

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372018000100001

DOI: 10.11606/1982-883721331

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2018 by USP/FFLCH. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

“Fotografia é a destruição da história”: Flusser e a vitória da memória sobre a história na era das imagens técnicas

“Photography is the Destruction of History”: Flusser and the Victory of Memory over History in the Age of Technical Images

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-883721331>

Marcio Seligmann¹

Abstract: For Vilém Flusser the technical images should be seen as “vacuum cleaners” that suck all history: they accelerate time and metamorphose everything into frozen images. For him we should see those images as the concretization of the Judaic-Christian redemption concept. Technical images allow the overcoming of what he saw as the imprisoning inside the historical world, characterized by **textolatry**. They allow to logically rebuild the universe departing from its imagistic decomposition, as if images (built by “calculi”, pixels) were lego bricks. The work presents Flusser’s Jewish mystical eschatology about magical redemptive images taking also in account his credo (which he judged also to be Jewish), that said that instead of consider the immortality of the soul, we should bet that “we shall survive within the memory of others”. What kind of memory would it be and what would it mean to survive in a post-historical world are some of the questions this text poses. Comparing with some of Walter Benjamin’s ideas and concepts, it shows how Flusser proposed to answer to the demand of Benjamin, who wrote that the new techniques imposed the necessity to rethink today the meaning of death and love.

Keywords: disinherited, *Bodenlosigkeit*, technical images, to survive

Resumo: Para Vilém Flusser as imagens técnicas são como “aspiradores de pó” que sugam toda a história: elas aceleram o tempo e transformam o todo em imagens congeladas. Trata-se para ele de uma imagem que contém a realização de uma redenção judaico-cristã. As imagens técnicas permitem a superação do que ele via como a clausura do mundo histórico, marcado pela **textolatria**. Elas permitem remontar ludicamente o universo a partir de sua decomposição imagética, como se as imagens (constituídas de “calculi”, pixels) fossem pedras de lego. O trabalho apresenta essa escatologia mística judaica de Flusser sobre as imagens mágicas redentoras, levando em conta também o seu credo (que ele também considerava judaico), segundo o qual, ao invés de pensarmos na imortalidade das almas deveríamos apostar que “sobreviveremos na memória dos outros”. Que memória seria essa e o que significaria sobreviver em um mundo pós-histórico, esvaziado de sua visão temporal, são algumas das questões que o texto desenvolve. Comparando com algumas ideias e conceitos de Walter Benjamin, o texto procura mostrar como Flusser procurou responder à demanda benjaminiana segundo a qual o surgimento de novas técnicas impõe-nos repensar o que a morte e o amor seriam hoje em dia.

Palavras-chave: deserdados, *Bodenlosigkeit*, imagens técnicas, sobreviver

¹ Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Rua Sérgio Buarque de Holanda, 571, 13083-859, Campinas, SP, Brasil. Email: m.seligmann@uol.com.br

Texto apresentado originalmente em 10 de maio de 2017 na mesa “Memória e imagem” do Colóquio Internacional “Escrita, som, imagem”, VI Jornada Intermídia, organizado pela Faculdade de Letras/UFMG, Belo Horizonte.

Em mais de uma ocasião Vilém Flusser utilizou uma eloquente passagem da sétima elegia a Duíno, de Rilke, para descrever a situação da geração que acompanha o despertar da era cibernética e do domínio das imagens sintéticas: “Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte,/ denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört” (RILKE 1980: 468). (“Toda reviravolta torpe do mundo tem estes deserdados/ que não possuem nem o que antecedeu nem o vindouro.”)² A sensação a que esses versos remetem vai ao encontro de um conceito-chave de Flusser, a saber, o de viver “sem-chão”. Paradoxalmente, e Flusser, como veremos, foi um pensador dos paradoxos, esse estado de suspensão é algo que o filósofo aprendeu a valorizar.

Tendo vivenciado a destruição de sua família e de todo seu círculo de amizade de sua cidade natal Praga, Flusser se viu obrigado a emigrar e no Brasil desenvolveu a sua filosofia da apatricidade e da *Bodenlosigkeit*, o viver sem-chão. A partir de Auschwitz ele deduziu que a tarefa da humanidade seria escapar das virtualidades contidas nos aparelhos criados pela história do Ocidente. No início dos anos 1980 ele afirmava ser impossível se engajar no projeto do “progresso da cultura”, pois essa cultura não conseguiu romper a lógica do aniquilamento que depois de Auschwitz se repetiu nas bombas atômicas, no Gulag e em tantas outras configurações. O projeto de Flusser, sua midialogia, se estabelece, portanto, como uma busca de “nos projetarmos fora do projeto” do Ocidente que culminou em Auschwitz. E ele conclui em *Pós-história*: “Tal o clima ‘pós-histórico’ no qual somos condenados a viver doravante” (2011: 27). Cerca de dez anos depois, em uma entrevista, ele resume sua visão da revolução informacional imagética nesses termos: “synthetic images as an answer to Auschwitz” (2010: 35). Para ele, as imagens do computador devem ser vistas como a face do outro – e a face do outro é a própria face de deus, ou o que restou dela para nós. Se deus é o inimaginável, o avesso das imagens, não existe teologia, ou seja, um logos que abarque deus, mas apenas um logos que se dirija a ele. Só olhando o “outro” vislumbramos deus. O computador se tornou o meio do diálogo – e suas imagens a imagem do “outro” que permite o diálogo com deus. A revolução informática reintroduz, com suas imagens/interface a força das imagens arcaicas: “synthetic computer-image is perfectly Jewish” (2010: 33). Flusser nega que essa ordem de ideias

