

Lucia Santaella**Flusser: um pensador visionário¹**

Quando recebi o convite para participar deste evento, pensei em trazer para o diálogo (usando esta palavra tão cara a Flusser) a discussão de ponta, no panorama internacional, da teoria da cultura voltada para o pós-humanismo crítico, uma discussão com que Erick Felinto e eu (2012) trabalhamos em nosso livro – *O explorador de abismos. Flusser e o pós-humanismo*. Com essa ideia, tinha em mente estabelecer um contraponto: enquanto eu discorreria sobre a discussão mais recente dessa questão, Felinto apresentaria as antecipações de Flusser relativas às complexidades do pós-humanismo hoje.

Por mais que a ideia me parecesse interessante, resolvi abandoná-la para me dedicar, em um encontro sobre Flusser, a algum tema pinçado especificamente de seu pensamento. Então pensei em trabalhar com a concepção flusseriana de pós-história no confronto – analogias e distinções – com as vozes plurais e controversas que soaram em torno do tema da pós-modernidade nos anos 1980. De fato, bem antes que irrompesse com ímpeto o debate internacional sobre a pós-modernidade, Flusser se antecipava ao debate trazendo para ele uma contribuição marcada pelos traços de sua originalíssima *forma mentis*. Evitando a “proclamação sumamente banal do absurdo de tudo”, sua proposta era a de “um jogo mortalmente sério. Por isso mesmo, jogo divertido e infinitamente permutável. Por favor, brinquem comigo”, dizia ele (Leão 2000: 24-25). Entretanto, também fui levada a abandonar essa ideia. Jorge Luis Borges nos diz que o esquecimento é a forma mais profunda da memória. De fato, havia totalmente me esquecido de que já havia tratado do confronto da pós-história com o pós-moderno, embora de modo breve, em 2000. Por isso, me vi obrigada a buscar uma outra alternativa. Encontrei-a no tema do visionarismo de Flusser.

Um pensador visionário é aquele que pensa para o futuro e que, conseqüentemente, fica, de certo modo, desalojado no seu próprio tempo. O fato de Flusser ter se decepcionado e perdido a confiança no projeto brasileiro, em 1972, quando voltou a se estabelecer na Europa (Ströhl 2000: 45), o que é bastante significativo para alguém que praticava a ética da esperança – ou pelo menos em um fio dela – demonstra com eloquência a falta da devida repercussão de seu pensamento em nosso país. “Aprendi a duras penas que todo projeto no Brasil é fadado a ser engolido pelo

¹ Artigo apresentado no *Simpósio Flusser em Fluxo*, que aconteceu nos dias 24 e 25 de maio de 2012 na Universidade Federal do Ceará. Currículo do autora: <http://lattes.cnpq.br/8886485096957731>

algodão de indiferença e desprezo pelo esforço do outro”, declarou ele em uma carta a Maria Lilia Leão (Leão 2000: 16).

Parece certo, contudo, que parte da decepção de Flusser deveria ter resultado do período negro que os países da América Latina atravessavam sob o domínio de ditaduras abomináveis. Mas na Europa, mesmo na então Checoslováquia e na Alemanha, até sua morte, seu pensamento também não recebeu o merecido destaque. Que a influência de sua obra venha gradativamente emergindo com potência crescente, tanto aqui quanto lá, funciona como um indicador seguro da tese concernente ao seu visionarismo, à sua capacidade de antecipar questões vindouras. Há, entretanto, razões, hoje detectáveis, que explicam por que a época em que Flusser escreveu sua obra não era uma época propícia a escutá-la. Vejamos.

