modo a ajustar-se em relação a ele e, em seguida, secretar novas informações capazes de alterá-lo” (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 53).

Para os autores, outra dimensão importante do pensamento de Flusser consistiria na fundação de uma nova ciência: a comunicologia. Segundo eles, “não apenas mais uma ciência como qualquer outra, senão uma espécie de superciência, dedicada a investigar todo o campo do comércio simbólico do homem, toda a economia simbólica da troca de informações em sociedade” (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 55). Como consequência, interpreta-se que Flusser realiza uma inversão: a comunicologia consistiria em englobar todas as ciências do homem e não apenas ser um aspecto das ciências humanas. Nessa nova ciência, Flusser se aproximaria da sugestão de Kittler de uma “expulsão do espírito das ciências humanas” e adotaria uma perspectiva, segundo os autores, mais funcionalista e cibernética dos processos comunicacionais. “Essa abordagem cibernética é reforçada pela forma como o pensador trabalha os conceitos envolvidos (transmissão, mensagem, símbolo)” (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 55).

Sendo assim,

a comunicologia seria, antes, um saber que permite, a partir do ponto de vista da comunicação, conquistar um olhar sinóptico e aglutinante de todas elas, atravessando, assim, fronteiras disciplinares. Mas também era essa a pretensão fundamental da cibernética. Como ‘ciência da comunicação e do controle’, tanto dos seres vivos como das máquinas, ela almejava reunir todas as ciências. (...) Seu desenvolvimento implicava o surgimento de uma ‘nova linguagem universal’, capaz de romper as falsas dicotomias entre mente e matéria, humano e não humano, máquina e organismo (Bowker, 1993, p.117). A transmissão de mensagens, o equilíbrio dos sistemas, a consideração dos canais e dos códigos constituíam elementos centrais do pensamento cibernético. Além disso, o fim das antigas dicotomias significava uma radical reconfiguração da clássica oposição entre natureza e cultura – uma proposição que também constituía elemento central da comunicologia. Nessa última, a comunicação humana deveria ser “desideologizada” e entendida, pois, apenas como mais uma dentre as muitas diversas espécies de transmissão (de informação) presentes na natureza. O interessante aqui é a simultânea naturalização e desnaturalização dos processos comunicacionais simbólicos. Pois a tarefa da teoria da comunicação seria a de “investigar a comunicação humana como fenômeno natural com tendências antinaturais” (2007,p.247). Isso porque a comunicação humana parece contrariar o segundo princípio da termodinâmica.” (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 56)

De que trata a comunicação humana a partir dessa perspectiva? Segundo os autores, a comunicologia de Flusser trataria de armazenar, processar e transmitir informação adquirida, resumindo a cultura nesses três procedimentos computacionais. E, assim, a ciência da comunicação se ocuparia de estudar esses processos que englobam, virtualmente, todo o universo da cultura. “Desse modo, ela poderá vir a ocupar a mesma posição que a teologia antes ocupava como rainha das ciências. Talvez ela venha constituir o domínio de uma nova fé-pré-religiosa” (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 59).

Os autores observam uma indecisão quanto ao lugar do homem na comunicologia. “Trata-se de um ser natural, do qual se deve extirpar a danosa fantasia do espírito, ou antes antinatural, agente consciente de uma luta de sentido contra a entropia” (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 65), e esta indecisão, segundo os autores, repete-se em sua reflexão sobre o aparato.

A reflexão de Flusser subsiste, pois, distendida numa tensão permanente entre o reconhecimento dos determinantes tecnológicos e a autonomia do agente humano; entre a defesa de uma necessária revisão do humanismo clássico e a convicção de que é interessante preservar certa singularidade do humano face às outras formas de vida deste planeta. (FELINTO;SANTAELLA; 2012: 65).

A esta altura, os comentaristas salientam que é importante apontar que, para continuar no percurso que tenta nos levar à comunicologia, não podemos escapar dos objetos técnicos, aparatos, aparelhos, porque não é possível pensar a comunicologia sem ser na tensão permanente entre o reconhecimento dos determinantes tecnológicos e nova configuração do que poderia ser a autonomia do agente humano. Aqui, o conceito de aparelho propõe um debate do grau de importância do próprio aparelho nas relações funcionais e ontológicas que estabelecemos com ele, tanto como instrumento, quanto como modelo. Em consequência destacam que, para Flusser (2011b: 38), aparelhos são o conjunto de objetos produzidos, trazidos da natureza para o homem, que perfaz a cultura.

2.6. Ficção filosófica: por que tem que ser assim e não assado?

Outra pesquisa importante é a desenvolvida por Gustavo Bernardo¹⁰. Suas pesquisas sobre a obra de Vilém Flusser estão vinculadas ao ceticismo filosófico. Para ele, o pensamento do Flusser é atravessado por um exercício de suspensão do juízo que é tanto fenomenológico quanto cético, na linha do ceticismo clássico grego. Ele realizaria um exercício permanente de pensar sob uma perspectiva diferente daquela que ele mesmo e o seu interlocutor, o seu leitor, se encontram acostumados. Sua pretensão parece ser a de deslocar o leitor, deslocando antes ele mesmo, da zona de conforto, para forçá-lo a uma outra perspectiva. Foi este movimento que levou Bernardo ao estudo do ceticismo filosófico e a levantar a hipótese de que a própria ficção seria eminentemente cética. “De que toda ficção, mesmo quando escrita por um dogmático, por um ortodoxo, por um reacionário, ela acaba sendo, se tiver o mínimo de qualidade, basicamente cética, ou seja, suspensiva.” (BERNARDO; 2012: 01).

¹⁰ Professor Associado da UERJ. Doutorado em Literatura Comparada pela UERJ e pós-doutorado na Faculdade de Filosofia da UFRM. Sua publicação sobre Vilém Flusser intitulado “A dúvida de Flusser” recebeu menção honrosa na categoria Teoria Literária no prêmio Jabuti., em 2003. É considerado um importante estudioso do Flusser no Brasil.

Para Bernardo, o fato de Flusser estar sempre em movimento e fora de sua pátria, sem chão e sem fundamento,

o pensamento de Vilém Flusser parece atravessar várias áreas sem se fixar em nenhuma e sem permitir que nenhuma o fixe. Deste modo, gera-se a necessidade de chamar, para cada encontro desses, pessoas fora do ninho, até porque o próprio Flusser sempre esteve fora do ninho. (BERNARDO; 2012: 02).

Nesse sentido, a principal função da ficção seria

a de nos perspectivizar, ou seja, a de nos tirar da nossa perspectiva habitual e nos oferecer uma outra. Toda ficção nos joga no campo de uma outra perspectiva, no campo da perspectiva do narrador ou do personagem. Ora, o pensamento de Vilém Flusser faz a mesma coisa, deslocando-nos da nossa perspectiva e forçando-nos a ver e pensar por outro ângulo. (BERNARDO; 2012: 03)

Bernardo cita que não à toa, Abraham Moles considerou Flusser o autor de uma espécie de ‘ficção filosófica’.

Para ele,

a ficção filosófica de Vilém Flusser já buscava dessacralizar a religião para sacralizar o cotidiano. (...) Flusser faz uma crítica muito forte às estruturas dogmáticas das religiões e das diferentes instituições religiosas, mas ao mesmo tempo busca reviver a reverência perante o mistério, o que inspira a sua ideia de tentar sacralizar o cotidiano. Seu esforço de sacralização do cotidiano não deixa de ser um modo de assumir o caráter de ficção de toda a realidade, pelo menos de toda a realidade que conhecemos. Ora, a ficção em sentido estrito, a ficção que se assume ficção, é um discurso sobre a realidade que ao mesmo tempo nega a realidade. A ficção parece perguntar sempre: por que tem que ser assim e não assado? (BERNARDO; 2012: 03)

O espelho, segundo ele, é o que Flusser define como um ser que nega:

se pensarmos no espelho como uma coisa, podemos nos contentar com a definição ou do dicionário ou do vendedor de espelhos. Se, todavia, quisermos pensar filosoficamente, portanto como um ser, precisaremos defini-lo dessa maneira: como o ser que nega. O espelho reflete porque não nos deixa atravessá-lo, devolvendo-nos apenas uma imagem invertida e menor. (BERNARDO; 2004: 04)

Em outro ensaio intitulado, “meu bem, você não entendeu nada”, trata do entendimento de Flusser da necessidade da dúvida para o pensamento. O título do ensaio seria como Flusser reagia. Segundo Bernardo, a expressão agressiva e irônica também significa ‘meu bem, eu também ainda não entendi nada’, porque, segundo ele, de fato nós não sabemos nada, já que nosso conhecimento seria construído por meio de ficções reguladoras que nos permitem agir “como se” soubéssemos. Logo, deveríamos retardar o entendimento o quanto possível, a fim de que seja possível pensar.

Seria importante, então,

levar a *epoché* fenomenológica até o seu limite, protegendo a dúvida e suspendendo o juízo pelo máximo de tempo. Em outras palavras: é preciso seguir o programa cartesiano da dúvida metódica contra o próprio Descartes, ou seja: é preciso compreender que o pensamento ou é sinônimo de dúvida, ou então não é pensamento. Faz-se necessário retomar o conhecido adágio cartesiano, mas na sua versão integral. O adágio completo reza que “*dubito ergo sum, vel quod item est, cogito ergo sum*” – “duvido, logo, existo, ou, o que significa o mesmo, penso, logo, existo. (BERNARDO; s/d: 01)

Esse seria o estilo de Vilém:

os pontos por onde ele segura o seu tapete imaginário são como pílulas efervescentes do assunto, como reflexemas formados ao sabor da argumentação, como projetos e projéteis de ideias que sempre demonstram o poder de remeter a universo mais amplo. Tais projetos e projéteis se mostram muito ágeis no discurso, prestando-se a construções retóricas estonteantes. (BERNARDO; s/d: 02).

Segundo Bernardo,

porque todo discurso é forçosamente ficcional e não pode não sê-lo, mas ao mesmo tempo não pode assumir isso, mas ao mesmo tempo precisa fingir que diz a mais pura verdade científica e objetiva”. Assim, Flusser “nos obriga a pensar no caráter ficcional dos discursos usando um elemento do próprio discurso contra todos os discursos da certeza, portanto contra todos os discursos dogmáticos. Ele põe os dois pontos a meio de uma palavra para quebrá-la. (BERNARDO; s/d: 03).

Assim, para o pesquisador,

a filosofia de Vilém Flusser é uma ficção filosófica. Ora, com ficção não se concorda, da ficção não se discorda, porque, na ficção, apenas se embarca. Se na ficção *strito sensu* é preciso suspender a descrença para aproveitar a leitura, na ficção filosófica de Flusser é preciso suspender as nossas próprias crenças, para que possamos enxergar as novas perspectivas que se abrem. (BERNARDO; 2012: 04).

Aqui é importante perceber que a própria comunicologia é posta em questionamento. Se a comunicologia é uma ciência, é também ficção científica. Está na ordem do “e se” e não da prova e da verdade. Por isso, pensá-la pode ser pô-la em dúvida, tendo em vista que a comunicação humana não pode ser apreendida e determinada.

Nesse sentido, a posição de Bernardo sobre a obra de Flusser, é a de que a comunicação humana pode ser entendida como processo em fluxo, e a teoria da comunicação seria o *locus* dos nomes próprios que são chamados pela comunicologia. A comunicologia cria sistemas intelectuais, ficções, que podem ser capazes de colocar em jogo os elementos constitutivos da comunicação humana, permitindo, portanto, a dúvida e as possibilidades criadoras de comunicologias.

Aqui o pesquisador se propõe a fazer uma análise a partir do ceticismo presente na obra de Flusser e lança reflexões sobre conceitos de dúvida e ficção, aproximando suas interpretações da teoria literária. Mais uma vez fica claro como Flusser torna-se, para os vários pesquisadores estudados, um alibi para a produção de comunicologias. E a hipótese

para que isso aconteça é a de que é possível jogar com os elementos constitutivos da comunicologia de Flusser. Desse modo, os pesquisadores de sua obra encontram um meio para combinar variáveis e construir uma rede teórica que se dirige para a produção de distintas comunicologias.

Neste exercício, percebe-se diversas leituras e interpretações da obra de Vilém Flusser. Para Bernardo,

o estilo flusseriano, por não ser feito de axiomas, sequer de proposições, encontra-se sempre aberto a interpretações, alterações, acréscimos e reduções. Essa descrição do seu método sugere um pensamento generoso, no sentido etimológico do termo: aquele que gera e engendra outros pensamentos. (BERNARDO; s/d: 03).

Há outros livros, artigos, teses e dissertações que desenvolveram estudos que tem como referência a obra de Flusser e dialogam com ele a fim de desenvolver investigações nas diversas áreas do conhecimento, que vão das artes, à literatura, educação, semiótica até a ciência e a filosofia, possibilitando olhares que suscitam novas interpretações dos temas, assim como dos conceitos desenvolvidos por Vilém Flusser.

Percebe-se que Flusser monta sua comunicologia de forma entrópica e, por isso mesmo, passível de desmontagens e remontagens a partir de eixos conceituais como técnica (modelo científico), imagem técnica (códigos que modelam a realidade) ou pós-história (desmonte da linearidade do tempo para organizar outros espaços de tempo). Esses eixos possibilitam a desmontagem e montagem de epistemologias que inventam novas comunicologias.

Essa invenção é possível, porque estamos em um tempo-espaço que, porque estamos imersos na rede, nos possibilita olhar para ela. Mas nós somos os observadores e somos nós que construímos os pontos de contato. Após a leitura atenta dos comentadores e de suas construções epistemológicas a partir da obra de Flusser, observa-se que a rede epistemológica sempre se propõe outra. E esta é uma característica do

pensamento de Flusser: a abertura de possibilidades de combinações e interpretações possíveis na montagem e desmontagem da comunicologia em jogo.

Assim, cada comentarista constrói sua epistemologia a partir de Flusser. E é esse o movimento que Flusser parece propor aos seus leitores, quando escreve:

Empenho-me em jogo de pergunta e resposta, em diálogo criativo: esse jogo é a estrutura do meu universo. Assumo-me jogador de jogo cuja estratégia é a de que todos os jogadores sejam vencedores: a cada lance o universo do jogo fica enriquecido, a cada lance as regras do jogo se modificam. Perco-me nesse jogo, perco-me nos outros e com os outros. (FLUSSER; 2008a: 149).

No entanto, em alguns casos, os comentadores não parecem jogar com ele; não parecem duvidar do que ele propõe. Por vezes, acabam o jogo, acreditando que ganharam, quando talvez não tenham sido vencedores, pois esqueceram que o duvidoso se impõe e acreditam que a indeterminação e o acaso permanecem na aparente harmonia e ordem dos conhecimentos construídos.