² Minha tradução. Em “O papel da arte em ruptura cultural”, Flusser cita de memória e troca as palavras *Frühere* e *Nächste* respectivamente por *Vergangenes* (passado) e *Zukunft* (futuro). Ele cita o primeiro verso desse poema em FLUSSER 2008: 132.

seria mística, mas as assume como fruto de seu talmudismo idiossincrático. Ele, que diz ter ao longo de sua vida se esquecido completamente das suas origens judaicas, afirma que na idade anciã passou a ver assim a revolução midiática. Se Benjamin reconhecidamente havia feito uma separação entre força mágica (arcaica) da arte aurática e, por outro lado, a força política da arte pós-aurática, marcada pela sua **exponibilidade** (BENJAMIN 2013: 61), podemos pensar se Flusser abandona essa oposição ao refletir sobre as imagens eletrônicas. Não por acaso um filme como *Matrix* tem sido lido a partir de seus ecos de tradições místicas gnósticas, mas também em uma linhagem spinoziana, *deus sive natura*. Por outro lado, uma máxima de Benjamin, que ele deixou anotada em um fragmento encontrado em seu espólio, poderia se aplicar a essa concepção tardia de Flusser. Afirma Benjamin: “*a concepção da arte torna-se tanto mais mística quanto mais a arte se distancia de uma verdadeira utilidade mágica*” (2013: 137; *itálico no original*). Resta saber se podemos mesmo concordar com Flusser quando diz que essas suas ideias não seriam místicas. Mas, como veremos, ele não abrirá mão de determinar como mágicas também essas imagens técnicas.

Minha proposta neste espaço é a de refletir sobre essa situação de *deserdado*, (que para Flusser marcaria a sua geração) e sobre o percurso desse autor, que se tornou um entusiasta teórico de primeira hora das imagens sintéticas. Da crítica radical de seu tempo e da descrição e análise dos riscos da sociedade marcada pelas imagens técnicas (que lemos em obras como *Pós-história* e em *Ensaio sobre a fotografia*), Flusser se transformou cada vez mais em um utopista do ciberespaço (como lemos sobretudo em seu *O universo das imagens técnicas*). Esse percurso pode ser visto também, como a referida entrevista de 1990 sugere, como uma passagem de seu “esquecimento” da tradição, a uma tentativa de recriá-la no contexto de sua midialogia.

1 Novas técnicas e as novas soluções para amor e morte

Sua visão de mundo apresentava o processo de superação da sociedade da escritura e histórica e a passagem para a pós-história e para a plenitude das imagens técnicas em seu presente messiânico. Com Walter Benjamin, ele compreendeu que essa superação da tradição, a partida do campo da autenticidade, determinado pelas imagens técnicas, exigia que se repensasse os conceitos fundamentais do estar no mundo. Benjamin denominou de “segunda técnica” essa nova negociação entre a cultura e a natureza

encarnada pela fotografia e o cinema. Esses âmbitos seriam os principais expoentes de uma *segunda técnica* que seria responsável por uma emancipação e não mais por uma destruição das naturezas interna e externa ao ser humano:

Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação [*Spielraum*] aumentar de uma vez para além de todas as proporções. Ele ainda não se familiarizou com esse campo de ação, mas já anuncia suas reivindicações para com ele. Pois quanto mais o coletivo se apropria da segunda técnica, tanto mais perceptível torna-se para os indivíduos que pertencem a ele o quão pouco podiam, sob o jugo da primeira, chamar de seu. Em outras palavras, é a pessoa individual emancipada por meio da liquidação da primeira técnica que faz suas exigências. Mal a segunda técnica garantiu suas primeiras conquistas revolucionárias, as questões vitais do indivíduo – amor e morte – já exigem novas soluções (BENJAMIN 2013: 63).

