

Rafael Alonso**Suponhamos: cenários para uma ética flusseriana****I.**

A apreciação crítica da obra de Vilém Flusser é inseparável do desejo de classificação. De uma parte, nos deparamos com os rótulos biográficos: pensador desterrado (*bodenlos*), tcheco-brasileiro, judeu errante, sobrevivente do holocausto. De outra, nos confrontamos com as alcunhas teóricas: filósofo independente e assistemático, tradutor e auto-tradutor, multilíngue, ensaísta do cotidiano, divulgador. Com o livro *Angenommen. Eine Szenenfolge*, de 1989, (*What if?* [2022], na recém-lançada edição em inglês, e *Suponhamos*, na versão parcial escrita em português pelo próprio Flusser, e que se encontra no prelo pela editora *É Realizações*, em tradução de Gabriel Philipson), não parece ser diferente.

É evidente que forjar categorias é um movimento intrínseco ao pensamento crítico. Não há como se aproximar de um texto ou de um autor sem inseri-lo dentro de uma tradição. Pensar é generalizar, ou, nas palavras de Flusser, é puxar a conversa pelo fio mais simples reconhecendo que o novo é diabólico. No caso dos leitores de Flusser, sobretudo entre os que o admiram, o movimento é duplo: inclui-lo dentro de um contexto amplo e, ao mesmo tempo, provar como ele é capaz de abalar esse mesmo contexto. Essa é uma posição subversiva e, simultaneamente, conservadora. Flusser é o autor sempre ignorado que, se levado em conta, poderia fazer repensar determinado tema. Exemplo disso pode ser a recepção da obra de João Guimarães Rosa no Brasil. Flusser foi leitor arguto do autor de *Grande Sertão: Veredas* (1956), no momento mesmo em que seus livros eram publicados, mas ainda hoje é ignorado pela crítica literária a este respeito, embora já tivesse, nos anos 1960, extrapolado criativamente a dicotomia entre universal e regional que dominava o debate¹.

Também nos anos 1960, a professora e poeta Lupe Cotrim Garaude afirma que Flusser visava assumir o posto de “malin génie” (Cotrim 1967) da cena intelectual brasileira. Entre os seus detratores, como se vê, a falta de sistematicidade e de rigor acadêmico conferidos à sua filosofia estendiam-se aos traços controvertidos de sua personalidade. Em seus livros, Flusser faz da forma, conteúdo, e não se queixava se esta indistinção epistemológica avançasse sobre os juízes acerca de sua vida pessoal. Não à toa Louis Bec aproximou o amigo das características imputadas ao

¹ A crítica flusseriana de Rosa é totalmente ignorada, por exemplo, em: SILVIANO, Santiago. *Genealogia da Ferocidade: ensaios sobre o Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2018. Uma exceção contemporânea são os trabalhos da Professora Gabriela Reinaldo, da Universidade Federal do Ceará.

Vampyroteuthis Infernalis, “tratado científico” sobre um octópode, publicado em 1987, ilustrado por Bec, e que engrossa a lista das obras de Flusser dificilmente enquadráveis nas estantes das livrarias.

Não é despropositado admitir que Flusser nunca quis ser um *outsider*. Prova disso é a discutível viagem diplomática que empreende, nos anos 1960, a convite do Itamaraty, com o Brasil já sob ditadura militar; o empenho que demonstra em formar parte do meio acadêmico brasileiro (USP, FAAP, ITA); a tentativa atabalhoada de organização da Bienal de Arte de São Paulo de 1973; etc. Um dos motivos que o leva a deixar o Brasil, no começo dos anos 1970, é justamente a falta de reconhecimento. Sendo assim, é possível dizer que ele sempre quis tomar parte do *mainstream*, embora tenha o inegável mérito de ter abandonado diversas iniciativas profissionais quando percebia que sua dignidade estava ameaçada. Não é qualquer um, sem dúvida, que lega uma obra desta importância sem ter à mão um único diploma e sem se vincular em definitivo a nenhuma instituição universitária².

Caso se avance por esta trilha, pode-se supor que Flusser aproveitou-se desta ambivalência em suas andanças como livre-pensador, ora tomando assento em postos universitários e de veículos de comunicação, ora postulando-se como teórico de contribuição original, mas ignorado. Em carta a Maria Lília Leão, de 29 de janeiro de 1990, ele se diz tocado com o fato de a nova geração brasileira, ao lembrar-se dele, considerá-lo “pensador maldito e marginal”: “Ora, é verdade que jamais fui absorvido pela cultura brasileira, mas é igualmente verdade que, embora seja ‘reconhecido’ aqui, continuo marginal (embora não maldito)” (Flusser 1990).

Assim, diante de uma obra objetivamente inclassificável e de uma existência subjetiva inapreensível, é natural que a crítica insistisse, e ainda insista, com os movimentos de conceituação mais cerrada, seja para reduzir e descartar, seja para melhor compreender e interpretar. Deste modo, Flusser pode seguir como teórico marginal, contraponto ideal do cânone conservador e da burocracia universitária, como também pode, aos poucos, ganhar terreno no panteão, tanto por ter acompanhado, mesmo que obscurecido, os desenvolvimentos das filosofias da linguagem a partir dos anos 1960, como por se mostrar melhor adaptado às exigências que o contemporâneo tecnológico apresenta. Sob esse ponto de vista, pode-se assumir Flusser na condição de teórico vanguardista da linguagem ou de criador de uma “glossolalia religiosa” (de Campos 1999), nas palavras de Haroldo de Campos, como também se pode recrutá-lo como profeta crítico das novas mídias e prenunciador da tecnocracia totalizante ou como apologista das imagens técnicas que atualiza com pequenas diferenças a aldeia global de Marshall McLuhan.

² O desejo de Flusser de não se acomodar à posição de outsider é, naturalmente, questionável, uma vez que as suas raízes foram cortadas pelo nazismo ainda muito jovem. Pode-se dizer, portanto, que Flusser possui uma posição marginal quase involuntária. Dito isso, e preservada a ambivalência das possibilidades interpretativas, o que se pode dizer é que Flusser, ainda assim, não perdeu oportunidades de tomar parte em instituições tradicionais e em determinados cargos de poder, queixando-se, muitas vezes, do quanto foi mal aproveitado e mal lidos pelas pessoas que comandavam essas mesmas instâncias.

