

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

FREAR A LOCOMOTIVA DA HISTÓRIA É UMA AÇÃO CONTRA O PROGRAMA DO APARATO: NOTAS SOBRE A CRÍTICA DA TÉCNICA EM BENJAMIN E FLUSSER¹

Fernando Araújo Del Lama²

Gabriel Salvi Philipson³

Resumo:

Trata-se de estabelecer um exame crítico-comparativo entre as reflexões de Walter Benjamin e de Vilém Flusser sobre a técnica. O escopo da investigação consiste em aproximar ambos os pensadores, guardando seus traços idiossincráticos, por meio de uma crítica da técnica que se desenrola no horizonte da experiência do exílio provocada pela ascensão nazi-fascista e que se exprime como recondução dos potenciais inerentes à técnica com vistas à emancipação humana (Benjamin) ou como resistência diante da lógica dos códigos e programas (Flusser).

Palavras-chave: Walter Benjamin; Vilém Flusser; Segunda técnica; Jogo aberto; Exílio.

Abstract:

We intend to establish a critical-comparative examination between the reflections of Walter Benjamin and of Vilém Flusser on technique. The aim of this investigation consists in bringing both thinkers closer, keeping their idiosyncratic traits, through a critique of technique that unfolds on the horizon of the exile experience provoked by the Nazi-fascist rise and which expresses itself as a redirection of the inherent potentials of technique for human emancipation (Benjamin) or as resistance against the logic of codes and programs (Flusser).

Keywords: Walter Benjamin; Vilém Flusser; Second Technique; Open Game; Exile.

¹ Breaking the locomotive of History is an action against the program of the apparatus: notes on the critique of technique in Benjamin and Flusser.

² Doutorando em Filosofia na USP, com pesquisa sobre Walter Benjamin orientada pelo Prof. Ricardo Ribeiro Terra e financiada pela FAPESP (Processo No: 2017/05560-5). Endereço de email: dellama.f@gmail.com

³ Doutorando em Teoria e História Literária na Unicamp, com pesquisa sobre Vilém Flusser orientada pelo Prof. Márcio Seligmann-Silva e financiada pela FAPESP (Processo No: 2017/27004-7). Endereço de email: gsphilipson@gmail.com

*“Hey, we think so supersonic
And we make our bombs atomic
Or the better quite neutronic
But the poor don’t see a dime.
Nowadays the air’s polluted
Ancient people persecuted
That’s what mankind contributed
To create a better time”⁴
Helloween, Eagle Fly Free (Letra: Michael Weikath)*

I. DAS APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE BENJAMIN E FLUSSER

O interesse em construir relações entre Walter Benjamin e Vilém Flusser vem crescendo ao longo dos últimos anos. Certamente, tal interesse se deve à imbricação de temas que despontam em suas respectivas obras: a tentativa de compreensão teórica sobre o advento das novas mídias, com amplo destaque para a fotografia, objeto de Benjamin em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, assim como em importantes capítulos do célebre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, e de Flusser no já clássico livro “Filosofia da caixa preta”, mas também os rumos da história, as novas formas de escrita e de uso da linguagem, a (im-)possibilidade da tradução, a ascensão da imagem perante o declínio da escrita, a crítica da técnica, dentre outros. É este último cruzamento temático que orientará a investigação aqui proposta.

Quanto ao método de abordagem, em vez de tomarmos um ou outro tema específico e compararmos como ele se desenvolve nos textos de ambos, método vastamente utilizado nos estudos acerca das relações entre os pensadores,⁵

⁴ “Ei, nosso pensamento é tão supersônico / E fazemos nossas bombas atômicas / Ou melhor, um tanto neutrônicas / Mas os pobres não veem um vintém / Hoje o ar é poluído / E povos antigos perseguidos / É assim que a humanidade tem contribuído / Para criar um tempo melhor” (tradução livre) WEIKATH, Michael. Eagle Fly Free. Intérprete: Helloween. In: HELLOWEEN. **Keeper of the Seven Keys, part 2**. Berlin: Noise International, 1988. 1 CD (ca. 50 min.). Faixa 2 (5 min 8 s).

⁵ A título de exemplos dessa abordagem, podem ser mencionadas a investigação das perspectivas de Benjamin e Flusser a respeito da compreensão da ascensão das imagens em suas respectivas épocas (ver OLIVEIRA, Lia Freitas. “A era das imagens e as transformações do ser contemporâneo na perspectiva de Walter Benjamin e Vilém Flusser”. In: **Cadernos Walter Benjamin**, núm. 19, 2017), o diálogo entre a estética da fotografia no pensamento de ambos (ver GONÇALVES, Osmar. “Estética da Fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser”. **Flusser Studies**, núm. 15, maio de 2013), ou ainda a recorrência às suas reflexões acerca das imagens a fim de repensar a representação do holocausto (ver ZAMORA, José A. “Imagem e Holocausto: W. Benjamin – V. Flusser”. In: SERRA, Alice; DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Romero (Orgs.). **Imagem, imaginação, fantasia**. Belo Horizonte: Relicário, 2014).

decidimos tomar outro eixo: os fundamentos da reflexão mais geral de ambos a respeito da técnica – o fio condutor deste artigo – serão deslindados a partir do exame de alguns temas e conceitos particulares, pensados num horizonte específico de reflexão, cujas condições de possibilidade são dadas pela experiência do exílio. Ora, tanto Benjamin quanto Flusser moldaram suas reflexões sobre a técnica durante os anos de exílio, de modo que, e esta é a hipótese do artigo, tal experiência as teria marcado de maneira indelével. É nessa chave que buscaremos conectar ambos os pensadores.

Ainda, tal método ressoa no percurso expositivo: em vez de tratar dos dois pensadores em seções distintas e os convergir apenas em um terceiro momento, propomos uma exposição transversal, balizada por temas, o que permite transitar, ir e vir com mais facilidade por entre os autores, aproximando-os em suas diferenças. Não se trata, portanto, de encontrar elementos benjaminianos em Flusser e ver como eles teriam se desenvolvido neste autor, em uma espécie de possível arqueologia ou hermenêutica filosófica que encontra *in nuce* em um momento anterior o que posteriormente seria desdobrado para lá ou para cá.⁶ Ao contrário, as relações entre ambos só serão apontadas mantendo-se o caráter inexpugnável e atemporal de cada autor, contraditoriamente sem perder de vista a historicidade de seus pensamentos, já que ambos reivindicam tal historicidade – temporalidade, finitude, presentismo – da qual suas reflexões partem e dependem. Em certo sentido, é quase como se quiséssemos colocá-los a conversar entre si – ou, talvez, como se quiséssemos sugerir uma conversa ficcional entre nós dois e eles dois. Assim, em um primeiro momento, examinaremos as diferenças e semelhanças da compreensão de cada um deles acerca da crise de suas respectivas épocas. Em seguida, passaremos a abordar o modo como refletiram de maneira crítica sobretudo sobre a noção de progresso, o que convergirá em uma possível leitura flusseriana da famigerada imagem da revolução como freio da locomotiva da história. Por fim, passaremos em revista a relação entre técnica e política pensada por eles, através das noções de segunda técnica (Benjamin) e jogo aberto (Flusser).⁷

⁶ Aqui o exemplo seria o ótimo artigo da teórica de arte e tecnologia holandesa Sjuokje Van der Meulen que está por demais preocupado em retraçar os vestígios da filosofia da técnica de Flusser, de explicá-la e contextualizá-la por meio de recursos a pensadores anteriores da técnica e da fotografia, como Benjamin, McLuhan, Brecht, Barthes, Shannon, Adorno, Horkheimer, Kracauer, Wiener, entre outro. Contudo, ao mesmo tempo que se limitam aos interesses e conhecimentos da própria autora, que, por mais que faça bem sua exposição, nunca conseguirá dar um salto para além daqueles, tal abordagem limita a comparação naquilo que estaria presente em Flusser, como lugar teleológico de um desenvolvimento conceitual ou teórico possível, deixando de lado os restos, ou aquilo em que há de convergente na diferença entre esses autores. Ou seja, é comentário da filosofia de Flusser, e não *comparação* de filosofias. VAN DER MEULEN, Sjuokje. “Between Benjamin and McLuhan: Vilém Flusser’s Media Theory”. In: **New German Critique** 110, Vol. 37, No. 2, 2010.

⁷ Pretendemos, aqui, resgatar e dar continuidade à intuição de Marcio Seligmann-Silva segundo a qual “[e]ssa teoria da segunda técnica, ainda que sem a utilização desses termos, foi desenvolvida de modo cabal pelos últimos textos de Vilém Flusser” SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Prefácio – A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: O

No caso de Flusser, recorreremos principalmente ao livro “O universo das imagens técnicas” para a construção das principais linhas de força de nossa argumentação, relativizando, de modo a torná-la mais clara, com referências a outros escritos, tais como “Bodenlos” e “Filosofia da caixa preta”,⁸ dentre outros. Quanto a Benjamin, por sua vez, por conta do caráter fragmentário de sua obra, os principais escritos mobilizados foram as teses contidas em seu “Sobre o conceito de história” e passagens fundamentais da *terceira versão*⁹ do ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, bem como outros textos e fragmentos afinados aos temas examinados.