Flusser vai justamente pensar essas novas modalidades de “amor e morte” no campo das imagens técnicas e sintéticas, termos com os quais ele batizou o que Benjamin denominou de segunda técnica. Aparentemente, vale notar, Flusser não conheceu, ou ao menos nunca fez menção direta, a esse conceito de “segunda técnica” que Benjamin desenvolveu sobretudo na segunda versão de seu ensaio sobre a obra de arte (publicado nas obras de Benjamin apenas em 1991, ano da morte de Flusser). Mas ele como que intuiu essa questão e a desdobrou de modo surpreendente. Como veremos, o campo de forças entre o espaço histórico-escritural e o mnemônico-imagético foi tensionado a tal ponto por ele, que a nossa autoimagem tende finalmente para um formigueiro cibernético, paisagem que ele vislumbra com um misto de curiosidade e de desespero. Nesse novo mundo aberto pelas redes telemáticas vida e morte se interpenetram de tal modo que a memória das imagens passa a ter um sentido absurdo, impossível, de uma **memória pós-humana**. É de alguns desses fascinantes absurdos teóricos que falarei aqui.

2 O segundo princípio da termodinâmica

Compreendemos, portanto, sem grandes problemas o porquê de encontrarmos de modo quase obsessivo em vários dos textos e palestras de Flusser inúmeras referências não só à morte, como à aniquilação da humanidade. O segundo princípio da termodinâmica, que prevê a morte térmica de todo sistema calor-trabalho, servia como modelo cultural e foi traduzido por ele em termos de um teorema da comunicação:

Se admitirmos que “tempo” é a tendência dos fenômenos rumo à perda de informação (como somos obrigados a admitir no estágio atual do conhecimento científico), então toda origem de informação passa a ser inversão do tempo. Mas tal inversão, graças à qual emerge o “novo”, deve ser concebida enquanto epiciclo que assenta sobre a linearidade da entropia. Por certo: informações “novas” surgem em toda parte, mas voltarão necessariamente ao fluxo geral rumo ao esquecimento. Nascem por exemplo continuamente novos seres vivos, novas espécies, novos gêneros, mas estes voltarão necessariamente ao fluxo geral que visa o desaparecimento de toda vida sobre a Terra. O mesmo princípio se aplica ao terreno da cultura. Novas informações culturais emergem constantemente, porque “homem” é tendência antientrópica, deliberadamente engajada na produção do improvável, do novo. Mas todas essas informações serão necessariamente apagadas e esquecidas. Não há informação “aere perennius” como acreditavam os poetas romanos, não há glória eterna (“Pós-história e crítica de arte”: 3).

Tudo é fluxo, escreve Flusser, como que ecoando na etimologia de seu nome de família, *Fluss*, rio, a ordem dos tempos. Ele não tinha dúvidas “quanto ao fato de que toda informação, não importa se ‘herdada’, ou ‘adquirida’, acabará esquecida” (2008: 111).³ Na pós-história não se acredita mais que o ser humano transforme a natureza em cultura e a conserve sob a forma de história. O novo modelo é circular. Mas se a lei natural é imperativa e teleológica, porque natural, a sua transposição para o campo da cultura abre para a resistência, pois “as ‘humanidades’ têm mapas contrários aos das ‘ciências da natureza’”. O tempo corre em direção oposta nas duas disciplinas. Nas ciências da natureza corre rumo à entropia; nas humanidades, rumo à informação crescente” (2011a: 34). Ou em outras palavras: “A história é epiciclo negativamente entrópico que se sobrepõe sobre a tendência da natureza, sua antítese” (2011: 72). Se o mundo natural nos atrai em direção à morte, o da cultura responde com um ímpeto em direção à vida: “*A história é antinatural* enquanto represa de informações novas” (2011: 72, *italico no original*). Flusser vê um heroísmo na tentativa sabidamente absurda de se querer negar a morte e o esquecimento, procurando a eternização. Mas aposta nesse heroísmo do ato criador contemporâneo e no seu engajamento com o mundo. Esse engajamento seria antientrópico em termos culturais, já que também a cultura tende a repetir informações e a cair no tédio, no *kitsch* e no sempre-igual (FLUSSER 2008: 110-111).

³ Apenas em termos de contraste é importante o exercício de se confrontar essa teoria flusseriana da liquefação das bases materiais da cultura com a teoria da memória de Maurice Halbwachs, esboçada logo antes da Segunda Guerra Mundial e calcada na ideia de duração e de espacialidade fixa: “não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca” (HALBWACHS 1990: 143). Halbwachs aqui dá um passo adiante com relação à visão da *durée* de seu professor Bergson. Mas ao introduzir um conceito forte de base fixa da memória, mostra-se também como um filho de seu tempo. Essa noção de durabilidade do lugar cederia sob os golpes da Segunda Guerra Mundial e da revolução midiática posterior.