Neste sentido, acredita-se que o desafio é sustentar Flusser no intervalo. Acostumar-se a critica-lo sem, contudo, desprezar o que tem de relevante a dizer. Quando escreve sua “autobiografia filosófica” (Flusser 2007) – outra destas nomenclaturas improváveis –, ele afirma que, na seção “Diálogo”, voltada a resumos teórico-biográficos de algumas de suas principais conversações no Brasil, seu intuito era o de erguer um monumento do interlocutor, visando a sua subsequente demolição. Tal justificativa não evitou, todavia, o rompimento com Mira Schendel, e por pouco não abalou amizade ainda mais duradoura, a com Dora Ferreira da Silva, inconformada com o perfil que Flusser redige de seu marido morto, Vicente.

Flusser esculpe castelos de areia para serem destruídos. Escreve para ser lido, mas sobretudo para provocar reação. Entretanto, responde aos seus leitores com tamanha contundência que, por vezes, parece imune aos procedimentos de contragolpe. É como se apenas os monumentos provisórios que ele mesmo edifica, inclusive os que constroi para si, estivessem disponíveis à destruição. Na melhor das hipóteses, é como se Flusser colocasse à prova somente a imagem de seu personagem, que ele ajuda a alimentar, do mesmo modo como agem os aparelhos modernos que, segundo sua teoria da comunicação, estão tão bem preparados que programam até mesmo o feedback, a resposta crítica. Nestes termos, a apreciação crítica de Flusser demanda que o critiquemos ao largo dos parâmetros que ele próprio nos oferece para critica-lo.

Feito este prelúdio, a proposta inicial deste ensaio é refletir sobre os aspectos formais de *Angenommen*, em desdobramento crítico às tentativas de classificação que acompanham a obra de Flusser, e que ganham força após a sua morte e não deixam de recair sobre o referido livro. Tais tentativas, embora não representem, como se tentou mostrar brevemente nas linhas acima, o método de análise mais imaginativo de uma produção tão extensa e multifacetada, não são, em si mesmas, condenáveis. Sendo assim, o primeiro passo é esboçar, em linhas gerais, a proposta estrutural de *Angenommen*, para depois coloca-la em relação com outras iniciativas de Flusser. O intuito é demonstrar que a estratégia não é nova em sua produção, sendo, ao contrário, recorrente. Por fim, o objetivo é apresentar uma leitura do livro capaz de ultrapassar uma definição essencial, depreendendo, desta obra tardia, e aproveitando-se da noção de “engajamento”, fundamental em Flusser, certa disposição ética que acompanha os seus escritos.

II.

Angenommen, publicado em alemão, em 1989, está em dividido em quatro partes: cenas da vida familiar (sete cenários), cenas da vida econômica (seis cenários), cenas da política (sete cenários) e *showdown* (um cenário). A estas quatro partes, precede o primeiro cenário, “Suponhamos”, ao modo de um prólogo que anuncia o jogo que se inicia. Cada cenário acompanha tematicamente a seção à

qual está vinculado, e se constitui de um pequeno texto, de duas a quatro páginas, que explora uma situação hipotética: uma visita à Vênus, um monólogo reflexivo de um feto, um congresso de espíritos, um informe de um ministério, um colóquio sobre negritude, etc. Cada cenário também carrega, a depender de suas motivações literárias e teóricas, mais ou menos referências factuais: nomes de autores, localizações geográficas, personagens históricos, contextos sociais e econômicos específicos, etc.

Como se verá a seguir, em sua estrutura geral o livro não está distante de outros empreendimentos flusserianos. Contudo, o programa de *Angenommen* começa a se complexificar na medida em que somos atraídos pela advertência que antecede a exposição dos cenários. Com o título “wanted” (procurado), que remete às imagens de anúncio de criminosos, pessoas desaparecidas e animais domésticos perdidos afixadas nos postes e nos pontos de ônibus das vias públicas, e que com frequência oferecem recompensas vultosas a quem for capaz de oferecer alguma pista ou informação, Flusser encoraja os leitores a codificar em imagens as ideias e conceitos apresentados nos cenários. Àqueles dispostos a levar adiante o desafio, pede que entre em contato, por telefone ou carta, com a editora *European Photography*.

A provocação que abre o livro tem um duplo objetivo. Em primeiro lugar, faz um convite irônico, “procura-se leitores”, o que insinua que seus leitores sejam raros ou que não estejam necessariamente preparados para lidar com o programa. Quando publica *Filosofia da Caixa Preta*, no Brasil, em 1985, depois de lançar a obra na Alemanha (*Für eine Philosophie der Fotografie*), dois anos antes, Flusser igualmente expõe, no prefácio, a desconfiança acerca do preparo da audiência brasileira para criticar o livro. Em razão desta suspeita, e da repercussão que o trabalho ganhou na Europa, ele publica, já em 1985, *Ins Universum der technischen Bilder*.

Em segundo lugar, *wanted* aponta na direção dos abnegados empenhados em codificar o texto em imagem. Os leitores seriam raros não apenas pela dificuldade que poderiam enfrentar em decifrar uma obra *avant la lettre* – esta era, em muitos dos casos, a pretensão de Flusser –, mas porque poucos dos que se confrontassem com o livro poderiam estar dispostos a transpô-lo em imagens, o que, na teoria do autor, implicaria em pensar a partir dos pressupostos da *pós-história*.

Este segundo aspecto merece melhor atenção. Flusser chama os breves capítulos que compõem o livro de “cenários”. Esta palavra remete a dois sentidos, que se complementam. O primeiro é o cenário do teatro, que estrutura o palco e onde representam os atores. Numa série de conferências sobre o teatro proferida em Lisboa e Madri, em 1946, José Ortega y Gasset (2014), a quem Flusser confessadamente reconhece a influência em seu pensamento, afirma ser o jogo a mais pura invenção do homem – note-se que, ao modo de Flusser, ele se utiliza do termo invenção, e não do termo descoberta –, pois todas as demais são mais ou menos impostas ou pré-formadas pela realidade. Inventar um jogo é inventar regras. E inventar regras é inventar um mundo. Como

não existe jogo, bem como mundo, sem regras, toda vez que se inventa uma regra, inventa-se um jogo e um mundo. “Deus fez o mundo, este mundo; bem, mas o homem fez o xadrez – o xadrez e todos os demais jogos. O homem fez, faz... o *outro mundo*, o verdadeiramente outro, o que não existe, o mundo que é brincadeira e farsa” (Gasset 2014: 55).