II. AS REFLEXÕES SOBRE A TÉCNICA

1. A CRISE DE SUAS ÉPOCAS

Como aponta Rolf Wiggershaus, “a crise de sua época consistia, para Benjamin, nas consequências destrutivas da ‘recepção fracassada da técnica’ característica do século, que se fazia com que se ignorasse o fato ‘de que, nesta sociedade, a técnica

cinema e o novo mito da caverna” In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2017, p. 35.

⁸ Vale apontar brevemente a multiplicidade de versões das obras de Flusser que podem ser encontradas no seu arquivo. A título de exemplo, “Filosofia da caixa preta” foi publicada em alemão, em 1983, pela European Photography e tinha o título de “Für eine Philosophie der Fotografie”. Já a segunda versão foi publicada no Brasil, em português, em 1985, em tradução do próprio Flusser que modificou o título da obra, consagrando seu nome em português: “Filosofia da caixa preta”. Além disso, também ampliou a versão alemã anterior. A sequência foi o livro “Elogio da superficialidade” que, ao ser publicado no Brasil, também teve seu título alterado, dessa vez para “O universo das imagens técnicas”. Agradecemos ao parecerista pela sugestão.

⁹ Conforme estabelece o comentário presente na edição crítica da obra de Benjamin, graças aos recentes esforços editoriais, o que antes era a “Segunda versão” do ensaio, que fora encontrada nos arquivos de Horkheimer em meados da década de 1980, passa a ser a “Terceira versão”. Na verdade, há uma completa reorganização da nomenclatura atribuída às versões do ensaio em função de um conjunto de anotações que constitui um esboço do ensaio, o qual, apesar de nunca ter sido publicado como ensaio finalizado, passou a ocupar o posto de “Primeira versão”, ao passo que todas as demais passaram à posição subsequente – ver o esquema em: LINDNER, Burkhardt. “Kommentar”. In: BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Berlin: Suhrkamp, 2013, p. 317. Assim, não obstante nossa discordância em relação à solução encontrada – talvez fosse menos confuso delegar ao conjunto de anotações o posto de *Ur*-ensaio, uma espécie de *proto*-versão dele, e manter a ordem das versões historicamente estabelecida – preferimos adotar a nova nomenclatura, sobretudo por conta de indícios de sua adoção no meio acadêmico brasileiro, como a advertência ao leitor na edição brasileira de 2017 da tradução de João Barrento da última versão do ensaio, inexistente na edição portuguesa de 2006 – ver BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua possibilidade de reprodução técnica” in: **Estética e sociologia da arte**. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 7.

só serve para a produção de mercadorias”¹⁰. Apesar de escamotear a importância do diagnóstico a respeito do declínio da experiência coletiva (*Erfahrung*) para a constituição da crise da época de Benjamin, a ênfase de Wiggershaus permite refletir sobre um dos pontos centrais da filosofia benjaminiana na década de 30, a saber, a íntima relação entre a críticas da técnica e a ascensão do fascismo.¹¹

Há um pequeno artigo, de nome “As armas do futuro”, no qual Benjamin expõe talvez sua primeira reflexão que considera as ambivalências do progresso técnico, bem como seus efeitos. Nele, ele assinala os perigos do emprego militar de gases: ao serem deslocados de laboratórios químicos para o uso estratégico na guerra,

casas, cidades, campos, podem ser preparados de tal forma que, durante meses, nenhuma vida animal ou vegetal é capaz de medrar neles. Nem é preciso dizer que, no caso da guerra com gás, cai por terra a diferenciação entre população civil e população combatente e, desse modo, um dos fundamentos mais sólidos do direito dos povos.¹²

Ou seja, o uso irresponsável de tais “frutos do progresso técnico” pelos generais afrontam a dignidade humana e tudo o que vive, colocando-os em risco. No fragmento “Alarme de incêndio”, de “Rua de mão única”, por sua vez, ocorre o primeiro enfrentamento de tais questões a partir de uma perspectiva marxista, uma vez que as relaciona à luta de classes:

A representação da luta de classes pode induzir em erro. Não se trata nela de uma prova de força, em que seria decidida a questão: quem vence, quem é vencido? Não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido. Pensar assim é encobrir romanticamente os fatos. Pois, possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mortais para ela. A questão é apenas se ela sucumbirá por si própria ou através do proletariado. A permanência ou o fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso. A história nada sabe da má infinidade na imagem dos dois

¹⁰ WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt**. Trad. do alemão: Lyliane Deroche-Gurgel; trad. do francês: Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 229.

¹¹ Cabe observar, de antemão, que nossas reflexões concernentes a Benjamin apresentadas neste trabalho são tributárias, em larga medida, dos desenvolvimentos feitos em LÖWY, Michael. “Alarme de incêndio: a crítica da tecnologia em Walter Benjamin”. **Romantismo e messianismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Além disso, elas ampliam algumas das considerações feitas na dissertação de mestrado de um dos autores, em LAMA, Fernando Araújo Del. **Diagnóstico de época e declínio da experiência em Walter Benjamin: uma abordagem dos escritos da década de 30**. 174 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, pp. 115-25.

¹² BENJAMIN, Walter. “As armas do futuro”. **O capitalismo como religião**. Trad.: Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 71.

combatentes eternamente lutando. O verdadeiro político só calcula em termos de prazos. E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado.¹³

Uma leitura mais ingênua pode identificar em Benjamin justamente o otimismo que ele critica, como na afirmação de que a burguesia “permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mortais para ela”. Será que tal afirmação encontra precedentes na fórmula de Marx no “Manifesto comunista”, segundo a qual “a burguesia produz, sobretudo, seus próprios coveiros. Seu declínio e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis”,¹⁴ ou ainda no revisionismo socialdemocrata de um Eduard Bernstein, que afirma no prefácio do livro “As premissas do socialismo e as tarefas da socialdemocracia”, que a “teoria que o ‘Manifesto comunista’ articulou, sobre a evolução da sociedade moderna, está correta até o ponto que caracteriza as tendências gerais dessa evolução?”¹⁵ Ora, para Benjamin, a burguesia está, sim, condenada a sucumbir; não, no entanto, pelo acirramento das contradições do capitalismo, que levaria inelutavelmente a seu termo e à instauração do comunismo, mas pelas contradições inerentes ao seu próprio modo irresponsável de conduzir sua condição de detentora dos meios de produção, irresponsabilidade esta que se manifesta, por exemplo, na dominação e na exploração excessiva dos recursos naturais, ou ainda, na criação de armas de destruição em massa (“guerra de gases”), que podem obliterar não só o inimigo, mas também a si mesma. Se a burguesia chegar a sucumbir por si própria, é porque o proletariado já pereceu antes. Ou seja: para a vitória do proletariado, deve necessariamente haver ação – e não prostração – por parte dele. E Benjamin é claro em sua constatação, que repetimos: “se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido”. Felizmente, as previsões de Benjamin se mostraram falsas: a inflação foi superada, a guerra de gases foi expandida e ganhou feições nucleares extremamente mais potentes no quesito destruição e, por uma espécie de peripécia histórica, a humanidade sobreviveu. Mesmo ao custo dos avós que padeceram para garantir a sobrevivência dos netos, em nenhum sentido louvável ou digna (uma vida tolhida de aspirações maiores, que transcorre sem rumo, guiada por um piloto

¹³ BENJAMIN, Walter. “Rua de mão única” in: **Rua de mão única**. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 46.

¹⁴ MARX, Karl. **Manifesto comunista**. Trad.: Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 51.

¹⁵ BERNSTEIN, Eduard. **Socialismo evolucionário**. Trad.: Manuel Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Instituto Teotônio Vilela, 1997, p. 24. A inusitada opção de tradução quanto ao título do livro, ao introduzir o termo “evolucionário” – inexistente no original – e remeter à teoria darwiniana da evolução das espécies, acaba por apontar para o compromisso com o positivismo e com as ciências naturais que caracterizaram a fé inabalável no progresso da socialdemocracia no início do século XX.

automático – uma *sobrevida*), o flagelo continua a se abater sobre o gênero humano, fazendo-se sentir na pele, sobretudo, em suas camadas mais frágeis. “Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado.” Parece que esse pavio é um pouco mais extenso e sinuoso do que imaginara Benjamin. Mas uma coisa é certa: enquanto ele não for cortado, o acúmulo dos escombros provenientes das catástrofes que acometem a humanidade tende a aumentar, até que se consume, de uma vez por todas, a sua iminente destruição.