Muitas vezes, tomam seus conceitos como definitivos e os funcionalizam em suas áreas de pesquisa. A dúvida, às vezes, não parece ser um exercício. E entende-se que não é fácil duvidar quando as questões são aparentemente bem resolvidas como tendem a ocorrer com as boas questões. Trata-se de uma estratégia diabólica, pois semeia a dúvida e abala as certezas.

Percebe-se que neste movimento, não existe uma leitura certa ou errada, boa ou má da obra de Flusser. Existem leituras possíveis de uma obra diversa e construída no fluxo do tempo e em diálogo. A partir da leitura dos comentaristas, encontra-se entendimentos múltiplos. Muitas vezes, as interpretações de um comentarista e de outro têm pontos de contato, outras vezes são quase opostas. Isto parece acontecer porque Flusser não fornece conceitos estáticos, mas modos de dizer e pensar, “modos de usar” com vetores cognitivos que ultrapassam os próprios conceitos que constrói. Isto permite que os comentadores e quem escreve esta tese joguem com ele em comunicação dialógica.

Flusser parece nos guiar até nós mesmos e não até ele. Ao ler atentamente sua obra, percebe-se que ele permite (e parece desejar), caso queira-se, desconstruir aspectos

de nós mesmos para, num salto, enxergar para além do dado e abrir nossos olhos para além da razão. Como se dissesse: não acreditem no que escrevo. Duvidem. Usem os elementos que disponho aqui para jogarem comigo. Assim, podem descobrir e criar.

CAPÍTULO III – MONTAGEM/DESMONTAGEM

Eu sou fluxo de pensamentos que duvidam.

Vilém Flusser

É no exercício diabólico da dúvida que se passa a jogar com Flusser. Um jogo duvidoso e em conversação. Trata-se de uma epistemologia da dúvida, um exercício de combinação e recombinação de variáveis e invariáveis no processo de comunicação. Para isso, jogamos com seus conceitos e com as possibilidades de combinações possíveis na remontagem da comunicologia em jogo.

A comunicologia aqui é pensada como jogo, pois têm características comuns. Tanto o jogo como a comunicologia são atividades voluntárias, precisam contar com a disponibilidade dos jogadores, o que os fazem participantes do próprio domínio da liberdade de jogar. Outra característica é que ambos tratam de um movimento motivado pela vida cotidiana. Por fim, existe neles um aspecto de limitação de tempo e espaço: joga-se até ser possível atingir algo que lhes é comum, certa meta, certo fim, certa comunicação. Enquanto o jogo decorre, tudo é movimento, fluxo.

Além disso, tanto o jogo, como a comunicologia supõem código, regras, um sistema de ordem, entendendo-se ordem como a tensão permanente entre certeza e caos. Por isso, toda comunicologia tem suas regras e impõe um tipo de epistemologia. Ao pensar a comunicologia como jogo, poderíamos dizer que a função desta seria uma luta (jogo) para melhor coordenar alguma coisa. Essa “coisa” seria a comunicação. Isto, porque a comunicação está, por natureza, num ambiente instável. E a vida cotidiana pode lhe causar impactos externos (algo que interrompe o jogo ou quebre suas regras) ou internos (afrouxamento do espírito do jogo ou uma desilusão, um desencanto).

Assim, a comunicologia é coisa que se submete à ordem do de tudo diferente e a comunicação é nome próprio. Para Flusser (2011c), o intelecto é uma tentativa de espelho, uma relação espelhada entre as palavras e as coisas. O intelecto é uma tentativa frustrada de ver. Nesse sentido, a comunicologia é uma tentativa de ver. Pensar implica não ver a

coisa, estar cego diante da coisa, pois estamos sempre tateando, sem possibilidade de certezas sobre a coisa que se tateia. A comunicologia seria um gesto tateante da comunicação, pois é indeterminada e falível. Seria a possibilidade de, pelo jogo, atingir uma desfuncionalização dos conceitos ou reinventá-los a partir de outras regras.

Talvez por esta razão, Flusser afirma que a comunicação é a infraestrutura da cultura. Seria a comunicação em comunicando que teria a possibilidade de desfuncionalizar, por meio de jogos de linguagem, a cultura? Ou o contrário?

A comunicologia seria palavra conversada, sempre duvidosa do duvidar, pois no momento em que ela não conversa ou não se põe em conversação, ela não estaria mais comunicando. Essa conversação deve ser feita compreendendo as multiplicidades, a diferença das diferenças, a informação que faz a diferença entre as palavras conversadas e, nesse confronto, suporia certa incapacidade de identificar ou nomear. A comunicologia faria eco daquilo que é em tudo diferente.

Sendo assim, talvez seja equivocado perguntar: o que é comunicação? Já que esta pergunta não teria uma resposta precisa, tendo em vista que se não temos acesso à coisa, não temos como delimitar ou definir o que é, não temos acesso ao nome que a identifica. Entretanto, ao duvidar, poderíamos talvez encontrar a possibilidade de entendimento de como se dá a comunicação. Conseguiríamos entendê-la num jogo de linguagem. Nesse sentido, a comunicologia nos põe ante as questões que impossibilitam a delimitação ou definição da comunicação. Tendo em vista que a comunicação seria entrópica, seu fim é a morte e, ela não se propõe em jogos de linguagem. A comunicologia, entretanto, se propõe como conversação na/da comunicação e se apresenta como jogo de linguagem jogado na e para a construção da cultura.

Se temos consciência que estamos em jogo, duvidar torna-se uma saída possível para recolocar as questões de novo em jogo, e mantermos em movimento a comunicação e, assim deliberadamente, construímos a cultura e o mundo, mudando as regras enquanto estamos em jogo. É a dúvida que permite a continuidade do jogo. Confiar na dúvida como possibilidade de manter o jogo em movimento e, assim, ir jogando enquanto se joga com o fluxo, com o tempo contínuo da vida.

Assim, a comunicologia poderia ser entendida como esse jogar que vai se configurando e se reconfigurando permanentemente. Aqui, tenta-se ver o jogo

acontecendo. O que estaria por trás de cada carta ou conceito? Teria Flusser omitido alguma parcela ou carta do jogo? Tenta-se entender as estratégias desse jogo a partir da cabeça de quem joga, dentro do jogo e em se jogando. Será que imersos no jogo, seria possível entender como a comunicologia se faz comunicação? Como os conceitos apontados no primeiro capítulo postos em dúvida e em conversação poderiam ajudar a pensar a comunicação?

Ao traçar um vetor na obra de Flusser, percebe-se que a dúvida é o que movimenta seu pensamento em sua trajetória. Este vetor desempenha um papel importante, já que seus componentes dependem do sistema de coordenadas usado para entender e produzir os conceitos. A dúvida é o vetor dos conceitos que constroem a comunicologia.

Pensar a dúvida por meio de jogos de linguagem parece interessar a Flusser na construção da comunicologia, além de se tratar também de um posicionamento lúdico e político diante de uma “vida sem fundamento”, o que ressaltaria, em seu trabalho, a importância política e estratégica da necessidade de duvidar. Assim, ele poderia criar sua própria gramática e invertê-la, sobrepondo lógicas para propor, ao interlocutor, o seu jogo. Um jogo que duvida do próprio jogo e, assim, o constrói.

Este contexto da dúvida aparece num primeiro momento quando Flusser duvida da realidade que enfrenta em Praga e a cidade passa a ser um “carnaval da morte e do inferno” (FLUSSER; 2007a: 33).

Praga, isto que é a realidade, e como pode desaparecer a realidade? Os nazistas que se aproximavam e os chineses que se concentram no além do horizonte, isto é que é fantasia. Diante da realidade eterna dos muros de Praga se dissolvia tal fantasma. Praga é eterna: se ela desaparecesse, desapareceria tudo. (...) Pois tudo desapareceu. (...) A realidade caía aos pedaços, e aos pedaços ficou engolida. (FLUSSER; 2007a: 28-29).

O contexto de Segunda Guerra e o nazismo parecem ter sido geradores de questões profundas na vida e na obra de Flusser. Afinal, como era viver diante de tal realidade que desaparecia?

A aceitação da realidade passava a ser o problema. Tudo (família, amigos, faculdade, filosofia, arte, planos para o futuro) devia ser aceito como ilusão, e

a realidade era o fato da morte violenta iminente: tarefa ontológica que ameaçava ultrapassar até as forças de um jovem. (FLUSSER; 2007a: 29)

Diante de tal realidade, Flusser foge para a Inglaterra e depois migra para o Brasil. Era necessário sobreviver e projetar uma vida sem fundamento.

Que foi a gente própria que se arrancou do seu fundamento (dos fornos) ao ter fugido, e que, com razão (?) o abismo sem fundo era o único futuro possível? Doravante a vida passou a ser diabolicamente sagrada. (...) A falta de fundamento tinha se iniciado. (FLUSSER; 2007a: p. 32).

A comunicologia está vinculada a essa ausência de fundamento, que instaura a dúvida diabólica.

E aí veio uma sensação de todo inesperada. A sensação de libertação vertiginosa. Doravante não se pertencia mais a ninguém e a lugar nenhum, era-se independente. Tudo isto, a cidade e seus habitantes, não passava de teatro de fantoches. A gente olhava tudo isto de cima. E tal visão abria horizontes de um céu infinito. Doravante tudo era possível. E para dentro de tal possibilidade sem limite a gente se precipitava, de coração sangrento, mas espírito aberto. (FLUSSER; 2007a: 33).

Em sua obra, Flusser usa a palavra absurdo constantemente. Ela flutua de significado: significa “sem raiz”, ou “sem significado”, ou ainda, “sem base razoável”, mas sempre aponta para a ausência de fundamento que teria o nada por horizonte. Nessa movimentação sem significado, parece restar a dúvida como possibilidade de projetar uma vida sem fundamento. Como teria sido possível pensar diante desta consciência?

Só foi possível porque se baseava sobre o jogo mais fundamental do amor e do suicídio: brincava-se sempre com a ideia de matar-se. E o brincar com o suicídio proporciona a liberdade diabólica do jogo entre os tempos e com os tempos. (FLUSSER; 2007a: 41).

Para não morrer, foi necessário pensar. Mas de que maneira?

Existe método para deixar de pensar, para poder viver novamente? Método para não pensar em suicídio, por exemplo? A própria formulação da pergunta já era superação de Wittgenstein e Kafka. Porque tornou-se claro que é possível, em tese, separar o pensar do viver, e assumir essa distância perante o próprio pensamento. Reificar, coisificar os próprios pensamentos. Não ser objeto dos próprios pensamentos, mas seu sujeito. Viver poderia significar: ser sujeito dos próprios pensamentos. Pensar sem engajar-se nos pensamentos. Prova de que a gente tinha perdido o fundamento de maneira bem mais radical que Wittgenstein e Kafka (não se tinha, na época, conhecimento nem de Camus nem do passo para trás de Heidegger, de maneira que a descoberta da distância era tida por descoberta isolada). Eis o problema: como distanciar-me dos próprios pensamentos, e viver, por assim dizer, do outro lado deles? (FLUSSER; 2007a: 48-49).

Nesse sentido, a dúvida passa a envolver a linguagem, necessariamente, e a colocará frente a frente ao universo do pensamento e ao universo das ideias, portanto, língua e linguagem estão em conversação. Quanto à língua, essa é para Flusser o motor da realidade. No entanto, a certa altura o autor duvida disto. A dúvida parece surgir quando o autor reflete sobre como o homem inicia o movimento de escalada da abstração. E pergunta: “o que eu fiz tirando a pedra do mundo?” (FLUSSER; 2014: 115). Uma outra pergunta aparece e vem antes: o que incentivou o homem a tirar a pedra do mundo?

Algo incitava os homens sempre a querer ver além do início, a conquistar os céus com os seus instrumentos, ou pelo menos com o seu espírito, e a libertar-se da terra no sentido literal, ou pelo menos figurativo. (...) O diabo nunca se satisfaz com essas três algemas. A nossa imaginação se recusa a nos desenhar a situação hipotética na qual os três limites estariam liquidados pelo esforço humano inspirado pelo diabo. (FLUSSER; 2008b: 32).

Essas três algemas são as três dimensões de tempo e espaço.

O início é dimensão zero, portanto nada, o fim é o peso zero, portanto nada, e o estágio intermediário é a fantasmagoria do diabo. Mas do ponto de vista do diabólico será diferente a interpretação do mito. Para o diabo trata-se de uma

história maravilhosa que narra o surgir da realidade. Conta como surgem as coisas a partir do nada. (FLUSSER; 2008b: 35).

Retomamos a pergunta: “o que eu fiz tirando a pedra do mundo?” (FLUSSER; 2014: 115).

Eu a extraí, retirei, produzi, de *pro-ducere*. Há outra palavra para “extrair”, a saber, “ab-strair”. Essa pedra é uma abstração. Não faz mais parte do mundo da vida. Essa pedra que aquele animal deitado certa vez captou é uma abstração. Eu extraí o ato de dirigir-se, retirei o futuro. Agora ela é tridimensional, não mais quadridimensional. É um volume, um corpo. Corpo significa cadáver. (FLUSSER; 2014: 115).

E qual o impacto desta abstração? Ao extrair a pedra do mundo, cria-se uma cultura material em que “a mão preparou o mundo no decorrer de dois milhões de anos”. (FLUSSER; 2014: 114). O homem apalpa a pedra, capta e concebe.

O conceito de pedra é mais ou menos esférico. Eu concebi a pedra como uma forma esférica. Com isso, eu a captei: *concipere*, de *capere*. Tenho um conceito da pedra. Isso é uma informação adquirida. Agora tomo a pedra. Tiro a pedra do mundo. Eu a subtraio. Eu a retiro de lá. Ela não faz parte do mundo da vida, pois eu a tenho entre minhas mãos. O mundo da vida é algo que se dirige a mim (*mich angeht*). Consiste só de futuros. O mundo da vida consiste apenas em advir (*Ankommen*), apenas em dirigir-se (*Angehen*). Estou no meio, e de todos os lados o mundo dirige a mim; de todos os lados vem o futuro (*Zukunft*), *ad-venire*. O mundo é uma *aventure*, uma *adventure*. (FLUSSER; 2014: 114-115).

Ao retirar a pedra do mundo e coloca-la em uma tridimensionalidade, dá-lhe um corpo, a transformaria em outra coisa? O que implica essa perda de dimensão bidimensional para o humano e pelo homem desenhada? A pedra nesse momento torna-se objeto.