1. À margem das narrativas hegemônicas

A visão das comunicações sob a luz das relações entre a literatura, as artes e a filosofia tem guiado meus interesses desde a juventude. Fui discípula dos poetas concretos que concebiam a literatura em estreita conexão com as artes, a música, a arquitetura e as comunicações. Nessa perspectiva, os autores que mais influenciaram meus estudos da comunicação foram Flusser, McLuhan e Walter Benjamin. Embora nem sempre de maneira explícita, são notórias as marcas deixadas por esses autores em meu pensamento sobre a cultura, as comunicações e, mais recentemente, na minha reflexão sobre as mídias. Por isso mesmo, nos anos 1980, permaneci, de certa forma, marginalizada das correntes então dominantes nas escolas e pesquisas da comunicação no país.

Dos anos 1970 até meados dos anos 80, vivíamos sob a égide das concepções marxistas da sociedade que repercutiam com força sobre a pedagogia da comunicação. Era a época do apogeu de Gramsci, da indústria cultural, das teorias críticas. Em suma, essas eram as “grandes narrativas” do momento, para usarmos uma expressão cunhada por François Lyotard (1979). Evidentemente, eram teorias que pareciam caber bem na postura resistente e engajada então buscada pelos professores e intelectuais. Como já mencionei na apresentação da segunda edição do meu livro *Produção de linguagem e ideologia* (Santaella 1996: 7-8): “Ser intelectual no Brasil dos anos 70 e não ser marxista parecia uma heresia para a qual não poderia haver indulgência. Éramos todos ou quase todos, de uma forma ou de outra, marxistas. Nem poderia ser diferente. A guerra fria dividia o mundo em dois blocos nitidamente antagonísticos. De um lado, o imperialismo, de outro, a luta alimentada pelo sonho de sociedades mais justas e igualitárias. Numa das periferias desse antagonismo, aqui na América Latina, ditaduras de direita, asquerosamente truculentas, com suas longas listas de perseguidos políticos, exilados e desaparecidos, acabavam por dotar de

uma aura heroica todos aqueles que se alinhavam à esquerda, mesmo os que nada haviam sofrido.”

Estar à esquerda, entretanto, para aqueles que almejavam alargar as fronteiras disciplinares nos cruzamentos das artes, literatura, filosofia, comunicação e cultura, não deveria significar necessariamente adesão às grandes narrativas. Conduzido pelo horror às ideologias de quaisquer naipes, em prol da reflexão efetivamente libertária, Flusser era taxativo. Em uma outra carta dirigida a Maria Lilia Leão (Leão 2000: 16-17), ele afirmava: “Sou inter-nacional por ser inter em todos os sentidos (o termo “intelectual” significa *inter-legere*, isto é, escolher entre). O ódio aos intelectuais que caracteriza os nazistas revela o verdadeiro significado de *inter*: saltos de escolha para escolha em busca de multiplicidade de pontos de apoio. Eis a razão por que a fotografia me fascina mais que a câmera vídeo: salta, não desliza. [...] O dever de gente como nós é engajar-se contra a ideologização e em favor da dúvida diante do mundo que, de fato, é complexo e não simplificável. Engajamento difícil, mas nem por isso apolítico. Para nós, *Polis* é a camada decisória da sociedade e não a tal massa.”

Tanto quanto McLuhan, Flusser decifrava a cultura pelo prisma dos meios de comunicação como fatores que sobredeterminam não só os ambientes sociais quanto também o psiquismo humano. No livro *A escrita* (Ströhl 2000: 69), declarava que “a história é uma função da escrita. [...] Com confiança poderemos entregar toda a história aos cuidados das máquinas automáticas. Já que os materiais automáticos e mecânicos farão a história melhor que nós mesmos, poderemos nos concentrar melhor em outras coisas”. Nem é preciso dizer o quanto tal idéia parece absurda àqueles que só pensam com base em categorias políticas e morais, surdos, portanto, à defesa de Flusser de que só “o pensamento formal levaria a uma existência mais humana, enquanto as revoluções eram esforços tão inúteis quanto o próprio comunismo, presas em um paradigma linear e histórico” (Ströhl 2000: 70).