Pode-se pensar que também para Flusser – que ainda em Praga era um jovem marxista de “salão”¹⁶ – o problema (entre outros) da luta de classes se desdobra ou se abre em um problema que coloca a sobrevivência e a existência da humanidade como um todo em questão, o que o leva a propor a necessidade de ação do ser humano para que não pereça diante da programação do aparato.¹⁷

¹⁶ “Era-se marxista espontaneamente, e estudava-se a literatura marxista. Havia muitas razões para isto. Era-se jovem e acreditava-se que o marxismo podia mudar o mundo cientificamente na direção de um novo homem. Era-se praguense e acreditava-se que o marxismo pode resultar em síntese cultural da qual Praga era desde já exemplo em miniatura. Era-se judeu e acreditava-se que o marxismo elevava o messianismo judeu a um nível universal cientificamente fundado. Era-se religiosamente faminto e acreditava-se que o marxismo representava sistema no qual os problemas religiosos (e principalmente o problema do engajamento existencial) estavam resolvidos. Portanto: era-se marxista por razões marxisticamente falsas. Por alienação burguesa, e não por revolta contra a opressão capitalista. Tal marxismo era chamado na época de ‘comunismo de salão’, e os verdadeiros marxistas o desprezavam”. FLUSSER, Vilém. **Bodenlos. Uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 27. Ver também BERNARDO, Gustavo; GULDIN, Rainer. **O homem sem chão**. São Paulo: Annablume, 2017, p. 57. É possível encontrar elementos marxistas (ou posições que mantêm certo âmbito marxista intacto) em suas reflexões sobre a técnica, não só, veremos, em certa teleologia da história, mas também na técnica como possibilidade de libertação, de construção de uma nova sociedade, mesmo que atento, como Benjamin, aos perigos da emergência dessa utopia tecnicista desenvolvimentista. Em outras palavras: não é possível entender Flusser sem inseri-lo no pano de fundo de certo marxismo – mesmo que “de salão” ou mais “ambiental” do que rigoroso.

¹⁷ Aparato é um termo chave na filosofia da técnica de Flusser que pode remeter ao conceito de instrumento de Heidegger em “Ser e Tempo” e nos textos pós-1933 (e que teria uma ligação possível com Brecht, que utiliza a palavra em uma conferência radiofônica para falar sobre o rádio – ver VAN DER MEULEN, Sjuokje. “Between Benjamin and McLuhan”, Op. cit., p. 189). Como o martelo de Heidegger, o aparato é algo que pode simplesmente funcionar sem que aquele que faz uso do instrumento perceba que sempre a cada vez já existe toda uma *Gestell* – uma rede de funcionamento dos colares, *stellen*, ou uma preparação (que Flusser lembra ser o sentido primário latino da palavra *aparar* que está na raiz de aparato) ou um programa – que determina e dá o horizonte de possibilidades de ação daquele que o utiliza. Trata-se, assim, de estar consciente dessa programação e de buscar modos de produzir o que Flusser chama de “informação relevante”, quer dizer, de, justamente, desprogramar o aparato, de gerar crítica e reflexão quando a técnica deixa de funcionar ou passa a funcionar de outro modo. Sobre a relação entre Flusser e Heidegger, ver *Ibid.*, p. 198-9. Apesar de ser pensado a partir das novas mídias técnicas, aparato acaba funcionando para Flusser – e

Em primeiro lugar, esse deslocamento da questão se colocaria porque o tempo das imagens técnicas¹⁸ é um tempo (presente futuro, embora cada vez mais futuro presente) que torna obsoleto e conservador o modo tradicional de se fazer política: o ativismo social, ecológico, a participação em partidos, assembleias, etc., fariam parte de um mundo *ainda* histórico, estariam inscritos em um programa humano que teria por base a escrita linear, assim como concepções e valores de mundo – como o progresso – que *já* não funcionariam *mais* para pensar um mundo em que as imagens técnicas tornam-se hegemônicas: “As categorias atuais de sociedade, política e arte serão meras defasagens e o próprio instinto vital, a disposição existencial, irá adquirir um tom novo e exótico para nós”.¹⁹ Além disso, “nossos netos, melhor do que nós, compreenderão a dinâmica do diálogo telematizado: todos dominam todos e são por todos dominados. Os nossos netos saberão melhor que as imagens os dominam precisamente porque são eles os que dominam as imagens”.²⁰ O que haverá é uma mudança na relação entre atividade e passividade no sentido de uma medialidade que Benjamin não poderia conhecer – estando em outra época –, na medida em que falava, por exemplo, do cinema como lugar de uma possível vingança do proletariado contra a máquina. Flusser fala que

esses modelos se tornarão inadequados para a captação da sociedade telemática emergente, simplesmente porque todos os nossos conceitos e modelos políticos são frutos da distinção entre ativo e passivo. Eles pressupõem atores e sofrendores, agentes e pacientes. [...] A sociedade telemática será sociedade na qual o governo, o poder e o domínio emergirão, serão re-

também para Kittler, vale dizer – para pensar praticamente qualquer coisa. Assim, em torno de um livro, por exemplo, há todo um sistema ou programa que organiza as paredes, as estantes, a biblioteca, a poltrona, as florestas, o sistema educacional. Daí que Kittler poderá pensar quase que metaforicamente as determinações que poderíamos chamar midiáticas – que é o mesmo que dizer de terminações da técnica como meio a partir do qual se escreve – do sistema educacional alemão. Ver: FLUSSER, Vilém. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2010 e: KITTTLER, Friedrich. **Aufschreibesysteme**. Munique: Fink Verlag, 2003.

¹⁸ Vale lembrar que, para Flusser, o advento das imagens técnicas é comparável à invenção da escrita: em um ciclo entre magia, escrita e imagem, a imagem técnica seria o contra-ataque (termo também próximo de Kittler, que deve bastante a Flusser apesar de suas divergências) da imaginação contra o pensamento conceitual, mas, ao contrário das imagens tradicionais, elas portariam em si mesmas o pensamento conceitual – e, portanto, a escrita – na própria complexidade científica da qual são produzidas. Daí que é a partir do programa do aparato, ou seja, do modo conceitual como a nova era da imaginação (pós-histórica, vale lembrar, porque Flusser considera, entre outras coisas, uma relação direta entre escrita e história, imagem e pré/pós-história) é programada que é preciso agir, como veremos, contra a dominação por esta “nova magia” que teria como função, justamente, “[remagicizar] os textos”, assim como os textos “[desmagicizaram] as imagens” FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011, pp. 33-4. Ver também KITTTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Trad.: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

¹⁹ FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 173.

absorvidos e reemergirão sob forma de imagens novas.
Cibernética é isto.²¹

O modo de fazer política tradicional, a própria concepção de política e de ação na qual a ideia de luta de classes está baseada, teria algo de programado pelos aparatos, instituições e sistemas sociais humanos de um sistema defasado e, por isso, *já não* levariam a qualquer “emancipação”, quer dizer, fariam os ponteiros da história girarem em falso, dando a mera sensação de mudança e avanço, mas tornando a todos os humanos *cada vez mais* servos da técnica, das imagens técnicas, dos programas dos aparatos técnicos – a roda giraria em falso na lama, afundando a humanidade mais e mais nela a cada volta. Que fique claro: não se trata de uma subordinação ou uma diminuição da servidão da luta de classes ao problema técnico, mas de uma concepção que percebe uma codependência, uma retroalimentação desses dois âmbitos. Uma concepção que diz ser preciso pensar esses dois âmbitos em conjunto, acoplados, que percebe como não há libertação possível que não envolva as duas questões num sistema de servidão social e técnica que se retroalimenta.

Desse modo, para Flusser é preciso agir para não afundar na lama, é preciso se rebelar contra as inúmeras programações dos aparatos a que todos estão submetidos – e se as imagens técnicas significam programas,²² então

²¹ Ibid., p. 175.

²² Ibid., p. 68. Apesar de próximas em alguns aspectos mais elementares, as próprias noções de *imagem* concebidas por ambos se desconstruem em seus desdobramentos ulteriores. Ora, a definição de Flusser de imagens como “superfícies que pretendem representar algo” – FLUSSER, Vilém, **Filosofia da caixa preta**. Op. cit., p. 21 – vai ao encontro da perspectiva benjaminiana, a qual, apesar de sua pluralidade semântica (imagem de pensamento, imagem onírica, imagem mnemônica, dentre outras), é sintetizada por uma estudiosa como “apresentação material ou sensual de significado” ROSS, Alison. **Walter Benjamin’s concept of image**. Nova York: Routledge, 2015, p. 5. No entanto, quando desenvolvidas sob a forma de *imagem técnica* (Flusser) e *imagem dialética* (Benjamin), as disparidades emergem: as imagens técnicas de Flusser nada mais são do que *imagens* produzidas não pelo homem, mas por aparelhos, e que passam a codificar a realidade através de seus programas; sua ascensão inaugura uma nova era, rompendo e se opondo àquela baseada no primado da escrita. Já as imagens dialéticas de Benjamin são um conceito epistemológico, a ser empregado pelo historiador materialista na busca pelo conhecimento do passado reprimido pelas classes dominantes; trata-se de uma imagem fugaz, que nos perpassa de forma “célere e furtiva”, que “lampeja num instante de perigo”, em momentos excepcionais, e que se cristaliza enquanto tal, seguindo a lógica da *dialética na imobilidade* (*Dialektik im Stillstand*), a partir da fixação do pensamento numa “constelação saturada de tensões” entre imagens do passado e do presente – ver BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História” in: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin – aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005, pp. 62; 65; 130. Cabe, ainda, observar que a relação entre imagem e escrita difere em ambos os autores: para Benjamin, não há oposição entre escrita e imagem – aliás, documentos escritos e obras literárias servem, muitas vezes, de material para a composição de imagens para uma significação transformadora do mundo. Para Flusser, no entanto, conforme desenvolvido há pouco, há uma história de conflito e de transformação mútua das mídias de representação da