Objeto significa “algo que foi lançado contra mim”, *ob-icere*, de *iacere*. Eu caí, a pedra foi jogada. Em grego se diz *ob-iectum* (*pró-blema*). A pedra é um

problema. Isso pode ser traduzido para o alemão de duas formas. A pedra é entendida como um objeto (*Gegen-stand*) ou como um obstáculo (*Wider-stand*). Em resumo, retirei um objeto do mundo da vida. Agora estou rodeado de muitos objetos. Esse mundo objetivo me obstrui o caminho para o mundo da vida. Estou cercado por um mundo objetivo. Estou sub-metido a esse mundo subjetivo, sou sub-misso a ele. Estou condicionado objetivamente pelo mundo objetivo. Só há coisas, esses objetos, só condições. Sou um submisso. Em latim, isso se chama *sub-ject*. Sou subjetivo aí, em um mundo objetivo, e estou alienado do mundo da vida. (FLUSSER; 2014: 116).

Porém, ao abstrair, o homem torna-se sujeito diante do objeto e parece não estar condicionado ao mundo objetivo que ele mesmo cria. No entanto, agora ele é um sujeito que dominou o objeto. Solucionou o problema. Na medida em que ele deu certo emprego ao objeto, ele tornou o mundo um domínio do homem. Porém e ao mesmo tempo, ele próprio se tornou natureza ao dar emprego ao objeto.

Porque o homem insistiu em abstrair, extrair as coisas do mundo da vida, se ao fazer esse gesto torna-se submisso aos objetos e alienado do mundo da vida? Talvez pra “nos fazer esquecer o mundo da ‘primeira natureza’” (FLUSSER; 2007b: 90)?

Estamos separados do reino animal por abismo intelectual intransponível. (...) O contato genuinamente intelectual, o linguístico, é-nos vedado. Como seres articulados somos seres isolados da vida, e a conversação humana é uma realidade que paira sobre a vida sem jamais fundir-se com ela. A vida é um dos temas da conversação, quicá seu único tema, mas por ser tema, é ela externa à conversação, ontologicamente. (FLUSSER; 2008b: 70-71).

E como viver condicionados aos objetos e isolados do mundo da vida? Comunicando-se? “A comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos” (FLUSSER; 2007b: 89), portanto abstrações. Subtrair uma dimensão do mundo da vida possibilita ao homem a criação de um mundo objetivo em que a comunicação passa a ser a geradora de cultura material, tridimensional, porém e paradoxalmente, essa subtração implica tensão a relação sujeito – objeto. “A história da cultura começa com o armazenamento de informações adquiridas em partes do mundo da vida que são transformadas em objetos” (FLUSSER; 2014: 121).

Graças à abstração de objetos destinada a emprega-los como memórias, os homens não só ainda insistem – decerto não como se fôssemos macacos –, mas também existem. Em nós há uma cisão. Somos dentro e fora. Os objetos que empregamos como apoios de memórias contra-atacam repercutindo em nós. Nós nos objetivamos. Isso leva a novas aquisições de informação. Cito Rilke, provavelmente de forma errada: “Estamos sempre em frente ao outro, e sempre estamos nos despedindo”. A cultura material é o armazenamento de informações adquiridas em objetos. É um processo extraordinariamente questionável, porque pressupõe uma abstração do mundo em que se vive e, conseqüentemente, um estranhamento do ser humano para o mundo da vida. (FLUSSER; 2014: 121-122).

Nesse sentido,

A comunicação humana é artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tem de morrer sozinho por si mesmo. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. (FLUSSER; 2007b: 90-91).

Agora é evidente o movimento dominador da endogenia: abruptamente salta-se para o segundo gesto abstraidor: imaginar/obstruir.

Deparo-me com os objetos e quero superá-los. O que hei de fazer? Subo uma montanha e posso olhar de cima. Uma descrição mais exata do que acontece seria: continuo me retirando na subjetividade. Sou sujeito de objetos. (...) Consigo continuar me retraindo na subjetividade e olhar para o mundo todo a partir dessa subjetividade ampliada, abstraída. De repente, vejo todo o mundo objetivo diante de mim. Ganhei algo que em alemão se chama *Weltanschauung* (cosmovisão).

Essa subjetividade não é um lugar, é um não-lugar. Não-lugar em grego é chamado de utopia. Retraí-me nesse lugar utópico. (...) Desta distância, meus braços não são suficientemente longos para pegar objetos. Desta nova distância, o mundo não é mais apreensível com as mãos, não é mais mani-festo. Eu o vejo apenas com os olhos. Ele é apenas aparente, fenomenal. Ele só

aparece. Os objetos são mais objetivos, mas fenomenais. (...) Minha visão é fugaz. Mal fecho os olhos, ela já se foi. Ela depende do meu ponto de vista. Ela é subjetiva. Tenho uma cosmovisão subjetiva, fugaz. Mas então para que eu saí de lá? Para que eu possa me orientar no mundo e, possivelmente, também, os outros. (FLUSSER; 2014: 124-125).

Como o homem fixa sua visão e como a partir dela se comunica? O homem codifica a sua cosmovisão. Constrói imagens: “rastejar para dentro de si mesmo, de lá olha para fora, fixa o que foi avistado, usar uma parede de pedra como apoio da memória e, assim, fixar o avistado, para que outros possam decifrá-lo” (FLUSSER; 2014: 125). Este gesto Flusser chama de imaginação.

Estas imagens são mapas que orientam o homem no mundo objetivo. “As imagens representam (*vorstellen*) os objetos, e assim, elas se apresentam à frente (*stellen sich vor*) dos objetos” (FLUSSER; 2014: 126-127). Com esse movimento, o produtor de imagens penetra e subtrai a dúvida quanto à realidade do mundo objetivo. Para Flusser, é aí que as imagens contra-atacam.

Tal ato invertido contra a tendência das mãos é de tal complexidade que provoca no produtor de imagens nível de consciência novo: o nível “imaginativo”. (...) A tensão do processo imaginativo, do qual o produtor de imagens é portador, faz com que a visão das superfícies daquelas imagens as transforme em símbolo e depois as fixe sobre outras superfícies – ora, isso é demasiado complexo para poder ser elucidado. Devemos nos contentar com a elucidação do input e do output da imaginação, deixando a própria imaginação como “caixa preta”. (FLUSSER; 2008a: 20).

Como *input*, toda imagem contribui para que a mundivisão da sociedade se altere e, como *output*, são modelos para futura experiência, para a valoração, para o conhecimento e para a ação da sociedade. “Com toda imagem nova o universo imaginário da sociedade é transformado, e o poder da imaginação faz com que a rigidez da circunstância, anterior à produção de imagens, seja substituída por fluidez e maleabilidade” (FLUSSER; 2008a: 21).

Para Flusser (2014), produzir imagens novas para os produtores de imagens desprovidos de consciência histórica significava enriquecer o código simbólico que as nutria; tratava-se de transmitir o código mágico-mítico do qual participavam: O que são imagens? O que comunicam? Como elas impactam a cultura? Para Flusser, imagens são o “resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER; 2011b: 21). Assim como

São códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. (...) Elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável.

Imagens são mediações entre homem e mundo. (...) Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (FLUSSER; 2011b: 23).

Seria possível restituir as dimensões abstraídas da imagem? Para Flusser, quem quiser restituir as dimensões abstraídas da imagem deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem, num movimento que ele chama de *scanne*.

Na superfície da imagem, a informação é sincrônica. Está colocada diante de mim como se estivesse em um prato. Decodificando-a, transformo essa informação sincrônica em diacrônica. Divido a simultaneidade em uma sucessão. Movimento meus olhos sob a superfície da imagem. Na verdade, eu deveria seguir a intenção do pintor. Deveria scanear como o pintor desenhou as linhas, as formas da informação. Estranhamente, tenho a capacidade de decodificar segundo minha própria intenção. Consigo fazer as duas coisas: seguir a intenção do pintor e a minha. Chega-se a uma síntese das intenções, a uma interpretação (FLUSSER; 2014: 127).

Ou em outras palavras:

Vaguear pela superfície da imagem é chamado *scanning*. O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo

do observador. O significado decifrado por esse método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”. (FLUSSER; 2011b: 22).

Nesse contexto, as imagens tradicionais engendram cultura? “A imagem é um armazenador material de informações” (FLUSSER; 2014: 127). Engendra uma cultura num tempo cíclico. O tempo circula no espaço e ordena as coisas. O tempo circular não dá lugar à causalidade. Mas no contra-ataque das imagens, o vetor de significado vira para o outro lado. “Em vez de reconhecer o mundo na imagem, começo a reconhecer a imagem no mundo. Em vez de me orientar no mundo objetivo com ajuda da imagem, começo a me orientar na imagem com a ajuda do mundo objetivo. (...) Essa virada tem nome na história”. (FLUSSER; 2014: 129).

A cultura material e, particularmente, a cultura da imagem tornam-se cada vez mais mágicas. A vida é apenas um ritual de magia. Tudo se desenrola na imagem. As imagens dissimulam o mundo completamente. Só vejo imagens. O mundo oral se torna cada vez mais mítico. Então irrompe uma nova consciência, antimágica e antimítica. Isso vem a acontecer porque as culturas oral e material são sintetizadas na forma de cultura escrita histórica. (FLUSSER; 2014: 130).

Aqui outro salto se faz necessário. Adentremos a história e sua linearidade.

O cosmos deixa de ser concebido circularmente, e passa a ser concebido vetorialmente. O mundo não é, mas o mundo tende. Não é uma realidade, mas uma realização progressiva. O fenômeno kantiano, esse elemento do qual o mundo se compõe, não é um *algo*. O fenômeno é um *como* e que se realiza um *algo*. E o *algo* que fundamenta o como e que se realiza no como é doravante eliminado da conversação do ocidente. A ingenuidade de querer conhecer a realidade é definitivamente ultrapassada, já que o termo “realidade” é revelado como isento de significado. O campo do conhecimento é a realização, o

processo. E o processo é um vetor, uma flecha, uma linha reta. (FLUSSER; 2017: 218-279).

Se as imagens começam a obstruir o caminho, o que fazer? Dilacera-se as imagens? O que fazer e por que fazer?

Para enumerar o conteúdo da imagem, para contar (*er-zählen*). Uma palavra antiga inglesa para contar (*zählen*) é *tell*. Um bancário que faz um pagamento é um *teller*. *To tell the image surface, to transform the image into a tale*¹¹. Das imagens surgem contos. (*Er-zählungen*), signos enumerados. Aquele que faz imagens transforma-se de imaginativo em contador. Ele tenta contar as histórias de forma cada vez melhor. (...) Estamos presenciando o nascimento da História. Línguas, como diz Umberto Eco, são obras abertas, *opere aperte*. (FLUSSER; 2014: 135).

A História começa com a invenção da escrita linear.

Sua intenção é criar uma consciência livre de todos os mitos e toda a magia, que pensa e age, que age historicamente – a consciência histórica, política. Poder-se-ia crer que isso é muito simples. As letras formam linhas, as linhas formam textos, e esses textos avançam contra as imagens. (...) O progresso acredita superar a morte. (FLUSSER; 2014: 135).

E as imagens nesse processo linear? Elas somem? São esquecidas? Segundo Flusser (2014: 136), “as imagens são traiçoeiras. Na medida em que as imagens são contadas pelos textos, elas se infiltram nos textos. Começam a ilustrar textos”. Há algo na imaginação que penetra o pensamento conceitual?

Porém, os textos se carregam cada vez mais de imagens, o pensamento histórico torna-se cada vez mais imaginativo. Porém acontece também o contrário, de modo que as imagens se carregam também com história quando entram nos textos. As imagens tornam-se cada vez mais históricas e surge uma história das imagens. A dialética texto-

¹¹ “Contar como é a superfície de uma imagem, transformar a imagem em um conto”.

imagem é um pensamento imaginativo progressivo na história e um pensamento conceitual progressivo na imagem. (FLUSSER; 2014: 137). Esse sentido de evolução como progresso encontra-se com a técnica?

A técnica é ambivalente e contra-ataca mais uma vez. “A invenção de Gutemberg não consiste na possibilidade de fundir as letras em metal, coloca-las em uma prensa e então reproduzir textos por meio dela. A descoberta revolucionária de Gutemberg é que as letras são tipos e que escrever significa tipografar.” (FLUSSER; 2014: 140).

Graças a Gutemberg, os livros perderam seu valor, não só porque havia muitos deles, mas porque se descobriu algo inaudito: que o valor do livro não está no material, não está no objeto, mas na informação que ele contém. Nesse ponto, na verdade, a consciência histórica deve ter cessado. Se compreendermos isso, deixamos para trás a sociedade industrial, todas as ideologias históricas, todas as convicções políticas. Penetramos na sociedade informática. A impressão do livro antecipa a Revolução Industrial e a pós-Industrial. (FLUSSER; 2014: 141).

Para Flusser (2014), Gutemberg possibilitou a ciência moderna, pois “o Renascimento é o nascimento da ciência moderna graças à invenção da impressão”. (FLUSSER; 2014: 142). Com o surgimento da ciência e da técnica, os cidadãos começaram a aplicar seu conhecimento. Agora a relação não é mais homem-ferramenta, porque, agora, o homem trabalha em função da máquina e para ela.

Nesse momento, talvez seja necessário fazer um percurso “Linha e Superfície”, que Flusser faz em um dos textos do livro “O mundo Codificado” (2007b), para compreender suas dúvidas. Para Flusser, estava claro que as linhas representavam o mundo tridimensional, mas como?

Sabemos que a cartesiana é decisiva para a civilização moderna: ela afirma, resumidamente, que as linhas são discursos de pontos, e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora do mundo (um “conceito”). As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas, na forma de um processo. O pensamento ocidental é “histórico” no sentido de que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo. (FLUSSER; 2007b: 102).

E qual seria a diferença entre as linhas e as superfícies na representação do mundo? O que significa essas superfícies? “Mas como elas o representam? Será que são adequadas para o mundo? E, caso afirmativo, como? Será que elas representam o “mesmo” mundo que as linhas escritas?” (FLUSSER; 2007b: 102). Essas inquietações demonstram que Flusser parece duvidar sobre o papel do texto e o impacto que essas imagens, produzidas por aparelhos, estavam alcançando na configuração de uma outra forma de pensar. Para Flusser (2007b: 103), “não se trata mais do problema da adequação do pensamento à coisa, mas do pensamento expresso em superfícies à coisa, de um lado, e do pensamento expresso em linhas, de outro”.

A questão que ele se coloca é: “qual a diferença entre ler linhas e ler uma pintura?” (FLUSSER; 2007b: 104). A diferença que parece se colocar entre ler linhas e ler pinturas é que “uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro”. (FLUSSER; 2007b: 105). Serão o mesmo tempo? Ou os tempos de leitura são diferentes e tem suas particularidades?

Se denominarmos o tempo envolvido na leitura de linhas escritas de “tempo histórico”, devemos designar o tempo envolvido na leitura de quadros com um nome diferente. Porque “história” significa tentar chegar a algum lugar, mas ao observarmos pinturas não precisamos ir a lugar algum.

