

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

SOBRE PRINCÍPIOS, MEIOS E FINS: FLUSSER E OS MODOS DE PRESENÇA¹

Thiago Borges de Almeida²,

Resumo:

O artigo busca explorar o diálogo entre a teoria dos *media* de Vilém Flusser e a proposta de Rodrigo Duarte relativa aos modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas. Ao examinar os termos da aproximação e do afastamento das duas propostas, constata-se um paralelismo no que concerne à dimensão fenomenológica e um descolamento no que diz respeito à dimensão ontológica. Enquanto Flusser recua ao esboçar uma ontologia, Duarte avança em uma tentativa de compreensão exaustiva dos aspectos propriamente estéticos que perpassam o campo das artes, sobretudo no que diz respeito à natureza dos *media*. Como tese de fundo, propõe-se uma leitura ontológica da obra de Vilém Flusser, perspectiva que ganha relevo à luz do renovado interesse da filosofia por essas questões.

Palavras-chave: ontologia; fenomenologia; virada ontológica; teoria dos *media*; modos de presença.

Abstract:

The article aims to explore the dialogue between Vilém Flusser's *media* theory and Rodrigo Duarte's modes of presence in contemporary aesthetics phenomena. Based on this comparison, it is possible to note a phenomenological parallel and an ontological dislocation. While Flusser is interested in an ontological draft, Duarte claims an exhaustive comprehension of the aesthetics aspects of arts, mainly about the nature of *media*. As a background thesis, this paper proposes an ontological reading of Flusser's work, a perspective that gains more relevance in consequence of philosophy's renewed interest in ontological questions.

Keywords: ontology; phenomenology; ontological turn; *media* theory; modes of presence.

¹ On beginnings, means and ends: Flusser and the modes of presence.

² Doutorando em Filosofia (UFMG) e bolsista CAPES, tem desenvolvido pesquisa sobre ontologia em Vilém Flusser. Licenciado em Filosofia e mestre em Filosofia Moderna, também pela UFMG. E-mail: thiagobalmeida@yahoo.com.br.

1. Modos de presença

Partindo da filosofia da arte e da análise empírica, Duarte³ propõe esquadriñar os modos de presentificação nos fenômenos estéticos contemporâneos. O primeiro par que se impõe é aquele que se estabelece sob o critério da mediação: a apresentação é imediata, enquanto a representação é mediata. Da ordem da imediaticidade, a presença se bifurca na visualidade das imagens – *apresentação* – e no âmbito da sonoridade – *irrepresentação*. Do lado da mediação se tem também dois níveis: a literalidade da escrita – *representação* – e as formas híbridas, que misturam elementos dos três modos já listados – *sobre-representação*. Esta última variante assume um caráter polimedial, que tem na tragédia grega um referente histórico.

O que está em jogo é a ideia de representação. Uma vez que o termo se torna inadequado, em seu sentido geral, por conta do uso associado à escrita, pode-se recolocar a questão assim: os modos de presença tratam das modulações que ocorrem entre as manifestações estéticas e aquilo que se “presenta”. As modulações respondem pelos deslocamentos no espaço e no tempo que fazem com que imagens, textos, sons e as articulações entre esses modos, evoquem algo que não está presente. Por exemplo, tomando a apresentação fotográfica, a foto pode “presentificar” alguma coisa que não existe mais (uma pessoa que já morreu ou um prédio que desabou) ou “presencificar”⁴ algo ou alguém que existe, mas não está ao alcance do agora da percepção (a foto do/a autor/a na orelha de um livro). No primeiro caso, trata-se de um deslocamento temporal em que o presente problematiza o tempo; no segundo, a presença problematiza o espaço. Assim, a “*apresentação*” seria o que não se modula, a ideia de identidade entre a coisa e sua manifestação. Os modos de presença, enquanto referencial teórico das modulações, se interessam pelas diferenças e pelos deslocamentos que se tipificam por meio dos quatro prefixos: *a-*, *irre-*, *re-* e *sobre-re-*, indicando respectivamente, como visto, as dimensões da imagem, do som, da escrita, e da polimedialidade.

O escopo da proposta é bastante amplo e engloba os vários momentos da história da arte, atentando-se para as primazias a cada momento. Nos dias de hoje, vive-se sob o império da *sobre-representação*. A indústria cultural seria a versão contemporânea dos fenômenos polimediais, “cujos produtos são, quase sempre, esteticamente precários – manifestações de puro e simples *kitsch* – e

³ Cf. DUARTE, R. Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas. In: HERMANN, N.; RAJOBAC, R. (org.). **A questão do estético**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019. p. 117–132.

⁴ De forma mais simples, tomando o exemplo: *presentificação* se refere a tornar presente, no tempo; *presencificação* se refere a estabelecer a presença, no espaço. No entanto, não há ganho para o argumento manter o rigor nessa separação, uma vez que os modos de presença compreendem as duas formas de modulação. Daqui em diante, os dois deslocamentos serão unificados sob a forma *presentificação*.

ideologicamente perversos”.⁵ Essa consideração amplamente negativa é derivada da leitura de Adorno e Horkheimer⁶, ao evidenciarem o vínculo entre os produtos culturais e a ideologia liberal, visando ao adestramento e à disciplina de seus consumidores. Essa visão não esgota a interpretação dos fenômenos estéticos contemporâneos. Como contraponto, Duarte convoca Danto e Flusser, autores que vislumbram a possibilidade de uma arte polimedial que não seja apenas reforço ideológico do liberalismo, ao explorar as hibridizações entre os *media* como movimento que marca o que ambos chamam – cada um à sua maneira – de *arte pós-histórica*.

2. A influência de Flusser

Flusser é um autor bastante ambivalente em relação às suas expectativas quanto ao futuro. Não por acaso ele introduz o seu livro *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* dizendo que o “discurso corre a partir do desespero rumo à esperança, embora tênue”⁷. Essa bipolaridade é bem captada por Duarte⁸ quando ele destaca o potencial crítico da pós-história e de seus conceitos correlatos – imagem técnica, aparelho, programa e funcionário –, bem como a abertura que se dá pela via da arte: “a arte se apresenta como praticamente único caminho através do qual o lado sombrio da pós-história pode se transmutar em promessa de um desenvolvimento livre e criativo das potencialidades humanas”⁹. A arte pós-histórica se mostra para Flusser como a possibilidade de reverter o empobrecimento e a esterilização das manifestações estéticas na sobre-representação – se valendo da polimedialidade –, e como maneira de escapar da programação, revertendo o automatismo que transforma o humano em funcionário no contexto da pós-história.

No entanto, não é só neste ponto que Flusser se faz notar na proposta de Duarte. É bastante evidente a relação entre os modos de presença e os códigos fundantes, tal como desenvolvidos por Flusser. Grosso modo, pode-se dizer que à categoria da apresentação corresponde a codificação das imagens tradicionais; à representação corresponde a escrita; e à sobre-representação se associam as imagens técnicas, uma vez que elas são uma forma híbrida, uma espécie de síntese entre história e pré-história. As imagens técnicas também podem ser relacionadas à sobre-representação por terem permitido a potencialização exponencial das possibilidades de hibridização entre modos de presença, por meio da digitalização.

⁵ DUARTE, 2019, p. 127.