A escolha de Gasset pelo teatro para teorizar sobre jogo, regras e ficção não é fortuita. O teatro é o *como se* por excelência, a metáfora corporificada. Homens e mulheres, humanos “como” a plateia, deixam de ser “como” a plateia a partir do momento em que cai a cortina. No teatro, a criação de um “campo” ficcional, o palco, permite visualizar com clareza o movimento de abertura de um tempo-espaço outro desencadeado pelas regras da ficção. Não causa espanto a nenhum vivente do século XXI deparar-se com homens sobre um palco vestidos com trajes do século XVIII. Aqueles homens que estão em cima do palco, também viventes do século XXI, deixam de o ser por alguns instantes, assumindo o papel de um homem do século XVIII: “(o teatro é) uma realidade ambivalente que consiste em duas realidades – a do ator e a da personagem do drama que mutuamente se negam” (Gasset 2014: 42).

A noção do “como se”, em Flusser, também aponta diretamente a outra de suas principais influências, *Die Philosophie des Als Ob*, de 1911, de Hans Vaihinger, para muitos estudiosos o primeiro estudo abrangente sobre a ficção em língua alemã. Vaihinger (2011) afirma que o ser humano não precisa aprender a se valer da preposição “como se”, este modo peculiar de síntese, pois ela é inata e exercida de modo quase instintivo. Não se pode agir no mundo sem ficção. Ficções não são obstáculos que devem ser retirados do caminho porque atrapalham o pensamento. Ficções não são objetos, mas meios auxiliares e inerentes sem os quais nenhuma ciência consegue parar em pé. Elas não são etapa prévia para o conhecimento científico, pois a ciência depende inteiramente de um bom número destas “personificações” (Vaihinger 2011: 224). De modo similar aos modelos de Flusser, os sistemas ficcionais, para Vaihinger, não estão afeitos ao verdadeiro e ao falso, mas ao seu funcionamento mais, ou menos, eficaz. O fato de uma ficção poder ser considerada errada teoricamente não impede que se torne fecunda na prática.

Em suma, a primeira acepção de “cenário”, em *Angenommen*, remete às convenções da ficção, do teatro, do “como se”. Um cenário rompe com o tempo linear e o espaço factual. Abre o campo do jogo. Um cenário cria regras, que devem ser seguidas e, ao mesmo tempo, exploradas, como uma criança que com um lençol e duas cadeiras cobre parte de seu quarto e diz: “esta agora é a minha casa”. É por esta via que operam o conceito de *programa* e *caixa preta* de Flusser, isto é, exploração de virtualidades diante de uma quantidade não-controlável de potencialidades do aparelho. Também os conceitos de jogo e arte, entendidos como manipulação deliberada de símbolos a partir de regras convencionadas, aproximam-se desta mesma seara. Como Flusser costuma repetir, jogar xadrez é fácil, o difícil é saber jogar bem.

Neste sentido, os cenários de *Angenommen* podem funcionar como roteiros – *scripts* – de peças de teatro ou filmes. Como o desafio de Flusser está voltado para a codificação em imagens, os cenários podem então ser tomados como pré-textos, ou seja, textos que visam ser transformados em imagem. Em carta de 13 de setembro de 1990, também endereçada a Lília Leão, ele reitera, ao descrever sua proposta de “ficção filosófica”, sua disposição em escrever textos para serem imaginados: “Ficção filosófica: há muito tempo estou com a idéia que o tratado filosófico (texto alfanumérico ‘sobre’) não mais se adequa à situação da cultura. Que os filósofos acadêmicos são gente morta, e que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto (malgrado minha colaboração com Louis Bec), e como sou prezo da vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que sejam pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, porque o fabuloso é o limite do imaginável” (Flusser 1990b).

Afora o desejo de passar do texto à imagem, importa também esmiuçar o modo como Flusser prescreve esta passagem. Ele anima seus leitores a codificarem em imagens as idéias e conceitos, e não a literalidade narrativa dos cenários. O desafio não é o da reprodução fidedigna, mas o tradução conceitual. Imaginar conceitos é a principal novidade aberta pelos aparelhos de produção e reprodução da imagem. A esta capacidade Flusser dá o nome de *tecnoimaginação*. Tecnoimaginar implica em pensar de forma pós-histórica, reconhecendo que os gestos e ações humanas voltam-se, cada vez mais, não à transformação concreta do mundo, mas ao registro técnico pelo aparelho.

A questão pode ser mais simples do que soa à primeira vista. Quando fotografamos uma paisagem ou gravamos um vídeo, já estamos, em certo sentido, operando conceitualmente. Isso porque a câmera de um *smartphone* não é uma janela para o mundo, mas carrega conceitos em sua caixa preta. Uma fotografia não é conceitual porque assume determinada angulação ou perspectiva ou porque inevitavelmente é resultado do ponto de vista do manipulador, que decide registrar esta ou aquela pessoa, esta ou aquela paisagem. Uma fotografia é conceitual porque sua imagem é resultado da manipulação de um aparelho, que por sua vez é desdobramento material de sentenças científicas. Segundo Flusser, aparelhos são extrapolações concretas de língua.

Neste sentido, tecnoimaginar não é exatamente uma forma de pensamento que depende de uma apropriação da tecnologia reservada aos especialistas, mas uma estratégia de imaginação que reconhece o substrato linguístico, e portanto conceitual, dos aparelhos. Esta primeira forma de tecnoimaginação, que poderíamos caracterizar como *hightech*, está presente, para Flusser, na ficção científica contemporânea, pobre em suas narrativas à proporção de seus efeitos especiais. A pós-história não é superação da cultura alfanumérica, mas a sua incorporação. Preservar o elemento textual no trato com os aparelhos é também resguardar a nossa liberdade. De acordo com Flusser,

é jogar contra o aparelho. É por isso que insiste, até o final da vida, em escrever textos, no caso de *Angenommen*, textos para serem imaginados. Nesta primeira acepção de cenário, por fim, entende-se que Flusser escreve textos ficcionais e convida os seus leitores a tecnoimaginá-los.