Quais autores acenavam, portanto, naquele momento, com um pensamento alternativo, instigante e sedutor, distinto das narrativas hegemônicas, senão Flusser, McLuhan e Walter Benjamin? Ora, são esses justamente os autores a que o tempo, senhor da razão, está cada vez mais fazendo justiça. Por quê? Pelo simples fato de que estavam à frente do seu tempo. Embora cada um deles tenha criado uma obra com perfil diferenciado e personalíssimo, há pontos de contato entre eles que nos ajudam a compreender as razões, em especial no Brasil, de só estarem sendo escutados com a devida atenção mais recentemente. Sem preocupação com a exaustividade, no que se segue, com mais ênfase em Flusser do que nos outros dois autores, discutirei os aspectos em que os três convergiram na marginalidade às convenções aceitas na época. Marginalidade, de resto, que lhes garantiu um lugar no futuro.

2. Pensadores antiacadêmicos

Se o estilo é o homem, é no estilo que o descentramento do academicismo de cada um deles, Benjamin, McLuhan e Flusser, se manifestou. O referencial literário e artístico da obra de Benjamin é marcante porque seu próprio texto é construído de modo poético, em estruturas desenhadas pela justaposição e não pelas hierarquias sequenciais tão caras ao discurso acadêmico. Isso fica claro no movimento espiralado de suas *Teses sobre a filosofia da história* (1985) e na coletânea de esboços, notas e materiais agrupados por módulos temáticos de suas *Passagens* (2006) em subversão frontal aos preceitos do academicismo. Disso decorreram a rejeição de sua tese de livre docência, em Frankfurt, em 1925, e as severas críticas que Adorno repetidamente lhe dirigiu.

Do mesmo modo, em McLuhan, o antiacademicismo, que lhe valeu críticas das mais diversas ordens, evidencia-se no modo como expressava sua enorme erudição, trazendo para a discussão autores dos mais diversos campos do conhecimento, da arte e da literatura sem a menor preocupação com as notas de referência, discorrendo sobre seus temas por meio de aforismos, metáforas, trocadilhos e jogos de palavras. Seu método é o do mosaico de justaposições que se juntam como uma coleção de ecos e reverberações temáticas.

Flusser igualmente transgredia deliberadamente os preceitos acadêmicos. Nas palavras de Fred Forest, “brilhante, excessivo e extático, [Flusser] teve todas as qualidades necessárias para assustar os intelectuais de gabinete em seus ternos e gravatas. É por isso que ele foi marginalizado na França. Sua personalidade, seus paradoxos e seus gestos diferiam muito das afetações acadêmicas na terra de Descartes” (Ströhl 2000: 48).

A visão flusseriana do estilo acadêmico é reveladora de seu próprio estilo. Em um artigo publicado em 1967, ele declarava: “O estilo acadêmico é um caso especial de estilo. Reúne honestidade intelectual com desonestidade existencial, já que quem a ele recorre empenha o intelecto e *tira o corpo*. Caracteristicamente evita o uso do pronome “eu” pelo bombástico (embora aparentemente modesto) ‘nós’, ou pelo ‘se’, que não compromete” (Leão 2000: 23).

Se McLuhan mencionava autores sem indicar as referências, Flusser ia ainda mais longe, recusando-se a fazer uso da palavra do outro e conseqüentemente repelindo as notas de rodapé em prol da criação de ficções filosóficas, um gênero que desenvolveu com maestria. Nada poderia ser mais ousado do que misturar filosofia com ficção para uma época que procriava híbridos na medida mesma em que os repelia, como já foi bem explicitado por Bruno Latour (1994).