⁶ Cf. ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

⁷ FLUSSER, V. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: É Realizações, 2019b. (Biblioteca Vilém Flusser). p. 8.

⁸ Cf. DUARTE, R. A plausibilidade da pós-história no sentido estético. In: DUARTE, R. **Varia aesthetica**: ensaios sobre arte e sociedade. 1ª ed. Belo Horizonte: Relicário, 2014, p. 285–312.

⁹ DUARTE, 2014, p. 310.

Estabelecidas essas relações, resta observar que não há lugar em Flusser para a irrepresentação, tal como a pensa Duarte. Os modos de presença problematizam o lugar da sonoridade em Flusser, e, para manter o paralelismo, é preciso projetá-los no autor tcheco-brasileiro. Flusser caracteriza a pré-história como consolidação das imagens tradicionais a partir de um estranhamento entre o humano e o mundo¹⁰. É uma escolha que minimiza a sonoridade e faz tábula rasa do que havia antes do surgimento das imagens tradicionais.

Seguindo o método flusseriano de fazer “história especulativa”¹¹ é possível imaginar que antes do surgimento de artefatos e técnicas de registro de imagens, o estranhamento entre o humano e o mundo era mediado pela via da sonoridade. Essa suposição pode, por exemplo, se amparar em Nietzsche. Burnett mostra que para o pensador alemão há na essência humana um “fundamento musical [que] é uma forma primitiva de apreciação do mundo”.¹² O jovem Nietzsche, de *O nascimento da tragédia*, associava a música ao dionisíaco. O artista dionisíaco se encontrava em um estado de comunhão: “totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e sua contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música”.¹³ Os horizontes de Nietzsche e Flusser são diferentes. Enquanto Flusser destaca a materialidade dessa história que explica a origem dos códigos, o jovem Nietzsche é marcado por um forte compromisso metafísico que busca na mitologia os parâmetros para se pensar em termos de essências. A comparação visa apenas destacar que, mesmo conhecendo a obra de Nietzsche, Flusser opta por não levar em conta este aspecto da sonoridade ao construir seu “modelo linear da história da cultura”.¹⁴

¹⁰ Cf. DUARTE, R. **Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos**. São Paulo: Annablume, 2012, p. 155–157.

¹¹ Flusser entende o tempo humano, o tempo histórico, como um tempo artificial em que se opera armazenamento de informação contra a morte. Nesse sentido, ele não se confunde com o tempo natural, das ciências naturais. (Essa posição pode ser vista no artigo “O que é comunicação?”, em: FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu, 2017a.) Isso parece explicar sua obsessão por periodizações. Sempre há um encadeamento temporal fundamentando suas posições porque a história é uma espécie de livre jogo hermenêutico. Ao se dizer que ele faz “história especulativa”, a intenção é apontar para o fato de que ele procede axiomáticamente, isto é, ele faz recortes e associações livres, formula hipóteses a respeito das sequências de acontecimentos e testa o funcionamento destas hipóteses como suporte para suas teses. A lida flusseriana com a história é sempre *ad hoc*.

¹² BURNETT, H. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil**. São Paulo: Unifesp, 2011, p. 131.

¹³ NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 44.

¹⁴ Cf. FLUSSER, V. **Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas**. São Paulo: É Realizações, 2019a (Biblioteca Vilém Flusser), p. 13-21. No capítulo que abre o livro – “Abstrair” –, ele se refere assim ao esquema que vai da pré-história à pós-história. O modelo é tratado como sendo “fenomenológico” (entre aspas) e é defendido por Flusser não em sua correção, mas em sua utilidade, no sentido de diferenciar as imagens tradicionais das imagens técnicas.

Embora a correspondência entre os modos de presença e os códigos fundantes não seja exata e os objetivos dos dois autores sejam diferentes, a tabela abaixo alinha os conceitos de forma mais clara e permite ver o que Flusser não [ou]viu. À luz dos modos de presença, está destacado em cinza o que falta em Flusser. A sonoridade se encaixaria no modelo fenomenológico flusseriano marcando um nível de codificação anterior às imagens tradicionais, etapa prévia do processo dialético de estranhamento entre o humano e o mundo. Na falta de um nome melhor, esse código fundante ausente demarcaria a *pré-pré-história*.

Tabela 1

	Substrato ontológico	Pré-pré-história	Pré-história	História	Pós-história
FLUSSER	Mundo	Sonoridade	Imagem tradicional	Escrita	Imagem técnica
DUARTE	Realidade	Irrepresentação	Apresentação	Representação	Sobre-representação

Quadro comparativo entre o modelo da história da cultura de Flusser e os modos de presença de Duarte.

A princípio, o quadro se presta apenas à comparação da proposta entre os dois autores. No entanto, é preciso fazer justiça a Flusser e mostrar onde se enquadra a música, que não é por ele desconsiderada. A menção à *sonoridade* tem por referência a matriz do código. Não caberia ali a alusão à música, assim como não se alude à gravura ou à serigrafia, à epopeia ou ao romance, à fotografia ou ao cinema. Se para Flusser a música não se encontra na origem, não tem caráter matricial, é porque ela é o resultado de um processo de sofisticação progressiva do código. A música estaria, portanto, não no início, mas no final, ou melhor, ela seria o ponto de interseção onde o círculo se fecha, onde origem e destino se tocam. Desde suas primeiras obras, Flusser reconhece o caráter irrepresentativo da música e isso se impõe na forma de um “claro enigma”. O recurso à poesia parece fiel à compreensão do paradoxo que se articula na música, ao conciliar concreto e abstrato. Mas esse entendimento vai sendo desenvolvido por Flusser ao longo de sua obra e se completa quando música e imagem técnica se encontram.

Castello Branco¹⁵ afirma que a música atravessa a obra de Flusser, embora não ocupe nunca a posição central. Mas chega a dizer que, para Flusser “a realidade é, por assim dizer, acústica”¹⁶. Para entender o sentido dessa afirmação, é interessante repassar momentos da obra de Flusser, sem a visão detalhada da pesquisa citada, que se debruça sobre a música. Percorrendo rapidamente esse fio, de forma

¹⁵ CASTELLO BRANCO, M. (Org.). **Na música:** Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, 2018.

¹⁶ CASTELLO BRANCO, 2018, p. 22.