Aqui Flusser, ao tratar de superfície, não distingue imagem de imagem técnica. Ambas são superfícies. Ele distingue a imagem e o fenômeno filme pois, para ele, o fenômeno filme parece acoplar um terceiro em relação ao tempo.

O modo como lemos os filmes pode ser mais bem descrito quando tentamos enumerar os vários níveis de tempo em que a leitura acontece. Há o tempo linear, em que os fotogramas das cenas se seguem uns aos outros. Há o tempo determinado para o movimento de cada fotograma. E também há o tempo que gastamos para captar cada imagem (que, apesar de mais curto, é similar ao tempo envolvido na leitura das pinturas). Há também o tempo referente à história que o filme está contando. E provavelmente existem outros níveis temporais ainda mais complexos. (FLUSSER; 2007b: 107).

Nas superfícies, não só o tempo é distinto, como também, o modo de lê-los. O observador tenta estabelecer relações temporais entre os elementos da imagem. O movimento do olhar é circular.

Assim, “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno. (...) Desse modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. (...) Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. (...) O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (FLUSSER; 2011b: 22-23).

A cada momento surgem novas superfícies de articulação do pensamento (filme, TV, internet, etc.).

Eles impõem ao pensamento uma estrutura radicalmente nova, uma vez que representam o mundo por meio de imagens em movimento. Isto estabelece um novo estar no mundo pós-histórico para aqueles que produzem e usufruem desses novos meios. De certa forma pode-se dizer que esses novos canais incorporam as linhas escritas na tela, elevando o tempo histórico linear das linhas escritas ao nível de superfície. (FLUSSER; 2007b: 110)

E o que isto significa para a cultura?

Isso representa uma mudança radical no ambiente, nos padrões de comportamento e em toda a estrutura de nossa civilização. Essa mudança na estrutura de nosso pensamento é um aspecto importante da crise atual. (FLUSSER; 2007b: 110-111).

O amplo desenvolvimento da ciência e da técnica gerou certa funcionalização do mundo. E isto transformou a forma de pensar e reconfigurar a realidade.

A transformação do círculo em flecha, modifica a estrutura do mundo e do pensamento, e a fórmula barroca “(=)” não mais se aplica. O homem não se encontra mais no oposto ao mundo e adequar-se a ele pela geometria analítica, pela adequação de conceitos a pontos. Agora o homem passa a ser o lugar para o qual o mundo tende para adequar-se à sua estrutura. A estrutura, que estava

até agora no mundo, passa a localizar-se no homem. (FLUSSER; 2017: 281-282).

Tendo em vista que a estrutura não é mais o mundo, não se poderia mais duvidar dele. Isto gera um problema. A que (ou a quem) lançar questões? Para Flusser, as questões se deslocam para o próprio homem e para a modalidade de língua que ele mesmo criou, a língua discursiva. Ele passa a ser o assunto do discurso e, assim, o duvidado.

O homem, este ser duvidoso, como ponta da flecha de um mundo meramente virtual, e que realiza essa mera virtualidade ao adaptá-la à sua própria estrutura. (...). Nessa situação perguntas que demandam o ser passam a carecer de significado. A ciência não é uma pesquisa do ser, mas um método de realizar virtualidade. (...) Não se deve mais perguntar se é real aquilo que a ciência trata, e se a ciência é verdadeira na medida em que espelha esse algo. Mas deve-se perguntar se a ciência realiza nos seus enunciados parcelas crescentes do conversável, e se é verdadeira na medida em que torna manipulável essas parcelas. (FLUSSER; 2017: 284).

A estrutura humana passa a ser imposta à natureza e de forma deliberada e progressiva vai sendo adequada ao homem. “E esse método de realização se chamará ‘tecnologia’” (FLUSSER; 2017: 285). É na Era Moderna que a ciência passa a tomar o lugar da religião e se torna protagonista e autoridade. Nesse cenário, o aspecto técnico passa a ser um dos responsáveis pelo fato de que nossos pensamentos, vivências e desejos se inserem na estrutura da ciência, mas, nesse momento, a técnica é posta em dúvida:

Aliás, como supor que os enunciados da ciência, estruturados matematicamente e logicamente, (portanto em códigos altamente “artificiais”) possam articular algo que não seja proveniente dessa própria estrutura, (“a priori” kantiano)? Como esperar que a ciência possa “descobrir” no fundo da natureza algo que não tenha sido posto lá previamente pela ciência própria? (FLUSSER; s/d: 02).

Há uma inversão da relação entre ciência e técnica, que é também um jogo entre saber e poder. No Renascimento, a ciência visava um saber. “Para saber, fazia-se ciência,

e para fazer, feitiço”. (FLUSSER; s/d: 02). Na Era Moderna, a ciência parece não visar um saber, mas o poder por meio da técnica.

Originalmente o admirável era a ciência: era tida método de alcançar conhecimento verdadeiro quanto à natureza. A técnica não passava de uma aplicação de tal conhecimento, e prova de sua veracidade. Era milagrosa em segundo grau. Atualmente o admirável é precisamente a técnica: funciona embora os enunciados da ciência que lhes servem de base não possam ser tidos por “verdadeiros” no sentido originalmente pretendido. (FLUSSER; s/d: 01).

Com o avanço da tecnociência estimula-se uma modificação no que se entende por ciência e altera-se a prática científica. Provoca uma mudança na maneira como se entende a natureza e a fronteira entre o natural e o artificial ficam tênues. Essa mudança gera a possibilidade de uma outra epistemologia: que é conhecer? Exige-se uma outra ética: como devemos agir? Como conhecer? Não sendo neutro, nem muito menos movido por instrumentos e métodos, o olhar do observador deixa claro que não há neutralidade científica, mas interesses e valores envolvidos em projetos científicos, a fim de chegar a uma proposição da realidade. E, assim, as próprias ciências começam a criar o abismo.

Pois o que a ciência parece visar é o poder alcançado por meio da técnica. “Para fazer, faz-se ciência, e para saber, cogita-se inclusive da análise da magia”. (FLUSSER; s/d: 02). Para Flusser, é o milagre da técnica que se torna objeto de fé. E o que caracterizaria a nossa fé é a linearidade. Continuamos a acreditar que o mundo flui do passado para o futuro e que pode ser calculado de forma clara e distinta. O discurso científico é matemática e logicamente estruturado, assim como é o que estrutura essa fé.

Porém,

Continua aberta a questão teórica, “como pode funcionar a técnica, embora a ciência não possa captar a coisa?” e continua aberta a questão prática, “que fazer senão mais técnica para resolver os problemas que a técnica colocou a nossa frente?” (FLUSSER; s/d: 03).

Como romper com a técnica como argumento?

O milagre da técnica obstrui atualmente a visão do “novo”, porque é utilizado como argumento, aparentemente progressista, mas efetivamente reacionário, em prol da continuação do progresso na direção da realização de um projeto esvaziado. (FLUSSER; s/d: 04).

Para Flusser, a crise da ciência irrompe quando ela começa a revelar, experimentalmente, que o ideal do conhecimento objetivo não é apenas insustentável, mas metodologicamente indesejável; quando revela que a ciência não pode, nem deve, resultar em métodos que permitam a manipulação do mundo de fora. Se externo, esse mundo é e deve ser uma busca de métodos de mudar o mundo e o próprio homem imerso no mundo, se interno revela que a ciência não é disciplina de um sujeito para-divino, mas atividade humana. Por esta razão, não se pode mais desejar o que era desejado na Era Moderna: conhecimento objetivo progressivo e manipulação progressiva do mundo por um sujeito desengajado.

Nesse sentido, podemos aproximar o conceito de tecnicidade de Gilbert Simondon (2007) da dúvida que Flusser coloca sobre a técnica. Simondon opõe-se à funcionalização da técnica, algo que Flusser também parece fazer quando duvida:

Existe algo viviente em um conjunto técnico, y la función integradora de la vida sólo puede ser asegurada por seres humano; el ser humano tiene la capacidad de comprender el funcionamiento de la máquina, por una parte, y de vivir, por la otra: se puede hablar de vida técnica como aquello que realiza en el hombre esta puesta en relación de las dos funciones. El hombre es capaz de asumir la relación entre lo viviente que es y la máquina que fabrica; la operación técnica exige una vida técnica y natural. (SIMONDON; 2007: 143)

É na percepção de que quem faz a técnica é o homem, porque é ele que a funcionaliza, que a máquina ganha tecnicidade e, por esta razão, trata-se uma máquina aberta. Máquinas abertas supõem o homem como seu coordenador permanente, como intérprete vivo das máquinas, todas em relação umas com as outras.

A ciência funcionalizou a técnica, a fim de garantir controle e poder. Essa funcionalização da técnica para o poder foi o que possibilitou a construção de caixas

pretas. Caixa preta é código criado por homens; um sistema complexo feito de aparelho, funcionário e programa construídos para permutar símbolos programados.

Trata-se de brinquedo complexo; tão complexo que não poderá jamais ser inteiramente esclarecido. Seu jogo consiste na permutação de símbolos já contidos em seu programa. Tal programa se deve a meta-aparelhos. O resultado do jogo são outros programas. O jogo do aparelho implica agentes humanos, “funcionários”, salvo em caso de automação total de aparelhos. (...) Em suma: aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar. (FLUSSER; 2011b: 47-48).

Portanto, seria importante duvidar da técnica e entender como se dá sua articulação na cultura e não fora dela, ou sobre ela. É necessário entender o papel da caixa preta na cultura para não se submeter a ela. No entanto, não se trata de tarefa fácil, pois

É caixa preta e o que se vê é apenas *input* e *output*. Quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las. (FLUSSER; 2011b: 32).

A técnica implica em reconfigurações de espaço/tempo. Com a técnica o homem passa a controlar e ordenar as reconfigurações de espaço-tempo que constroem com o avanço nos níveis de abstração, garantindo a manutenção de uma cultura fixada na técnica. Para fixar cultura, a técnica foi funcionalizada e transformada em tecnologia, com normas e leis cada vez mais claras e distintas. A cultura é reduzida à técnica? Como a técnica pode desfuncionalizar a imagem técnica?

Em um modelo funcionalista, a cultura é *um a priori* da comunicação. Funcionalizamos o mundo por meio do excesso de técnica e pela escalada de abstração. Funcionalizamos o mundo com excesso de imagens produzidas por um alto grau de abstração possibilitados pela técnica. Funcionalizamos nosso corpo/mente com o excesso de controle e a imposição de regularidades temporais. Funcionalizamos a ciência a partir

de modelos modelizáveis no qual o tempo e o espaço são programados a serviço do poder e, a partir deles, construímos programas e verdades. Funcionalizamos a cultura, ao nos tornarmos funcionários operacionalizados por programas e aparelhos, que nos garantem segurança por meio de um modo de funcionar, um *modus operandi* estabilizante. Funcionalizamos a linguagem, porque parece que não conseguimos superar a queda no pecado e, pecadores que somos, passamos a enredar um mundo humano que tem como fim o próprio enredo desse mundo. Nem Deus nem Diabo, somos abandonados à nossa própria sorte. Precisamos preencher o vazio existencial da nossa queda e da nossa condição humana?

E se se considerar outro modelo? Para isso, propõe-se considerar a música de câmara como modelo, tendo em vista que é esta proposição que Flusser faz no último capítulo do texto “O universo das imagens técnicas”.

Proponho que estes músicos reunidos não visam tocar partitura, mas sim improvisar sobre a partitura (como se caracterizava a música de câmara no Renascimento). Proponho, finalmente, que haja gravador que capte tais improvisações, e que as improvisações gravadas sirvam de base para as improvisações futuras destes e de outros músicos de câmara. O modelo que proponho é obviamente modelo de comunicação dialógica telematizada – de diálogo em geral, porque mostra que a partitura “original” retrocede para além dos horizontes dos músicos e substitui por fitas de fitas de fitas, todas elas rapidamente substituídas, mas guardadas eternamente. (FLUSSER; 2008a: 144).

Simondon ao tratar da relação homem – técnica propõe a música sinfônica como metáfora. Isto parece interessante e traz-se, aqui, para conversação.

Lejos de ser el vigilante de una tropa de esclavos, el hombre es el organizador permanente de una sociedad de objetos técnicos que tienen necesidad del director de orquesta. El director de orquesta solamente puede dirigir a los músicos por el hecho de que toca como ellos, tan intensamente como todos ellos, el fragmento ejecutado; los modera o los apura, pero se ve igual de moderado o apurado que ellos; de hecho, a través de él, el grupo de músicos modera y apura a cada integrante, y el director es para cada uno de ellos la forma en movimiento y actual del grupo mientras existe; es el intérprete mutuo de todos en relación con todos. Del mismo modo, el hombre tiene como función

ser el coordinador e inventor permanente de las máquinas que están alrededor de él. Está entre las máquinas que operan com él. (SIMONDON; 2007: 33-34)

O modelo proposto por Flusser é outro, mas se aproxima da orquestra que serve de modelo para a tecnicidade de Simondon. A analogia se dá pela música.

O modelo é útil porque mostra as diferenças entre música de câmara e sinfônica. Estas: na música de câmara não há regente, não há governo e, não obstante, exige regras ainda mais exatas. Música de câmara não exige público (teoria) mas apenas os próprios tocadores (estratégia). Finalmente, na música de câmara todo instrumento toca por si, como se fosse solo, e precisamente por isso precisa coordenar-se exatamente com todos os demais instrumentos. (FLUSSER; 2008a: 144-145).

Interessante perceber que ambos os autores trazem a música como metáfora, isto parece garantir à técnica e a tecnicidade uma tridimensionalidade, um volume. “A música, esse ‘mundo enquanto vontade’, é corpórea, e o ‘mundo enquanto representação’, e sobretudo das tecno-imagens, é abstrato, véu encobridor, ‘magia’”. (FLUSSER; 2008a: 146). Seja na música de câmara ou na sinfônica outros tempos e espaços são possíveis na construção do ambiente. No caso específico do modelo de Flusser ao utilizar a metáfora da música de câmara, parece indicar uma desfuncionalização da técnica por via do jogo a partir dos volumes alcançados enquanto se toca ou se joga em tempo contínuo.