[o]s atos não mais se dirigem contra o mundo a fim de modificá-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o receptor da imagem. Isto é o fim da história, porque a rigor nada mais acontece, porque tudo é doravante espetáculo eternamente repetível. A reta da história se transforma no círculo do eterno retorno. As imagens passam a ser as barragens que acumulam eventos a fim de recordá-los em obstáculos repetitivos, isto é, em programas.²³

Em segundo lugar, assim, o problema da luta de classes passaria a ser formulado de um modo em que a luta se complicaria pela determinação em máscaras ou aparências de um movimento ininterrupto e programado por aparatos que mantém a todos como escravos-funcionários.²⁴ Seria preciso desprogramar essa estrutura. Assim, podemos ler, na conclusão de um artigo a respeito da cidade de São Paulo – “A cidade dos fedorentos” –, escrito antes da reflexão sobre as imagens técnicas que o tornaria famoso na Europa, que

[é] difícil dizer o que é isso que o viajante descobre ali [em São Paulo]. Poderia ser uma cidade do futuro, na qual homens de culturas heterogêneas procurariam criar, por magia, uma segunda Manhattan. Poderia ser uma Fata Morgana que teria atraído bem mais do que dez milhões de homens de todos os cantos do mundo para que então abandonem seus destinos a uma morte pelo fedor. Poderia, porém, também ser uma versão

realidade, e principalmente entre a representação imagética e a escrita, ao passo que a remagicização dos textos que fundamenta a ascensão das imagens técnicas traz em seu bojo os perigos de uma recaída em uma perspectiva mítica moderna, que bloqueia as possibilidades transformadoras.

²³ FLUSSER, Vilém, **O universo das imagens técnicas**. Op. cit., p. 77. A ideia de pensar a sociedade como espetáculo contém ecos indubitáveis do clássico livro de Guy Debord; nele, o autor francês argumenta que “[n]ão é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente” DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007, p. 15.

²⁴ DUARTE, Roberto. **Pós-história de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2012, pp. 89-97. Em especial na página 93, lemos: “A caracterização do funcionário como propriedade do aparelho, mesmo quando ele é, juridicamente, proprietário de um estabelecimento (fabril ou comercial, por exemplo), diz respeito à sua compleição ontológica, i.e., o fato de ele não ter, em qualquer caso, liberdade. Para Flusser, aliás, a questão da liberdade, do direito às alternativas ao que existe, vai ficando tanto mais anacrônica quanto mais progride o domínio dos aparelhos. Os funcionários não possuem ‘vontade’, por serem propriedade dos aparelhos, e o mais próximo de uma ‘vontade’ que esses ostentam, é o projeto a partir do qual eles foram concebidos para funcionar”.

de uma monstruosa fazenda de escravos, na qual os supervisores moram em edifícios luxuosos e os escravos em milhões de cabanas de lata e todos esfalfam-se para fazendeiros *gentleman* dos Estados Unidos, da Europa e do Japão. Pode ser. Poderia, evidentemente, também significar algo bem diferente, mas não antes de uma revolução jamais vista. Mas tudo isso pode apenas ser, se muito em breve acontecer algo para salvar os enfermos sob o céu castanho amarelado.²⁵

Com um suave gosto místico-irônico – em sintonia com uma postura contra a afirmação peremptória, a partir da qual admite inúmeras possibilidades e a qual destaca na frase curta “pode ser” –, talvez não seja encontrável em nenhuma outra passagem de sua obra (apesar de suas repetições, reescritas e traduções de si mesmo) colocada assim, de modo claro, *a relação entre luta de classes* (entre escravos, supervisores brasileiros de múltiplas origens e fazendeiros gringos), *e programas do aparato* (cidade do futuro, segunda Manhattan, atração de uma Fata Morgana para a morte pelo fedor, monstruosa fazenda de escravos do século XX e XXI). Ou seja, a ideia de que uma “revolução jamais vista” só pode ocorrer após uma salvação dos enfermos – salvação que em outros lugares pode ser pensada a partir da relação do ser humano com a programação do aparato que leva ao fim do mundo.

2. PROGRESSO, LOCOMOTIVAS, DESTINO E CATÁSTROFES

A questão que fica, portanto, a respeito da salvação de que fala Flusser, pode ser formulada do seguinte modo: “há mundo por vir?”²⁶, que ele traduz (anacronicamente) no que chama de “futurizar” e de “utopia”. Para ele, haveria “duas tendências básicas diferentes” do futuro a partir das imagens técnicas “atuais”: “uma indica o rumo da sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; a outra indica o rumo para a sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores de imagens”.²⁷ Em ambos os casos, o do fascismo e o do diálogo, a noção de progresso – concebida como *cada vez mais* abstração – é colocada em questão enquanto significando avanço, ir adiante, pois

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

²⁵ FLUSSER, Vilém. “Cidades brasileiras (selecionadas)”. In: **Revista Magma**, n. 13, 2016, p. 291.

²⁶ Referência ao icônico título da sintomática obra em que é tratado sobretudo o conceito de antropoceno – talvez de modo por demais apocalíptico –, em DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. **Há mundo por vir?** São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.

²⁷ FLUSSER, Vilém, **O universo das imagens técnicas**. Op. cit., p. 8.

abstração caracteriza o clima do último estágio (*endgame*) no qual estamos.²⁸

Essa dança chega a um estágio último no qual a própria humanidade está em “estado terminal” – “trata-se pois de edifício que rui por todos os lados e que cresce em meio a tal ruína”.²⁹ contra a ideia de aldeia mundial de McLuhan³⁰ – por demais otimista de um mundo conectado, sem perceber os perigos do fim da privacidade com os dispositivos televisivos, cibernéticos e móveis que adentram nossa casa tornando arcaica a distinção moderna entre público e privado na qual toda a concepção moderna de política está calcada –, Flusser fala de um formigueiro como supercérebro composto dos pequenos cérebros das formigas, formigueiro como “teia de aranha telemática, estrutura composta de fios que religam nada com nada, de ‘relações puras’”. Flusser fala de um formigueiro, no qual “[n]ão há nem ‘fora’ nem ‘dentro’, nem espaço ‘público’ nem espaço ‘privado’, [no qual, portanto,] não pode haver política, essa privatização do público e publicização do privado”.³¹

A questão de saber se esta sociedade assim configurada será domínio “nosso”, por sua vez, recebe uma resposta possível de Flusser no seguinte sentido: trata-se de pensar a necessidade de se dizer “não” como o significado de “liberdade” (que manteria a noção de espírito e, com isso, a humanidade sobreviveria) perante as máquinas – e, poderíamos pensar, também, uma espécie de freio da locomotiva, uma espécie de revolução, de que falará Benjamin adiante –, com a necessidade do direito de revogar decisões automáticas, o direito de vetar frente à capacidade de calcular e de tomar decisões das máquinas de modo automático:

O fato é que no futuro não teremos mais de tomar decisões, mas preservaremos o direito de revogar as decisões tomadas automaticamente: o direito do “não”, do veto. Ora, pois é precisamente este direito de dizer “não”, de vetar, que constitui a liberdade – porque “decidir” não é dizer “sim” para determinada alternativa, mas dizer “não” a todas as demais. No fundo dos fundos, é o “não” (antigamente chamado “espírito”) que é decisivo.³²

Tal pessimismo flusseriano acerca do progresso linear encontra paralelos, aliás, com aquela que talvez seja a passagem mais famosa dentre os escritos de Benjamin, a saber, a interpretação alegórica do desenho “Angelus Novus”, de Paul Klee, na nona das teses: “Nele está representado um anjo”, escreve Benjamin,

²⁸ Ibid., p. 16.

²⁹ Ibid., p. 144.

³⁰ Ver VAN DER MEULEN, Sjuokje. “Between Benjamin and McLuhan”. Op. cit., pp. 185-6, nota 15. Ali, a autora desenvolve a ideia de que Flusser se utiliza da noção de mídia de McLuhan (conceito de que Benjamin não faz uso), mas rejeita uma possível integração excessiva do autor no mundo tecnológico, ficando, então, ao lado de Benjamin, para pensar de maneira crítica a técnica e a mídia.

³¹ FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Op. cit., pp. 176-7.

³² Ibid., p. 165.

que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.³³

A perplexidade melancólica contida nas expressões do anjo – “olhos arregalados”, “boca aberta” e com as “asas estiradas” – exalta seu desconsolo devido à incapacidade de retornar ao paraíso na aurora dos tempos; decerto, isso é irrealizável, já que ele não tem forças para superar a tempestade do progresso que o “impele irresistivelmente para o futuro” e que lança sob seus pés o amontoado de escombros de todas as catástrofes que assolaram a humanidade, além do prenúncio de que algo pior ainda há de vir. Contudo, não é exatamente isso o que Benjamin sugere no conjunto mais amplo de sua reflexão: trata-se, antes, de buscar interromper o impulso inexorável em direção ao futuro, descer aos escombros, verificar o que não foi completamente destruído e pode ainda ser salvo, e daí seguir em direção ao futuro utópico, corrigindo o curso da história. Não é, certamente, aguardando apaticamente pela interrupção espontânea da tempestade, diria Benjamin, que as coisas se resolverão. A tempestade do progresso é invencível se confrontada individualmente de frente. Cabe, então, à humanidade encontrar uma maneira de se articular politicamente de modo a paralisá-la de uma vez por todas. Em uma das notas preparatórias que acabou por não integrar a versão definitiva das teses, Benjamin resume essa ideia dizendo:

Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez isso se apresente de modo diferente. É possível que as revoluções sejam a ação, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência.³⁴

Quer dizer: a revolução dos oprimidos não corresponde à estação final da locomotiva da história, mas sim ao puxar dos freios de emergência desse trem. As expectativas otimistas de alcançar a estação final se pervertem na imagem desesperadora de um precipício abismal, que se aproxima a cada segundo que passa.

Do ponto de vista flusseriano, seria possível dizer, por sua vez, que a revolução, como tomar a ação de puxar o freio de mão da “locomotiva da história”, seria uma

³³ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Op. cit., p. 87.

³⁴ BENJAMIN, Walter. “Comentários a Sobre o conceito de história”. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 177-8, tradução modificada.

ação contra o programa contido no aparato do historicismo, da teleologia, do trem e de seu trilho. Estes teriam sido feitos por alguém, houve um planejamento, um programa para que o trilho fosse de lá para cá e aqueles que seguiriam nesse trem não seriam livres – mesmo que aparentassem, ao fazerem eles mesmos suas revoluções que levariam o trem adiante por esse trilho e essa trilha predeterminada. Puxar o freio de mão, assim, seria um modo de se contrapor a esta predeterminação, a esta linearidade, que, no entanto, estaria já inserida no programa do trem (caso este tenha freio de mão, caso não tenha, tentar pará-lo não estaria, portanto, em seu programa). Para que e por que se faz trilhos e trens que vão de lá para cá? A que e a quem serve a metáfora da locomotiva para se pensar a história?

Seria relevante pensar que foram estes mesmos trilhos do progresso, essas mesmas locomotivas que levaram à *shoá*, e que no pano de fundo das reflexões de Flusser talvez pudesse ser reconhecida, aqui, uma filosofia do escape não como escapismo lírico – ou talvez também isso, mas não só –, mas sim como escape da morte tecnicamente determinada, destino dos judeus durante o Terceiro Reich, dos Herero e Nama na Namíbia ainda durante a República de Weimar, dos ucranianos e bielorrussos em Tchernóbil, dos atingidos de Mariana e do Rio Doce e de toda a humanidade onde quer que uma nova catástrofe técnica aconteça – ou se faça acontecer. Poderia ser reconhecido, portanto, na ação contra o programa do aparato, por sua vez, um ponto de contato com a ação combativa e revolucionária a que Benjamin alude na medida em que apontam uma forma de resistência ao fascismo enquanto uma relação imprópria com a técnica.

3. TÉCNICA E POLÍTICA: A SEGUNDA TÉCNICA E O JOGO ABERTO

De volta a Benjamin, em sua resenha sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger, intitulada *Teorias do fascismo alemão*, ele mostra a “distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro”.³⁵ Ou seja: há um descompasso notório entre os rumos tomados pelo desenvolvimento da técnica e pelos que toma a moral. A prova maior disso são as guerras imperialistas, nas quais o alto investimento feito em aparatos técnicos extrapola a capacidade de sua absorção pela sociedade de forma construtiva, de modo que ele só encontra vazão de forma destrutiva, isto é, na guerra. Alguns anos mais tarde, no ensaio sobre “A obra de arte”, Benjamin manterá a mesma linha de raciocínio, porém não mais no contexto imperialista e do fascismo ascendente, mas na constelação dada pelo fascismo estabelecido no poder: “somente a guerra”, diz ele, “torna possível mobilizar todos os meios técnicos do presente sem prejuízo das relações de propriedade”. Entretanto,

as massas possuem um *direito* à mudança das relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma *expressão* conservando essas relações. O *fascismo resulta, conseqüentemente, em*

³⁵ BENJAMIN, Walter. “Teorias do fascismo alemão” in: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 61.

uma estetização da vida política. (...) Todos os esforços pela estetização da política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, torna possível dar um objetivo aos movimentos de grandíssima escala das massas, sem prejuízo às relações de propriedade tradicionais.³⁶

Esse sentimento de repulsa em relação à degradante condução do progresso técnico pela burguesia e depois pelo fascismo, que incitam a humanidade a “dominar a natureza” em vez de ensiná-la a “dominação da relação entre natureza e humanidade”, bem como a utilização dos frutos de tal domínio em função da guerra, é bastante precoce no percurso de Benjamin e o acompanha ao longo de toda a sua produção tardia. “Massas humanas, gases”, enumera ele já no fragmento “A caminho do planetário”, de “Rua de mão única”,

forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica. Mas, porque a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue.³⁷

Suas esperanças a respeito da tomada dos meios técnicos para proporcionar sua recondução em função de uma relação harmônica entre humanidade e natureza residem, sobretudo, no proletariado – enquanto bastião das classes oprimidas: “Nas noites de aniquilamento da última guerra”, escreve Benjamin no mesmo fragmento,

sacudiu a estrutura dos membros da humanidade um sentimento que era semelhante à felicidade do epilético. E as revoltas que se seguiram eram o primeiro ensaio de colocar o novo corpo em seu poder. A potência do proletariado é o termômetro de medida de seu processo de cura.³⁸

Ora, mas como se daria esse processo capitaneado pelas classes oprimidas? Na conclusão de sua resenha sobre o livro de Ernst Jünger, Benjamin nos indica alguns caminhos ao observar que se a humanidade “utilizar e explicar” o segredo da natureza “por um desvio, através da construção de coisas humanas”, isto é, mediatizado por elas, a técnica poderá deixar de ser “um fetiche do declínio” para tornar-se uma “chave para a felicidade”.³⁹ E tal proposta benjaminiana de operar

³⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012, pp. 117-119.

³⁷ BENJAMIN, Walter. “Rua de mão única”. Op. cit., p. 70.

³⁸ Ibid., p. 71.

³⁹ BENJAMIN, Walter. “Teorias do fascismo alemão”. Op. cit., pp. 73; 75.

um desvio na condução da técnica moderna se cristaliza sob o conceito de “segunda técnica”, “um novo uso, coletivo e emancipatório, da técnica”.⁴⁰

Trata-se de um conceito desenvolvido exclusivamente na “Terceira versão” do ensaio sobre “A obra de arte” – bem como em sua tradução francesa, a “Quarta versão”, publicada na revista do Instituto de Pesquisa Social. Ali, Benjamin o contrapõe ao conceito de “primeira técnica” ao dizer que a principal diferença entre ambos

consiste no fato de que a primeira técnica utiliza ao máximo o homem e a segunda o utiliza o mínimo possível. O grande ato técnico da primeira técnica é, em certa medida, o sacrifício humano, o da segunda está na linha dos aviões controlados por telecomandos, que não precisam de tripulação humana. (...) A origem da segunda técnica deve ser buscada lá onde o homem, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, começou a tomar distância da natureza. Encontra-se, em outras palavras, no jogo.⁴¹

Depreende-se duas coisas daí: em primeiro lugar, a segunda técnica se diferencia da primeira na medida em que coloca os artefatos a seu favor, não se submetendo a eles ou sobrevalorizando-os. Em segundo lugar, enquanto a primeira técnica parece ser caracterizada pela ação dirigida unilateralmente, a segunda parece ser calcada mais na busca, lúdica e tateante, baseada no jogo, da relação ideal de harmonia entre homem e natureza. No parágrafo seguinte, Benjamin acrescenta à distinção que se deve notar

que “dominação da natureza” designa o objetivo da segunda técnica de modo altamente contestável; ela o designa assim do ponto de vista da primeira técnica. Esta tem realmente em mira a dominação da natureza; a segunda, muito mais um jogo conjunto entre natureza e humanidade.⁴²

⁴⁰ BERDET, Marc. **Walter Benjamin**. Paris: Armand Colin, 2014, p. 224.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., pp. 41-43.

⁴² Ibid., pp. 43-45. A descrição da segunda técnica nesse trecho reverbera nos desenvolvimentos de Gilbert Simondon concernentes à técnica moderna. A partir de modos de abordagem completamente distintos – um pela politização da técnica, outro mais ancorado em uma posição, por assim dizer, fenomenológica e existencial em relação a ela –, ambos os pensamentos convergem, e, vale dizer, ao lado de Flusser, na medida em que optaram por não abordar os objetos técnicos por si mesmos, em função da necessidade de repensar a relação entre humanidade e natureza que pauta a técnica moderna. “A oposição levantada entre a cultura e a técnica”, defende Simondon, “entre homem e máquina, é falsa e sem fundamento; ela cobre somente ignorância e ressentimento. Ela mascara atrás de um fácil humanismo uma realidade rica em esforços humanos e em forças naturais, e que constitui o mundo dos objetos técnicos mediadores entre a natureza e o homem”. SIMONDON, Gilbert. **Du mode d’existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1989, p. 9.

A partir desse trecho, fica claro que a primeira técnica é aquela que procede pela dominação da natureza, digna da racionalidade instrumental; a segunda, por sua vez, se pauta em um jogo conjunto entre humanidade e natureza, já que o seu refinamento técnico o permite – mas não o garante. Afinal, como afirma Benjamin em nota ao final do trecho citado, “o novo coletivo, historicamente”, é “o primeiro que possui seus órgãos na segunda técnica”.⁴³ “A ‘segunda técnica’”, esclarece Marc Berdet,

é (potencialmente) lúdica e não-violenta, e se destina ao indivíduo como à comunidade. Ela procede por tentativas, experimentações, testes e falhas. Ela explora o real *jogando* em vez de submeter a natureza. Em sua essência, em todo caso (mas na realidade, toda técnica existente é uma síntese das duas, como toda obra é uma mistura de jogo e aparência), ela é jogo. (...) De seu jogo com o real pode nascer, para Benjamin, uma verdadeira harmonia entre a natureza e a humanidade.⁴⁴

Ainda na nota mencionada, Benjamin escreve que “a humanidade tem em vista em suas tentativas de inervação, ao lado dos objetivos alcançáveis, aqueles que num primeiro momento são utópicos”.⁴⁵ Um dos exemplos mobilizados por Benjamin desses objetivos utópicos foi, certamente provocando arrepios em Adorno, Mickey Mouse. No ensaio sobre “A obra de arte”, Benjamin recorre ao personagem de Walt Disney para exemplificar os sonhos coletivos que povoam o inconsciente coletivo da humanidade. As palavras que abrem a seção dedicado ao Mickey são: “*Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é a de estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato*”; ao longo de sua argumentação, ele enfatiza que é por meio da câmera que

tomamos, pela primeira vez, conhecimento do inconsciente óptico. (...) Pois os múltiplos aspectos que o aparato de registro pode extrair da realidade, em grande parte, somente se encontram fora de um espectro *normal* das percepções sensoriais. (...) Na antiga verdade de Heráclito – os despertos possuem um mundo em comum, cada um dos que dormem possui um mundo para si – o cinema abriu uma brecha. E fez isso muito menos pela apresentação do mundo onírico que pela criação de figuras do sonho coletivo, como a de Mickey Mouse, que circula pelo mundo inteiro.⁴⁶

A figura do Mickey é, portanto, uma materialização do sonho utópico coletivo; é uma espécie de projeção utópica, que aponta para os anseios de uma sociedade emancipada. “O Mickey mostra um mundo utópico onde”, explica Berdet, “pela

⁴³ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 44.

⁴⁴ BERDET, Marc. **Walter Benjamin**. Op. cit., p. 225.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 44.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 95; 99-101.

técnica, a natureza entra em um jogo harmonioso com os seres vivos. Ele encarna a função da arte que visa ‘tornar a humanidade familiar às imagens determinadas, mesmo antes dos fins, em cuja busca surgem como imagens dadas na consciência’.⁴⁷ O sonho utópico surge como reação às misérias experimentadas na vida ordinária; ao final do dia, assistir no cinema o triunfo sobre a técnica de personagens com os quais o homem se identifica provoca nele uma espécie de explosão terapêutica, traduzida no riso. “A hilaridade do cinema diante das atribuições de Chaplin ou das aventuras do Mickey”, argumenta Berdet, “provoca o estouro dessas bolhas de insalubres fantasmas que, sob forma de delírio coletivo, ameaçam a humanidade num momento em que a sua grandiosa técnica serve apenas para oprimir cada vez mais”.⁴⁸ Assim, o homem sai do cinema com suas aspirações de um mundo melhor renovadas.

Além disso, a “segunda técnica almeja, sobretudo, a crescente libertação do homem do jugo do trabalho”;⁴⁹ não, evidentemente, de qualquer trabalho, mas especificamente do trabalho capitalista, baseado na exploração. Nesse sentido, há uma anotação integrante das “Passagens” bastante esclarecedora: “A caracterização”, diz ela,

do processo de trabalho em relação com a natureza traz a marca da concepção social que se tem dele. Se o homem não fosse *propriamente* explorado, poder-se-ia poupar o discurso *impróprio* da exploração da natureza. Este último reforça a aparência do “valor” que as matérias-primas adquirem apenas pelo sistema de produção fundado na exploração do trabalho humano. Se esta termina, o trabalho, por sua vez, despe-se do caráter de exploração da natureza pelo homem e se realizaria, então, segundo o modelo do jogo infantil que serve de base ao “trabalho apaixonado” dos “harmonianos” em Fourier. Ter apresentado o jogo como cânone do trabalho que não mais é explorado foi um dos grandes méritos de Fourier. Um trabalho animado assim pelo jogo não visa a produção de valores, e sim o melhoramento da natureza”.⁵⁰

Ou seja: o modelo do jogo próprio da segunda técnica é, também, o modelo que serve de base para a configuração de um trabalho pós-capitalista. “Segundo Fourier”, caracteriza Benjamin tal configuração em suas “teses”,

o trabalho social bem organizado deveria ter por consequência que quatro luas iluminassem a noite terrestre, que o gelo se

⁴⁷ BERDET, Marc. **Walter Benjamin**. Op. cit., p. 229.

⁴⁸ Ibid., p. 230.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 44.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018, p. 596 / J 75, 2.

retirasse dos polos, que a água do mar não fosse mais salgada e que os animais de rapina se pusessem a serviço do homem. Tudo isso ilustra um trabalho que, longe de explorar a natureza, é capaz de dar à luz as criações que dormitam como possíveis em seu seio.⁵¹

É, pois, no sentido do sonho utópico desenvolvido por Benjamin em consonância com a noção de segunda técnica que é possível entender, talvez, a sentença de Flusser de que “os verdadeiros revolucionários são os inventores”.⁵² O que está em jogo é, como dissemos, a determinidade da técnica sobre os processos políticos e éticos da humanidade. Aquele que se engaja politicamente, diz Flusser, deve estar atento a como se relaciona com a técnica, deve responder a questões técnicas, “por exemplo: como é possível se alterarem os feixes que irradiam imagens e dispersam a sociedade em indivíduos solitários e programados? Tais questões são atualmente as únicas questões políticas interessantes”,⁵³ diz ele, sem conhecer o quanto isso seria relevante para o que ficou conhecido como Primavera Árabe. Aqui como ali, a questão revolucionária residia em tecer fios transversais antifascistas, em promover diálogos que perturbem os discursos entorpecentes (e qualquer semelhança com o que ocorria na Alemanha desde 1934 não tem nada de mera coincidência). Nesse sentido, trata-se não de “berrar” mais alto, não de promover espetáculo – “porque o espetáculo é precisamente o seu [do revolucionário] inimigo” –, mas de quebrar com o “consenso”, isto é, com a passividade das massas (porque se divertem com as imagens), de fazer com que as imagens possam “servir de mediação” para conectar as pessoas dispersas por estas mesmas imagens. O novo engajamento político diz respeito, portanto, a fazer as imagens técnicas servirem ao diálogo e não a se contrapor às imagens: “é que os novos revolucionários são ‘imaginadores’, eles produzem e manipulam as imagens”, ou seja, injetam valores e politizam as imagens. Em certo sentido, então, a tarefa revolucionária passaria, pode-se pensar, por lidar com os feixes de envio de mensagens via Whatsapp, pelo manejo do Twitter, a defesa contra robôs e perfis falsos, a linguagem dos memes, desprogramando seu uso fascista, imperativo, monológico, por meio por exemplo de paródias, gerando diálogos, reflexões, críticas.

Esse novo engajamento político de que fala Flusser pode ser desenvolvido aqui, na relação com as reflexões sobre a técnica de Benjamin e a noção de segunda técnica, em duas considerações. Por um lado, vale destacar como para Flusser o advento das imagens técnicas faz com que se coloque em questão o modelo moderno tradicional de pensar a relação entre homem e natureza – que ele chama de “modelo linear” – a partir da ideia de esquecimento e de lixo, que pensa essa relação segundo o “modelo circular”.⁵⁴ A transformação da natureza gera lixo, sobra, resto, que se transforma por sua vez em natureza. O progresso, lembra Flusser, não passa, visto

⁵¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. Op. cit., p. 100.