ilustrativa: em *A história do diabo* “a música é a manifestação mais imediata da vontade”¹⁷, em uma transposição da vontade schopenhaueriana para o âmbito das línguas; em *Língua e realidade*¹⁸ a música é “língua amplificada”, que se distingue da língua falada por privilegiar aspectos como ritmo, timbre e melodia: “a música é o lado estético, a vivência das línguas flexionais”¹⁹; e em *Elogio da superficialidade* ela ganha o seu estatuto final, na condição de arte pura: “as imagens técnicas são ‘arte pura’, no sentido em que apenas a música é arte pura. Eis a razão por que sugiro que, com a emergência do universo das tecnoimagens, adquirimos novo nível de consciência, nível no qual se tornou possível fazer música imaginativa.”²⁰ A nova consciência de que fala Flusser, em que se associam música e imagem técnica, guarda a ambivalência já citada: por um lado, se esvai a unidade do mundo, a “perda do chão” onde ele ancora o seu pessimismo, na dissolução de um sentido comum e compartilhado de realidade; por outro, se abrem as perspectivas de construção de outros mundos, pluriversos. Música e imagem técnica, nesse sentido, tornam evidente a dimensão ontológica²¹ que se esconde por detrás das diversas camadas que compõem os fenômenos. A realidade é acústica não por ser composta por sons, mas porque compartilha com a sonoridade e a música o seu caráter não figurativo. É difícil lidar com esse aspecto do pensamento flusseriano, como é difícil lidar com qualquer de pensamento que questione a representação. O motivo, segundo a leitura que se sustenta aqui, está na sua natureza subtrativa: a ontologia é *a posteriori*. Arte pura, música e imagem técnica tocam nesse ponto apenas quando se mostram como possibilidade de emancipação da dimensão semântica. Em Flusser, música e sonoridade estão além e aquém da representação, respectivamente. Ambas extrapolam o modelo flusseriano porque ele é vinculado à cultura e ao método fenomenológico. A ausência da sonoridade se deve à demarcação da pré-história no surgimento do código associado às imagens tradicionais; o lugar próprio da música se deve à superação utópica do quadro distópico que se associa à pós-história (música imaginativa, tecnoimaginação e arte pós-histórica como possibilidades *pós-pós-históricas*). O que ambas têm de semelhante é o que permite a Duarte unificá-las enquanto irrepresentação.

17 FLUSSER, V. **A história do diabo**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006 p. 165.

18 FLUSSER, V. **Língua e realidade**. 3ªed. São Paulo: Annablume, 2007.

19 FLUSSER, 2007, p. 169.

20 FLUSSER, 2019a, p. 197.

21 Essa leitura se propõe a reavaliar a atualidade do pensamento de Flusser à luz do que se tem chamado de *virada ontológica* na filosofia e na antropologia. Tratando da filosofia, em linhas gerais, a virada é uma tentativa de contornar as matrizes antropocêntricas, de herança kantiana, que vinculam pensamento e ser ao recusar o acesso à coisa em si. Para exemplificar autores que se mobilizam nesse sentido, ou que dialogam com essa virada, e que servem de pressuposto teórico para a leitura que se constrói aqui, pode-se citar Alain Badiou e a retomada da ontologia – por uma via que a identifica com a matemática –, e Quentin Meillassoux como representante de um movimento que se nomeou *realismo especulativo* (pode-se dizer que o movimento teve vida curta e já não mais existe, tendo se pulverizado em diferentes tendências, como o aceleracionismo, o neorracionalismo e a ontologia orientada a objetos).

3. Substrato ontológico

O esquema que emparelha os modos de presença e os códigos fundantes é importante para se pensar as diferenças entre os *media* e a natureza da arte. Ambas as visadas têm por suporte um enfoque fenomenológico ao levarem em conta a empiria das manifestações estéticas. Mas algumas perguntas se impõem: como lidar com o substrato ontológico do qual se derivam essas categorias? Há resposta para o que é o *mundo* para Flusser e o que seria a *realidade* que se presentifica/presencifica para Duarte? As respostas a essas perguntas mantêm atados os dois projetos?

Para tentar respondê-las é preciso inverter a perspectiva. Os *media* tornam presente na medida em que são vistos fenomenologicamente, a partir de suas diferenças constitutivas. Não contraria a posição dos autores entender que os modos de presença e os códigos fundantes são adensamentos de códigos que se alçam à categoria primordial de explicação do mundo, a partir de uma orientação antropocêntrica. Humanos criam esses códigos a partir de suas demandas e de seu desenvolvimento técnico, operam esses códigos de forma a interpretar o substrato ontológico de onde isso se deriva e, por um golpe do destino, passam a ser “informados”, ou programados, por essas criaturas que eles próprios pariram. Essa é a dinâmica apresentada por Flusser ao longo de sua obra, calcada no par transparência e opacidade. Mas para além da dinâmica que instaura a progressão de um código ao outro, há aquilo que todos eles têm em comum: o fato de serem códigos. Ao deslocar a visada das diferenças para essa semelhança adentra-se a um território que Flusser não relega, ainda que não seja central: o campo da ontologia. O objeto é o mesmo, o que muda é a posição do observador. Essa visão em paralaxe sugere que se investigue os códigos, a partir de Flusser, em uma dupla chave: fenomenologicamente, a partir de suas diferenças; ontologicamente, por meio de suas semelhanças.

3.1 Cogumelos depois da chuva

No artigo “A perda da fé”, Flusser diz que códigos “surgem como cogumelos depois da chuva”.²² A metáfora mira a pluralidade e a profusão de códigos, mas acaba acertando também em outro ponto. Neste texto, ele caracteriza a sua compreensão da ideia de códigos fundantes ao recusar a busca por um código primeiro. Nessa recusa da investigação pela origem está a suspeita que Flusser carrega com relação à metafísica e à ontologia. Entretanto, ele aceita que há códigos fundantes, que são demarcados pelo critério da ordem da disposição dos símbolos. É isso que diferencia, em suma, as imagens tradicionais, a escrita e as imagens técnicas. Porém, o que Flusser não observa, e a metáfora explicita bem, é que

²² FLUSSER, V. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 132.

códigos não são realidades restritas ao âmbito do humano. O valor da analogia ganha relevo se examinada para além de seu caráter metafórico. Para tanto, é útil – ainda que seja possivelmente incorreto – avaliá-la em comparação com a perspectiva de Merlin Sheldrake, em *Entangled life*:

fungos estão por toda parte, mas é fácil não os perceber. Eles estão dentro de você e ao redor de você. Eles sustentam você e tudo de que você depende. Enquanto você lê essas palavras, fungos estão mudando a forma como a vida acontece, assim como fazem há bilhões de anos. Eles estão comendo rochas, produzindo solo, digerindo poluentes, nutrindo e matando plantas, sobrevivendo no espaço, induzindo visões, produzindo alimento, fazendo medicamentos, manipulando o comportamento animal e influenciando a composição da atmosfera terrestre. Fungos apresentam uma chave para entender o planeta no qual vivemos e as formas como pensamos, sentimos e nos comportamos. Ainda que vivam suas vidas escondidos da visão e mais de noventa por cento de suas espécies permaneçam não documentadas. Quanto mais aprendemos sobre fungos, menos coisas fazem sentido sem eles.²³

A metáfora dos cogumelos permite supor que Flusser assinaria esse parágrafo se todas as ocorrências de “fungo” fossem trocadas por “código”. Mas, seguindo o argumento, o ponto a se destacar é que há passagens em que Flusser reconhece os limites da abordagem “fenomenológica”, *entre aspas*²⁴. Em um artigo não publicado, chamado “Dos vegetais”, Flusser diz “sugiro que existem realidades das quais não participamos. Sugiro que o nosso antropologismo é um ingênuo antropomorfismo.”²⁵ Ainda neste artigo, na conclusão, ele apresenta a suspeita do que seriam as bases para uma ontologia futura:

sei que a minha descrição da planta é antropomorfa. Mas é de um antropomorfismo diferente do das ontologias tradicionais e bem-comportadas. Procurei, neste artigo, romper as grades da condição humana ao permitir ao vegetal que seja ele mesmo. Procurei abrir-me. Falhei, porque lancei a minha condição humana sobre o fenômeno que me era objeto. Não fiz fenomenologia. Mas creio que pelo menos aponte uma brecha possível. *Não será este um dos métodos de uma futura ontologia? De uma futura libertação das grades que nos cercam?*²⁶

²³ SHELDRAKE, M. **Entangled life**: how fungi make our worlds, change our minds & shape our futures. New York: Random House, 2020, p. 9, tradução nossa.

²⁴ Recupera-se aqui a ocorrência de “fenomenologia” – entre aspas –, tal como referenciada na nota 11. A passagem diz: “O que acaba de ser proposto é um modelo ‘fenomenológico’ da história da cultura, um modelo que não visa validação total, mas apenas servir de gancho sobre o qual se possa pendurar o problema das tecnoimagens.” FLUSSER, 2019a, p. 13.

²⁵ FLUSSER, V. **Dos vegetais**. [s. d.]. Datilografado. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art551.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2020, p. 1.

²⁶ FLUSSER, [s. d.], p. 3, grifo nosso.

A fenomenologia que aparece aqui é *sem aspas*. Quer dizer, Flusser trata a “fenomenologia” empírica, da observação da diferença dos meios, já a um grau de distância da fenomenologia que se pretende científica, seguindo as prescrições de Husserl. A fenomenologia husserliana, *sem aspas*, deveria, em tese, ser capaz de se emancipar da condição humana, daí o reconhecimento, por parte de Flusser, da falha na sua abordagem. No entanto, essa passagem incita a que se rastreie as ocorrências dessa ontologia futura, esboçada em sua obra. Há vários momentos em que essa brecha possível se deixa entrever. Em sentido “fenomenológico” as imagens técnicas marcam o início da pós-história; em sentido estético, viabilizam práticas mais ricas de polimedialidade; e em sentido ontológico, determinam o fim de um certo tipo de ontologia – metafísica –, ao mesmo tempo em que revelam algo que é da natureza do princípio que subjaz a todos os meios.

4. A não-coisa

Há um estranho parentesco entre a desmaterialização das bases que sustentam as imagens técnicas e um “nada” primordial que Flusser menciona em diferentes textos. A imaginação que as imagens técnicas propõem são uma novidade radical, no sentido de ser uma “capacidade de concretizar o abstrato”.²⁷ O ingrediente que permite essa concretização é a informação, que tem a sua forma pulverizada em *bits* e é caracterizada por Flusser como sendo a *não-coisa*. A ruptura que ela representa tem natureza ontológica e existencial:

as informações que hoje invadem nosso mundo e suplantam as coisas são de um tipo que nunca existiu antes: são informações imateriais. (...) O entorno está se tornando progressivamente mais impalpável, mais nebuloso, mais fantasmagórico, e aquele que nele quiser se orientar terá de partir desse caráter espectral que lhe é próprio.²⁸

Lidar com a espectralidade tem um aspecto revelador. Colocados em perspectiva, os códigos fundantes anteriores tinham suportes materiais que podem ser listados, de forma não exaustiva, como condições de possibilidade para a sua emergência. Para as imagens tradicionais tem-se: pigmento, tela, rocha, água, tinta, carvão etc. Esses recursos foram mobilizados pelo humano no sentido de revelar uma verdade ontológica que é da ordem do espaço, isto é, estão a serviço da presencição do mundo em superfícies bidimensionais que podem prescindir da dimensão temporal. Para a escrita pode-se listar: alfabeto, lápis, grafite, cinzel, barro, papiro, tela, parede etc. Recursos materiais destinados a revelar uma verdade ontológica que é da ordem do tempo. A superfície da escrita é unidimensional e o que se presenciifica linearmente prescinde do espaço. A partir desse par, uma série de hibridizações podem ser geradas, como a espacialidade textual na poesia concreta e a

²⁷ FLUSSER, 2019a, p. 49.

²⁸ FLUSSER, 2017a, p. 50–51.

temporalidade do traço na pintura abstrata. No entanto, a perspectiva da revelação só se sustenta fenomenologicamente. Se a visada é ontológica, as verdades reveladas se tornam encobrimentos. A imagem tradicional torna presente no intuito de explicar o mundo e esconder o “nada” primordial. Já a escrita o faz no intuito de explicar a imagem tradicional e seguir escondendo esse “nada”. Assim, se sobrepõe uma nova camada de encobrimento.

É preciso se deter nas imagens técnicas porque elas, por sua vez, são consideradas a última versão desse véu dos encobrimentos e apresentam uma diferença fundamental. Flusser afirma que nossa intenção não é rasgar os véus, mas “imaginar sempre mais densamente, a fim de escaparmos do abismo do nada. Nossos véus não encobrem o nada, mas são nossa resposta ao nada.”²⁹ Sendo assim, as imagens técnicas consagram a superficialidade como único campo possível de atuação, uma vez que o resultado aparente (a imagem técnica) é o de adensamento do real, a que Flusser se refere por meio do termo “viscosidade”³⁰. Contudo, se a prática do engajamento político e da resistência aos programas só pode se dar em nível fenomenológico, isso não interdita a ontologia. Flusser afirma que as imagens técnicas liquidam qualquer ontologia e que essa seria uma das interpretações *possíveis* de seus efeitos. Pode-se dizer que essa é uma tomada de posição que se dá a partir da fenomenologia. Ao ajustar o foco, Flusser apresenta elementos que ajudam a fechar o círculo que faz com que a pulverização dos *bits* e o “nada” primordial se toquem, e marca o aspecto revelador das imagens técnicas, enquanto código fundante que sintetiza história e pré-história. Ele afirma: “o mundo das tecnoimagens não é ‘representação’ no sentido schopenhaueriano. Suas mensagens não significam no sentido em que as imagens tradicionais significam: é ele universo emancipado da dimensão semântica que Schopenhauer identificava como *Vorstellung* (imagem).”³¹

Por um lado, a revolução cultural levada a cabo pelas imagens técnicas tem o peso trágico do desconforto existencial que acarreta, porque a visada fenomenológica ressalta o caráter espectral da superficialidade. Por outro lado, Flusser flerta com o desvelamento da dimensão ontológica: “a desintegração das ondas em gotas, dos juízos em *bits*, e das ações em actomas, *desvenda o abismo do nada*. Os pontos nos quais tudo se desintegra não têm dimensão, são imensuráveis.”³² Flusser deixa essa via escapar ao optar pela concretude da superfície. Ainda assim, ele “aponta a brecha possível” ao ver nas imagens técnicas a possibilidade da emancipação da dimensão semântica. Essa é a pista para uma ontologia que se desvencilha da matriz antropológica do Dasein heideggeriano, horizonte que Flusser parece não conseguir abandonar completamente. Ao mergulhar no universo das imagens técnicas, o

²⁹ FLUSSER, 2019a, p. 55–56.

³⁰ Há pelo menos duas passagens importantes da obra de Flusser em que ele se refere a essa ideia. Em *Elogio da superficialidade* (2019a, p.93) ele diz que os “[e]missores são lugares viscosos que emitem raios imperativos para dispersar a sociedade.” Em *Pós-história* (2019b, p. 144) ele ressalta a “viscosidade ontológica da droga”, artifício usado para explicar a natureza da arte.

³¹ FLUSSER, 2019a, p. 196–197.

³² FLUSSER, 2019a, p. 21, grifo nosso.

pensador tcheco-brasileiro tem uma visão da profundidade. Porém, por não levar a sério a possibilidade de constituição de uma ontologia que não se estruturasse a partir da ideia de um deus, ou de um absoluto metafísico – isto é, que combinasse uma ideia de prova ontológica e um princípio de razão suficiente –, Flusser escolhe se resignar à superfície. Ele recusa o que se caracterizaria como um dogmatismo metafísico ao se filiar a uma ontologia dada, mesmo tendo nas mãos o *insight* que lhe permitiria conceber uma ontologia que não fosse dogmática, fundada nessa emancipação semântica da imaterialidade dos *bits*. Isto é, este código – a imagem técnica – se coloca entre o nada e a manifestação fenomênica como instância privilegiada que permite um tipo de acoplamento entre ontologia e fenomenologia. Por esse prisma, as imagens técnicas são menos uma invenção do que uma descoberta. Elas revelam o processo de transformação de um elemento imaterial (não-coisa) em todas as coisas do mundo: concretização. A distopia fenomenológica pode assim ser interpretada como utopia ontológica: “Será que não estamos nos aproximando da plenitude das eras?”³³

5. Despresentificação

O risco que se corre aqui é o de interpolar argumentos estranhos a Flusser, que não se sustentem textualmente. Contudo, assim como ele oscila entre a utopia escatológica da plenitude das eras e a distopia da autonomização das máquinas que se sincronizam em um mega-aparelho no qual “o homem começa a ser triturado e moído”³⁴, Flusser também alterna entre a aplicação do método fenomenológico e a investigação ontológica. Sempre muito influenciado por Heidegger, Flusser se afasta dele justamente ao incorporar elementos daquilo que o pensador alemão acreditava decretar o fim da filosofia: a cibernética. Por isso, entende-se justificado o esforço de empreender uma análise que evidencie a “ontologia flusseriana” que dá suporte à sua teoria dos *media*.

Para tentar compreender como essa perspectiva afeta os códigos fundantes e o seu par teórico – os modos de presença –, convém destacar, em primeiro lugar, os diferentes níveis de manifestação dos códigos, entendidos de forma geral como “cogumelos depois da chuva”. Flusser esclarece que “toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade, porque toda imagem é resultado de codificação simbólica fundada sobre o código estabelecido.”³⁵ Aqui aparecem dois níveis: (i) a codificação de toda imagem e (ii) o código pré-estabelecido. O primeiro demarca a especificidade de cada ocorrência imagética e o segundo aponta para o código fundante, isto é, para o que toda imagem tem em comum. Vale para imagens tradicionais e seus pares, assim como para toda imagem técnica. Ambos os níveis são acessados pela via fenomenológica

³³ FLUSSER, 2017a, p. 61.

³⁴ FLUSSER, 2017c, p. 66.

³⁵ FLUSSER, 2019a, p. 17.

como presentificações. Há ainda um terceiro nível, aquele que é revelado pelas imagens técnicas, e que é tratado por Flusser em um sentido mais amplo: “os elementos pontuais não são, em si, ‘algo’, mas apenas o chão no qual algo pode surgir acidentalmente. O ‘material’ do qual o universo emergente se compõe é a virtualidade. E não apenas o universo, também nós somos feitos de virtualidade.”³⁶ A virtualidade de que tudo se compõe (nós e o universo) é a “matéria” do mundo flusseriano, o antecedente de todo código, o fundamento de sua ontologia, a positivação do seu “nada” primordial³⁷. A ontologia em Flusser é cibernética e se identifica com a matemática: “A ‘mathesis’ do universo emergente e da consciência emergente é o cálculo de probabilidades.”³⁸ Visto por essa ótica, é possível dizer que Flusser é, no que diz respeito à ontologia, um realista³⁹, embora seja lido, na maior parte das vezes, como um antirrealista que antecipa a pós-modernidade. Sua tentativa de evitar o antropocentrismo é marcada pela concepção de que há realidades independentes do sujeito humano, ainda que o acesso a essas realidades contenha a marca indelével da condição humana. Esse realismo se sustenta em uma compreensão expandida da matéria, que inclui a não-coisa, ou o imaterial. Por isso, Flusser⁴⁰ se defende da acusação de idealista, desde o seu primeiro livro, ao entender

³⁶ FLUSSER, 2019a, p. 23.

³⁷ Novamente, é preciso marcar a especificidade do uso das aspas por Flusser. O “material” (entre aspas) que se identifica com a virtualidade se justifica pela resignificação do termo “matéria”. No artigo “Imaterialismo”, Flusser afirma a necessidade de buscar um sentido positivo para o termo, que não seja derivado da oposição dialética entre matéria e espírito, ou entre matéria e forma. Em sua visão, a ciência é a responsável por essa resignificação ao compreender o mundo como processo. Por isso, virtualidade é a “matéria” do mundo, e por isso se opta aqui por usar “nada” também entre aspas, em busca da positivação de seu sentido. Afirma Flusser: “‘Matéria’ e ‘forma’, longe de serem conceitos dialéticos, são sinônimos, porque ‘matéria’ pode ser definida enquanto ‘energia formada’ ou ‘forma de energia’. (...) Em suma: tanto ‘matéria’ quanto ‘forma’ passam a ser nomes de estágios improváveis, passageiros, do universo.” FLUSSER, V. **Imaterialismo**. [s. d.]. Datilografado. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art236.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2021.

³⁸ FLUSSER, 2019a, p. 23.

³⁹ Essa leitura, junto com todo o esforço de destacar a ontologia em Flusser, deve crédito e inspiração à interpretação de Felinto no artigo “Realismo especulativo, comunicação e a lula-vampiro do inferno”, em que sugere que Flusser seja lido como “um (hesitante e incompleto) praticante do realismo especulativo por suas repetidas tentativas de corroer o antropocentrismo e caracterizar os meios como complexos agregados de sentido e materialidade.” FELINTO, 2018, p. 166. É importante destacar que o uso de “realismo” não tem o sentido utilizado por Flusser ao abordar a contenda dos universais em *O último juízo: gerações I: culpa e maldição*, em que se opõe ao nominalismo.

⁴⁰ “Se compreendo bem esses termos, ‘idealismo’ significa a crença de que a realidade está nas ideias, isto é, nos conceitos. Mas acabo de abolir os conceitos em favor de palavras. (...) À superação precisamente deste tipo de conversa fiada dedico a minha tentativa de construir uma ontologia a partir das camadas da língua, mostrando como está fora de toda realidade um juízo como ‘idealismo solipsista’ no contexto da conversação agora em curso.” FLUSSER, V. *Língua e realidade*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 jun. 1964, p. 3. O projeto de uma ontologia amparada nas línguas naturais é uma posição amplamente superada por Flusser nas suas obras seguintes, como se verá adiante, embora muitos elementos de *Língua e realidade* ecoem em outros pontos de seu pensamento. Por isso, não interessam tanto aqui, para o cotejo com os modos de presença de Duarte, as obras da

as palavras como entes concretos. Para ele, a querela entre materialismo e idealismo é uma questão já superada na história da filosofia, o que não interdita a possibilidade de lê-lo como um realista (e que também não significa dizer que ele seja um materialista).

O segundo ponto a ser enfrentado ajuda a entender a dialética entre transparência e opacidade que se processa em todo código. A presença se revela a partir da visada fenomenológica que explica a natureza dos códigos como conjunto de símbolos. Assim, a presentificação é a medida da relação entre entes – codificados –, por mecanismos de tradução de um *medium* para outro. Pode-se entender que toda forma de manifestação é um *medium*, inclusive aquilo que se chamou aqui de *substrato ontológico*: o mundo. Visto assim, fica claro que o mundo enquanto manifestação fenomênica já é um estágio posterior ao da virtualidade, ao campo da ampla e vasta possibilidade. Presentificar é estabelecer os limites, determinar as bordas, individuar e transportar no tempo e no espaço, independentemente da presença “ontológica” desse ente. Todavia, ao virar a chave para a perspectiva ontológica, percebe-se que toda presentificação é também despresentificação. Os diferentes modos de presença visam a contornar a ausência fundamental, erguer os véus que encobrem o “nada”. Se os processos de presentificação não visassem a encobrir esse “nada”, mas sim em revelá-lo, seriam processos de nadificação que gerariam como resultado o inverso da criação. Isto é, eles atuariam desfazendo realidades existentes. Por isso é que, na verdade, toda presentificação é presentificação em âmbito fenomenológico. Se observada a partir da dimensão ontológica, é despresentificação, no sentido de negar a presença, a emergência, do “nada” primordial. Quando Flusser explica a dialética interna dos códigos, no capítulo “Nossas imagens” de *Pós-história*, ele se coloca em posição fenomenológica, a partir da relação entre humano e mundo. Ora servindo como mapas, ora servindo como biombos, os códigos fundantes alternam entre transparência e opacidade. Essa mesma dinâmica é preservada e pode ser explicada em perspectiva ontológica, despida de seus aspectos semânticos. A partir desse esforço, pode-se estabelecer as bases para esse processo não mais na forma histórica (linear), como Flusser a apresenta, mas em uma abordagem trans-histórica, ou melhor, pós-histórica – sustentada na imaterialidade das não-coisas, fundamento das imagens técnicas e de tudo que existe. Assim, acredita-se tornar evidente também a dimensão ontológica da pós-história⁴¹.

“fase brasileira” marcada por uma fenomenologia da língua. Mais diretamente relacionadas são as obras de sua segunda fase, a teoria dos *media*. Na comparação com os modos de presença, *Língua e realidade* será útil para se pensar a outra face dos fenômenos, emparelhado com uma obra também de formação de Duarte.

⁴¹ Ao escolher caminhar sobre a perspectiva ontológica não se pretende negar interpretações fenomenológicas, mas complementá-las. Duarte, por exemplo, lê a pós-história em Flusser a partir do “sobrepeso do aspecto estético” (2014, p. 300) uma vez que ela se constitui a partir da aparição das imagens técnicas. Ao mirar aqui o *soterrado aspecto ontológico*, o que se revela é uma identidade entre a matriz das imagens técnicas e a matéria do mundo. A pós-história não se torna um horizonte apocalíptico e irreversível por conta disso. Na verdade, ontologicamente também se justificam duas importantes posições de Flusser: (i) a de que não adianta se engajar contra os aparelhos, ou por fora deles, mas sim

6. Mundo e realidade

Demarcadas as linhas-guia, cabe agora voltar ao substrato ontológico para avaliar como se dá, nesse nível, a relação entre Flusser e Duarte. O que é o mundo, portanto, para Flusser? E o que seria a realidade na concepção dos modos de presença de Duarte? O paralelismo que há entre as formulações, no que tange a aparição das formas estéticas, se repete a partir de uma concepção ontológica? Para tentar responder a essas perguntas, parte-se de uma estratégia inusitada. Considerando-se que Flusser e Duarte vão progressivamente trazendo para o centro da discussão os aspectos ligados à superficialidade (no sentido positivo que a atribui o autor de *Elogio da superficialidade*) – Flusser, na reconsideração da imaginação como capacidade de concretizar o abstrato e, assim, viver em um mundo que se tornou impalpável (preocupação estético-existencial); Duarte, ao considerar que as variações referentes ao aspecto da presença são mais importantes do que a recepção ou ao que subjaz à presentificação (preocupação estético-formal) – a busca pela resposta se volta aos primeiros textos dos dois autores. Há boas pistas no primeiro livro publicado por Flusser, o já mencionado *Língua e realidade*, e na dissertação de mestrado de Duarte, *Marx e a natureza em O Capital*⁴².

6.1 O mundo em Flusser

Já há no primeiro livro publicado por Flusser o germe que segue animando seu pensamento tardio, embora *Língua e realidade* caminhe por paisagens superadas. Ao identificar a língua com a estrutura do cosmos, Flusser estabelece, fenomenologicamente, uma proliferação de mundos, cada um deles vinculado a uma tábua categorial que é sobreposta às gramáticas das diferentes línguas naturais. Ainda que as palavras, sobretudo os nomes próprios, sejam unidades de significado amplos demais, presos à semântica – e, por isso, distantes da emancipação operada pelos *bits*, unidades imateriais infinitamente menores – já se observa a tentativa de pluralizar os *media*, ou os modos de presença, dentro do âmbito restrito da escrita. Porém, há uma dupla dimensão na maneira como o mundo é abordado. A operação que a língua realiza é a de ordenar os dados brutos, isto é, transformá-los de *caos* em *cosmos*. A persistência da vida é a prova da impossibilidade de se viver no caos, o que lança a humanidade e toda civilização “num clima de pragmatismo superficial,

a partir de seus pressupostos; (ii) a ideia de que “[e]merge um novo nível de consciência, o nível da criatividade consciente. Tal emergência implica verdadeira revolução no estar-no-mundo humano. (...) [pois] a era da criatividade está apenas raiando.” (2019a, p. 137–138). Tanto o desespero (i) quanto a esperança (ii) podem ser compreendidos a partir da chave ontológica. É também nesse sentido que a pós-história pode ser lida como sendo uma espécie de revelação trans-histórica (ou ontológica).

⁴² DUARTE, R. **Marx e a natureza em “O capital”**. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

num clima de frustração e inautenticidade.”⁴³ O que se vê aí não é exatamente o elogio da superficialidade, mas um certo lamento que se conforma com a condição precária de qualquer afirmação que verse sobre o conhecimento, a verdade e a realidade, pois “não há como escapar desse clima.”⁴⁴

Em *Língua e realidade* o mundo é o cosmos que se forma a partir da progressão da aparência caótica para a realidade ordenada, mediada pelas línguas naturais. A ontologia (ou o em si, ou o númeno) é incorporada à fenomenologia (ou o para nós, ou o fenômeno) em uma atitude de capitulação pragmática:

as palavras são apreendidas e compreendidas como símbolos, isto é, como tendo significado. Substituem algo, apontam para algo, são procuradores de algo. O que substituem, o que apontam, o que procuram? A resposta ingênua seria: “em última análise, a realidade”. A resposta mais sofisticada dos existencialistas e dos logicistas seria provavelmente: “nada”. A resposta deste trabalho será: “Já que apontam para algo, substituem algo e procuram algo além da língua, não é possível falar-se deste algo”. Não obstante, o fato persiste: as palavras são apreendidas e compreendidas como símbolos, e, em consequência, o cosmos da língua é simbólico e tem significado.⁴⁵

A palavra institui o mundo, conforma o real ordenado como individuação do caos, antecedente sobre o qual não é possível dizer qualquer coisa. O dado bruto, anterior à verbalização, é irreal, assim como o intelecto. Ambos se realizam na mediação desse encontro.

Essa dimensão linguística, vinculada aos idiomas, desaparece nas obras posteriores de Flusser. Cada vez mais ele vai percebendo que as línguas eram formas de codificação, variações do mesmo código fundante: a escrita. A perspectiva de *Língua e realidade* se desfaz já na obra seguinte, embora o clima de “dança em torno do concreto”⁴⁶ permaneça o mesmo em toda a sua obra. Para finalizar esse ponto, uma representação esquemática que rearranja os códigos fundantes, a partir dessa dança em torno do concreto. O diagrama⁴⁷ a seguir mostra ontologia e fenomenologia

⁴³ FLUSSER, 2007, p. 33.

⁴⁴ FLUSSER, 2007, p. 33.

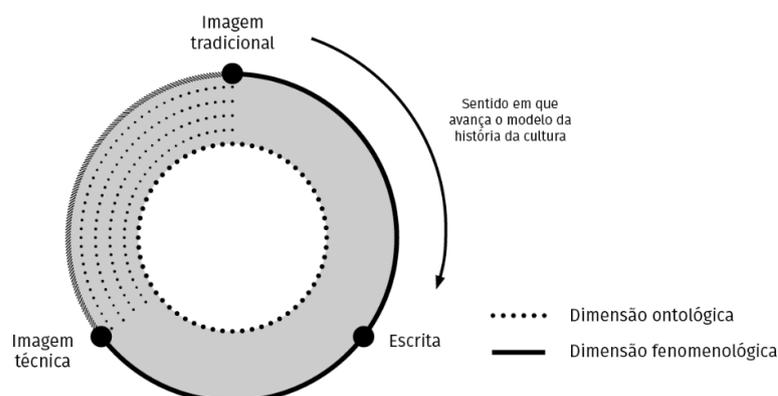
⁴⁵ FLUSSER, 2007, p. 41.

⁴⁶ FLUSSER, 2019a, p. 14.

⁴⁷ Em sentido inverso, mas com a mesma intenção, Ferreira (2014, p. 204) desenha um diagrama sobre a ontologia em Flusser na sua tese de doutorado. Ela também opta por representar por meio de círculos concêntricos, mas tem como foco a abordagem ontológica do Flusser em suas primeiras obras – *Língua e realidade* e *Da dúvida*, sobretudo. No diagrama de Ferreira, os círculos demarcam o real, ficando o “nada” inacessível como aquilo que está para além do real. Aqui, tenta-se uma representação da ontologia que persiste operando na obra mais tardia de Flusser, e que replica as dimensões da superfície (fenomenologia) e da profundidade (ontologia). Essa leitura se funda no entendimento de que há alteração significativa na forma como Flusser entende esse “nada”, por conta da revolução das imagens técnicas, assim como na maneira como ele passa a entender o papel da matemática – base desse último código fundante –, a partir de uma apropriação da cibernética.

como dois círculos concêntricos, sendo a ontologia o círculo interno, respondendo pelo que Flusser entende como sendo a “profundidade”. As aparições dos fenômenos se dão em círculo externo, mediado pelos códigos fundantes. No espaço entre ontologia e fenomenologia se passa a dialética entre concreto e abstrato, que é espelhada pelo par opacidade/transparência no nível fenomênico. A cada estágio no círculo externo, o código desce um degrau na escala de abstração, até chegar à zerodimensionalidade da imagem técnica. A forma circular concêntrica permite desfazer a representação linear, marcada por uma espécie de preconceito – ou pressuposto – histórico, e perceber os dois níveis de argumentação (ontologia e fenomenologia) e como eles se “tocam” a partir da emergência das imagens técnicas.

Diagrama 1



Ontologia e fenomenologia em Flusser

As imagens técnicas são a inversão do vetor [concretização → abstração] operado pelas imagens tradicionais. Elas revelam o paradoxo em sua forma final: “no decorrer de tal dança, tornou-se sempre mais difícil, paradoxalmente, o retorno para o concreto. Tal conscientização do absurdo da abstração caracteriza o clima do último estágio (*endgame*) no qual estamos.”⁴⁸ A dificuldade de se agarrar o concreto é cada vez maior fenomenologicamente, na medida em que as imagens são constituídas por não-coisas. No entanto, o que o diagrama tenta destacar e dar sentido é o caráter último desse estágio, tal como Flusser o entende. Para além da superação da história, o que é que faz Flusser atribuir às imagens técnicas essa dimensão terminal? Elas parecem ter um aspecto escatológico na medida em que tocam o “nada” que constitui tudo o que existe. Ao mesmo tempo em que a camada superficial se adensa, no sentido de não permitir escapar do regime da

⁴⁸ FLUSSER, 2019a, p. 14–15.

superficialidade, ela se torna porosa à dimensão ontológica, por revelar uma base sintática desprovida de qualquer caráter semântico.

6.2 A realidade em Duarte

Em seu primeiro trabalho de fôlego, Duarte⁴⁹ se dedicou ao conceito de natureza na obra de Marx. Sua investigação compila a ocorrência do termo nas diferentes fases do pensador alemão e chega a resultados interessantes ao mostrar que a dialética marxiana deixa para trás as concepções mítica e moderna da natureza e problematiza questões urgentes como a crise ambiental, que já se anunciava em meados dos anos 1980. A natureza é uma espécie de polo irreduzível, um substrato material que não se deixa subsumir pela história, embora também não tenha uma realidade independente que possa ser determinada sem a mediação do trabalho. É curioso reencontrar aqui a categoria de mediação e constatar que ela é uma preocupação que não foi abandonada por Duarte. Ele afirma que “a chave para se compreender o conceito de natureza da *Ideologia alemã* e mesmo de toda a obra posterior de Marx é dada pela relação de um substrato material – a natureza – indissolivelmente ligado pelo trabalho (no sentido amplo) à sociedade humana.”⁵⁰, o que define um amálgama entre o humano e a natureza que caracteriza o método do materialismo dialético.

Essa posição, que ganha contornos um pouco diferentes em *O capital* por conta da centralidade que Marx passa a atribuir aos modos de produção, fundamenta a tese de que “a natureza é histórica”⁵¹. Ao constituir a natureza por meio do trabalho, recursivamente o humano se auto-produz. Daí a sua condição genérica, que é solapada pelas formas de alienação em relação à natureza nas sociedades capitalistas. O truque dialético permite, ao mesmo tempo, recusar concepções essencialistas da natureza e a visão idealista de Hegel, porque não há natureza sem humano e não há humano sem natureza.

Ao sumariar os 34 anos⁵² que distanciam a leitura de Marx e a proposição dos modos de presença não há como negar a prevalência de dois elementos principais nesse íterim: Flusser, já amplamente mencionado; e Adorno e Horkheimer, sobretudo tomados a partir d’*A dialética do esclarecimento*, também já citada. Do ato inicial de sua obra, Duarte mantém consigo a centralidade da alienação – na crítica às sociedades capitalistas – e a dialética – que se transfere dessa dimensão mais propriamente político-social, para uma seara estético-social, ou político-estético-

⁴⁹ Cf. DUARTE, 1995.

⁵⁰ DUARTE, 1995, p. 55.

⁵¹ DUARTE, 1995, p. 55.

⁵² A contagem de tempo tem como referência a data da defesa da dissertação de Rodrigo Duarte, em 1985, e a publicação do artigo que trata dos modos de presença, em 2019. Sobre a dissertação, sua publicação ocorreu no ano seguinte, em 1986, mas aqui faz-se uso da 2ª edição, publicada em 1995.

social. Nos modos de presença convergem três grandes referências: essa concepção dialética da realidade que prescindem de uma ontologia, na medida em que todo pressuposto material é ressignificado a partir de uma forma social determinada; a crítica à indústria cultural de Adorno e Horkheimer e a compreensão do material da arte que se dá na síntese das dimensões objetiva/exterior (a história) e subjetiva/interior (o autor); e a teoria dos *media* e o conceito de pós-história de Flusser, que consolidam um procedimento fenomenológico que se interessa, sobretudo, pelas diferenças.

Se esse quadro genealógico dos modos de presença está correto, pode-se depreender daí que a realidade em Duarte é um termo que se define por oposição à ideia de presentificação. O real é aquilo que é presentificado nos objetos estéticos. Ao passo que os objetos estéticos são formas de modulação da presença do real. Na esteira do materialismo dialético/histórico, da teoria crítica e da fenomenologia flusseriana, a questão ontológica, propriamente, não tem lugar. Isso não diminui o papel de mediação exercido pelos modos de presença, que, se tomado o esquema delineado em Flusser, respondem de maneira muito consistente a uma compreensão fenomenológica dos objetos estéticos, e corroboram a posição central da arte nas possíveis formas de resistência aos desenvolvimentos tecnológicos no âmbito do capitalismo tardio.

7. Perdas e ganhos

Para concluir, convém recapitular os pontos centrais desenvolvidos até aqui: i) os modos de presença de Duarte, tendo os objetos estéticos como ponto de partida, atualizam e expandem a teoria dos *media* de Flusser, sobretudo a partir do entrecruzamento de suas formas; ii) além da dimensão fenomenológica, há em Flusser uma dimensão ontológica, que ganha cada vez mais relevo à luz dos desdobramentos da filosofia do século XXI⁵³; iii) Flusser, ele próprio, não dá ênfase à ontologia cibernética da qual se valeu, embora ela se faça presente ao longo de quase toda a sua obra; iv) essa ontologia ajuda a entender o caráter terminal das imagens técnicas e a primazia da polimedialidade, por uma via não mais histórico-materialista, mas ontológica.

Dito isto, resta avançar na relação entre teoria dos *media* e os modos de presença para determinar se há algum ganho ao se tensionar esse lado mais sombrio do pensamento de Flusser e a proposta de Duarte. Em um primeiro momento, a comparação parece não se prestar a nada, uma vez que é a outra metade, a fenomenologia solar de Flusser, que se faz presente na proposta de Duarte. Entretanto, pode-se estabelecer outro paralelo entre o par modos de presença/real em Duarte e uma articulação entre existência/ser em Flusser. Parece correto afirmar que há em Flusser uma dialética nesse sentido e que tudo que é tem por fundamento

⁵³ Conforme referências apontadas na nota 16.

aquilo que não é. Isto é, o cosmos, o mundo, se assenta sobre um “nada” primordial que antecede toda existência, o caos. A mundanização (ou a “cosmificação”) é um processo de individuação que se dá por meio dos códigos fundantes, do adensamento dessa matéria negativa, que transforma tudo aquilo com o que o humano tem contato em fenômeno. No entanto, há algo que resiste a essa transformação e Flusser enfrenta esse problema de maneira oblíqua ao abordar a virtualidade e a não-coisa como fontes abstratas dos processos de concretização. A ontologia flusseriana demanda que se inclua a dimensão do “nada”, para que ela não seja tratada apenas como aquilo que Flusser, ele próprio, e também a maior parte da tradição interpretativa de seus textos, varrem para debaixo do tapete, como se fosse um acessório dispensável e desinteressante. Pensando assim, as propostas de Flusser e Duarte não se sobrepõem. Os modos de presença seriam uma espécie de duplicação fenomenológica, que pode ser entendida, simplesmente, como o âmbito da estética. Esse arranjo se daria, portanto, em 3 níveis:

- i) **Ontológico:** o “nada” em Flusser – o ser;
- ii) **Fenomenológico:** o mundo em Flusser – a existência – e o real em Duarte;
- iii) **Estético:** os modos de presença em Duarte.

Como conclusão, fica a sugestão da complementaridade das propostas. Enquanto Flusser recua ao nível ontológico em um movimento especulativo que postula uma espécie de absoluto, Duarte avança ao nível estético, detalhando aspectos relativos aos *media* e aos seus entrelaçamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BURNETT, H. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil.** São Paulo: Unifesp, 2011.
- CASTELLO BRANCO, M. (Org.). **Na música:** Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, 2018.
- DUARTE, R. **Marx e a natureza em “O capital”.** 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- DUARTE, R. **Pós-história de Vilém Flusser:** gênese-anatomia-desdobramentos. São Paulo: Annablume, 2012.

- DUARTE, R. A plausibilidade da pós-história no sentido estético. *In*: DUARTE, R. **Varia aesthetica**: ensaios sobre arte e sociedade. 1ª ed. Belo Horizonte: Relicário, 2014. p. 285–312.
- DUARTE, R. Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas. *In*: HERMANN, N.; RAJOBAC, R. (org.). **A questão do estético**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019. p. 117–132.
- FELINTO, E. Realismo especulativo, comunicação e a lula-vampiro do inferno. **Revista ECO-Pós**, [s. l.], v. 21, n. 2, p. 156–170, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i2.20494>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- FERREIRA, D. P. Investigações acerca do conceito de arte. 2014. 318 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, UFMG, Belo Horizonte, 2014.
- FLUSSER, V. Língua e realidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 3, 26 jun. 1964.
- FLUSSER, V. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- FLUSSER, V. **A história do diabo**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- FLUSSER, V. **Língua e realidade**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2007.
- FLUSSER, V. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu, 2017a.
- FLUSSER, V. **O último juízo**: gerações I: culpa & maldição. São Paulo: É Realizações, 2017b. (Biblioteca Vilém Flusser).
- FLUSSER, V. **O último juízo**: gerações II: castigo & penitência. São Paulo: É Realizações, 2017c. (Biblioteca Vilém Flusser).
- FLUSSER, V. **Elogio da superficialidade**: o universo das imagens técnicas. São Paulo: É Realizações, 2019a. (Biblioteca Vilém Flusser).
- FLUSSER, V. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: É Realizações, 2019b. (Biblioteca Vilém Flusser).
- FLUSSER, V. **Dos vegetais**. [s. d.]. Datilografado. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art551.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2020.
- FLUSSER, V. **Imaterialismo**. [s. d.]. Datilografado. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art236.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2021.
- NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SHELDRAKE, M. **Entangled life**: how fungi make our worlds, change our minds & shape our futures. New York: Random House, 2020.

Artigo recebido em 14/04/2021

Aceito em 11/05/2022