3 A batalha entre imagens e a escrita

Mas essa história cultural também é marcada por outra polaridade que desdobra essa entre natureza e cultura: na história da humanidade, vista por Flusser como uma história da técnica e dos modos de comunicação, imagens e escrita se digladiam como meios em nossa tentativa de organizarmos a nossa existência. Pois se para existir temos que sair de nós, as imagens têm, inicialmente, o propósito de nos representar o mundo. Elas seriam mapas, mas que teriam se transformado em biombos e nós passamos de utilizadores de imagens a cultuadores delas. Esse culto teria chegado a um ponto tal, descreve Flusser a nossa mito-história originária, que as imagens obtiveram um estatuto alucinatório, não podiam mais ser decifradas e tornaram-se *mágicas*.

No segundo milênio a.C., esta alucinação alcançou o seu apogeu. Surgiram pessoas empenhadas na “rememoração” da função originária das imagens, que passaram a rasgá-las a fim de abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens. O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos *imagéticos*. Eis como foi inventada a escrita linear (FLUSSER 1998: 29).

Essa escrita linear introduz com o seu alinhamento uma outra consciência da nossa relação com o tempo: “Tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos. Surgia assim a *consciência histórica*, consciência dirigida contra as imagens” (1998: 29) e o pensamento organizado conforme as leis de causa e efeito. Essa passagem significou um aprofundamento da alienação do mundo, pois a escrita tende à conceptualização do mundo. Ou seja, Flusser afirma uma *primeiridade* das *imagens* com relação ao mundo concreto, já os *textos* estão condenados a uma *secundidade* e se relacionam com o mundo via “imagens rasgadas”. A esse universo gramatológico corresponde uma História que tenta incessantemente traduzir imagens em textos, conceptualizando, desmágicizando. E o auge dessa história das letras teria sido justamente o século XIX, o mesmo que deu nascimento às imagens técnicas, a saber, a fotografia (1998: 31). Mas se as imagens tradicionais apresentavam um grau de abstração com relação ao fenômeno concreto, as imagens técnicas implicam uma tripla abstração, pois passaram das imagens tradicionais (imagem-mundo) para o mundo conceitual (conceitos abstratos) para serem criadas novamente sob a forma de imagens (imagens técnicas). Vai-se nesse percurso da pré-história, passando-se pela história atingindo à pós-história.

4 A pós-história e a ditadura das caixas pretas

É interessante notar como em Flusser esse momento pós-histórico está carregado de ambiguidades – que ecoam as ambiguidades das novas técnicas. Como vimos, em seu livro *Pós-história* ele reflete criticamente sobre a história, partindo de sua *Bodenlosigkeit*, ou seja, do resultado das catástrofes do século XX. Nessa obra ele detecta que predominaria no Ocidente um tipo de comunicação marcado pela hierarquia, verticalidade e direção única, que ele descreve como sendo os *discursos*. Estes se opõem aos *diálogos*. Esse diagnóstico o leva a falar de uma solidão na massa (2011: 73), o que estaria levando a uma decomposição do tecido social, ideia atual até hoje, pese a expansão monstruosa das redes sociais. Mas são nessas redes (melhor dizendo, nos seus antecessores) que Flusser apostava como meios de superação desse esgarçamento do tecido social. Ele valorizava a capilaridade das redes e a sua capacidade de traduzir discursos esotéricos da ciência em códigos acessíveis:

Os modelos não mais provêm do transcendente (do Reino das Ideias, de Deus), nem são “invenções” de homens geniais (técnicos, cientistas, políticos, filósofos, artistas). São resultados de combinações minuciosas de “bits” feitas por programadores, analistas de sistemas, e outros funcionários anônimos comparáveis. Tais modelos não evocam nem imagens divinas, nem visões inspiradas, mas *mosaicos*. Ou evocam, melhor ainda, ideogramas que funcionam (2011: 101; *itálico no original*).

Mas o resultado são o que ele denominou de *caixas pretas*, ou seja, dispositivos que resultam do saber de programadores, mas cuja utilização permanece um enigma para a massa, como ocorre com o aparelho fotográfico. Seus códigos são pobres, mas elas geram um trabalho gigantesco, inimaginável: se alimentam de toda história e cospem pós-história. Eventos viram programas (2011: 77). O ideal seria, para ele, atingir nas redes diálogos circulares, como meio de se reinstituir a república, o espaço público. Mas esse movimento de sugar a história para dentro do aparelho também é visto ambigualmente por Flusser. Em *Pós-história*, assim como em seu primeiro ensaio sobre a filosofia da fotografia, ele via esse movimento como um processo de enredamento das massas nos aparelhos (2011: 119; 1998: 35). Como ele o formulou: “Qualquer crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa [preta]. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las” (1998: 35). Elas exercem um fascínio e também (contrariando o veredito de Benjamin sobre a arte da era da reprodutibilidade técnica) são mágicas, mas “a crítica pode ainda *desmágicizar* a imagem” (1998: 79). E as