Toda unicidade temática era remanejada por Flusser com a finalidade de escondê-la para privilegiar um jogo de baralho cujas cartas podiam sobrepor-se umas às outras. Trata-se de um jogo que se fez presente não apenas em *Pós-história*, mas que reapareceu em outras obras. Segundo

Borba Filho (2000: 34), Flusser tinha como regra implícita “a redução de extensões de pensamento, já localizadas na área das convicções, em pequenas pílulas de assuntos, chaves, digamos, cuja simples menção remetia ao universo temático em pauta pelo caminho mais adequado à argumentação em curso”. Comprovações dessa regra podem ser encontradas na mera observação do sumário de assuntos de seus livros. A estrutura é sempre constelativa, em desobediência deliberada a qualquer sequenciamento hierarquizado típico da linearidade que vai da introdução, ao desenvolvimento e deste à conclusão. Ao contrário disso, a geometria do seu pensamento, assim como as geometrias do coração, não conhecia linhas retas. Sem subterfúgios, fazia exatamente o que dizia. Ouçamos: “Todos percebem que estamos desintegrando em pedaços (Bits) a desprezível estrutura íntegra das coisas. Mas não vêem que podemos transcodificá-la de acordo com a vontade do coração” (Flusser 2007: 85).

Aí expressa está a mistura alquímica, que Flusser realizou como ninguém, do ceticismo com a abertura. Vem daí as conexões que estabeleceu entre a tecnologia, a arte e a liberdade do que decorre sua sinalização da estética como ciência orientadora da pós-história (Ströhl 2000: 64). “Parte filósofo, parte visionário” (ibid., p. 50), recusou tanto a nostalgia simples quanto a esperança acrítica. Longe desses caminhos facilitadores, colocava-se na mira dos desafios em estado de alerta para as determinações do presente na direção do futuro. Não por acaso, descortinou os horizontes para nossa compreensão atual das complexidades da revolução digital, plantando as sementes para as novas teorias das mídias, o que o coloca hoje, lado a lado, com McLuhan e Walter Benjamin na constituição de uma paisagem conceitual que conta tanto com a distinção que cada um deles nela imprimiu, quanto com os pontos em que coincidem. De fato, todos os três assumiram, de uma forma ou de outra, o desafio de pensar um futuro moldado pelas mídias, fonte em que bebeu Friedrich Kittler, um dos mais importantes pensadores das novas mídias.

3. O paradigma das mídias

Para ambos, Benjamin e Flusser, o advento da fotografia trouxe consigo uma ruptura paradigmática cujos efeitos reverberam até hoje na sociedade, cultura e psiquismo humanos. Entretanto, mais relevante em Flusser é seu tratamento da fotografia como um modelo abstrato de codificação passível de funcionar para quaisquer outros sistemas de codificação que já surgiram e que estão por vir. Não vem do acaso o impacto que sua *Filosofia da caixa preta* (1985)

provocou principalmente em seus leitores alemães, provavelmente mais preparados do que estávamos nós aqui, em 1985, para compreender a densidade de sua proposta.

A câmera fotográfica como dispositivo técnico para a produção de imagens foi inaugural daquilo que viria se tornar uma família cada vez mais povoada de novos membros, a família das imagens técnicas. Flusser (1985: 19) definiu as imagens técnicas como aquelas que são produzidas por aparelhos que, por sua vez, são produtos da técnica. Com a fotografia deu-se a invenção da primeira imagem técnica, trazendo em si os atributos de um novo paradigma na produção das imagens. A afirmação de Flusser é cristalinamente clara: “O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantescos (como os administrativos) até os minúsculos (como os *chips*), que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços aparelhísticos já estão prefigurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e ‘primitivo.’” (Flusser 1985: 25)

Entre os teóricos da fotografia, foi Flusser, de fato, quem dedicou grande atenção às questões implicadas no trinômio instrumento, máquina e aparelho. Para ele, os instrumentos se caracterizam como prolongamentos dos órgãos dos sentidos, simulando o órgão que prolongam. A partir da revolução industrial, quando os instrumentos começaram a fazer uso de teorias científicas para a simulação dos órgãos sensórios, eles se tornaram técnicos, passando a se chamar máquinas. Ainda segundo Flusser (1985: 28-29), a diferença fundamental entre os instrumentos e os aparelhos é que, enquanto os primeiros trabalham, os segundos não trabalham. É por isso que, para ele, os fotógrafos não trabalham, agem, pois produzem símbolos, manipulando-os e armazenando-os.