Essas diferenças entre música de câmara e música sinfônica, entre organização cibernética e organização política, não bastam para tornar meu modelo útil para a captação do universo emergente. Os músicos de câmara que improvisam se perdem em jogo de sua própria invenção e, ao fazê-lo, se perdem uns nos outros. São eles simultaneamente emissores e receptores, individual e coletivamente, da mensagem que elaboram. Essa mensagem não tem substrato, não é “obra”, por isso ninguém pode querer possuí-la. A fita gravada que resulta do jogo pode ser infinitamente multiplicada e facilmente destrutível; no entanto, é memória “eterna”. A mensagem elaborada durante o jogo significa o próprio jogo – seria absurdo procurar por outro significado. As regras que ordenam o jogo são exatamente e matematicamente formuláveis, mas o propósito do jogo é modifica-las. Finalmente, a música de câmara se faz *in camera*, que ainda não é câmara obscura porque ainda não ocupada por

aparelhos automatizados, mas já é o protótipo de “caixa preta”, porque extremamente complexa. (FLUSSER; 2008a: 145)

Na improvisação da música de câmara nem tudo pode ser computado. Algo escapa. O todo não pode ser computável, ordenado e dividido, pois é música, volume, vida, jogo. Existe parte da coisa que não se pode acessar, pois existe uma margem de indeterminação entre o homem e a técnica.

Embora eu já esteja tomado da vertigem da criação, ainda não terei penetrado o núcleo do meu universo. Sei que, por detrás da minha tela, estão outros que esperam que eu crie. Sei disto porque parte das informações que recebo são perguntas e perguntas que querem resposta. Empenho-me em jogo de pergunta e resposta, em diálogo criativo: esse jogo é a estrutura do meu universo. Assumo-me jogador de jogo cuja estratégia é a de que todos os jogadores sejam vencedores: a cada lance o universo do jogo fica enriquecido, a cada lance as regras do jogo se modificam. Perco-me nesse jogo, perco-me nos outros e com os outros. (FLUSSER; 2008a: 148-149).

Para Flusser, parece importante começar a crer na capacidade humana de assumir criativamente a sua existência no mundo junto com os outros e em relação com a técnica. E em uma ciência que é também arte e engajamento político, porque é articulação do concreto estar-no-mundo humano. Estamos imersos no mundo que permanentemente criamos e recriamos.

Flusser aponta o aparelho fotográfico como “o primeiro, o mais simples e relativamente transparente de todos os aparelhos”, portanto a primeira caixa preta. Assim, inserem-se na conversação as imagens técnicas, pois parecem ser elas que semeiam a dúvida de Flusser sobre a própria imagem e o impacto das imagens técnicas na cultura.

Aqui aparecem algumas perguntas, tais como: O que é a imagem técnica? Qual a diferença da imagem tradicional? Como ela se configura? Que cultura ela constrói?

No livro, “Filosofia da Caixa Preta” (2011b), Flusser escreve:

Imagem técnica trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens

técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. (FLUSSER; 2011b: 29)

Como as imagens técnicas alcançariam a posição histórica e ontológica das imagens tradicionais? Ambas as imagens têm sua origem na capacidade de imaginação e, em ambas, a técnica está presente, mas qual é a dúvida de Flusser?

As imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento. (FLUSSER; 2011b: 29-30)

A possibilidade de uma imagem técnica parece semear a dúvida sobre a técnica, já que ela implicaria em circulação do olhar e permitiria duvidar do espaço-tempo configurado pela técnica. Dessa forma, seria possível duvidar da própria técnica a fim de reconfigurar o espaço-tempo configurado através e a partir dela. Assim, produzem-se outros modos de olhar e uma nova imaginação. A imagem técnica parece pôr em dúvida o pensamento linear e a tecnologia, pois o aparelho que a cria, implica em funcionamento eternamente repetido, gerando programa e automação. Se desprogramadas, essas imagens teriam a possibilidade de recombinar os mesmos elementos constantemente, construindo e desconstruindo, ao mesmo tempo, o acaso e a necessidade.

Essas reconfigurações do tempo-espaço pelas imagens construídas pela técnica põem em dúvida a história. Possibilita desmontar a lógica linear e determinadas estruturas discursivas que, a exemplo do discurso científico, não se sustentam em sua validade, levando o autor ao conceito de pós-história. Este conceito implica no abandono da linha da história e propõe sua reescritura circular feita de tradução de textos em imagens. Não há um fim, apenas um meio num tempo contínuo.

Nesse sentido, é importante entender o que seria esse estar no mundo pós-histórico proporcionado por essas novas superfícies. O conceito de pós-história é desenvolvido por Flusser no decorrer de todo o livro intitulado “Pós-história. Vinte instantâneos e um modo

de usar” (2011a). Flusser não define a pós-história, apenas a identifica como um clima que se relaciona com uma mudança nas estruturas dos códigos.

No entanto, ele indica dois exemplos do que seria esse clima ao tratar do supermercado e do cinema.

Os programas cinematográficos são a “velha história que é sempre nova”. São variações repetitivas de sempre, os mesmos temas. Porque são recodificações pós-históricas da história que lhes servem de pretexto. Permutam os elementos da história, são jogos. Filmes são resultados de um jogo com a história, realizados no interior das caixas pretas dos aparelhos cinematográficos, e que visam programar a massa. E os supermercados são os lugares nos quais tais programas se transformam em comportamento. De modo que o ritmo da vida em sociedade de massa é manifestação do “eterno retorno do sempre idêntico como vontade de poder” no sentido anti-nietzscheano. (FLUSSER; 2011b: 87).

Para Flusser (2011b), os programadores de tais programas são jogadores. Interferem no evento de fora com cola e tesoura, e transcendem a história e brincam com ela. Eles vivem trans-historicamente. Fazem da história seu objeto, ao mesmo tempo, que funcionam em função dos programas que programam. Seríamos peças de um jogo, no interior do qual oscilamos ritmicamente. E complementa e alerta:

O supermercado e o cinema são asas de apenas um dos numerosos ventiladores que nos inspiram. De apenas um dos numerosos moinhos de vento que giram sobre as nossas cabeças. Tal giração, cada vez mais autônoma de interferência humana, nos vai a todos moendo em farinha amorfa. Toda tentativa de rebelarmo-nos contra os moinhos de vento é quixotesca. A única esperança em tal situação é a conscientização da estupidez absurda da rotação automática que nos propela. A conscientização do fato que, por detrás da rotação, não se “esconde” literalmente nada. Que é a rotação absurda que é a realidade do mundo dos aparelhos. Com tal consciência podemos pelo menos esperar sermos propelidos centrifugamente para fora do funcionamento, e em direção do nada. (FLUSSER; 2001b: 88).

A pós-história parece ser um desmonte da linearidade do tempo para organizar outros espaços no tempo. Um tempo sem tempo. Sem enredo nem grandes narrativas.

Ciência e técnica parecem ‘destruir’ a solidez do mundo, diluindo tudo em aura imagística e imaginária, o que dá lugar à pós-história. O tempo programado da técnica inibe a percepção de outras experiências de tempo, ao mesmo tempo que, entre os pontos, evidenciam-se imprevistos intervalos que se abrem ao contínuo. Nesse sentido e rompendo com a linearidade histórica, a vetorialidade do jogo introduz na pós-história, não uma etapa posterior à contiguidade histórica, mas ao contrário, acrescenta outra dimensão à vetorialidade do jogo. Nesse sentido, a pós-história é conceito que abre a história para o imponderável ou para o imprevisível do contínuo que, elíptico, não se permite linearidade de eventos descontínuos, mas se faz irregular e imprevisto.

Assim, as superfícies que criam o clima da pós-história parecem possuir suas atividades contidas na temporalidade de uma rede de coordenações não causais. Uma rede em que “o instante presente anuncia, num *continuum*, o fluxo inexorável dos instantes futuros”. (IBRI; 2017: 08). Estaríamos na qualidade de primeiridade?

Nessa qualidade da primeiridade, estamos em interativo diálogo possível e não necessário, manifestando-se, portanto, uma relação social que interfere na produção de conhecimento, mas não prescreve a submissão a modos de fixação de crenças e hábitos. Desse modo, o conhecimento revela sua capacidade de afastar-se daquilo que, constituindo hábito ou crença, inibe sua liberdade de produzir-se. (FERRARA; 2019: 13)

Para Flusser,

O habitual não é percebido. O habitual é capa opaca que encobre o ambiente. (...) A recodificação do nosso mundo pelos aparelhos tornou estranho nosso mundo. Somos desenraizados, porque o chão no qual as nossas raízes repousam sofreu tremor tectônico. Isto nos permite assumirmos posição distanciada, crítica, com relação ao nosso mundo. O mundo se tornou estranho, não mais merece confiança, e, enquanto estrangeiros nele, podemos criticá-lo. Mas como dizia Kant, a crítica, a saudade. Graças à nossa alienação radical somos reacionários, antirreformistas: não mais moramos. (FLUSSER; 2011a: 90)

Morar não é dormir em cama imóvel, mas viver em ambiente habitual. O lar não é lugar fixo, mas ponto de apoio merecedor de confiança. Ter perdido o lar não é ter abandonado um lugar, mas ter que viver em um lugar inabitual,

portanto inabitável. Ter que viver em ambiente no qual não nos reconhecemos. Estamos em mudança, porque nosso mundo se transformou tão radicalmente que se tornou inabitual e inabitável. Não nos reconhecemos nele. E é a isto que não podemos habituar-nos. (FLUSSER; 2011a: 89-90).

Portanto, a pós-história seria um contínuo que teria a possibilidade de viver em lugar inabitual e na “dimensão social que encontra, no outro, o desenvolvimento da contínua variação de possibilidades. Ou seja, encontra-se a interação que, diferindo da mediação transmissiva, inaugura outra característica comunicativa” (FERRARA; 2019: 11). Acredita-se que se trata dessa outra característica comunicativa que Flusser indica quando constrói a comunicologia, presente na ideia de interação comunicativa desenvolvida por Ferrara (2018). Para ela,

Na sua heterotopia, a interatividade não se submete a constatações ou explicações, pois não se deixa diferenciar a partir de parâmetros que a definam, classifiquem ou categorizem. Sem nomes, a interatividade não se reporta a conceitos designados pelos nomes. Nas consagradas dimensões científicas às quais a academia está afeiçoada no seu hábito de pensar e produzir ciência, a interatividade se apresenta como anticientífica, mas exageradamente provocativa, enquanto desafio às imaginações cientificamente inquietas. (FERRARA; 2018: 32).

Assim também parece operar a pós-história e, conseqüentemente, a comunicologia. Apesar dos nomes, eles se colocam em disponibilidade comunicativa e as possibilidades de construção de conhecimento. A pós-história possibilita criar outros fluxos de espaço e tempo.

Como isto seria possível? Talvez por meio dos códigos numéricos. Para Flusser (2014), no tocante aos números, não se pode falar em uma série, pois a série infinita dos números naturais tem muitos buracos. “Entre 1 e 2 há um buraco que não pode ser preenchido”. (FLUSSER; 2014: 149). Portanto, “é preciso falar em colar de pérolas. Essas pérolas não tem, porém, nenhuma dimensão. O número é um ponto; é adimensional” (FLUSSER; 2014: 149). Nesse sentido,

Temos uma matemática superior, números superiores. Os números preenchem os buracos entre os números reais, naturais. Agora tudo pode ser formulado em números, e ninguém precisa esperar que Deus o ajude. Começando com a queda das pedras e pela orbitação dos planetas e indo até a prospecção das pessoas, os cálculos do seguro e os problemas conjugais, tudo isso pode ser calculado. Não existe mais nenhuma diferença entre natureza e cultura. (FLUSSER; 2014: 163).

“No início é a dimensão zero, portanto nada, o fim é o peso zero, portanto nada” (FLUSSER; 2008b: 35). Voltamos a zero dimensão. Agora, o que nos resta? Caminhamos para o fim?

Devemos admitir que nosso mundo está morrendo, e devemos amar isso. Nada devemos esperar para nós de um tal engajamento em prol de um futuro inimigo, deve ser engajamento puro. Se aprendermos tal arte suprema “ars moriendi”, o terror da atualidade virará “aventura”, experiência do belo. E, curiosamente, poderemos doravante morar novamente. (FLUSSER; 2011a: 96).

Calcular é mecanizável. Dever-se-ia saber disso desde sempre. Pois catar pulgas, isso, com efeito, as máquinas podem fazer. É horrível! Na maior habilidade humana, as máquinas saem melhor do que os homens. Não tem o menor sentido querer competir com elas. Se as máquinas podem fazer alguma coisa, é preferível que deixemos nossas mãos longe disso e, em contrapartida, tentemos fazer alguma coisa diferente. (FLUSSER; 2014: 166).

Ao dizer isto tudo, vejo-me mergulhado no universo das tecno-imagens, e não, como no resto do ensaio, à sua beira. Dessa minha posição, posso elogiar a superfície e a superficialidade. Emancipo-me da necessidade de olhar para a direita e para a esquerda, para trás ou para frente, para cima ou para baixo; encontro-me livre para me concentrar sobre a superfície ínfima da tela, do aqui e do agora, superfície ínfima que me religa a todos os outros, a todo o espaço, a todo o tempo. A partir dessa concreticidade superficial, posso criar, junto com todos os outros, o inconcebível e o inimaginável. Posso fazer o elogio da superficialidade, o elogio da criatividade concreta. (FLUSSER; 2008a: 149-150).

3.1. Falsos conceitos?

Técnica, imagem técnica e pós-história são nomes próprios que, em conversação, propõe uma estrutura composta por frases, que vão sendo construídas no momento em que Flusser chama os nomes próprios e os transforma em palavras conversadas que possibilitam a criação em fluxo de outros nomes próprios. Assim, ele cria, talvez impropriamente, conceitos indeterminados e em interação com o contexto fenomenal que move a sua reflexão. Estes conceitos por serem indeterminados parecem estruturar um jogo que se faz enquanto se joga. E se joga até se chegar a certo fim (a morte?), porque enquanto o jogo está ocorrendo tudo é movimento. (Huizinga; 2014).

A coordenação desses conceitos permite um jogo que vai sendo jogado no fluxo de sua criação. “Criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia” (DELEUZE; GUATARRI; 2010: 11). E, assim, Flusser o faz. Cria conceitos sempre novos, a partir da dúvida do próprio pensamento, pois “os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados, ou antes, criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam”. (DELEUZE; GUATARRI; 2010: 11).

Ainda citando Deleuze e Guatarri (2010: 13),

Não há lugar para opor o conhecimento por conceitos, e por construção de conceitos na experiência possível ou na intuição. Pois, segundo o veredito nietzschiano, você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam. O construtivismo exige que toda criação seja uma construção sobre um plano que lhe dá uma existência autônoma. Criar conceitos, ao menos, é fazer algo. A questão do uso ou da utilidade da filosofia, ou mesmo de sua nocividade (a quem ela prejudica?), é assim modificada.

A comunicologia é um desses exemplos. Este nome só vai aparecer como conceito mais adiante na sua trajetória, na década de 1980, porém as vertentes conceituais que o forjam estão desde as primeiras obras do autor, na década de 1960, assim como na sua própria decisão de viver e pensar. A comunicologia vai se transformando de acordo com as circunstâncias comunicacionais e culturais apresentadas em sua trajetória de vida. Não

pode ser pensada como um conceito fixo e estanque. Trata-se de um conceito que se transforma a partir das coordenações com outros conceitos e seus usos nas obras.