Na segunda possibilidade significativa, o termo cenário se desvia sub-repticiamente da ficção para tangenciar o campo social da análise das probabilidades. Um cenário pode ser a descrição provisória de uma circunstância (política, econômica, cultural), como um comentarista de televisão costuma dizer que “o cenário atual da guerra nos mostra que...”, ou seja, um desenho momentâneo e aproximativo de uma facticidade, que não a descreve à perfeição, mas que, a partir de um conjunto de elementos comprobatórios, permite traçar um panorama a fim de melhor orientar-se. Um cenário também pode ser a projeção de mundos prováveis, numa espécie de pequena inversão da sugestão interpretativa anterior, como este mesmo comentarista de televisão costuma dizer que “diante deste quadro, muitos são os cenários possíveis”, ou seja, tendo em vista uma situação em teoria já cumprida, por exemplo, o país A lançou uma bomba no território do país B, um conjunto de consequências possíveis, de cenários, passam a ser aventados.

Como se disse, esta outra acepção não tem a pretensão de estabelecer uma correspondência com a realidade objetiva, de postular uma verdade. No entanto, mesmo que pelas vias da hipérbole, indica um cenário possível. Com muito cuidado, e algum receio, poderíamos dizer que, se a primeira conotação indica a criação de uma ficção, é como se a segunda indicasse uma pretensão de ordem mais intelectual e investigativa. Todo esforço de pensamento parte de uma cena primeira, não originária, pois não é disso que se trata, mas de um começo inventado. Isto também é tecnoimaginar: poder imaginar o que Aristóteles diria a Flusser, o que Flusser diria a Freud, etc. Pensar também pode ser isto: aproximar elementos díspares numa configuração provisória a fim de indicar uma possibilidade.

O próprio título do livro reforça esta segunda leitura da palavra cenário: *Angenommen, What if?, Suponhamos*. Flusser nos convida a adentrar um “como se”, a um “digamos que” ou a um “imaginemos que”, que é ficcional, como se viu, mas que também diz respeito, e portanto concerne, à nossa própria circunstância factual. Não é que a ficção não atravesse a nossa vida cotidiana. Muito pelo contrário. Como insiste Jacques Rancière (2012), o trabalho da ficção não é o de criar mundos fantasiosos, mas o de reorganizar as categorias sensíveis deste mesmo mundo em que vivemos. O esforço de *Suponhamos* é o de assumir radicalmente a ficção como pressuposto da reflexão crítica. Assim, a ideia de cenário como projeção analítica visa reforçar o caráter não-ingênuo da ficção – a literatura também é uma forma de conhecimento. É deste modo, como inicialmente sugeriu seu amigo Abraham Moles, que a ficção, em Flusser, pode ser também filosófica.

Uma terceira e não anunciada acepção da palavra cenário pode corroborar este último argumento. A etimologia da palavra remonta ao termo grego *skéné*, que também pode significar

“barraca ou qualquer construção ligeira que servisse de abrigo”. Neste sentido, um cenário pode ser, ainda, um abrigo provisório, uma configuração parcial, um instrumento de orientação descartável, porém útil. É em termos muito parecidos que Flusser define o seu conceito de modelo como “arapuca” (Flusser 1981).

Um modelo é a articulação linguística de conceitos. E conceitos são arapucas provisórias lançadas sobre o suposto dado concreto a fim de compreendê-lo. Modelos não revelam o ser, nem nada desvelam, mas servem para resolver problemas e explicar perguntas. Quando já não cumprem esta função, podem ser descartados. Um modelo é a articulação conceitual que tende a fatiar o dado concreto. É impossível formular um modelo que não deixe resto, que explique inteira e definitivamente o funcionamento da vida. Modelos são explicações incompletas. Eles funcionam como um guarda-chuva em dia de tempestade: protegem apenas a porção que sob ele se encontra, deixando descoberto, e vulnerável, todo o restante. Ao mesmo tempo, não há como se aproximar do dado bruto, orientar-se no mundo, senão através de modelos. Nossa capacidade de teorizar, de generalizar, está atrelada à elaboração de modelos. E quanto mais gerais os modelos, melhor o seu funcionamento, ainda que ao preço de se tornarem mais vazios e menos “reais”.

Se agora juntarmos as três acepções de cenário, pode-se concluir que *Angenommen* está composto de 22 breves ficções que funcionam como abrigos provisórios de modo a nos permitir imaginar o mundo contemporâneo. O livro também pode ser manipulado como um programa. Apesar do leve fio cronológico que atravessa os cenários, a obra pode ser lida aos saltos, como Flusser já havia assinalado que os capítulos de *Pós-história* poderiam ser lidos em ordem aleatória, e como sugere que se poderia reler *Universo das Imagens Técnicas* ao revés. O subtítulo da versão inglesa, “twenty-two scenarios in search of images”, que se aproxima do subtítulo de *Pós-história*, “vinte instantâneos e um modo de usar”, reitera esse aspecto programático.

III.

Se voltarmos, por um momento, às tentativas de classificação de Flusser, será curioso constatar como dificilmente encontraremos o termo “escritor”, na medida contrária em que são recorrentes os termos “teórico”, “filósofo”, “pensador”, “ensaísta”. A sua obra ficcional, portanto, não parece ser considerada tão volumosa, ou significativa, para garantir que se some a alcunha de “escritor” às suas demais determinações, como no caso de Paul Valéry, tomado por poeta e filósofo.

À primeira vista, poderíamos aceitar passivamente este dado, reconhecendo que Flusser sempre esteve, de fato, ao lado da verborragia e do ímpeto da articulação. Ele pouco seguiu os conselhos de Dora Ferreira da Silva, que lhe pedia que desse mais atenção ao ouvido e ao olvido – ao silêncio (Ferreira da Silva 1980). Realidade, para Flusser, era sinônimo de língua articulada. Se

não era um pensador sistemático, tampouco controlava o anseio constante de sistematização do pensamento.