Na realidade, o que Flusser buscava aí estabelecer é a diferença entre as máquinas que são utilizadas para a produção industrial de bens materiais, os instrumentos, de um lado, e, de outro, as máquinas capazes de produzir e reproduzir signos, os aparelhos, que foram inaugurados pela câmera fotográfica. Essa capacidade de produção sónica, inscrita na própria materialidade dos aparelhos, Flusser chamou de programação. Sob esse prisma, o que caracteriza o aparelho fotográfico é estar programado, sendo as fotografias realizações de potencialidades inscritas no aparelho. Disso decorre a complementaridade entre fotógrafo e aparelho, a competência do fotógrafo e sua habilidade lúdica para explorar os potenciais da programação, devendo ser parte da competência do aparelho.

Sua concepção das ferramentas, máquinas e aparelhos como próteses sensoriais e também mentais coloca Flusser perto da concepção McLuhiana dos meios de comunicação como extensões do homem. Mais do que extensões, Flusser os concebia como simulações dos órgãos do corpo humano. “A alavanca, por exemplo, é um braço prolongado”, diz ele (Flusser 2007: 46).

“Potencializa a capacidade que tem o braço de erguer as coisas e descarta todas as outras funções. É mais estúpida que o braço, mas em troca chega mais longe e pode levantar cargas mais pesadas”. Essa é uma típica máquina pré-industrial. As industriais, por sua vez, têm como base teorias científicas. São as máquinas técnicas que foram se tornando cada vez mais eficazes, maiores e mais caras. Nesse caso a relação homem-máquina “inverteu-se de tal modo que as máquinas não serviam aos homens, mas estes serviam a elas. Haviam se convertido em escravos relativamente inteligentes de máquinas relativamente estúpidas” (Flusser 2007: 47). Essa situação, típica da revolução industrial, que se prolongou até o final do século XIX, sofreu mudanças perceptíveis no século XX, quando as teorias se aperfeiçoaram e as máquinas se tornaram cada vez mais eficazes, menores e, sobretudo, mais inteligentes. O mais significativo em tudo isso, diz Flusser, é que “estamos começando a dispor de teorias que se aplicam ao mundo orgânico”, no limiar de uma revolução biológica. Quando pensamos na evolução da biotecnologia e nanobiotecnologia do último par de décadas, o visionarismo de Flusser salta em evidência. Mas é no primado da materialidade das mídias que seu pensamento entra em sintonia com Benjamin e McLuhan, sintonia que tem servido de inspiração para os atuais teóricos das mídias.

4. A primazia da materialidade midiática

Numa época em que dominavam as dicotomias entre forma e conteúdo e em que os conteúdos eram sobrevalorizados em detrimento e no esquecimento das formas em que eles necessariamente tomam corpo, Benjamin deslocou essa polaridade vigente para a questão da técnica como síntese entre forma e conteúdo. Ademais, chamou atenção repetidas vezes para o fato de que a literatura, as artes e a cultura em geral são produzidas por meios materiais e históricos, que dependem do desenvolvimento das forças produtivas da sociedade. Demoliu com isso quaisquer resíduos idealistas que desprendiam a cultura humana de seu enraizamento material.

Quanto a McLuhan, sua tão famosa quanto insaciavelmente criticada declaração de que “o meio é a mensagem” encerra, ao fim e ao cabo, uma lição materialista. É no meio que a mensagem toma corpo, não existindo mensagem possível fora de algum meio em que se encarna. Hoje, a moda é se falar em transmídia. Conteúdos que vão se transmutando quando passam de uma mídia a outra. Infelizmente, são poucos os que estão percebendo a antecipação da transmídia na dependência da mensagem ao meio no qual se plasma.