Embora Flusser ‘defina’ comunicologia no livro que leva o mesmo nome, ele põe em dúvida a definição. Comunicologia “é a teoria da comunicação humana, aquele processo graças ao qual informações adquiridas são armazenadas, processadas e transmitidas” (FLUSSER; 2014: 45). E também o que entende por cultura: “é aquele dispositivo graças ao qual as informações adquiridas são armazenadas para que possam ser acessadas” (FLUSSER; 2014: 45). E complementa: “Tomara que vocês tenham percebido imediatamente a malícia” (FLUSSER; 2014: 45). Assim, se ele entende a cultura de forma que a comunicologia se torne responsável por ela, assume, como consequência, a comunicação como infraestrutura da cultura e da sociedade.

E com ironia permite a dúvida. Mais à frente escreve:

Para as estruturas de discurso, como para tudo o que digo, vale: definições são figuras auxiliares e devem ser apagadas. A realidade não pode ser enquadrada. Tudo se torna difuso, tudo encobre a si mesmo, por toda parte há *fuzzi sets*. (FLUSSER; 2014: 57).

Nesse sentido, os conceitos em conversação tornam-se um modo de dizer que refletem um modo de pensar e criam a autoridade de um lugar de fala. Isto pode ser percebido quando Flusser desloca-se de um conceito a outro, a partir das suas coincidências de sentido que vão além da sua significação. Este movimento gera circuitos de deslocamento de sentido e abre sua obra à dúvida e às múltiplas interpretações que podem passar de uma compreensão a outra, dependendo das peças e regras que sejam escolhidas. E, assim, ele monta seu estranho jogo que supera regras para atingir desafios e os propõem aos seus leitores e estudiosos.

Pode-se inferir que a comunicologia se faz nessa interação entre palavras e contextos, no momento em que as palavras são chamadas à conversação e se tornam palavras conversadas. São essas palavras que possibilitam a conversação com os contextos e possibilitam a construção de sentido. É pela e na conversação que Flusser constrói seu jogo. E ele joga contextualmente.

Como as palavras são a realidade intelectual coordena-se esta ideia de Flusser ao conceito de jogo de Huizinga. Para ele, o jogo na linguagem acontece pela “manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade, ou seja, na transformação desta em imagens” (HUIZINGA; 2014: 07). Essa ideia torna-se relevante para entender o valor e o significado dessas imagens e dessa imaginação na comunicologia de Flusser, possibilitando a observação delas na ação em jogo e procura compreendê-lo como fator cultural da vida.

Para Huizinga (2014; 04), no jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades mediatas da vida e confere um sentido à ação. O simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência. A existência do jogo não estaria ligada a qualquer grau determinado de civilização. Todo ser pensante seria capaz de entender, à primeira vista, que o jogo possui uma realidade autônoma. A existência do jogo seria inegável.

No entanto, reconhecer o jogo seria reconhecer o abstrato e o ficcional, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é materialidade física. Do ponto de vista da concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas, o jogo seria inteiramente supérfluo. Só se torna possível, pensável e compreensível quando o ficcional destrói o determinismo absoluto do cosmo. A própria existência do jogo é uma confirmação permanente da natureza supra lógica da situação humana.

Encontramos o jogo na cultura, como um elemento existente antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens até a fase de civilização em que agora nos encontramos.

Já para Wittgenstein, (1999: 35), o termo ‘jogo de linguagem’ salienta “que o falar da linguagem é parte de uma atividade ou de uma forma de vida”. Há uma multiplicidade dos jogos de linguagem, uma multiplicidade das ferramentas de linguagem e seus modos de emprego, o que dificulta a definição exata do que seria um jogo de linguagem. Poderíamos identificar o jogo de linguagem apenas por meio de comparações com traços semelhantes de uma série de jogos.

A semântica de Wittgenstein aponta uma indeterminação do significado, pois a compreensão do significado de uma palavra dependeria do jogo de linguagem do qual a palavra faz parte, das regras que tornam possível seu emprego em um contexto determinado e com um objetivo específico. O significado não é algo fixo, estabelecido de

uma vez por todas, mas indeterminado, se considerado independentemente do uso da palavra. Nesse sentido, a comunicologia apresenta-se em movimento e indeterminação, porque sujeita aos processos de transformação contextual.

Para Flusser, somos predados em conversação, pois não acessamos o natural diretamente, buscamos constantemente acessá-lo, porém sempre através da linguagem. O que temos são informações que atribuímos e recebemos no processo da cultura. Isto gera uma artificial naturalidade.

Carregamos tudo de linguagem que são codificadas e compartilhadas, dando forma a tudo que manipulamos. Existimos na e pela linguagem, tendo em vista que somos seres alienados de um sentido de natureza. A natureza é da ordem do indizível, do inarticulável. Existiríamos sem fundamento, pois não há nada para além da linguagem que possa nos sustentar. O que há é o nada, o vazio. E esta consciência seria o que leva o homem a nomear, a fim de se comunicar e criar sentido para essa vida sem fundamento, preenchendo esse vazio com nomes que tentam estabilizar e fixar a cultura.

É este aspecto diabólico que movimenta o pensamento. Nesse sentido, Flusser (2011c) distingue dois tipos de palavras: os nomes próprios e as palavras secundárias. Os nomes próprios seriam a matéria-prima para o pensamento, resultado da nomeação; enquanto as palavras secundárias seriam aquelas que surgem a partir da dúvida. São as palavras secundárias que duvidam do nome próprio e o articulam com outros nomes próprios. Na nomeação, tenta-se controlar, estabilizar o de tudo diferente. Na conversação, busca-se envolver o pensar na articulação das palavras secundárias. Na primeira atividade, os nomes próprios são chamados a serem conversados pela dúvida e, só então, transformam-se em palavras secundárias. “À medida que os nomes próprios são conversados, transformam-se em palavras secundárias sempre mais distantes de sua origem primária” (FLUSSER; 2011c: 74). E aí encontra-se um aspecto da influência diabólica na construção da comunicologia.

Tudo que é nomeado pode ser chamado à conversação, porém, nem tudo pode ser transformado em palavras conversadas, pois nem tudo pode ser assimilado pela língua, nem tudo pode ser compreendido. Algo sempre escapa. E, é justamente aquilo que escapa que estimula a conversação, mesmo sem participar autenticamente dela. Assim, em nossa limitação, nem tudo pode ser apreendido pelo intelecto. Aí parece residir outro ponto

relevante na construção da comunicologia: ao entender que algo é inassimilável e sempre escapa, na mudança da natureza, coexistem a possibilidade da dúvida e da conversação. Na comunicologia, haverá sempre algo que escapa e permite que as dúvidas apareçam e se constituam em fluxo contínuo de pensamento e conhecimento. Graças ao diabo, duvidamos. A dúvida nos circunda deixando tudo inseparável, impreciso, misturado, duvidoso, impedindo construir verdades absolutas e certezas. Tudo passa a ser instável, mutável e passível de outras dúvidas. O caminho do tempo é traçado pelo fluxo da dúvida.

Se por um lado, entremostra a ideia de que há algo de diabólico que movimenta o pensamento, por outro, fala de algo que escapa à língua, de algo que a transcende. Assim, há duas dicotomias que parecem interessantes: o diabo e o divino, e parece ser nesse vaivém de um no outro, que as dúvidas se colocam, quando as palavras são possíveis de serem conversadas. A dúvida da dúvida assemelha-se à história de Jó ou à maldição de Sísifo. E, no entanto, é devido às dúvidas que o movimento da conversação se torna possível, já que as palavras assim envolvidas, lhe possibilitam a abertura ao conhecimento das “coisas”.

Apenas com palavras conversadas poderíamos construir um sentido possível à natureza que conseguimos acessar. E para que essa conversação aconteça é preciso duvidar, ou seja, é na influência diabólica que duvidamos e, ao duvidar, tornamo-nos humanos. O que diferencia o homem não é apenas a sua capacidade divina de nomear e estabilizar palavras e coisas, mas principalmente, na sua capacidade diabólica de duvidar, para, então, fabular mundos.

Parece que a comunicologia é proposta para o desenvolvimento desta atividade diabólica, possibilitada pela conversação na e pela dúvida. A conversação seria essa tensão do pensamento: a dúvida dos nomes. E, por isso, o progresso da conversação seria o progresso do conhecimento (FLUSSER, 2011c). Nesse sentido, pode-se entender a comunicologia de Flusser como um método de investigação cuja estratégia metodológica é a dúvida.

Esse movimento pode ser ampliado com o que escreve Benjamin (2013, p. 59), pois, “no interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do exprimível com o inexprimível e o inexpresso”. Sendo assim, se não acessamos diretamente a natureza e a linguagem nunca é a comunicação do comunicável, mas

também símbolo do não-comunicável, percebe-se a existência de conflitos e tensões entre o divino e o diabólico. Se deus deu ao homem o nomear, o diabo nos deu a dúvida e a conversação, que multiplica os caminhos do nomear.

Flusser parece não se preocupar em construir um discurso estável, mas um discurso falível e questionável, que provoque o pensamento, a fim de que outras reflexões se multipliquem a partir do que escreve. A intenção não parece ser o de sanar as dúvidas, mas o de protegê-las e incitá-las. Isto fica claro nas suas construções textuais sem obviedades, mas contraditórias e tensas no jogo que se apresenta como desafio e ironiza nossa capacidade de desvendar. Isto indica um modo de comunicar que sugere um modo de pensar como resposta à solicitação da dúvida e uma disponibilidade para o diálogo de quem atravessa conceitos e textos. Sem a dúvida não há jogos possíveis. Apenas jogos jogados. Sem a dúvida não há invenção, poesia, conversação. Sem invenção, poesia e conversação não há espanto. Sem espanto, nos resta o tédio e a banalidade.

O perigo aparece quando a conversação começa a refletir sobre si mesma. A dúvida crítica volta-se contra si mesma. E essa crítica da crítica ou dúvida da dúvida ameaça mergulhar a conversação na conversa fiada. Para que isso possa ser evitado, seria importante sermos capazes de ampliar nossa intuição poética em busca de um salto para fora do círculo vicioso da dúvida da dúvida do intelecto.

Isto possibilitaria o reconhecimento da função da teia da conversação que seria a de “não captar a rocha, mas revestir a rocha”. Para ele, “seria o reconhecimento que o intelecto não é um instrumento para dominar o caos, mas um canto de louvor ao nunca dominável” (FLUSSER; 2011c: 89), já que haverá sempre algo que, inexpresso, escapa. O nome próprio é apenas a síntese do intelecto com o de tudo diferente. O nome próprio constitui num novo senso de ‘realidade’, que organiza e configura o de tudo diferente dentro do intelecto, “um renascer da função do intelecto, e, neste sentido, da função da nossa existência” (FLUSSER; 2011c: 89).

No exercício da dúvida não é possível escolher um aspecto ou outro, deus ou diabo, mas considerar as possibilidades e potencialidades que cada dúvida traz. Na existência solitária do divino ou do diabólico, não será possível duvidar, apenas produzir certezas. É no “espaço entre” estas tensões que a dúvida existe. A comunicação depende

da desconstrução de certezas por meio da dúvida, pois só assim a comunicologia pode se tornar a comunicação em seu fazer.

Os conceitos que Flusser constrói tem algo entre palavra e coisa que está sempre indeterminado, sem espaço nem tempo, uma heterotopia. São conceitos sem conceitos, porque construídos no contínuo da conversação em jogo. Os conceitos deslocam sentidos e passam a ser outros conceitos, sem possibilidade de definições fixas. São conceitos que se fazem conceito somente através da conversação. E nesse processo o que se tem é indeterminação; diferença na diferença; pois não é algo capaz de ser conceitualizado, de se identificar. Há aí uma condição de indecidibilidade. Sendo assim, parece que só é possível entender a comunicologia dentro desse fluxo de indeterminação.

Não é o nome o que realmente importa, mas o modo como, no tempo e no espaço, a comunicologia possui flutuações de sentido no modo constante que a recompõe permanentemente. Isto supõe uma comunicação em se fazendo e, assim, pode-se apontar a comunicação que subjaz na comunicologia.

Flusser é um autor que vai na contramão de uma ciência antropocêntrica. E não é à toa que seu nome ficou tanto tempo oculto nas ciências da comunicação ou na filosofia. Sua obra parece não se prestar a traçar ordens ou coerências lineares. Qualquer tentativa nesse sentido é frustrada. Trata-se de uma obra que se movimenta com a vida, nos seus diálogos com os outros e com os contextos do seu entorno. Talvez por isso, sua autobiografia se relaciona com o diálogo com as pessoas que estão presentes em sua forma de pensar e que contribuíram para dar sentido, ou pelo menos dar lugar, mesmo que provisório, a um pensador sem chão. Suas construções filosóficas e comunicológicas são flutuações.

Desafio que precisa ser enfrentado e superado, pois

Se o conhecimento enfrenta os fixos limites das certezas, não se interrompe a possibilidade que, construída através de previsibilidades hipotéticas, o transformam em estranha aventura entre incertezas. Nessa aventura, a ciência nada tem a explicar porque o homem não é o modelo da natureza, ao contrário, sem antropocentrismo, a natureza de todas as espécies e do próprio homem se transforma em desafio de hipóteses que não explicam, mas se propõem como possibilidades de estudos, sempre relativos, do universo pleno de perguntas.

Perguntar se propõe como outro paradigma que substitui o explicar que comandava a ciência antropocêntrica. (FERRARA; 2013: 04).

Não há uma ordem em seus escritos e muito menos nos nomes que cria e recria. É no fluxo do tempo e da experiência vivida que a comunicologia vai sendo construída.

Esse movimento de questionar o autor e como espelho questionar a si próprio, talvez seja ainda uma possibilidade de fabulação de outros mundos possíveis. É com a desfuncionalização dos conceitos pelo exercício da dúvida, que Flusser nos propõe uma desfuncionalização do mundo e nos obriga a repensar as nossas crenças e hábitos diante de um mundo absurdo e sem fundamento e sermos capazes de construir nosso próprio pensamento.

Para Flusser, “todas as hipóteses são ficções” (FLUSSER; 2014: 67). Para ele, a categoria mais bela seria a estética e, por isso, o mais falso seria mais interessante. Quanto mais fictício, mais cativante a informação. “Por que é tão excitante? Porque nenhuma palavra é verdadeira”. (FLUSSER; 2014: 68).

