

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

A AMBIVALÊNCIA DA TÉCNICA E O FIM DA HISTÓRIA¹

Manuela Fantinato²

Pedro Duarte³

Resumo: Walter Benjamin e Vilém Flusser são duas figuras que permitem contar a difícil história do século XX em duas partes. O primeiro denunciou a ambivalência dessa história moderna: o processo cultural produzia também barbárie, e o fazia através da técnica, cujo assombro seriam os campos de concentração racionalmente planejados e efetivados. Isso significava abandonar a ideologia do progresso automático da humanidade e do futuro que nos esperaria. Benjamin assinalou a importância de escovar a história a contrapelo para descobrir, no passado, fragmentos reveladores. Já Flusser, que chega ao Brasil no mesmo ano em que Benjamin se suicida na Europa, 1940, nem mesmo considera possível operar nesse modelo de cultura propriamente histórico. Ele está depois do assombro que desnuda a insustentabilidade da concepção moderna de história. Toma a análise dos aparelhos tecnológicos para diagnosticar uma pós-história, na qual a escrita cede espaço para as imagens. Para ele, a segunda metade do século XX precisa responder a um mundo cheio de imagens técnicas, o que só poderia ser feito através de um pensamento fragmentado e performático – que não deixaria de ter como seu antepassado o ensaísmo de Walter Benjamin.

Palavras-chave: História; Pós-história; Técnica; Escrita; Imagem.

Abstract: The examples of Walter Benjamin and Vilém Flusser allow us to tell the difficult history of the 20th century, although in two different parts. Benjamin denounces the ambivalence of modern history that revealed us that the cultural process it produced also led to barbarism, and it did so through the technique of which the astonishment would be the concentration camps – rationally planned and carried out. This acknowledgment would imply abandoning the ideology of automatic progress of humanity and the future that comes with it. Benjamin also pointed out the importance of “brushing history against the grain” to uncover revealing fragments of the past. Flusser, who arrived in Brazil in 1940, the same year that Benjamin committed suicide in Europe, is one step ahead in this challenge. For him, it is no longer possible to operate in the historical culture as the modern conception of history proved unsustainable. By analyzing technological devices, he could diagnose a post-history, in which writing gives space to images. For him, the second half of the 20th century needs to respond to a world filled with technical images, which could only be done through a fragmented and performative thought – what, in a way, meets the essayism of Walter Benjamin.

Keywords: History; Post-history; Technic; Writing; Image.

¹ Technical ambivalence and the end of history

² Pesquisadora de pós-doutorado no Departamento de Filosofia da PUC-Rio (CNPq). Endereço de email: manufantinato@yahoo.com.br

³ Professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Endereço de email: p.d.andrade@gmail.com

1940. Na Europa, é inaugurado o campo de concentração de Auschwitz, parte estratégica da “solução final” que o nazismo pretendia dar aos judeus. Nenhum deles deveria sobreviver. Tropas alemãs chegavam a Paris. No Brasil, o governo de Getúlio Vargas, de feições autoritárias inclinadas ao fascismo, paradoxalmente declara-se aliado dos Estados Unidos contra as forças dos países do eixo, que apoiavam a Alemanha nazista durante a segunda guerra mundial.

O ano em que, para muitos de uma geração, como lembra Hannah Arendt,⁴ marca o momento mais negro da guerra, parece, em um país de clima ensolarado do outro lado do Atlântico, o raiar de um tempo novo. Enquanto na costa da Espanha o pouco conhecido escritor Walter Benjamin, frente ao fechamento da fronteira por onde embarcaria rumo aos Estados Unidos, tira a própria vida, o jovem desconhecido estudante Vilém Flusser desembarca, fugindo da ameaça nazista que chegava à Inglaterra, no Rio de Janeiro, como se estivesse mesmo em outro planeta.⁵ O crepúsculo de uma trajetória coincide com a aurora da outra. Ambas, no entanto, igualmente ligadas – e atravessadas – pela história de um mundo que mostrava seus limites. Ou até mesmo pelo fim dessa história.

De certa forma, as décadas que separam o período de produção desses dois autores não apagam a contemporaneidade do incômodo que compartilham. Judeus, forçados a abandonar o conforto de uma vida burguesa pela errância do exílio, viveram o abismo que separou a antiga solidez da tradição de um futuro no qual – para nos expressarmos a partir de uma famosa metáfora de Benjamin – a tempestade do progresso terminou queimando as asas do anjo da história que acreditava voar rumo à sua realização.⁶ O olhar deslocado pelo exílio⁷ os distanciou dos nacionalismos⁸ e permitiu a ambos constatar a ambivalência do papel que a técnica desempenhava no mundo que os cercava. Isso acabaria por coroá-los como pensadores críticos da cultura que despontava no século XX. O epíteto cruel dessa história esteve contido nas palavras de Benjamin: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, afirmara, “e, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.⁹

Benjamin e Flusser perceberam nas catástrofes que viveram o signo desiludido das promessas civilizatórias modernas. Enxergaram a sociedade emergente: colorida de

⁴ ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

⁵ FLUSSER, Vilém. **Bodenlos, uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. **Obras Escolhidas Volume I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 226.

⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria”. **Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ**, Ano I, n. 3, 2010.

⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin, um ‘estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã’”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2007.

⁹ BENJAMIN, Walter. Op. cit, p. 225.

fotografias, de imagens técnicas e obras de arte. Com uma escrita ensaística, instável e performática, eles traduziram e articularam a crise do mundo em que viviam, calcada na perspectiva iluminista da história que costumava confiar na técnica como motor unívoco do progresso constante e necessário da humanidade. Não era mais assim.

No entanto, enquanto Benjamin, no raiar da consciência de que o discurso do progresso promovido pela crença na técnica deixava um lastro de ruínas, propunha um novo olhar para o passado, Flusser parece estar um passo além. Embora ambos tenham como horizonte e desafio lidar com a crise de uma promessa de história que fracassava, eles se situam em pontos diferentes do abismo. Se Benjamin falava do empobrecimento da capacidade histórica de transmitir experiências, Flusser já falava de uma pós-história. Os traços que Benjamin identificara naquele início de século XX desenvolveram-se em proporções e direções que dificilmente poderia intuir quando, ainda nos primórdios da segunda guerra, escreveu seus fragmentos “Sobre o conceito de história”.