Convergindo a seu modo com Benjamin e McLuhan, na sua discussão sobre “Forma e material” (Flusser 2007: 23-32), Flusser não poupa críticas ao despropósito, aliás comum nos

anos 80, de se falar em “cultura imaterial”. Esse foi o período em que o computador já estava começando a penetrar nos ambientes domésticos como o *dernier cri* da cultura artística e acadêmica. O que se entendia por imaterial, então, era uma cultura em que “as informações são introduzidas em um campo eletromagnético e transmitidas a partir desse campo”. O despropósito disso, para Flusser, “consiste não apenas no abuso do conceito imaterial (em lugar de energético) como também na compreensão inadequada do termo informar”. A seguir, Flusser desconstruiu a oposição, na época tão cara, entre material e imaterial, substituindo-a pela relação hoje bem mais convincente entre matéria e forma.

Foi a produção das imagens artificiais que tornou tão candente a pergunta sobre a relação entre matéria e forma. O que entra em jogo aí são os “equipamentos técnicos que permitem apresentar nas telas algoritmos (fórmulas matemáticas) na forma de imagens coloridas (e possivelmente em movimento)”. Flusser deu o exemplo das imagens fractais, a grande vanguarda na época, as quais, na verdade, não passam de abstrações algorítmicas, simbólicas, sem matéria, sendo posteriormente preenchidas com formações montanhosas, flocos de neve etc. “Essas imagens podem erroneamente ser chamadas de imateriais”, diz ele, “não porque aparecem no campo eletromagnético, mas por mostrarem formas vazias, livres de matéria”. A conclusão que Flusser (2007: 31) extrai disso é tão certa que vale a pena transcrever. “A questão abrasadora é, portanto, a seguinte: antigamente (desde Platão, ou mesmo antes dele) o que importava era configurar a matéria existente para torná-la visível, mas agora o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de “materializar” essas formas. Antigamente o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. Antes o objetivo era formalizar o mundo existente, hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos. Isso é o que se entende por “cultura imaterial”, mas deveria na verdade se chamar “cultura materializadora”.”

Flusser completa: “O que se debate aqui é o conceito de informar, que significa impor formas à matéria”. Neste ponto, ele vai ao encontro do genial e recente livro futurista de Bruce Sterling, *Shaping things* (2005), um encontro que reaparece em outras passagens dos textos de Flusser, especialmente naquele que será destacado abaixo.

5. Vertiginosas sínteses históricas

Entre os brilhos que mais me fascinam em Flusser encontram-se suas vertiginosas sínteses históricas, sempre pensadas sob o ponto de vista dos meios de produção, de comunicação ou de criação. Desprezando os detalhes insignificantes, em prol dos relevos propiciados pelas mutações temporais, essas sínteses desenham mapas para o pensamento que nos levam a enxergar a morfogênese do presente. Segue-se um exemplo eloquente: “Se considerarmos, então, a história da humanidade como uma história da fabricação. E tudo o mais como meros comentários adicionais, torna-se possível distinguir, grosso modo, os seguintes períodos: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e o dos aparelhos eletrônicos. Fabricar significa apoderar-se (*entwenden*) de algo dado na natureza, então convertê-lo (*umwenden*) em algo manufaturado, dar-lhe uma aplicabilidade (*anwenden*) e utilizá-lo (*verwenden*). Esses quatro movimentos de transformação (*Wenden*), apropriação, conversão, aplicação e utilização – são realizados primeiramente pelas mãos, depois por ferramentas, em seguida pelas máquinas e, por fim, por aparatos eletrônicos. Uma vez que as mãos humanas são órgãos para girar coisas, podemos considerar as ferramentas, as máquinas e os eletrônicos como imitações das mãos, como próteses que prolongam o alcance das mãos e em conseqüência ampliam as informações herdadas geneticamente graças às informações culturais, adquiridas. Portanto, as fábricas são lugares onde aquilo que é dado é convertido em algo feito e com isso as informações herdadas tornam-se cada vez menos significativas, ao contrário das informações adquiridas que se tornam cada vez mais relevantes. As fábricas são lugares em que os homens se tornam cada vez menos naturais e cada vez mais artificiais, precisamente pelo fato de que as coisas convertidas, transformadas, ou seja, o produto fabricado, reagem à investida do homem: um sapateiro não faz apenas sapatos, mas também, por meio de sua atividade faz de si mesmo um sapateiro. Dito de outra maneira, as fábricas são lugares onde sempre são produzidas novas formas de homens: primeiro o homem-mão, depois, o homem-ferramenta, em seguida, o homem-máquina e, finalmente, o homem-aparelhos eletrônicos. Repetindo: essa é a história da humanidade.” (Flusser 2007: 36-37).