Por outro lado, se assumimos que os textos ficcionais ocupam uma porção menor de sua obra, poderemos ser chamados a prestar contas, indicando quais dos trabalhos de Flusser são ficcionais, e quais não o são. Numa solução fácil, é possível apontar como “literários” *A História do Diabo*, *Natural:mente*, *Vampyrotethis Infernalis*, o próprio *Angenommen*, entre outros. No entanto, caso o interlocutor não se satisfizesse com a resposta, poderíamos ser convocados a explicar, por exemplo, em que nível *Natural:mente* é mais ficcional do que *Língua e Realidade*, ou mesmo em que proporção *Pós-história* é mais filosófico que *A História do Diabo*. Neste ponto, certamente a questão ganharia contornos mais complexos. O crítico se veria na mesma condição dos teóricos das letras do princípio do século XX, quando estes promoviam malabarismos retóricos para indicar o que faz de um texto, um texto literário.

Ainda que diante de uma obra aparentemente ficcional, como *Angenommen*, é possível identificar cenários mais, ou menos, literários, segundo o seu coeficiente de avanço sobre questões factuais ou a maior recorrência de referências objetivas. No que compete a este assunto, do ponto de vista do autor deste ensaio os melhores cenários são os que se assumem abertamente ficcionais ou os que se colocam, apesar do véu ficcional, como pequenos ensaios filosóficos. Como se percebe, mesmo a um hábil escritor como Flusser nem sempre é fácil sustentar a ambivalência entre ficção e filosofia.

De todo modo, a leitura dos 22 cenários permite depreender, para além do seu aspecto ficcional, as principais preocupações teóricas e existenciais que dominam o pensamento de Flusser no final dos anos 1980: a crise do Ocidente e o subsequente avanço de um Oriente informatizado; a tensão entre natureza e cultura, o natural e o artificial; a revolução epistemológica frente à dissolução da noção de “objeto” do conhecimento; as transformações nas formas de trabalho e a noção de aposentadoria; a dialética entre prática política e teoria teologizante; entre outros.

Em carta a Dora Ferreira da Silva, de 15 de dezembro de 1974, Flusser comenta que a amiga não deveria conhecer a sua faceta “science fiction” (Flusser 1974). Ele afirma que, no período em que escreveu *A História do Diabo*, ainda nos anos 1950, também escreveu várias histórias com bases científicas, mas com propósitos outros. Uma delas foi o *Bibliophagus*, um dos cenários de *Angenommen*, que envia anexa à carta e pede a Dora que leia com atenção, pois se encaixaria à realidade brasileira. Flusser gostaria de ter dado materialidade ao *bibliophagus*. Ele planejava pedir ao amigo Joan Fontcuberta que desse “vida” a essa espécie única de formiga através de montagem a ser fotografada ou por meio de programa de computador.

Ressalta-se, de imediato, que as primeiras produções filosóficas de Flusser foram acompanhadas por trabalhos ficcionais, ou melhor, a sua produção filosófica sempre foi ficção

filosófica. O *Vampyroteuthis Infernalis*, que aparece em 1987, em alemão, sintetiza uma obsessão antiga de Flusser com o octópode, desde *A História do Diabo*, no qual afirma que “do ponto de vista dos pólipos gigantesco que habitam os abismos dos oceanos são os cefalópodes o gênero mais ‘desenvolvido’” (Flusser 2008: 65), até *Gestos*, seu último livro publicado em vida, em 1991, no qual oferece com frequência o exemplo do octópode como contraponto ao humano.

A recorrência do bicho nos ensaios de Flusser se comprova em carta de 4 de março de 1986, na qual Maria Lília (1986), que se converte em sua agente de publicação no Brasil, sugere a Flusser que incluísse o “Vampirotoitus” numa trilogia, que contaria ainda com o “Diabo” e com um terceiro livro porvir, ou quem sabe com o já publicado “Natural:mente” (1978). Em resposta, Flusser admite que o “Vampyroteuthis” era uma espécie de continuação do “Diabo”, mas em sentido “mais irônico, fluido, o bicho habita a zona cinzenta entre ficção e realidade” (Flusser 1986).

O *Vampyroteuthis*, em sentido não distante ao *Angenommen*, é uma alegoria da pós-história. Não apenas porque o bicho vive pós-historicamente, e funciona, a partir daí, como um meta-modelo para o humano, mas porque esta fábula traduz, metodológica e praticamente, a ficção filosófica de Flusser. O seu pseudo-tratado é, a uma só vez, científico, artístico e político. De quebra, cumpre a função que, segundo ele, caberia aos textos na segunda metade do século XX: serem escritos para serem imaginados.

Assim como o *bibliophagus*, Flusser imaginou codificar o *vampyroteuthis* em imagem. A informação consta em cartas trocadas com o amigo Milton Vargas. Para Milton, a tentativa de criar bichos como o *vampyroteuthis* caminhava na mesma trilha da tentativa hitleriana de criar um homem de aspecto biológico superior, um super-homem puro e ariano. Milton conta que, à época, no final dos anos 1980, tinha a missão de gravar a série *Star Wars*, que era exibida às sextas-feiras, para que o neto pudesse assisti-la aos sábados, quando estava de folga da escola. Para ele, não havia diferença entre a fábula filosófica e o programa televisivo e, sarcasticamente, pedia ao amigo que redigisse urgentemente a biografia de um animal tão poderoso quanto Darth Vader, que pudesse superar, com sua espada luminosa, o lado escuro da força do inimigo (Vargas 1988).

A ironia de Vargas não passou incólume. Flusser responde poucos dias depois, quando havia acabado de apresentar o *Vampyroteuthis*, juntamente com Bec, durante evento em Frankfurt. “O bicho vai ter espada de ‘lazer’”. A partir desta frase, Flusser comenta a positiva repercussão da sua lula-molusco na Alemanha: voluntários levantaram o interesse em fazer um holograma; um biólogo molecular assegurou que estudaria a viabilidade genética do bicho; e um dos diretores da Guggenheim-NY manifestou o desejo de expô-lo. Flusser também promete que o disquete do “Vampy”, esse era o apelido carinhoso de seu monstro, ficaria pronto em julho. “Ficou claro, em

Frankfurt, que a ‘filosofia fantástica’ pode vir a ser disciplina tão rigorosa quanto o é a fenomenologia” (Flusser 1988).