Esta é a evidência que possibilita a continuidade do jogo que descortina a cultura e constrói a comunicologia. Para Flusser, o pós-histórico cria um clima de desilusão. “Não nos deixamos mais iludir tão facilmente pelos nossos sentidos e pelo conhecimento. Sobretudo, estamos desiludidos não apenas com o ser humano, mas também com a transformação” (FLUSSER; 2014: 112)

Com a consciência de que os modelos são modelizáveis; que a teoria é a modelagem de modelos que tomam como referência sempre modelos anteriores, precisaríamos nos abrir à dúvida como método para inventar outras ideias e vivência e mudar os modelos ou, quem sabe, transformar o clima existencial em outra coisa: em outro jogo talvez.

Ao duvidar, poder-se-ia brincar com os aparelhos, só que talvez não mais como funcionários, mas como artistas e jogadores que reordenam as regras do jogo, a fim de inventar outras possibilidades de mundos e manter o movimento do jogo. Este seria o desafio posto por uma construção pós-histórica.

Nesse deslocamento conceitual e por meio da dúvida como método de investigação, ele termina pondo a própria ideia de comunicologia em questão e possibilita a continuidade do jogo aos seus leitores. Sua comunicologia é carnavalizada e dialógica.

Ao propor a dúvida dos pontos de vista postos sobre cultura e comunicação, Flusser possibilita certa ‘descoberta’, um desvendamento da estrutura do jogo. Então, passa a construir seus conceitos a fim de demonstrar como o jogo acontece e permite que, a partir da escolha de qualquer peça do jogo (conceitos), as regras e a estrutura do jogo sejam desmontadas e remontadas possibilitando a construção de outras comunicologias. Pode-se observar esse processo no segundo capítulo desta tese, pois quando cada comentarista de Flusser, tem como interesse teórico um dos conceitos criados por Flusser em conversação, acabam por criar outras comunicologias, o que de certa forma também acontece no processo de escrita desta tese.

Tendo em vista que o discurso científico, assim como as imagens técnicas, se apresenta como biombos, fica evidente que os conceitos são manipuláveis, constroem realidades, projetam modelos modelizáveis, que não são nem verdadeiros nem falsos. Nesse contexto, não há mais ideia inimitável, pois pode ser construída a partir de modelos modulares e modas que se adaptam às conveniências discursivas. O discurso científico cria projetos para servirem de modelos e compõe programas aos quais atribuímos informações manipuladas. Identifica-se aí um caráter de construção artificial por parte do homem. Somos os jogos de linguagem que jogamos e que perfazem a cultura.

Ao mesmo tempo em que o discurso científico, assim como as imagens técnicas, nos insere neste jogo com programas e aparelhos, também possibilita, no seu modo de usar, brechas para romper a caixa preta. No entanto, isto só seria possível se esses discursos e essas mesmas imagens técnicas fossem vistas como dúvida e postas em conversação, a fim de serem elementos de um jogo que duvida do próprio jogo. Talvez seria possível o gesto tateante diante do de tudo diferente, que talvez nos retirariam da condição de funcionários programados para funcionar e nos possibilitaria a pausa e os intervalos necessários ao pensamento e à invenção.

Compreender o fluxo de pensamento de Flusser torna-se fundamental para pensarmos uma política da comunicação, tendo em vista que a comunicação é também engajamento político *sensu stricto*, pois tem a possibilidade de tornar público algo

privado e, colocando-o em conversação, possibilita uma nova subjetividade construída como capacidade de resistência.

Sendo assim, seria talvez na indiferença criativa de jogos de linguagem que poderíamos pensar uma desfuncionalização da técnica. Ao pensar a comunicação como indecisa (FERRARA; 2015), fluxo contínuo, se faz necessário a busca que nos pode levar a desabituar o olhar. Aqui, a dúvida e o jogo aparecem como uma possibilidade de fissura da técnica e da mídia. Para isso, se faz necessária calibragem e interação, já que os desejos e a potência de criação do homem estão além da expressividade da língua e da linguagem. A comunicação aponta a possibilidade de desfuncionalização do aparelho, pois volta-se para si mesma, para o campo da linguagem, da motivação das palavras e da pausa, possibilitando a resistência e a construção de uma poética da desprogramação.

Esta resistência trata de uma luta interna que possibilita o ato de criação. Uma decisão pelo não poder, como potência do poder; pelo não agir, como potência da ação; e pelo não comunicar, como potência da comunicação. E é nesse movimento que a dúvida aparece e pode gerar um novo conhecer. Então, a comunicação poderia superar sua função instrumental e transmissiva, para ser lugar de potência e existência.

Essa emergência traz consigo a possibilidade de resistência por meio dos novos usos e a profanação do dispositivo/aparelho/programa. Para Agamben (2007: 74):

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma puro meio, ou seja, uma prática que embora conserve tenazmente sua natureza de meio se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.

Essa desativação faz-se pelo brincar, pela dissolução da gravidade da política jurídico-estatal por meio de jogos de mobilização e ação e jogo discursivo, de palavras. Transformar o aparelho em brinquedo e profanar sua programação, essa seria uma possibilidade de sairmos da ordem arbitrária da linguagem e gerar performatividade em conversação: conseguir gerar um conhecimento analógico capaz de fugir dos códigos e

dos programas, e romper com a magia da técnica rumo a uma nova imaginação que constrói comunicologias, apenas possíveis.

CAPÍTULO IV - É possível uma comunicologia?

*Não tenhamos medo de novas palavras e de novos
pensamentos. Abramos novas aberturas e
experimentemos novos espantos. Assim, e somente
assim, seremos dignos de sermos homens, isto é res
cogitantes, coisas pensantes.*

Vilém Flusser

No percurso desta tese buscou-se desmontar/montar/remontar, em coordenação, alguns dos elementos que constroem a comunicologia. No primeiro capítulo, desmontou-se a comunicologia em três eixos teóricos (técnica, imagem técnica e pós-história) levados a tecer pontos de contato na rede epistemológica de Flusser. Eixos que incitam a dúvida e permitem outras combinações e, por isso, possibilitam a criação de outras epistemologias. São eixos de indecidibilidade, formados por conceitos indeterminados e abertos ao jogo de linguagem.

No segundo capítulo, desejou-se entender como os eixos teóricos eram articulados pelos investigadores e comentaristas da obra de Flusser, e os pontos de contato que criavam. Como coordenavam os conceitos presentes na obra de Flusser? Que relações estabeleciam? Que tipo de epistemologia era criada a partir de cada uma das leituras? Qual a rede epistemológica que teciam a partir de Flusser? Quais as aproximações e distanciamentos? Percebeu-se que, a cada combinação e interpretação construída a partir da obra de Flusser, uma outra comunicologia era montada. A comunicologia em jogo possibilitaria uma ampliação das variáveis possíveis de combinações e interpretações sobre a comunicação e a cultura.

No terceiro capítulo, o exercício da dúvida era fundamental para perceber como a comunicologia possibilita essa abertura a múltiplas combinações e interpretações possíveis. Nesse movimento, foi possível visibilizar a comunicologia como uma forma

de pensar a comunicação a partir do fluxo de pensamento no tempo contínuo e no frágil território construído pela incerteza e a indeterminação.

Nesse contexto, a dúvida torna-se a fresta, porque a dúvida duvida do hábito. E, assim, pode-se produzir novas ideias falíveis e instáveis. Afinal, o que existe é a contradição; a coerência é a norma, a paralização e a morte, a prisão de singularidades.

Parece ser na e pela contradição que Flusser constrói e desconstrói a comunicologia. Em Flusser, assim como não encontramos um conceito de epistemologia (FERRARA; 2015) também não encontramos um conceito de comunicação ou mesmo de comunicologia.

A causa dessa ausência é clara: para não apresentar uma receita e ser consumido. (Pós História, 1983, p. 8) Ao contrário, propõe “tarefas” que evidenciam uma urgência “reformular o tecido comunicológico da sociedade” (Pós História 1983, p 63). Justifica-se a prescrição tarefaira dividida entre atividades à maneira de coleta sem rumo. Nessa arquitetura evidencia-se: 1) para superar o ranço acadêmico, é necessário produzir a epistemologia do “concreto” que, escondida pelas grades disciplinares acadêmicas, passa a se propor como simples “modo de usar”. 2) a raiz está em perguntar, mas surge viciada por interesses explicativos que mal disfarçam uma ideologia de meta a cumprir; interesses finais que respondem à questão “por que” exaurindo o discurso na assertiva, interesses causais que respondem à questão “como” que supõe consequências auto-comprovantes. (Pós História, 1983, p 42). 3) Entre essas insuficiências, surgem as perguntas finais que transformam a ciência em conjunto de valores científicos, transformados em consensos não consentidos e em “símbolos do concreto”: a tarefa epistemológica de perguntar redundando em más perguntas enquanto “o saber se torna absurdo” e a “ciência vira aparelho” codificado por simetrias anti-epistemológicas. Nesse quadro, não admira que encontremos, em Flusser, apenas a sugestão de uma tarefa onde o perguntar surge para superar o risco da dúvida da dúvida e se transformou em saber perguntar. (A Dúvida, 1999, p. 73). Esse é o legado para superar a “solidão” do conhecimento: a descoberta da assimetria entre sujeito e objeto que propõe a epistemologia de uma ciência entre sujeitos dialogantes (Pós História, 1983, p. 52/53). (FERRARA; 2015: 169-170)

Assim, acredita-se que este modo de usar, estas “tarefas” que Flusser propõe se aproximam de uma forma de dizer e pensar que Ferrara (2013) nomeia como ciência da incerteza.

Uma ciência da incerteza suporia, portanto, desenvolver o olhar atento como elemento essencial de uma epistemologia capaz de tornar o habitual inteligível e como tal comunicável. Essa atenção está vinculada àquele momento abdutivo que nos faz relacionar de modo imprevisto e gerar conhecimento de conhecimento, revelando a ciência que, em se fazendo como um contínuo, manifesta seu tempo presente e atual: as incertezas percorrem a ciência para permitir que ela renasça à medida em que é colocada em dúvida. (FERRARA; 2013: 08).

Uma ciência da comunicação que possa ter a dúvida como vetor cognitivo, tento em vista que a comunicologia se faz comunicação no momento em que se comunica.

Ao desvendar o jogo da comunicologia, parece ser de certa forma inútil procurar conceituar a comunicação, tendo em vista que esta seria sempre indeterminada e falível. Seria possível uma comunicologia que, aceitando o “de tudo diferente”, envolveria as comunicologias e suas multiplicidades. Uma possibilidade de entender esses processos de fluxos está na noção de conversação e dúvida.

A comunicologia seria criação de sistema aberto, instável, enquanto que construir um conceito de comunicação seria sistema fechado, estabilizante. Ao entender a comunicologia como dúvida da comunicação, pode-se pensá-la como estudo dos processos de comunicação. E então, seria possível duvidar da comunicação e demonstrar o funcionamento da cultura a partir da comunicologia que construiria a cultura. Nesse caso, Flusser coloca a comunicologia como modo de definir a comunicação enquanto criação da cultura, embora duvidando dela. Seria a comunicologia a criação de um paradoxo?

Para Flusser (2014, p. 45), “a comunicologia se torna responsável pela cultura”. A comunicologia (ou comunicologias) pode ser entendida como infraestrutura da cultura (ou culturas). Nesse sentido, podemos entender a comunicação como potência de criação, invenção e transformação. Isto nos obriga a ir além do código e entendê-lo em relação ampla com os meios técnicos e com a própria cultura. Os meios técnicos são estruturas

nas quais os códigos numéricos existem. Assim, os códigos são cultura e fazem com que a comunicologia seja mais permeada pela noção de cultura do que pela noção de comunicação, pois a comunicologia seria aquela que articularia códigos, cultura e, conseqüentemente, sociedade.

Uma questão que inquieta é: se a comunicação está sempre sendo, por que seria importante criar uma comunicologia? A comunicologia estaria vinculada à construção de uma cultura mais ou menos estável, e nesse sentido seria necessária para estabilizar essa cultura? Ao pensarmos em nós mesmos como seres comunicantes e a comunicologia como uma possibilidade de coordenação de seres em disponibilidade comunicativa, talvez não fosse possível pensar em uma comunicologia, seria necessário negar a própria dinâmica da cultura, já que não seria difícil estabilizá-la. E, ao negarmos a dinâmica da cultura, o que nos restaria? Assim, a comunicologia parece duvidar da comunicação e da cultura, pois ao gerar cultura, a comunicologia pode reconfigurar os processos comunicacionais e, conseqüentemente, os processos culturais.

A comunicologia supõe um modo de dizer que gera um modo de pensar, encontrando-se assim no tempo contínuo. A comunicologia seria uma capacidade de estar sempre em disponibilidade comunicativa, ou seja, em permanente transformação, e não transporte. Sendo toda linguagem *medium* da comunicação, os conceitos são elementos fundamentais para entender como Flusser comunica sua comunicologia e que episteme ele constrói. Para compreendermos o conceito de comunicação que subjaz na comunicologia, foi preciso entender a comunicação na linguagem de si mesma, e não do que se expressa através da linguagem. Os meios nesse sentido são instrumentos que interferem, mas não determinam o caráter da comunicação.

Para Flusser (1985), somos tentados a negar a entropia informacional, mas, como consequência, lançamo-nos à produção de artifícios, artefatos e artimanhas e criar meios de fazer, de ir contra o fluxo do de tudo diferente. Seríamos bichos artificiais, bichos a mudar a técnica, a fazer artifícios. Criamos objetos por meio da técnica, esses objetos são alterados e transformados em obra que, por fim, alteram a nós mesmos (artifício, sujeito). Passamos todo o tempo a ser artífices de nós mesmos e a única consequência parece ser a auto alteração, a entropia.

Para Flusser (1985), com a vida artificial, a vida tornou-se consciente da sua própria estrutura mas, para viver livre, o homem precisaria estar consciente dessa estrutura e ser capaz de viver deliberadamente, ou seja, ao se libertar dos objetos que o condicionam, libertar-se-ia da necessidade de alterar objetos, a fim de alterar-se. Libertar-se-ia do trabalho e da relação sujeito-objeto.

A consciência que o “eu” e a “realidade objetiva” não passam de mitos, que “natureza” e “cultura” não passam de articulações ideológicas, e que o concretamente vivencial é o relacionamento. Pois tal consciência desenganada (por ter sido enganada em demasia no decorrer dos últimos seis mil anos), é consciência intersubjetiva, para a qual viver é um fazer como se, é artimanha. Viver, para tal consciência, é fazer o improvável, o praticamente impossível, já que o provável, o praticamente certo, é o nada lá de fora e cá dentro. A artimanha, a arte total, é a resposta que tal consciência dá ao absurdo. (FLUSSER; 1985; 06).