O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.¹⁰

O ASSOMBRO DA HISTÓRIA

O assombro diante dos acontecimentos do século XX, quando expresso na forma da perplexidade por “ainda” serem possíveis, conforme manifesto por Benjamin, conta tacitamente com a ideia de que toda a história humana deveria se passar como uma melhoria progressiva. Pois o pressuposto contido neste “ainda” é o de que agora, em pleno século XX, certas barbaridades já não deveriam estar ocorrendo porque se passou muito tempo, porque avançamos na história, cronologicamente. Ou seja, o que podíamos admitir antes, agora não podemos mais. E, contudo, aí está. De um ponto de vista filosófico,¹¹ o assombro revela que é a moderna concepção teórica do progresso que não se sustenta mais. Pois os acontecimentos foram possíveis. E reais. O conhecimento por eles gerado é de que a história – diferente do que autores como Kant, Hegel ou Marx concebiam – não é evolutiva.

Na medida em que era comum, inclusive para tais autores da filosofia do fim do século XVIII e do século XIX, confiar que a técnica era o motor que movia a evolução progressiva da humanidade, o conhecimento gerado pelo assombro diante dos terríveis eventos do século XX era também o de que a técnica era ambivalente. Kant enaltecia a situação em que a industrialização técnica colocara os países do século XVIII. Marx, no século XIX, confiou que as máquinas produtivas desempenhariam papel fundamental na sociedade igualitária futura. Porém, a técnica mostrou, no século XX, outra face: aquela das guerras que, graças a

¹⁰ Ibid., p. 226.

¹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

numerosos artifícios tecnológicos, de armamentos a aviões, por exemplo, aumentavam a mortalidade e perdiam a distinção entre população civil e militar; aquela das eficientes câmaras de gás, da mobilização total, da bomba atômica, da “estetização da política” fascista, segundo Benjamin.¹²

Por isso, o século XX foi justamente aquele no qual se descobriu que a técnica era ambivalente. Não tinha apenas o valor positivo de auxiliar na construção futura das utopias gestadas pela era moderna nos séculos anteriores. Não era apenas o instrumento neutro que ajudaria no aprimoramento material, espiritual e moral da humanidade. Não. Pelo contrário, a técnica contribuía decisivamente para a destruição. Pior, a humanidade podia perder o controle sobre a técnica, que se sobrepunha a ela. É o que Benjamin escreveu, em tom de manifesto, no texto de 1933 “Experiência e pobreza”.

Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem.¹³

Todas as experiências citadas por Benjamin eram incapazes de serem transmitidas pois seu conteúdo presente não encontrava forma no passado: as trincheiras na guerra, a inflação na economia, a fome do corpo, a moral dos governantes. Nossos esquemas mentais e nossas palavras discursivas se viam incapazes de traduzir tais experiências significativamente. Era como se o sentido da história – seu significado e sua direção – tivesse se perdido. Ou ainda, era como se a história mesma, na continuidade que dá a ela sentido, tivesse chegado ao fim.

É exatamente a partir desse contexto que escreve Vilém Flusser. O mundo de que Benjamin falava poucos anos antes de morrer é aquele no qual Flusser será forçado a viver. “É que eu venho de uma situação na qual a história perdeu o sentido”,¹⁴ escreveu na autobiografia publicada após sua morte, “*Bodenlos*”. O trecho refere-se ao diálogo que, durante os anos em que esteve no Brasil, estabeleceu com o jurista Miguel Reale, e foi redigido, provavelmente, em seu retorno à Europa. Editada em 1991, essa autobiografia vinha sendo escrita desde a década de 1970, quando o autor voltou à Europa, após cerca de 30 anos no Brasil. Porém, em ensaio publicado já em 1966, “Da futilidade da história”, Flusser sinalizava: “o rio majestoso da história

¹² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. **Obras Escolhidas Volume I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 196.

¹³ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. **Obras Escolhidas Volume I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 196.

¹⁴ FLUSSER, Vilém. Op. cit., p. 179.

depositava coisas que eram vivenciadas, ora como tesouro, ora como cárcere”, que “condicionava as vidas”. Ele conclui que “a nossa época fez ‘tabula rasa’”, que a “nossa época deserdou-se”.¹⁵ Percebendo a ruptura na cadeia da história, que teria se definido nos anos 1940, embora preparada por décadas, Flusser dizia o que deve ter soado incompreensível ao otimismo desenvolvimentista de seus contemporâneos tropicais: “os problemas da história não são nossos problemas”.¹⁶

Quase duas décadas depois disso, em 1983, Flusser publica, em alemão, o livro “Filosofia da caixa preta”, que provoca intenso debate nos meios interessados por novos *media* e o torna rapidamente uma referência intelectual mundial no assunto. Nas páginas do livro, uma teoria da fotografia articulava-se com a análise da tecnologia, de imagens técnicas e da informação no mundo contemporâneo. Sutilmente, porém, esses temas que tornariam Flusser conhecido insinuavam outro, que se ligava a eles e estava em curso no seu pensamento: a ideia de uma pós-história. Rodrigo Duarte,¹⁷ que investiga a genealogia dessa noção na obra de Vilém Flusser, arrisca dizer que pós-história talvez seja o único conceito capaz de conferir alguma unidade a seu pensamento, embora uma unidade instável, elíptica e fragmentada. O que Flusser encontrou ao abordar como operavam os processos técnicos o permitiu pensar a crise da história que o marcou.