palavras de Flusser de 30 anos atrás não poderiam ser mais proféticas: “Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de uma tal *magia imagética*: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos, cada vez mais, em função de tais imagens. Urge analisar que tipo de magia é esta” (1998: 35-36). Trataria-se de um feitiço abstrato que modifica nossos conceitos. Essa magia leva a uma programação dos receptores que sucumbem a um comportamento mágico programado. As imagens técnicas, afinal, foram uma solução para a situação do século XIX caracterizada por uma marginalização da imaginação (controlada em museus), um discurso científico hermético e uma cultura de massa banal. As fotografias visavam dar imagem aos textos herméticos, superando essa tripartição cultural nociva. No entanto, Flusser formula que na verdade o que aconteceu foi um falseamento dos discursos científicos, uma substituição das imagens tradicionais e a introdução de uma **nova magia** (1998: 38). É interessante, nesse ponto, recordar uma definição compacta de Flusser sobre o que seria magia para ele, fenômeno que ele vê aparecer tanto nas imagens arcaicas como nas técnicas:

uma imagem se tornou opaca à situação porque ela cobre aquilo que mostra. Em alemão podemos dizer isso melhor do que em inglês: “das Bild stellt sich vor das, was es vorstellt”. Certo, então a imagem torna-se uma tela que esconde o que significa e isso cria consciência mágica. Porque mágica é uma atitude a qual ao invés de tomar as imagens para nos orientar no mundo, toma o mundo para nos orientar na imagem. Eu acho que essa é uma boa definição do mágico (2010: 26).

5 Tudo visa eternizar-se em imagem técnica

A sua filosofia da fotografia é uma teoria crítica das caixas pretas como dispositivos que nos programam na era pós-industrial: “os aparelhos são *caixas negras* que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos na sua ‘memória’, no seu programa. [...] no aparelho fotográfico e no fotógrafo já estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial” (1998: 48). Desse novo triunfo das imagens resulta uma paradoxal relação com o tempo e a memória. Pois se Flusser nota que a era pós-histórica, onde imperam as imagens técnicas, justamente se despediu da ideia de história e de sua linearidade, permanece um desejo, que poderíamos chamar de mágico, de eternização. Daí a passagem da história (escrita) para a memória imagética:

Tudo, atualmente, tende assim para as imagens técnicas: elas são a memória eterna de todo o empenho. Qualquer ato científico, artístico e político visa eternizar-se em

imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videogravado. Como a imagem técnica é meta de qualquer ato, este deixa de ser histórico, passando a ser ritual de magia. Um gesto eternamente reconstituível segundo o programa. Com efeito, o universo das imagens técnicas vai-se estabelecendo como a plenitude dos tempos. E, apenas se considerada sob tal ângulo apocalíptico, é que a fotografia adquire os seus devidos contornos (1998: 38).⁴

É evidente o quanto esse processo se aprofundou hoje com as imagens digitais, que Flusser ainda praticamente desconhecia ao escrever esse texto. Ele percebera a virada que ocorrera: se no mundo do século XIX o mundo parecia condenado a ser um livro,⁵ agora ele se transforma em um gigantesco arquivo de imagens. Mas as imagens televisivas já indicavam essa tendência pantagruélica das imagens de querer tudo sugar, como lemos nessa outra passagem, que mostra as imagens como gigantescas muralhas de uma represa que recebe e abraça todo o fluxo do tempo:

A história toda, política, arte, ciência, técnica, vai destarte sendo incentivada pelo aparelho, a fim de ser trancada no seu oposto: em programa televisionado. O aparelho se tornou a meta da história. Passa ele a ser represa do tempo linearmente progressivo. *A plenitude dos tempos*. História transcodada em programa torna-se eternamente repetível (FLUSSER 2011: 119-120).

Novamente essa figura da imagem como “plenitude dos tempos”. Há um achatamento do tempo e o passado se torna “aspecto do presente” (FLUSSER 2011: 142). Em Benjamin, como lemos em seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica, se preconizava a articulação entre a fotografia, o fim da aura e o fim da tradição. Benjamin falava de um “abalo violento do que é transmitido”, ou

⁴ Cf., no mesmo ensaio, de modo sucinto: “Esquemáticamente, a intenção do fotógrafo é esta: 1. codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre. Resumindo: A intenção é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros. Esquemáticamente, a intenção programada no aparelho é esta: 1. codificar os conceitos inscritos no seu programa, em forma de imagens; 2. servir-se de um fotógrafo, a menos que esteja programado para fotografar automaticamente; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para homens; 4. fazer imagens sempre mais aperfeiçoadas. Resumindo: a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento” (1998: 61-62).