⁵² FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Op. cit., p. 86.

⁵³ Ibid., pp. 86-91.

⁵⁴ Ibid., p. 129.

sob essa ótica, de uma repetição do mito de Sísifo: o homem não vence a natureza por meio da técnica, apenas luta para sobreviver e não ser esquecido um “minimozinho” mais. O progresso seria uma espécie de “engajamento contra o esquecimento”, uma tentativa humana de lidar com a morte e com sua finitude que geraria o novo para que a memória não se atrofie – uma tentativa, que Flusser chama de “heroica”, e que é ao mesmo tempo revolucionária, nova, e conservadora, da vida e da espécie humana.⁵⁵ Se não houver o novo, tudo se torna amorfo, totalitário, massificado, kitsch, tedioso. O advento das imagens técnicas faz parte desse projeto de adiar, “mesmo que apenas um pouco” a queda no que chama de abismo entrópico do tédio. O modelo moderno de progresso, contra o qual Benjamin também se voltou com sua noção de segunda técnica, não leva em conta a produção de lixo e pode ser caracterizado por uma crença demasiada no humano e na perpetuação da humanidade. Não à toa Flusser estará preocupado em diversos artigos com o problema da cultura do lixo, da reciclagem, da reutilização, revigorando até mesmo a noção de kitsch não mais apenas como mero anacronismo estético fascista, como talvez seria para Adorno, mas como estando em sintonia com esse novo espírito ou consciência do modelo circular do progresso que advém com as imagens técnicas. É neste âmbito que propõe e prepara uma outra relação entre natureza e cultura, como na sua ficção filosófica “Vampyroteuthis infernalis”,⁵⁶ na qual procura fazer filosofia do ponto de vista vampyroteuthico, quer dizer, mediado pela corporalidade de um animal que compartilharia nosso ser no mundo, mas cuja relação com este mundo é absolutamente outra, seja por habitar o “inferno”, isto é, as últimas profundezas do oceano habitáveis por seres vivos, vivendo dos restos de matéria viva que não foram aproveitados por nenhum outro ser vivo das camadas menos profundas, seja por conta da configuração de seu corpo que inverte, por exemplo, a relação entre escrita e memória humanas.

Por sua vez, o engajamento político a que aludimos, que visa a gerar diálogo nos quais poderia reinar, de modo fascista, o discurso monológico, coloca em relação, por outro lado, duas noções de jogo antagônicas: o jogo cego e o jogo que cria e troca novas informações. Enquanto o primeiro é autoritário e refém da noção de autor e de autoria, no segundo haveria uma diluição polifônica que permitiria a liberdade que para Flusser⁵⁷ nada mais é do que “a possibilidade única e insubstituível que tenho para lançar informações novas contra a estúpida entropia lá fora, possibilidade esta que realizo com outros”. Aqui a importância da

⁵⁵ Ibid., pp. 144-6. O mito de Sísifo é, também para Benjamin, a descrição exata das tentativas, eternamente frustradas, dos homens modernos em lidar com a ideologia do progresso. Em um fragmento das “Passagens”, cujo tema é “[o] trabalho na fábrica como infra-estrutura econômica do tédio ideológico das classes superiores”, Benjamin recorre a uma citação de Engels para caracterizá-lo: “[a] triste rotina de um infundável sofrimento no trabalho, no qual o mesmo processo mecânico é repetido sempre, assemelha-se ao trabalho de Sísifo; o fardo do trabalho, tal qual a pedra de Sísifo, despenca sempre sobre o operário esgotado” BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Op. cit., pp. 202-3 / D 2a, 4.

⁵⁶ FLUSSER, Vilém. **Vampyroteuthis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

⁵⁷ FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Op. cit., p. 127.

contraposição entre pontífices e autoridades no universo das imagens técnicas⁵⁸ e a possibilidade de se fazer arte após Auschwitz – “opormos ao concreto estúpido do nada da morte a rede frágil e imaginária da liberdade”⁵⁹. Também disso pode ser derivada a concepção de “jogo aberto” – que deve muito a Wittgenstein –, de jogo cujas regras se modificam a todo momento: “seus participantes, os jogadores com informações, serão livres precisamente por se submeterem a regras que visam modificar com cada lance. Eis precisamente uma das definições de ‘arte’: um fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo”.⁶⁰ O estilo de escrita de Flusser poderia ser definido com estas últimas palavras, assim como seria possível dizer que nesta frase o famigerado problema do “fim da arte” – ao menos como colocado de um ponto de vista hegeliano tentando refletir sobre a arte moderna e pós-moderna – receberia uma resposta dignamente possível: o que acaba é sempre uma concepção de arte, e novas artes com seus próprios critérios e regras surgem em seu lugar, caso *ainda* seja dialogizante trabalhar com este significante. O que pode ser arte passa por o que arte pode ser.

Por fim, é oportuno lembrar mais um cruzamento teórico: Flusser definira, em um artigo sobre jogos, o xadrez como sendo um exemplo bastante acessível de “jogo fechado”, pois “[t]eoricamente todas partidas enxadrísticas podem ser realizadas, embora isso demore alguns milhões de anos. O universo enxadrístico não poderá mais expandir-se, e acabará o jogo”.⁶¹ Ora, a partir de uma anotação de Benjamin sobre os principais temas discutidos com Brecht quando de sua estadia em sua casa na Dinamarca em 1934, mais precisamente o registro datado do dia 12 de julho, o dramaturgo teria sugerido a “abertura” – em sentido flusseriano – do jogo de xadrez: devido ao estilo enxadrístico cauteloso, paciente e defensivo de Benjamin – o exato oposto de seu pensamento político, cuja configuração derradeira deve muito à amizade com Brecht – ele teria dito, ao término da partida daquele dia, que “temos que elaborar um novo jogo [...]. Um jogo em que as posições não permaneçam sempre as mesmas: em que a função das peças mude depois de um tempo imóveis na mesma posição: elas vão ficar então mais fortes ou mais fracas”. E conclui, assustadoramente ao encontro do diagnóstico de Flusser, que parte da esfera do jogo para pensar sua própria época, constatando que “[d]o jeito que está [num jogo fechado], não há desenvolvimento; as coisas permanecem

⁵⁸ Trata-se da perda de sentido e função do termo “autoridade” e “autoritário” e a automatização da “tradição” de que Flusser fala em *ibid.*, pp. 133-4. Vale ressaltar que é no contexto de uma das inúmeras retomadas desse assunto em “Comunicologia”, que Flusser retoma as ideias sobre a perda da aura de Benjamin ligada à morte do autor, associando explicitamente autoridade e o que “Walter Benjamin chamou de aura”: “Quando cai a aura da obra de arte, no momento da reproduzibilidade técnica, caem o autor e a autoridade. No lugar do autor surge a criatividade gerada por competências cruzadas entre homens e inteligências artificiais. No lugar da autoridade entram as mídias”. FLUSSER, Vilém. **Comunicologia**. São Paulo: Martins fontes, 2014, pp. 177-8.

⁵⁹ FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Op. cit., p. 128.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁶¹ FLUSSER, Vilém. “Jogos”. In: **Suplemento literário. O Estado de São Paulo**. 09 de Dezembro de 1967, p. 39.

tempo demais iguais”.⁶² Essa breve alegoria, em que Benjamin, Brecht e Flusser confluem, dá o tom da relação entre ambos proposta neste artigo.

III. RUMO A UMA FILOSOFIA DO EXÍLIO

Ao longo deste texto, dispomos de uma tentativa de comparar alguns dos principais momentos das filosofias da técnica de Benjamin e Flusser.

O ponto de “crise” do qual partem para refletir sobre a técnica e as então “*novas*” imagens técnicas desafiou-nos, em um primeiro momento, a encontrar uma forma de tratar da questão do porquê esses dois autores teriam se voltado para reflexões sobre a técnica com a qual lidavam não apenas de forma geral ou histórico-filosófica sobre ela – por exemplo, a ideia de racionalidade técnica ou da técnica moderna como uma hidroelétrica sobre o rio Reno contraposta à forma poética de lidar (tecnicamente) com o mesmo rio (embora algumas tendências gerais possam ser aproximadas dessas duas perspectivas aqui esquematizadas e que teriam como nome próprio Adorno e Heidegger) –, mas também as suas novidades filosófica e teoricamente, pensadas de forma pioneira (ao lado de outros, é claro, como Gilbert Simondon, por exemplo). Os problemas que nos movem a escrever este texto são apenas esboços no tratamento deste assunto. A resposta ao porquê não pôde e não pode ser dada, mas a própria colocação da pergunta aponta para a possibilidade hipotética de uma experiência ou de uma percepção em comum atribuída aos dois autores que foram aqui aproximados.