“Filosofia da caixa preta” começa com um “glossário para uma futura história da fotografia”, no qual Flusser emprega termos como “aparelho”, “sistema”, “funcionário”. São conceitos, no sentido que esclarece: “elemento constitutivo de texto”. No glossário, o termo “pós-história” aparece como um processo circular que retraduz textos (signos da escrita em linha) em imagens (superfícies significativas nas quais as ideias se inter-relacionam magicamente). Ideias passam a ser elementos constitutivos das imagens; não questões abstratas e intangíveis, tampouco criações discursivas (se associarmos discurso apenas à escrita). Diferentemente da pós-história, a história é explicada como “tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos”.¹⁸ Ora, a pós-história, por sua vez, é domínio das imagens, em particular das imagens técnicas, como a fotografia ou o cinema, que a um só tempo representam e encobrem a realidade.

Nas análises sobre elementos midiáticos contemporâneos de “Filosofia da caixa preta”, Flusser constata que as categorias discursivas tradicionais não são suficientes na compreensão do mundo em que a história não faz mais sentido, fazendo-se necessária, senão urgente, a elaboração de uma linguagem que articule as referências novas – ou a falta delas. Esse novo vocabulário seria consoante com as imagens

¹⁵ FLUSSER, Vilém. “Da futilidade da história”. In: Suplemento literário. **Jornal Estado de S. Paulo**, 7 de maio de 1966.

¹⁶ Id.

¹⁷ DUARTE, Rodrigo. **Pós-história de Vilém Flusser: gênese anatomia desdobramentos**. São Paulo: Annablume, 2012.

¹⁸ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011, pp. 17-20.

técnicas, cada vez mais presentes na representação e articulação da realidade. No prefácio à edição brasileira da obra, isso está claro.

Estas [as reflexões aqui apresentadas] partem da hipótese segundo a qual seria possível observar duas revoluções fundamentais na estrutura cultural, tal como se apresenta, de sua origem até hoje. A primeira, que ocorreu aproximadamente em meados do segundo milênio a.C., pode ser captada sob o rótulo “invenção da escrita linear” e inaugura a História propriamente dita; a segunda, que ocorre atualmente, pode ser captada sob o rótulo “invenção das imagens técnicas” e inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível. A hipótese admite que outras revoluções podem ter ocorrido em passado mais remoto, mas sugere que elas nos escapam.¹⁹

No mesmo ano em que é publicado “Filosofia da caixa preta”, 1983, foi editado no Brasil o livro “Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar”. A coincidência é significativa. A ideia de instantâneo remete à fotografia, permitindo entre as duas obras uma leitura especular em que a pós-história surge como um reflexo invertido da técnica. Cada um dos 21 capítulos do livro é como uma fotografia, um instantâneo, um quadro, por meio do qual é possível observar o que é a “pós-história”. E, em cada um deles, os termos do glossário de “Filosofia da caixa preta” ganham complexidade em uma escrita particular. Em “Pós-história”, a apoteose da técnica revela toda sua ambivalência.

O que caracteriza os instantâneos é o fato de serem retratos. Neles, não são as relações de causa e efeito que estão em jogo, embora, por meio de luzes e de sombras perceptíveis a olhos sensíveis e treinados, elas também estejam lá. É que a imagem fotográfica quebra a linearidade discursiva e revela: não a fidelidade do original, mas a composição que dá sentido ao quadro. Logo, a opção pelos instantâneos não é gratuita ou inocente. Eles são a própria *forma* da pós-história. Essa maneira de ser é dificilmente definível, sobretudo quando é traduzida pela escrita, cuja forma linear de concessão de sentido se dá pela articulação de elementos que se ligam por uma continuidade. Enquanto obra, o livro de Flusser não busca dar explicações completas ou acabadas, mas oferecer imagens, nuances do mundo contemporâneo. O primeiro capítulo, “Modo de usar”, esclarece.

É verdade que o texto é discursivo: como o é, desafortunadamente, todo texto. Mas não quer sê-lo. Isto é apenas uma das inúmeras contradições que o leitor descobrirá no curso da sua leitura. Mas tais contradições são inevitáveis: o texto se quer espelho da situação humana.²⁰

Mais do que um período cronologicamente determinado, a história de Flusser é um modelo cultural, ou seja, uma verdadeira forma de ser, entender e estar no mundo – que está chegando ao seu fim. Ao dizer que “os passos pelos quais avançamos

¹⁹ Ibid., pp. 13-14.

²⁰ FLUSSER, Vilém. **Pós-história, vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011, p. 18.

rumo ao futuro soam ocos”,²¹ ele alerta para o fato de que o discurso da cultura ocidental, que é o discurso histórico por excelência, teve seu sentido eclipsado sob as sombras contemporâneas. Esclarecendo a pista dada no texto de 1966, “Da futilidade da história”, Flusser agora nomeia seu marco para a história: Auschwitz é o evento-limite, fronteira entre duas sensibilidades.

Para Flusser, a cultura ocidental teria se desenvolvido com relativa estabilidade por séculos. Inicialmente pautada por uma visão religiosa do mundo traduzida pela ideia de destino, essa cultura foi sendo paulatinamente substituída, sem verdadeiras rupturas e com a influência das ciências da natureza, por uma noção de mundo regida pela causalidade. Não obstante os derramamentos de sangue e a violência que se proliferaram concretamente na história, a inteligibilidade dessa transição a suavizava para o esforço teórico, uma vez que ela não suspendia o princípio teleológico (dotado de *telos*, ou seja, uma finalidade clara para a humanidade no interior do tempo) que norteava ambas as perspectivas: de destino e de causalidade. Nas duas, apesar da diferença, a certeza do caminho reto permanecia. Com ele, certa linearidade, por vezes progressiva, podia se manter.

Associado a uma tradição religiosa, mas sobretudo, política, o modelo de existência que Flusser chamou de mítico, entendia a realidade como um processo orientado por um propósito ou meta. Esse modelo seria, portanto, finalístico, e “considera o universo situação que representa um estágio num progresso rumo a um estágio final estendido”.²² O modelo finalístico coexiste com outro modelo, que Flusser chama de causalístico. Identificado com o discurso científico, nele o universo parece ser a “situação que surgiu necessariamente de situações prévias, e que terá por consequência situações necessárias futuras”.²³ Só que as duas visões transitam em torno de um mesmo sistema de referências e têm um eixo comum.

[...] era possível viver-se simultaneamente com a visão finalística e a causalística, embora as duas se contradigam. Era possível aplicar-se a visão causalística à natureza, e a finalística à cultura. A natureza era objetivável, e a cultura antropomorfisável. A ciência da natureza podia ser “dura”, e a da cultura “mole”. Isto era possível porque as duas visões têm estrutura linear idêntica: “motivo-meta” e “causa-efeito”. As duas podiam ser sobrepostas uma à outra.²⁴

O que se impõe com Auschwitz é a experiência urgente e inegável de ruptura de continuidade, pois a partir de então tornou-se definitivamente impossível ignorar, como alertara Benjamin, que a barbárie se instaurara no coração da autoproclamada civilização e se realizara pela eficiência da técnica. Se, por um lado, as mortes em massa tornavam o mundo moralmente terrível, as categorias teóricas nem sequer permitiam entender o que se passava, revelando-se intelectualmente atrozes.

²¹ Ibid., p. 19.

²² Ibid., p. 39.

²³ Id.

²⁴ Ibid., p. 42.

Flusser vê em Auschwitz um marco do surgimento de um novo modelo cultural. O caminho reto – que encontraria o destino, ou o juízo final, e o progresso – levava à destruição do homem pelo homem, com a ajuda da técnica que, como alertara Benjamin, sobrepunha-se ao homem. Para Flusser, o campo de concentração de Auschwitz é o marco temporal e a realização técnica que definem esse horizonte. Tendo o progresso técnico como força motriz, a continuidade infinita da história era um modelo de temporalidade que, então, encontra seu próprio impasse.

Pela primeira vez na história da humanidade pôs-se a funcionar um aparelho, o qual, programado com as técnicas mais avançadas disponíveis, realizou a objetivação do homem pelo homem, com a colaboração funcional dos homens.²⁵

O que Auschwitz escancarou ao mundo é mais do que um crime, é “a reificação derradeira de pessoas em objetos informes, em cinza”.²⁶ Se o campo foi um aparelho, a história revelou-se um programa orientado para transcendência objetivante,²⁷ ou seja, a transformação do homem na condição de objeto pelo próprio homem, tornado objeto. O desenvolvimento científico e industrial que garantiria à humanidade o progresso contínuo, levou-a a criar um aparelho capaz de destruí-la.

Esse evento rompe com os modelos culturais existentes até então, mas o faz de forma ambivalente. Não é pelo estabelecimento de corte brutal, como um irromper extraordinário que somente quebra com um modelo, permitindo que outro se instaure no lugar. Pois Auschwitz é o mais perfeito resultado, ou a consequência do progresso técnico e do discurso histórico; é a aplicação do modelo cultural do qual emergiu. Com ele, técnica e história se mostram irremediavelmente ligadas e, portanto, ambíguas. “A objetivação derradeira dos judeus em forma de cinza é a derradeira vitória do espírito do Ocidente”, diz Flusser, “é ela a técnica social levada ao extremo”.²⁸ É como se, assim, uma etapa possível do desenvolvimento da era moderna tivesse se realizado; “lá a cultura ocidental revelou uma das virtualidades a ela inerentes”, ou seja, “Auschwitz é realização característica da nossa cultura”.²⁹

Não é apenas produto de determinada ideologia ocidental, nem de determinadas técnicas industriais “avançadas”. Brota diretamente do fundo da cultura, dos seus conceitos e dos seus valores. A possibilidade de se realizarem Auschwitz está implícita na nossa cultura desde o seu início: o projeto ocidental a abrigava, embora enquanto possibilidade remota. Está no programa inicial do Ocidente, o qual vai realizando todas as suas virtualidades, na medida em que a história vai-se desenrolando. Por isto a pergunta diante da qual Auschwitz nos coloca não é: como foi que isto aconteceu? Pouco adianta “explicar” Auschwitz. A pergunta fundamental é: como era possível isto?

²⁵ Ibid., p. 25.

²⁶ Ibid., p. 22.

²⁷ Ibid., p. 26.

²⁸ Id.

²⁹ Ibid., p. 21.

Porque o que está em questão não é o campo de extermínio, mas o Ocidente. Daí a outra pergunta: como viver em cultura destarte, desmascarada?³⁰

Embora a diferença soe sutil, é decisiva: não se trata de como foi que isso aconteceu, e sim de como isso foi possível. Pois Flusser não pretende atribuir a realidade dos campos de concentração apenas às idiossincrasias nacionais ou ideológicas, mesmo que elas tenham dado a sua contribuição. O preocupante, pois coloca sob suspeita a certeza civilizatória da cultura ocidental, é o modo pelo qual Auschwitz desnuda a possibilidade insuspeita de o modelo de história existente até então produzir, em seu interior, o horror dos campos de concentração.

Flusser emprega, na compreensão desse evento, o mesmo vocabulário que nos ofereceu a técnica: programa e virtualidade. Não parece ser uma escolha trivial, pois é dela que emerge o próprio evento. São categorias que o ajudam a dar inteligibilidade para o que, de resto, mostrava-se ininteligível. Auschwitz foi, em suas palavras: “um evento incomparável, inaudito, jamais visto, ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos”.³¹ Consumando o modelo cultural do ocidente, colocou em xeque as categorias nas quais se apoiava. Se o caminho linear em direção ao progresso que a sociedade perseguira desde o século XVIII nos trouxe até Auschwitz, aos Gulags e à bomba atômica no século XX, o conhecimento aí gerado era que tal caminho não teria o sentido teleológico triunfal que se pensara – conforme previra Benjamin.

Quando o progresso científico chegou às câmaras de gás, suprassumo da técnica capaz de matar industrialmente, o pensamento histórico perdeu seu sentido, pois dava a essa técnica a responsabilidade de movê-lo. Eis o diagnóstico de Flusser. No entanto, a categoria que contrasta com a de história não é a da ausência de história, e sim aquela da pós-história. Auschwitz é epítome do fim da história e do modelo cultural do qual brotou. Se “o propósito de toda cultura é permitir a convivência de homens que se reconhecem mutuamente enquanto sujeitos”,³² a história revelou-se um programa de transcendência objetivante. Resta perguntar: como viver nessa cultura desmascarada?

DEPOIS DO ASSOMBRO DA HISTÓRIA

O desmascaro da cultura moderna expresso, segundo Flusser, por Auschwitz, foi percebido e enunciado antes por Benjamin, mesmo sem conhecer o emblemático e terrível campo de concentração. Pouco antes de morrer, nos fragmentos “Sobre o conceito de história”, ele comenta – a partir de uma gravura de Paul Klee, “Angelus Novus” – que os voos para o futuro pareciam não apenas ociosos, mas catastróficos. O quadro

representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca

³⁰ Id.

³¹ Ibid., p. 20.

³² Ibid., p. 23.

dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.³³

O anjo da história enxerga apenas ruínas no passado, ao mesmo tempo em que é empurrado para o futuro. A linha de continuidade entre esses dois tempos impõe, por sua vez, que esse futuro já nasça maculado pelo fracasso que o origina. Talvez antevendo a impossibilidade de um futuro (se não da humanidade, o seu próprio), ou quem sabe na busca de algum modo de recontar a história para dar forma a um futuro possível, Benjamin põe-se ao lado do anjo que comenta. Com ele, volta seu olhar e seu interesse teórico para o passado. É certo que sua proposta de escovar a história a contrapelo para pinçar aquilo que ficara escondido pelo pente do progresso denotava o inconformismo com a própria ideia de história. Isso se revela tanto pelas reflexões dos fragmentos sobre o conceito de história quanto pela sua própria forma fragmentária, não linear ou conclusiva. Não é mais a luz plena do futuro prometido que se busca.

Benjamin esboçou de forma peculiar, em seu pensamento, o que Peter Szondi chamou de “esperança no passado”,³⁴ ou seja, a procura por fragmentos de uma história que perdera sua completude, a busca por instantes que pudessem ser salvos fora de toda continuidade. Sua esperança não estava mais em projetar um futuro, e sim em lembrar, de forma descontínua, um passado que poderia ter sido, mas não foi – e que, por isso mesmo, poderia conter, para o presente, algo de novo, que ainda não foi. Tratava-se de um outro modo de pensar a história, cuja ênfase estava no futuro do pretérito, e não no simples futuro. Mas era ainda a história que se pensava. Insistia-se numa história, ainda que a dimensão por ela privilegiada tivesse se alterado. Era o futuro do pretérito.

Do ponto de vista de Flusser, talvez fosse possível dizer que Benjamin, em certa medida, permanecia dentro de um modelo cultural histórico que já estava na berlinda. Se Benjamin via ainda as ruínas do passado, Flusser viveu no absurdo do futuro que se descortinou. Seu pensamento sobre a história volta-se mais à compreensão daquilo que surge com seu fim, do que à explicação de seus contornos ou à reflexão sobre o seu percurso. Era o caso de compreender a pós-história, ou seja, o desafio de dar sentido ao mundo após seu desmantelamento radical – o que ecoa na pergunta acima feita: como viver nessa cultura desmascarada?

Curiosamente, o próprio Benjamin – não obstante a iniciativa de tirar a própria vida diante do perigo de perdê-la para os campos de concentração e, portanto, de ter se recusado a viver nessa cultura – parece ter lançado uma pista da resposta à pergunta de Flusser ainda em 1933, em “Experiência e pobreza”. No ensaio, ele fala de uma “barbárie positiva”, que seria capaz de, com espírito destrutivo, assumir a pobreza da faculdade de intercambiar experiências em nossa época, ou seja, de transmiti-las

³³ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Op. cit., p. 226.

³⁴ SZONDI, Peter. “Esperança no passado”. In: **Artefilosofia**. Trad. Luciano Gatti. n. 6. Maio, 2009.

do passado ao futuro através do presente. Não por acaso, no tom de manifesto que marca o texto, o autor enaltece uma tábula rasa que os criadores deveriam fazer naquele momento, criando com pouco, isto é, sem contar com a tradição cultural do passado como apoio. Entre os exemplos que ele cita a esse respeito, estava o mesmo Paul Klee do qual extraíra a imagem do anjo da história que, empurrado de costas para um futuro que não enxerga, assiste a toda a catástrofe que se acumula no passado. Klee e outros seriam capazes, contudo, de fazer tábula rasa, criar com pouco, produzir a partir dessa pobreza – característica da nova era que se anunciava. Não tendo mais a história como fiadora segura para as continuidades da cultura, na consciência de ter sido ela desmascarada, a capacidade de transmitir experiências baseava-se, antes de tudo, na assunção da pobreza e da crise da qual provinham.

A principal resposta de Flusser a essa pergunta se dá pelo emprego da noção de “pós-história”. Na impossibilidade de identificar nitidamente os contornos desse conceito e do modo de existência ao qual ele se liga, sua definição se faz não pela negativa, mas pela afirmação de que há um além, um *depois* da história. Com essa assertiva, viver nessa cultura torna-se quase uma imposição.

Mais de 40 anos após de Auschwitz, Flusser distingue o pensamento da pós-história das visões finalística e causal que, associadas aos discursos religioso e científico, operavam e ordenavam a experiência no modelo histórico que imperava até então. O pensamento pós-histórico é caracterizado por uma visão *programática* da existência, uma vez que parte de mundo no qual a cultura transformou-se em *programa*. Obedecendo seu pequeno glossário da “Filosofia da caixa preta”, Flusser usa o vocabulário que, nascente na época, se popularizaria nas décadas seguintes. Auschwitz é um *aparelho* que, ao ser *decodificado*, evidenciou o *funcionamento* do programa que o operava. Em suas palavras: “O que caracteriza programas é o fato de que são sistemas nos quais todas as virtualidades, até mesmo as menos prováveis, se realizarão necessariamente, se o jogo for jogado por tempo suficientemente longo.”³⁵ Seu *programa* é uma espécie de jogo de combinação regido pelo acaso, que tem como único objetivo sua conclusão ou decodificação.

O universo programático é uma situação na qual existem virtualidades inerentes que se realizam, a qualquer momento, sem qualquer planejamento ou lógica. O modelo que a visão de programa coloca em funcionamento não se explica apenas pela quebra de linearidade das visões tradicionais da história, mas sobretudo pelo que vem a reboque. Ele embaralha completamente as suas referências, e o faz ao acaso, de sorte que se torna impossível qualquer relação necessária de finalidade ou causa, qualquer inteligibilidade. Por isso, a pós-história implicaria a reformulação das categorias epistemológicas com as quais se compreendia o mundo até então. Assim como, ainda em Benjamin, a experiência de mundo, assim como sua transmissão, só seria possível na consciência da pobreza que o caracterizava naquele início de século, nessa virada do século XX para XXI urge reconhecer a dimensão irrevogável da técnica na realidade humana. A ambivalência da técnica se revela,

³⁵ FLUSSER, Vilém. Op. cit., p. 40.

agora, na impossibilidade de viver fora dela, e isso é o que precisa ser compreendido.

Atualmente a visão programática vai se impondo em toda a parte. Tanto as ciências da natureza quanto as da cultura tendem a mostrar que toda “explicação” finalista e causal está condenada ao fracasso. As explicações finalistas fracassam porque explicam o presente pelo futuro, isto é, o concreto pela abstração “já não”. A mesma imposição da visão programática pode ser observada nas artes. Todas as tendências atuais demonstram que a realidade vai sendo vivenciada como um jogo absurdo de acasos, como “happening”. Mas é, sobretudo, no campo da política que a imposição da visão programática vai revelando sua essência. Se o comportamento da sociedade vai sendo vivenciado e interpretado enquanto absurdamente programado por programas sem propósito nem causa, o problema da liberdade, que é o problema da política, passa a ser inconcebível. A visão programática acaba com a política, com a história, portanto.³⁶

Fazendo do acaso um princípio estrutural da sociedade, a visão programática é a visão do absurdo. “O terror da nossa situação é o fato que as catástrofes inevitáveis que nos ameaçam serão produto do acaso”,³⁷ escreve Flusser. Nesse novo modelo do acaso, os aparelhos, criados por homens para se apropriarem do mundo, emancipam-se e viram senhores de si. E de nós. “O humano torna-se escravo”, comenta Rafael Cardoso.³⁸ Eles tornam a natureza (ou ainda a própria experiência) supérflua. “Os aparelhos funcionam sempre mais independentemente dos motivos de seus programadores”, diz Flusser, “surgem sempre mais frequentemente aparelhos que foram programados por outros aparelhos”.³⁹ A técnica deixa de ser apenas produto do homem, para tornar-se produto de si mesma. “O aparelho se tornou a meta da história. Passa ele a ser represa do tempo linearmente progressivo. A plenitude dos tempos. História transcodada em programa torna-se eternamente repetível.”⁴⁰

Nesse sentido, a discussão sobre responsabilidade pessoal dos cientistas por suas criações e pelo destino posterior que elas podem ganhar soa ingênua, na medida em que a técnica ganha uma dinâmica, por definição, além das suas vontades. Perdendo contato com causa ou meta, não sobram motivos ou sentidos coerentes por trás do programa que rege o funcionamento. Aos poucos, tampouco sobram homens. No mundo programado, “a própria programação humana vai sendo programada por aparelhos”⁴¹ – e nossa vida contemporânea parece assustadoramente próxima da definição de Flusser. Objetificado, o homem contemporâneo tornar-se-ia um

³⁶ Ibid., p. 41-42.

³⁷ Ibid., p. 150.

³⁸ CARDOSO, Rafael. “Introdução”. In: FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 16.

³⁹ FLUSSER, Vilém. Op. cit., p. 44.

⁴⁰ Ibid., pp. 119-120.

⁴¹ Ibid., p. 44.

funcionário: alguém que *funciona* através e em função de programas e aparelhos, ou seja, da técnica.

Flusser vê isso que chama de pós-história como um problema ao mesmo tempo político e estético. O homem pós-histórico tem a sua liberdade tragada pelo programa e, com ela, a perspectiva de compreensão do mundo que o cerca. Perde sua capacidade de reflexão e resistência, que são substituídas pelo *funcionamento*, pela orientação prática e pela programação – uma situação cuja característica é automatizar-se. O funcionamento toma, assim, lugar da ação, o que o distancia cada vez mais do espaço público, ou até do contato com o mundo concreto. Nem a ação e nem o pensamento são mais o que eram. Estão no interior do funcionamento. Pensar reduz-se a *know-how* e eficiência.

Enquanto a realidade do homem histórico era ainda mediada pelos textos, que se propunham a explicar o mundo, a realidade do homem pós-histórico é mediada por símbolos – as imagens técnicas, que tomam conta do espaço público e suas relações, por meio do cinema, da publicidade e das redes. Se a história se expressava pela escrita, código que reproduzia a própria ordem temporal na qual se desenvolvia, a pós-história se mostra e se dá por meio das imagens, especialmente das imagens tecnicamente reprodutíveis.

Tais imagens prometem um acesso ao real concreto, não mediado pela escrita – o modelo histórico de compreender o mundo. Mas, ao substituir o real por sua imagem, o tornam cada vez mais distante, até converterem-se na realidade em si, onde se dá a vida efetiva. O homem programado é tolhido da sua sensibilidade do real. Imagens técnicas programam seu comportamento, que escoia no consumo, em um horizonte não exatamente cíclico, mas abissal. Diferente de textos, que mediavam a realidade ao explicá-la, as imagens técnicas mediam o universo programático, em que aparelhos e programas operam e se alimentam mutuamente, tornando fútil a existência humana em si mesma.

São, para Flusser, as imagens técnicas, produzidas por aparelhos, que articulam e codificam a situação contemporânea do mundo pós-histórico. Sem o advento daquilo que, na década de 1930, Benjamin chamou de “era da reprodutibilidade técnica”,⁴² não haveria pós-história. Ou, como observou Márcio Seligmann-Silva, a “teoria das imagens técnicas”, de Flusser, pode “ser colocada ao lado da reflexão benjaminiana sobre a obra de arte na época de sua reprodução técnica”.⁴³ Fotografias, televisões e computadores – eis onde o homem pós-histórico aprende, se comunica e trabalha, em suma, vive.

São as superfícies, e não mais as linhas textuais, que codificam preferencialmente nosso mundo. No passado recente o mundo codificado era dominado pelos códigos lineares dos textos, e atualmente o é pelo código bidimensional das superfícies. Planos como fotografias, telas de cinema e da TV, vidros das

⁴² BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Op. cit., p. 168.

⁴³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “De Flusser a Benjamin - do pós-aurático às imagens técnicas”. In: **Flusser Studies**. n. 8. Maio 2009, p. 7.

vitrines, tornaram-se os portadores das informações que nos programam. São as imagens, e não mais os textos, que são os media dominantes. Poderosa contrarrevolução de imagens contra textos está se processando. No entanto: em tal contrarrevolução é preciso discernir que se trata de um tipo de imagem inteiramente novo, e jamais doravante existente. As imagens que nos programam são pós-alfabéticas, não pré-alfabéticas, como são as imagens do passado.⁴⁴

A TÉCNICA A CONTRAPELO

Se a escrita perdeu para as imagens técnicas a prerrogativa de articular, representar e explicar o mundo, caberia perguntar: por que Flusser escreveu, em vez de se tornar um cineasta ou um programador visual? Há uma contradição performática na sua teoria? Como compreender as imagens da pós-história pela escrita da história? Sem desprezar que há certa tensão, a contradição pode ser desfeita pela atenção à forma de escrita. Flusser adota uma forma que busca, ainda com palavras e frases, escapar da linearidade tradicional dos sistemas filosóficos. Sua escrita é autodeclarada ensaística – mesmo quando exercita o que parece ser uma objetividade científica. Um de seus livros traz o título de “Ficções filosóficas”, como forma de ressaltar certo componente imaginativo necessário, em sua opinião, ao livre pensar. Na abertura de “Pós-história”, Flusser revela que os ensaios são aulas pronunciadas em diferentes cidades do mundo.

O autor espera que o fato não transpareça no texto. Porque o texto visa não apenas “superar” a história, mas também a geografia. O texto se quer distanciado, precisamente por querer atingir aquele concreto que se esconde por detrás da história e da geografia. Isto é: embora tenha sido pronunciado em “academias”, quer, deliberadamente, escapar ao academismo. E é preciso ter isto em mente, se a leitura for “correta”.⁴⁵

Embora escrito em palavras, o livro “Pós-história” não tem a continuidade linear de um discurso. Oferece os instantâneos de suas muitas faces, retratos escritos desse modo de existência. Trata-se, como o próprio autor diz no seu “Modo de usar”, de somente uma das muitas contradições que apresenta – e talvez a situação pós-histórica deva conviver com elas. Traduzidas em texto, as imagens parecem incompletas, insuficientes e vagas: frustram quem procura acomodá-las em um conhecimento estável sobre a humanidade e a história. Simultaneamente, suas explicações são incômodas, poéticas e até mágicas. O autor diz que se trata de “discurso que corre a partir do desespero rumo à esperança”. No capítulo final, “Retorno”, finalmente esclarece a situação.

Não podemos aderir, de boa consciência, nem ao velho, nem ao novo, já que ambos os repugnam. Mas, o que podemos fazer é tirar o corpo de tal contenda que se passa na nossa mente. Dar um passo atrás da arena, e retornar para a origem da contenda.

⁴⁴ FLUSSER, Vilém. Op. cit., p.p. 113-114.

⁴⁵ Ibid., p. 17.

Trocando isto em miúdos: podemos recusar-nos a todo engajamento histórico, e a todo funcionamento dos aparelhos.⁴⁶

Com a consciência da impossibilidade de viver sob um modelo histórico que não tem mais sentido, contudo atento aos perigos que se descortinam frente ao novo modelo representado por uma visão de mundo em que a vida se transformou em um programa, o discurso de Flusser aponta um caminho, embora não seja claro. Isso porque o reconhecimento da irrevogabilidade da ambivalência da técnica permite colocar em questão seu caráter destrutivo. Se sua natureza dúbia significa que da mesma forma que leva ao progresso pode trazer destruição, o oposto também se torna possível. Em “Pós-história”, Flusser dirá que o programa é imperioso e não permite que outra ordem lhe faça frente – a todas ele encampa e transforma (transcoda) em pós-história – e o faz por meio de uma abertura a *feedbacks*. Justamente por sua natureza dúbia, ele não é fechado; do mesmo modo em que não pode ser inteiramente explicado. O caráter de ambivalente, portanto, permite nutrir a expectativa de sua superação. O prefixo pós, da noção de pós-história, já sinaliza, por si só, a esperança de que há um “após” a história. Assim, mais do que análise ou proposta de compreensão do passado, o livro “Pós-história” parece ser um esforço de criação poética, que aponta um futuro e até, conforme já sugeriu Márcio Seligmann-Silva, algum tipo, mesmo que bastante específico, de utopia.⁴⁷

Nesse sentido, é especial o uso da primeira pessoa do plural para quase todos os instantâneos do livro (à exceção do primeiro, “Modo de usar”, e do último, “Retorno”). São: “O chão que pisamos”, “Nosso céu”, “Nosso programa”, “Nosso trabalho”, “Nosso saber”, “Nossa saúde”, “Nossa comunicação”, “Nosso ritmo”, “Nossa morada”, “Nosso encolhimento”, “Nossa roupa”, “Nossas imagens”, “Nosso jogo” e, finalmente, “Nosso divertimento”, “Nossa espera”, “Nosso receio”, “Nossa embriaguez”, “Nossa escola” e “Nosso relacionamento”. Essa escolha é, ao mesmo tempo, uma afirmação e um apelo: afirmação de que essa pós-história nos abarca a todos; apelo para que, não obstante sua inclinação à objetivação, nos reconheçamos uns nos outros. Com isso, Flusser parece se abrir ao leitor, chamando-o ao diálogo, para que se reconheça nas páginas no livro.⁴⁸

Portanto, os ensaios de “Pós-história” não são desinteressados. Presumem enorme responsabilidade. Não se trata de retratos pessimistas do mundo contemporâneo. Em sua maioria, terminam apontando esperança, mesmo direção. Sua opção pelos instantâneos – que simula uma escrita imagética, na qual a análise se faz por descrição e composição de elementos – revela resistência em estabelecer relações

⁴⁶ Ibid., p. 189.

⁴⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “As utopias de Flusser”. In: **Flusser Studies**. n. 15. Maio 2013.

⁴⁸ Flusser entende a sociedade ocidental como tecido comunicativo, no qual distingue dois modelos de conhecimento, o discursivo e o dialógico. O primeiro fala *sobre* objetos e o segundo *com* outros. A pós-história é marcada por discursos, que são sistemas de acúmulo e transferência de informações. Os modelos, no entanto, são interdependentes, pois só diálogos, a partir do choque e da sintetização de discursos, são capazes de produzir informação nova para alimentá-los.

diretas e necessárias de causa e consequência, bem como o esforço de quebrar o modelo causal da história e abissal da pós-história. São retratos que procuram uma nova forma de olhar o mundo, uma forma capaz de articulá-lo em bases novas e próprias, tateantes. Em ensaios.

Não obstante: embora os ensaios tenham falhado, continuo convicto da necessidade de ensaiá-los na situação na qual estamos. Continuo convencido que, para quem sofreu na própria carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que nos sustenta, a única atitude digna é a de procurar reconquistar o contato perdido com a vivência concreta. E de, em seguida, procurar articular o inarticulável. Procurar mediar o imediato.⁴⁹

O “Retorno” com o qual termina o livro “Pós-história” não se refere ao olhar para o passado, mas para o real que resiste aos aparelhos e programas – às coisas mesmas. O homem programado por aparelhos para operar como agente de objetificação e tendo sua experiência mediada pela técnica, torna-se, ele mesmo, uma espécie de máquina. Como tal, é um ser profundamente solitário, uma vez que não é capaz de reconhecer-se nos outros homens ou no mundo que habita. Flusser esclarece: “o retorno aqui visualizado é a retirada para aquele privado a partir do qual é possível pelo menos nutrir a esperança de poder vivenciar o concreto e articulá-lo”.⁵⁰ Trata-se de desautomatizar tal programa, para que os homens possam novamente ver a si e aos outros em sua própria condição de humanidade, e não de agentes de programa: “a decisão para retornar é decisão de trocar a solidão na massa pela solidão do guarda de farol”.⁵¹

Assim, a pós-história de Flusser está sempre raiando, nunca se estabelece com plenitude: “a despeito da maré que nos cerca, e que vai engolindo-nos, estamos abertos para reconhecimento de nós próprios no outro”.⁵² Flusser pretende traduzir um universo inarticulável em escrita, numa forma que evidencia um quadro que escapa à conclusão. Mostra-se fragmentado, elíptico e abissal. Revela um desconforto da realidade comum a todos e se converte em gesto de liberdade do autor. Chega às raias do exercício poético de tornar-se farol, capaz de iluminar não o passado, mas o presente e, quem sabe, algum futuro.

Não se deve, contudo, procurar na leitura dos textos de Vilém Flusser a segurança do sentido fixo. Ela é incerta e ambígua. O autor pertence, como Hannah Arendt dirá de Walter Benjamin, ao “quinhão dos inclassificáveis”: aqueles cuja obra “não se adéqua à ordem existente, nem inaugura um novo gênero que, ele mesmo constitua uma futura classificação”.⁵³ A escrita da pós-história de Flusser é uma reflexão sobre o mundo contemporâneo e uma ação criativa para quebrar o automatismo técnico que o rege. Trata-se de um pensar poético, como aquele que Arendt atribui a Benjamin, em que a materialidade da escrita cria um pensamento,

⁴⁹ FLUSSER, Vilém. Op. cit., p. 190.

⁵⁰ Ibid. p. 189.

⁵¹ Id.

⁵² Ibid, p. 191

⁵³ ARENDT, Hannah. Op. cit., p. 267.

quicá um vocabulário, que rompe a linha de continuidade da experiência. Desse modo, não deixa de ser, como gostaria Benjamin, uma forma de se “escovar a história a contrapelo”,⁵⁴ pois assim aquilo que era fim pode até revelar um imprevisto início.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. **Obras Escolhidas Volume I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. “Sobre o conceito de história”. **Obras Escolhidas Volume I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CARDOSO, Rafael. “Introdução”. In: FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DUARTE, Rodrigo. **Pós-história de Vilém Flusser: gênese anatomia desdobramentos**. São Paulo: Annablume, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos, uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **A escrita. Há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Da futilidade da história**. In: Suplemento literário. **Jornal Estado de S. Paulo**, 7 de maio de 1966.

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

_____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

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

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁵⁴ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 225.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “As utopias de Flusser”. In: **Flusser Studies**. n. 15. Maio 2013.

_____. “De Flusser a Benjamin - do pós-aurático às imagens técnicas”. In: **Flusser Studies**. n. 8. Maio 2009, pp. 1-17.

_____. (Org.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2007.

_____. “Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria”. **Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ**, Ano I, n. 3, 2010.
SZONDI, Peter. “Esperança no passado”. In: **Artefilosofia**, n. 6, Maio 2009.

Artigo recebido em: 05/05/2019 e aceito em: 11/06/2019