⁵ Vale lembrar as belas imagens de VALÉRY (1957: 653; 708) sobre o pensamento de Mallarmé: “La poésie, pour lui, était sans doute la limite commune et impossible à atteindre, vers laquelle tendent tous les poèmes, et d'ailleurs tous les arts. [...] Il voyait dans cette œuvre devant être faite l'entreprise essentielle du genre humain, ce qu'il énonçait familièrement en disant que *tout finirait par être exprimé, que le monde était fait pour aboutir à un beau livre...*”. Evidentemente que em Mallarmé havia também uma pulsão de explodir o livro no sentido de um encontro com as imagens. Benjamin foi um dos primeiros a descrever esse encontro de modo claro, antes dos concretistas. Cf. o genial fragmento “Guarda-livros juramentado” de seu livro *Rua de mão única*: “Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no *coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita” (BENJAMIN 2012: 26).

seja, do corte na tradição. Passando ao cinema, ele formulou essa “liquidação do valor de tradição na herança cultural” com palavras que decerto inspiraram Flusser:

Esse fenômeno é especialmente acessível nos grandes filmes históricos. Ele submete posições cada vez mais distantes ao seu domínio. E quando Abel Gance exclamou entusiasticamente em 1927: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven serão filmados... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões, e mesmo todas as religiões... aguardam sua ressurreição em celuloide, e os heróis precipitam-se aos portais”, convidava, embora sem a intenção de fazê-lo, a uma liquidação generalizada (2013: 54-55).

Para Flusser, o tempo pós-industrial é o do presente como vórtice que suga passado e futuro, sendo que as imagens do passado são traduzidas em dois tipos de memória: as acessíveis e as recalçadas (2011: 142). Esse tempo estagnado impede também toda decisão e engajamento. O aparelho rapta a vida e dá em troca apenas o tempo do tédio. Sentimos a vacuidade como face da experiência da morte e, para Flusser, o mesmo aparelho que nos joga no tédio também vai nos distrair dele. Mas nesse movimento, afirma um Flusser leitor de Sartre, o tédio permite desmascarar o funcionamento dos aparelhos (2011: 144).

6 Imagens técnicas como memórias de aparelhos e agenciadoras da imortalidade: o *homo ludens*

De modo nada evidente, mas conforme a sua teoria dos aparelhos, Flusser nota que os álbuns de fotografia não representam de modo algum memórias de pessoas, mas sim de aparelhos:

A mania fotográfica resulta em torrente de fotografias. Uma torrente-memória que a fixa. Eterniza a automaticidade inconsciente de quem fotografa. Quem contemplar álbum de fotógrafo amador, estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem (1998: 74).

Vislumbramos aí “a ‘privacidade’ no sentido pós-industrial do termo” (1998: 74)! Mas, novamente, isso não nos impede de percebermos que o fotógrafo busca nas fotos um tipo de eternização. E, outra vez, lembremos a ideia de Flusser que atribui ao homem uma força antientrópica que age “contra a estúpida tendência do universo a desinformar-se. [...] ‘Informar!’ é a resposta que o homem lança contra a morte.” E ele arremata:

Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras coisas, os aparelhos produtores de imagens. O propósito dos aparelhos é de criar, preservar e transmitir informações. Nesse sentido, as imagens técnicas são represas de informação a serviço de nossa imortalidade (2008: 26).

Vemos aqui uma versão mais positiva do trabalho dos aparelhos, que não o reduz ao papel de programador das massas e como interessado apenas na sua própria perpetuação. Essas passagens são justamente do volume *O universo das imagens técnicas* que desdobra em uma direção mais, digamos, lúdica, as ideias desenvolvidas previamente por Flusser. Se em seu ensaio sobre a caixa preta ele concluíra com uma necessária crítica aos funcionários das imagens, nesse outro ensaio ele privilegia o elogio dos criadores e colecionadores de imagens que constituiriam uma sociedade na qual o ser humano se tornou *homo ludens*. Ele vê nessa polaridade entre funcionários e criadores de imagens um embate entre duas utopias: uma negativa e outra positiva. Mas enfatiza que de fato trata-se de habitar, no mundo das imagens técnicas, na utopia, ou seja, no não lugar. Ele realiza aqui, em um gesto típico de sua filosofia, uma virada para cima. Ao invés da “virada para baixo”, o significado em grego de catástrofe, ou ainda, ao invés da “Dumpfe Umkehr der Welt” (a “reviravolta torpe do mundo”, que lemos com Rilke), ele faz uma volta para cima. O viver “sem-chão”, que vimos anteriormente, é o que lhe inspira na tradução do autêntico sentido de utopia (2008: 14). Aqui ele se engaja em prol da aventura, da “utopia de sociedade composta por artistas” (2008: 101), a favor de um “engajamento na criação de informações novas”. “As imagens técnicas disciplinadamente negam o segundo princípio da termodinâmica que rege o mundo objetivo: elas informam. A sociedade que passar a habitar o universo das imagens técnicas será a primeira a merecer verdadeiramente o título de ‘sociedade humana’. Os nossos netos serão livres” (2008: 138).

7 Pós-história como morte e esquecimento e a humanidade como formigueiro cibernético

As imagens técnicas agora são pensadas já após a sua virada digital, como imagens sintéticas. Estas seriam “fotografias levadas a termo. Todas as características das imagens sintéticas estão na fotografia (esta primeira imagem técnica), embora tão-somente em germe: suporte ‘imaterial’ (papel em vez de terminal) que porta situação informativa criada por diálogo entre memória artificial (câmera) e memória humana,

cujo código é pontual (tecla apertada quanticamente)” (2008: 112). Mas mesmo essa visão engajada, mais dialógica e criativa das imagens, não retira do texto o seu aspecto sombrio, já que a cultura das imagens sintéticas constitui apenas uma “pele fina e efêmera que se estende sobre o abismo da entropia dentro da qual todas as informações inexoravelmente se precipitam.” Essas imagens criativas são “acaso pouco provável” diante dos acasos muito mais prováveis que nos arrastarão para o abismo (2008: 113). Como ele se expressara no artigo “A arte de sobreviver”: “‘Pós-história’ é sinônimo de morte. O saber disso já está em nossos ossos como um surdo baixo contínuo de medo” (2008: 6). Novamente: a morte, o esquecimento universal, um apocalipse e não a apocatástase de Orígenes, ou seja, a salvação integral, que inspirou a obra de Benjamin, seria o fim mais provável em Flusser. O esquecimento absoluto, o mergulhar finalmente no abismo do nada. Mas o herói flusseriano pós-histórico, o criador e colecionador de imagens, o *homo ludens* cibernético, enfrenta essa realidade inexorável com coragem épica e mesmo dispensando toda ironia. O mundo que ele descreve é, para dizer o mínimo, ambíguo também. Nele, ciberneticamente, não haveria mais autoridade, mas antes se construiria uma sociedade cérebro, uma infundável caixa preta. Nossos netos (na verdade, agora, nossos filhos) seriam seres que viveriam atados a terminais, as suas necessidades biológicas seriam solucionadas mecanicamente, inclusive as de reprodução. Seres incorpóreos povoariam esse gigantesco formigueiro cibernético. Esses cérebros descarnados teriam uma organização pós-ética e pós-política, assim como não caberia mais se falar em hermenêutica ou significação. Trata-se do triunfo da estética sobre todos os demais níveis da cultura e da natureza. O tempo achatado, no entanto, é um presente que garante um tipo de eternidade que tende ao tempo místico do agora: “As imagens aparecem como relâmpago e como relâmpago desaparecem. No entanto, são ‘eternas’, porque guardadas em memórias, e também recuperáveis ‘imediatamente’. Logo, não há mais ‘o’ espaço: todos estamos aqui juntos, não importa onde estejamos. Logo, não há mais ‘o’ tempo: tudo está comigo agora, não importa quando tenha acontecido” (2008: 149). A história é superada em um alef cibernético que apresenta a espaço-temporalidade concentrada de modo risomático e concentrado. Nesse super-cérebro estetizado as pessoas serão “formigas curiosas: secretarão arte em vez de ácido fórmico [...] e sobretudo viverão em orgasmo cerebral permanente”. E Flusser arremata, para nosso espanto: “Se isto for formigueiro, aceito o modelo” (2008: 127-31).

8 Sobreviver na memória dos outros?

Nesse movimento de tradução em direção às imagens técnicas, aprendemos com a inteligência artificial que é possível se esquecer: “as memórias artificiais esquecem melhor que as humanas” (2011: 166). Se nós humanos fomos programados para lembrar e ainda não foi inventada uma arte do esquecimento, as máquinas têm a capacidade saudável de poder esquecer. Temos, diz Flusser, que reaprender a função da memória. A fotografia ele via como aniquilação da história e imposição de uma nova ideia de memorização: “A câmera mergulha na história, pega, corta cenas, contextos [...] e apanha esse contexto e transporta-o para o nível transhistórico. Essa é a ideia de ser eternizado pela fotografia. Fotografia não é tanto uma testemunha da história, mas a destruição da história” (2010: 25). Ela suga a história como um aspirador de pó. Por outro lado, Flusser procura conciliar esse fim da história, esse arrancar violento de toda ideia de contexto, com uma noção de memória que ora ele apresenta em termos culturais, ora de modo místico. Ele escreveu no texto “memória”, de 1988, que “ser homem é dispor de memória cultural, e na medida em que participamos da memória cultural, emancipamo-nos de nossa condição biológica (‘animalesca’)” (1988: 1). Aqui parece que estamos distante do modelo do formigueiro cibernético. Mas ele dizia também que sobrevivemos na memória dos outros. Ele escreve: “Talvez seja por isso que os judeus dizem sobre alguém falecido: ‘Que a sua memória seja abençoada.’ O que pode significar: ‘Sou responsável por ele’” (2010: 32). Somos os responsáveis pela imortalidade dos outros e essa memória constitui uma rede transumana de memórias (1988: 3). “Ora”, argumenta Flusser, “reconhecer o outro implica reconhecer nele o Totalmente Outro. Ao participarmos do diálogo, participamos da memória transumana, voltamos para ‘Deus’” (1988: 3).⁶ As memórias eletrônicas, no entanto, exigem uma reformulação de “nossa atitude para com todos os problemas tradicionais que envolvem memória e imortalidade” (1988: 5). Não por acaso nesse texto de 1988, como no ensaio sobre as imagens técnicas, ele vai pensar uma nova antropologia que possui no seu