Foi uma procura pela possibilidade de compartilharem aspectos em comum em suas diferenças que nos levou a continuar a aproximação, em um segundo momento, abordando justamente a relação entre história, tempo e técnica empreendida por ambos, o que fez com que aproximássemos, entre outras coisas, a famosa imagem benjaminiana do freio da locomotiva da história com a ação contra o aparato de Flusser como tendências gerais de suas reflexões que se contrapõem a um puro elogio do progresso ao estilo moderno do século XIX tendo como base as catástrofes do século seguinte perpetradas por tal progresso técnico, cujos trágicos efeitos ambos sentiram na pele. O que vale à pena ser ressaltado é que, no entanto, é precisamente isso o que justifica, ao mesmo tempo, o estudo pioneiro de ambos da técnica, da reprodutibilidade técnica e da imagem técnica, seja porque ali encontra-se contraditoriamente o novo sobre o que a filosofia deve se debruçar, seja porque o dever dela de se debruçar sobre esse novo põe o ser humano diante de questões éticas e políticas das mais graves e urgentes. E realizaram essa crítica, como bem lembra Seligmann-Silva – apontando a relação de proximidade e distância destes dois autores –, contrapondo-se, ambos, de modo veemente, contra o fascismo: “Ambos acreditavam que uma crítica do elemento fascista da técnica poderia nos abrir para uma técnica que não seria mais fascista e

⁶² BENJAMIN, Walter. “Anotações de Svendborg, Verão de 1934”. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. IV, n. 9, jul-dez/2010, p. 26, tradução modificada.

um meio de poder, mas sim um *medium* puro de reflexão e desdobramento de uma humanidade liberada”.⁶³

Não obstante as diferenças estratégicas quanto à contraposição ao fascismo – a postura frontalmente combativa de Benjamin, marcada pela “necessidade de permanecer fisicamente próximo dos acontecimentos que açoitavam a Europa após a subida ao poder dos nacional-socialistas, [...] em coerência com sua própria hermenêutica do perigo como condição para desvendar os processos sociais e históricos”,⁶⁴ e a acidez crítica e inconformação de Flusser com os descaminhos tomados em sua *Heimatland*, da qual foi forçado a se distanciar –, é justamente de tal contraposição que surge talvez a proximidade mais frutífera desses dois autores e com a qual lidamos no terceiro momento dessa aproximação comparativa, a saber, a relação entre a noção de segunda técnica de Benjamin e de jogo aberto de Flusser. É também dessa preocupação que podem ser vistos ancorados os caracteres proféticos e escatológicos de suas reflexões (de que fala Seligmann-Silva na passagem aludida), o que os aproxima em suas diferenças e os diferenciam de Simondon, distante em geral, em seu estilo mais próximo do tratado, de uma preocupação com caráter de urgência em relação ao fascismo, bem como de uma escrita ensaística, fragmentária ou ficcional capaz de mobilizar diversos temas e áreas as mais variadas.

Essas considerações apontam, como foi anunciado em alguns momentos do texto, para um lugar em que Benjamin e Flusser compartilham *em e com* suas diferenças: o de uma possível filosofia do exílio⁶⁵. Seria uma espécie de projeto global compartilhado por ambos de histórias locais ou que desse ensejo a elas? Teria algo a ver com as “práticas marranas”?⁶⁶ Ou conteria traços singulares, que romperiam

⁶³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas”. In: **Flusser Studies**, 08, 2009, p. 16.

⁶⁴ ZAMORA, José A., “Imagem e Holocausto: W. Benjamin – V. Flusser”. Op. cit., p. 91, tradução modificada.

⁶⁵ Para hipóteses acerca da filosofia do exílio em ambos os autores, ver SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria.” In: **Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ**, 1(3), 2010, pp. 20-41 e DOUEK, Sybil Safdie. **Memória e exílio**. São Paulo: Escuta, 2003.

⁶⁶ “As práticas marranas, assim”, explica em nota preliminar a tradutora de uma importante obra para este campo de estudos, “segundo o pensamento que está sendo articulado, driblando as imposições religiosas, culturais e discursivas específicas dos judeus, aproximam-se e alcançam, de forma contundente, a configurações pós-modernas de identidades virtuais, as construções de memórias simuladas, além das dúvidas e fragmentárias articulações do discurso, com uma conseqüente dissolução das fronteiras de gênero e disciplinas. Na figura histórica do marrano, todas essas questões, caras ao discurso pós-moderno, articulam-se através da sua obstinada resistência e mutação, sua original capacidade de transmigrar de um espaço a outro e de construir, no exílio - da fé e da cultura -, um espaço nômade dessa talvez possível identidade na pós-modernidade” NASCIMENTO, Lyslei. “Nota”. In: FORSTER, Ricardo. **A ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas**. Trad.: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006, pp. 7-8.

com qualquer modelo de pensamento já conhecido? O ponto de chegada não passa – como sempre, aliás – de ponto de partida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”. **Estética e sociologia da arte**. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad.: Francisco Ambrosio de Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- _____. “Anotações de Svendborg, Verão de 1934.” Trad.: Luciano Gatti. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. IV, n. 9, jul-dez/2010.
- _____. “As armas do futuro”. In: **O capitalismo como religião**. Michael Löwy (Org.). Trad.: Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. “Comentários a Sobre o conceito de História” **O anjo da história**. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. **Passagens**. Willi Bolle (Org.); Trad. do alemão: Irene Aron; Trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- _____. “Rua de mão única” **Rua de mão única**. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. “Sobre o conceito de História”. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin – aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Trad. das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. “Teorias do fascismo alemão”. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERDET, Marc. **Walter Benjamin. La passion dialectique**. Paris: Armand Colin, 2014.
- BERNARDO, Gustavo; GULDIN, Rainer. **O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2017.
- BERNSTEIN, Eduard. **Socialismo evolucionário**. Trad.: Manuel Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Instituto Teotônio Vilela, 1997.
- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- DOUEK, Sybil Safdie. **Memória e exílio**. São Paulo: Escuta, 2003.
- DUARTE, Roberto. **Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos**. São Paulo: Annablume, 2012.

- FLUSSER, Vilém. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. **Bodenlos. Uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. “Cidades brasileiras (selecionadas)”. Trad.: Gabriel S. Philipson. In: **Revista Magma**, n. 13, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/125388>. Acesso em: 08/08/2018.
- _____. **Comunicologia. Reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. “Jogos”. In: **Suplemento Literário. O Estado de São Paulo**. 09 de Dezembro de 1967. Pág. 39. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19671209-28423-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 08/08/2018.
- _____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. **Vampyroteuthis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.
- GONÇALVES, Osmar. “Estética da Fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser”. In: **Flusser Studies**, n. 15, maio de 2013. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/osmar-goncalves-a-estetica.pdf>. Acesso em: 08/06/2018.
- KITTLER, Friedrich. **Aufschreibesysteme**. Munique: Fink Verlag, 2003.
- _____. **Mídias ópticas: curso em Berlim, 1999**. Trad.: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- LAMA, Fernando Araújo Del. **Diagnóstico de época e declínio da experiência em Walter Benjamin: uma abordagem dos escritos da década de 30**. 2017. 174 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-23062017-140236/pt-br.php>. Acesso em: 24/04/2019.
- LINDNER, Burkhardt. “Kommentar” In: BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Berlim: Suhrkamp, 2013.
- LÖWY, Michael. “Alarme de incêndio: a crítica da tecnologia em Walter Benjamin” **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin**. Trad.: Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MARX, Karl. **Manifesto comunista**. Osvaldo Coggiola (Org.). Trad: Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- NASCIMENTO, Lyslei. “Nota”. In: FORSTER, Ricardo. **A ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas**. Trad.: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

- OLIVEIRA, Lia Freitas. “A era das imagens e as transformações do ser contemporâneo na perspectiva de Walter Benjamin e Vilém Flusser”. In: **Cadernos Walter Benjamin**, n. 19, 2017. Disponível em: http://www.gewebe.com.br/pdf/cad19/texto_06.pdf. Acesso em: 08/06/2018.
- ROSS, Alison. **Walter Benjamin’s concept of image**. Nova York: Routledge, 2015.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas”. In: **Flusser Studies**, n. 8, 2009. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/seligmann-flusser-benjamin.pdf>. Acesso em: 08/06/2018.
- _____. “Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria”. In: **Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ**, 1(3), 2010, pp. 20-41.
- _____. “Prefácio – A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna”. In: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- SIMONDON, Gilbert. **Du mode d’existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1989.
- VAN DER MEULEN, Sjuokje. “Between Benjamin and McLuhan: Vilem Flusser's Media Theory”. In: **New German Critique 110**, Vol. 37, No. 2, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/0094033X-2010-010>. Acesso em: 12/07/2018.
- WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política**. Trad. do alemão: Lyliane Deroche-Gurgel; trad. do francês: Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- ZAMORA, José A. “Imagem e Holocausto: W. Benjamin – V. Flusser”. In: SERRA, Alice; DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Romero (Orgs.). **Imagem, imaginação, fantasia: 20 anos sem Vilém Flusser**. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

Artigo recebido em: 20/12/2018 e aceito em: 22/04/2019