Nesta mesma linha, outros exemplos poderiam ser mencionados, principalmente a partir da colaboração crítica com amigos. Inicialmente, os *sulfanogramas*, de Louis Bec, bichos à base de enxofre que o artista traz à Bienal de Arte de São Paulo de 1981, a convite de Flusser. Embora informados pelo rigor científico, os *sulfanogramas* assumem-se, desde o princípio, como mentiras, um contraponto à necessidade insistente da ciência em se declarar pura e objetiva. Os bichos proclamam o desafio de pensar uma sociedade que garanta ao humano a possibilidade de articular simultaneamente as suas dimensões artística, estética e política. Essa é a característica principal do que Flusser considera um modelo. “Por isto os sulfanogramas não são ‘ficção científica’, essa utopia à serviço dos vários estabelecimentos. São, pelo contrário, ‘ciência fictícia, ciência que se sabe figmento da mente, à serviço de uma sociedade mais digna do homem” (Flusser 1981). Segundo Flusser, o resultado do trabalho de Bec pode ser chamado de *paranaturezas*.

Há também a série *Herbarium* (1982), de Joan Fontcuberta, outro modelo que igualmente influenciou Flusser na fabulação do *vampyroteuthis*. O trabalho é composto por um conjunto de fotografias de plantas. Mas não são plantas “naturais”, pois se constituem a partir de detritos industriais, ossos, peças de plástico, pedaços de plantas e restos de animais que o artista recolheu na periferia de Barcelona. Mais do que plantas artificiais, as plantas de Fontcuberta são artificiosas. Algumas delas demonstram aparência monstruosa, assemelhando-se mais a feras não identificadas e a dinossauros do que a plantas.

As plantas de Fontcuberta não foram expostas fisicamente, isto é, as pequenas esculturas orgânicas-inorgânicas não foram levadas até a galeria de arte. A exposição está composta pelas imagens, sendo possível ao artista, a partir deste aspecto, assumir que suas plantas são o resultado da manipulação de informação fotográfica, e não de informação genética. Fontcuberta inventa mutantes, plantas que estão ausentes dos manuais da biologia, através da manipulação da objetiva.

Flusser (1985), ao afirmar que as plantas de Fontcuberta podem ser consideradas científicas, desmonta os valores nos quais está assentada a ciência. Se as plantas de Fontcuberta são artísticas, produções deliberadas de natureza, elas não defendem, ao manifestar abertamente o seu gesto operativo, nenhum valor definitivo, ao contrário das plantas geneticamente adulteradas, que ao se postularem úteis e benfeitoras – reproduzem-se, não morrem com a peste e servem à alimentação –, assumem o pragmatismo e a funcionalidade como valores primordiais e, para além disso, tentam fazer passar esses valores como neutros. O lado mais nefasto da ciência é o de que trabalha, enquanto prática da pureza, para um melhoramento da condição física e moral do humano.

Em sentido muito próximo, Flusser afirma que as garças do conto de Guimarães Rosa colocam em xeque o caráter descritivo e objetivo das ciências ditas naturais. As garças, como elas

de fato existem, não estão nos livros de biologia, mas no conto de Rosa: “A natureza das ciências naturais é uma abstração da natureza de contos como este, e as diversas espécies e gêneros da biologia são abstrações dos bichinhos se-mexentes” (Flusser 1964). É na palavra “se-mexente”, por exemplo, que a naturalidade da garça se manifesta em sentido autêntico.

É ingênuo considerar que o trabalho da literatura é partir dos dados concretos para, com movimentos de distorção, ampliação e hiperbolização, construir mundos imaginários. A ironia não é distorcer o real, mas fazer notar que o real apenas se realiza no gesto da invenção: “Criticando a língua de Guimarães Rosa, estaremos fazendo ‘ciência natural’ num sentido ontologicamente mais imediato que pelo sistema da física ou da biologia” (Flusser 1964).

IV.

Antes de avançar ao eixo final desta argumentação, cumpre resumir o que se tentou estabelecer nas seções anteriores: a) a apreciação da obra de Flusser está acompanhada de um esforço recorrente de classificação, que não é incomum às ciências humanas de modo geral. Assim, o autor intercala entre o cânone e o marginal, ambivalência esta que o próprio Flusser alimentou. De todo modo, estabilizar esta balança em nome de uma definição essencial não parece o caminho mais adequado para critica-lo; b) partindo das acepções possíveis da palavra cenário, vimos que os capítulos de *Angenommen* flutuam entre a ficção e a análise filosófica, aspecto, por final, marcante em toda produção flusseriana; c) a partir da comparação com outras obras de sua autoria e da colaboração com artistas e escritores, visou-se incluir *Angenommen* no contexto dos trabalhos anteriores de Flusser e indicar, sobretudo, que os pressupostos metodológicos e epistemológicos também eram próximos.

Posto isso, a ideia dos próximos parágrafos é, para além da análise individual dos cenários, que também seria produtiva, depreender uma linha de reflexão que atravessa o livro e que pode ser relacionada, segundo a presente leitura, a questões relativas à ética e, principalmente, ao engajamento, noção tão fundamental para Flusser.

No primeiro cenário, “Suponhamos”, que, como se disse, apresenta os cenários vindouros e explica o funcionamento do jogo, dois personagens saltam à vista: o terrorista e o futurólogo. O primeiro é impaciente, vai ao encontro do futuro, em suma, é *engajado*. Já o segundo tem o mérito de reconhecer que o futuro é o que advém – *ad-venire* –, portanto aventura. Por esse ponto de vista, o autor do livro admite que a série que se inicia (o livro) estaria mais alinhada à posição do futurólogo, pois este promete aventura de modo a despertar curiosidade. E curiosidade, segundo o narrador, é o que faz com que as pessoas se ponham na ponta dos pés, com que suponham o futuro. Assim, se o terrorista é mais engajado, o futurólogo é mais teórico.