⁶ Cf. a formulação do texto “Da imortalidade” (8): “Para perceber a voz do outro que me chama e provoca minha resposta, deve haver um Totalmente Outro. Senão, o meu próximo seria igual a mim mesmo, e não poderia haver relação intersubjetiva (‘amor’) entre mim e ele. O meu outro é o outro de mim, por eu reconhecer nele o Totalmente Outro. Em termos judaicos: o rosto do meu próximo é a imagem do Totalmente Outro (aliás, a única imagem). Em suma: sou responsável pelo meu próximo (‘amo-o’) porque reconheço na sua voz o chamamento do Totalmente Outro (‘amo o Totalmente Outro acima de todas as coisas’).”.

centro o homem capaz de fazer imagens de modo criativo segundo critérios estéticos. Nossa “alma” e nossa “imortalidade” seriam agora um resultado de nossa capacidade de, contra a entropia, criar e armazenar informações (1988: 5).

Mas é impossível seguir aqui todos os meandros e radicais ambiguidades das reflexões de Flusser sobre a memória. Afinal, como percebemos, ele oscila sem solução entre o fascínio pela nova sociedade cibernética e sua pós-história (que, no limite levaria também a uma pós-memória) e seu apego às ideias mais tradicionais de memória, sobrevivência, glória, eternidade etc. Ele chega a pensar, como em muitos filmes de ficção científica, em sobrevivência via memorização dos dados da nossa mente (“Da imortalidade”), ou na eterna substituição de nossos órgãos (“A morte”). Diante dessa profusão de sonhos de eternização, talvez o melhor seria concluir com essa passagem que aponta mais uma vez para essas indecidibilidades de Flusser, habitante de um mundo sem-chão e que tateava sua nova utopia. Ele escreveu no capítulo “Transcodificar”, de seu ensaio *A escrita*:

Nossa tradição vê na memória um lugar de imortalidade: no judaísmo, por exemplo, permanecer na memória é um objetivo de vida, uma benção. Temos de aprender que, da mesma maneira, é importante ser apagado da memória. Imortalidade e morte significam reaprender, reconhecimento e anonimato querem dizer aprender a valorar (2010: 163).

Sem comentários agora. Se, com Heidegger, “o único bicho que concebe a morte é o homem” (“Da imortalidade”) e, por outro lado, também os humanos são os únicos capazes a passar adiante informações culturais adquiridas, devemos concluir que, diante desse núcleo antropológico duro, de fato faz-se necessário repensar nossa autoimagem na era da onipresença de memórias artificiais. Mas a nova era das imagens não deve ser confundida com uma nova era da memória no sentido do seu triunfo pleno, sem limites. Pelo contrário, como vivemos sob a égide de aparelhos que podem esquecer de modo integral, portanto também nossa ideia de imortalidade e mesmo de sobrevivência devem ser refeitas. A memória triunfa sobre a história mas não sobre a morte.

Mas qual seria o sabor de uma vida se soubermos de antemão que não deixaremos memórias, inscrições, marcas? A exigência benjaminiana de se repensar a morte e o amor na era da reprodutibilidade técnica e, com mais razão ainda, na era de síntese técnica da vida, ainda se imporá por muitos anos. Essa é uma das nossas heranças, que coube a nós – os deserdados.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão única*. Tradução de R. R. Torres Filho e J. Barbosa; rev. técnica M. Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação M. Seligmann-Silva; tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*. Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'água, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *We shall survive in the memory of others*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita*. Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010a.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011a.
- FLUSSER, Vilém. O papel da arte em ruptura cultural. Conferência no Institut de l'Environnement, Paris. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. Pós-história e crítica de arte. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. A arte de sobreviver. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em: 3 out. 2017..
- FLUSSER, Vilém. Photography and History. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigosenglish.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. On Memory (Electronic or Otherwise). Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigosenglish.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. Da arte de sobreviver. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. A Morte. *Folha de S. Paulo*. 11 fev. 1972. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. In memoriam. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em 3: out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. Memoria. 1988. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. Da Imortalidade. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- FLUSSER, Vilém. Photo Production. Arles: École Nationale de la Photographie, 23 fev. 1984. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- RILKE, Rainer Maria. *Werke in sechs Bänden*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1980. v. 2.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1957. v. 1.

Recebido em: 03 ago. 2017

Aprovado em: 18 set. 2017