Assim, não só a comunicação, mas a vida estaria prioritariamente no campo político, porque a comunicação (publicação, artimanha) trata de uma forma de vida. Comunica para existir, mas uma existência que demanda uma escolha, uma decisão de estar vivo, estar no intervalo e no contínuo entre a vida e a morte.

Desse modo, a dúvida poderia ser entendida como uma pausa, uma suspensão, um “fantasmata” como aponta Domenico da Piacenza no seu tratado *De la arte di ballare et danzare*, citado por Agamben no texto “Ninfas”. Recorro aqui à citação que Agamben faz de Domenico:

Fantasmata é uma presteza corporal, que é movida com o entendimento da medida (...) parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa, como diz o poeta, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão que tenha sido movido pela fome, segundo a regra acima, isto é, agindo com medida, memória, maneira com medida de terreno e espaço. (AGAMBEN; 2012: 23-24).

Para Agamben (2012), Domenico chama de fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente, na própria tensão interna, a medida e a memória. Assim,

O verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na imagem como ‘cabeça de medusa’, como uma pausa não imóvel, mas carregada ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica. Porém isso significa que a essência da dança não é mais o movimento – é o tempo” (AGAMBEN; 2012: 25).

Nesse sentido, o exercício da dúvida possibilitaria essa pausa no movimento do pensamento. Uma pausa capaz de incitar a dúvida, porque se põe fora do tempo e do espaço; e, por isso, possibilita a criação de outros tempos e outros espaços, ampliando o horizonte do pensamento. Dessa forma, a comunicologia estaria envolta nessa pausa, nessa questão do tempo, ou em uma revisão do tempo (pela dúvida), talvez perdido.

Frente ao abismo do tempo, Flusser (2011a) destaca essa nova ontologia relacional que implica em outra abertura para a existência humana: abertura rumo à morte, rumo ao nada. Já que o modelo da caixa preta, não é necessariamente o único do qual podemos nos servir para captar o nosso estar-no-mundo, outro modelo é possível: um modelo de vivência e de conhecimento do outro, fundado sobre a vacuidade. Não se trataria de querer alterar o outro, mas de ser, possivelmente, alterado pelo outro. Um modelo fundado sobre a consciência do absurdo da existência humana, como um modelo de fim de jogo. Flusser conclui:

Creio que tal arte do amor, em situação que sabemos absurda, é a única resposta da qual dispomos para fazermos face ao abismo que se abriu debaixo dos nossos pés, e que tal arte não pode ser deliberada, mas surge espontaneamente. E creio ser ela a única alternativa ao suicídio, já que é suicídio no outro. (FLUSSER; 2011a: 181).

Isso nos leva a pensar os desafios do engajamento a partir do imaginar e da imaginação. Para Flusser (2008a: 41), “imaginar significa a capacidade de concretizar o abstrato” e essa capacidade é possibilitada com a invenção de aparelhos produtores de

tecno-imagens. Assim, como ele mesmo redefine: “imaginar é fazer com que aparelhos munidos de teclas computem os elementos pontuais do universo para formarem imagens e descarte” (FLUSSER; 2008a: 45). Em outra publicação, Flusser define imaginação como “a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim decodificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (FLUSSER; 2011b: 21). As imagens são mediações entre homem e mundo, portanto, passamos a viver em um mundo imaginário, possibilitado por uma imaginação ao quadrado, que nos permite viver e agir em um meio imaginário e tomar tal meio como mundo concreto; para Flusser, isso é difícil de ser digerido, já que a ciência e a técnica teriam destruído a solidez do mundo, para que fosse possível devolvê-la sob forma de aura imaginada e imaginária como superfícies aparentes.

Assim, o engajamento estaria, segundo Flusser, em imaginar sempre mais densamente, a fim de escapar do abismo do nada, pois os nossos véus não encobrem o nada, eles são a nossa resposta ao nada. Não se trata de rasgar nossos véus, 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-los mais densos” (FLUSSER; 2008a: 46). Este engajamento poderia nos levar à emergência de uma nova consciência.

Assim, ao inverter o olhar sobre a cultura e sobre comunicação por meio de jogos de linguagem, Flusser deixa claro o posicionamento lúdico e político diante da vida absurda e do abismo. Possibilita-se uma abertura, uma cisão, uma fresta, um rasgo no *logos*, com potência de retorno à iconicidade, ao quase-signo que tenciona emergir nessa fresta, nesse rasgo, por meio de um processo de pausa. Nesse caso, parece não haver fim, nem função teleológicos, apenas disponibilidade, como um *perpetuum mobile*. E por isso, o político seria colocar em questão a própria forma do pensar, põe em questão o *logos*.

Com essa compreensão, trazemos o conceito de nova imaginação de Flusser (2008a), pois, para ele, essa nova imaginação deveria ser capaz de decifrar o que está oculto, o que está por trás das imagens/códigos e ir além delas para ler o universo programado e modelizado que está por trás destas configurações midiáticas. Estas configurações seriam modelos modelizáveis.

Hoje temos a consciência de que os modelos são modelizáveis; que a teoria é a modelagem de modelo e que tomam como referência sempre modelos anteriores. Tendo esta consciência, precisaríamos nos abrir à dúvida como método para inventar outras

ideias e vivências e mudar os modelos ou quem sabe transformar o clima existencial em outra coisa: em outro jogo talvez. E é aí que se encontra uma possibilidade de resistência comunicativa. E expõe seu senso político, já que se trata de um eixo relacional que inclui a contradição, o alienado, o excluído, o terceiro.

Sendo assim, seria talvez na in-diferença criativa da linguagem que poderíamos pensar uma desfuncionalização da técnica que pode levar a pensar a comunicação como fluxo, como contínuo, na busca de des-habituar o olhar. Para isso, a dúvida e o jogo aparecem como uma possibilidade de fissura da técnica e da mídia. Nesse lugar, encontra-se a possibilidade do terceiro sem nome, por meio de uma linguagem cujo pertencimento estará sempre no limbo e na potência, prestes a torna-se ato, em conversação.

A comunicologia aparece como uma fissura no pensamento comunicacional, reposicionando a comunicação e a cultura.

Na sua heterotopia, a interatividade não se submete a constatações ou explicações, pois não se deixa diferenciar a partir de parâmetros que a definam, classifiquem ou categorizem. Sem nomes, a interatividade não se reporta a conceitos designados pelos nomes. Nas consagradas dimensões científicas às quais a academia está afeiçoada no seu hábito de pensar e produzir ciência, a interatividade se apresenta como anticientífica, mas exageradamente provocativa, enquanto desafio às imaginações cientificamente inquietas.

Sem nomes, a interatividade é refratária a modelos considerados metodologicamente explicativos ou exemplificativos da realidade comunicativa. Sem nomes, porque sem conceitos que a convalidem cientificamente, a interatividade não é adequada às constatações, ao contrário, é indagativa e ágil resposta ao desafio inferencial: a interatividade é, sobretudo, um exercício epistemológico que nos adverte sobre a necessidade de perceber como o conhecimento nela se encontra e como contribui para uma ciência da comunicação. (FERRARA; 2018: 32).

Tendo em vista esse exercício epistemológico que a interatividade nos coloca, esta tese só pôde ser escrita no momento em que se abriu mão das certezas e dos modelos postos e passou-se a duvidar e em conversação ir construindo o texto na medida em que

as dúvidas iam aparecendo, no fluxo do tempo e num processo de pensamento que inclui todos os participantes da conversação em diálogo.

Percebeu-se que pesquisa em comunicação não é nome próprio, mas fluxo, dúvida e conversação. É o que vai aparecendo no momento em que se duvida. Aqui a comunicologia se fez comunicação no momento em que foi possível comunicá-la. Acredita-se que a feitura desta tese se aproxima de um texto que Flusser escreve no último capítulo do livro “Natural:mente”.

É como se os inícios dos ensaios tivessem sido pendurados disciplinadamente sobre varal linear e discursivo, e como se os finais dos ensaios estivessem balançando desordenadamente no vento que sopra das próprias experiências, cabeçudas e indomáveis. De modo que em tal nível de leitura o presente volume se apresenta linearmente discursivo quanto à sua intenção, e caoticamente inconclusivo quanto seus resultados. Quem lê os ensaios na ordem pretendida pelo autor, verificará como tal pretensão foi desprezada pelas experiências concretas relatadas. O deliberadamente planejado fracassou diante da concreticidade das coisas. “Naturalmente”. (FLUSSER; 1979: 140-141).

A epistemologia de Flusser parece ser uma epistemologia da dúvida. E para entende-la foi necessário duvidar dele e do que foi escrito sobre ele. Foi necessário jogar com eles. No processo de escrita desta tese, percebeu-se que ela foi sendo montada no momento em que orientanda e orientadora duvidavam de Flusser e jogavam com ele. Esta tese foi escrita em conversação dentro do fluxo de pensamento e das possibilidades interpretativas que iam se abrindo a cada dúvida, a cada questão posta em jogo.

O exercício da dúvida e a escrita em conversação foi um processo que deixou clara a importância de deixar o objeto da pesquisa falar e mostrar-se, para, então, criar coordenações possíveis para visibilizá-lo. Trata-se de tarefa difícil, pois exige do pesquisador humildade, desapego e, principalmente, estar disposto a aprender a aprender. Foi necessário colocar-se diante de uma ciência da incerteza para permanentemente escrever e reescrever esta tese.

Entendeu-se que a pesquisa só se faz no processo. Do projeto inicial existem apenas rastros, a pesquisa se transforma no seu percurso, pois a dúvida e a conversação

alteraram e redesenharam outros caminhos ainda não percorridos (pensados). Tem-se o entendimento que algo sempre escapa. Isto é importante para que mantenhamos a pesquisa em comunicação turbulenta, indecisa e em jogo.

Assim, a comunicologia pode ser entendida como uma ciência da incerteza, possível de articulação de saberes para a construção de outra cultura, na qual decisão e liberdade possam ser fundamentais. Uma comunicologia que possa ser capaz de dissolver, construir e novamente dissolver informações. Assim, não só a comunicação, mas a vida, estariam prioritariamente no campo político, deliberativas e conscientes de suas construções-dissoluções no mundo e na cultura. Porém, talvez seja necessário pensar em uma comunicologia que esteja consciente de seu estado provisório, de estar no intervalo e no contínuo entre vida e morte.

REFERÊNCIAS

GÜNTHER, Anders. **Die Antiquiertheit des Menschen. (I) Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution.** [O antiqüismo do ser humano. Vol. I A alma na era da segunda revolução industrial]. Munique, Beck, 7ª. ed, 1994. [Edição original: 1956]. Tradução de Ciro Marcondes Filho. Texto disponível no site: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom>.

GÜNTHER, Anders. **Die Antiquiertheit des Menschen. (I) Über die Zerstörung des Leben im Zeitalter der dritten industriellen Revolution.** [O antiqüismo do ser humano. Vol. 2 A destruição da vida na era da terceira revolução industrial]. Munique, Beck, 4ª. ed, 1995. [Edição original: 1979]. Tradução de Ciro Marcondes Filho. Texto disponível no site: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom>.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum*. Sobre el médoto. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

_____. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. **Ninfas**. São Paulo: Hedra (Coleção Bienal), 2012.

ARQUIVO FLUSSER. **Artifício, artefato, artimanha III** - A artimanha da vida humana. (3-bienal-06_1948_a). São Paulo: Arquivo Flusser São Paulo, 1985, 7p. (SP Bienal_Conference Essays).

BAITELLO JR., Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**. Esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades, 2013.

BERNARDO, Gustavo. **“O ser que nega”**. Texto elaborado a partir da fala do professor Gustavo Bernardo Krause no Simpósio Flusser em Fluxo, que aconteceu nos dias 24 e 25 de maio de 2012 na Universidade Federal do Ceará. Transcrição de Mariana Fontenele, revisado pelo autor. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-o-ser.pdf>. Acessado em 05/06/2019.

_____. **“Meu bem, você não entendeu nada”: a generosidade cética de Vilém Flusser**. Flusser Studies 11. Sem data. Disponível em <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-meu-bem.pdf>. Acessado em 05/06/2019.

_____. Dois menos um pedacinho. In: **A dúvida**. São Paulo: Annablume, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Carta a um jovem japonês. In: **Tradução: a prática da diferença**. Paulo Ottoni (org.). 2 ed. rev. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2005.

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

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação, Mediações, Interações**. São Paulo: Paulus, 2015.

_____. **A comunicação que não vemos**. São Paulo: Paulus, 2018.

_____. Os estreitos caminhos do conhecimento. In: **Questões Transversais**. Vol. 1, n.1, janeiro-julho, 2013.

_____. Epistemologia. In: **Flusseriana – uma caixa de ferramentas intelectual**. ZIELINSKI, Siegfried; WEIBEL, Peter; IRRGANG, Daniel (Org.). Minnesota (USA): Univocal Publishing, 2015a.

_____. Boêmios como ele. In: **Cognitio**. Revista Eletrônica de Filosofia. São Paulo/PUCSP/Centro de Estudos do Pragmatismo, vol. 16, nº 2, julho/dezembro, 2019.

FLUSSER, Vilém. **Natural:mente**: vários acessos ao significado da natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

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

_____. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007b.

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

_____. **A história do Diabo**. São Paulo: Annablume, 2008b.

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

_____. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011b.

_____. **A dúvida**. São Paulo: Annablume, 2011c.

_____. **Comunicologia**. Reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

_____. **O último juízo**: gerações I: culpa & maldição. São Paulo: É Realizações, 2017.

_____. Do desejável – a crise das ciências, a proximidade e o desejar. In: **Revista Brasileira de Filosofia**, n. 114. São Paulo, 1979.

_____. A técnica como argumento. Texto não publicado. Sem data. Disponível em <http://flusserbrasil.com/art55.pdf>. Acessado em 05/03/2019.

GULDIN, Rainer. Comunicação e Teoria dos Media. In: **Vilém Flusser: uma introdução**. São Paulo: Annablume, 2008.

HANKE, Michel. A Comunicologia segundo Vilém Flusser. In: **Galáxia**, n. 7, abril, 2004. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1371>. Acessado em 09/04/2016.

_____. Semiótica, Mídia, Telemática: Reconstrução e síntese de três eixos-chave da comunicologia de Vilém Flusser. In: **Anais do I Colóquio Semiótica das Mídias**. Centro Internacional de Semiótica e Comunicação – CISECO. João Pessoa, PB. Setembro de 2012. ISSN: 2317-9147.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

IBRI, Ivo Saad. A dupla face dos hábitos – tempo e não tempo na experiência pragmática. (Versão traduzida do original) A. The Double Face of Habits - Time and Timeless in Pragmatic Experience. In: Rivista di Storia della Filosofia, Milano, Italia, nº 3, 2017. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/390388459/Texto-A-dupla-face-dos-habitos-pdf>. Acessado em 02/12/2019.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existência de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.