Poderia haver síntese do humano tão perturbadoramente luminosa quanto essa? Mais perturbadora, contudo, é a adivinhação do futuro que Flusser expressou em uma outra passagem que se liga a essa que acabamos de apreciar pelos fios invisíveis dos saltos quânticos que ele tanto apreciava: “O aparelho só faz aquilo que o homem quiser, mas o homem só pode querer aquilo de que o aparelho é capaz. Está surgindo um novo método de fabricação, isto é, de funcionamento: esse novo homem, o funcionário, está unido aos aparelhos por meio de milhares de fios, alguns deles invisíveis: aonde quer que vá, ou onde quer que esteja, leva consigo os

aparelhos (ou é levado por eles), e tudo o que faz ou sofre pode ser interpretado como uma função do aparelho.” (Flusser 2007: 40-41)

Não poderia haver evidência mais cabal do tema que escolhi trazer a este encontro, o visionarismo de Flusser, do que essa cristalina premonição dos dispositivos móveis onipresentes em nossas vidas hoje. De lá do passado, Flusser lançou piscadelas secretas marcando um encontro com o nosso presente. Surpreendidos por essa interpelação, não nos resta senão indagar, sem expectativa de encontrar uma resposta: de que estofos temporais são feitos os visionários?

Referências

- Benjamin, Walter (1985). Sobre o conceito de história. In: Walter Benjamin. Obras escolhidas. Maria e técnica, arte e política, Paulo Sérgio Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, p. 222- 234.
- Benjamin, Walter (2006). Passagens. Willi Bolle (org.), Irene Aron et. al. (trads). Belo Horizonte: Ed. UFMG/Imprensa Oficial. 2006.
- Borba Filho, Gabriel (2000). Presença de Flusser. In: Vilém Flusser no Brasil, Gustavo Bernardo e Ricardo Mendes (orgs.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 33-44.
- Felinto, Erick e Santaella, Lucia (2012). O explorador de abismos. Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus.
- Flusser, Vilém (1985). Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec.
- Flusser, Vilém (2007). O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação. Raquel Abi-Sâmara (trad.). São Paulo: Cosac & Naif.
- Latour, Bruno (1994). Jamais fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica, Carlos Irineu da Costa (trad.). Rio de Janeiro: Editor 34.
- Leão, Maria Lilia (2000). Pessoa-pensamento no Brasil. In: Vilém Flusser no Brasil, Gustavo Bernardo e Ricardo Mendes (orgs.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 11-32.
- Liotard, François (1979). La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris: Minuit.
- Santaella, Lucia (1996). Produção de linguagem e ideologia. 2ª. ed. São Paulo: Cortez.
- Santaella, Lucia (2000). Flusser na virada do milênio. In: Vilém Flusser no Brasil, Gustavo Bernardo e Ricardo Mendes (orgs.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 117-130.
- Sterling, Bruce (2005). Shaping things. Cambridge: Mass: Mit Press.
- Ströhl, Andreas (2000). Flusser como pensador europeu. In: Vilém Flusser no Brasil, Gustavo Bernardo e Ricardo Mendes (orgs.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 45-80.