A curiosidade, no entanto, prossegue o narrador, é irracional. Ela tenta saltar do hoje ao amanhã. Neste ponto, a série de cenários que se abre é movida por uma aventura irracional, um convite a uma viagem improvável. O futurólogo, embora teórico, desenha um futuro cinzento, pois tenta calcular apenas probabilidades, enquanto o ser humano é animal que se aproxima do improvável: “And that's why the unseasoned soup of the futurologist is unpalatable. The series of scenarios introduced here promises to be flavorful. It will project improbabilities” (Flusser 2022: 3).

A falha capital do futurólogo é excluir a morte do horizonte. É apenas com a eliminação da condição finita do humano que se pode imaginar um cálculo exato: “Probability is a chimera, its head is true, its tail a suggestion. Futurologists attempt to compel the head to eat the tail (ouroboros). Here, though, we will try to wag the tail” (Flusser 2022: 3). A conclusão é que não se pode, ao mesmo tempo, abraçar a ficção e a verdade. Daí, no caso de Flusser, a admissão da ficção filosófica.

Mas a ficção filosófica também não deve ser vista como a solução do dilema – o terceiro termo ideal. No décimo sétimo cenário, “À paz perpétua”, o autor retoma a questão, mas substitui os personagens. Entram em ação, desta feita, o agente e o jogador. O primeiro é o que se mantém na correria dos dias e que está acochado pela urgência. É um ator que protagoniza sua própria agonia e antagoniza com todas as outras vítimas da mesma correria. Já o segundo se opõe ao curso das coisas, pois seu mundo não é mais objetal, mas conjunto de possibilidades tornadas presentes. As coisas não mais fogem dele, mas podem ser armazenadas em memória manipulável. É neste sentido que o jogador (*homo ludens*) também é chamado de artista: “Its is evident that the dealer acts in accordance with the program of the artist. The artist proves to be the dramaturge of the drama History, and the dealer proves to be his chess piece, his puppet. We total artists at rest, we, the programmers of all dramas and agonies, paradoxically represent the source of all acts. We are the unmoved movers, the motors behind all motives” (Flusser 2022: 64).

A partir do final dos anos 1960, é recorrente em Flusser a postulação da figura do *homo ludens*, do artista programador que não produz obras de arte, mas oferece jogos que devem ser manipulados, complementados em sentido crítico e criativo, pelo espectador. O artista assume a posição de um futurólogo que brinca com o improvável. O futurólogo, apesar de não se engajar como o terrorista, não é um jogador autêntico, segundo o autor, pois se limita a cogitar o mais provável. É um teórico que se limita a operar com as regras estabelecidas. Já o artista trabalha para reprogramar as regras. Ele joga sobre. É no esforço – desesperado e improvável – de se transformar em artista que Flusser retorna à Europa, no começo dos anos 1970.

Na referida data, as possibilidades no Brasil parecem esgotadas. Ele, de fato, investe em várias frentes, mas em nenhuma delas alcança a resposta esperada. Ele avalia que a rotina em São

Paulo havia se tornado “irracional”. Podia-se fazer muito pouco, e do pouco que se fazia colhia-se resultados irrisórios comparados aos esforços e gastos despejados. Era “banal” o que se aprendia e se absorvia nas últimas tentativas de engajamento. Em carta a Dora Ferreira da Silva, de 29 de dezembro de 1975, Flusser confessa que prorrogou a volta em razão do apego aos amigos e ao que chama de “coisas brasileiras”, além da paixão sempre admitida dos filhos pelo país, mas que chegara o momento decisivo a partir do qual “um dos pratos da balança superou definitivamente o outro” (Flusser 1975).

A sua última grande tentativa de engajamento na cultura brasileira também estava encerrada. E sem sucesso. Com o fracasso do “modelo Bienal” ou do “laboratório Bienal”, Flusser reconhece, em carta a Edmar de Almeida, que “Desisti, com a Bienal, também de toda Jerusalém terrestre” (Flusser 1972). Ele abandona, com a Bienal, toda possibilidade de aplicação de um modelo teórico a uma realidade social.

Ao mesmo tempo, o interesse por sua obra na Europa começa a crescer, e Flusser também vê no retorno a chance de criar outra forma de engajamento, ou mesmo de abrir mão de todo engajamento, conforme admite em carta a Miguel Reale: “Mas principalmente há isto: lá não me engajo. Os europeus que se danem, desde que me paguem. Posso fazer lá o que me compete fazer por vocação, sem respeito pela sociedade. A saber, no momento: posso isolar-me para escrever uma análise da minha circunstância imediata, inspirada pela fenomenologia, a chamar-se, talvez, (‘coisas que me cercam’), título aliás de uma coletânea de artigos meus a serem publicados pela Comissão Estadual de Cultura, cujo manuscrito, aceito e pago com cem cruzeiros, está tramitando atualmente pelos labirintos kafkianos desse aparelho administrativo. De forma que talvez poderia ser na Europa ‘homem famoso’, mas quase certamente poderia trabalhar sem estar perturbado por engajamento” (Flusser 1971).

Ele se mostra convencido que, na situação atual, e na dele em particular, o isolamento “é a única forma de existência digna”, mas não deixa de sofrer, ainda assim, “fome de engajamento”: “Resumirei o juízo (o qual, ele também, poderia ser elaborado com facilidade): sinto-me muito bem no isolamento, e penso e escrevo relativamente bem nele, mas sinto que estou sendo inútil aos quais estou interessado” (Flusser 1975b).

Ele procura por uma forma possível de engajamento no recolhimento. Um engajamento desterrado que não dependesse da conjuntura factual, que não precisasse responder a uma realidade social específica. Flusser conclui que é no articular do que me é totalmente diferente que se manifesta o engajamento mais autêntico, e que é na Europa onde poderia melhor acompanhar as transformações nos gestos humanos, ter mais tempo para escrever, interlocuções mais qualificadas e menos problemas cotidianos. É por isso que se demite do Brasil. Flusser naturalizou-se brasileiro na década de 1950, e afirma que “demorou até o ano de 1972 para que eu me decidisse, de maneira

dolorosa, a desistir de meu engajamento no Brasil e fosse morar na Provença, esse anti-Brasil” (Flusser 2007: 229).

A decepção de Flusser com o Brasil não era, especificamente, com o Brasil, mas parte da descoberta de que a ideia de pátria é a “sacralização do banal”. Para manter a sua liberdade apátrida, ele lembra que é necessário recusar essa mistificação dos hábitos. Isso não implica em recusar as ligações feitas no Brasil, pois se sentia responsável por elas, mas abrir-se a outras ligações, às quais poderia incorporar a experiência brasileira. “Não é que o Brasil não seja a minha pátria, pois ‘pátria’, para mim, são os homens pelos quais eu tenho responsabilidade” (Flusser 2007: 230). A partir daí, poderíamos indagar: é possível um engajamento desterrado? Essa é a tentativa de Flusser: engajar-se nos interlocutores brasileiros, sem precisar engajar-se no Brasil.

Será por isso que, a partir da década de 1980, Flusser insista recorrentemente que as imagens técnicas desprezam a realidade objetiva? Será por isso que, também neste período, desvie levemente o seu argumento e passe a admitir que pensar o mundo contemporâneo não era mais propor modelos, mas jogar estrategicamente com modelos? O que significa, para a continuidade do pensamento de Flusser, a desistência de “toda Jerusalém terrestre”? Como conjugar desterramento apátrida e desengajamento social? O engajamento está pautado nos gestos, e não em lugares, como ele aponta? Flusser retorna à Europa e escreve a sua autobiografia, *Bodenlos*, um “monumento ao engajamento”: “Aqui [com *Bodenlos*] jaz um engajamento nascido em 1940, morto no campo de batalha em 1972, e a espera pela ressurreição dos corpos” (Flusser 1973).

Grosso modo, isso que se define como engajamento é decisivo para Flusser, como consta em sua autobiografia: “... todos os temas têm sido e continuarão a ser variações de um único: o problema do engajamento a partir de uma situação sem fundamento. Isto é assim porque a própria vida da gente (vida-ensaio) é variação desse único tema, o qual pode aforisticamente ser formulado como: ‘busca de fé na desgraça’” (Flusser 2007: 81).

A este axioma existencial que define o engajamento, *busca de fé na desgraça*, poderíamos somar outro, por nosso conta, de ordem epistemológica: *busca do ponto de vista improvável*. Flusser recusa o engajamento (terrorista) e a teoria cientificista (futurólogo). A recusa está acompanhada da admissão que o terceiro termo, a síntese ideal, não está dada. A ação do artista não tem lugar, é improvável, mas, nem por isso, é utópica – sem *topos*. A utopia está ao lado da ficção científica. É projeção de imaginário que não serve ao conhecimento.

Em alguns dos cenários de *Angenommen*, um ponto de vista aparentemente privilegiado ganha protagonismo, como se pudesse finalmente resolver o problema humano, servindo-nos de modelo. É o caso do nono cenário, “Milagre Econômico”. Neste capítulo, nos deparamos com a *taenia solium*, nosso parasita, que superou a necessidade econômica (subestrutura social, segundo a teoria marxista), pois já tem a sua subsistência assegurada sem esforço.

A tênia, que não precisa trabalhar, está liberada para a vida orgiástica. E como carrega, em si, os órgãos sexuais masculino e feminino, pode fazer sexo e reproduzir-se ao seu bel prazer. Ocorre que, como seu próprio nome científico apregoa, o bicho é solitário, não tem o outro. A tênia tem o sexo e a reprodução, mas não tem o amor – logo, é modelo que deve ser descartado.

Deste modo, conclui-se que Flusser coloca em jogo a proposição de um pensamento não-totalitário e não-totalizante – sem sangue, sem terra, sem pátria – que não recaia na conversa fiada da universalidade das ideias. A aposta de Flusser, em *Angenommen* e em outras obras, é na improbabilidade do amor. Como afirma em carta a Mira Schendel, de 22 de setembro de 1980, sua busca é por uma “aisthesis (*koerperliches Erleben*), como método de crítica política” (Flusser 1980). A ética de Flusser ainda não alcançou o presente.

Referências bibliográficas

- Campos de, H. (05.02.1999). Entrevista a Ricardo Mendes, São Paulo: FAAP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n7RgOVP1SRA>, Arquivo Vilém Flusser – São Paulo.
- Cotrim, L. (23.12.1967). A mundanidade da Bienal. In: São Paulo, *O’Estado de São Paulo*.
- Ferreira da Silva, D. (07.04.1980). Carta a Vilém Flusser. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (2011). *Vampyrotheuthis Infernalis*, São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2008). *A História do Diabo*, São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (22.09.1980). Carta a Mira Schendel. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (14.12.1973). Carta a José Bueno. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (29.01.1990). Carta a Maria Lília Leão. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (13.09.1990b). Carta a Maria Lília Leão. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (15.12.1974). Carta a Dora Ferreira da Silva. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (05.12.1972). Carta a Edmar de Almeida. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (27.10.1975b). Carta a Gabriel Borba Filho. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (07.04.1986). Carta a Maria Lília Leão. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (24.03.1988). Carta a Milton Vargas. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (1985). *Fontcuberta’s photographed plants*. In: Fontcuberta, J. (1985). *Herbarium*, Berlin: European Photography, 1985.
- Flusser, V. (1981). *Os sulfanogrados de Louis Bec*. Vilém Flusser Archiv, Berlin. (Texto também consta nos anais da Bienal de São Paulo).
- Flusser, V. (2000). *Angenommen. Eine Szenenfolge*, Gottingen: European Photography.
- Flusser, V. (2022). *What if? Twenty-two scenarios in search of images*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Flusser, V. (29.12-1975). Carta a Dora Ferreira da Silva. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Flusser, V. (2007). *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (22.02.1964). *Da flauta de Pã*. In: São Paulo, *O’Estado de São Paulo*.
- Flusser, V. (01.10.1971). Carta a Miguel Reale. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Gasset, J. O. y. (2014). *A ideia do teatro*. Trad. J Guinsburg, São Paulo: Perspectiva.
- Leão, M. L. (04.03.1986). Carta a Vilém Flusser. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti, São Paulo: Martins Fontes.
- Rosa, J. G. (2001). *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Silviano, S. (2018). *Genealogia da Ferocidade: ensaios sobre o Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, Recife: Cepe.
- Vaihinger, H. (2011). *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. Johannes Kretschmer, Chapecó: Argos.
- Vargas, M. (17.03.1988). *Carta a Vilém Flusser*. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlin.