



VELEJAR É PRECISO:  
PENSAMENTO CRIATIVO, DISPOSITIVO E RELAÇÃO  
NO UNIVERSO DAS IMAGENS TÉCNICAS.

André Fernandes da Paz

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, COPPE, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Engenharia de Produção.

Orientador: Roberto dos Santos Bartholo  
Junior

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2013

Paz, André Fernandes da

Velejar é Preciso: pensamento criativo, dispositivo e relação no universo das imagens técnicas/ André Fernandes da Paz – Rio de Janeiro: UFRJ/COPPE, 2013.

x, 236 p.: il.; 29,7 cm.

Orientador: Roberto dos Santos Bartholo Junior

Tese (doutorado) – UFRJ/ COPPE/ Programa de Engenharia de Produção, 2013.

Referências Bibliográficas: p. 227-236.

1. Pensamento 2. Criatividade 3. Dispositivo I. Bartholo Junior, Roberto dos Santos II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, COPPE, Programa de Engenharia de Produção. III. Título.

Ao nano.

Agradecimentos:  
Ao Bartholo, pela oportunidade;  
A Inez, minha mãe, pela revisão atenciosa;  
A Grazi, pela presença e companheirismo;  
A Marise, Júlia, Moana, Diana, Miguel, Ivan,  
pelas ajudas e interlocuções nos quatro anos do trabalho.

Resumo da Tese apresentada à COPPE/UFRJ como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Ciências (D.Sc.)

VELEJAR É PRECISO:  
PENSAMENTO CRIATIVO, DISPOSITIVO E RELAÇÃO  
NO UNIVERSO DAS IMAGENS TÉCNICAS

André Fernandes da Paz

Dezembro/2013

Orientador: Roberto dos Santos Bartholo Junior.

Programa: Engenharia de Produção

A tese é resultado da concepção e experimentação de uma forma de pesquisa e escrita, inserida em uma proposta ampla de prática de pensamento pessoal e contemporânea, como orientadora de uma estética da existência. As reflexões sobre esse processo são contextualizadas pelos cenários apontados por Vilém Flusser como o *universo da imagem técnica*. De acordo com a noção de dispositivo, entende-se pensamento como um exercício criativo de linguagens e mídias de forma relacional e interativa. A partir de contribuições de Flusser, Foucault, Richard Rorty e Martin Buber se discute questões como: pensamento imagético, webdocumentário, ascese criativa. Por fim, são propostas as noções de sabedoria como performance pessoal e pensamento analógico.

Abstract of Thesis presented to COPPE/UFRJ as a partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Science (D.Sc.)

SAIL MUST:  
CREATIVE THINKING, DEVICE AND RELATION  
IN THE UNIVERSE OF TECHNICAL IMAGES

André Fernandes da Paz

December/2013

Advisor: Roberto dos Santos Bartholo Junior

Department: Industrial Engineering

The thesis is the result of designing and experimenting a form of research and writing, embedded in a broad proposal of practice personal and contemporary thought as a guiding for a aesthetic of existence. The reflections on this process are contextualized by the scenarios mentioned by Flusser as the universe of technical images. According to the notion of device, it is understood thinking like a creative exercise of languages and media so as relational and interactive. From contributions from Vilém Flusser, Michel Foucault, Richard Rorty and Martin Buber, the work discusses issues such as: imagistic thought, webdocumentary, creative asceticism. Finally, the notions of wisdom as personal performance and analogical thinking are proposed.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 1

I. VELEJAR 13

II. RAJADAS FLUSSERIANAS 81

III. PENSAMENTO IMAGÉTICO E EXPERIMENTAL 137

IV. ASCESE E ESCRITA VIRTUAL 164

V. PENSAMENTO ANALÓGICO 197

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 227

## SUMÁRIO ESTENDIDO

### VELEJAR É PRECISO: PENSAMENTO CRIATIVO, DISPOSITIVO E RELAÇÃO NO UNIVERSO DAS IMAGENS TÉCNICAS

#### APRESENTAÇÃO 1

Uma espiral errante e nebulosa (1); Velejar é Preciso (7).

#### I. VELEJAR 13

Pesquisa-Ação-Criação (12); Vilém (19); Por formas criativas de pensamento(22); Fábrica de *conhecimentos* (27); Dispositivo criador de um *si* profissional (30); Filosofia Prática e Cuidado de Si (34); Michel (36); Por uma pesquisa como cuidado de si (38); Richard I: redescições (41); Richard II: Identidade e ironia (45); Filosofia e Redescição (50); Mundo Mudo (53); Ascese Criativa (56); Do contemporâneo ao singular (59); Desafio pós-hermenêutico (61); Martin (64); Uma presença, mil imagens (67); Interação, Encontro e Relação (71); Um processo criativo pessoal (73); Pesquisa como errância (76); Pesquisa como travessia antropofágica (79).

#### II. RAJADAS FLUSSERIANAS 81

O Universo das Imagens Técnicas (81); Imaginação alucinante e razão prostituída (84); Caixa-preta (87); Escalada de Abstração Materializadora(90); Formigueiro Telemático e Criativo (93); Nômades: fractais aos ventos (97); Grades holográficas (100); Novas tendas de Jacob (105); Driblar o programa e preparar-se (111); Filosofia da emigração (115); Filosofar no poliverso híbrido (119); Viagem: travessia íntima (122); Estrangeiros (127); Velejar íntimo (131); Entre Náufragos (134)

#### III. PENSAMENTO IMAGÉTICO E EXPERIMENTAL 137

Espelho Partido (137); Documentário de dispositivo (140); Dispositivo (143); Estética Relacional (144); Jogo de Cena (146); Eduardo (147); Filmefobia (150); Terra Deu, Terra Come (152); Pensamento Imagético: além das dicotomias (153); Webdocumentário de dispositivo (155).



#### **IV. ASCESE E ESCRITA VIRTUAL 164**

Preceito de vida: cuidado de si (164); Conversão do olhar (164); Recuo (166); Escolas: formas de vida (166); Exercícios espirituais (168); Ascese: intermediação cotidiana (170); Ascetes e sujeitos (173); Exame de Consciência (175); Dupla Tomada de Consciência (176); O sábio: uma imagem (177); Salvação: autonomia sobre si (179); *Hypomnémata*, leitura e escuta (180); *Hypomnémata*: de nós para nós (183); Escritura: ferramentas e experimentação (185); *Parrhesía* (186); *Parrhesía*: engajamento ontológico (187); Escrita: compartilhamento do próprio (190); *Hypomnémata* virtual (191); Hipertexto: caixa de ferramentas (192); Escrita textual: artesanato visceral (195).

#### **V. PENSAMENTO ANALÓGICO 197**

Moral do Espetáculo e Entretenimento (197); Show do Eu (201); Cultura Somática (204); Um sábio que não tem ideia (207); Entre sabedoria e filosofia (210); Entre forma e maneira de viver (211); Atravessar e interagir habitual (214); Ação performativa singular (216); Performance (218); Estética da performance pessoal (220); Pensamento analógico (222).

#### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 227**

## APRESENTAÇÃO

### Uma espiral errante e nebulosa

Accept loss forever  
Be in love with your life  
Jack Kerouac

Escrevo como se fosse uma aventura peculiar: atravessar intimidades que estejam aquém ou além das palavras. Do exercício desse paradoxo espero, por um lado, alguma forma imprevisível de consolidar ou transformar meus atos habituais em relação a mim mesmo e às outras pessoas; por outro, compartilhar pela escrita algo que seja ao mesmo tempo útil e provocador para os leitores no mesmo sentido. Mas não venho nesta tese falar sobre minhas intimidades. *Sobre* não me parece uma preposição adequada. Escrevo *a partir e para* coisas indizíveis como sutis reconfigurações das marcas pessoais. Por mais impessoais que sejam as palavras lidas daqui por diante, o ato de escrevê-las é que encarna algo íntimo. Essa não é apenas uma idiosincrasia, mas uma proposição fundamental da prática de pesquisa do projeto. Como as coisas que nos marcam insistem em permanecer corpo adentro nas veredas da vida, as motivações deste trabalho já estavam presentes desde algum momento do qual não me lembro e de algum lugar que não consigo mais sequer vislumbrar. No entanto, posso contar de forma breve, por exemplo, algo que permanece em minha memória como um esboço de uma dinâmica que voltará encarnada em palavras em diferentes tonalidades como um bolero de Ravel.

Com meus pais e irmãos, costumava passar férias em Poços de Caldas, cidade que fica há algo como sete horas de carro do Rio de Janeiro, onde vivíamos. Visitávamos nossos primos da mesma idade. Foi em alguma dessas viagens que meu pai comprou uma fita cassete do Raul Seixas em uma parada de ônibus. As letras simples de músicas de três ou quatro acordes faziam críticas comportamentais, com um viés contracultural e místico comum nos anos 70. Estávamos, porém, nos anos 80. Em particular, o sucesso *Metamorfose Ambulante* ficou na minha cabeça durante dias. Foi para mim uma experiência afetiva que descrevo hoje como um momento de aprendizado. Ali vivenciei e verbalizei sentimentos, percepções, sensações. De alguma forma - que não sei nem pretendo precisar - percebo hoje como se houvesse acontecido uma reconfiguração de minhas

marcas. Ao me deslocar e interagir, mergulhado em uma circunstância não familiar, ainda que cercado de familiares, me transformei. Ou, talvez, melhor, pequenas transformações ocorreram em mim a partir do contato com um sucesso de música rock-pop, de frases melódicas que já representavam na época um clichê. Escutei, recantei para mim mesmo, compartilhei e conversei a respeito com meus primos. Não compus, não gravei, não tive nenhuma relação com o processo criativo daquela canção. Mas a particularidade dos afetos vividos e as redescições singulares que vivi a partir de então foram minhas: aconteceram de forma singular em mim.

Em sua singularidade, essa experiência não deixa de ter também semelhanças com outros momentos ao longo da vida. Esse breve relato apenas sintetiza de forma simplória algumas das motivações mais presentes, que acabaram se tornando questões às quais dediquei bastante atenção. Vivenciar, verbalizar, aprender, interagir, vivenciar, relacionar-se. Essas palavras e muitas outras de significados não muito distantes se tornaram uma espécie de espiral através da qual, de forma prática e recorrente, penso, experimento e tento agir até hoje. Essa nuvem de palavras se conforma ao mesmo tempo como resultado e catalisador de um circuito de observação, reflexão e ação pessoal. Paralelamente, desde não sei quando, percebo a vida como uma espécie de travessia ou de viagem, na qual as experiências e aprendizagens são possibilidades de trazer alguma forma de sentido à jornada. Experimentar para aprender. E basicamente isso significa alguma espécie de melhora na forma como atravessar, interagir e relacionar-se - onde os próprios critérios do que seja melhor estão sujeitos à constantes reformulações. Este trabalho é mais uma ciclo dessa espiral sobre tal nuvem, mais uma etapa de reformulação, reconfiguração, redescição. Esta etapa, entretanto, tem especificidades inéditas na minha trajetória, sobretudo, em função do grau e forma de atenção e dedicação que uma tese de doutorado exige na universidade. Dessa forma, a nuvem certamente ganha aqui zonas de maior densidade, por vezes obscuras, cenário de tempestades. Mas não deixa também de manter suas frentes difusas, onde as palavras surgem e se dissolvem como se fossem etéreas.

Quando entrei para a universidade, pretendia, como pelo menos a maioria dos jovens, me profissionalizar. Mas essa nunca foi uma prioridade para os meus estudos. Era mais uma etapa na jornada de experiências, de maneira que segui atravessando seus ambientes de forma não muito diferente da que fazia do lado de fora. Ali passei a me aproximar de círculos de pessoas que estudavam temas filosóficos e de ciências humanas em geral, enquanto cursava ciências econômicas e me envolvia com a economia política. Sempre gostei de estudar, mas nunca consegui me enquadrar nas fronteiras das disciplinas - me sentia provinciano. As reflexões sobre as relações entre viver e pensar ganharam

densidade a partir das leituras, debates e diálogos em torno das contribuições teóricas de uma série de autores de diferentes tradições e escolas de pensamento. Nesse momento, tive contato com textos e pensamentos densos, sofisticados, complexos, referências para os diversos nichos universitários: tradições, disciplinas, gerações. Frequentava aulas, grupos de estudos, rodas de confraternização e festas de diferentes universidades, faculdades, escolas. Me encantei com todo esse universo. Talvez seja melhor chamar de poliverso. Afinal, me parecia, sobretudo, diferentes universos, maneiras de se versar, argumentar e perspectivar o mundo. Esses espaços de convivência eram influenciados pelas linguagens e conceitos de origem textuais. Para mim, conformavam espécies de tribos, comunidades de verbetes que ritualizam diálogos, gestos, atitudes. Sentidos que costumavam relações afetivas. E práticas, sobretudo práticas e formas de se relacionar consigo mesmo, com as pessoas e o mundo.

Aos poucos, fui me interessando cada vez menos pelos detalhes e aspectos formais desses nichos por onde passava e, cada vez mais, pelas experiências de imersão em suas redes e tramas de argumentos, práticas e afetos. Ao entrar em cada universo desses, de alguma forma me transformava. Imergia um, emergia outro. Nem tão diferente que não fosse o mesmo, nem tão igual que não houvesse mudanças por mim identificáveis. Deslocamentos em trânsito, trânsito entre deslocamentos. Me interessava o exercício da troca: aprender e compartilhar, principalmente, através da palavra, do diálogo. Em cada lugar desses, me chamava atenção o comportamento, valores, gestos e atos das pessoas, sobretudo, nas relações entre elas e com os outros, estrangeiros desses mundos. Mais especificamente, fui me interessando pela relação entre o que se convencionava como conhecimento, a forma de pensar, os estudos, por um lado; e os atos, atitudes, comportamentos e formas de vida adotadas, por outro.

Apesar das diferenças entre os ambientes universitários, cada vez mais, algumas semelhanças me saltavam aos olhos. Entre elas, as práticas de estudo em geral não mudavam muito entre os diferentes nichos: aulas expositivas de informações resumidas de textos, acompanhadas de leituras complementares dos mesmos textos ou similares. A grosso modo, até hoje, o regime de comunicação das aulas se baseia em um professor, dotado, a princípio, de informações privilegiadas. O professor expõe de forma oral um conjunto de informações provenientes de textos para um grupo de alunos e tenta sanar eventuais dúvidas. Aplica exame ou exige trabalhos para avaliar o que supostamente o alunos aprenderam. Em outros termos, o professor avalia se os alunos conseguem memorizar, pelo menos durante o espaço de tempo da avaliação, as informações das

autoridades teóricas escolhidas por ele mesmo<sup>1</sup>. Como cada aluno tem vários professores e um volume de aulas e leituras irrealizáveis, é comum, como tática de sobrevivência, manter uma relação desvinculada com o conhecimento, movida apenas por essa memorização temporária para a avaliação. Busquei e vivenciei também algumas exceções a essa dinâmica em grupos de estudos e aulas em diferentes áreas, onde a meu ver a relação com o que se estudava me parecia ter maior reverberação pessoal. Não me parece ser uma coincidência que nesses grupos também prevalecia uma proximidade maior entre professores e alunos. Havia atividades alternativas, como leituras literárias, filmes, visitas a exposições ou mesmo confraternizações em bares, festas e caminhadas na Floresta da Tijuca. Essas vivências me trouxeram experiências mais férteis no sentido de mudanças pessoais para a minha vida e para seguir percebendo novas formas de relação entre o viver e a experiência de pensar.

Nesse sentido, fui para a pós-graduação em busca de práticas de estudo mais próximas da ação e que atravessassem as fronteiras das disciplinas. Parei no Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social (LTDS), sob a coordenação do professor Roberto Bartholo. Lá - ou aqui - trabalhei em projetos, fiz o mestrado e, agora, o doutorado. Encontrei um espaço onde, pelo menos a meu ver, experiência pessoal, pesquisa e projetos podiam estar articulados. Um ambiente onde podia de fato experimentar: lançar-me ao estudo e ao trabalho como uma aventura de encontro com alteridades, como práticas que em simultâneo tentem realizar algo importante para outras pessoas e transformem quem as realiza. As aulas - se é que assim convém chamar - coordenadas pelo Bartholo não se enquadram no regime de comunicação de informações textuais. Todos leem juntos um livro em um ritmo lento que enseja interpretações e comentários. A leitura não é apenas um exercício eventual e interessado de memorização de conteúdos. Mais importante do que as informações e reflexões dos textos é o que fazemos com elas, como as incorporamos e reverberamos em ações e projetos. A relação com o que se estuda é antes uma digestão do que um domínio interpretativo da obra de um autor. Os temas das obras não dizem respeito diretamente aos projetos práticos. É muito comum os livros serem de autores que são organizados nas prateleiras de filosofia das livrarias. Mas a prática de leitura e estudo não condiz com as correspondentes com que tive contato nos departamentos dessa disciplina. Não são aulas para profissionais, mas para pessoas que exercem ofícios - entre eles, o de pesquisador. Cada um formula sua pesquisa a partir do trabalho e convivência nesse ambiente. Os temas podem ou não ser aqueles diretamente tratados nos projetos realizados. O que me parece trazer uma relativa unidade ao conjunto de pesquisas trata, sobretudo, da dimensão imprecisa das posturas e atitudes que conformam as práticas de

---

<sup>1</sup>Não sei até que ponto esse regime atende ao propósito profissionalizante da atual universidade, sobretudo, no contexto das novas tecnologias de comunicação, mas isso foge aos propósitos deste trabalho.

experimentação e realização de projetos. O que muitas vezes é chamado de forma geral como uma postura dialogal.

Da convivência com o Bartholo e todos aqueles que compartilham esse espaço, tive contato com alguns autores durante um pouco mais de dez anos. Dos encontros concretos, pude vivenciar encontros com personagens a partir dos quais não poderia seguir sendo o mesmo. Foi assim que encontrei Martin Buber e seus diálogos, relações, encontros. Leopoldo Zea, autenticidade, originalidade. Ivan Illich, nascimento do livro texto. Richard Rorty, pragmatismo, ironia, contingência, solidariedade. Vilém Flusser e o universo da imagem técnica e do nomadismo. De algumas maneiras que não sei precisar, convivi com pessoas e projetos de cunho social que reverberavam a prática desses estudos. Da minha parte, era evidente que a digestão das obras transformavam minha maneira de ver e me comportar, assim como minha atividade em projetos variados. Dentre eles, fiz uma dissertação de mestrado que interpreta e analisa a obra de Leopoldo Zea. Fiquei satisfeito com o resultado, mas não com o processo. Ficou claro que precisava de projetos mais criativos. Mais tarde, em paralelo com o estudo da obra de Flusser e a chegada da imagem técnica, encontrei nas linguagens audiovisuais um caminho mais gratificante nesse sentido. Realizei um documentário a partir da relação com meus avós, enquanto pesquisava e escrevia sobre documentário de dispositivo. Rorty e Buber estavam sempre presentes. A partir daí, me convenci da importância de se conceber diferentes processos criativos com novas experiências em foco, nas quais se cultiva a abertura ao acaso e ao encontro com a alteridade. Com a leitura de Illich e em sintonia com a efervescência da cultura digital, passei a me interessar cada vez mais pelas potencialidades criativas que as novas tecnologias de comunicação traziam enquanto possibilidades de práticas de pensamento e criação artística. Me dediquei ao estudo e exercício criativo em outras linguagens como a fotografia, o vídeo-arte e a poesia em outros espaços fora da universidade. Não faltaram descaminhos e momentos de perda de si mesmo. Graças a eles, toda essa trajetória, pelo menos assim relatada, converge para o projeto de doutorado.

Quando entrei para o doutorado, já não me interessava mais propriamente o conhecimento em forma abstrata e teórica, como aspiração à descrição minuciosa das causas e efeitos de qualquer fragmento da realidade, sua apreensão. O que me chamava atenção eram os atos pessoais e suas motivações, como o exercício do pensamento poderia relacionar-se com os próprios atos, como pensar poderia ser uma arte. Nesse sentido, a própria palavra conhecimento já não me agradava, por estar demasiado vinculado a epistemologias científicas e filosóficas. Saber e Sabedoria por muito tempo foram termos que motivaram minha pesquisa, ainda que também nunca me satisfizessem. Por um lado, traziam a dimensão prática e um caráter amador que me agradam; por outro, entretanto, apareciam

demasiado vinculados às noções metafísicas de verdade e moral, com as quais a esta altura já não podia mais comungar, depois de passar pelo estudo de alguns filósofos pós-nietzschianos. Em paralelo à trajetória de estudos na universidade, me dediquei também a outras obras e autores por conta própria, como Nietzsche ou François Jullien, ou cineastas como Eduardo Coutinho ou Claire Dennis. Muitos estão presentes neste trabalho. Mas foi sem dúvida o encontro mais recente, com o personagem Foucault, criado por minha imaginação a partir da leitura de seu últimos trabalhos, que esbocei os propósitos gerais deste projeto.

Foucault interpreta a filosofia da antiguidade tardia como uma prática, uma estética da existência, uma forma de vida. Filosofar era um exercício em busca da transformação das relações consigo e com os outros. Depois de ler esses parágrafos, não é difícil identificar algumas semelhanças com o que relatei. Encontrei nas interpretações de Foucault uma referência muita mais elaborada e sofisticada de algo que, guardadas as inúmeras diferenças, aparentava semelhanças profícuas com minhas inquietações pessoais. Foi a partir daí que decidi me enveredar na experimentação de um processo criativo de escrita que incorporasse as novas tecnologias digitais e, de alguma forma, representasse, por um lado, um exercício prático de sutis transformações das minhas relações comigo mesmo e com os outros; por outro, uma experiência que ensejasse e provocasse reflexões para os possíveis leitores. O que tento aqui é implementar um processo criativo onde o conteúdo das reflexões fecunda a forma de pesquisa e escrita e vice-versa. Os conteúdos saem do cruzamento de tópicos apropriados e redescritos, de um lado, das interpretações de Foucault sobre a prática da filosofia na antiguidade tardia; do outro, das obras dos autores com quem encontrei ao longo dos últimos anos.

Esse cruzamento acontece assumidamente a partir das marcas e inquietudes que trago. Explicitar isso é um dos propósitos desta apresentação - obviamente escrita a posteriori. Os termos aqui utilizados já são eles mesmos resultado de um processo muito mais intenso, controvertido e sinuoso do que o percurso descrito aqui de forma tão pacífica. A espécie de pulsão errante em busca de novas experiências, que me desloca entre mundos como terrenos que se esgotam, me dificultou bastante, por oportuno exemplo, estabelecer e desenvolver pesquisas por muito tempo no interior de uma escola ou disciplina. Os mundos não estavam errados por eu não me adaptar - possivelmente por outras razões. Por tempos, tratei por vezes de criticá-los, mas, a partir de determinado momento, cada vez mais me dediquei prioritariamente a tentar construir um caminho transversal próprio - tarefa que raramente até hoje considero estar conseguindo algum sucesso. No final, em busca do exercício de algo que reverbere, apenas pesquiso, leio, converso, assisto a filmes, vou a exposições e escrevo. Os livros em que estudei são muitas vezes considerados obras de

filosofia. Mas os escolhi apenas porque me tocaram ao cruzarem comigo. Poderiam ser filmes, poemas, fotografias. Não são porque este é um projeto baseado no exercício da palavra. Mas o que me importa não é o exercício da linguagem em si ou a produção de algo voltado prioritariamente para ser aceito por qualquer disciplina ou campo do saber. Ainda que essas metas me pareçam respeitáveis, o que me interessa realizar aqui é, primordialmente, uma rodada inédita na errância da já comentada espiral nebulosa e no seu compartilhamento. Que o exercício desse ciclo de linguagem incorpore e reverbere na dimensão imprecisa dos atos, atitudes e posturas - dos movimentos que atravessam as linguagens, mas não se deixam engessar nos códigos, tanto em mim mesmo como nos possíveis leitores.

Link para [Velejar é Preciso](#)

## **Velejar é Preciso**

Ser simples é complicado.

Amália Rodrigues

Atualmente, no cotidiano de qualquer cidade, transitamos pelas ruas e mídias interagindo com pessoas e informações nunca antes tão diversas e de forma tão intensa. Pela internet, no computador pessoal ou no celular, pelas mídias impressas nas bancas de jornal, pelos anúncios gráficos e audiovisuais, ou pelas roupas das pessoas com quem cruzamos, somos hiperestimulados por um caleidoscópio de informações, imagens, práticas e maneiras de se comportar. Essa diversidade de interações não me parece corresponder a diferentes formas de se relacionar consigo mesmo e com os outros. Em nossa travessia, as interações parecem estar mais associadas a experiências superficiais. Poucos são os encontros e raras as relações que nos marcam de forma visceral. Proponho aqui uma metáfora que nos remeta dessa travessia hiperestimulada para a vivência íntima, entendida não como uma dimensão interior em contraposição ao mundo e afetos do exterior, mas como a vivência da relação pela pessoa. Esse recuo se expressa pela metáfora solitária do



velejar, como uma imagem geral que remete a posturas e possibilidades de experiências e práticas criativas de si.

Nos cenários metafóricos de Vilém Flusser que são esboçados neste trabalho, as informações nos atravessam como grãos de poeira trazidos pelos ventos dos lugares mais longínquos. Cruzamos hoje em nosso cotidiano com fragmentos das mais diversas culturas: códigos, símbolos, gestos, cenas, eventos, acontecimentos, práticas, rituais, maneiras de se vestir e se portar. Na visão do filósofo, esse cenário induz cada vez mais à necessidade do exercício da alguma criatividade, como prática de comunicação e síntese informacional, como em uma paisagem desértica. A paisagem do deserto traz vazio, imensidão, aridez. Lembra uma vivência solitária, nômade, vulnerável. Mas a criação que me interessa aqui não se limita ao universo árido das informações. Ela acontece na dimensão da intimidade, onde experiência pessoal requer pensamento e corpo: o processo criativo irrigado por sangue e sinapse.

O mar é o deserto encharcado. A vivência solitária do vazio entre sentimentos, afetos, e imagens, trazidos pelas correntes de ar e água salgada. Nele somos também pequenos, solitários, vulneráveis a ventos e ondas. Nessa paisagem, velejar é a metáfora de uma postura de vida. Velejar é uma forma de se movimentar, interagir e se relacionar com fluência a partir da dosagem das tensões das velas e leme com as correntes dos ventos e marés. Algum equilíbrio é sempre preciso. Equilíbrio realizável apenas na prática, em movimento, em relação e interação concretas. Coisa que não se aprende nos manuais de vela. Se o deserto e o mar são cenários, velejar é uma cena: atuar lançado em relações com as correntes de ventos e marés. A metáfora da *Corrente* aqui assume deliberadamente a ambiguidade dos significados atribuídos ao termo na língua portuguesa. São massas de informação, afetos, costumes, comportamentos em deslocamento que induzem tendências, como as correntes dos ventos e das marés. Por um lado, pode nos aprisionar em suas dinâmicas e, como uma amarra, nos acorrentar. Por outro, é na tensão criativa com suas dinâmicas que podemos nos colocar em movimento e nos libertar de um comportamento à deriva.

A aposta deste trabalho é que a prática do pensamento, em relação com as correntes, pode representar algum exercício de liberdade de ação, desde que passe pela criação e pelo improvisado. Ou seja, o pensamento, enquanto processo criativo pessoal, pode ser uma prática que exerça alguma influência nos atos e ações pessoais, ao reelaborar as referências linguísticas com as quais interagimos no cotidiano: nossa arte de velejar. A tese é resultado da concepção e experimentação de uma forma de pesquisa e escrita que explora algumas possibilidades e desafios de uma prática de pensamento contemporânea nesse sentido, como orientadora de uma estética da existência. Mas a realização da própria

pesquisa e escrita, como é desenvolvido adiante neste trabalho, acontece em relação com determinadas correntes, sobretudo aquelas que atravessam a pesquisa na universidade. Como nos desenhos de Escher, a prática da escrita que visa a uma autorredescrição acaba por autorredescrever a si própria que - com licença - se instaura como *metaautorredescrição*.

Se escrevo como se viver fosse uma travessia, pesquiso como se fosse uma viagem: uma travessia específica como a metáfora do velejar. O aprendizado dessa viagem é o aprendizado de transitar, interagir e relacionar-se. Busco viajar como uma travessia com certo descontrole, não como um plano de viagem com relações e experiências pré-planejadas. Pelo contrário, a ideia é lançar-se ao encontro de uma alteridade, arriscar a si mesmo, alterizar-se. Nesse sentido, alguns autores que leio se transformam em personagens com os quais encontro, encontros estes dos quais não saio o mesmo. Cada obra é um lugar, uma rede de conceitos como uma cidade, um bairro, situado em redes maiores compostas pelos debates e perspectivas teóricas. Ao viajar, não pretendo mapear esses terrenos, mas atravessá-los como uma experiência voltada para escrever fragmentos textuais e imagens a serem compartilhados. Não é prioritariamente um trabalho de crítica. Busco entender os terrenos apenas como uma forma de melhor experimentá-los, para me apropriar e redescrevê-los em função dos propósitos dessa viagem-projeto. O processo criativo que vislumbro não é voltado para a produção de conhecimentos territorializados, mas para ferramentas desterritorializadas a serem utilizadas nas interações e relações cotidianas. E assim busco seguir *atravessando* como estrangeiro por obras de autores como uma travessia antropofágica, que se apropria, digere e redescreve de forma pessoal as contribuições dos autores voltados para um projeto de compartilhamento.

Os fragmentos são corpos de textos, ao mesmo tempo produto da experiência de pesquisa e do processo a partir dos quais se realiza a experiência da escrita criativa. São textos que partem da experiência pessoal dos encontros. Não são relatos, mas apenas vestígios por onde passei e provocações para movimentos futuros. Não pretendem se conformar como um caminho linear de leitura, mas como um rizoma de possibilidades de leituras e encontros. Essa escrita criativa é orientada para o compartilhamento com leitores imaginários aos quais me refiro como um tipo específico de naufragos. Os naufragos foram lançados ou saltaram para fora das grandes embarcações em uma origem desconhecida. Essa experiência os marca de tal forma que não conseguem voltar a navegar nessas embarcações sem sentir um mareio profundo, insustentável por mais de alguns momentos. Naufragos são aqueles que já não podem ou não suportam uma vida ritualizada e balizada de forma ética pelas grandes narrativas. São aqueles que já não orientam suas vidas, rumos e práticas baseados em doutrinas religiosas ou versões seculares que apontam o sentido. Diversas são as estratégias possíveis de sobrevivência desses que vivem essa

inquietação existencial. Os leitores imaginários desta escrita correspondem ao tipo específico que se dedicam a responder de forma criativa e buscam aprender e desenvolver sua forma própria de velejar. Não vivem à deriva e estão mais preocupados com a arte de velejar do que com a chegada ou conquista de terras firmes. Se o leitor destas palavras não se identifica com esse esboço, faço um convite à imaginação. Que tente por momentos incorporar o personagem e velejar pelos fragmentos de texto que compõem o rizoma deste trabalho. Nesse sentido, deixo uma cartografia sucinta.

O projeto de doutorado buscou a reflexão, concepção e experimentação de uma proposta de pesquisa e escrita, a partir da incorporação criativa e redescrição contemporânea de sugestões da concepção antiga da filosofia como uma estética da existência, conforme a perspectiva de Foucault. As reflexões sobre esse processo são contextualizadas pelos cenários apontados por Vilém Flusser como o universo da imagem técnica e o novo nomadismo decorrente. O próprio projeto de tese incorpora as reflexões dos conteúdos explorados nas práticas de seu desenvolvimento e na forma da pesquisa e escrita. Dessa forma, por um lado, como uma resposta possível aos desafios colocados pelo novo nomadismo flusseriano, foi desenvolvida a já comentada perspectiva da pesquisa como uma viagem voltada para a vivência de encontros marcantes. Por outro lado, os cenários de Flusser são embasados nas transformações da materialidade das formas de comunicação predominantes: da chegada das imagens técnicas e dos avanços da telemática. Nesse sentido, o processo criativo da própria tese se baseia em parte na experimentação de uma escrita simultaneamente hipertextual e linear.

A meu ver, há uma imensa e arriscada sintonia entre as ferramentas de comunicação mais recentes e alguns princípios filosóficos contemporâneos. É nessa seara que me enveredo ao experimentar um arranjo específico de possibilidades de se desenvolver uma escrita hipermediática. A prática de escrita à qual me dediquei se realizou de forma híbrida entre textos e fluxogramas a partir do uso de dois software: Scrivener,<sup>2</sup> um editor de textos voltado para escrita criativa; Tinderbox<sup>3</sup>, um software voltado para elaboração de fluxogramas como *mind maps*. Por um lado, são desenvolvidos os fragmentos textuais; por outro, o conjunto de textos é organizado e orientado em função de mapas fluxogramáticos. A partir desse processo, se configura uma nuvem de fragmentos organizada como hipertexto: um arquivo digital com vários textos breves vinculados por links. No hipertexto, a arquitetura da informação se configura como uma rede, onde os textos se vinculam por uma infinidade de links. Trata-se de uma espécie de rizoma, onde cada texto é um nó ou uma conexão, composta por uma variedade de outros nós. A rede não está no espaço, ela é o

---

<sup>2</sup><https://www.literatureandlatte.com/scrivener.php>

<sup>3</sup><http://www.eastgate.com/Tinderbox/>

espaço do pensamento, o conjunto articulado de textos. No entanto, em nenhum momento abandono por completo os propósitos lineares que caracterizam a escrita de uma tese. No final, sempre havia a necessidade de um documento impresso. Dessa forma, desenvolvo uma experiência de pensamento que acontece justamente na tensão que caracteriza a tentativa de conciliação entre a linha e o círculo, como expressão concreta das tensões exploradas por Flusser entre a consciência histórica e a mítica que se apresentam no universo nômade das imagens técnicas.

O conjunto de fragmentos textuais foi editado de duas formas: uma sequencial e linear, no documento de tese propriamente dito, impresso e disponível também em arquivo digital; outra rizomática e hipertextual<sup>4</sup>, na forma de um site, por onde a leitura pode seguir os links disponibilizados no texto. Todos os fragmentos textuais da versão impressa estão disponíveis de fácil acesso na versão do site. A leitura de ambas versões pode ser feita em simultâneo. O site foi feito de forma que seja fácil e rápido encontrar na versão virtual um fragmento da tese impressa e vice-versa, seguindo o título do fragmento textual e os índices disponíveis. Os leitores são convidados a fazer uma leitura mesmo que parcial pelo site, onde podem inserir comentários para cada fragmento já desde o momento que receberem a tese até a defesa. Nas duas versões, o conjunto de fragmentos textuais foi organizado em cinco nuvens em função do conteúdo temático explorado. Essas nuvens correspondem ao que comumente é chamado de capítulos nas teses e estão editadas de forma linear e sequencial no documento impresso.

A primeira parte, chamada *Velejar*, expõe os principais encontros que tive com os autores que me influenciaram no trabalho e desenvolve as questões centrais implicadas no desafio de realização da proposta de pesquisa e escrita pessoal da tese, a partir do dispositivo de pesquisa universitário. Essa primeira parte é a mais extensa e resume muito das principais proposições das partes posteriores, repetindo inclusive alguns fragmentos que também estão presentes nas partes posteriores. A segunda parte, chamada *Rajadas Flusserianas*, apresenta algumas reflexões e cenários apontados por Flusser sobre as transformações culturais decorrentes do predomínio das imagens técnicas e do que o autor chama de um novo nomadismo. Essas reflexões apontam a necessidade de novas formas de pensamento, entendidas de maneira prática e ampla como um exercício criativo de linguagens e mídias de forma relacional e interativa. A terceira parte - *Pensamento Imagético Experimental* - explora o universo dos documentários de dispositivos e dos webdocumentários como novas formas de pensamento imagético. A quarta parte - *Ascese e Escrita Virtual* - propõe redescrições contemporâneas de alguns pontos das

---

<sup>4</sup>A rigor, mais do que hipertextual é uma escrita hipermediática, por comportar imagens. Mas, como o uso dessas imagens, assim como das esboçadas pelas palavras, está subordinado à comunicação e ao pensamento textual, para fins práticos, me refiro ao conjunto pelo termo hipertexto.

interpretações da filosofia como prática de cuidado de si e estética da existência. A última parte apresenta proposições como resposta aos desafios das partes anteriores no contexto dos cenários flusserianos - intitulada *Pensamento Analógico*. Essas cinco nuvens não são homogêneas entre si nem em seus interiores em relação ao número, tamanho ou densidade dos textos. Além disso, os fragmentos que as compõem estão intensamente interligados por links e associações indiretas, de maneira que há muitas zonas de interseção e fragmentos que podem, inclusive, constar em mais de uma dessas nuvens - criadas a posteriori para editar todo o conjunto. São apenas mapas para se velejar a partir da leitura.

Link de [Uma espiral errante e nebulosa](#)

Link para Pesquisa-ação-criação

## I - VELEJAR

### Pesquisa-Ação-Criação

Não devemos servir de exemplo a ninguém.

Mas podemos servir de lição.

Mário de Andrade

Este projeto nasceu entrelaçado com reflexões mais amplas que vêm sendo amadurecidas no ambiente do Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social (LTDS), no Programa de Engenharia de Produção (PEP) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi concebido em sintonia com a perspectiva praticada e formulada nesse ambiente como *Engenharia de Interesse Social* (EIS) e com os princípios gerais da Pesquisa-ação. A partir dessa perspectiva e princípios, se buscou desenvolver uma forma de pesquisa e escrita que ao mesmo tempo catalisasse e incorporasse o estudo dos autores e a reflexão sobre o conteúdos das obras. Trata-se aqui de apresentar a proposta dessa forma de pesquisa e escrita e como ela se insere nessa perspectiva. Em seguida, formular como as reflexões forjaram essa proposta e tentar esboçar os desafios da mesma, ao longo dos encontros com esses autores personagens.

Nas palavras de Gilberto Freyre, a engenharia pode ser entendida como a “arte ou ciência (...) do emprego de dispositivos e de processos na conversão de recursos naturais ou humanos em formas adequadas ao atendimento de necessidades do mesmo homem” (1987: 9). Nessa mesma obra, Freyre (1987) discorre sobre três esferas de atuação complementares da engenharia: a física, a humana e a social. A primeira é a mais evidente e compreende o desenvolvimento e aplicação de técnicas, tecnologias e instrumentos em uma variada gama de especialidades (como as engenharias civil, mecânica, metalúrgica, naval, elétrica, nuclear, florestal, etc.). Já a engenharia humana trata da relação do homem com o ambiente e com as coisas. Destina-se, portanto, a implementar a adaptação dos artefatos técnicos, edificações e processos à afirmação da qualidade de vida humana (como é o caso em sentido lato da engenharia de produção e em, sentido estrito, da ergonomia). A engenharia social, na perspectiva de Gilberto Freyre, preocupa-se com as inter-relações dos homens entre si e com a configuração institucionalizada de tais relações. Seu foco de intervenção recai sobre formas de convivência social (como é o caso da

engenharia de produção, da engenharia de sistemas, da engenharia de transportes etc.). A engenharia social é “aquela arte-ciência que desenvolve a aplicação de conhecimentos, quer científicos quer empíricos ou intuitivos, à criação e ao aperfeiçoamento de estruturas sociais; ou de formas de convivência social, inclusive política ou econômica” (Freyre, 1987: 9).

Como enfatiza Abegão (2004), a engenharia social proposta por Freyre carece de um referencial ético claro. Não reconhecer isso pode implicar uma prática tecnocrática, discriminatória e antidemocrática. A incorporação do termo *interesse*<sup>5</sup> na proposta de uma *Engenharia de Interesse Social* serve para demarcar de forma explícita a imbricação ético-valorativa necessária. *Interesse* implica aqui não-neutralidade e comprometimento. A EIS não representa uma quarta esfera de atuação da engenharia, mas uma forma de conceber, implementar e operar a vasta gama de engenhos humanos que Freyre buscou classificar nos três tipos anteriormente descritos. Conforme proposto por Abegão (2004), a EIS é arte-ciência que desenvolve a aplicação de conhecimentos à criação e ao aperfeiçoamento de estruturas sociais ou de formas de convivência sociais, políticas ou econômicas baseadas num referencial ético. Não se trata de mais uma forma de engenharia. A EIS representa uma postura, uma intencionalidade e uma atitude que embasa o modo de conceber, projetar, implementar e operar a vasta gama de engenhos humanos que vão, inclusive, muito além das áreas definidas atualmente como engenharias. Essa postura está calcada na abertura dialógica à alteridade, no acolhimento e escuta de suas carências, necessidades e desejos, numa relação dialogal, vinculante e vulnerável. Abarca, portanto, fundamentalmente três dimensões: a epistemológica, ética e técnica, em entrelaçamento multifacetado com seu contexto histórico-cultural (Paz, 2005).

Entendendo a universidade como um grande engenho humano, uma instituição voltada para produção de conhecimentos, como conceber, projetar e implementar formas de pesquisa e escrita que estejam calcadas na abertura dialógica a alteridade pessoal dos sujeitos que realizam as próprias pesquisas? Não pretendo responder essa pergunta de forma teórica, nem prática. Mas acredito que a justificativa deste trabalho, dentro da universidade, está relacionada às possibilidades do experimento aqui empreendido servir para reflexões futuras nesse sentido. Dentro do espectro de possibilidades aberto pela Engenharia de Interesse Social, este trabalho assume uma direção autoreflexiva. Não se trata de um trabalho analítico ou empírico sobre a pesquisa na universidade, mas da concepção e experimentação de uma forma peculiar de pesquisa e escrita calcada na abertura a uma alteridade indicada pela palavra *pessoa*. Não é uma pesquisa sobre a

---

<sup>5</sup>Vale dizer que o termo *interesse* está sendo utilizado aqui no sentido de empenho, dedicação, preocupação, e não como vantagem, proveito, lucro.

pessoa, o indivíduo, o sujeito, o homem, ou qualquer outra variante como objeto de pesquisa. Mas sim da incorporação dessa alteridade na prática de realização. De certa forma, o que está sendo colocado em questão pela própria experiência é a relação entre a pessoa e a engenharia de produção do conhecimento dos nossos tempos, sobretudo, na área das *Humanidades*.

As práticas de pesquisa aqui realizadas se projetam em sintonia com os princípios da pesquisa-ação. Em "*Pesquisa-ação: dos projetos de autores aos projetos de atores e vice-versa*", Henri Desroche (Thiollent, 2006) mapeou as principais características e questões de um extenso leque de pesquisas que estão associadas à ideia de uma *pesquisa-ação*, na qual os autores das pesquisas se inserem no fenômeno estudado. A prática de pesquisa científica passa, portanto, a interagir mais com as práticas sociais estudadas, e o discurso científico passa a ser mais influenciado por essa interação. Em geral, essas práticas passaram a ser associadas com o termo *pesquisa-ação* ou *participatory research*. Em 1981, em um simpósio em Quebec, Desroche parte de uma definição-esboço simples e abrangente: a pesquisa-ação é uma pesquisa na qual os autores e atores se encontram reciprocamente implicados - os atores na pesquisa e os autores na ação. Os atores deixam de ser simples objetos animados de observação e interpretação para se tornarem também atuantes na pesquisa, em sua concepção, realização, redação e monitoramento. Esses princípios, entretanto, são reproduzidos em uma série de estudos, metodologias e perspectivas teóricas bastante diferentes, de formas também diversas, como uma espécie de matriz da pesquisa-ação. O texto de Desroche esboça as características dessa matriz, suas nuances e fronteiras, assim como seus obstáculos e riscos e aponta que uma pesquisa pessoal, onde o pesquisador faz estudos e experimentos de si próprio, também pode ser considerada uma pesquisa-ação. Este trabalho se insere nessa perspectiva. O *sujeito e objeto* da pesquisa se misturam como em todo projeto de pesquisa-ação, mas aqui no âmbito pessoal. Tanto o corpo dos textos como a vivência das práticas discursivas e dialogais catalisam a experiência de pesquisa. A partir de uma pesquisa acadêmica específica, desenvolvo e experimento uma prática pessoal de pesquisa e, em simultâneo, produzo reflexões sobre esse processo. A autorreflexividade tanto forja as atividades como interpreta o processo.

As práticas de leitura e escrita derivam do cruzamento da leitura de autores contemporâneos (Martim Buber, Julia Kristeva, Jurandir Freire Costa, Richard Rorty, Vilém Flusser, François Jullien) com as interpretações da filosofia antiga como forma de vida, arte de viver, ou *cuidado de si*, como apresentam Hadot, Sellars, Nehamas, Foucault. Destas, saem as formulações sobre as possibilidades da reflexão ser uma prática que traga conformações e transformações de si, entendido este pronome como a forma habitual de



ação. Não se trata de um projeto orientado primordialmente pela interpretação e reflexão crítica sobre as obras desses autores ou seus comentadores. Ainda que essa atividade seja imprescindível, o projeto está focado na reflexão criativa a partir dessas contribuições, ao que chamo de refração criativa, por estar voltada prioritariamente para a redescritção dos jogos pessoais de linguagem e, portanto, dos hábitos de pensamento, atos e atitudes que influenciam nas relações habituais consigo mesmo e com os outros. Prefiro falar, portanto, em uma pesquisa-ação-criação, por se tratar de uma pesquisa-ação concebida e experimentada como um processo criativo, que vislumbra conformações e transformações de si catalisadas por uma forma de escrita criativa e pessoal. O conteúdo e a forma de escrita se reverberam, o que convergiu para uma escrita hipertextual em mídia digital. Tento redescrever e experimentar vocabulários como ferramentas para ações, assim como me entrego aos efeitos tangenciais e incontrolláveis da experiência desse próprio exercício de escrita.

Link de: [Velejar é preciso](#)

Link para: Luta ética e estética de si; [Fábrica de Conhecimentos](#)

## **Luta ética e estética por si**

cortinas de seda  
o vento entra  
sem pedir licença

Paulo Leminski

A partir da perspectiva de Engenharia de Interesse Social, a pesquisa-ação-criação aqui desenvolvida se insere como uma tentativa de esforço criativo em um amplo contexto de luta. Como apresenta Frédéric Gros no posfácio da *Hermenêutica do Sujeito* (Foucault, 2010: p. 491), Foucault apresenta três grandes formas de lutas: contra a dominação política, contra a exploração econômica e contra as sujeições éticas. E o século XX seria especialmente marcado por estas últimas, que se caracterizam como uma forma de poder sobre a vida cotidiana e imediata, que classifica os indivíduos em categorias e os engessa

em suas identidades. Essa forma de poder transforma os indivíduos em sujeitos e tem o Estado como matriz. Mas as lutas não são para liberação do indivíduo do Estado supostamente opressivo. Como as palavras de Foucault citadas por Gros: “O problema ao mesmo tempo político, ético, social e filosófico que hoje se nos coloca não é o de tentar liberar o indivíduo do Estado e de suas instituições, mas de nos liberar, a nós, do Estado e do tipo de individualização que a ele se vincula. Devemos promover novas formas de subjetividade.” (Foucault, 2010: p. 491,492). Foucault se opõe às exigências comunitárias e aos direitos individuais como formas de resistência ao poder de individualização do Estado. A verdadeira resistência estaria em outro lugar: na invenção de uma nova ascese, de práticas de criação de si relacionais e transversais (2010: p.492).

Compartilho da visualização das três grandes lutas de Foucault e situo a proposta de um filosofar prático como uma ascese de resistência às forças de subjetivação nos dias de hoje. Este trabalho busca pensar e realizar uma pesquisa-ação-criação onde o exercício do pensamento tenta responder de forma criativa às sujeições éticas que vivemos na atualidade nesse princípio de século XXI. Trata-se do campo das possibilidades do exercício de poder de cada um na conformação de si mesmo contra os poderes que nos constituem como sujeitos. No entanto, neste trabalho, as forças de configuração das pessoas são vistas além das forças de subjetivação. A matriz de poderes que nos configuram comporta forças de sedução que modulam formas de sentir. Como explora Perniola (1993), vivemos uma época estética, onde o sentir adquire uma importância estratégica. Há uma subordinação do pensar e agir ao sentir, que se apresenta cada vez mais como formas padronizadas, baseadas na espetacularização da vida. Tudo se oferece como já sentido, como formas programadas de sentir, alimentadas pelo trabalho de uma espécie de mediocracia que opera os procedimentos de mediação cultural e dos processos de comunicação. A luta contra as forças de subjetivação nesse contexto se entrelaça com a luta contra a padronização das formas de sentir - vivemos uma época mais sensológica do que ideológica. O foco de atuação desta pesquisa-ação-criação são as relações entre a subjetividade e o corpo não consciente, entre o exercício do pensar e do sentir.

Nesse sentido, reconheço o Estado como uma das principais instituições que promovem as forças de subjetivação e afetação. Mas acho que, nas últimas décadas, outras instituições se consolidaram como poderes tão ou mais presentes. Me refiro ao mercado, à tecnociência e à grande mídia. No entanto, não pretendo me enveredar pela atuação dessas *instituições* - com ressalvas no uso dessa palavra - ou mesmo pelo Estado. O que me parece interessante é que no cenário atual, as novas formas de comunicação e interação disseminam dinâmicas que atravessam essas instituições e se estabelecem como forças anônimas de subjetivação e afetações pessoais. Não conseguimos identificar

as origens, as vozes promotoras, as instituições que assinam e enunciam os discursos. Me refiro a essas forças pelo esboço das dinâmicas da sociedade do espetáculo e as insiro em um cenário mais amplo e extenso de transformações esboçado pelo pensamento de Vilém Flusser, onde retornamos para uma nova era nômade baseada na disseminação das imagens técnicas e na comunicação telemática.

Flusser esboça uma série de cenários sobre as transformações culturais pelas quais passamos que incorporo como se fossem correntes, pelas quais podemos velejar ou nos aprisionar e ser levados à deriva. São forças anônimas que nos conformam e afetam e contra as quais podemos responder ou não de forma criativa. A questão aqui não é como se colocar do lado de fora dessas correntes, nem como resistir a sua presença na vida cotidiana, mas como se relacionar com as mesmas como um exercício de liberdade. Nesse contexto, as próprias práticas e linguagens pelas quais se pode exercer o pensamento não se restringem mais à escrita e às formas de pensamento canônicas no ambiente universitário. Mais precisamente, como o pensamento, como pesquisa-ação-criação, pode atuar também em um processo criativo de si que se realiza com fluência entre essas correntes, movido por uma dialética entre vontade própria e acolhimento de suas dinâmicas? Trata-se aqui de uma fluência própria, que se diferencia da fluidez identitária vendida pela publicidade, pois a disposição para estar sempre mudando a aparência e a própria imagem corresponde, pelo contrário, a uma vida à deriva das correntes. Por outro lado, é preciso também dizer que não há espaço nessa perspectiva metafórica para um processo criativo completamente autônomo em relação às correntes. Portanto, não estamos falando apenas de resistência como aponta Foucault, nem de invenções de novas ascetes ou práticas de si, mas também de novas maneiras de viver essas práticas. Para que o pensamento tenha influência nesse processo, me parece necessário que haja novas práticas que se projetem não apenas como um exercício ideológico, mas também sensológico.

Link de [Pesquisa-ação-criação](#)

Link para [Vilém](#)

## Vilém

a vida é a ficção não há morte,  
e o pensamento é a ficção não há vida

Vilém Flusser

Em seu, talvez, mais conhecido livro, *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser embarca em interpretações sobre o gesto fotográfico e a relação entre o usuário e um aparelho, a câmera fotográfica, como uma espécie de esboço metafórico sobre fenômenos que dizem respeito a temas mais amplos da história da cultura ocidental. É muito comum na obra de Flusser o recurso de imagens que ilustram de forma sintética fenômenos gerais, algumas vezes milenares, da humanidade. Assim ele esboça de forma simples alguns cenários de processos vastos, que se entrelaçam e partem, sobretudo, das transformações nos dias de hoje das modalidades predominantes de comunicação. Diante do *universo da imagem técnica*, termo que viria a ser título do livro onde desenvolve mais as interpretações da caixa-preta, por exemplo, é preciso que se exerça uma espécie de crítica da fotografia que decifre os conceitos que estão por trás dos aparelhos e da produção das imagens. Em *The Freedom of The Migrant: objections to nationalism* (2003), vivemos a transição para uma nova forma de nomadismo. Tanto este como as imagens técnicas acontecem no interior de uma escalada de abstração que paradoxalmente conduz a uma cultura materializadora. Estaríamos prestes a viver uma espécie de formigueiro onde todos seríamos criadores, uma utopia pós-histórica, fruto da revolução da informação e da telemática onde o pensamento não será mais o mesmo.

Para Vilém Flusser, a invenção da escrita não aconteceu em função da invenção de novos símbolos, mas com o desenrolar da imagem em linhas. Até o surgimento das imagens técnicas, o pensamento ocidental expressava-se, sobretudo, por linhas escritas. As linhas representam o mundo por sequência de pontos (palavras) que formam textos que representam um mundo como uma série de sucessões, um processo linear: um estar-no-mundo histórico. Agora, as imagens em movimento incorporam as linhas escritas na tela, expandindo o tempo histórico linear das linhas escritas ao nível da superfície.

“A diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a

superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro.” (2007: p.105)

No cinema, a leitura dos filmes se passa no plano da tela, como nas pinturas: em vários níveis de tempo. Em relação à materialidade dos filmes, há o tempo linear da sequência dos fotogramas e o tempo da leitura das imagens dos fotogramas. A leitura do filme acontece no mesmo tempo histórico da leitura de linhas escritas, mas o tempo histórico acontece dentro da leitura dos filmes em outro nível. Ler linhas é seguir pontos. Ler filmes é seguir superfícies. “A linha escrita é um projeto que se dirige para a primeira dimensão. O filme é um projeto que começa na segunda dimensão.” (2007: p.108 e 109)

“É tecnicamente possível, mesmo agora, projetar filmes e programas de TV que permitem ao leitor controlar e manipular a sequência das imagens e ainda sobrepor outras. A gravação de vídeos e os slides apontam claramente nesse sentido. O que significa que a história de um filme será algo parcialmente manipulável pelo leitor até se tornar parcialmente reversível. Isso implica um sentido radicalmente diferente novo para a expressão “liberdade histórica”, que significa, para aqueles que pensam em linhas escritas, a possibilidade de atuar sobre a história de dentro da história. E, para aqueles que pensam em filmes, significará a possibilidade de atuar sobre a história de fora dela. É assim porque aqueles que pensam em linhas escritas permanecem dentro da história, e aqueles que pensam em filmes olham para ela de fora.” (2007: p.120)

Com as imagens técnicas, o “pensamento-em-superfície” vem absorvendo o “pensamento-em-linha”, ou pelo menos vem aprendendo como produzi-lo. Um estar no mundo pós-histórico. Com a possibilidade de combinar várias histórias, a história não é mais um drama, mas apenas um jogo.

“Em suma, o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos. Ele é capaz de transformar o conceito em seu “objeto” e pode, portanto, tornar-se um metapensamento de um modo de pensar conceitual. Até então os conceitos eram passíveis de ser pensados somente por meio de outros conceitos, da reflexão. O pensamento reflexivo era

metapensamento do pensamento conceitual, e ele próprio era conceitual. Agora o pensamento imagético pode começar a pensar conceitos em forma de modelos de superfície (*surface models*). Talvez seja essa a razão por que a filosofia está morrendo. Ela pretende ser o metapensamento dos conceitos. Agora o pensamento imagético pode tomar o seu lugar.” (2007: p.118 e 119)

Quando Flusser usa os termos *pensamento* ou *filosofia*, refere-se a fenômenos de dimensões culturais e históricas. O autor se insere no próprio cenário de transformações que visualiza de uma forma crítica e incorpora algumas delas em sua própria forma de pensar. A filosofia flusseriana se realiza através de uma escrita híbrida, que transita entre o ensaístico e o narrativo, muitas vezes tomando emprestado métodos do cinema e da literatura<sup>6</sup> e se utilizando bastante de imagens descritas pelas palavras. Flusser parte de uma postura pós-metafísica ou pós-ontológica, de maneira que, diante da impossibilidade de representação direta e transparente do real, explora o universo imagético das analogias e fábulas.<sup>7</sup>

“Há muito tempo estou com a ideia de que o tratado filosófico (texto alfanumérico sobre) não mais se adequa à situação da cultura, de que os filósofos acadêmicos são gente morta, e de que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, como os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto, e como sou preso 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.” (2007: p.118 e 119)

O pensamento do próprio Flusser se desenvolve, então, a partir de fábulas e imagens que não aspiram à representação fidedigna - alguns diriam até objetiva - da realidade, pois

---

<sup>6</sup>Em seu ensaio *Da Ficção Filosófica*, Gustavo Bernardo (2001) desenvolve como o fluxo de pensamento de Vilém Flusser transita por algo que pode ser chamado de “ficção filosófica”. Bernardo (2001) destaca, baseado em Rainer Guldin, que Flusser se viu inicialmente como um autor de textos literários, dedicando-se depois a ser um escritor de ensaios. Independente de classificações de gênero de cada uma de suas obras, a escrita de Flusser costura campos da ciência, da filosofia e da poesia, ora assumindo um caráter mais literário, ora mais ensaístico, respondendo à tensão vivida pelo próprio filósofo. Por isso, destaca Bernardo (2001), o pensamento de Flusser foi visto por críticos como Abraham Moles como *science fiction*: não por se tratar de ficção da ciência, mas sim de *ciência como ficção*. A luta interna de Flusser, entre o escritor e o filósofo, se expressa em seu texto ambíguo: entre a ficção e a filosofia.

<sup>7</sup>Nesse sentido, Flusser parece levar adiante duas características do pensamento de Walter Benjamin: quanto ao conteúdo, a preocupação temática com a produção das imagens técnicas e suas implicações culturais; quanto à forma, ambos se utilizam de imagens no próprio fluxo de pensamento, ou seja, não apenas pensam sobre as imagens, mas também pensam através e por imagens (SELIGMAN-SILVA (1999) e PERNISA JÚNIOR *et alli* (2008)).

reconhece a impossibilidade de tal empreendimento. Seus textos não são paisagens do mundo olhadas pela janela, são possibilidades de experiências de pensamento que entrelaçam recepção estética e interpretação. Entrar em sua obra é de certa forma aceitar suas premissas e embarcar nas imagens e fábulas de sua espécie de ficção filosófica como uma experiência transformadora. É vivenciar suas imagens não como representações opacas, nem transparentes, mas algo translúcido que, ao se atravessar, o olhar não pode seguir sendo o mesmo.

As ficções filosóficas flusserianas devem ser lidas como algo entre a filosofia e uma arte anti-ilusionista e autorreflexiva. A experiência mais rica está nos meandros das entradas e saídas de suas fábulas barrocas. Uma vez advertido e consciente das premissas estéticas desse pensamento, pode-se entrar no seu fabuloso mundo sem cair em dois opostos que empobrecem tal experiência: a de um espectador passivo e a de um crítico deslocado. Entrar como um mero espectador significa reproduzir exclusivamente as relações da sociedade do espetáculo, ou seja, embarcar em uma experiência ilusionista, sem distanciamento crítico. Entrar como um crítico deslocado representa reproduzir a leitura de textos lógicos, como se fosse um processo exclusivamente racional-dedutivo, sem entrar minimamente nas narrativas e imagens. Entramos aqui em suas imagens e fábulas presas ao alfabeto como experiências pessoais de empoderamento para visualizar e lidar com os desafios que assim se apresentam.

Link de [Luta Ética e Estética de Si](#)

Link para: [Por formas criativas de pensamento](#); O universo das imagens técnicas; Escalada de Abstração; Nômades: fractais aos ventos.

## **Por formas criativas de pensamento**

Gosto da noite porque nela  
a gente só vê o que quer.  
De dia a gente vê tudo.  
Romário

A segunda parte da tese abarca uma coletânea de pequenos textos que refletem e ilustram alguns cenários propostos por Flusser para os propósitos gerais do projeto. O que está em questão na obra de Flusser é a relação entre o homem e suas ferramentas, sobretudo, aquelas que dizem respeito aos processos de comunicação. Os aparelhos são as novas ferramentas da humanidade, que transformam as modalidades preponderantes de comunicação, trazendo com isso modificações radicais na cultura e no pensamento. Um dos temas centrais em sua obra foi justamente a irradiação em espiral das imagens produzidas através desses aparelhos, como modo de transformação e organização da cultura: as chamadas imagens técnicas. A chegada das imagens técnicas no século XX é situada em sucessão a dois grandes períodos na história ocidental: aquele onde houve o domínio secular do texto e da escrita, chamado por isso pelo autor de histórico; e o anterior, baseado nas imagens tradicionais, nos mitos, cunhado de pré-histórico. Esses períodos trazem diferentes concepções do tempo, comportamento, ocupação do espaço e pensamento.

As implicações das imagens técnicas atualmente derivam sobretudo da ilusão aparente de seu caráter objetivo, não simbólico. Como se fossem janelas, inspiram tanta confiança que instauram uma nova espécie de magia: os programas. “Queremos e fazemos o que as imagens querem e fazem, e as imagens querem e fazem o que nós queremos e fazemos.” (2008: p.61) É a inversão da história em espetáculo, do evento em programa. Tudo é espetáculo repetível. A reta da história se transforma em um ciclo de eterno retorno do mesmo. Como os aparelhos são caixas-pretas, onde seus códigos são dominados apenas por poucos, as pessoas assumem na sociedade espetacular papéis de programador e/ou programado, muitas vezes em simultâneo. Flusser destaca a necessidade de decifrar o processo codificador que se passa no gesto fotográfico para driblar o programa do aparelho, para se diferenciar das dinâmicas espetaculares disseminadas pelo aparelho.

Há mais de dois milênios, no Ocidente, o surgimento da escrita induziu ao pensamento linear e racional, que foi criado como uma ofensiva iconoclasta, contra as imagens tradicionais, pré-históricas. Foram os textos científicos, produto desse pensamento, que criaram séculos depois os aparelhos. E agora a escrita está sendo também ameaçada por uma dialética interna. A partir do séc. XIX, os textos científicos se tornam inimagináveis e a pesquisa científica descobre as regras que ordenam seus textos por trás dos fenômenos que estão, supostamente, explicando (Flusser, 2007: 45). Os textos se tornam, assim, existencialmente destituídos de significado, enquanto as imagens técnicas tomam os seus lugares. A história seria uma tentativa de submeter a imaginação à crítica da razão. Mas agora a razão estaria se subordinando à imaginação, à produção de imagens. Trata-se da



prostituição da razão, que de iconoclasta estaria perigosamente se tornando apenas idólatra dos atuais programas (2007: 148).

Os cenários esboçados por Flusser trazem uma série de riscos e necessidades que requerem o desenvolvimento de novas formas de pensamento, que enfrentem de maneira crítica os desafios que se projetam, mas também se adequem às novas possibilidades dos aparelhos e às modalidades e recursos de comunicação do tempo presente. *Pensamento imagético* não é uma definição, mas um termo que aponta para atributos das novas formas de pensamento que já emergiram ou podem vir a se desenvolver. O primeiro atributo que chama atenção é que o exercício concreto do pensamento não é algo exclusivo da palavra nem da faculdade da razão. De agora em diante, no universo da imagem técnica, não faz sentido ver o exercício crítico do pensamento como algo que se restrinja à escrita textual. Mais além, em termos concretos, opostos à generalização dos fenômenos históricos apontados por Flusser, o pensamento imagético não pode ser enquadrado na dicotomia texto ou imagem / razão ou imaginação. As novas formas de pensamento precisam buscar configurações singulares de suas práticas que alternem recursos textuais e imagéticos de linguagem e exercitem o que até agora nos referimos pelos termos genéricos *razão* e *imaginação*, como o próprio Flusser se dedicou em fazer ou Fellini - para dar um exemplo do próprio autor. A polaridade *razão / imaginação* é apenas um recurso para se visualizar as transformações que vivemos, mas não pode ser vista como uma dicotomia.

Outros atributos emergem em relação às práticas de realização e recepção do pensamento. Clips, filmes, livros como os de Flusser trazem outras práticas que vão muito além da escrita e leitura racional-dedutivo. São possibilidades de experiências que entrelaçam recepção estética e reflexão. O pensamento imagético traz a importância da experiência estética da recepção. Em outros termos, trazem a dimensão corporal da experiência concreta e pessoal. Por outro lado, muitas formas de pensamentos imagéticos acontecem por práticas de realização e recepção coletivas que se diferenciam bastante da escrita e leitura individual, solitária e silenciosa dos textos abstratos modernos. As possibilidades dessas formas de pensamento parecem estar mais sintonizadas com as transformações trazidas pelo que Flusser chama do novo *universo nômade*, onde emerge, cada vez com mais evidência, a importância da relação e da experiência concreta de interação entre as pessoas.

Para Flusser, a partir da Revolução da Informação, o homem passa a viver cada vez mais uma nova espécie de nomadismo, onde a cultura e o pensamento não podem mais ser definidos pela localização no tempo e no espaço, por delimitações de fronteiras e definições estruturadas e fixadas como *muros*. Os nômades são movidos pela experiência das relações e se movem em função dos campos de potencialidade nesse sentido. A

experiência é entendida como uma relação concreta entre pensamento e corpo. A mobilidade do corpo mais importante não é o seu deslocamento espacial, mas a abertura para os encontros com a alteridade como experiência transformadora. Parece não caber no nomadismo por vir um pensamento que se aproprie da experiência como instrumento de construção arquitetônica de um conhecimento, onde possamos viver convencidos de que estamos seguros e protegidos dos perigos da vida e da morte. Não estaremos mais em um momento no qual pensar é, sobretudo, ordenar o caos e construir casas - como a metáfora usada por Flusser - que nos protejam ao máximo dos encontros nocivos com a alteridade. A prática do pensamento assume o risco e se lança ao acaso e ao encontro com a alteridade como uma espécie de tenda, onde a experiência de interação com os ventos é um catalisador da criação.

Nos cenários flusserianos, o nômade emergente se assemelha muito mais a um artista do que a um caçador ou pastor (Flusser, 2003: 53). Trata-se da metáfora da disseminação da criação como prática rotineira. Tomando outra metáfora explorada por Flusser, com o domínio das imagens técnicas, estaríamos prestes a viver o surgimento de uma utopia. Essa utopia flusseriana se desenvolve na integração entre as tecno-imagens e a telemática, onde nossos netos viverão interconectados através de terminais de computadores, enredados pela dinâmica do diálogo telematizado, onde todos dominam e são dominados por todos - uma enorme caixa-preta. Nesse imenso formigueiro flusseriano, não há separação definida entre o público e o privado. Há um encolhimento das reivindicações pessoais pela falta de interesse pelo objetivo, grande ou geral. O engajamento acontece na criação pessoal concreta, na política como arte, como exercício de criatividade. Toda a informação da humanidade encontra-se à disposição do indivíduo, para criar e sintetizar novas informações. O artista deixa de ser visto como criador e passa a ser visto como jogador que brinca com o propósito de produzir informação nova. O artista deixa de ser uma espécie de Deus, para se tornar uma espécie de jogador (2008: 93). Na sociedade telemática e nômade de Flusser, não tem sentido falar em dicotomias como público/privado, sujeito/objeto, ativo/passivo, dominante/dominado. Também não há espaço para definições bem demarcadas do que é ou deixa de ser arte ou pensamento. É tudo como se fosse funções matemáticas, mas imprecisas e indetermináveis: formas eventuais de se relacionar em direção a um espectro de possibilidades de sentido, onde há componentes variáveis e elementos constantes.

Nos cenários flusserianos que adoto, todos serão de alguma forma artistas e pesquisadores. Não se trata de ser artista ou acadêmico como identificamos hoje, ou seja, como aqueles que exercem essas funções dentro do campo das artes ou das instituições universitárias. Cada vez mais, as pessoas vão incorporar no cotidiano práticas criativas e de

pesquisa, sobretudo, em relação aos processos de comunicação. O que vai diferenciar essas criações é a relação que assumem com os programas dos aparelhos. O que importa é se esses artistas serão funcionários e se suas criações são apenas meras reproduções do programa disseminado pelo aparelho. Na minha leitura, a questão fundamental passa a ser como desenvolver formas de pensamento/arte como processos criativos que driblem o aparelho e se diferenciem do engajamento de artista *funcionários*. Para isso é preciso lutar contra a automaticidade do aparelho e realizar acasos improváveis, ao invés da série de acasos prováveis forjados pelos processos criativos automáticos do aparelho e seu programa. E a diferença fundamental apontada por Flusser nesse sentido está sintetizada na palavra *preparação*. É por essa palavra que, nos cenários flusserianos, novas formas de pensamento/arte podem ser processos criativos que se realizem como um engajamento político não programado. Neste trabalho, exploro duas formas de pensamento como processos criativos que se projetam como engajamentos não programados no universo nômade e no formigueiro telemático de Flusser. Ainda que não sejam definidos mais pela demarcação das esferas privada ou pública, esses pensamentos se projetam ou como forma coletiva ou individual de se viver a experiência concreta da relação como catalisadora da criação.

No capítulo denominado *Pensamento Imagético Experimental*, a partir da perspectiva de uma estética relacional, os documentários de dispositivo são explorados como uma forma imagética e nômade de pensamento. Nesses, o processo de produção de imagens está centrado na experimentação de uma forma particular de organizar a rede dos elementos do processo de produção de imagens, um dispositivo específico e singular de filmagem. Promovem um agenciamento lúdico das pessoas dentro dessa rede e configura uma forma singular de encontros eventuais entre equipe e personagens. Quando o documentarista parte para suas filmagens, ele não sabe o que vai encontrar. Parte ao encontro de acasos improváveis. Os webdocumentários são apontados como novas formas de documentário de dispositivo onde, a partir das possibilidades de interatividade, a tela se transforma em interface e o espectador em interator, de maneira que os acasos improváveis são catalisados pelo engajamento criativo de dos interatores. A questão central é que esses processos criativos se realizam a partir da preparação de um dispositivo coletivo de interação como uma aposta que explora novas experiências relacionais. Esses projetos audiovisuais se assemelham a pesquisas exploratórias interativas.

Mas é a própria pesquisa da tese que tento explorar como uma forma de pensamento engajado e não programado. Trata-se de tentar experimentar essa pesquisa como um processo criativo individual, como um exercício do pensamento inserido numa perspectiva mais ampla de uma espécie de ascese - uma preparação nos termos flusserianos. Na

verdade, se experimenta como a própria pesquisa de doutorado pode ser um exercício de ascese sem deixar de cumprir os requisitos mais básicos da universidade. Como pode essa pesquisa não deixar de ter sua funcionalidade institucional sem esvair em um processo criativo programado? Será possível? Me lanço nessa seara como uma espécie de projeto nômade, mais em busca de experiências do que de conclusões fundamentadas. Exploro os limites de possibilidades criativas do dispositivo de pesquisa universitário. Mais do que certezas, é a fertilidade dessas experiências que podem oferecer alguma possibilidade de justificativa para tal projeto.

Link de [Vilém](#)

Link para [Fábrica de Conhecimentos](#)

### **Fábrica de *conhecimentos***

Todo abismo é navegável.

Guimaraes Rosa

Flusser explora como os aparelhos são as novas ferramentas da humanidade. Quanto mais complexas são as ferramentas, mais abstratas são as funções para operá-las.

“Em função disso, a fábrica do futuro deverá assemelhar-se mais a laboratórios científicos, academias de arte, bibliotecas e discotecas do que às fábricas atuais. E o homem–aparelho (*Apparatmenschen*) do futuro deverá ser pensado mais como um acadêmico do que como um operário, um trabalhador ou um engenheiro.” (2007: p.42)

Nos cenários esboçados por Flusser, a atividade de pesquisa, assim como a criação, é uma prática rotineira. A pesquisa e o pensamento se disseminam fora dos muros da

universidade. Por outro lado, enquanto a universidade se imagina alheia às transformações trazidas pelos aparelhos, assim como as fábricas se assemelham cada vez mais a escolas, as universidades se assemelham cada vez mais a fábricas. A universidade se torna uma rede fabril voltada para a produção de formas variadas de *conhecimento* - configuradas de forma mais específica no interior de cada disciplina *ou tradição metodológica*. Usadas no sentido concreto para as pesquisas e para produção de informações organizadas e chamadas de *conhecimento*, as teorias vão se transformando em pequenos programas enquanto se submetem aos grandes programas enredados pelas imagens técnicas.

O modelo da fábrica moderna era organizado e centralizado em um determinado espaço físico, como uma grande linha de montagem, para o qual exércitos de operários se deslocavam diariamente para exercerem, durante extensas jornadas de trabalho, funções mecânicas e operacionais que as máquinas não podiam fazer. Agora, as empresas são cada vez menos verticalizadas e as novas fábricas se conformam também pela articulação de contratos temporários entre empresas e pessoas físicas que exercem o papel de funcionários eventuais. Os funcionários operam cada vez mais processando informações a partir de unidades fabris menores, como estúdios, escritórios, ou suas casas, e transitando entre espaços com seus computadores portáteis. As comunicações são dinamizadas por encontros presenciais eventuais e ferramentas de comunicação via internet. As fábricas se assemelham cada vez mais a escolas aplicadas, onde funções operacionais sofisticadas requerem habilidades abstratas e criativas e um contínuo processo de aprendizado. Seja individualmente ou em grupos menores, como empresas, grande parte dos funcionários se vincula ao processo fabril de forma contratual temporária - não pertence ao corpo institucional. Do lado de fora, um exército de reserva, disponível para exercer as mesmas funções, busca constantemente se atualizar e se produzir para lutar pelas oportunidades e demandas dos mercados de trabalho.

Não muito diferente, a atividade de pesquisa universitária é em geral uma atividade realizada por um indivíduo como um processamento específico de informação com o auxílio de computadores e *softwares*, a partir de casa ou da universidade, via internet ou em trânsitos por encontros eventuais. Os pesquisadores se associam formal ou informalmente a redes de pesquisadores de suas áreas, sejam departamentais, regionais ou transnacionais, que promovem seus encontros, seminários, congressos. A produção fabril de conhecimento se instaura como imensas redes transnacionais com especificidades em cada área ou disciplina alimentadas pelas comunicações nos encontros ou pelos periódicos especializados. Os textos em forma de artigos avaliados por pares e publicados em periódicos especializados correspondem ao produto mais valorizado.

De certa forma, *conhecimentos* sempre foram produzidos em alguma forma de rede, baseados em algum suporte físico a partir do uso de ferramentas. A especificidade que vivemos, nesse sentido, é consequência da potencialização da eficiência produtiva e da disseminação dos mecanismos de avaliação e controle dessa produção, possibilitadas e condicionadas pelos aparelhos: computadores, softwares e tecnologias de comunicação digital. Vimos os efeitos mais perversos de um eclipse da erudição, como chama atenção Lindsay Waters, antigo editor da Harvard University Press (2004). É nesse sentido que aponta Bartholo (2013):

“Os caminhos de aprendizado e formação terminam por se deixar identificar com uma autodestrutiva corrida louca, que faz com que o norte da atividade universitária se resuma em atingir indicadores de produtividade em pesquisa, concebidos como fruto de um mau uso e abuso da cientometria. As novas gerações são empurradas a escrever cada vez mais papers para publicação em periódicos científicos de circulação internacional, indexados e ranqueados segundo o cálculo de seus “fatores de impacto”, sem permitir-lhes um minuto sequer para se perguntarem sobre as condições de produção (e comércio) de tais indicadores.”

No Brasil, as universidades e instituições de apoio e fomento à pesquisa vêm implementando ferramentas e processos de avaliação da produção dos pesquisadores que trazem semelhanças com os métodos de controle e avaliação da produção fabril. Os financiamentos de projetos individuais ou departamentais são condicionados por essas avaliações. Entre as produções mais valorizadas, encontram-se, por exemplo, as publicações em periódicos previamente avaliados pelas comissões das diferentes áreas. Em sintonia com todo esse quadro, há uma padronização das práticas de pesquisa, das formas de discurso, argumentação e pensamento de acordo com os critérios de uma retórica científica que vai além das ciências empíricas, que atravessa também a prática da chamado escrita de *essays*. Não é objetivo deste trabalho analisar a importância e implicações desse processo para as instituições universitárias ou mesmo para as sociedades em geral, nem os avanços que tudo isso representa. O que me importa aqui destacar é que a existência dessa engenharia de produção do *conhecimento* tem implicações para as práticas de estudo e para as relações entre *conhecimentos* e pessoas. A formação tecnocientífica não comporta uma formação ética da pessoa nem um vínculo entre ciência e vida como o que Wilhelm von Humboldt queria associar à “ideia moral” (Bartholo, 2001b). Talvez, por essa mesma questão, estejam surgindo tantos centros de

estudo menores e desvinculados das universidades, onde as informações e as práticas não visam apenas à formação técnica de profissionais, mas a uma espécie de redescritção ética de si mesmo com viés amador.

Link de [Por Novas Formas Criativas de Pensamento](#)

Link para [Dispositivo Criador de um Si Profissional](#)

### **Dispositivo criador de um *si* profissional**

A gente só descobre isso depois de grande (...).  
Que o tamanho das coisas há de ser medido  
pela intimidade que temos com as coisas.  
Há de ser como acontece com o amor.

Manoel de Barros

Para se inserirem no *mercado de trabalho* das universidades ou, pelo menos, ter acesso a recursos, os pesquisadores precisam imprimir um ritmo e uma quantidade de produção que permitam algum destaque sobre os demais para se sustentar profissionalmente em um ambiente cada vez mais competitivo e, supostamente, meritocrático. Todos reclamam do quanto são injustiçados pelos compromissos burocráticos e pelas cobranças de produtividade enquanto se obstinam em se destacar no *mercado do conhecimento*. As produções textuais precisam ser de qualidade reconhecida, seja pela banca de um concurso ou de uma tese, pelo conselho de um congresso ou pelos avaliadores de periódicos. Cada área e disciplina têm seus critérios específicos e norteadores básicos. O que importa é que todo esse quadro potencializa a padronização das práticas comunicativas dentro das disciplinas, que estabelece os limites do que pode ser dito e, sobretudo, como pode ser dito. Recorta o campo de pesquisa aceitável, estabelece o leque de perspectivas legítimas. Nesse sentido, as práticas comunicativas padronizadas são

disciplinadoras: instauram uma normalidade discursiva, estabelecem e vigiam as fronteiras. Administram os detalhes, as normas de publicação e citação, os argumentos possíveis, os gestos das comunicações orais. A performance profissional do pesquisador depende, em certo sentido, que ele se submeta a essa padronização e desenvolva habilidades no exercício dessas práticas.

Mas, a nova fábrica, à qual a universidade se assemelha, não é mais a linha de montagem do capitalismo industrial. O funcionário dessa *nova fábrica* precisa também atuar criativamente. A pesquisa universitária demanda alguma inovação, dentro dos limites colocados pela disciplina. Por outro lado, no modelo fabril industrial, o valor do produto se baseava na escassez, na posse e na restrição do acesso ao produto. Na nova fábrica, o valor do produto se multiplica no compartilhamento. Quanto mais circulam os textos do pesquisador, sejam publicados, apresentados em congressos, cursos, palestras ou, sobretudo, citados como referências em outros textos, mais valor ele adquire. Esse compartilhamento acontece dentro de um circuito de especialistas que comungam de perspectivas similares ou parecidas. A performance profissional depende, entre outros fatores, da performance discursiva nessas formas de compartilhamento. Assim, nesse padrão de produção de *conhecimento*, baseado na comunicação e na inovação contínua, o pesquisador investe na sua formação e qualificação como um empreendedor de si mesmo.

Dessa forma, ainda que se considere muitas vezes estrangeira ao mundo, a universidade reproduz a mesma dinâmica presente fora de seus muros. Como aponta Brasil (2004), frente aos riscos e incertezas, nos tornamos empreendedores de nós mesmos, responsáveis por administrar nossas escolhas e performances. Passamos da norma e do comportamento disciplinado da modernidade à autonomia. Os indivíduos assumem a responsabilidade de se autogerir, de se autoproduzir enquanto profissionais em busca de reconhecimento. As relações pessoais são *networking*. Nos termos de Flusser, as pessoas se identificam como funcionários e se dedicam a exercer suas funções da melhor forma possível. Como em outras atividades nos dias de hoje, ao exercer a pesquisa, a pessoa potencializa a identificação do pronome *si* com a função social e o sucesso de sua performance profissional, dentro de uma perspectiva disciplinar, teórica ou metodológica à qual se vincula. O sucesso pessoal é sinônimo de sucesso profissional e ambos parecem ilusoriamente serem resultado exclusivo dos próprios esforços e da vitória em um ambiente cada vez mais competitivo. A pesquisa e o trabalho a ser realizado é ao mesmo tempo uma prática de sofisticação profissional encarada como aprimoramento pessoal. Todo empenho nesse sentido se configura como uma ascense profissional onde a meta são os afetos do *sucesso* dentro do circuito que se frequenta.



Obviamente, essa dinâmica não acontece com todos aqueles que exercem a pesquisa, muito menos dessa forma quase caricatural. O intuito desse esboço é destacar uma dinâmica cada vez mais presente no ambiente universitário que condiciona as práticas de estudo e conforma as pessoas que atravessam esse ambiente seja como estudante, pesquisador ou professor. Enquanto a universidade se aprimora como uma fábrica em rede de informações organizadas e chamadas de *conhecimento* a partir do manuseio de aparelhos, os pesquisadores se transformam em *funcionários* dessa estrutura fabril. Os programas dos aparelhos vão muito além dos condicionamentos das performances comunicativas e dos conteúdos textuais. Nesse sentido, vejo daqui a pesquisa acadêmica como uma prática que se configura como um *dispositivo*, de afetos e efeitos pessoais para o funcionário, ainda que a dimensão pessoal seja supostamente suprimida da pesquisa. Entendo aqui dispositivo como aponta Foucault: uma rede específica entre um conjunto de elementos heterogêneos - técnicos, arquitetônicos, discursivos, afetivos, filosóficos, morais - que promovem um agenciamento e se inscrevem nas palavras, nas imagens, nos corpos, nos pensamentos e afetos. E, como resume Agambem (2009: p.29), sobre Foucault, o dispositivo tem uma função estratégica concreta e se inscreve numa relação de poder. Nesse caso, as forças subjetivantes e de padronização do sentir atravessam a universidade enquanto seus integrantes se julgam *estrangeiros* do mundo.

Para os propósitos deste trabalho, tento recuar taticamente da prioridade dos propósitos profissionais do *dispositivo* de pesquisa acadêmica, ao priorizar a dimensão que chamo de pessoal. Esse esforço tenta se conciliar com os requisitos básicos para o trabalho ser reconhecido como uma tese de doutorado. Nesse sentido realizo dois movimentos. Por um lado, da *leitura dos documentários de dispositivo* como uma forma e pensamento imagético, trago a ideia de que seria fértil conceber e experimentar uma configuração específica de pesquisa e escrita que funcionasse como uma forma de *dispositivo* que driblasse a dinâmica *fábrica, aparelho, funcionário*. Essa forma não é completamente diferente do *dispositivo acadêmico de pesquisa*, apenas propõe sutis diferenças que explorem na prática justamente as tensões relacionadas com o tema da pesquisa. Não é objetivo deste trabalho conceber um dispositivo de pesquisa a ser replicado por outras pessoas ou instituições. Trata-se de tentar em geral, em sintonia com os preceitos da EIS, tentar uma escrita calcada na abertura dialógica a minha alteridade *pessoa*. Dentro da vasta gama de engenhos humanos, escolho a própria prática de pesquisa e escrita não como objeto de estudo mas como prática de experimentação que, ao contrário do que vejo acontecer na universidade, incorpora de forma radical as reverberações pessoais como a dimensão principal. Sem deixar de cumprir as exigências mais básicas de uma pesquisa de doutorado, procuro uma prática que influencie minhas ações e forma de viver. Tento

explorar de forma fértil as tensões dessa zona de fronteira. O resultado são os próprios textos produzidos a partir dessa experiência e não uma reflexão sistemática sobre a mesma.

A prática de escrita desta tese se apresenta de forma análoga à realização de um documentário de dispositivo. Os textos, como as imagens, são a expressão linguística da própria experiência do dispositivo. É dado tratamento criativo aos encontros e reencontros com os autores através das apropriações, redescições e reconfigurações de conceitos. A tese, enquanto produto da escrita e vetor de leitura, convida os leitores a uma atitude ativa, sobretudo, de refração, de digestão e reverberação das experiências de leitura.<sup>8</sup> A forma *tese* é resultado de uma montagem em forma de hipertexto, como uma composição de continuidades e descontinuidades dos diversos fragmentos que exploram diferentes eixos e dimensões. As continuidades adensam discursos; as descontinuidades alimentam as possibilidades criativas e dialógicas da escrita e da leitura. O cortes descontínuos torcem os eixos de perspectivas. Não se estrutura um texto linear que unidimensiona, fixa e homogeneiza a pluralidade dos fragmentos em um sistema abstrato plenamente organizado. As torções, lacunas, paradoxos visam alimentar o processo criativo, preservam a alteridade da ânsia totalizante de apreendê-la na escrita e na leitura. A voz da escrita se realiza através de um espectro de falas, tonalidades, pronúncias com diferentes sotaques que configuram uma espiral de pensamento. Pretende-se explorar uma temática ampla, onde a superfície formal dos pensamentos reverbere uma radicalidade experimentada através do ato de criação - uma poética que se lança à alteridade pela linguagem baseada no princípio analógico, que possibilita e legitima todos esses pequenos deslocamentos entre autores, linguagens e mídias.

Por outro lado, como tenho uma pré-disposição existencial para ler textos de viés mais filosóficos, parti nesse sentido ao encontro de alguns intérpretes da filosofia como uma prática concreta de vida, algo entrelaçado com o que se vive. Dessa forma, entre as inúmeras diferenças de um documentário de dispositivo, estão a principal linguagem usada - no caso da tese verbal e idiomática - e o propósito exploratório da temática: filosofar prático enquanto estética da existência nos dias de hoje. Me parece muito fértil repensar as relações entre a pessoa e as práticas de estudo trazendo outras perspectivas que foram sendo dissolvidas ao longo da história. Não como uma maneira de reestabelecer algo perdido, mas apenas como uma forma de catalisar um processo criativo capaz de forjar alternativas a serem experimentadas. No caso deste trabalho, entretanto, não recorro à

---

<sup>8</sup>A refração também acontece pela reflexão crítica. Não se trata de suprimir a reflexão e sua importância, mas evitar a esterilização das possibilidades refratárias. Mais uma vez, e assim prosseguirá ao longo do texto, trata-se da dosagem circunstancial de dois opostos que coexistem. No caso da avaliação da banca dentro do dispositivo universitário, por exemplo, a reflexão crítica adquire um caráter prioritário.

história da universidade, mas a determinadas interpretações da filosofia como era praticada em escolas da antiguidade grega para tentar pensar algo no sentido propositivo. Não há aqui fundamentos epistemológicos que justifiquem este procedimento. Apenas acredito que, a partir da leitura desses autores e do estudo dessas escolas, posso experimentar de forma fértil uma dinâmica diferente entre pessoa, estudo e função social de pesquisador. A aceitação e explicitação dessa espécie de crença ou identificação como motivo das escolhas da pesquisa já é uma ação da própria prática de um pesquisar experimental e dos conteúdos reflexivos. Nunca é demais lembrar que este texto consta no início da leitura, mas no final da escrita.

Link de: [Fábrica de Conhecimentos](#)

Link para [Filosofia Prática e Cuidado de Si](#)

## Filosofia Prática e Cuidado de Si

Era uma vez um mundo  
Oswald de Andrade

Nas minhas pesquisas, me deparei com alguns autores que, por diferentes perspectivas de interpretação, destacam a presença do aspecto prático de concepções e tradições filosóficas, sobretudo, na Antiguidade, que assumem como propostas estabelecer relações diretas entre a prática do pensamento e a forma de se viver. Pierre Hadot (1995, 2002) fala da filosofia antiga como *modo de vida*. Alexander Nehamas (1998) já se refere como *arte de viver*. John Sellars (1998, 2009) também fala em filosofia como *arte de viver* e destaca duas formas básicas: uma puramente teórica e outra entendida de forma prática, que chama de concepção técnica de filosofia. As duas estão presentes tanto na antiguidade como na contemporaneidade. Não se trata de subestimar a importância da perspectiva teórica, mas sustentar a possibilidade de se exercitar o filosofar como algo prático, para transformar a vida como uma obra de arte. Nesse sentido, não é objetivo dessa concepção desenvolver contribuições orientadas prioritariamente para se destacarem como pensamentos originais em qualquer tradição, mas estabelecer uma relação de mútua influência entre filosofia e biografia. O pensamento aqui se projeta pela perspectiva prática, atento às palavras de Sellars: “There are many dangers with trying to do two things at once in a single piece of

work. There is the risk that one might fail to reach either target audience or, if one does reach them, to alienate them both.” (2009: p.vi)

Entre os autores, Foucault é o que acabou assumindo maior importância nas minhas pesquisas. Em suas últimas obras, o autor explora a ideia da filosofia como estética da existência na Grécia antiga entre o séc. IV a.C até o século II e III d.C, tanto para os filósofos da Academia e do Liceu, assim como para o Ceticismo, Estoicismo, Epicurismo. O *cuidado de si* era visto como um preceito délfico a ser seguido, amplamente valorizado na cultura da época, que, de forma geral, representava uma inquietação existencial consigo mesmo que implicava, por sua vez, em uma dedicação à autoconstrução de si. A filosofia incorporava e seguia esse preceito a sua maneira.

Foucault diferencia o que chama de *cuidado de si* clássico, de teor platônico, do *cuidado de si* da Antiguidade Tardia, quando predominava a dita *cultura de si*. Nesse período, a filosofia passa a ser uma forma através da qual os indivíduos buscam ocupar-se da configuração de si mesmo ao aderir às escolas predominantes na época (estoica, epicurista, cínica) e seguir suas práticas e doutrinas. A filosofia era vista como uma ascese (*áskesis*), uma prática de *cuidado de si* (*epimeleia heautou* em grego; *cura sui*, em latim), sobre a forma de se viver, exercida através de técnicas, procedimentos, exercícios, regras de conduta. Se afirmava a necessidade de se ter uma posição crítica diante do senso comum e dedicar-se a uma espécie de luta na construção de si mesmo. A liberdade era algo a ser realizado nessa espécie de *agonística*, onde a filosofia tinha a função de preparar e equipar os indivíduos para o combate. Por outro lado, o *cuidado de si* também visava a uma ocupação terapêutica consigo e com os outros, que vislumbrava a cura dos males vívidos. A filosofia era como um exercício de liberdade em busca do domínio sobre si mesmo e da autonomia em relação aos fatores exteriores, com objetivos determinados de instauração da felicidade e da tranquilidade, guardadas as diferenças de cada escola.

Os estoicos, por exemplo e de maneira bastante generalizada, procuravam atingir a felicidade (*eudaimonia*) que para eles consistia na tranquilidade (*ataraxia*) ou na ausência de perturbação diante dos acontecimentos da vida, através do autocontrole, contenção, austeridade e da aceitação do curso dos acontecimentos. A noção de sábio correspondia ao ideal de ser perfeito e aquele que encarnava a *indiferença* (*apatheia*)<sup>9</sup> em relação aos acontecimentos. Os estoicos defendiam uma unidade do conhecimento explicitada na metáfora da árvore, onde a física correspondia à raiz, a lógica ao tronco e a ética aos frutos. E o Homem, como microcosmo, deveria agir de acordo com o macrocosmos, com os

---

<sup>9</sup>A escola estoica foi fundada em Atenas em 300 a.C. por Zenão de Cítio (332-262), de origem fenícia. O termo é derivado da stoapoikilé, ou “Pórtico pintado”, local em Atenas onde se reuniam. A doutrina estoica antiga foi desenvolvida pelos discípulos e sucessores de Zenão, sobretudo Cleantes (331-232 a.C.) e Crisipo (280-206 a.C.)

princípios naturais, em harmonia com o *cosmo*, em equilíbrio com o universo. A boa ação era a ação de acordo com a natureza.

Os epicuristas também postulavam como princípio básico a felicidade (*eudamonia*), obtida pela tranquilidade ou imperturbabilidade (*ataraxia*). Divergiam, entretanto, dos estoicos, quanto ao caminho para se chegar.<sup>10</sup> Defendiam a valorização da experiência imediata como pressuposto a partir do qual se poderia chegar à aquisição de conhecimentos e à ética que pregava a austeridade e a moderação, mas não a supressão dos prazeres e desejos. Se dedicavam à inteligência prática (*phronesis*), na qual supostamente não haveria conflito entre razão e paixão na medida em que o homem age eticamente, ou seja, dá vazão a seus desejos e necessidades naturais de forma equilibrada ou moderada, o que garantiria a tranquilidade.

Link de [Dispositivo Criador de um Si Profissional](#)

Link para [Michel](#); Escolas: forma de vida coletiva; Preceito de Vida

## Michel

Uma verdadeira viagem de descobrimento  
não é encontrar novas terras,  
mas ter um olhar novo.

Marcel Proust

Os últimos trabalhos de Foucault caracterizam os exercícios da *cultura de si* como uma luta contra as sujeições ao poder. A liberdade é vista como uma luta que visa reconfigurar a relação consigo mesmo e com os outros. Até onde eu conheço, Foucault não desenvolve em seus trabalhos publicados possibilidades de se pensar exercícios análogos na contemporaneidade. O autor Foucault não se debruçou de forma direta, como tema de pesquisa, sobre as possibilidades de uma prática de filosofar como cuidado de si na segunda metade do século XX. Mas isso não impediu que Michel afirmasse, em entrevista, que escrever seus livros representava, sobretudo, uma experiência pessoal de transformação de si:

---

<sup>10</sup>Escola fundada por Epicuro (341-270 a.C.) em Atenas em 306 a.C.

“Por lo tanto, los libros que escribo representan para mí una experiencia que deseo que sea lo más rica posible. Al atravesar una experiencia, se produce un cambio. Si tuviera que escribir un libro para comunicar lo que ya sé, nunca tendría el valor de comenzarlo. Escribo precisamente porque no sé todavía qué pensar sobre un tema que atrae mi atención. Al plantarlo así, el libro me transforma, cambia mis puntos de vista. Como consecuencia, cada nuevo libro altera profundamente los términos de los conceptos alcanzados en los trabajos anteriores.” (Foucault, 2009: p.9)<sup>11</sup>

E como ele próprio declara:

“En ese sentido, me considero más un experimentador que un teórico; no desarrollo sistemas deductivos que deban ser aplicados uniformemente en diferentes campos de investigación. Cuando escribo, lo hago, por sobre todas las cosas, para cambiarme a mí mismo y no pensar lo mismo que antes.” (Foucault, 2009: p.9)

Ainda nessa entrevista, Foucault destaca que admirava Nietzsche, Bataille, Blanchot, Klossowski - os autores que considera mais importantes em sua formação - justamente por não construírem sistemas, mas atravessarem experiências diretas pessoais, a partir das quais se reconstróem enquanto sujeitos, ou, no limite, se desgarram de si mesmos como um empreendimento de dessubjetivação.<sup>12</sup>

A forma de pesquisar de Foucault variou ao longo de sua obra, mas foi comumente reconhecida como singular e muitas vezes controversa e polêmica. Nesse sentido, declara: “Pero yo no me considero a mí mismo como un filósofo. Lo que hago no es modo de hacer filosofía, ni de sugerir a otros que no lo hagan.” (Foucault, 2009: p.10/11) E segue: “Más bien, lo que intento es experimentar por mí mismo - pasando a través de un determinado contexto histórico-, experimentar lo que somos hoy, no sólo lo que fuimos, sino también lo que somos actualmente. E invito a otros a compartir esa experiencia.” (Foucault, 2009: p.13) As declarações apontam que a maneira de pesquisar de Foucault não era prescrita nem mesmo sugerida aos outros. Foucault exercita e reconfigura uma forma

---

<sup>11</sup>Na mesma entrevista, Foucault comenta que, sempre ao começar um projeto, um novo livro, nunca sabia como iria desenvolvê-lo e concluí-lo, de maneira que fica bastante difícil falar de um método comum de trabalho.

<sup>12</sup>Foucault diferencia ainda essa postura do propósito do pensamento fenomenológico de focalizar a reflexão sobre a experiência vivida.

singular de pesquisa, ou de *filosofar*, a partir de sua experiência pessoal, voltada para uma forma de compartilhamento da mesma a partir de sua obra. É o fato de querer ser compartilhado que justifica e caracteriza sua prática de pesquisa. Não me parece descabido dizer que a forma singular de pesquisa de Foucault era uma prática pessoal de *cuidado de si* de Michel, pelo menos enquanto personagem que construí a partir do estudo de parte de sua obra e de suas declarações pessoais. O que pretendo fazer, assim como Foucault, é realizar uma forma de pesquisa como prática de cuidado de si voltada para o compartilhamento de reflexões, onde as singularidades pessoais ressoem as da pesquisa e escrita e vice-versa. Projeto-me aqui mais como um experimentador do que alguém que pretende desenvolver uma teoria. Apesar das semelhanças com Foucault, entretanto, há talvez muito mais diferenças - algumas inclusive, presumo que o próprio acharia descabidas. Talvez a diferença mais destacada seja que, enquanto o último Foucault propõe uma interpretação hermenêutica da prática filosófica antiga, eu me aproprio de suas interpretações para tentar redescrições criativas que as cruzem com apropriações das leituras de autores contemporâneos, de forma explícita e deliberada.

Link de: [Filosofia Prática: Cuidado de Si](#)

Link para: [Por uma pesquisa como cuidado de si](#)

## **Por uma pesquisa como cuidado de si**

Quem anda no trilho é trem de ferro,  
sou água que corre entre pedras:  
liberdade caça jeito.

Manoel de Barros

A partir da incorporação de preceitos do que chamo de filosofia prática, busco em simultâneo conceber e experimentar uma prática pessoal de pesquisa voltada para um exercício de liberdade e *cuidado de si* nos dias de hoje, como uma prática de luta que visa reconfigurar a relação comigo mesmo e com os outros. Nesse sentido, desde já acho oportuno fazer alguns esclarecimentos pontuais. Acredito que as pessoas possam vivenciar experiências pessoais transformadoras de si em qualquer atividade profissional. Da mesma

forma, um pesquisador ou filósofo pode viver essas experiências e até priorizá-las durante o exercício de suas atividades nas mais diversas disciplinas, perspectivas teóricas e metodológicas, e através das mais variadas práticas de leitura e escrita. Portanto, não se trata de desenvolver uma prática de pesquisa que se promova como a representante legítima do cuidado de si nos dias de hoje. Mas apenas experimentar uma prática que potencialize e priorize esse propósito na minha instância pessoal dentro da universidade. Também acredito que nos dias de hoje haja uma série de práticas corporais, psicanalíticas e terapêuticas que podem ser vistas, com ressalvas, como versões atuais do *cuidado de si*. Não se trata de deslegitimar tais práticas ou instaurar uma forma de pesquisa que se projete independente das mesmas. Também não é um objetivo aqui desenvolver uma prática de pesquisa acadêmica a ser replicada, nem muito menos uma nova filosofia que revolucione o campo da disciplina, da qual nem sequer me sinto partícipe. Trata-se do amplo tema da experimentação de outras dinâmicas e práticas de pensamento que não se enquadram nas fronteiras dos campos disciplinares e assumem uma função de estética ou poética da existência, exercida pelos indivíduos através de suas pessoalidades. Nesse sentido, a incorporação de alguns preceitos precisa passar por uma redescritção que os adeque aos novos tempos e às condicionantes pessoais.

Na filosofia como cuidado de si da antiguidade, o preceito de inquietude existencial que marca o cuidado de si requer o exercício da conversão do olhar para si mesmo - o que não se confunde com um exercício narcísico de concentrar-se em sua própria imagem. Trata-se da concentração em um si a ser realizado por uma ascese. A conversão a si tinha como meta realizar o modelo de sábio comungado pelos mestres e discípulos. O objetivo final era realizar-se enquanto sábio, estabelecer determinadas relações consigo mesmo: ser soberano sobre si mesmo, exercer o domínio perfeito, ser plenamente independente, bastar-se, ter prazer consigo mesmo. A ascese, entretanto, não implicava um afastamento da interação política, mas, pelo contrário, era voltada para as relações com os outros. A relação consigo mesmo não era baseada em uma postura passiva diante da imagem de si mesmo nem uma postura ativa na busca pelo esboço de nossa imagem verdadeira, mas um esforço de preparação para a ação e interação política e cotidiana. A prática do filosofar se projetava como uma maneira de intermediação crítica em relação aos comportamentos culturais correntes. Se viver é necessariamente atuar lançado em interações permanentes e cotidianas no mundo, o pensamento, assim esboçado, implica voltar-se como preparação para essa interação.

Esta prática de pesquisa também tenta se projetar como um esforço de deslocamento nas próprias ações e se instaura como uma tentativa de reflexão crítica como uma espécie de preparação para a ação. Este trabalho se realiza através de um programa estabelecido em



uma instituição universitária que projeta suas condições e limites para obtenção de um título socialmente reconhecido de doutorado. Como usual na maior parte das universidades, a instituição exige a apresentação de uma *tese* corporificada em um documento escrito, que preze pelo rigor e originalidade de suas reflexões, e a defesa perante uma banca de pessoas devidamente reconhecidas e autorizadas pelo departamento. Não faz parte dos argumentos possíveis de legitimação de uma pesquisa de doutorado funcionar como uma prática de cuidado de si para o pesquisador. O projeto explora na prática justamente a tensão entre os limites, propósitos e processos acadêmicos de pesquisa e o anseio de experimentar uma pesquisa que se potencialize como prática de cuidado de si. A segunda parte deste trabalho é dedicada às reflexões sobre esse processo.

É nesse sentido que acho oportuno resgatar a ideia do *cuidado de si* como um recuo intensificador das relações políticas, das interações cotidianas, como apresentado por Foucault. As práticas de pesquisa tradicionais acadêmicas se inserem em uma espécie de ascese profissional, onde as pessoas orientam seus esforços em busca de se tornarem um funcionário criativo de destaque. Sobretudo nas ciências humanas, dedicam-se a uma espécie de purificação que os diferencia da massa, dos comuns, através do desenvolvimento e memorização de textos críticos. Ao entrar para a universidade, o pesquisador se insere em uma forma de vida. A adesão a uma escola grega corresponde hoje à adesão intelectual a uma corrente ou disciplina em busca da salvação profissional. Diante dos riscos, os esforços de autogestão e autonomia de si visam às recompensas de uma vida profissional bem sucedida. É preciso estar atento às práticas e posturas dessa ascese profissional para tentar priorizar uma ascese pessoal.

Nos termos que estou aqui propondo, o papel como funcionário de um dispositivo - sua função social - não deve ser confundido consigo mesmo. O *si* do cuidado não é o do funcionário. Se, como proponho, pretendo instaurar uma prática que se instaure como cuidado de si, ainda que seja uma preocupação legítima, a dedicação à performance profissional não pode suprimir as preocupações, dedicações e exercícios de si. A performance discursiva da prática não deve ser prioritariamente orientada pelos critérios profissionais. As práticas de pesquisa e escrita portanto não podem se restringir aos propósitos profissionais e à performance interessada nesse sentido. Os critérios de possíveis avaliações dessa prática são construídos no próprio processo de cada um e não determinados *a priori*. De qualquer maneira, me parece importante a realização de alguma forma de *parresía*, um engajamento da pessoa no que comunica ou na forma como comunica de maneira que o exercício das práticas discursivas reverberem nas relações consigo mesmo e com os outros no âmbito pessoal. Trata-se de um recuo à personalidade

que requer precisamente a implicação da pessoa no exercício das práticas de pesquisa, tanto de leitura e escuta, como de escrita ou comunicação oral.

Assim, a pesquisa aqui realizada tenta conceber e experimentar formas de potencializar a vivência no âmbito pessoal, enquanto a tese compartilha reflexões e projeções a respeito, na esperança de que possam servir também para outros indivíduos nos seus processos criativos pessoais, seja através do que elas considerarem pertinente e interessante, ou mesmo despropositado ou absurdo. Como já dito, me lanço como um projeto nômade que se autojustifica na possibilidade da fertilidade das experiências.<sup>13</sup> As filosofias gregas eram processos criativos de si coletivos, ensejados e determinados por tradições e exercidos nas escolas. A conversão a si era também uma conversão a uma comunidade. A meu ver, esse aspecto tradicional e escolar não é compatível com uma noção contemporânea de exercício de liberdade a partir do indivíduo. Parece-me necessário redescrever o processo criativo de si pela prática do pensamento em função da pessoa, pelo qual esta mesma se abre para ser reconfigurada. Para incorporar o filosofar como exercício de modo de vida hoje, é preciso que de alguma forma esteja referido a um esforço de si por si mesmo. E, nesse sentido, o encontro com Richard Rorty foi fundamental.

Link de [Michel: Experimentador](#)

Link para [Richard I: redescrições](#)

## **Richard I: redescrições**

Só as coisas rasteiras me celestam.

Manoel de Barros

---

<sup>13</sup>Nesse sentido, talvez, o campo mais propício nem seja a universidade e suas pesquisas, mas as diversas modalidades de grupos de estudo e centros de cursos que têm aparecido, onde as pessoas parecem estar buscando uma relação mais desinteressada e amadora com as práticas de estudo. O que me importa é o anseio amador de uma espécie de pesquisa como processo criativo de si, como os artistas e pesquisadores apontados pelos cenários flusserianos. Esse processo de pensamento parece exercer uma função terapêutica diferente da leitura de livros de autoajuda, justamente por incorporar a reflexão crítica como refração criativa.

Richard Rorty foi um pensador destacadamente original, de maneira que é bastante difícil inserir sua obra sem contradição em uma tradição ou escola de filosofia. Por um lado, Rorty se apropria de reflexões que dizem respeito ao que usualmente é configurado com o campo da filosofia da linguagem, de tradição mais anglo-saxã, e, de certa forma, assume pressupostos gerais do pragmatismo filosófico norte-americano. Por outro lado, participa ativamente dos debates e questões da agenda dos filósofos chamados continentais da segunda metade do século XX, por um viés mais historicista. Rorty travou debates e polêmicas em ambos os lados. Nos Estados Unidos, país de origem e onde viveu, suas reflexões filosóficas foram atacadas tradicionalmente pela direita e os setores mais conservadores, enquanto suas proposições políticas foram muitas vezes hostilizadas pela esquerda. Em grande parte, as incompreensões de seu pensamento e ação política estão relacionadas com o que o autor aponta em seu ensaio autobiográfico "Trotsky e as orquídeas", em *Pragmatismo e política* (2005).

Nesse ensaio, Rorty narra como desde a infância se preocupou em conciliar seus interesses privados com os anseios herdados dos pais de lutar contra a injustiça social. Escreve como adorava orquídeas e de alguma forma as achava tão fundamentais para o mundo como para si mesmo. E foi dessa forma que se dedicou depois, em sua juventude, a tentar conciliar suas orientações políticas trotskistas com seu interesse particular pelas orquídeas, ou seja, em seus termos, seu anseio de justiça social com suas idiossincrasias e preferências particulares: a moral com a beleza. Nesse sentido, elaborava seus pensamentos seguindo o conselho de Tomás de Aquino: "Quando você encontrar uma contradição, faça uma distinção". Pois nas palavras do próprio:

"Até onde eu podia ver, o talento filosófico era, em grande parte, uma questão de fazer proliferar quantas distinções fossem necessárias para se esquivar de um beco dialético. (...) Descobri ter talento para tais redescritões. Mas me tornei alguém com cada vez menos certeza de que o desenvolvimento dessa habilidade me tornaria sábio ou virtuoso." (2005: p.38,39)

O próprio Rorty aponta que essa desilusão permeou seus quarenta anos posteriores de pesquisa sobre as possibilidades da filosofia. Foi dessa forma que:

"Enquanto eu tentava compreender o que havia saído errado, pouco a pouco concluí que a ideia toda de captar realidade e justiça em uma única

visão havia sido um engano – que a posse de tal visão havia sido precisamente o que conduziu Platão ao caminho errado. (...) Assim, decidi escrever um livro sobre que vida intelectual poderia ser levada se fosse possível a alguém abandonar a tentativa platônica de aprender realidade e justiça em uma visão única. Esse livro – *Contingency, irony and solidarity* – argumenta que não há necessidade de tecer em uma mesma trama os equivalentes para outra pessoa do meu Trotsky e de minhas orquídeas selvagens. Antes, dever-se-ia tentar renunciar à tentação de amarrar as responsabilidades morais em relação a outras pessoas com as relações idiossincráticas a quaisquer coisas ou pessoas amadas com todo o coração, alma e mente (ou, se quiser, as coisa ou pessoas com as quais se está obcecado).” (2005: p.41,42)

Rorty defende que é preciso aceitar a própria finitude e o que mais nos importa pessoalmente pode não ter qualquer importância para a maioria das pessoas.

“Não há nenhum privilégio automático daquilo com que se pode conseguir a concordância de todos (universal) em detrimento daquilo que não se pode conseguir tal concordância (o idiossincrático).” (2005: p.43)

Nesse sentido, na Introdução de *Contingência, Ironia e Solidariedade* (2007), em contraposição à histórica tentativa de fundir o público e o privado que está por trás da metafísica desde Platão, Rorty propõe uma separação dos autores de sua preferência: aqueles cujas obras são úteis como ilustrações da busca de uma perfeição privada, de uma vida autocriada, como Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Proust, Heidegger e Nabokov; e aqueles cujas obras contribuem para o esforço social de tornar as instituições e práticas sociais mais justas, como Marx, Mill, Dewey, Habermas e Rawls. O vocabulário de autocriação é necessariamente privado enquanto o de justiça social é público. Tratam-se de caixas de ferramentas diferentes. Só há contradições quando se presume a necessidade de uma única visão que abarque tanto a autocriação como a justiça e solidariedade humana. *Contingência, Ironia e Solidariedade* (2007), segundo Rorty, procura mostrar como as coisas podem ficar quando abandonamos essa exigência de uma teoria que comporte ambas tradições (2007: p.18).

O que Rorty faz em grande parte de sua obra e no próprio *Contingência, Ironia e Solidariedade* (2007) é redescrever os fundamentos de sua filosofia a partir da leitura crítica

desses autores de forma distinta para esfera pública e para esfera privada. Ao longo do livro Rorty se define como um ironista libertário<sup>14</sup>:

“Tomo minha definição de “liberal” de Judith Shklar, para quem liberais são as pessoas que consideram a crueldade a pior coisa que fazemos. Uso “ironista” para designar o tipo de pessoa que enfrenta a contingência de suas convicções e seus desejos mais centrais - alguém suficientemente historicista e nominalista para abandonar a ideia de que essas convicções e seus desejos centrais remontam a algo fora do alcance do tempo e do acaso. Os ironistas liberais são pessoas que incluem entre seus desejos, impossíveis de fundamentar, sua própria esperança de que o sofrimento diminua, de que a humilhação dos seres humanos por outros seres humanos possa cessar.” (2007: p.18)

A tradição que diz respeito às questões públicas não faz parte do escopo deste trabalho. Já os autores da tradição privatista forneceram, como aponta Rorty, todo um manancial riquíssimo de vocabulários que servem para redescrevermos nossas convicções pessoais. Freud, por exemplo, proporcionou um tesouro de analogias, frases, imagens nesse sentido, assim como uma série de romancistas, como Proust, Nabokov ou Henry James, para citar apenas os preferidos de Rorty. Seu relato não deixa dúvidas sobre o quanto para ele filosofar era uma atividade pessoal, permeada e imbuída de neuroses, obsessões e toda forma de particularidade que nos marcam. No termos aqui propostos, o exercício do pensamento para Rorty estava deliberadamente e explicitamente vinculado a sua pessoa, sobretudo, quando se refere ao propósito das redescrições privadas. Não se trata aqui de entrar nos debates dos quais Rorty participou, nem assumir uma prática de pesquisa semelhante à sua, mas incorporar algumas de suas proposições com alguma redescrição. Fica desde já descartada a ideia de uma visão única e destacado o cuidado para evitar, pelo menos de forma banal, a universalização das idiossincrasias pessoais. Trata-se na verdade do esforço de criação pela singularidade. Nesse sentido, são incorporadas as considerações de Rorty sobre a contingência da linguagem e da identidade e as implicações decorrentes.

Link de [Por uma pesquisa como cuidado de si](#)

---

<sup>14</sup>Rorty usa a palavra *liberal* em inglês, para a qual me parece mais conveniente a tradução libertário, em função das proposições de Rorty e da conotação que a palavra liberal em português tem, mais associada ao ideário do liberalismo econômico anglo-saxão.

Link para [Richard II: Identidade e ironia, Filosofia: redescrição como ação](#)

## Richard II: Identidade e ironia

O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Manoel de Barros

Em *Contingência, Ironia e Solidariedade* (2007), Rorty começa apresentando sua visão sobre a contingência da linguagem e da identidade para posteriormente desenvolver e se definir como um ironista. A linguagem para Rorty não tem um objetivo inerente e pré-estabelecido de representar uma realidade oculta fora de nós (como platônicos e positivistas propuseram), nem expressar uma realidade oculta dentro de nós (como defendido pelos românticos). O real não tem uma natureza intrínseca à espera de ser descoberta. Os vocabulários e jogos de linguagem que compõem nossa consciência não devem ser vistos prioritariamente como representações do que é o mundo ou o eu, mas como ferramentas - como sugeriram Davidson e Wittgenstein - com as quais agimos e interagimos com as coisas do mundo e do eu. O progresso da linguagem é a sucessão de novas ferramentas criadas a partir do exercício criativo de novos vocabulários e jogos de linguagem que nos permitem novas formas de ver e interagir com o mundo e com o eu. O reconhecimento da contingência da linguagem leva ao reconhecimento da contingência da identidade, da configuração da imagem a partir das referências linguísticas pela consciência (Rorty, 2007). Dessa forma, a redescrição das linguagens possibilita o desenvolvimento de novas imagens de si e dos outros. As referências linguísticas são ferramentas pelas quais se descreve si mesmo e os outros. Dessa forma, as proposições de Rorty funcionam como uma resposta à crise de identidade apontada por Flusser.

Dentro das referências linguísticas, Rorty define o vocabulário final como aquele conjunto de palavras que, em última instância, as pessoas usam para justificar seus atos, crenças ou convicções e sua vida.

“Todos os seres humanos carregam um conjunto de palavras que empregam para justificar seus atos, suas crenças ou convicções e sua vida.

Trata-se das palavras com que formulamos elogios a nossos amigos e desprezo por nossos inimigos, bem como nossos projetos de longo prazo, nossas dúvidas mais profundas sobre nós mesmos e nossas mais altas esperanças. São as palavras com que narramos, ora em caráter prospectivo, ora retrospectivamente, a história de nossa vida. Chamo a essas palavras o “vocabulário final” de uma pessoa.” (Rorty, 2007: p.133)

E segue:

“Ele é “final” no sentido de que, se for lançada uma dúvida sobre o valor dessas palavras, seu usuário não disporá de nenhum recurso argumentativo que não seja circular. Tais palavras são o mais longe que podemos ir com a linguagem; para além delas, existem apenas a passividade desamparada ou o recurso à força.” (Rorty, 2007: p.133)

É a partir da ideia de vocabulário final que Rorty descreve a figura do ironista:

“Definirei o “ironista” como alguém que satisfaz três condições: (1) tem dúvidas radicais e contínuas sobre o vocabulário final que usa atualmente por ter sido marcado por outros vocabulários, vocabulários tomados como finais por pessoas ou livros com que ele deparou; (2) percebe que a argumentação enunciada em seu vocabulário atual não consegue corroborar nem desfazer essas dúvidas; (3) na medida em que filosofa sobre sua situação, essa pessoa não acha que seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, que esteja em contato com uma força que não seja ele mesmo. Os ironistas que se inclinam a filosofar veem a escolha entre vocabulários como uma escolha que não é feita dentro de um metavocabulário neutro e universal, nem tampouco por uma tentativa de lutar para superar as aparências e chegar ao real, mas simplesmente como um jogar o novo contra o velho.” (2007: p.134)

Para o ironista, não há critérios de escolha objetivos entre os vocabulários finais. Os ironistas se chamam assim porque nunca são capazes de se levarem muito a sério, por acharem que os termos com que se descrevem são contingentes e sempre passíveis de

mudança, e seus vocabulários finais são frágeis e vulneráveis às redescrições – e, portanto, seus eus (2007: p.134).

“O oposto da ironia é o senso comum. Este é o lema dos que sem nenhum embaraço, descrevem tudo o que é importante em termos do vocabulário final a que eles e aqueles que os cercam estão acostumados. Aderir ao senso comum é tomar por certo que as afirmações formuladas nesse vocabulário final são suficientes para descrever e julgar as crenças, os atos e a vida dos que empregam vocabulários finais alternativos.” (Rorty, 2007: p.135)

O ironista se contrapõe ao metafísico, que vive preocupado com a busca do verdadeiro vocabulário final - aquele que condiz com a natureza intrínseca das coisas. Nesse sentido, ele repete a postura do senso comum, ao descrever e julgar os vocabulários alternativos em função dos seus próprios. Em contrapartida: “O ironista passa o tempo preocupado com a possibilidade de se haver iniciado na tribo errada, de ter sido ensinado a jogar o jogo de linguagem incorreto.” (Rorty, 2007: p.136) Preocupa-se com a possibilidade de que o processo de socialização tenha lhe dado a linguagem errada, mas não consegue fornecer um critério de erro. Assim, quanto mais é levado a articular sua situação em termos filosóficos, mais se lembra de seu desarraigamento. (Rorty, 2007: p.136)

A diferença fundamental para Rorty entre o ironista e o metafísico é a consideração da contingência da linguagem.

“Essa diferença leva a uma diferença em sua atitude para com os livros. Os metafísicos veem suas bibliotecas como divididas de acordo com disciplinas, correspondentes a diferentes objetos do conhecimento. Os ironistas as veem como divididas segundo tradições, cada um de cujo membro adota em parte e modifica em parte o vocabulário dos autores que eles leram. Os ironistas encaram os escritos de todas as pessoas dotadas de talento poético, todas as mentes originais que tiveram um dom de redescoberta (...) como material a ser processado no mesmo moinho dialético.” (2007: p.138)

Para o ironista, a história da linguagem é a história das metáforas e os vocabulários finais não estão fadados a convergir nesse processo. O ironista vê a sucessão de teorias como gradativas substituições de vocabulários antigos por novos. Sua descrição do que faz, ao



buscar um vocabulário final melhor, é dominada por metáforas de criação, não de descoberta e convergência para o que estava presente antes. “Ele pensa nos vocabulários finais como realizações poéticas, e não como fruto de uma investigação diligente, de acordo com critérios previamente formulados.” (2007: p.139) A forma preferida de reflexão e argumentação do ironista é a dialética e seu método, se é que assim se pode chamar, é a redescrição.

“Defini “dialética” como a tentativa de jogar um vocabulário contra outro, em vez de meramente inferir proposições umas das outras e, portanto, como a substituição parcial da inferência pela redescrição.” (2007: p.142)

Rorty fala de uma tradição dialética de ironistas - Hegel, Nietzsche, Heidegger, Derrida - formada por filósofos que definem suas realizações em função da relação com seus predecessores e não com a verdade (2007: p.142). A dialética é uma espécie de crítica literária que joga os vocabulários uns contra os outros. Se a dialética é uma habilidade literária, para Rorty, essa tradição filosófica é um gênero literário bastante útil para as redescrções privadas de cada um, assim como livros de literatura ou filmes.

“Não nos importaremos em saber se esses escritores conseguiram viver à altura de sua própria autoimagem. O que queremos saber é se devemos adotar essas imagens - recriar a nós mesmos, no todo ou em parte, à imagem dessas pessoas. Respondemos a essa pergunta fazendo experiências com os vocabulários que tais pessoas inventaram. Redescrivemos nós mesmos, nossa situação e nosso passado nesses termos, e comparamos os resultados com redescrções alternativas que usam os vocabulários de figuras alternativas. Com essa redescrição contínua, nós, os ironistas, esperamos criar para nós mesmos o melhor eu possível.” (Rorty, 2007: p.144)

Segundo Rorty, revemos nossa própria identidade ao rever nosso vocabulário final. Não há uma resposta definitiva para uma redescrição, a não ser outras redescrções provisórias. Não me parece preciso que esse processo tenha uma meta pré-definida, mas Rorty aponta algo nesse sentido. A meta da ironia é compreender tão bem a metafísica que seja possível se libertar dela e da ânsia de teorizar.

“A teoria ironista, portanto, é uma escada a ser jogada fora, tão logo se compreenda o que moveu os predecessores a teorizarem. A última coisa

que o teórico ironista quer ou da qual precisa é uma teoria do ironismo. Ele não se dedica a fornecer a si mesmo e a seus colegas ironistas um método, uma plataforma ou uma lógica. Faz apenas o mesmo que todos os ironistas fazem - uma tentativa de autonomia. Procura sair debaixo das contingências herdadas e criar suas próprias contingências, sair debaixo de um velho vocabulário final e moldar outro que seja todo seu. (...) Isso significa que seu critério para dirimir dúvidas, seu critério de perfeição privada, é a autonomia, e não a filiação a outro poder que não eles mesmos. Tudo o que qualquer ironista pode cotejar como sucesso é o passado - não por ficar a altura dele, mas por redescrevê-lo em seus próprios termos, com isso tornando-se capaz de dizer: "Assim eu quis." A tarefa genérica do ironista é aquela que Coleridge recomendou ao poeta que é grande e original: criar o gosto pelo qual ele será julgado, mas o juiz que o ironista tem em mente é ele mesmo. Ele quer poder resumir sua vida em seus próprios termos. A vida perfeita será aquela que se encerra na certeza de que o último de seus vocabulários finais, pelo menos, terá sido realmente todo seu." (2007: p.171)

O ironista parece a meu ver uma resposta não apenas à crise de identidade destacada por Flusser, mas também como aquele que parece realizar uma forma de filosofia da emigração. Ou seja, o ironista é aquele que busca sair das tribos em forma de circuitos e construir uma forma de caminho próprio transversal. É através dos movimentos de entrada e saída nesses circuitos que ele redescreve seu vocabulário final, enquanto o metafísico corresponde ao filósofo do período sedentário flusseriano, preocupado em construir um lugar seguro. No entanto, os termos rortianos estão demasiado presos à linguagem verbal, é necessário para os cenários flusserianos perceber as práticas de pensamento não apenas como um exercício exclusivo dessa matriz de linguagem. Além disso, Rorty acaba estabelecendo para a redescrição uma meta análoga à ascese da antiguidade: a ideia de autonomia. Para Rorty, não se trata, obviamente, da autonomia do sábio grego, em relação às possibilidades de afetações cotidianas, mas uma espécie de autonomia do processo criativo de vocabulários finais. Essa meta condiz com uma caracterização do esforço filosófico como um atividade dependente quase exclusivamente da vontade própria e de uma experiência colocada em termos lineares, nos termos de Flusser. Parece-me aqui que a incorporação da ideia de ironia requer, portanto, uma dupla redescrição que passa pela ampliação das linguagens e a consideração da experiência como um fenômeno eminentemente relacional.

Link de [Richard I: redescritões](#)

Link para Filosofia e Redescritão; [Ascese Criativa: promiscua e indeterminada](#)

## Filosofia e Redescritão

As coisas me ampliaram para menos

Manoel de Barros

A obra de Rorty é um esforço criativo intelectual que se constrói a partir da contingência da linguagem e da recusa radical a qualquer percepção metafísica da filosofia. Em *Contingência, Ironia e Solidariedade* (2007), o filósofo situa sua obra naquilo que chamou de guinada historicista aberta por Hegel, que teria ajudado a substituir a Verdade pela liberdade como meta do pensamento e do progresso social - conforme defende o próprio autor. Para Rorty, a linguagem não é um meio capaz de representação do real e não há um objeto de conhecimento real que nos permita medir e avaliar todas as ações e necessidades humanas. Rorty leva essa consideração adiante se opondo inclusive a algumas proposições de ilustres críticos da tradição filosófica metafísica ocidental, como Nietzsche ou Heidegger - este conhecido por cunhar o termo *metafísica* para se referir à tradição ontológica ocidental. É que a crítica de Rorty não se refere apenas àqueles que acreditam que haja não humanos intervindo nos assuntos humanos, mas todos que, de alguma forma, universalizam suas idiosincrasias ou pensamentos e, assim, postulam um apoio, uma palavra, um termo, como fundamento para tudo.

“Tudo o que precisamos é abandonar a ideia de que deveríamos tentar encontrar uma maneira de fazer tudo permanecer unido, que dirá aos seres humanos o que fazer com suas vidas, dizendo a todos a mesma coisa.”

(2009: p.62,63)

Para Rorty, quem acredita que ainda possa haver qualquer forma de resposta teórica, fora do tempo e do espaço, que determine o significado da vida humana e uma hierarquia moral única, que unifique suas idiosincrasias com os desejos de justiça social, é ainda no fundo um teólogo ou metafísico. É nesse ponto, apenas como exemplo, que Rorty critica

Nietzsche ao falar da vontade de potência. Rorty critica a repetição na tradição filosófica do anseio de ser participante da encarnação de algo maior, transcendente ao tempo e ao espaço - seja Deus, Razão, Bem, História, Progresso, Movimento, Vanguarda, ou mesmo Filosofia.<sup>15</sup>

Para Rorty, o filósofo não é alguém que contemple algo transcendental a seu próprio tempo ou espaço ou que se dedique a representar e desvelar qualquer realidade universal indisponível aos olhos de todos. Isso não significa, entretanto, que os filósofos sejam inúteis. A partir do momento em que os filósofos desistiram do conhecimento eterno, passaram a se preocupar mais com o futuro. É nessa seara, apenas na medida em que levam o tempo a sério, que abandonam a prioridade da contemplação pela ação. É nesse sentido que o filósofo, segundo Rorty (2005), deve ser visto como alguém que se dispõe a conversar, a falar, ouvir e propor alternativas razoáveis ao bem viver. Essa conversa não tem uma agenda universal e pré-determinada, ela é pautada pelas circunstâncias, linguagens e referências que se apresentam.

“Da mesma forma que engenheiros e advogados, o filósofo é útil na solução de problemas particulares que emergem em situações particulares – situação em que a linguagem do passado está em conflito com as necessidades do futuro.” (2005: p.125)

Rorty defende que o trabalho do filósofo é construir pontes de comunicação: buscar uma reconciliação entre a linguagem disponível e as necessidades futuras. O filósofo é útil para resolução de problemas específicos que emergem em circunstâncias particulares, onde a linguagem herdada não satisfaz o desejo de superar as necessidades que se apresentem. Nessa circunstância, o filósofo pode atuar redescrivendo os termos da linguagem que caducam diante de si: palavras, frases, vocabulários, jogos de linguagem. Rorty chama esse exercício de criação de novos vocabulários de redescrição - e é isso o que caracteriza sua percepção de filosofia.

A liberdade para Rorty tem a ver com discutirmos e redescrevermos os termos e palavras que usamos enquanto descrevemos e agimos. Essa redescrição não é um exercício exclusivo da razão, mas, sobretudo, um esforço de criação:

---

<sup>15</sup>Rorty (2005: p. 129-131) defende que os filósofos devem deixar de se preocupar se o que fazem é considerado filosofia ou não e deixar de estabelecer linhas claras entre questões políticas, estéticas, religiosas. Apresenta três grandes tentações para a filosofia: o desejo revolucionário de tornar nova todas as coisas, alimentado pela ideia de que nada pode mudar ao menos que se mude tudo de uma vez; o desejo escolástico que conduz ao isolamento da disciplina e o orgulho de sua autonomia; o desejo chauvinista de filósofos que defendem que um país ou região deve ter uma filosofia distinta.

“A racionalidade é uma questão de realizar movimentos permitidos em jogos de linguagem. A imaginação cria os jogos que a razão passa a jogar.(...) A razão não pode sair do último círculo traçado pela imaginação. Nesse sentido, a segunda tem prioridade sobre a primeira.” (Rorty, 2009: p.195<sup>16</sup>)

Através da redescrição, o filósofo tem a possibilidade de atuar como um exercício de imaginação, ou seja, como uma forma de atuar em nome da liberdade no que Rorty chama de progresso da linguagem. Como qualquer pessoa, o intelectual e o filósofo tem a possibilidade da criação. Como aponta Rorty (2007: p.80), Freud democratizou o talento ao dar a todos um inconsciente a partir do qual se pode imaginar. Chamamos de fantasia, quando a imaginação gira em torno de metáforas que não são comungadas por outras pessoas. Mas quando um obsessão particular encontra serventia pública, falamos em talento, em vez de excentricidade ou perversão. “Em resumo, o progresso poético, artístico, filosófico, científico ou político resulta da coincidência acidental de uma obsessão particular com uma necessidade pública.” (2007: p.80)

O que Rorty chama de imaginação está relacionado com a capacidade de criação das pessoas. Apesar de ser o mesmo termo, não é esse o significado de imaginação que Flusser usa ao falar da razão prostituída, associado à produção de imagens técnicas. Na verdade, o que Rorty aponta está em consonância com a necessidade apontada por Flusser de um pensamento crítico e criativo que se oponha à dinâmica espetacular dos aparelhos. A redescrição é um conceito fundamental para Rorty. Não apenas os filósofos, mas historiadores, antropólogos, cientistas sociais, romancistas, diretores de cinema, jornalistas podem atuar como vetores de redescrição das imagens e vocabulários. Embora Rorty não fale em *espetáculo*, sua redescrição criativa entra em sintonia com a proposição de Flusser, desde que a reconheçamos como uma função das diversas práticas possíveis de pensamento. Os cenários flusserianos, aqui neste trabalho, configuram as circunstâncias particulares onde a linguagem corrente parece entrar em conflito com as necessidades que se apresentam. A meu ver, as proposições de Rorty são bastante férteis nesse sentido, mas para isso é preciso ampliar o que Rorty estabelece como pensamento para as práticas criativas que estão além do exercício da linguagem exclusivamente verbal e das práticas de leitura e escrita orientadas pela dialética.

Link de [Richard I: redescrição pessoal](#)

---

<sup>16</sup>Razão e imaginação aqui não têm o mesmo sentido atribuído por Flusser. Enquanto Rorty está pensando na relação de duas faculdades no mesmo processo de redescrição, Flusser está se referindo a processos históricos por essa dicotomia provisória, associando-a à produção de imagens e ao esforço crítico e iconoclasta.

Link para [Mundo mudo](#)

## Mundo Mudo

O poema é antes de tudo um inutilisíio.

Manoel de Barros

Rorty segue uma proposição fundamental da filosofia da linguagem de Donald Davidson: defende o abandono da ideia de que existe uma natureza intrínseca da linguagem. A linguagem não se encontra anteriormente ao homem presente no real. As linguagens concretas e específicas são criações humanas e não versões da descoberta de uma suposta linguagem já presente no real, de natureza intrínseca. Nesse sentido, as linguagens não podem ser adequadas ou inadequadas ao real, pois não podem ser um meio que represente de forma fidedigna o mundo nem uma forma de expressão transparente do eu. Porque o real não compartilha da mesma linguagem que usamos. “O mundo não fala. Só nós o fazemos.” (2007: p.30)

Rorty (2007) defende que é preciso assumir a contingência da linguagem e as consequências dessa proposição de forma radical. Se a linguagem não pode ser esse meio de representação e expressão, a verdade não está na relação entre a linguagem e o que Rorty chama de mundo. O mundo está dado, mas a verdade não. A verdade só existe na mente humana, pois é uma propriedade do uso da linguagem. Só frases podem ser verdadeiras, porque trazem associações entre termos da própria linguagem. A verdade é uma propriedade de entidades linguísticas: as frases (2007: p.31).

“Precisamos fazer uma distinção entre a afirmação de que o mundo está dado e a de que a verdade está dada. Dizer que o mundo existe, que não é uma criação nossa, equivale a dizer, com bom senso, que a maioria das coisas no espaço e no tempo é efeito de causas que não incluem os estados mentais humanos. Dizer que a verdade não está dada é simplesmente dizer que, onde não há frases, não há verdade, que as frases são componentes das línguas humanas, e que as línguas humanas são criações humanas.” (2007:p.28)

A tentação de pensar o mundo, as coisas do mundo e o eu no mundo como possuidor de uma essência dizível - uma natureza intrínseca capaz de ser apresentada de forma linguística - é decorrência da ideia de que a linguagem tem natureza intrínseca. Além disso, parte do pressuposto que a linguagem específica que usamos em determinado momento tem privilégio sobre as muitas que habitualmente podemos usar no sentido de corresponder a essa natureza universal da linguagem.

“O mundo existe, mas não as descrições do mundo. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas. (...) A sugestão de que a verdade existe, assim como o mundo, é o legado de uma era em que o mundo era visto como criação de um ser que tinha uma linguagem própria.” (2007: p.28)

O reconhecimento da contingência da linguagem implica na contingência da consciência - uma vez que a consciência acontece pela linguagem - e leva à ideia de ver o progresso intelectual e moral como uma história de metáforas cada vez mais úteis e não da compreensão crescente de como as coisas realmente são (2007: p.35). A ideia que a linguagem tem um fim se dissolve quando desaparece a ideia da linguagem como meio.

“Ver a história da linguagem - e, portanto, das artes, das ciências e do senso moral - como história da metáfora é abandonar a imagem da mente humana ou das línguas humanas como coisas que se ajustam cada vez melhor aos propósitos para os quais Deus ou a natureza as destinaram - por exemplo, para serem capazes de expressar cada vez mais significados ou representar cada vez mais fatos. A ideia de que a linguagem tem um fim desaparece no instante em que desaparece a ideia da linguagem como meio.” (2007: p.45)

As metáforas, por definição, não têm um lugar definido no jogo de linguagem. A metáfora numa conversa, por exemplo, é como um gesto de interrupção: uma careta, uma foto ou um beijo. É mais um meio de produzir um efeito do que transmitir uma mensagem já definida. Seu caráter não parafraseável está justamente na inadequação de outra frase familiar para o propósito que a pessoa tem (Rorty, 2007: p.49).

“Enunciar uma frase sem lugar fixo num jogo de linguagem é, como disseram os positivistas, enunciar algo que não é verdadeiro nem falso(...)

Isso porque ela é uma frase que não se pode nem confirmar nem infirmar, nem defender nem refutar. Pode-se apenas saboreá-la ou cuspi-la, mas isso não significa que, com o tempo, ela não possa tornar-se uma candidata ao valor de verdade. Se for saboreada, e não cuspidada, a frase poderá ser repetida, captada, circulada. Então exigirá aos poucos um uso habitual, um lugar conhecido no jogo de linguagem. Com isso terá deixado de ser metáfora – ou, se preferirem, ter-se-á transformado no que é a maioria das frases de nossa linguagem: uma metáfora morta. Será apenas mais uma frase da língua literalmente verdadeira ou literalmente falsa.” (Rorty, 2007: 49,50)

Assim como Darwin e sua história das espécies, as metáforas velhas morrem na literalidade e servem de plataforma para novas metáforas, nossa língua é o resultado de infinitas e meras contingências pelas quais esse processo se desenrola (Rorty, 2007: p.46).

Como dito em outro momento, não trago essas proposições rortianas para entrar nos mesmos debates, mas para incorporá-las. Nesse sentido, não pretendo reafirmar pelas palavras de Rorty que a linguagem é contingente em termos gerais, embora eu seja pessoalmente inclinado a essa afirmação. O que mais importa é que, neste trabalho experimental, a linguagem verbal, e por vezes imagética, aqui utilizada não pretende ser meio de representação fidedigna do mundo ou de um eu pré-existente. Assume-se aqui a contingência da linguagem, da consciência e da identidade proposta por Rorty. A identidade pessoal é aqui entendida como a imagem de si e seus vocabulários finais: os termos linguísticos que funcionam como as ferramentas nos quais se baseia as relações consigo mesmo e com os outros. A redescritção desses termos não conduz a consciência à aproximação da Verdade ou algo transcendental ao tempo e ao espaço. A redescritção reconfigura os jogos de linguagem com os quais interagimos e a partir dos quais construímos os critérios pelos quais julgamos nossas ações.

Link de [Filosofia e redescritção](#)

Link para [Richard II: Identidade e ironia](#)



## Ascese Criativa

Por pudor sou impuro.

Manoel de Barros

Para seguir adiante, convém retomar a noção de ascese da filosofia como cuidado de si na antiguidade tardia para buscar redescrevê-la. A ascese representava um esforço de conhecer-se e construir-se inserida em uma forma de espiritualidade. A filosofia se colocava como uma maneira de intermediação crítica em relação aos comportamentos culturais correntes em busca de uma espécie de purificação e ascensão moral vinculada à noção de *verdade*. Como aponta Hadot (1999: p.273), por um lado são exercícios de controle do domínio das próprias paixões - desejos, prazeres, afetos e sentimentos e da própria consciência e pensamentos; por outro, são movimentos que visam à expansão e integração harmônica com algo maior: a esfera política, a natureza, o cosmos. Nesse sentido, a ascese pretende levar o discípulo a um comportamento superior moralmente. O asceta se dedica a uma purificação e ascensão moral e epistemológica. A verdade, a virtude e o bem estão integrados. Os exercícios levam à verdade assim como à realização de virtudes.

O que unifica as práticas e exercícios de uma escola é o fato de estarem inseridos em uma noção de ascese que aspira a transformações espirituais em direção a um ideal que integra simultaneamente a verdade, o bem e a natureza. A figura do sábio é a referência central da ascese, a meta mais alta, àquele que exerce perfeitamente a razão. Vive a filosofia em concreto e plenitude, em harmonia com o cosmos e na verdade. Os discípulos aderem a diferentes formas de vida ao entrarem para escolas onde a figura do sábio era idealizada e cultuada pela doutrina e tradição. Esses ideais eram imagens construídas nas escolas e assumiam a função de ser a referência integral para as ações e comportamentos a serem realizados. Os discípulos são ascetas que se dedicam ao esforço de purificação e ascensão moral. A boa ação era aquela de acordo com a natureza.

Para as ascetes da antiguidade tardia, a purificação na esfera do conhecimento em relação aos aspectos ilusórios, sensoriais, é a mesma no sentido moral. A idealização de uma forma de vida pura corresponde à busca da verdade pela razão. As formas de vida almejam operar diferenciações radicais em relação ao comportamento corrente e cotidiano, assim como a verdade se diferencia das opiniões. O sábio é aquele que atinge um estado tal de tranquilidade inabalável que mantém sempre essa purificação em relação aos acontecimentos de sua vida, à promiscuidade do mundo. Por isso, era necessária, uma vigilância constante da razão e da vontade própria, para evitar as variações dos prazeres e sofrimentos, e garantir um ideal de felicidade, de vida na verdade.

Nos dias de hoje, são comuns vinculações parecidas entre verdade, bem e natureza - ou Deus. Também não são raras as associações entre conhecimento e moral ou a presença de diferentes ascetes que mantenham a busca por uma purificação e ascensão moral. No entanto, o que se propõe aqui é pensar uma forma de ascese em consonância com uma perspectiva mais contemporânea. A ascese conforme configurada na filosofia como cuidado de si me parece o lado prático da *metafísica*. Nesse sentido, a incorporação das proposições de Rorty implica na negação desse tipo de associação entre conhecimento e moral. A partir da contingência da linguagem, da consciência e da identidade, os vocabulários e jogos de linguagem que compõem nossa consciência não são representações do que é o mundo ou o eu, mas ferramentas com as quais agimos e interagimos com as coisas do mundo e do eu. A redescritção desses termos não conduz a consciência à aproximação da Verdade mas à transformação dos jogos de linguagem com os quais interagimos e a partir dos quais construímos os critérios pelos quais julgamos nossas ações. Ver o pensamento como um exercício não significa inseri-lo em uma ascese de superação moral ou aproximação de uma meta de comportamento purificado em relação aos comportamentos vigentes. O exercício do pensamento que vislumbro aqui satisfaz as condições aqui apontadas da postura ironista: marcado pelas dúvidas radicais em relação ao seu vocabulário final e dedicado à redescritção das referências linguísticas e dos próprios jogos de linguagem, como as ferramentas com as quais pensamos e orientamos nossas ações.

Nesse sentido é oportuno voltar a uma observação de Rorty que deixa uma lacuna em aberto que aqui será mais explorada.

“Essa analogia wittgensteiniana entre vocabulário e ferramentas tem um inconveniente óbvio. Tipicamente, o artesão sabe qual tarefa precisa executar antes de escolher ou inventar ferramentas com que executá-las. Em contraste, alguém como Galileu, Yeats ou Hegel (um “poeta”, em meu sentido lato da palavra - o sentido de “alguém que toma as coisas novas”) é tipicamente incapaz de deixar claro exatamente o que quer fazer, antes de desenvolver a linguagem com que consegue fazê-lo. Seu novo vocabulário possibilita, pela primeira vez, uma formulação de sua própria finalidade. E uma ferramenta para fazer algo que não poderia ser contemplado antes do desenvolvimento de um dado conjunto de descrições, aquelas que essa mesma ferramenta ajuda a fornecer. Por ora, entretanto, ignorarei essa falta da analogia.” (2007: p.40)

As redescritões e desenvolvimentos de novas linguagens como ferramentas não determinam *a priori* a utilidade que as mesmas terão *a posteriori*. Esse esforço é canalizado como um processo criativo pessoal cuja meta é indeterminada, aberta aos encontros com a alteridade. Trata-se então de uma ascese criativa motivada por dois aspectos que acontecem em simultâneo: a produção de referências de linguagem, como vocabulários, para serem usadas, adaptadas, manipuladas nas relações e interações cotidianas como ferramentas; e a vivência de experiências indeterminadas e não controladas, como efeitos tangenciais dos encontros com alteridades nesse processo criativo de desenvolvimento das ferramentas e no uso corrente cotidiano das mesmas. Essa ascese criativa não precisa acontecer apenas pelo exercício da linguagem verbal. As práticas criativas com outras linguagens também trazem afetações e experiências que influenciam na reconfiguração dos jogos de linguagem das pessoas e das relações consigo mesmo e com os outros.<sup>17</sup>

Esse processo criativo se desenvolve a partir do corpo de cada um e da intermediação crítica às dinâmicas culturais que o atravessam, como um esforço de preparação para as ações. Nesse sentido, já foi comentado em outro lugar neste trabalho, o quanto a prática do pensamento é marcada pelo encontro com a alteridade e por uma ascese que não vislumbra um ruptura radical com o cotidiano e em busca de realização de um ideal estrangeiro, entendido como uma espécie de meta ontológica. Essas projeções representam um anseio da consciência suprimir a própria alteridade da singularidade de cada um e de seu corpo. Não se trata apenas da impossibilidade do domínio das afetações do corpo pela consciência como na autonomia do sábio antigo, mas também não se trata de aspirar à autonomia da consciência individual em relação às influências sociais, como aponta em determinado momento Rorty. O processo criativo de si não pode se restringir à necessária resistência aos poderes de subjetivação e afetação de si. Não se trata apenas de um esforço de vontade própria, mas também de sensibilidade de acolhimento. Estamos falando de dosagens que são realizáveis apenas na prática e de referências teóricas que não se apresentem como respostas *a priori* organizadas em forma de teoria.

Link de [Richard II: identidade e ironia](#); Ascetes e Sujeitos; Est(ética) comum de si por si; Salvação: autonomia sobre si; Exame de Consciência

---

<sup>17</sup>Essa posição se diferencia da sugestão de Rorty de que o ironista concentra seus esforços de redescritão de si através das práticas de leitura e escrita da linguagem verbal. Como aponta o próprio: "Portanto, nossas dúvidas sobre nosso caráter ou nossa cultura só podem ser resolvidas ou instigadas pela ampliação do número de nossos conhecidos. A maneira mais fácil de fazê-lo é ler livros e, assim, os ironistas gastam uma parcela maior de seu tempo situando livros do que situando pessoas vivas reais." (2007: p.145)

Link para: [Do contemporâneo ao singular; Criativo pessoal: do sujeito à pessoa](#)

## **Do contemporâneo ao singular**

Desfazer o normal,  
há de ser uma norma.

Manoel de Barros

O exercício do pensamento que vislumbro se realiza como uma maneira de intermediação em relação aos comportamentos culturais correntes. Parte e retorna para as interações cotidianas como um esforço contemporâneo, visto aqui como uma apropriação e redescritção do conceito homônimo de Agamben (2009) voltado para a instância pessoal. Agamben ressalta o contemporâneo como uma relação com o próprio tempo na qual se adere e se toma distância em simultâneo. Mais precisamente, essa é uma relação com o tempo que se adere através de uma dissociação, um anacronismo (Agamben, 2009, p.59). A atitude contemporânea - é essa que me importa - representa a simultaneidade da aderência e dissociação ao passado e ao presente. Em relação ao passado, implica em alguma descontinuidade no devir temporal, pois “inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora”, constituindo-se como um “não mais” e um “ainda não”. Trata-se de uma forma de construir o devir temporal, não como espaço de revoluções, grandes rupturas, novas eras, dilaceramentos e desvinculação com o passado, mas como espaço de possibilidades de deslocamentos, modificações e afetações. Nos termos propostos por Flusser, ser contemporâneo, portanto, é para mim estar nessa situação ambígua entre ser nômade, viver numa sociedade espetacular, onde o círculo se fortalece como a metáfora dos movimentos, sem deixar de ter alguma forma de consciência histórica, que possibilite uma linearidade. É viver talvez uma espécie de espiral configurada de forma singular nas possibilidades de transformações sequenciais das linhas e das repetições com sutis diferenças dos círculos. Acredito que o exercício do pensamento ainda pode ter um papel importante nesse sentido, desde que se adeque aos novos tempos. É nesse sentido que tento esboçar novas imagens.

Trazer a atitude contemporânea para a vivência pessoal implica para mim em reconhecer e construir aderências e dissociações em relação ao próprio passado e às dinâmicas comportamentais existentes no presente. É perceber a si mesmo como algo passível de

deslocamentos e afetações, que não representam nem uma transformação radical em relação ao próprio passado nem uma diferenciação extrema em relação aos outros ou às dinâmicas comportamentais do próprio presente. Cada pessoa pode realizar essa atitude das formas mais diversas. Na esfera pessoal, em nossos dias, me parece que ser contemporâneo é antes de tudo reconhecer a própria singularidade, o que não deixa de representar grandes desafios. A singularidade de cada um é a conformação peculiar e dinâmica de cada pessoa em cada momento, do conjunto difuso de aderências e dissociações possíveis. Para incorporar o filosofar como exercício de modo de vida hoje é preciso que, de alguma forma, este esteja referido a um esforço criativo de si por si mesmo que atravesse a singularidade da pessoa, não apenas como uma estética descompromissada de si, mas também uma ética de si, uma vez que este pronome reflexivo refere-se aos atos e ações realizados nas relações consigo mesmo e com os outros. Da mesma forma, uma prática de pensamento que participe desse esforço criativo de si parte da própria singularidade para a ela retornar, da consciência dos hábitos pessoais de interação consigo mesmo e com os outros para a eles próprios retornar como esforço de transformação de si por si mesmo.

Os autores contemporâneos são aqui aqueles que, de alguma forma, esboçam imagens críticas sobre as dinâmicas culturais presentes, possibilitando, assim, alguma forma de dissociação às mesmas em simultâneo a uma associação aos debates atuais do pensamento. A leitura e incorporação criativa de suas proposições alimentam o exercício do pensamento e os possíveis deslocamentos e afetações em relação às próprias marcas que nos caracterizam e às dinâmicas culturais que nos configuram. Assim, talvez a pesquisa possa funcionar como uma espécie de prática de metacconvivência na qual se convive e se reflete a respeito em simultâneo. Trata-se a meu ver da dedicação a um processo criativo que permita viver a singularidade do comum de cada um em contraposição à normalidade do banal e à autogestão como funcionário. A questão passa a ser: como incorporar e potencializar a prática reflexiva e os textos produzidos por essa prática em função de uma refração criativa, ou seja, a redescritção dos jogos pessoais de linguagem e, portanto, dos hábitos de pensamento, atos e atitudes que configuram as relações habituais consigo mesmo e com os outros? Nesse sentido que se configura o que chamo de desafio pós-hermenêutico.

Link de [Ascese criativa](#)

Link para [Desafio pós-hermenêutico](#)

## Desafio pós-hermenêutico

Poeta:  
sujeito que costuma comparecer  
aos próprios desencontros.

Manoel de Barros

Como destaca Frédéric Gros, Foucault decide, em determinado momento de sua obra, escrever uma história dos atos de verdade, entendidos como os procedimentos regrados através dos quais se vinculam sujeitos e verdades. O interesse do autor são os atos ritualizados pelos quais o sujeito fixa sua relação com verdades específicas (2010, p. 459). Nesse sentido, Foucault deixa claro que, na antiguidade tardia, o preceito délfico *conheça a ti mesmo* aparece como uma espécie de subordinação relativa ao preceito de *cuidado de si* (2010, p.6). O conhecimento de si é subordinado, portanto, ao cuidado de si, que visa estabelecer um ideal de retidão entre ações e pensamentos. O sábio é aquele que age corretamente, de acordo com princípios verdadeiros. É aquele que se torna legível em seus atos a retidão. Não se trata da busca por desvelar um eu íntimo, perdido ou escondido; mas de um exercício para não ser tomado pelo sofrimento e realizar um modelo de sábio baseado numa relação de autonomia em relação às circunstâncias. Como Gros (2010, p.482) aponta as palavras do próprio Foucault: “O eu com o qual se tem relação não é outra coisa senão a própria relação (...) é, em suma, a imanência, ou melhor, a adequação ontológica do eu à relação”. Essa postura representa pra mim o primado da ética com destaque para o papel da vontade: o que importa antes de tudo é a relação e, nesse sentido, os atos em relação consigo mesmo ou com os outros, que devem, por sua vez, ser encarados como fruto de uma ascese.

No entanto, como aponta Foucault:

“Estamos muito longe do que seria uma hermenêutica do sujeito. Trata-se, ao contrário, de dotar o sujeito de uma verdade que ele não conhecia e que não residia nele; trata-se de fazer dessa verdade aprendida, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberanamente em nós.” (2010: p.451)

Quem faz uma hermenêutica do sujeito é Foucault, mas não os filósofos da cultura de si. Foucault, assim como Rorty e, de certa forma, Flusser, para citar apenas os exemplos até aqui mais trabalhados, exercitam práticas de pensamento que se inserem na dinâmica hermenêutica destacada por Gumbrecht. Como Flusser, que apresenta uma virada dos textos a partir do séc. XIX, em seu livro *Produção de Presença*, Gumbrecht (2010) aponta que, com a chegada do que chamou de observador de segunda ordem - aquele que observa o seu ato de observar, o amplo campo das Humanidades se concentrou na interpretação e na hermenêutica como atividade fundamental da prática de reflexão, de maneira que “a crise da metafísica e do campo hermenêutico provocou a entronização da hermenêutica filosófica”. O preço pago por esse movimento foi a perda das referências do mundo que não estivessem fundadas no conhecimento. As Humanidades se dedicam à linguagem como o lugar e instrumento de construção do mundo e participa de uma cultura do sentido, que prioriza a dimensão do sentido em detrimento da presença na experiência. O desafio que se coloca é como trazer alguma forma de presença para a atividade do pensamento na esfera pessoal, como aquilo que o sentido não pode transmitir.

Rorty, Foucault, Agamben, Flusser são apenas alguns nomes escolhidos por mim dentre os inúmeros que se tornaram cânones desse amplo campo denominado como hermenêutico por Gumbrecht. Diferente da obra desses autores, na prática cotidiana das humanidades, o que vejo são posturas habituais na pesquisa que representam um obstáculo no sentido do desafio da presença. Parece que o conjunto das obras explicitou de tal forma a fragilidade de nos projetarmos com sujeitos de um conhecimento verdadeiro, que tornou a enunciação pública de nossas verdades muito vulnerável. A comunicação profissional, dentro do dispositivo, tenta resolver isso com a especialização, a densidade argumentativa e a formação de círculos de pessoas que comungam de princípios, linguagens e referências mais ou menos comuns. Parece que a vulnerabilidade epistemológica gera uma busca obsessiva por segurança que se canaliza para uma sofisticação e elaboração argumentativa muito útil enquanto textos interpretativos, mas vazios existencialmente como Flusser aponta. O primado da relação sujeito/objeto parece forjar um olhar medusiano que se apaixona pela monstruosidade da alteridade e se dedica obsessivamente na representação de sua imagem. O pretense mergulho no outro se transforma no viés interpretativo em um distanciamento cada vez mais intermediado pelos discursos textuais produzidos, como um inchaço da relação sujeito-objeto. A obsessão pela representação do outro suprime muitas vezes sua alteridade na descrição de sua suposta identidade.

De alguma forma, me parece que a presença na atividade do pensamento, na esfera pessoal, está relacionada a alguma forma de *parresía*. Nesse sentido, o que importa

prioritariamente são as *verdades* pessoais, os vocabulários finais. Ou seja, as referências linguísticas que são tomadas como *verdades*, que embasam as ações e o próprio pensar. As *verdades* pessoais não são gratuitas, resultam e implicam em transformações dos hábitos de ação. Dedicar-se a um processo criativo individual que vislumbre redescrever tais *verdades* é lançar-se a uma aventura. Dessa forma, assumindo e adotando o cuidado de si como um princípio de inquietação existencial, como a metáfora do ferrão usada por Foucault, a produção dos autores de referência das humanidades me parece um reservatório inesgotável de recursos para a redescritção de si. Ou, melhor dizendo, talvez, uma manancial para visualizarmos os condicionadores de si, como o dispositivo pesquisa. Acredito que só essa visualização já tem um efeito transformador nos nossos jogos de linguagem e no vocabulário pelo qual nos descrevemos. Como, entretanto, a partir do exercício da pesquisa dentro do dispositivo hermenêutico universitário, elaborar e experimentar um forma pessoal de filosofar como cuidado de si depois de toda hermenêutica do sujeito? Talvez a pergunta mais importante seja: como o exercício do pensamento na esfera pessoal pode incorporar as produções hermenêuticas das Humanidades quando se projeta como uma prática de cuidado de si? como experimentar a incorporação de parte desse manancial como *equipamentos* na luta pessoal do *cuidado de si* como uma espécie de arsenal?

Se, como aponta Foucault (2010), o sujeito da ação reta da Antiguidade foi substituído, no Ocidente moderno, pelo sujeito do conhecimento verdadeiro; se a prioridade do sujeito da ação na antiguidade é substituída pela primazia do sujeito da ação do conhecimento verdadeiro; como realizar uma prática de pensamento voltada para a arte da ação a partir de si quando não se reconhece mais a possibilidade de um conhecimento verdadeiro e desconfia-se da possibilidade de se projetar como sujeito? Não pretendo apresentar qualquer possibilidade de resposta teórica a essa questão, nem nesses termos. Isso está bastante além das minhas possibilidades e propósitos. Nada tenho a contribuir aos debates e formulações contemporâneas em torno da noção de *sujeito*. Pretendo apenas incorporar pontualmente algumas sugestões da minha leitura de Foucault para encaminhar a prática do pensamento conforme meus propósitos e, assim, tentar contribuir com uma experimentação prática. E, nesse sentido, para representar a indeterminação do eu e manter a aventura do processo criativo de si, elaboro reflexões a partir da *pessoa* e não sobre o *sujeito*. E sigo nesse sentido a pista deixada por aquelas que, segundo Gros, Foucault rabiscou na última página de seu último curso (2011: p.,316): “Mas aquilo em que gostaria de insistir para terminar é o seguinte: não há instauração da verdade sem uma posição essencial da alteridade; a verdade nunca é a mesma; só pode haver verdade na forma de outro mundo e da vida outra.”



Link de [Do contemporâneo ao singular](#)

Link para [Martin](#)

## Martin

O ouvido somente se abre para os desacordos  
quando o corpo perde seu  
pé no chão.

Julia Kristeva

Em seu livro *Martin Buber, presença palavra* (2001a), Roberto Bartholo aponta declarações de Buber que me parece bastante oportuno destacar aqui. Em *Fragmentos Autobiográficos*, Buber relata dois encontros que marcaram sua trajetória e a formulação de sua obra. O primeiro é o encontro com a ausência de sua mãe. Buber nasceu em Viena, em 8 de fevereiro de 1878. Aos três anos, os pais se separam e a mãe abandona a casa. Buber relata um episódio na casa dos avós, onde escutou a filha de um vizinho falando que sua mãe não voltaria mais. Diante disso, Buber declara: "(...) suponho que tudo o que experimentei, no correr da minha vida, sobre o autêntico encontro tenha a sua origem naquele momento na galeria"<sup>18</sup>(Buber *apud* Bartholo 20001: p.17). A partir daí, Buber tem uma vida marcada por migrações por diferentes países e pela presença da ausência da mãe. Décadas depois revê sua mãe. Buber chama, então, essa experiência como desencontro, como algo vivido por si mesmo, mas que diz respeito à condição de toda humanidade, como o fracasso de um verdadeiro encontro entre seres humanos:

"(...) Quando, após outros vinte anos, revi minha mãe, que viera de longe me visitar, à minha mulher e a meus filhos, eu não conseguia olhar em seus olhos, ainda espantosamente bonitos, sem ouvir de algum lugar a palavra desencontro (*Vergegnung*) como se fosse dita a mim."<sup>19</sup> (Buber *apud* Bartholo 20001: p.18)

---

<sup>18</sup>Martin Buber, "Encontro". *Fragmentos autobiográficos*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1991, p.8.

<sup>19</sup>Martin Buber, "Encontro". *Fragmentos autobiográficos*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1991, p.8.

O outro encontro que o próprio Buber destaca foi com um animal. Quando criança, uma das coisas que mais gostava de fazer era procurar seu cavalo preferido. O encontro com esse animal ficou marcado na lembrança de Buber:

“(...) O que vivenciei no encontro com esse animal foi o outro, a terrível, a imensa alteridade do outro, que, na proximidade comigo, me deixava tocá-lo.(...) Quando eu passava a mão sobre a poderosa crina, às vezes admiravelmente alisada, outras vezes também espantosamente selvagem, e sentia a vida palpitante sob a minha mão, era como se aproximasse da minha pele o próprio elemento vital. Algo que não era eu, que de modo algum me era familiar; evidentemente o outro, não meramente um outro, mas verdadeiramente o próprio outro, que me deixava aproximar-se, que confiava em mim e que, naturalmente, ficou muito íntimo.”<sup>20</sup> (Buber *apud* Bartholo, 2001a: p. 12)

A proximidade e presença da alteridade ganharam cada vez mais importância em sua vida e sua obra:

“(...) Se me tivessem perguntado na primeira juventude se preferia lidar apenas com homens ou apenas com livros, eu teria certamente me pronunciado a favor dos últimos. Mais tarde, isso modificou-se cada vez mais<sup>21</sup> (...) Eu nada sabia de livros quando me evadia do colo de minha mãe, e quero morrer sem livros, com uma mão humana sobre a minha”<sup>22</sup>. (Buber *apud* Bartholo, 2001a: p. 42 e 43)

As próprias palavras de Martin sintetizam do que se trata na obra de Buber:

“(...) Perguntado sobre qual poderia ser a conclusão principal, expressível em linguagem conceitual, de minhas experiências e observações, não posso dar outra resposta senão confessar o conhecimento compreendendo a quem pergunta e a mim mesmo: ser homem é ser o ente que está face a face. A percepção desse fato simples cresceu ao longo de minha vida. Foi

---

<sup>20</sup>Martin Buber, “Autobiographical Fragments”, in P.A. Schilpp e M. Friedman, *The Philosophy of Martin Buber*, Stuttgart, 1963. p.10

<sup>21</sup>Martin Buber, “Encontro”. *Fragments autobiográficos*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1991, p.63.

<sup>22</sup>Martin Buber, “Encontro”. *Fragments autobiográficos*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1991, p.64.

expressa em diversas outras teses de tema semelhante e construção similar, e certamente sustento que muitas delas não são incorretas; meu conhecimento conduz apenas a uma coisa, no entanto; é essa confrontação face a face que importa.”<sup>23</sup>(Buber *apud* Bartholo, 2001a: p.78 )

Buber não pretende suprimir essa presença da alteridade em seus escritos. Toma o cuidado de não renunciar a essa natureza face a face do homem. A presença sempre escapa de qualquer anseio de apropriação pela linguagem. Buber escreve não como alguém que apresenta uma representação minuciosa de algo, mas como alguém que faz um convite:

“(…) Não tenho nenhuma doutrina. Apenas aponto para algo. Aponto para a realidade, aponto para alguma coisa na realidade que não tinha sido visto, ou o tinha sido muito pouco. Tomo quem me ouve pela mão e o encaminho à janela. Abro a janela e aponto para o que está lá fora. Não tenho nenhuma doutrina, mas mantenho uma conversação.”<sup>24</sup> (Buber *apud* Bartholo, 2001a: p.13 )

Assim como Flusser, Buber tem uma postura muito cética em relação a sistemas abstratos. O pensamento de Buber se projeta como comprometido com sua realidade concreta, com sua experiência vivida. Suas reflexões surgem a partir de sua experiência pessoal, costumam pensamento e *vida vivida*. O projeto buberiano se propõe a explorar a concretude da experiência humana a partir da própria vivência e não pretende embarcar em teorias abstratas. Mas Buber não toma o caminho de Flusser, pelas narrativas imagéticas ou ficções filosóficas. Buber esboça, de uma forma ensaística, por uma linguagem difusa e metafórica, ao que chama de uma ontologia relacional. Não vou aqui explorar sua obra nem os debates teóricos nos quais estava inserido. O que se pretende aqui é redescrever poucas sugestões pontuais do pensamento buberiano a partir de sua perspectiva relacional, em função da contingência da linguagem e da identidade proposta por Rorty. Essas redescrições estão presentes de forma explícita ou dissolvida no sentido de se tentar responder ao desafio deste projeto: se pensar práticas de pensamento como cuidado de si nos cenários apontados por Flusser. Isso implica não apenas na modificação dos termos

---

<sup>23</sup>Martin Buber, “Autobiographical Fragments, Appendix II, A Tentative answer”, in P.A. Schilpp e M. Friedman, *The Philosophy of Martin Buber*, Stuttgart, 1963, p.35.

<sup>24</sup>Martin Buber, “Replies to my Critics”, in P.A. Schilpp e M. Friedman, *The Philosophy of Martin Buber*, Stuttgart, 1963. p.693.

buberianos, mas muitas vezes em sutis redescrições dos significados que eles têm em sua obra.

Link de [Desafio pós-hermenêutico](#)

Link para [Uma presença, mil imagens](#)

## Uma presença, mil imagens

Livros não mudam o mundo.  
Quem muda o mundo são as pessoas.  
Livros so mudam pessoas.  
Mario Quintana

Buber faz uma ontologia relacional: o que existe é relação. A relação é onipresente: os entes não existem enquanto seres independentes, mas enquanto relação. Como Buber desenvolve em seu livro mais conhecido, *Eu e Tu* (2001), da mesma forma, o homem é um ente onde a relação é o fundamento ontológico de sua existência. Nesse sentido, o homem é um ser que pode ter duas atitudes relacionais primordiais, que se traduzem em duas palavras princípio, traduzidas em português como Eu-tu e Eu-isso. São duas palavras instaurados de duas realidades. O eu existe na relação. Ser *eu* significa proferir uma dessas duas palavras-suportes do ser. O eu nas duas palavras é diferente, o que não significa que existam dois eus - duas formas primordiais e não simultâneas de existir. O eu do Eu-tu não é o eu do Eu-isso, ainda que continue sendo eu.

“O Isso é a crisálida, o Tu a borboleta. Porém, não como se fossem sempre estados que se alteram nitidamente, mas, amiúde, são processos que se entrelaçam confusamente numa profunda dualidade.” (Buber, 2001: p.20)

Me aproprio desses modos relacionais como referências para visualizar duas atitudes básicas que conformam a natureza dupla da noção de pessoa. Para mim, são referências de possibilidades de atitudes e formas de se vivenciar que não se autoexcluem. Não se trata de uma dicotomia, ou seja uma polaridade ontológica, de ser *eu-tu* ou *eu-isso*; mas

sim de referências metafóricas para visualizações e gradações de intensidades voltadas, sobretudo, para inspirar diferentes formas de se viver e experimentar. São ferramentas linguísticas que não representam fidedignamente uma natureza intrínseca de algo real, mas apontam de forma analógica fenômenos como uma forma de visualizar e inspirar diferentes ações. No caso mais específico deste trabalho, são referências para se pensar e experimentar uma pesquisa como cuidado de si.

Buber não define o que chama de Eu-tu, ele aponta atributos desse modo de relação ao longo de toda sua obra *Eu e Tu* (2001), em contraposição ao que chama de Eu-isso. Eu-tu, Eu-isso, Eu e Tu são termos grafados com letras maiúscula como Deus, são substantivos próprios que nomeiam e apontam para realidades fora da janela, que são indefiníveis, mas podem ter atributos descritos. Como aponta, Eu-tu é sempre uma relação de totalidade. Totalidade de presença. Eu-tu é a atitude ontológica aberta, integral e direta. É a relação do encontro e da reciprocidade. O eu se torna Eu em virtude do Tu. Não existe Eu independente, mas apenas na relação com o Tu. O encontro não é reversível, nem meu Tu é igual ao Eu do outro, nem meu Eu é igual a seu Tu. Eu-tu é o suporte ontológico do homem, de sua presença. E o diálogo Eu-tu é o fundamento ontológico do inter-humano.

“A relação com o Tu é imediata. Entre o Eu e o Tu não se interpõe nenhum jogo de conceitos, nenhum esquema, nenhuma fantasia; e a própria memória se transforma no momento em que passa dos detalhes à totalidade. Entre Eu e Tu não há fim algum, nenhuma avidez ou antecipação; e a própria aspiração se transforma no momento em que passa do sonho à realidade. Todo meio é obstáculo. Somente na medida em que todos os meios são abolidos, acontece o encontro.” (Buber, 2001: p.13)

Para Buber (2001), Eu-tu é o encontro no presente com a alteridade. Eu-tu é face a face. O maior exemplo de Eu-tu apontado por Flusser é a vida intrauterina. A vida pós-parto depende de aprender a viver sem esse vínculo. Eu-isso nasce da separação do Eu. Eu-isso é quando o Eu se reconhece separado, desde o lugar especial que fala. Proferir Eu-tu é reconhecer o primado da escuta, não o primado da minha fala. Ela começa naquilo que eu escuto, escuto no sentido amplo da palavra. Ela é primeiro proferida pelo outro, antes de mim. Me parece oportuno aqui redefinir esses termos de Buber, pois *escuta e fala* são decorrentes da visão teológica onde a presença é palavra divina. Em função da contingência da linguagem e da identidade, a escuta pode ser o acolhimento e a fala, o

exercício da linguagem. Eu-isso é algo que o eu precisa construir, buscar, realizar; o Eu-tu é acolher, responder com escuta. Para uma vivência Eu-tu, não há resposta pronta. Primeiro se acolhe, depois se responde do jeito que for possível, mesmo que seja com o silêncio.

Conforme Buber explora em *Eu e Tu* (2001), Eu-tu só acontece no presente. Eu-isso, no passado ou no futuro. O tempo presente é o tempo da presença. Não se pode viver unicamente no presente. Viver no presente é perigoso, só no passado é seguro. Evitar o perigo do presente é evitar que ele me afete. Todo Tu se torna irremediavelmente Isso. A presença se torna objeto. Se Eu-Tu se depara com uma presença, Eu-isso com um objeto. A palavra princípio Eu-isso é a relação indireta, mediada, fragmentada. A palavra eu-isso é posterior a palavra eu-tu, assim como o conhecimento é posterior à contemplação. O Eu do Eu-isso utiliza a palavra, intermediação para conhecer, para se impor, para ordenar, para estruturar, para transformar - sempre para alguma coisa além, algum interesse. E aqui há uma característica importante para este projeto: Eu-tu não tem intencionalidade, em contraposição ao eu-isso. O eu-isso instaura o mundo do isso, o lugar e suporte da realização da experiência, do conhecimento, da utilização.

Todo o universo da linguagem, dos signos e da técnica faz parte do mundo do Isso, que é indispensável para a existência humana. É o lugar onde podemos nos entender, nos organizar e aumentar o poder de intervenção na natureza, o “reino dos verbos transitivos” como diz Buber. O eu-isso não é de forma alguma um mal em si, como o eu-tu também não é um bem em si. Não se trata de uma dualidade moral ou ética. O que Buber chama a atenção é para o crescimento do mundo do Isso e a consequente diminuição dos espaços de possibilidade de se proferir a palavra eu-tu na vida dos homens. “A história do indivíduo é a história do Gênero humano, embora possam separar-se uma da outra, estão de acordo em todo o caso em um ponto: ambas manifestam um crescimento progressivo do mundo do Isso.” (Buber, 2001: p.43) A questão preocupante para Buber é que o mundo da cultura e da relação indireta sufoque os espaços das relações diretas. Ainda que o mundo do Isso seja imprescindível para o homem, ele não pode ser suporte ontológico do inter-humano: “o homem não pode viver sem o Isso, mas aquele vive somente com o isso não é homem.” (Buber, 2001: p.39).

“A vida do ser humano não se restringe apenas ao âmbito dos verbos transitivos. Ela não se limita somente às atividades que têm algo por objeto. Eu percebo alguma coisa. Eu experimento alguma coisa, ou represento alguma coisa, eu quero alguma coisa, ou sinto alguma coisa, eu penso alguma coisa. A vida do ser humano não consiste unicamente nisto ou em

algo semelhante. Tudo isso que se assemelha a isso funda o domínio do ISSO”

A meu ver, ao que Buber se refere como Eu-tu não se esgota. Enquanto há vida, há Eu-tu. A questão é que a vida cotidiana dentro do crescimento progressivo do mundo Isso restringe e conforma as possibilidades de relação Eu-tu. Por um lado, em nome da eficiência, da organização, da burocracia e do controle dos processos de modernização da cultura, instaura-se o domínio da intencionalidade. Mas, nos termos que venho explorando aqui, os cenários flusserianos mostram como o retorno de um universo nômade prioriza a experiência concreta da relação. O risco descrito entre as proposições de Flusser e de Buber, a meu ver, é que a dinâmica do espetáculo promova um retorno do Eu-tu dentro determinadas condições, espaços e ritualidades - uma domesticação das relações Eu-tu através do entretenimento. Eu-tu é por definição não controlável, não dominável. No entanto, os dispositivos de entretenimento - como as salas de cinema do circuito comercial - circunscrevem os espaços de vivência Eu-tu e esterilizam os afetos e efeitos dessa vivência para além do momento e das fronteiras das formas padronizadas de sentir.

Enquanto isso, na fábrica de conhecimento hermenêutico, a ascese profissional induz ao predomínio da intencionalidade dos propósitos profissionais. Em nome da eficiência produtiva, o dispositivo de pesquisa sufoca o tempo, os espaços e as práticas onde as possibilidades de vivência Eu-tu são mais bem-vindas. A produção de textos interpretativos tem propósitos pré-definidos e dispõe de métodos e ferramentas analíticos. A disponibilidade é uma marca do mundo do Isso em função da intencionalidade. A prática do pensamento - portanto de exercício de linguagem - é necessariamente também uma forma de relação Eu-isso. O que estou colocando aqui em questão são as possibilidades desse exercício não esgotar ou domesticar as possibilidades de relação Eu-tu, do encontro com a alteridade. No cerne da questão parece estar a noção de experiência. Enquanto uma forma de pensamento mais empírico subordina a realização de pequenas experiências aos propósitos discursivos da produção de conhecimento, um pensamento criativo como cuidado de si se realiza a partir de uma experiência que acontece entre as relações Eu-tu e Eu-isso.

Link de [Martin](#)

Link para [Interação, Encontro, Relação](#)

## Interação, Encontro e Relação

Você não pode puxar a semente  
para fazê-la brotar do chão.  
Tudo o que você pode fazer  
é lhe fornecer calor, umidade e luz:  
então, ela terá de crescer.

Wittgenstein

A pessoa é uma totalidade singular. Ela é suporte da própria alteridade. Não se pode defini-la. Falar sobre a pessoa nunca é esgotar sua alteridade. Falar a partir da pessoa é sempre incorporar sua alteridade. A pessoa tem a liberdade de proferir qualquer das duas palavras princípio: eu-tu, eu-isso. Sempre pode estabelecer uma relação direta ou indireta, de entrega e acolhimento ou de intencionalidade e vontade. Viver por essa perspectiva é vivenciar, é experimentar as tensões entre essa polaridade. Cada pessoa tem a sua travessia. Mas as fronteiras de cada pessoa não são demarcáveis. A possibilidade de encontrar e se relacionar com a alteridade torna a pessoa a rigor transpessoal. E nesse sentido que me parece que vale a pena apresentar algumas redescições de noções buberianas.

A travessia pessoal é marcada primeiro e superficialmente pela constante interação com as pessoas e as coisas do mundo. Essas interações, quando vistas a partir da dualidade eu-tu / eu-isso, abrem possibilidades de experiências. Nesse sentido, Buber explora na verdade duas percepções da experiência: uma relativa às informações que conseguimos carregar conosco, como os produtos linguísticos que nos apropriamos e retemos disponíveis para o uso e nossas intencionalidades, a experiência como informação; outro relativo ao processo pessoal e íntimo de alternância entre as relações Eu-tu e Eu-isso, a experiência vivida – é esta que me interessa aqui como uma percepção do conceito de experiência que responde aos desafios que emergem nos cenários flusserianos. A primeira noção de experiência pode ser comunicada, basta as referências linguísticas estarem disponibilizadas. Ao longo de uma travessia, de uma viagem, posso coletar informações como um turista que tira foto de monumentos para registrar suas visitas e as compartilhar com outras pessoas pelas mídias sociais. Essa experiência está referida à ideia de propriedade de algo de natureza linguística, algo que apreendo, possuo, tenho controle - está a minha disposição, mas não



me afeta, me provoca, me atinge. Essa percepção está associada ao que Gumbrecht chama de experiência, cultura do sentido e predomínio hermenêutico. O armazenamento dessa experiência é um distanciamento do Tu. Quanto mais eu acumulo explicações, análises, discursos, mais me considero seguro, protegido e afastado do risco de encontro com a presença da alteridade. Essas palavras são a meu ver apenas outra forma de descrever a construção dos muros do pensamento sedentário apontado por Flusser voltado para a dimensão pessoal. Nos termos de Buber, o Tu não se conhece, tem a ver com face a face. Não adianta querer ou ter vontade de intervir, o movimento fundamental é de acolhida. A única coisa que podemos intervir é no processo posterior de transformação do Tu em Isso: uma redescritção a partir da vivência do encontro. A noção de experiência que me parece interessante está, portanto, no processo eventual de alternância Eu-tu, Eu-isso, na forma híbrida de viver a relação e a ambiguidade da pessoa na intimidade. Essa experiência pode ser a base de uma forma criativa de pensamento que não apenas se realize como uma conquista, mas também como um acolhimento em travessia marcada por encontros e relações.

Nenhum encontro é produzido. A possibilidade de se proferir a palavra princípio Eu-tu não é um exercício da vontade própria, mas da liberdade de acolhimento de tudo aquilo que vem até nós, ou seja daquilo que nos é destinado. Daí a noção teológica de destino de Buber. Não se trata de algo que vai acontecer na história de vida de uma pessoa - como o registro mais comum dessa palavra - mas tudo aquilo que vem até nós e está além das possibilidades de influência da nossa vontade, de nosso poder de intervenção. A nossa liberdade diante do Tu que nos é destinado tem a ver com a sensibilidade e a escolha de consentir, acolher ou não sua presença. O destino é presente e não futuro. Não se trata apenas de uma dicotomia ativo/passivo. O encontro tem a ver com o ato de acolher ou não aquilo que vem até nós como alteridade com a qual nos encontramos ou entramos em relação. O encontro é eventual, mas tanto implica como requer afetos e efeitos duráveis. Um encontro é um momento eu-tu marcante. A partir desse encontro, desencadeia-se uma experiência provocadora, uma redescritção visceral. No entanto, diferente da relação, o encontro não implica em uma vinculação. A relação tem uma duração e um vínculo que engloba encontros. Ela possibilita a atualização de encontros sempre novos.

O mundo da experiência, entendida como o conjunto de elaborações linguísticas, diz respeito à palavra-princípio buberiana Eu-Isso. O mundo do encontro e da relação é fundamentado na palavra-princípio Eu-Tu. Tanto Eu-isso como Eu-tu são modos de relação, mas, na travessia da vida, a primeira diz respeito aos movimentos de apropriação, de utilização, de coleta, ou seja verbos transitivos com intencionalidades. A segunda diz respeito a algo que não se apropria, não se pode saber, que nos detém. Na travessia da

vida, o Tu não é atravessável, não é apenas um rosto que se vê pela janela da qual podemos fazer uma foto e seguir viagem. O Tu é um rosto com o qual se entra em relação direta. A partir do encontro pode-se entrar em relação com uma alteridade, de maneira que o Eu atua sobre o Tu assim como o Tu atua sobre o Eu. Há uma reciprocidade que acontece em dimensões não controláveis, não expressáveis pela linguagem, fora do âmbito possível das apropriações linguísticas. Viver é atravessar, mas não se pode atravessar tudo. Pelo contrário, pouco se atravessa. Com a imensa maioria das coisas com as quais nos deparamos em nossa travessia, podemos apenas interagir e com algumas delas entrar em relação.

Link de [Uma presença, mil imagens](#)

Link para [Um processo criativo pessoal](#)

### **Um processo criativo pessoal**

quando chove,  
eu chovo,  
faz sol,  
eu faço,  
de noite,  
anoiteço,  
tem deus,  
eu rezo,  
não tem,  
esqueço,  
chove de novo,  
de novo, chovo,  
assobio no vento,  
daqui me vejo,  
lá vou eu,  
gesto no movimento

Paulo Leminski (Profissão de Febre)

Como exploro em Driblar o programa, os cenários flusserianos a meu ver apontam para duas formas distintas de processo criativo que não se autoexcluem: um do artista funcionário e outro do artista de si. O segundo, que exploro aqui, depende de uma preparação que responda à crise da identidade apontada por Flusser (2003). A meu ver, o

que o novo nomadismo coloca em questão nesse sentido é a própria percepção de identidade. A identidade é uma representação com a qual nos identificamos ou identificamos os outros. A identidade não condiz com a forma como a pessoa se realiza no dia a dia, mas a representação de si com a qual a pessoa estabelece uma relação. Na perspectiva da contingência da linguagem e da consciência, essa identidade não é o que somos, mas uma ferramenta importante para as relações interpessoais. Nesse sentido, é importante sempre redescrevê-la para adequá-la aos novos tempos e necessidades em que nos colocamos. Mas tanto o silêncio em relação às identidades como a obsessão conservadora pela sua definição são formas opostas de engessamento das possibilidades de encontros com a alteridade. Como disse Flusser: “Who am I is a criminal question.” (2003: p.16). Sempre que respondo, mato alguém. Identidades são ferramentas que devem ser usadas e esquecidas recorrentemente, caso contrário assassinamos alteridades, repetimos o risco inerente ao domínio do mundo do isso que aponta Buber.

Busco, portanto, um exercício de pensamento que não trate prioritariamente de criação de identidades ou redescrição de identidades. O foco dessa prática remete para os atos e atitudes que temos conosco mesmo e com os outros - que realizam no devir a relação consigo e com os outros. Não se trata prioritariamente de identidade. Não pretendo desenvolver pensamentos do que seja ou deva ser *eu, nós ou eles*. Trata-se de um trabalho simultâneo de *conhecimento de si e cuidado de si* pelo exercício da prática do pensamento voltado para arte da ação. Me interessam as possibilidades de instaurar uma prática de pensamento criativo operado por uma pessoa comum em sua consciência como exercício de conformação e transformação de um si, pronome este que significa, sobretudo, a relação consigo mesmo e com os outros realizadas pelos atos e atitudes habituais e cotidianos. Por isso ética e estética de si, arte de pensar e agir, poética da relação. Não se trata de um pensamento no sentido epistemológico, mas uma espécie de estilística da interação. Uma prática performática exercida pela pessoa por uma alternância eu-tu/eu-isso.

Nesse sentido, acho profícuo incorporar a percepção do *eu* como uma relação consigo mesmo, análoga à interpretação de Foucault sobre o sujeito do cuidado de si antigo. Vejo na possibilidade dessa adequação, entretanto - a partir da redescrição dos autores que encontrei - uma relação que se estabelece de certa forma entre a prática do uso da linguagem contingente pela consciência e a noção de pessoa, a totalidade não apreensível de cada um. Trata-se de ver o *eu* como a prática da relação consigo mesmo onde as referências linguísticas usadas são uma lacuna possível de atuação do processo criativo de si. A pessoa é suporte da própria alteridade e a relação consigo mesmo depende em parte da vivência da interação, encontros e relação que a consciência pode assumir com a totalidade da pessoa, na dimensão da intimidade de cada um - intimidade não isolada,

autônoma, independente ou de natureza intrínseca, mas relacional, transpessoal como dito anteriormente.

Nos termos propostos por Buber, a relação consigo mesmo acontece tanto como relação eu-tu como eu-isso. Subjetividade e consciência são termos que se referem fundamentalmente ao isso. As referências linguísticas e os discursos e articulações dessas referências que temos conosco e com as quais nos identificamos são eu-isso. Eu-tu é integral, uma relação por inteiro. Eu-tu é, sobretudo, uma relação com o que não se sabe. Enquanto o Eu-isso é parcial, fragmento. A linguagem se caracteriza pela separação. No entanto, o uso pessoal da linguagem acontece de maneira híbrida. Os nossos jogos de linguagem e o processo de criação das referências com as quais jogamos podem ser práticas eu-tu/eu-isso. É nessa hipótese que aposto. A consciência é um evento íntimo de exercício da linguagem que acontece em algum lugar na nossa cabeça perto dos olhos, de maneira que é necessariamente corporal, ou seja, influenciada por uma séria de afetos não conscientes. Uma prática da linguagem que seja eu-tu/eu-isso requer nesses termos tanto o exercício de vontade e manuseio da linguagem como o silêncio do acolhimento do corpo e dos afetos que atravessam a consciência. Isso pode acontecer no uso cotidiano da linguagem como dentro de um processo criativo das próprias referências que usamos. É preciso buscar um pensamento não apenas dialógico ou dialético, mas dialogal, inspirado no termos de Buber. Enquanto o diálogo ocorre na troca de comunicação pela linguagem, o dialogal compreende o exercício da linguagem entrelaçado com os encontros e relações do tipo eu-tu<sup>25</sup>.

Exploro nesse sentido um processo criativo de si que acontece tanto por uma prática cíclica de pensamento como exercício, inserido em uma ascese criativa, como pela realização de uma trajetória, uma travessia específica, que se constitui como pesquisa. Por um lado, trata-se então de uma ascese promíscua e indeterminada como uma forma reiterante de preparação - como já apontada, marcada pela produção de referências de linguagem como ferramentas para as interações e relações cotidianas, assim como a vivência de experiências de encontros com alteridades nesse processo criativo. Por outro lado, a pesquisa se realiza como uma forma específica de trajetória linear como vivência da interação, encontros e relação que a consciência pode assumir com a totalidade da pessoa.

Link de Interação, encontro, relação; Uma presença, mil imagens; Ascese criativa; Ascenes e sujeitos; Exame de consciência; Est(ética) comum de si

---

<sup>25</sup>A questão aqui, razão pela qual não adoto e reverbero o termo dialogal buberiano, é que, para Buber, a presença, Tu, é a palavra divina. Ou seja, desde a perspectiva buberiana, por trás de tudo há a Palavra, grafada com letra maiúscula. Essa perspectiva não é compatível com a adoção da contingência da linguagem que destaco anteriormente no fragmento intitulado Mundo Mudo.

Link para [Pesquisa como errância](#)

## Pesquisa como errância

Nunca cometo o mesmo erro  
duas vezes  
já cometo duas três  
quatro cinco seis  
até esse erro aprender  
que só o erro tem vez.

Paulo Leminski

De acordo com as reflexões que proponho, a travessia pessoal é marcada pelas interações com o mundo, mas, sobretudo, com as possibilidades de encontros e relações. A partir da vivência dos fenômenos referenciados por esses termos, temos as possibilidades de experiências relacionais. Como já apresentado no próprio exemplo autobiográfico de Buber, um encontro ou uma relação não precisa ser com uma pessoa. A pessoa existe em relação e não de forma independente. Se usássemos um termo mais rigoroso, a pessoa seria transpessoal. Por isso, por mais contraditório que possa parecer, o encontro e a relação acontecem no *entre* pessoal e íntimo que caracteriza cada um, em sua conformação singular. Nesse sentido, podemos pensar a prática do pensamento de forma análoga à travessia pessoal, ou transpessoal, de cada um? Como pensar uma possibilidade de encontros e relações? Se todo Tu torna-se a posteriori um Isso, como o Isso das reflexões pode tornar-se Tu? A partir da minha própria experiência, tenho reformulado algumas metáforas que tentam apoiar respostas na prática nesse sentido.

Penso que não é por utilizar conceitos, vocabulários ou argumentos de Rorty, ações tipicamente associadas ao que chamamos aqui de mundo do Isso, que eu não possa ter com Rorty, ou com Richard, o personagem que construí, um encontro, ou seja a vivência da presença de sua palavra - ou daquelas das quais me apropriei. A questão aqui é que a vivência Eu-tu não acontece no momento da apropriação interessada da leitura pela consciência em função de uma propósito reflexivo ou interpretativo. Mais do que nos momentos da eficiência produtiva das técnicas de leitura, fichamento e escrita, me parece que são nos tempos supostamente mortos, nos intervalos muitas vezes fora do computador, face a face comigo mesmo, que os termos linguísticos parecem se dissolver e serem

digeridos pelo corpo além da consciência, ao ponto de viver uma relação que posso chamar de Eu-tu. A partir desse momento, me interessa mais a digestão das reflexões e sua incorporação singular pelo corpo do que a interpretação dos textos do autor. É nesse sentido que a utilização, a apropriação interessada, se conforma em uma apropriação indeterminada e sem intencionalidade, ao que chamo aqui de uma incorporação.

O exemplo de Buber neste trabalho de pesquisa me parece bastante ilustrativo. Dentre os autores que mais trabalho aqui, Buber foi o primeiro autor com quem interagi, mais de dez anos atrás. Acho que posso dizer que mais do que interpretar suas palavras, tive com ele um encontro e mantenho alguma forma de relação. De tal maneira que as especificidades de suas palavras, conceitos e descrições se dissolveram ao longo dos anos enquanto ganharam presença em mim. Essa presença não se manifesta necessariamente em interpretações explícitas nas palavras aqui apresentadas. A meu ver, a digestão dessas reflexões estão muito mais presentes nas posturas e atitudes que conformam as frases, na performance pessoal de escrita. Essa presença me parece um sintoma de uma espécie de poética da prática de estudo desses autores com os quais me encontrei e com os quais, de certa forma, me vinculei em dimensões que vão além das reflexões e interpretações de suas obras. Não domino a lacuna entre as interpretações e refrações desse processo - ou seja a incorporação das reflexões - mas posso formular metáforas que me parecem ajudar na melhor digestão.

Parto da premissa de que os encontros não são produzíveis, mas há dispositivos e práticas mais receptivos às possibilidades de encontros do que outros. O dispositivo de pesquisa acadêmico, em nome da eficiência produtiva, induz a uma ascese profissional que, se não impossibilita, não é nada fértil no sentido dos encontros buberianos. Como já dito, não pretendo formular um dispositivo a ser replicado, mas compartilhar metáforas que possam talvez catalisar posturas de pesquisa mais abertas e receptivas aos encontros. É por isso que digo: escrevo como se viver fosse uma travessia, pesquiso como se escrever fosse uma viagem: uma travessia específica. Vejo o pesquisar como uma prática análoga à vida, como travessia recuada para a metáfora do velejar. O aprendizado da viagem é o aprendizado de transitar, interagir e relacionar-se. Nessa arte de velejar, os portos são apenas paradas estratégicas, mas nunca lugares a se chegar. Não são apenas caminhos que se fazem ao velejar, mas também uma forma de velejar que se reconfigura pelo caminho.

Busco viajar como uma travessia com certo descontrole, não como um plano de viagem, com relações e experiências pré-planejadas. Pelo contrário, a ideia é lançar-me ao encontro de uma alteridade, arriscar a mim mesmo, alterizar-me. A palavra errância traz essa conotação: vagar aparentemente sem rumo vulnerável aos descaminhos dos encontros.

Parto de casa, de meus hábitos, de minhas formas habituais de pensamento para atravessar diferentes lugares, ser atravessado por diferentes experiências, para nesse deslocamento se transformar ao voltar para casa. Parto dos hábitos, volto para os hábitos, para a inércia do ser involuntário. *Atravesso* para transformar os hábitos de pensamento, influenciar os hábitos de ação. Saio da presença das marcas que se expressam nas impressões e retorno para novas impressões. Da instância corporal para a instância corporal, agora não mais a mesma. Instâncias intermediadas pelo exercício do pensamento. Pesquiso como se viajasse para realizar pequenos deslocamentos no corpo. Quantos sutis deslocamentos podemos fazer em um percurso de viagem?

Cada obra é um lugar, uma rede de conceitos como uma cidade, um bairro, situado em redes maiores compostas pelos debates e perspectivas teóricas. Não pretendo mapear esses terrenos, mas atravessá-los como uma experiência<sup>26</sup>. Não é prioritariamente um trabalho de crítica. Busco entendê-los apenas como uma forma de melhor experimentá-los para me apropriar e redescrevê-los em função dos propósitos dessa viagem-projeto. O processo criativo que vislumbro não é voltado para produção de conhecimentos territorializados, mas para ferramentas desterritorializadas para as interações e relações. Não interessa aqui uma escrita como estética naturalista, de representação fidedigna dos meandros das redes conceituais dos autores, suas obras ou os debates teóricos nos quais estão inseridos, mas a experiência de viver eventualmente como se imerso em suas paisagens. E assim busco seguir *atravessando* como estrangeiro por obras de autores que, aparentemente por acaso, tiveram suas vidas marcadas pela vivência como estrangeiros (Martin Buber, Vilém Flusser, Nietzsche, Foucault). Em mundo em movimento, de nômades e tribos dos cenários flusserianos, destaco o exercício do estrangeiro como um exercício de pensamento para uma filosofia do poliverso híbrido, onde o exílio é um exercício para a criatividade de si mesmo.

Alguns autores que leio se transformam em personagens com os quais encontro, encontros dos quais não saio o mesmo. Não se trata de descrever esses encontros, de explicitar o que vivi ou deixei de viver na esfera pessoal e íntima. Desses encontros, só restam nos textos os vestígios do vivido. Os encontros com esses personagens aconteceram em mim, são experiências a partir das quais escrevo. A partir da experiência de leitura, busco escrever fragmentos textuais e imagens a serem compartilhados. Por um lado, esses fragmentos não pretendem fundamentar as afirmações em associações lógico-dedutivas de

---

<sup>26</sup>A proposta da viagem como metáfora da pesquisa possibilita percorrer um espaço amplo e de terrenos muitas vezes bastante distantes entre si. Se a relação com esses autores-lugares estivesse baseada no domínio de suas tramas e na análise e crítica de seus textos, não seria possível percorrer autores tão distantes entre si em um projeto de pesquisa. Por outro lado, não se pode negar o risco de se dispersar e cair em pensamentos banais sobre uma infinidade de assuntos, sem qualquer propriedade. Por isso, acredito que se deva orientar as escolhas e rumos a seguir pelo exercício de alguma espécie de franqueza que implique em tocar nas questões centrais para as relações consigo mesmo e com os outros.

conceitos. São textos que partem da experiência pessoal e passam pela dialética como pensamento. Por outro, o leitor não trilha o mesmo caminho que fiz. Não relato minha viagem. Ela é íntima, se realiza e termina na vivência pessoal. Os fragmentos são vestígios de onde passei e provocações de movimentos futuros. Não pretendem se conformar como um caminho linear de leitura, mas como um rizoma de possibilidades de leituras e encontros. São corpos de texto que não afirmam a partir do embasamento em reflexões de terceiros, mas sim a partir da apropriação e redescrição de pensamentos encontrados, em um esforço de escrita que se projeta com o propósito prioritariamente criativo. Os fragmentos são corpos de textos ao mesmo tempo produto da experiência de pesquisa e do processo através dos quais se realiza a experiência da escrita criativa. Pretendem ser refrações criativas, reflexões que se reverberam nos atos e ações cotidianas e pessoais.

Link de [Um processo criativo pessoal](#)

Link para [Pesquisa como travessia antropofágica](#)

## **Pesquisa como travessia antropofágica**

Parangolé é  
a incorporação do corpo na obra  
e da obra no corpo

Júlio Braga

Vislumbro uma pesquisa como travessia antropofágica. Não se trata em um método, mas metáforas de posturas e atitudes a serem realizadas nas práticas de leitura e escritas, descritas a partir da sugestão da antropofagia de Oswald de Andrade - agora referenciadas à esfera pessoal. A alimentação começa na escolha da dieta: que autores, de que forma e para quais propósitos ler. Desde daqui as escolhas precisam ser orientadas não apenas pelos possíveis prazeres, mas pelos efeitos nutritivos da leitura. Não se trata apenas de saciar gostos habituais, mas também despertar gostos desconhecidos, paladares



improváveis. Lembro que estamos falando de uma dieta orientada por uma ascese criativa de si, portanto, não se restringe a saciar desejos, mas dar possibilidades de reconfigurá-los.

Em seguida, se atravessamos as obras como terrenos férteis, colhemos as frases, argumentos, ideias e conceitos dos autores como frutos. Acolher suas obras é transitar pelas páginas como pomares de palavras. Palavras que não só expressam, mas também sugerem, provocam, desencadeiam pensamentos próprios, associações livres, desinteressadas. Se a digestão começa na colheita, a colheita presume o acolhimento da obra. Ler é primeiro deixar-se levar, imergir pela leitura, para então recolher o que parece mais saboroso e nutritivo. Apropriar-se, então, pela consciência e trazer para o corpo implica na retirada dos frutos de seu terreno original e acolhê-los na digestão.

A digestão consiste em processos voluntários e conscientes como a mastigação e processos não voluntários, não conscientes, que demandam seu próprio tempo e sobre os quais a consciência não tem nenhum poder.<sup>27</sup> Não se incorpora exclusivamente mastigando, mastigar é apenas o primeiro passo da digestão. Nos processos involuntários, as ideias são dissolvidas, sofrem processos químicos e físicos que transformam sua natureza de forma involuntária pelo corpo além consciência. A digestão traz as ideias da abstração para a prática concreta dos pequenos atos e gestos cotidianos. Nela os conceitos acolhidos são dissolvidos, quebram seus vínculos originários, se submetem às dinâmicas de um corpo não consciente que retém o que precisa e como quer, independente daquilo que identificamos conscientemente como nossa vontade.

A refração criativa é resultado de uma digestão que perde os caminhos do alimento corpo adentro. Ela assim se contamina, contagia, se nutre do que come para viver, para seguir atuando e criando. Ela se alimenta dos efeitos invisíveis mas tangíveis da digestão. A sofisticação abstrata se dissolve nos vasos sanguíneos e só volta à tona quando a consciência reelabora novos vocabulários, significados ou jogos de linguagem, a partir do próprio suor. Essas referências carregam uma intensidade visceral, de maneira que reverberam nos atos e ações cotidianas.

Link de Pesquisa como errância; Processo criativo pessoal

---

<sup>27</sup>Falar desses processos por metáforas é apontar e reconhecer a presença dos mesmos sem aspirar a apreendê-los como alguma forma de conhecimento.

PARTE II  
RAJADAS FLUSSERIANAS

**O Universo das Imagens Técnicas**

Quando não se tem a coragem de viver como se pensa,  
acaba-se por pensar como se vive.  
Victória Ocampo

Um dos temas centrais na obra do filósofo Vilém Flusser foi a irradiação das imagens produzidas através de *aparelhos* como modo de transformação e organização da cultura: as chamadas imagens técnicas. A chegada das imagens técnicas é situada em sucessão ao predomínio do texto e da escrita, que por sua vez vieram após as chamadas imagens tradicionais. Esses períodos trazem diferentes concepções do tempo, do comportamento, da ocupação do espaço, do pensamento.

“Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos, por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem aos textos altamente evoluídos. (...) Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisivo para o seu deciframento.” (2002: p.13)

As novas imagens são diferentes das imagens pré-históricas por serem produtos de textos, produtos da história.

“Essas diferenças podem ser colocadas da seguinte forma: as imagens pré-históricas representam o mundo, as imagens pós-históricas representam textos; a imaginação pré-histórica tenta agarrar o mundo, a imaginação pós-histórica tenta ser a ilustração de um texto. Portanto, os mitos pré-históricos significam situações “reais” e os mitos pós-históricos significarão prescrições textuais; a mágica pré-histórica visa propiciar o mundo, enquanto a pós-histórica visa manipular as pessoas.” (2007: p.146)

As implicações das imagens técnicas derivam, sobretudo, de uma característica peculiar:

“O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas.” (2002: p.14)

Dessa forma, o predomínio das imagens técnicas traz dinâmicas culturais que Flusser identifica como uma espécie de magia, que guarda semelhanças e diferenças com a magia do período pré-histórico:

“A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: feitiço abstrato. Tal diferença pode ser formulada da seguinte maneira: a magia pré-histórica ritualiza determinados modelos, mitos. A magia atual ritualiza outro tipo de modelo: programas.” (2002: p.16)

Assim, essa nova magia representa a ubiquidade de um circuito fechado entre imagem e homem:

“Contudo, podemos afirmar algumas coisas a seu respeito, sobretudo o seguinte: as imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é

também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo o instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal magia imagética: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens. Urge analisar que tipo de magia é essa.”(2002: p.15 e 16)

É a inversão da história em espetáculo, do evento em programa: o sentido de tudo. A pós-história. Nada mais acontece, tudo é espetáculo repetível. A reta da história se transforma em um ciclo de eterno retorno do mesmo.

“As imagens apanham os nossos gestos graças a determinados aparelhos (Câmeras, marketing, pesquisas de “opinião pública”) e os transcodificam em programas: nutrem-se de gestos que elas próprias provocaram. Essa circulação entre a imagem e o homem forma um círculo de aperfeiçoamento automático. As imagens se tornam sempre mais “fiés” (mostram como nos comportamos efetivamente) e nós nos tornamos sempre mais “fiés” às imagens (comportando-nos efetivamente conforme o programa).” (2008: p.61)

As imagens mostram eventos em espetáculo repetitivos, ou seja, em programas. “Queremos e fazemos o que as imagens querem e fazem, e as imagens querem e fazem o que nós queremos e fazemos.” (2008: p.61) Da linearidade da escrita e da história para a superficialidade espectral e circular. Como um circuito fechado, esse sistema precisa ser alimentado por fora para não cair em entropia. E são os textos, as fontes que nutrem essa circulação aparentemente fechada. Só assim os programas repetem como padrões e essas repetições não nos entediam, mas entusiasmam.

“A circulação ente as imagens e nós é alimentada pelos discursos de ciência, da técnica, da arte e, sobretudo, da política, isto é, pelos discursos da história em via de ser superada. (...) Os enunciados científicos se superam uns aos outros rapidamente, as técnicas se aperfeiçoam anualmente, os estilos artísticos são ultrapassados no momento em que aparecem, os eventos políticos alteram cotidianamente toda cena. Tudo se precipita rumo às imagens para ser fotografado, filmado e videoteipado o

mais rapidamente possível a fim de ser recodificado de discurso em programa. Jamais no passado houve tanta “história” como atualmente, e eis a razão por que os programas não são tediosos, mas mostram toda noite coisas novas. Eis porque nos entusiasmam.” (2008: 61 e 62)

As imagens se nutrem dessa pseudo-história. As fontes da história estão secando e as cascatas de evento são a passagem da história para a pós-história. Mas Flusser aponta que uma vez secada toda essa fonte e o tédio se instaurar, tal sistema se esgotará. A cobiça por sensações já sugeriria uma manifestação desse tédio.

Link de Vilém

Link para Imaginação alucinante e razão prostituída; Formigueiro Telemático

### **Imaginação alucinante e razão prostituída**

não é por ser paranoico  
que não tenha alguém me seguindo  
woody allen

Para Flusser, as invenções da escrita e da consciência histórica estão associadas diretamente, assim como seus predomínios culturais.

“Existe nas imagens, como em todas as mediações, uma curiosa e inerente dialética. O propósito das imagens é dar significado ao mundo, mas elas podem se tornar opacas para ele, encobri-lo e até mesmo substituí-lo. Podem construir um universo imaginário que não mais faz a mediação entre o homem e o mundo, mas, ao contrário, aprisiona o homem. A imaginação não mais supera a alienação, mas torna-se alucinação, alienação dupla. Essas imagens não são mais ferramentas, mas o próprio homem se torna ferramenta de suas próprias ferramentas, “adora” as imagens que ele mesmo havia produzido. Foi contra essa idolatria de imagens, como uma

terapia contra essa dupla alienação, que a escrita foi inventada.” (2007: p.143)

Os profetas se empenharam contra os ídolos, Platão se voltou contra o que hoje chamamos artes visuais. “A escrita, a consciência histórica, o pensamento linear racional foram inventados para salvar a espécie humana das “ideologias”, da imaginação alucinatória.” (2007: p.143)

Assim como a imagem, entretanto, a escrita está sendo também ameaçada por uma dialética interna.

“O propósito de escrever é dar significado, explicar as imagens, mas os textos podem se tornar opacos, inimagináveis, e então constituir barreiras entre o homem e o mundo. Os vetores do significado desses textos se viram e apontam para seus autores, em vez de apontarem para o mundo.” (2007: p.145)

Essa inversão acontece, sobretudo, a partir do séc. XIX, quando os textos científicos se tornam inimagináveis e a pesquisa científica “descobre” as regras que ordenam seus textos por trás dos fenômenos que estão supostamente explicando.

“Tais explicações inimagináveis que espelham a estrutura do pensamento esclarecido são existencialmente destituídas de significado, e em tal situação os textos começam a constituir uma espécie de parede de biblioteca paranoica que aliena triplamente o homem de seu mundo. É diante da loucura ameaçadora do racionalismo formal, de uma existência sem significado entre explicações opacas e especulativas, que se deve mirar o surgimento da nova cultura das imagens.” (2007: p.145)

Mas Flusser deixa claro que a vida das imagens técnicas não se assemelha àquela vivida antes da escrita. O risco é o futuro da escrita se restringir a escrever pré-textos para as imagens. Para lutar contra isso não é preciso analisar todo o sistema complexo por trás dos programas. É suficiente analisar os programas para entender a crise do pensamento e das ações racionais (2007: p.147). Flusser aponta para a questão em função dos termos *razão* e *imaginação*. Para ele, a raiz da crise está na inversão dos papéis históricos da razão e da

imaginação. A *história* é uma tentativa de submeter a imaginação à crítica da razão. Quanto mais vigorosa a imaginação, maior o desafio para a razão. Sempre houve algo de iconoclastia na razão. Mas agora a razão estaria se subordinando à imaginação, à produção de imagens, de maneira que:

“A crise não é, portanto, a do desaparecimento da arte da escrita, da decadência da razão. Trata-se da prostituição da razão, da traição dos pequenos funcionários. Podemos resumir assim: quando se torna óbvio que a razão pode ser uma espécie de paranoia, os pequenos funcionários param de ser iconoclastas e se tornam idólatras, e os atuais programas de TV estão entre os resultados dessa conversão.” (2007: p.148)

Todo esse cenário traz para Flusser uma série de riscos e necessidades para as quais novas formas de pensamento precisam estar atentas e, de *incerta* forma, responder. No entanto, me parece importante destacar que, embora estas citações e imagens tenham uma postura crítica em relação aos fenômenos descritos, Flusser não defende um esforço de resistência a esse cenário nem busca reacionar o estatuto do texto na cultura pré-imagem técnica ou dessa suposta *razão prostituída*. A espécie de *era* da imagem técnica traz desafios assim como os períodos passados. Trata-se de buscar uma forma de pensamento e escrita que se adeque aos novos tempos e também enfrente de forma crítica os desafios que se projetam. Escrever, no passado, significava tornar as imagens tradicionais transparentes para o mundo. No futuro, podem se tornar transparentes as tecno-imagens opacas para os textos que escondem. Nas palavras de Flusser, no passado “significava a análise dos mitos, e no futuro significará des-ideologização. A razão ainda continuará iconoclasta, mas em um novo nível” (2007: p.150). Flusser vê dois futuros possíveis nesse sentido: um onde o pensamento exerce esse iconoclastismo, e a escrita exerce uma crítica da tecno-imaginação; outro onde o pensamento e a escrita trabalham na produção de pretextos para a tecno-imaginação (p.150). Enquanto no primeiro o futuro é inimaginável; na segunda vislumbramos o eterno retorno do mesmo no interior de um aparelho que progride por inércia. Filia-se ao primeiro.

[Link de Universo das imagens técnicas](#)

[Link para Caixa-preta](#)

## Caixa-preta

Não há ninguém que esteja tão aprisionado como  
aqueles que falsamente acreditam ser livres.

Goethe

Na *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002), Flusser começa a sua contribuição ao que vislumbra como um filosofia da fotografia. Interpreta o gesto fotográfico e a relação entre o usuário e o aparelho, a câmera fotográfica, como um fenômeno que vai muito além do significado concreto. No *Universo da imagem técnica: elogio da superficialidade* (2008), desenvolve mais suas reflexões. Para o filósofo, é preciso decifrar o processo codificador que se passa no gesto fotográfico, no movimento do complexo fotógrafo-aparelho. A crítica precisa fazer um recuo para trás de teoria rumo ao programa e para trás do programa rumo ao programador e assim sucessivamente, rumo a uma regresso infinito (2008: p.34,35).

“No confronto com determinada fotografia, eis o que o crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la a sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder a tais perguntas é ter os critérios para julga-la. As fotografias “melhores” seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho. Forçoso é constatar que, muito embora existam tais fotografias, o universo fotográfico demonstra até que ponto o aparelho já consegue desviar os propósitos dos fotógrafos para os fins programados. A função de toda crítica fotográfica seria, precisamente, revelar o desvio das intenções humanas em prol dos aparelhos.” (2002: p.43)

Flusser defendia que não havia ainda tal crítica da fotografia, enquanto se dedicava justamente nesse sentido. Mas é preciso ficar claro que, quando fala de fotografia, não fala do campo da linguagem e crítica fotográfica, mas de fenômenos culturais mais amplos. Suas contribuições são elaboradas desde uma perspectiva da técnica, não adentra o mundo das linguagens audiovisuais. Termos como *usuário*, *funcionário*, *programa*, *ferramenta* dizem respeito a processos que vão muito além de seus significados específicos



e concretos. O mesmo acontece em suas obras posteriores. Os *aparelhos* têm um sentido analógico que podem se referir tanto à câmera fotográfica, à televisão, à propaganda, como a instituições que nem sequer estão diretamente vinculadas às imagens. É como uma imagem disponível para usarmos a fim de se referir a fenômenos específicos, quando acharmos pertinentes.

O mais relevante é que os *aparelhos* são vistos como uma caixa preta. O aparelho é uma ferramenta, elaborado e programado por terceiros: programadores. Apenas as pessoas que os programaram entendem seu funcionamento. A relação do usuário se baseia no *input* e *output* e não no processo decodificador interno do aparelho. Os aparelhos têm uma forma de funcionar: um programa do qual o usuário não tem consciência. Os *usuários* em geral não dominam o seu processo e, ao revés, se tornam *funcionários* do próprio aparelho, ao invés de usuários de meras ferramentas. Passam a se comportar como os *programas* trazidos pelo aparelho. Aparelho e funcionário se confundem. O aparelho funciona em função da intenção do usuário-fotógrafo, que domina o *input/output* da caixa-preta. Mas, pela ignorância dos processos interiores da caixa, o fotógrafo é dominado pelo aparelho. “Em outras palavras, funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes.” (2002: p.25) Essa dinâmica está presente no uso dos mais diversos aparelhos, de maneira que as pessoas assumem na sociedade papéis de programador e/ou programado.

O que está em jogo para Flusser é a relação entre o homem e suas ferramentas. Os aparelhos são as novas ferramentas da humanidade:

“Se considerarmos então a história da humanidade como uma história da fabricação, e tudo como meros comentários adicionais, torna-se possível distinguir, grosso modo, os seguintes períodos: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e o dos aparelhos eletrônicos (Apparate). Fabricar significa apoderar-se (entwenden) de algo dado na natureza, convertê-lo (umwenden) em algo manufaturado, dar-lhe uma aplicabilidade (anwenden) e utilizá-lo (verwenden). Esses quatro movimentos de transformação (Wenden) - apropriação, conversão, aplicação e utilização - são realizados pelas máquinas e, por fim, pelos aparatos eletrônicos” (2007: p.36)

As fábricas são os lugares onde os homens transformam não apenas coisas mas também a si mesmos:

“Um sapateiro não faz unicamente sapatos de couro, mas também, por meio de sua atividade, faz de si mesmo um sapateiro. Dito de outra maneira: as fábricas são o lugar onde sempre são produzidas novas formas de homens: primeiro, o homem-mão, depois, o homem-ferramenta, em seguida, o homem-máquina e, finalmente, o homem-aparelhos-eletrônicos. Repetindo: essa é a história da humanidade.” (2007: p.37)

Quando se trata de ferramentas, o homem é constante, a ferramenta variável. No caso da máquina, ela é a constante, o homem, variável. É uma questão topológica. O homem pré-histórico não especificava lugar para fabricação, produzia em qualquer lugar. Quando entram em jogo as ferramentas, precisa delimitar um espaço para fabricação e passa a se organizar em círculos concêntricos. Com as máquinas, a arquitetura muda, os círculos crescem, viram cidades, as máquinas precisam de um lugar fixo e determinado. As fábricas se constituem como máquinas em rede, complexos produtivos, parques industriais, para os quais os homens são sugados diariamente durante a jornada de trabalho. Essa é a arquitetura industrial dos séculos XIX e XX. Tudo isso está em transformação. As ferramentas imitam a mão e o corpo empiricamente; as máquinas, mecanicamente; e os aparelhos, neurofisiologicamente. A relação homem-aparelho é reversível, ambos só podem funcionar conjuntamente. O homem em função do aparelho e o aparelho em função do homem.

“Pois o aparelho só faz aquilo que o homem quiser, mas o homem só pode querer aquilo de que o aparelho é capaz. Está surgindo um novo método de fabricação, isto é, de funcionamento: esse novo homem, o funcionário, está unido aos aparelhos por meio de milhares de fios, alguns deles invisíveis: aonde quer que vá, ou onde quer que esteja, leva consigo os aparelhos (ou é levado por eles), e tudo o que faz ou sofre pode ser interpretado como uma função de um aparelho.” (2007: p.41)

Nesse sentido, Flusser destaca uma questão central para os propósitos deste trabalho. Quanto mais complexas são as ferramentas, mas abstratas são as funções para operá-las. “Em função disso, a fábrica do futuro deverá assemelhar-se mais a laboratórios científicos, academias de arte, bibliotecas e discotecas do que às fábricas atuais. E o homem-aparelho (*Apparatmenschen*) do futuro deverá ser pensado mais como um acadêmico do que como um operário, um trabalhador ou um engenheiro.” (2007: p.42) A fábrica do futuro reformula

por completo a relação homem-ferramenta. Na ideia clássica, a fábrica é o oposto da escola.

“Agora começa a desvelar-se o erro fundamental dos platônicos e dos românticos. Enquanto escola e fábrica estão separadas e se depreciam mutuamente, governa a maluquice industrial. Por outro lado, enquanto os aparelhos eletrônicos continuam expulsando as máquinas, fica evidente que a fábrica não é outra coisa senão a escola aplicada, e a escola não é mais que uma fábrica para aquisição de informações. E somente nesse momento o termo *Homo faber* adquire total dignidade.” (2007: p.43)

Escolas-fábricas e fábricas-escolas surgem por toda parte.

Link de Imaginação alucinante e [razão prostituída](#)

Link para Driblar o programa e preparar-se; Fábrica de conhecimentos

### **Escalada de Abstração Materializadora**

Haja hoje para tanto ontem

Paulo Leminski

Para Vilém Flusser, o domínio das imagens técnicas é o último estágio de uma escalada milenar de abstração ou retirada progressiva das dimensões dos objetos, resumida em quatro gestos de abstração. Com suas mãos, o homem pôde manipular objetos sob a coordenação dos olhos, abstraindo o tempo e transformando o mundo em circunstância – *práxis* com teoria: primeiro gesto abstraidor. Os olhos percebem as superfícies, abstraem a profundidade, fixam planos e transformam a circunstância em cena. A cena pode substituir a circunstância e o homem passa a viver em função das imagens – magia, segundo gesto. A cena, circunstância imaginada, pôde ser explicada, tornada transparente. Os dedos alinham os elementos da superfície e produzem textos, abstraindo a largura da superfície - a conceituação, terceiro gesto. Cenas passam a ser contáveis e o homem

transforma a si próprio em homem histórico. Textos são séries de conceitos, fios que ordenam os conceitos em colares, frutos de convenção.

“Os textos representam cenas imaginadas assim como as cenas representam a circunstância palpável. O universo mediado pelos textos, tal universo contável, é ordenado conforme os fios do texto. E mais de três mil anos se passaram até que tivéssemos “descoberto” este fato, até que tivéssemos aprendido que a ordem “descoberta” no universo pelas ciências da natureza é projeto da linearidade lógico-matemática dos seus textos, e que o pensamento científico concebe conforme a estrutura dos seus textos assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura das suas imagens. Essa conscientização, recente, faz com que se perca a confiança nos fios condutores. As pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas dos fios tornados podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de quanta, de bits, de pontos zero-dimensionais. Tais pedrinhas soltas não são manipuláveis (não são acessíveis às mãos) nem imagináveis (não são acessíveis aos olhos) e nem concebíveis (não são acessíveis aos dedos). Mas são calculáveis (de *calculus* = pedrinha), portanto Tateáveis pelas pontas de dedos munidas por teclas. E, uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser “computadas”, formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas). Destarte o processo se transforma em jogo de mosaico. Em consequência, o cálculo e a computação são o quarto gesto abstraidor (abstrai o comprimento da linha) graças ao qual o homem transforma a si próprio em jogador que calcula e computa o concebido.” (2008: p.17)

Certamente esse modelo não é o mais preciso ou adequado, mas é útil para seu propósito de diferenciar as consequências da produção de imagens tradicionais da produção de imagens técnicas contemporâneas. Até pouco tempo atrás, ainda vivíamos em um universo composto, sobretudo, de coisas: casas, móveis, máquinas, veículos, roupas, livros. Transitávamos e nos relacionávamos basicamente com essas coisas. Todas elas tinham informação, que sempre existiram e, como indica a própria palavra, trata-se de “formar em” coisas (Flusser, 2007: p.54). No entanto, do ponto de vista existencial, as não-coisas denominadas “informações” tomaram o espaço de nossas vidas e assumiram uma importância inédita:

“As informações que hoje invadem nosso mundo e suplantam as coisas são de um tipo que nunca existiu antes: são informações imateriais (*Undlingliche Informationen*).(…) Essas não-coisas são, no sentido preciso da palavra, “inapreensíveis”. São apenas decodificáveis. E é bem verdade que, como as antigas informações, parecem também estar inscritas nas coisas: em tubos catódicos, em celuloídes, em microchips, em raio laser. Ainda que isso possa ser admitido “ontologicamente”, trata-se de fato de uma ilusão “existencial”. A base material desse novo tipo de informação é desprezível do ponto de vista existencial. Uma prova disso é o fato de que o hardware está se tornando cada vez mais barato, ao passo que o software, mais caro.” (2007: p.54/55)

Cada vez mais nos interessamos pelas não-coisas e nos movemos por consumir informações ao invés de coisas. Os valores estão se deslocando para as informações. Como aponta Flusser:

““Transvaloração de todos os valores”. Essa definição, aliás, é apropriada para o novo imperialismo: a humanidade é dominada por grupos que dispõem de informações privilegiadas, como por exemplo a construção de usinas hidrelétricas e armas atômicas, de automóveis e aeronaves, de engenharia genética e sistemas informáticos de gerenciamento. Esses grupos vendem as informações por preços altíssimos a uma humanidade subjugada.” (2007: p.56)

Isso porque, ao contrário do que possa parecer, não vivemos em uma época que possa ser simplesmente caricaturada como imaterial.

“A questão “abrasadora” é, portanto, a seguinte: antigamente (desde Platão, ou mesmo antes dele) o que importava era configurar a matéria existente para torná-la visível, mas agora o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de “materializar” essas formas. Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa

é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. Antes, o objetivo era formalizar o mundo existente; hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos. Isso é o que se entende por “cultura imaterial”, mas deveria na verdade se chamar “cultura materializadora” (2007: p.31)

A escalada de abstração não conduz, portanto, a uma cultura exclusivamente imaterial. Para o filósofo, a nova imaginação significa a capacidade de concretizar o abstrato através de aparelhos produtores de tecno-imagens. Começa, assim, a última etapa do novo processo de criação apontado por Flusser: abstração e concepção subjetiva, realização de tecno-imagens. O predomínio das não-coisas acontece no interior de uma cultura voltada para a materialização, onde a informação assume um caráter distinto. A questão antigamente era diferenciar as informações verdadeiras, supostamente descobertas, das falsas, ficções. “Essa distinção perde o sentido quando passamos a considerar as formas não mais como descobertas (*aletheia*), nem como ficções, mas como modelos. Fazia sentido, antigamente, diferenciar a ciência da arte, o que hoje parece um despropósito.” (Flusser, 2007: p.32) O que me parece importante destacar nessa leitura de Flusser é que não se trata do abandono ou mesmo afastamento do mundo concreto, mas da instauração de uma outra relação com a abstração dentro da concretude inerente da vida, fora da dicotomia abstrato/concreto, verdade/falsidade, real/ficcional.

Link de Vilém

Link para [Formigueiro telemático e criativo](#)

## **Formigueiro Telemático e Criativo**

Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo,  
mas sobre as pequenas eu sei menos.

Manoel de Barros

O primeiro capítulo do livro *O Universo das Imagens Técnicas* (2008) é uma advertência, na qual Flusser pede para seu ensaio não ser lido como literatura fantástica futurista, mas como crítica do presente. Uma crítica sobre um movimento presente em direção a uma utopia descrita de forma filosófica e ficcional. Flusser identifica duas tendências na sociedade: uma rumo a uma sociedade totalitária, centralmente programada, de receptores e funcionários de imagem; e outra telemática dialogante, de criadores e colecionadores de imagem. No último capítulo, Flusser admite que escolheu enveredar-se pela segunda tendência, por lhe parecer mais provável. E assume, então, uma contradição interna a toda profecia: “ao afirmar determinado futuro como provável, nega a liberdade humana, mas o faz, mas profetiza precisamente para que o futuro possa ser escolhido livremente.” (2008: p.142) A descrição fabulosa da vida de seus netos visa ser incorporada e instrumentalizada no sentido da sua própria negação: “Os nossos netos, tais quais os prevejo, não serão assim como os prevejo. Os netos que prevejo são apenas os netos que me preocupam, a saber, entes fabulosos: *de te fabula narratur.*” (2008: p.142)

Como encerra a sua advertência:

“Este prefácio apelativo, como na maioria dos casos, foi descrito depois do livro terminado. Ele coincide, de certo modo, ainda com as experiências e preocupações da recente viagem para o país dos nossos filhos e netos. Por isso é necessário um aviso: não se deve esperar deste ensaio respostas, porém perguntas, embora as perguntas sejam mascaradas como respostas. Em outras palavras: este ensaio não tenta propor qualquer tipo de solução ao problema esboçado, porém busca criticamente, pôr em questão as tendências que se encontram nos seus fundamentos.” (2008: p.14)

Para Flusser, com predomínio das imagens técnicas, estamos prestes a viver o surgimento de uma utopia – sem chão -, uma ausência de lugar onde o homem possa parar. Uma sociedade que não estará em nenhum lugar nem em nenhum tempo, somente no universo da imaginação, onde a história e a geografia se entrelaçam: sociedade cibernética – puramente informacional. Essa utopia flusseriana se desenvolve na integração entre as tecno-imagens e a telemática, onde todos serão artistas criadores, leitores e escritores, homens pós-históricos que vivenciam uma nova “liberdade histórica”. A sociedade telemática e virtual será um formigueiro, como um cérebro interligado.

Nossos netos *fabulosos* viverão interconectados através de terminais de computadores, interfaces e teclas. Viverão em êxtase no universo onírico das imagens técnicas,

“emancipados da sua condição corpórea, todo processo cerebral e toda abstração teórica serão banhados em clima libidinosos: o seu fascínio se tornará permanente orgasmo cerebral, Ora, é precisamente isto que se pretende dizer que as imagens técnicas tornam imaginável a abstração mais abstrata, que tornam imaginável até o inconcebível: elas tornam o abstrato e o inconcebível concretamente vivenciável, isto é: libidinosamente vivenciável.” (2008: p.129)

Nossos netos viverão fascinados pela dinâmica do diálogo telematizado, onde todos dominam todos e todos são por todos dominados. Para Flusser, na “sociedade cibernética”, o poder e o domínio transcendem nossas noções de ativo e passivo e acontecem no interior de um sistema complexo e incompreensível, uma enorme caixa-preta. Por isso Flusser, compara essa sociedade a um imenso formigueiro, um supercérebro formado por um mosaico complexo de cérebros de inúmeras formigas. Um supercérebro no qual formigas curiosas vivem fascinadas em estado de criação, orgasmo cerebral permanente.

“O formigueiro telemático é teia de aranha telemática, estrutura composta de fios que religam nada com nada, de “relações puras”: puro campo de virtualidades. A teia de fios é o universo todo, o universo dos sonhos de nossos netos. A cibernética é a arte de tecer tais sonhos. Onde não há nem “fora” nem “dentro”, nem espaço “público” nem espaço “privado”, não pode haver política, essa privatização do público e publicização do privado. Os nossos netos não terão público a ser privatizado nem privacidade a ser publicitada: terão “apenas” relações que os religarão uns aos outros e nas quais se realizarão sob forma de imagens. Na sociedade emergente, o termo “política” desliza do terreno da ética e dos valores para o terreno da estética, da arte. Política é sinônimo de arte e administração pública, sinônimo de criatividade.” (2008: p.132)

O formigueiro se constrói como um imenso mosaico de ínfimas pedrinhas, trabalho de cada formiga. Ou melhor, nesse formigueiro, as formigas não trabalham, se encontram umas com as outras a fim de sonharem dialogicamente. No universo das tecno-imagens, as antenas das formigas desprezam o universo das estruturas objetivas, afirmam a liberdade de sua criação na concretude única de sua superficialidade. Há um encolhimento das reivindicações pessoais pela falta de interesse pelo grande, pelo geral. O engajamento no concreto e vivido acontece na criação pessoal: política como arte, sinônimo de criatividade.



No imenso formigueiro flusseriano, toda a informação da humanidade encontra-se à disposição do indivíduo, para usá-la: criar e sintetizar novas informações.

“Sei que por trás da minha tela, estão os outros que esperam que eu crie. Sei disto porque parte das informações que recebo são perguntas e perguntas que querem respostas. Empenho-me em jogo de pergunta e resposta, em diálogo criativo: esse jogo é a estrutura do meu universo. Assumo-me jogador de jogo cuja estratégia é a de que todos os jogadores sejam vencedores: a cada lance o universo do jogo fica enriquecido, a cada lance as regras do jogo se modificam. Perco-me nesse jogo, perco-me nos outros e com os outros.” (2008: p.149)

Esse jogo dialógico de perguntas e respostas instaura um clima:

“O clima que prevalecerá nessa sociedade se assemelhará ao que vivemos em momentos de criatividade: o clima do êxtase de si mesmo e do mergulho no emergente, o clima do sonho e da aventura – com a diferença de que nós vivenciamos tais momentos em “diálogo interno” e nossos netos vivenciarão em “diálogo cósmico externo.”(2008: p.144)

Flusser propõe como modelo a música de câmara, como vivenciada pelos músicos, que se reúnem para tocar improvisando sobre partituras. Improvisações que, por sua vez, funcionam como base para futuras improvisações de outros músicos, indefinidamente. Nesse modelo de comunicação dialógica telematizada, a informação é reiterativamente sintetizada por diferentes músicos. Aqui, diferente da música sinfônica, não há regente, nem precisa necessariamente haver público; apenas músicos, em grande parte, solistas que tocam individualmente e coordenados entre si – protótipo de caixa-preta. Para Flusser, no universo da imagem técnica, música e imagem se unem. A música torna-se imagem, a imagem torna-se música e ambas se superam mutuamente, gerando a música imaginativa, fusão do “mundo da vontade” com o “mundo da representação”. (2008: p.145)

Link de [O universo das imagens técnicas](#); Escalada de abstração [materializadora](#)

Link para Driblar o programa e preparar-se

## Nômades: fractais aos ventos

Quem perde o telhado ganha em troca as estrelas.

Tom Zé

Em *The Freedom of The Migrant: objections to nationalism* (2003), Flusser apresenta mais uma de suas imagens da história da humanidade. A existência humana teria três grandes eras: A Era Paleolítica, a Neolítica e o Futuro Imediato. As transições seriam ocasionadas por três grandes acontecimentos, caricaturados pela ironia flusseriana como catástrofes.

*“The first may be called “humanization”, and it was characterized primarily by the use of stone tools. The second catastrophe may be called the creation of civilization”, and it has been characterized above all by life lived in settlements. The third one has as yet no fitting name; it is characterized primarily by the fact that our world of habit is becoming uninhabitable.”* (2003: p.39).

Para Flusser, o homem difere das outras espécies sobretudo pelo uso de ferramentas. Tanto a condição nômade como a sedentária são contingências da espécie humana. O período Neolítico (de cerca de 8000 anos a.C até o final do século XX) teria sido nesse sentido uma interrupção de 10 mil anos na vida nômade. Nesse período a humanidade haveria se instalado (*settled*) e se tornado sedentária, e agora estaria vivendo a transição para uma nova forma de nomadismo ainda em formação.

*“The settled are localized, and nomads wander. To begin with, this means that settled people may be located in space (that is, they have address), whereas nomads may be defined only along a space continuum.(...) From the spatial point of view of the settled, nomads are transitory phenomena; from the spatial-temporal perspective of the wanderer, settled are amputees lacking in an important dimension of being.”* (2003: p. 41)

No período neolítico ou sedentário, as pessoas viviam em casas, organizadas em torno de uma praça cercada por muros, o que Flusser chama como uma vila. Esse tipo de ocupação e as movimentações rotineiras decorrentes são um esboço da vida civilizada:

*“A village may be thought of as grouping of houses around a village square, with a hill rising above it and a stream flowing by it.(...) But it immediately becomes apparent that the settled aren't simply sitting on their rear ends. They move about and have dealings with others. They go back and forth between their homes and the village square, walk up and down the hill, and go down to the stream to refill their buckets with water. The traffic that I have just described, and the police who regulate it, constitute what we call “civilized life”, the word civilized meaning “village dwelling.” (2003: p.42)*

Nesse modelo de ocupação do mundo, as pessoas não podiam ter acesso a informações sem sair de suas casas. Aquele que não saía de casa era visto como um idiota, diz Flusser, no sentido original grego, pois não sabia nada do mundo. Quem não se deslocava e viajava nada sabia. Tudo isso muda com a Revolução da Informação. A informação passa a atravessar as casas em todas as direções, entregue por canais materiais ou imateriais que perfuram paredes (walls) e telhados (roofs).

Nesse mundo doravante, são as informações que empoderam as pessoas e não suas posses. É a comunicação e não a economia que constitui a estrutura da nova vila (sociedade). A casa como era concebida no período neolítico se tornou inabitável. (2003: p.43)

*“In effect, we have begun to be nomadic. So, let us envisage nomads. Nomads are people who pursue some goal, whether gathering mushrooms, killing animals, or milking sheep, and so on. Whatever their goal, their wandering do not come to an end when the goal has been achieved. All goals are way stations; they are situated next to the path-way (Greek metodos), and the wandering, taken as a whole, may be seen as an aimless method. In contrast to the back-and-forth rushing of settled people between the private and the political, the wandering of nomads is open-ended.” (2003: p.43)”*

Minhas paráfrases não podem descrever melhor as imagens flusserianas que suas próprias palavras:

*“In any case, the wind is for the nomad what the ground is for the settled. What we settled people find uncomfortable about the wind is that although it may be felt, heard and experienced, it is intangible – and incomprehensible. This physically experimental and yet intangible quality of the wind lends it an aura that we call “sacredness”. There is something ghostly and spiritual about it, and it is closely related to breathing and speaking, these winds of the human spirit. In earlier times this groundless intangible experience was given names such as ruach, pneuma, or spiritus; today we speak of nonmaterial culture and software. In earlier times the wind held to have a voice that called – a calling that beckoned. Today we deem as characteristic that the wind grinds the tangible, possessable ground into grains of sand (calculates), scatters them to the wind (disperses), and then piles them up in dunes (computes). The wind, this phantasmical intangibility that drives the nomad and whose call he obeys, is an experience that we describe in terms of calculus and computation. We are beginning to live nomadic life not only because the wind blows through our punctured houses but in particular because it has entered into us.” (2003: p.43,44)*

No universo imagético do deserto, as ventanias e tempestades levam a infinitude de grãos de areia, fragmentos de cultura, originários dos mais diferentes lugares, transportados por ventos, pássaros, sapatos, agarrados a corpos e roupas, a vaporização da cultura. Esses ventos carregam uma infinidade de grãos, como os fragmentos culturais são levados pelas faixas de comunicação. Grãos voando são sopros que passam, surgem e ressurgem ao sabor dos ventos, como furacões, ciclones e tornados que varrem as vilas e atravessam as pessoas. Cada um precisa aprender a conviver com os sopros dessa cultura gaseificada. Aprender a viver nessa nova existência nômade.

*“The wind has not only blown up around us like a hurricane, sweeping away our villages; it has arisen powerfully inside us as well, so much that we experience it as the guiding principle of the world and our existence in it. The world around us has become uninhabitable desert in which the winds of chance perforce pile up dunes. We ourselves welcome chance, and we pile up dunes to gather ourselves in the process. We have become nomads.” (2003: p.44)*

Na metáfora flusseriana, a existência nômade nas estepes e nos desertos teria a mesma estrutura das nuvens e dos ventos, enquanto os movimentos da vida sedentária estariam norteados pelo ir e vir dos verões e invernos. Nômades viveriam meteorologicamente, enquanto nós, astronomicamente. Se o ritmo da vida sedentária pode ser expressa pelos tradicionais algoritmos, o da vida nômade se caracteriza pelos fractais (2003: p.43). Fractais são como modelos de comportamento que se repetem nos diferentes lugares e nas mais diversas escalas, uma filosofia prática que se projete nesse cenário nômade precisa lidar com esses fractais.

Link de Vilém

Link para Grades holográficas; Novas tendas de Jacob

## **Grades holográficas**

Perder-se também é um caminho.

Clarice Linspector

As utopias flusserianas são profecias em forma de imagens voltadas para a crítica do presente e, me parece, cumprem bem esse papel. Mas são simplificações, frutos do olhar histórico do autor, que está mais focado nas diferenças e transformações que vivemos em relação a períodos passados, do que em representar a atualidade em sua complexidade, onde as semelhanças com o passado persistem. Flusser aqui é um personagem com quem encontro. Um autor cuja obra é lida como uma experiência. A partir da leitura, suas ideias e imagens são ferramentas para escrever, pensar e construir novas experiências. Nesse sentido, como o próprio sugeriu, me parece interessante manter sua obra como cenários nos quais me baseio, mas tomar o cuidado para que suas imagens não se tornem opacas e tomem o lugar dos fenômenos que representam, nem suprimam as possibilidades de outras imagens de fenômenos não abordados pelo autor. Seria uma contradição mal vinda deixar que suas projeções se tornem programas, enquanto me torno um funcionário dedicado a sintonizar minha pesquisa com a perigosa dialética que ameaça à escrita e o racionalismo

formal alucinante. Como dito em outro momento, é preciso entrar e sair das fábulas flusserianas. E essas saídas precisam vislumbrar uma aproximação ao mundo concreto.

As imagens flusserianas do novo universo nômade que estaria surgindo estão focadas, sobretudo, nas implicações da revolução da informação e nos aparelhos pelos quais fluem essas informações via canais de comunicação. Flusser não chegou a viver as últimas duas décadas e assistir à proliferação de *gadgets*, de aparelhos portáteis como *smart phones* e *tablets*<sup>28</sup>. Talvez por isso, apesar de, em alguns momentos, imaginar aparelhos similares, não desenvolveu muito o fato dos corpos serem atravessados pelos ventos da informação não apenas em suas casas, mas transitando pelas ruas e pelo mundo concreto. As tribos nômades de nosso tempo estão pulverizadas no espaço, seus nativos transitam anônimos nas ruas e meios de transporte, compram e vendem, interagem indiferentes aos corpos com os quais cruzam. É na dimensão da comunicação, sustentada pelos aparelhos portáteis como próteses, que elas comungam as referências que condensam algo que possamos vislumbrar como um espécie nova de identidade comum.

Por isso, enquanto Flusser desenha a chegada desse novo nomadismo ainda em fase de formação, tão caro para minhas reflexões, Augé (2010), por exemplo, disserta sobre a mobilidade dentro de uma configuração geral da atualidade que me parece bastante conveniente destacar. O autor defende que os nômades clássicos estudados pelos etnólogos, portanto coetâneos, têm o sentido do lugar e do território, do tempo e do retorno, de maneira que diferem do que chamamos metaforicamente de *nomadismo* para se referir à mobilidade atual, à que chama de *sobremoderna*:

“A mobilidade sobremoderna exprime-se nos movimentos de população (migrações, turismo, mobilidade profissional), na comunicação geral instantânea e na circulação dos produtos, das imagens e das informações. Ela corresponde ao paradoxo de um mundo onde podemos teoricamente tudo fazer sem deslocarmo-nos e onde, no entanto, deslocamo-nos.” (2001: p.15 e 16)

Essa mobilidade de pessoas, mercadorias, informações, é consonante com a ideologia da *mundialização*, onde supostamente as fronteiras estão desaparecendo, o mundo se integra cada vez mais e os indivíduos são desterritorializados, como as imagens midiáticas dos grandes artistas e desportistas. No entanto, o que não falta no mundo atual são contraexemplos que negam essa ideologia. São o que o autor chama de *abcessos de*

---

<sup>28</sup>Vilém Flusser (1920-1991)

*fixação* territoriais ou ideológicos, que clamam por reivindicações por território ou causas que não cabem na suposta *mundialização* (Augé, 2001: p.16). Em outros termos:

“(...) é cada dia maior a distância entre a representação de uma globalidade sem fronteiras que permitiria aos bens, aos homens, às imagens e às mensagens circularem sem limitação, e a realidade de um planeta dividido, fragmentado, no qual as divisões renegadas pela ideologia do sistema encontram-se no próprio coração desse sistema.” (2010: p.22)

Essa é apenas mais uma das contradições que para Augé marcam a atualidade. A urbanização em particular é um fenômeno concreto que concentra outros paradoxos. A urbanização diz respeito à ocupação do espaço, aos trânsitos e interações cotidianas das pessoas, e tem se direcionado, nos dias de hoje, para ao que o autor chama de mundo-cidade e cidade-mundo:

“(...) a urbanização se apresenta sob dois aspectos contraditórios, mas indissociáveis, como as duas faces de uma mesma moeda: de um lado, o mundo é uma cidade (a “metacidade virtual”, de que fala Virilio), uma imensa cidade onde trabalham os mesmos arquitetos, onde se encontram as mesmas empresas econômicas e financeiras, os mesmos produtos...., de outro lado, a grande cidade é um mundo, onde se encontram todas as contradições e os conflitos do planeta, as consequências do fosso crescente entre os mais ricos dos ricos e os mais pobres dos pobres, o terceiro mundo e o quarto mundo, as diversidades étnicas, religiosas e outras. Essa diversidade reenvia às desigualdades gritantes que traduzem a organização do espaço quando, do Cairo a Caracas, aparecem condomínios privados onde só se pode entrar declinando sua identidade ou mesmo, como nos Estados Unidos, cidades privadas concebidas para a tranquilidade dos aposentados ricos. Logo, uniformidade de uma parte, diversidade de outra. O mundo cidade e a cidade mundo aparecem como ligados um ao outro, mas de modo contraditório. O mundo cidade representa o ideal e a ideologia do sistema da globalização, enquanto na cidade mundo expressam-se as contradições ou as tensões históricas engendradas por esse sistema. É na articulação do mundo cidade e da cidade mundo que se situam as zonas vazias e porosas das quais fala Philippe Vasset, essas zonas que são a face

invisível da mundialização ou ao menos a face que não podemos, não queremos e não sabemos ver.” (Augé, 2010: p.43,44)

Se quisermos colocar as coisas em termos urbanísticos, vivemos cada vez mais entre o mundo-cidade e a cidade-mundo - e essa polarização me parece bastante útil. Mas podemos também dizer que vivemos entre esses mundos/cidades e as imagens flusserianas, como sua utopia de um formigueiro telemático, onde transitamos e interagimos como novos nômades, sem nem sabermos o que isso significa. Enfim, vivemos em um mundo atravessado pelas imagens que usamos para representá-lo. E poderíamos utilizar também outras imagens para configurar o cenário atual. Em suma, me parece oportuno colocar as coisas aqui nos seguintes termos. Quando representada pela linguagem, a atualidade pode ser de uma complexidade infinita. O que vivemos hoje é algo mais diverso do que podemos dar conta em termos linguísticos. A complexidade das imagens ou textos será sempre insuficiente para apreender essa diversidade, ao mesmo tempo que pode fácil e contraditoriamente ser suficiente para nos imobilizar diante dos fenômenos. A ação requer simplificação das referências, sem cair em banalização. Precisamos de imagens estrategicamente escolhidas e esboçadas.

Qualquer representação totalizante da complexidade na qual vivemos cairá em paradoxo com outras semelhantes. Não precisamos, entretanto, abrir mão de imagens gerais. Precisamos nos concentrar nelas como ferramentas de visualização, que não dispensam ou invalidam outras semelhantes. Quando nos referimos à humanidade atual, somos nômades virtuais, mas não deixamos de ser sedentários e nem sequer de sermos os nômades clássicos, objeto de estudo dos etnólogos. Não é meu intuito, porém, me concentrar na representação dessa complexidade, mas apenas chamar atenção para a importância e implicações de uma olhar contemporâneo sobre essa atualidade.

Não me parece difícil imaginar que, em outras épocas, suas *atualidades* fossem potencialmente tão complexas em suas totalidades. Só que ao escrever aqui - assim como, presumo, você ao ler aí - o faço de algum lugar após a hegemonia da consciência histórica, já enredado de alguma forma pelo universo mágico da imagem técnica. Por isso, podemos ver não apenas as diferenças históricas, como aquelas apontadas por Flusser, mas também as semelhanças com outros períodos da história. E, nessa possibilidade de olhar, reside uma marca de nosso dias que me chama atenção. Com as imagens técnicas, a telemática recente e a revolução da informação, somos constantemente submetidos a uma infinidade de informações, sobretudo imagens, sobre os mundos, os homens, as celebridades, os animais - os outros. Essa diversidade visual é exaustivamente esfregada em nossas retinas,



enquanto somos, paradoxalmente, enredados nos mesmos programas espetaculares. Nosso olhos parecem ver tudo enquanto não conseguem enxergar nada além do mesmo. A atualidade não pode deixar de ser vista como a época na qual a existência concreta de uma pessoa é atravessada por um caleidoscópio de imagens e informações dos outros, a partir das quais construímos as nossas. O exercício do pensamento é justamente uma possibilidade de intervenção nesse processo em busca da possibilidade de se enxergar algo além do mesmo. Diante dessa imagem da *atualidade* me parece interessante buscar um pensamento que incorpore a noção de contemporâneo de Agamben (2009), ou seja, que estabeleça uma relação crítica de simultânea aderência e dissociação da diversidade atual. Essa postura requer um esforço de criatividade que esboce imagens, ou outras referências, que enseje configurações singulares entre as infinitas composições possíveis dessa relação ambivalente, ou talvez polivalente, de adesões e dissociações diversas.

Vivemos em mundo híbrido, cada vez mais nômade, mas que não deixa de ser por isso sedentário e ter as suas fronteiras. Como aponta Augé (2010), as fronteiras tornam o mundo habitável, elas não se desfazem, apenas se redesenham (2010: p.25). Nesse sentido, vejo as fronteiras desse mundo de alguma forma se tornando mais densas nas interações concretas entre as pessoas. Todos se veem e interagem no mesmo espaço, mas não ocupam o mesmo lugar. O mundo concreto é formado, como sempre, por infinitos mundos culturais, mas agora, mais do que nunca, esses mundos tomam a forma de circuitos de comunicação, deslocamento e interações. Formigueiros, onde formigas da mesma espécie interagem mas não se encontram, a não ser no interior de suas tribos. As fronteiras caminham para a esfera pessoal, o nó vivo onde os fluxos de informação, bens e serviços se cruzam. O estilo de se vestir, a forma de se usar a linguagem, as maneiras de caminhar e gesticular o corpo, os regimes alimentares e, sobretudo, as relações pessoais, demarcam mundos diferentes que interagem visual ou comercialmente, mas pouco se encontram. As fronteiras se tornam grades. Por elas passam a visão dos olhos e as mãos para uma eventual troca. As grades que separam as áreas VIPS, que demarcam a interface dos sites e a diagramação das revistas, que separam o público das celebridades, que sustentam as esquadrias das fachadas envidraçadas dos grandes edifícios e protegem as vitrines pela noite. A visualidade enseja o desejo - talvez hoje o principal vínculo de dominação. Os bens, serviços, estilos de vida, informações em geral estão ilusoriamente disponíveis para todos, mas acessíveis apenas para os poucos que supostamente têm o mérito de conquistá-los. Os passaportes para atravessar essas novas fronteiras estão supostamente na pessoa.

Na instância pessoal, o caleidoscópio de imagens técnicas toma a forma de um labirinto no qual as paredes são projeções holográficas de imagens opacas, supostamente

transparentes. Nele nossas imagens se veem, as admiramos, invejamos e seguimos interagindo e desfilando como em passarelas da felicidade. Nossa imagem de si se desloca tateando pelos caminhos possíveis, como se vagasse atravessando por vontade própria. Não faltam minotauros à espreita e tenho dúvidas se nossos corpos saem do mesmo circuito de sempre. Não há, do ponto de vista individual, saída para esse labirinto, nem dissolução de suas veredas virtuais. É, a meu ver, na instância pessoal, entretanto, que podemos dosar no cotidiano os minúsculos e rotineiros gestos do pensamento para que as imagens projetadas ganhem uma forma translúcida através da qual algo possa ser visto e, talvez, encontrado. Na minha perspectiva, para tentar driblar esse aparelho é preciso buscar utilizar as imagens como ferramentas limitadas para o exercício da liberdade. Em um mundo onde interagimos mais do que nunca, precisamos, paradoxalmente, estar abertos para encontrar alteridades.

Link de [Nômades: fractais aos ventos](#)

Link para Filosofar para o poliverso híbrido

### **Novas tendas de Jacob**

O infinito, meu caro,  
é bem pouca coisa;  
é uma questão de escrita.  
O universo só existe  
no papel.

Paul Valéry

Em *Thinking about Nomadism* (1990), Flusser destaca uma dialética fundamental para as reflexões que desenvolvo. No período que chama de Paleolítico, os homens eram típicos nômades. “They wandered from part-goal to part-goal like weather through a region. They owned nothing and lived neither privately nor politically - they lived in experience. Their life was experience.” (2003: p.45) A partir do momento em que o homem se estabelece em determinado lugar, no período Neolítico, se estabelece a dialética que Flusser explora em função dos termos pares: estabelecer/vagar, propriedade/experiência e hábito/risco.

*“Why do nomads want to breach civilizations, and why can’t the latter civilized them? Because absurdly nomads want to possess [besitzen] without settling [sitzen]. And because as soon as civilized peoples advance against nomads (whether in the form of military, religious, or research missions), they become possessed by the wind. This is why the dialectic of settledness wandering could never reach synthesis. Whoever possess experiences nothing, and whoever experience possesses nothing.” (2003: p.45)*

A questão da experiência nômade tem a ver com as fronteiras, com o trânsito e interações espaço-temporais, com a imagem que se tem de si mesmo e as prioridades decorrentes. Nômades não podem ser definidos por um determinado espaço nem por arcos temporais.

*“The word nomad denotes a person who cannot be defined in terms of place or time, in contrast to the spatial and temporal deniability of settled existence. Defining itself means “setting boundaries”, such as walls. For example, Chinese farmers are spatially and temporally defined by walls, and nomads live beyond those walls.” (Flusser, 2003: p.47)*

O período de sedentarismo e estabelecimento espacial do homem em função de necessidades alimentícias representou uma forma de aprisionamento da qual estaríamos agora vivendo a possibilidade de sermos libertados. Para isso, lembrando Heidegger em *Nomads* (1990), Flusser aponta logo em seguida à Queda do Muro de Berlim (1989) a necessidade de se pensar com mais atenção sobre a arquitetura de nossa organização do espaço e do pensamento onde e com que vivemos:

*“The ecological catastrophe that forced humans to eat grass seed also forced us to define ourselves, that is, to become settled and to build walls. (...) These ruminations began in the kitchen; now we are forced to look around the kitchen itself and at its walls. We have to make the transition from economics to architecture because, essentially, the hypothesis that assert the nineties presage the end of settledness implies that we are being released from architecture. We will no longer con-struct, and all walls will either collapse or be brought down - and not only those in Berlin. We will become undefined and undefinable (but not necessarily infinite and unrestricted) Walls are our subject.” (2003: p.48)*

A questão central é que, com a revolução da informação, cada vez menos poderíamos ser definidos pela construção de uma moradia com localização espacial e temporal definida e com fronteiras sólidas e bem demarcadas. As paredes e muros das casas agora são atravessados por cabos e canais de comunicação que desencadeiam uma nova forma de ser relacionar consigo mesmo e com os outros, baseada na experiência concreta, o que coloca em questão as definições e percepções do que venha a ser *identidade*.

*“The question has to be posed in terms of cables rather than walls. A cable is a medium, that is, something that transmits, that forges relationships- it is a channel that allows something to turn toward and relate to something else. Ever since the walls were penetrated, we have ceased to be localized or definable, but as a result we may for the first time be experienced concretely, because all definition is a form of imprisonment and does not make allowance for concrete experience. Only now that we cannot be labeled, cannot be classified and rubricated only now that we are no longer settled, can we experience what is essential about ourselves. This means we can experience ourselves as embedded in a concrete relationship, as the Other of an Other. We are, in effect, the terminal end of a cable.”* (Flusser, 2003: p.49)

É certo que o pensamento tem sua relativa autonomia em relação a sua época, mas não consegue deixar de ter também pressupostos consonantes com o período no qual acontece. A transição para um período marcado por essa nova forma de nomadismo implica em um pensamento que traga, de alguma forma, a mesma dialética, ou seja, na qual as definições colapsam como os muros, ou pelo menos sejam deliberadamente atravessadas pela experiência concreta:

*“The settles have divided the world and themselves into sections, nomai, and concepts on which they sit, and they strive to possess ever more of these sections. And nomads experience concrete networked reality; they move about in it and travel over fields of potentiality.”* (...) *Nomads consider the possession of concepts to be a form of madness, while the settled see only meaningless drivel in undefined roaming through experience.”* (Flusser, 2003 p.50)

O pensamento nômade não visa a construção de um arquitetura teórica estruturada em conceitos. Os nômades são movido pela experiência concreta da realidade das relações e se movem em função dos campos de potencialidade que, nesse sentido, podem visualizar. Para Flusser, vivemos um momento onde tudo se desintegra e se pulveriza em poeira ao sabor dos ventos, inclusive o pensamento. Essa desintegração generalizada, outrora aqui chamada de vaporização da cultura, mostra por trás da poeira que as relações são antes de tudo o que nos integra e nos constitui:

*“Rational conceptual thinking is desintegrating, too, because it is being perforated by calculatory analysis. Both objects and subjects are desintegrating, and nothing remains to be possessed, nor is there anything capable of possessing anymore. Everything is disintegrating into calculated grains of sand, but the relational network, a mathesis universalis, is becoming visible behind this desert. That is where experience lies. We are becoming nomads.”* (Flusser, 2003 p.50)

Se o pensamento se desintegra e não constrói mais espaços onde se viver e a relação surge como o suporte da experiência concreta, quais as possibilidades do pensamento nesse novo cenário? Flusser aponta uma direção metafórica quando apresenta o exemplo da tenda da Jacob como um esboço inicial e precário do novo tipo de moradia possível. Neste contexto relacional bastante árido e ventilado:

*“The roof of a tent does not define up and down the way the roof of a house does. This is because the wind that blows about the tent could knock it over like an umbrella. The wind is a voice that calls out, “Hear!”. This collapsible tent roof is like a megaphone; it resonates to the voice. Whoever is hidden within the tent has to hear, but that doesn’t mean that he has to obey. He is free to take up the calling or to reject it. “Hear, O Israel,” doesn’t mean necessarily, “You must obey”. However, whoever takes up the calling enters into a relationship. He was called and is therefore responsible. He now has to answer to the call. A dialogic relationship thus results: an “I” is created because the call addresses a “you”. The calling is the concrete experience, and “I” am its consequence.”* (Flusser, 2003: p.49)

Em seu ensaio *Building Houses* (1989), Flusser defende que devemos desenhar novos tipos de moradias baseadas nas relações interpessoais:

*“Architects must now stop thinking geographically and begin to conceptualize topologically. A house should be conceived of no longer as an artificial cave but rather as a bending in the field of interpersonal relations. (...) An attractive house of this sort would gather relationships, process them into information, store the information, and then forward or redirect it to others. A creative house would be a node in the network of interpersonal relations.”* (2003: p.57/58)

Já no ensaio *How Goodly Are Your Tents, Jacob* (1990), Flusser explora as possibilidades de novas moradias. Talvez, sugere Flusser, seja mais indicado pensar em termos de tendas ou barracas, do que em termos de casas, com muros e paredes, estáticas em determinado lugar, fincadas e condenadas a ruírem diante dos ventos. Além de uma tenda poder ser sempre armada e desarmada conforme a necessidade, suas *paredes* não quebram com o vento. Resistem enquanto cedem. E dessa forma: *“The tent wall, billowing in the wind, gathers experiences, process them, and then passes them on. It is because of its wall that the tent is such a nest of creativity.”* (2003: p.63)

E aqui chego a um ponto fundamental para as reflexões posteriores. Além de se remeterem à concretude das relações interpessoais, as experiências nesse novo contexto híbrido, nômade e também sedentário, remetem não apenas para uma postura ativa, mas também, e talvez prioritariamente, passiva. Em *Ex-perience* (1991), Flusser deixa claro que o conceito de experiência com o qual trabalha não está relacionado com uma visão progressiva. A experiência não é o encontro que temos com as coisas em uma trajetória linear. Nessa perspectiva, a ideia de experiência ganha outro sentido. Nos não vivemos no presente em direção ao futuro, nos vivemos em um presente no qual o futuro vem ao nosso encontro (2003: p.66).

*“Our path through life is not a forward movement but rather a path of time moving in our direction, an experience is not something that we come on but something that happens to us. It is not active but passive; not so much a deed or act as something that we suffer. We experience the world not because we move out into it but because it approaches us.”* (2003: p.66)

Como segue Flusser (2003: p.66), nós recebemos estímulos que são processados e resultam em percepções, sentimentos, desejos e pensamentos, que configuram nossa experiência. A experiência destacada pelo autor e muito mais uma resposta, algo passivo. Para mim, que tento escrever desde um lugar mais próximo do formigueiro telemático, onde as distinções ativo e passivo não são claramente demarcadas, o que importa e apenas destacar a conotação passiva da experiência. Destacar a passividade da experiência e fundamental para a prática do pensamento que almeje se projetar de alguma forma nesse mundo nômade. O conceito de Flusser, entretanto, refere-se a um sentido fenomenológico, geral, enquanto o que me preocupa e a dimensão pessoal e concreta. Nela determinar a experiência como algo exclusivamente passivo ou ativo e trabalhar demasiado com as dicotomias do pensamento sedentário. A experiência precisa de passividade e atividade de forma simultânea.

A prática do pensamento precisa incorporar a simultaneidade desse eixo passivo e ativo. Nesse sentido, antes do que um pensamento que se lança na folha em branco com um anseio construtor, fruto exclusivo da vontade própria; o que se precisa e de uma prática que auxilie nisso ao que Flusser chama de uma relação dialógica com os ventos, cujas respostas a seus chamados configuram as experiências concretas para as quais as habilidades sensíveis são também imprescindíveis. É preciso alguma forma à que o autor chamou de escuta - em função do exemplo teológico presumir anteriormente o verbo - e eu chamo de sensibilidade e acolhimento. O que interessa agora é o campo de interações, a rede de relações concretas, campos relacionais, como potencialidades de experiências concretas. Não cabe no nomadismo por vir um pensamento que se aproprie da experiência como forma de construção arquitetônica como moradia fixa, de um lugar definido espacial e temporalmente onde possamos viver convencidos de que estamos seguros e protegidos dos perigos da vida e da morte. Não estamos mais em um momento onde a atividade do pensamento é sobretudo ordenar o caos, fincar fundamentos, construir estruturas, desenhar formas e nos proteger ao máximo dos encontros nocivos com a alteridade. Não se trata da experiência histórica, baseada na ideia de construção de um conhecimento que traga garantias e sirva de base para saberes e poderes. O pensamento nômade assume a vulnerabilidade e risco e se lança ao acaso e ao encontro concreto com a alteridade, para a qual não há qualquer controle e planejamento. Trata-se de uma prática de apoio e preparação para novas formas de tenda, que possam talvez velejar ao sabor dos ventos e da vontade própria. O pensamento como uma prática que enseje possibilidade de experiências radicais, que tragam afetos e efeitos intensos e duradores.

No entanto, como já foi dito em outros momentos, essa é apenas mais uma imagem geral. Por um lado, o chamado pensamento que seja nômade não vem substituir e suprimir da

sociedade por completo outras formas de pensamento e conhecimento que se refiram ao modelo do período sedentário. O mundo contemporâneo é complexo o suficiente para acolher as inúmeras possibilidades, o que não exclui as disputas políticas entre as mesmas. A imagem é apenas uma ferramenta, não uma representação totalizante. Há infinitas possibilidades de se exercer uma prática de pensamento que se assemelhe a essa imagem de pensamento nômade. Trata-se, aqui, apenas de explorar uma dessas possibilidades onde a experiência não é apenas um meio para se construir *conhecimento*, mas também um fim para o qual a prática do pensamento amador prepara a pessoa para viver em relação.

Link de [Nômades: fractais aos ventos](#)

Link para Driblar o programa e preparar-se

### **Driblar o programa e preparar-se**

O vício do saber é como qualquer outro vício;  
ele oferece uma fuga do medo do vazio, da solidão, da frustração,  
do medo de ser nada. (...)  
Saber é rejeitar o desconhecido.  
J. Krishnamurti

No cenário projetado por Flusser, pulverizado, arenoso e árido, com ventos e tempestades de areia, a possibilidade de reagrupar, fundir, construir redes, assume uma importância fundamental. Nos termos do filósofo, diante do cálculo (granulação e pulverização da cultura) nós podemos computar (Flusser, 2003 p.51). A computação, no sentido trabalhado por Flusser, representa uma forma específica de organização dos fluxos de partículas como uma *função*. A potencialidade de criar relações que condicionam na experiência concreta e imediata, um conjunto de grãos significa a possibilidade de se realizar (*realize*).

*“Computing is the concentration of abstract, potential particles out of a networked dispersion. (...) What at one time was called the “self” or the the “I” is just such realization of potentials, in the same way as is what*



*once was called an “object” or “thing”. What this means is that potentials gather together to be realized. I am whatever I am because a few dispersed potentials concentrate together. And the more densely they concentrate, the more realized I am. If an anthropology of this sort were ever developed, it would become clear that the confluence of potentials and the collecting of dispersion result in the concrete experience that we label “I” and “You”. We are flitting potentials that approach one another so that we may experience each other as a concrete “I” and concrete “You”.*”(Flusser, 2003 p.51)

Na sociedade telemática, não tem sentido falar em dicotomias como sujeito/objeto, ativo/passivo, dominante e dominado. É tudo função. Ou seja, formas de se relacionar em determinado momento. Até a experiência concreta que chamamos de *eu* é um *work in progress* marcado pela confluência de nossas potencialidades com a coleção, computação, de informações dispersas e disponíveis em nossa proximidade. E isso é um processo criativo que possibilita o abstrato ser concretamente vivenciável. É preciso retomar o que projeta Flusser, no universo das tecno-imagens, há um encolhimento na escala de interesse pessoal e um engajamento no concreto e vivido, que acontece através da criação pessoal: política como arte, sinônimo de criatividade. No imenso formigueiro flusseriano, toda a informação da humanidade disponível é utilizada, sobretudo, nessa instância.

É por isso que para Flusser, no novo período nômade, cada vez menos faremos história, e cada vez mais teremos histórias. Vejo essa colocação como uma forma de emergência inalienável das condições e limitações concretas de cada um. Não deixaremos de viver uma história, apenas teremos uma relação diferente entre o indivíduo e a história através do pensamento.

*“We will have storage in the form of memory. But like our nomadic forebears, we will not make history (because we won’t have a future); rather we will have a history. To some extent we will stand above history and reach into it and intervene from above.”* (Flusser, 2003 p.53)

A meu ver, há um espectro fértil de possibilidades de pensamento no mundo nômade a partir do reconhecimento das relações concretas como ambiente de origem e como foco de atuação política. Não mais no sentido metafísico, associado ao mundo sedentário, mas no sentido relacional e eventual que caracterizam o mundo nômade, onde não há mais

as definições identitárias vinculadas às dimensões espaço temporais. O pensamento tem a possibilidade de ser um exercício de computar os grãos e catalisar a experiência concreta como um vetor de comportamento, ou como um vetor de adensamento ou transformação dos fractais comportamentais que nos atravessam em um mundo nômade. Não se trata de um pensamento de construção de si, mas um pensamento estético e ético de apoio para os atos concretos e imediatos de se realizar em relação. Nesse sentido, pode-se vislumbrar algo em consonância com o cenário flusseriano do pensamento por vir:

*“Such nomadism, which constantly realizes itself concretely, can no longer be understood using the categories of the neolithic. It is not about possession (economics) or the public (politics); nor is it about reality or fiction, theory or praxis. Other categories will have to be worked out, and their contours are already discernible. The rational, casual, and definitional way of thinking will yield to a thought field that is relational and probabilistic. In all likelihood our current language will no longer be able to articulate these categories. We will have to avail ourselves of other codes, perhaps computer codes. To the extent that we can see beyond the nineties, it seems that aesthetic criteria will supplant our present ethical and epistemological ones. The nomad who emerged from nomadic nineties will more likely be an artist than a hunter or herdsman.”*

(Flusser, 2003 p.53)

Me parece oportuno lembrar aqui que, nos cenários flusserianos que adoto, todos serão, de alguma forma, artistas e acadêmicos. Quando Flusser diz isso, entretanto, interpreto que não se trata de ser artista ou acadêmico como identificamos hoje, ou seja, como aqueles que exercem essas funções dentro do campo das artes ou das instituições universitárias. Mais do que isso, representa uma metáfora da disseminação do processo criativo como prática social rotineira, assim como da pesquisa e trabalho mental (abstrato) para se exercer as funções sociais. Cada vez mais, as pessoas vão incorporar no cotidiano as práticas de processos criativos e de pesquisa, sobretudo, em relação aos processos de comunicação. O que está em jogo para Flusser, mais uma vez, é a relação entre o homem e suas ferramentas e os processos de comunicação decorrentes. Nesse sentido, todos serão de alguma forma artistas e acadêmicos. Mas que tipo de relação há entre pensamento e criação nesse contexto de aparelhos e programas espetaculares?

Voltando às orientações apontadas por Flusser, lutar contra os programas do aparelho é lutar contra a sua automaticidade. Os programas são jogos que computam elementos

pontuais ao acaso. “Toda imagem técnica é acidente programado. É precisamente isso que o termo automação significa: processo de acidentes programados do qual a intenção humana foi eliminada, para se refugiar no programa produtor de acidentes” (2008: p.27). O funcionário se move tateando cegamente na esperança de encontrar algo por acidente. “Tatear é o método heurístico da pesquisa.” (2008: p.32) Nesse contexto, o artista deixa de ser visto como criador e passa a ser visto como jogador que brinca com o propósito de produzir informação nova. O artista deixa de ser uma espécie de Deus, para se tornar uma espécie de jogador (2008: p.93).

Flusser destaca o processo criativo como feito de saltos descontínuos nos quais acontece alguma forma de acaso. Os diálogos criativos, por exemplo, são possibilidades de comunicações aleatórias. Aparelhos e homens são capazes de produzir acasos prováveis e não há sentido em distinguir entre memórias humanas e artificiais quanto a essa capacidade de produção criativa (2008: p.114). A diferença fundamental é que os homens têm a capacidade de transformar esse acaso provável em improvável e isso depende de uma espécie de preparação que coloca em questão os programas. “Visto “de fora” (por ponto de vista outrora chamado de “objetivo”), “preparar” e “programar” são opostos”. (...) “Vista subjetivamente, a preparação é vivenciada como esforço disciplinado que permite abrir-se ao acaso que destrói o programa graças ao qual estamos no mundo” (2008: p.114/115) .

A telemática para Flusser abre um potencial sem precedentes de sintetizar informações em processo criativo vivenciado subjetivamente, que permite desmontar os programas, desde que haja uma longa preparação. Nesse sentido, se seguimos o automatismo do aparelho e a produção meramente divertida e entusiasmante da dinâmica do espetáculo, caímos na repetição do mesmo programa.

“Se, no entanto, participamos ativamente do diálogo telemático produtor de imagens, se recebemos as imagens em atitude engajada, temos com essas imagens a vivência da ruptura dos programas culturais vigentes. Creio ser este hoje o verdadeiro divisor de águas que separa uns dos outros: a atitude “irônica” e a atitude “engajada” face ao universo emergente. Creio ser isto que caracteriza a telemática, que permite a todos tomar a atitude “engajada” – embora não elimine a “ironia”.”(2008: p.115)

Aqui me parece bastante interessante ver as coisas nos seguintes termos. Se tomamos os devidos cuidados para não cair em dicotomias esterilizantes, podemos vislumbrar duas formas básicas de exercício do processo criativo que, de fora, parecem a mesma, mas de dentro, podem coexistir - e não se autoexcluírem. Primeiro, o processo criativo que acontece pelos aparelhos, caixas-pretas, dos quais não dominamos os códigos. Nele exercemos o processo criativo como funcionários que repetem os programas. As relações consigo e com os outros nesse processo estão condicionadas e engessadas pela dinâmica espetacular. O pensamento nessa hipótese se resume à condição de razão prostituída, nos termos de Flusser, e consiste basicamente na dedicação à produção de novas imagens técnicas que alimentam o eterno retorno dos programas.

Mas o pensamento também pode se conformar como prática de preparação. A atividade criativa não precisa deixar de exercer a sua funcionalidade, mas de forma engajada e irônica, nos termos flusserianos, precisa, a meu ver, driblar os programas, as dinâmicas da sociedade do espetáculo, o automatismo do aparelho. É, nessa confluência, entre um pensamento como preparação e uma atividade criativa na instância concreta da pessoa, que visio uma prática política que assuma a responsabilidade sobre a própria conduta no contexto contemporâneo. Trata-se de um processo criativo que possibilite reconfigurar o próprio fractal, a forma de se relacionar consigo e com os outros e, mais concretamente ainda, os atos e ações que acontecem necessariamente em relação.

Link de Imaginação alucinante e razão prostituída; Um formigueiro telemático e criativo; Novas tendas de Jacob

Link para Filosofia da emigração

## Filosofia da emigração

A língua é minha pátria  
e eu não tenho pátria:  
tenho mátria  
E quero frátria.  
Caetano Veloso

Flusser considerava que o novo nomadismo que surgia tornava necessária uma filosofia da emigração. Para o autor, os milhões de migrantes (*guest workers*, exilados, refugiados,

intelectuais) de nossos dias são uma espécie de vanguarda que coloca desafios a serem vividos cada vez mais no universo nômade que nos espera. E, para enfrentar esses desafios, é preciso uma filosofia que encare com coragem a *migração* como uma atividade criativa capaz de reconfigurar os vínculos pessoais mais profundos. *The Freedom off The Migrant: objections to nationalism* (2003) é uma coletânea de ensaios escritos pelo autor, alguns publicados, entre os anos 70 e 90 do século XX nos quais desenvolve alguns pontos nesse sentido. Durante o período, os próprios termos usados por Flusser vão se modificando. Não pretendo aqui tentar analisar essas redescritões dos termos flusserianos e de suas ideias, mas extrair uma ideia que me parece importante para se pensar uma prática de pensamento consonante com o poliverso nômade emergente.

No ensaio *The Challenge of the Migrant* (1985), Flusser destaca como estamos vinculados a nossa casa ou ao que se refere pelo termo alemão *heimat*. Os nossos vínculos relacionais são na maioria invisíveis, não conscientes, anteriores ao uso da linguagem pela consciência. Sair desse ambiente pode trazer implicações marcantes. Vilém lembra a sua própria experiência marcada pela dor e a sensação de liberdade quando teve que deixar Praga, sua cidade de origem, ou nos vários outros momentos que emigrou entre diferentes lugares, como São Paulo e Robion.

*“Homeland is not an eternal value but rather a function of a specific technology; still, whoever loses it suffers. This is because we are attached to heimat by many bonds, most of which are hidden and not accessible to consciousness. Whenever these attachments tear or are torn asunder, the individual experiences this painfully, almost as a surgical invasion of this intimate person. When I was forced to leave Prague (or got up the courage to flee), I felt the universe was crumbling. I fell into the error of confusing my private self with the outside world. It was only after I realized, painfully, that these now severed attachmetns had bound me that I was overcome by that strange dizziness of liberation and freedom which everywhere characterizes the free spirit.”* (2003: p.3)

Flusser destaca que nossos julgamentos conscientes, ao contrário do que muitas vezes se presume, são em grande parte preconceitos movidos pelos vínculos que temos ao viver imersos em *heimats*. É preciso tomar consciência dessa imersão radical, dessa forma misteriosa de enraizamento, para uma visão clara:

*“Only then does the person analyzing himself recognize the degree to which mysterious rootedness in heimat has clouded his ability to see reality clearly. He then realizes not only that each heimat blinds in its own particular way those who are enmeshed in it, and that all heimats are equal in this sense, but also that clear judgment, decision making, and action become possible only after one sees oneself clear of this enmeshment”* (2003: p.4)

Libertar-se desses vínculos, entretanto, não significa romper com eles. Por mais nômades que sejamos não deixamos de estar vinculados a um ambiente relacional estável. Somos antes de tudo seres relacionais, não podemos abrir mão das relações. O que Flusser aponta nesse sentido libertário é o movimento de buscar retecer as relações por conta própria como um *emigrante* acaba por fazer ao se deslocar para viver em outro *heimat*. As relações tecidas por nossas mãos não são menos sentimentais ou emocionais que originárias de onde convivemos imersos. Como aponta o filósofo:

*“I believe that this elucidates the meaning of being free. It has nothing to do with cutting one’s attachments to others; instead, it concerns weaving relationships in concert with them. The migrant becomes free not when he denies his lost heimat but rather when he holds it in memory. I am a citizen of Prague, of São Paulo, and of Robion, and I am a Jew and at home within German culture. I deny none of this; rather, I underscore it to negate it.”* (2003: p.6)

O que Flusser chama de *heimat* neste ensaio está muito próximo ao que se refere pela metáfora da casa, destacando, entretanto, a dimensão íntima e pessoal de cada um. O *heimat* nada mais é do que nossa casa íntima, inconsciente em que vivemos com um ar de mistificação. São as relações primordiais, o grupo de pessoas das quais nos sentimos responsáveis. Libertar-se não é abrir mão de uma moradia, mas reformá-la com as próprias mãos. Nesse sentido, as reflexões por trás desses termos não são muito diferentes da metáfora da tenda, diferem substancialmente, entretanto, por trazer a natureza não consciente dos hábitos, ao que chamou de *heimat*:

*“The secret codes are not, in general, conscious rules but rather are spun largely from unconscious habits. What is characteristic of habits is*

*that one is not conscious of them. To be able to settle in a new heimat, an immigrant must first learn the secret code consciously-and then forget it again. If the code becomes conscious, then its rules are exposed as something banal and not sacred.” (2003: p.6)*

Para isso, na perspectiva flusseriana, o emigrante precisa trazer os hábitos íntimos de alguma forma para a consciência, de maneira que eles percam o caráter místico e sagrado que tinham no *heimat* de origem. Aquele imigrante que atravessa por vários *heimats*, ou que não se ancora em nenhum deles, perde o senso de origem e a capacidade de viver esse tipo de mistificação que caracteriza os hábitos. No entanto, como aponta Flusser, se abre para a possibilidade de viver um tipo diferente de mistério: “the mystery of living together with others.” (2003: p.15) Mas essa não é uma possibilidade simples, nem o processo criativo que ela requer.

No ensaio *Exile and Creativity (1984/85)*, ele descreve como os hábitos nos confortam, nos acolhem e impregnam nossas possibilidades de percepção do mundo.

*“Habit is like a fluffy blanket. It rounds off all corners and damps all noise. It is unaesthetic (from aisthestai, “to perceive”) because it prevent us from perceiving information such as corners or noises. Habit is felt as pleasant because it screens out perceptions and because is anesthetizes. It is comforting. Habit makes everything nice and quiet.” (2003: p.82)*

Flusser trabalha nesse ensaio com o termo *exílio* com uma conotação existencial e religiosa, assim como as perspectivas do cristianismo, do exílio do paraíso, da mística judaica, exílio do espírito do mundo, e existencialismo, do homem como um estrangeiro no mundo. Sua intenção é apresentar a condição de exilado como aquela que coloca um desafio para a criatividade. O exílio é oposto ao hábito. O hábito é um cobertor confortável que cobre a realidade para que não sejamos afetados por ela. Ele nos acomoda, nos acostuma com tudo aquilo que nos rodeia, de tal maneira que só notamos as mudanças que são explícitas. Tudo o que é constante permanece invisível. Não há informação no ambiente habitual, ou pelo menos, a percepção da informação (Flusser, 2003:p.81).

*“But in exile everything is unusual. Exile is an ocean of chaotic information. The lack of redundancy does not allow the exile to receive this information blizzard as meaningful messages. Because exile is*

*extraordinary, it is uninhabitable. To be able to live there, the expellee must first transform the information swirling about him into meaningful messages; that is, he must process the data.” (2003: p.81)*

O exílio é um desafio porque afeta o exilado como um caos de informação. Tudo é provisório e transitório. Tudo é percebido em transformação e representa um desafio para a criação, para tornar-se habitável. O exilado é um ser desenraizado que tenta desenraizar tudo a sua volta. Forçado a se exilar, o exilado pode descobrir, segundo Flusser, que a dignidade humana está em não ter raízes.

*“He may discover that a human being is not a tree. And that human dignity may consist precisely in not having roots. That the human being becomes human only when he hacks off the vegetable that ties him down.” (2003: p.85).*

A liberdade, nesse sentido, para Flusser, passa a ser não mais uma questão de migrar de um *heimat*, ou uma casa, para outra; mas sim, de permanecer estrangeiro desses *heimats* ao construir sua própria moradia a partir da referência metafórica da tenda. Ou seja, que mantenha uma relação dialógica com os ventos e esteja baseada nas inter-relações concretas. E dessa forma, o mútuo desentendimento entre esse estrangeiro e o nativo, sedentário original do lugar, é um desconforto provocativo que pode ser lido como um convite para uma vivência criativa da relação por ambas as partes. Se as linguagens não são as mesmas, os termos comuns são escassos, as posturas e gestos emergem como a dimensão prioritária da relação e as condicionantes principais das possibilidades do processo criativo de cada um.

Link de Driblar o programa e preparar-se

Link para Filosofar no poliverso híbrido

## **Filosofar no poliverso híbrido**

A memória é uma ilha de edição



A filosofia da emigração de Flusser apresenta um cenário que me parece bastante fértil para se conceber novas práticas de pensamento. é de um dos primeiros ensaios onde coloca essas questões, *We Need a Philosophy of Emigration*, escrito em 1970 e não publicado na época, que extraio a ideia mais profícua no sentido dessa prática. Os homens para Flusser são seres contingentes, em grande medida forjados na circunstância em que vivem. No entanto, os seres humanos não são completamente determinados por essas circunstâncias justamente por terem a capacidade de ter uma *perspectiva irônica*, apresentada por Flusser em termos de um deslocamento que permite uma visão distinta sobre as próprias contingências.

*“The movement into irony is an act of outrage. And with this motion a person rises above contingency. Movement away from irony is a form of engagement. With this motion the person returns to his state of contingency to change it. These two movements taken together are called freedom. Human beings are free because with this inexplicable and unpredictable movement they are able to become outraged about their contingency and to change it. Because of this potential we are virtually free, and when we complete this action we are free in fact. This potential for moving into and out of irony is what differentiates human beings from the things in their surroundings It represents their dignity.”* (2003: p.22)

Esse deslocamento em direção à ironia e o regresso para a própria contingência se diferencia de uma outra possibilidade muito comum de deslocamento apenas entre duas contingências distintas. Na metáfora flusseriana, esse movimento é chamado de voo (flight) e sua motivação é se refugiar. A diferença entre voar e se refugiar e emigrar e imigrar é teoricamente simples.

*“When I leave the first contingency so that I may enter another one at the same level, I am a refugee. I have become neither outraged nor engaged but have allowed myself drift. There is no dignity in such movement. However, if I leave the first contingency and enter into a state of irony, and then enter the second contingency out of this irony, then I am both outraged and engaged, and my decision has dignity.”* (2003: p.23)

Trata-se de uma questão de liberdade e escolha própria que não pode ser separada da noção de lealdade. O refugiado voa para uma nova contingência com a qual não tem nenhuma relação sincera de lealdade. O que Flusser chamou de *refugiado* nesse ensaio está ancorado na contingência que deixou para trás, com quem vive uma espécie de amor e ressentimento. Enquanto o que o autor chama de *emigrante* está aberto a nova contingência, precisamente naqueles pontos onde a contingência anterior foi ironicamente rejeitada.

Independente da variação dos termos usados por Flusser, o que me parece importante destacar é que a diferença entre esses dois deslocamentos na prática é a passagem pela ironia em função da atitude dialógica que se assume em relação à contingência. A forma metafórica de deslocamento que interessa, identificada com o *emigrante*, não é muito diferente do que já foi exaustivamente explorado e discutido na tradição ocidental ao ser chamado como espírito crítico, espanto, ou outros inúmeros termos. A diferença de Flusser está em apresentar essa possibilidade não como uma espécie de faculdade racional, mas em termos de deslocamentos, atitudes e formas de se relacionar. Esse deslocamento depende de um ato voluntário e ativo, assim como a experiência requer uma forma de passividade. O deslocamento filosófico, se quisermos assim chamar na falta de outro termo, não é uma operação mental, lógica, racional, não é uma questão de método, mas uma prática de pensamento que presume a experiência de deslocamento para a imersão em outro lugar. Um lugar que não precisa ser físico, mas pode ser apenas a ironia de que fala Flusser. O que importa aqui é que esse deslocamento tenha volta para uma reimersão crítica e criativa na própria contingência, capaz de influenciar os hábitos relacionais, as formas de se relacionar com as próprias contingências do *heimat* circunstancial.

Nesse sentido, é importante retomar a ideia de que vivemos em um mundo híbrido, nem plenamente nômade nem sedentário. As casas ou heimats já foram desintegradas e atravessadas pelos ventos. Nossos mundos se assemelham a circuitos de comunicação, deslocamento e interações, em um imenso formigueiro, onde interagimos mas não nos encontramos em função das grades holográficas que nos atravessam. Esses circuitos balizam nossas formas de nos relacionar, nossos hábitos íntimos de sentir, pensar e se afetar. Reconfigurar de forma criativa a partir de si mesmo a rede de relacionamento e o circuito de interação é uma forma de encorajar a reformulação de nossos hábitos. Acredito que esses hábitos relacionais íntimos são a última instância que conforma as fronteiras que nos impedem de encontrarmos com alteridades - nossas ou alheias. E os hábitos são os padrões de atuação e ação que por inércia repetimos cotidianamente. Se a prática do pensamento não deve perder a proximidade com o concreto, os hábitos são os fractais

comportamentais dos atos e ações rotineiras, aquilo que nós somos no limite do átimo, da menor lacuna imaginável do tempo presente.

Link de Filosofia da emigração

Link para Viagem: travessia íntima

### **Viagem: travessia íntima**

O meio é a mensagem  
O meio é a mensagem  
O meio é a mixagem  
O meio é a micagem  
A mensagem é meio  
de chegar ao Meio.  
O Meio é o ser  
em lugar dos seres  
isento de lugar  
dispensando meios  
de fluorescer.

Carlos Drummond de Andrade

No caleidoscópio de informações da atualidade, os hábitos são mais do que nunca imprescindíveis para se viver o cotidiano hiperestimulante. Afinal, como poderíamos viver freneticamente afetados por todos os estímulos que nos tocam? A questão é: qual a relação que temos com nossos próprios hábitos? Nos mundos em forma de circuitos, vivemos em trânsito e interagindo, mas repetindo os mesmos padrões de relação, mesmo quando saímos desses de férias ou visitamos uma colônia de pescadores em uma ilha isolada no sudeste asiático. Por isso tudo, acho que uma prática de filosofar que coloque em questão esses fractais precisa se focar nos hábitos através dos quais nos relacionamos conosco mesmo e com os outros. Se não há fundamento possível para nossas casas, agora em diante tendas, a que ventos e, sobretudo, de que forma mantemos nossos compromissos de lealdade em trânsitos, interações ou mesmo parados?

Por mais que nos desloquemos dos circuitos nos quais costumamos viver, a questão central assinalada por Flusser diz respeito à experiência, entendida como uma relação concreta entre pensamento e corpo:

*“I wanted to show that thought and body are two extrapolations from the concrete process of experience and that they cannot be understood in isolation from each other. One can also express the idea like this: experience is a concrete relationship, one of the relationships of which our concept of life in the world is built. Both that which is experienced and that which experiences may be extrapolated from this concrete relationship, and in turn, body and thought may be extrapolated from that which experiences. What is crucial in this rather cumbersome formulation (taken from Husserl’s phenomenology) is that there can be no experience of the body without the experience of thought - and no thought without the experience of the body.”*  
(2003: p.66/67)

Se pensarmos de forma progressiva, como no período sedentário, a experiência é algo que se acumula ao longo da história. A ideia de explorar o mundo como uma sequência indefinida de encontros leva a se ver experiência como algo que se conquista e possui em escala coletiva e social, fruto da vontade humana. Mas a perspectiva nômade de nossos dias traz a necessidade do processo criativo individual nas interações concretas de cada um e a importância do movimento cíclico e da experiência como algo mais passivo, que depende antes de tudo de uma abertura ao futuro, as coisas que vêm até nós. A mobilidade do corpo mais importante não é o seu deslocamento.

*“The mobility of the body in this decision is to open itself up to experiences from all possible sides in order to consider them from those positions. And the mobility of thought is to move the body or instrument back and forth in relation to each experience.”* (2003: p.69/70)

É, nessa abertura para o acolhimento daquilo que vem até nós, que residem as possibilidades de se viver como uma forma singular de travessia e também, por sua vez, de se encarar a prática concreta de se pensar como uma forma peculiar de viagem que trabalhe na ambiguidade entre a linha e o círculo, no empenho por uma trajetória espiral, construída na relação com as dinâmicas coletivas. Nesse sentido, resgato uma proposição

de um dos escritores-viajantes mais importantes da atualidade: Pico Iyer, que faz um depoimento sobre a sua forma de fazer literatura de viagem que me parece muito fértil para se pensar possibilidades de práticas criativas dos próprios hábitos no cenário nômade. Como o título do artigo de Iyer (2009): *Nenhum lugar precisa ser estrangeiro*.

“Quando eu, por exemplo - nascido na Inglaterra de pais indianos, criado na Califórnia e vivendo agora no Japão -, vou para a Inglaterra, a Índia, ou a Califórnia (ou igualmente para a Etiópia, o Paraguai, ou a ilha de Páscoa), acho que cada um desses lugares contém tanto do que me é familiar quanto do que me é estrangeiro. Praticamente qualquer lugar aonde eu vá é uma forma de viagem, e os relatos de viagem passam a ser em parte uma questão de juntar dentro de mim pedaços de diferentes culturas- compondo uma espécie de vitral.” (Iyer, 2009: p.215)

“Juntar pedaços como um vitral” é apenas uma maneira diferente de dizer o que Flusser entendia como um processo criativo de computação dos fragmentos. O que parece mais profícuo aqui são as reformulações possíveis a partir dessa perspectiva sobre o termo *estrangeiro*. Os lugares não são estrangeiros, nem familiares, no sentido geral ou totalizante do uso do verbo ser. Eles contêm aspectos que podem ser vistos e percebidos na interação concreta como algo familiar ou estrangeiro. As palavras de Iyer ilustram o que, a meu ver, trata-se de uma forma de olhar e perceber capaz de acolher em si as semelhanças e diferenças com as circunstâncias, ou com os lugares por onde se passa, uma espécie de acolhimento analógico. O estrangeiro ou familiar não é uma propriedade ontológica, mas uma questão íntima, pois a relação não acontece em uma dimensão objetiva entre eu e o outro, mas na dimensão relacional em mim e no outro. O significado de estrangeiro aqui não está vinculado a algo essencial ou à vinculação a uma localização espacial, mas a uma forma eventual de interação vivida na intimidade, em sintonia, portanto, com o que Iyer fala sobre os novos modelos da literatura de viagem:

“Hoje, quando quase todos podem ter acesso a Bali em seus laptops, o escritor de relatos de viagens tem que mapear aqueles lugares que nenhuma câmera ou gravador jamais conseguiu capturar. Os modelos para o escritor de viagens do século 21 são cada vez mais aqueles exploradores de terrenos interiores, como Henry David Thoreau e Marcel Proust.” (Iyer, 2009: 217)

Assim como na literatura de Iyer, as formas de viagem mais férteis estão na dimensão da intimidade. Os grandes deslocamentos espaciais de nossos corpos entre circunstâncias culturais diferentes entre si podem ser uma oportunidade para se realizar uma forma de viagem. No entanto, esses deslocamentos não garantem a vivência da *ironia*, ou a saída dos hábitos relacionais íntimos nos quais vivemos imersos. Podemos sair do Brasil para a Sibéria, mudar completamente a superficialidade de interação, mas continuar engessados aos nossos vínculos e hábitos relacionais de origem. Os grandes deslocamentos não são nem condição suficiente, nem necessária, para se viver um processo criativo de si como uma forma mais fértil de viagem. Isso depende de como cada um vive o processo em sua intimidade.

Ainda assim -que fique claro-, acredito que deslocamentos mentais, afetivos ou físicos, podem ser grandes oportunidades catalisadoras de um processo criativo de si -dependendo de como são vividos. A prática do pensamento, por exemplo, pode ser vivenciada dessa forma. Não há um método ou caminho que garanta a fertilidade do pensamento nesse sentido. As posturas vividas na dimensão da intimidade de cada um é que podem semear as experiências. Acredito que o termo *estrangeiro* possa ser uma ferramenta bastante útil para o exercício de pensamento nesse sentido, desde que não seja interpretado como uma categoria ontológica, mas como um gatilho para desencadear um processo analógico, de identificação e diferenciação em simultâneo. A própria intimidade, por exemplo, não é uma dimensão estrangeira ao mundo exterior, mas relações onde *estrangeiro* e *familiar* são termos através dos quais se pode viver uma dialética de conformação e transformação de si.

Os filósofos repetidas vezes usaram a ideia do estrangeiro e de viagens como referências importantes para o exercício da filosofia. Como aponta Kristeva (1994: p.140,141): “O estrangeiro torna-se então a figura na qual se delega o espírito perspicaz e irônico do filósofo, o seu duplo, a sua máscara. Ele é a metáfora da distância que deveríamos tomar em relação a nós mesmos, para lançar a dinâmica da transformação ideológica e social.” Os filósofos iluministas, por exemplo, convidam o leitor à viagem de expatriação para se chegar ao universal. O deslocamento só é feito a fim de se voltar para casa, para si mesmo, para julgar, rir de nossos limites, nossas estranhezas. O *estrangeiro* agora precisa ser pensado em função do poliverso híbrido influenciado pelo novo universo nômade imaginado por Flusser. Não se trata de ser ou não ser estrangeiro, mas de exercícios de linguagem que desencadeiem identificações e diferenciações através de experiências. Mais do que ser estrangeiro a uma circunstância, o que orienta a prática do pensamento criativo, são as questões em torno de sermos estrangeiros de nós mesmos, como o título do livro de

Kristeva (1994). Quando a consciência é estrangeira de seu corpo? Quais os riscos e potencialidades do exercício de ser estrangeiro?

*Estrangeiro* tem um significado, sobretudo, negativo: é o outro, aquele que não é, que não pertence. A consciência hoje tem esse estatuto ambíguo de ser corporal e poder ser estrangeira por momentos. A possibilidade de algum exercício de liberdade do pensamento depende do equilíbrio entre os precipícios da consciência: ser apenas reflexo corporal ou se considerar como uma estrangeira de fato ao corpo. A prática do pensamento acontece, sobretudo, através da consciência, ou seja, da operação dos jogos de linguagem. Em um contexto nômade, a partir da pessoa, essa prática não tem autonomia, depende da experiência concreta relacional, de maneira que empreendê-la com alguma liberdade requer a priorização e o exercício de recuo nos deslocamentos e interações para a dimensão íntima. Vivemos em interação intensa conosco e com os outros, onde os jogos de linguagem que usamos ocupam um papel importante. Pensar de forma dedicada pode ser empreender uma travessia específica, uma viagem, voltada para o exercício de redescrição desses jogos para o desenvolvimento de habilidades para essas mesmas interações. Os efeitos desses exercícios, entretanto, não são controlados pela consciência. Pelo contrário, uma consciência, atenta às potencialidades e precipícios do exercício de ser estrangeira, desconfia de si mesmo e constrói dispositivos de viagem nos quais se coloca em questão. Não se trata de chegar a algum lugar distante, mas atravessar percursos onde se entra em relação com as coisas na proximidade concreta do corpo. Estar aberto para experiências conformadoras ou transformadoras de si. Quantas pequenas e sutis experiências dessas podemos ter em longas viagens ou na travessia da vida? Não são apenas lugares que visitamos, mas encontros que temos de maneira que os lugares nos visitem de forma marcante. Trata-se sempre de um exercício que exige vontade, mas agora também sensibilidade, abertura, acolhimento. Todo esse quadro, assim pintado, por essas palavras tipografadas em preto em telas ou folhas em branco, me levam a redescrever a metáfora da viagem filosófica como navegação.

[Link de Filosofar para o poliverso híbrido](#)

[Link para Estrangeiros; Velejar: na dimensão íntima e relacional](#)

## Estrangeiros

É preciso ter um caos dentro de si  
para dar à luz uma estrela brilhante  
Zaratrusta (Nietzsche)

Em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), Julia Kristeva explora de forma ensaística a noção do *estrangeiro* ao longo de uma série de momentos da história ocidental, até chegar à perspectiva psicanalítica aberta por Freud, que ela mesma adota. Filiado a uma tradição romântica e humanista, aponta Kristeva (1994), Freud é responsável pela introdução do estranho no homem, pelo reconhecimento da alteridade no psiquismo. A partir de então, o homem estaria dividido, duplicado. Como destaca o primeiro parágrafo do livro:

“Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo. Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.” (1994: p.9)

O reconhecimento do estrangeiro em nós mesmos é um pressuposto para a relação com a alteridade de si mesmo e dos outros - que estão, necessariamente, vinculadas. Em seus termos psicanalíticos:

“O meu mal-estar em viver com o outro – a minha estranheza, a sua estranheza – repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. É por desatar a transferência – dinâmica maior da alteridade, do amor/ódio pelo outro, da estranheza



constitutiva do nosso psiquismo – que, a partir do outro, eu me reconcilio com a minha própria alteridade-estranheza, que jogo com ela e vivo com ela. A psicanálise sente-se então como uma viagem na estraneidade do outro e de si mesma, em direção a uma ética do respeito pelo inconciliável. Como poderíamos tolerar um estrangeiro se não soubermos estrangeiros para nós mesmos?” (Kristeva, 1994: p.191).

A partir do livro de Kristeva, trato aqui de esboçar alguns contornos de uma noção de estrangeiro como uma referência abstrata para as reflexões sobre a pesquisa e o exercício do pensamento como processo criativo de si. E como estrangeiro que eu mesmo sou ao terreno da psicanálise, me aproprio e redescrevo suas reflexões para o uso desterritorializado, como referências que não apenas reconhecem o estrangeiro em nós mesmos, mas também pretendem servir como ferramentas para a relação da consciência com a alteridade nas relações consigo mesmo e com os outros. A consciência é corporal, pertence ao corpo e é influenciada por seus afetos a todo momento. Se, entretanto, nesse sentido, ela pode ser vista como nativa do corpo; por outro lado, ela pode ser também estrangeira ao mesmo corpo - e vice-versa. É a partir dessa condição ambígua que a imagem do estrangeiro pode ser útil como referência de um exercício de pensamento que se projete como um processo criativo consonante com a filosofia da emigração de Flusser. Nós somos nativos e estrangeiros a nossa circunstância e vínculos relacionais, assim como nossa consciência em relação a nosso corpo.

Se o estrangeiro está em nós, quando tentamos fugir, suprimi-lo ou combatê-lo, lutamos contra nós mesmo, contra nosso inconsciente - termo que aqui será visto em um sentido mais amplo do que o psicanalítico, como o não consciente, o que existe de fato em nós, mas não podemos conhecer, descrever, controlar. O estrangeiro só aparece em eclipse, por definição negativa, aquilo do qual podemos dizer apenas o que não é ou apontar para sua existência. De certa forma, nossa consciência é sempre de certa forma estrangeira, pois nossa alteridade atravessa cada ato, gesto, interação. Reconhecer que somos estrangeiros é ter na consciência a presença desse não consciente que nos atravessa cotidianamente em todos os momentos em nossa interação conosco mesmo e com os outros.

Em consonância com o universo nômade esboçado por Flusser, o estrangeiro não tem morada. A estranha felicidade do estrangeiro é manter-se em uma eterna fuga, esse transitório perpétuo que escapa a qualquer apropriação. Ele não se fixa. O estrangeiro não pertence a ninguém. Não tem um si definível. É constantemente outro. Fixar o estrangeiro é coisificar sua estranheza, apreender e engessar sua alteridade.

“Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais.” (Kristeva, 1994: p.15)

O estrangeiro, como explora Kristeva (1994: p.13), é aquele que perdeu a mãe, como o personagem Mersault, estrangeiro de Albert Camus. Ele nunca pertence ou se sente plenamente acolhido em qualquer ambiente. Vive e interage com um relativo distanciamento afetivo que compensa na intensidade dos eventuais encontros:

“O encontro equilibra o nomadismo. Cruzamento de duas alteridades, ele acolhe o estrangeiro sem fixá-lo, apresentando o anfitrião ao seu visitante, sem engajá-lo. Reconhecimento recíproco, o encontro deve a sua felicidade exatamente ao provisório, pois os conflitos o dilacerariam se ele tivesse que se prolongar. O estrangeiro crédulo é um curioso incorrigível, àvido por encontros: alimenta-se deles e os atravessa, eterno insatisfeito, eterno farrista também. Sempre em direção a outros encontros, sempre mais longe. Convidado - ele sabe se convidar-, sua vida é um desfilar de festas desejadas mas sem futuro, cujo brilho ele aprende a embaçar imediatamente, pois sabe que elas não têm consequência.” (Kristeva, 1994: p.18,19)

Diante da perda da mãe, o estrangeiro vive em busca de um ideal paterno inatingível.

"Livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se "completamente livre". O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão. Sem utilidade ou sem limite, ela é tédio ou disponibilidade supremos. Sem os outros, a solidão livre, como o estado de ausência de gravidade nos astronautas, destrói os músculos, os ossos e o sangue. Disponível, liberado de tudo, o estrangeiro nada tem, não é nada.(...) Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para padecer. Assim ele define num forte sentimento de indiferença que, por ser algumas vezes embriagador, encontra-se inevitavelmente sem cúmplice. Este é o seu paradoxo: o

estrangeiro quer estar sozinho, porém cercado de cúmplices. No entanto, nenhum cúmplice está apto a se associar a ele no espaço tórrido de sua unicidade.”(Kristeva, 1994: p.19,20)

O ideal paterno de absoluta liberdade do estrangeiro está associado ao ideal de desvinculação radical. Por não estar vinculado, está livre para ser, mover-se e agir como quiser. Esse ideal se associa a uma liberdade e potência absoluta só imaginável em solidão. Quanto mais se aproxima, mais vive sua solidão e tenta se confortar na vivência da cumplicidade. Nos termos de Kristeva: “A cumplicidade é a miragem do estrangeiro (...) O estrangeiro aspira à cumplicidade para, ao recusá-la, melhor sentir a sua virgindade.” (1994: p.19,20)

Como aponta Kristeva (1994: p.25), o estrangeiro não está de acordo com ninguém. Não sabe o que pensa, mas sabe que nunca é bem isso que escuta. Sabe apenas que as palavras, julgamentos e gostos do nativo são exagerados, falhos ou injustos. Desconfia sempre de que se pode falar, pensar ou fazer de outro modo. Das dificuldades do diálogo, decorre a radicalização do isolamento ou as possibilidades de alguma aproximação.

“Os que jamais perderam qualquer mínima raiz não lhes parecem poder entender qualquer palavra capaz de relativizar os seus próprios pontos de vista. Então, quando nós mesmos somos desterrados, para que falar àqueles que acreditam ter os pés firmes em sua própria terra? O ouvido somente se abre para os desacordos quando o corpo perde seu pé no chão. É preciso um certo desequilíbrio, flutuar sobre algum abismo, para poder ouvir um desacordo. Entretanto, quando o estrangeiro - estrategista silencioso - não enuncia sua discordância, por sua vez ele se enraíza no seu próprio mundo de rejeitado que, supostamente, ninguém entende. O sedentário, surdo ao desacordo, e o errante, cujo desacordo o aprisiona, instalam-se assim frente a frente. Uma coexistência aparentemente pacífica que dissimula o abismo: um mundo abissal, o próprio fim do mundo.”  
(Kristeva, 1994: p.24,25)

Para Kristeva (194: p.28), o estrangeiro dificilmente é escutado pelos nativos. Em grande medida isso deriva do fato de que ele não tem cacife suficiente para tornar sua palavra útil. Sua palavra pode ser sedutora e surpreendente, mas tais atrativos têm um peso fraco diante do interesse dos interlocutores.

“As suas palavras, ainda que fascinantes por sua própria estranheza, não terão consequência, efeito e não provocarão, portanto, nenhuma melhoria da imagem ou do renome de seus interlocutores. Somente o escutarão distraidamente, como uma diversão, e o esquecerão rapidamente para poderem tratar de coisas mais sérias. A palavra do estrangeiro pode contar somente com a sua pura força retórica e com a imanência dos desejos nela investidos. Mas ela é desprovida de qualquer apoio da realidade exterior, pois exatamente o estrangeiro é mantido afastado dela. Nessas condições, se a palavra não soçobrar no silêncio, torna-se de um formalismo absoluto, de uma sofisticação exagerada – a retórica é soberana e o estrangeiro um homem barroco. Gracián e Joyce deviam ser estrangeiros.” (Kristeva, 1994: p. 28).

Falar e pensar pela noção de estrangeiro como um exercício de pensamento coloca o desafio de uma dosagem que não caia nos extremos de um isolacionismo altivo ou de um nativismo irresponsável. Se somos duplos, somos nativos e estrangeiros, velejamos entre correntes que nos atravessam - sejam visualizáveis ou não. Cabe à prática do pensar e do agir o quanto, como e por que vale a pena usar a ferramenta *estrangeiro*.

Link de Viagem íntima e relacional

Link para Viagem íntima e relacional; Velejar íntimo

### **Velejar íntimo**

SE  
  
se  
nem  
for  
terra  
se  
trans  
for

Hoje, em uma rua qualquer de uma cidade, é possível encontrar uma Igreja Evangélica, um cinema do circuito comercial, um teatro com peças contemporâneas em cartaz, escritórios de advocacia ou de grandes corporações, centros de práticas orientais. Uma sala de Yoga pode estar na frente de uma sala de atendimento de serviços de massagem erótica ou um escritório de contabilidade. Pela internet, no computador pessoal ou no celular, pelas mídias impressas nas bancas de jornal, pelos anúncios gráficos e audiovisuais, ou pelas roupas das pessoas com quem cruzamos, somos também hiperestimulados por um caleidoscópio de informações. No cotidiano, transitamos, interagindo pelas ruas e mídias através desse caleidoscópio. Proponho um recuo imaginativo dessas interações estimuladas a uma espécie de miragem que se aliene da infinidade de formas e fragmentos projetados e se acomode na dimensão da intimidade relacional. Esse recuo se expressa pela metáfora solitária do velejar, como uma imagem que se refere às orientações das práticas criativas de si, na dimensão da intimidade, dos hábitos e atos para os quais as imagens e palavras do caleidoscópio são no máximo ferramentas.

É comum na tradição filosófica ocidental o uso da metáfora da navegação. Como aponta Foucault no *Hermenêutica do Sujeito* (2010: p.222), ela remete à ideia de um deslocamento efetivo para um porto de origem, a pátria original, objetivo de chegada onde a ancoragem traz a segurança em oposição aos riscos e perigos da trajetória. Essa trajetória era um grande desafio, uma odisséia, para a qual o sucesso dependia de uma vontade, de um esforço heroico. O saber necessário a essa conquista é meio técnica, meio arte: “saber complexo, a um tempo teórico e prático; saber conjuntural também, que é sem dúvida um saber muito próximo da pilotagem.” (2010: p. 222)

Falar em uma prática de pensamento criativo como navegação em dias nômades implica em destacar o aspecto relacional e processual, onde a experiência da relação ganha prioridade e não há porto de chegada. A partir das metáforas de Flusser, precisamos exercer uma criatividade em um universo desértico entre os grãos de poeira informacional trazidos pelos ventos. Perto da grandeza e aridez do deserto, somos pequenos, solitários e vulneráveis. Enfrentamos no silêncio as correntes de ventos como rajadas de informação pulverizada que nos dificultam a escuta, entorpecem a visão, ensejam miragens sobre as quais não temos autonomia de forma consciente. Mas não é nesse universo árido e sem vida em que criamos, pois a experiência requer o pensamento e o corpo, o processamento das informações é irrigado por sangue e sinapses.

O mar é o deserto encharcado. A vivência solitária do vazio entre sentimentos, afetos, imaginação, trazidos pelas correntes de água salgada. Nele somos também pequenos, solitários, vulneráveis às ondas e também aos ventos. Velejar é preciso como metáfora de uma postura de vida. A tenda como projeto de nova casa apontado por Flusser se transforma em vela. É, a partir da escuta e das tensões com as massas de ar em movimento, que o corpo da embarcação adquire força motriz para se deslocar através das correntes marítimas. Algum equilíbrio é sempre preciso para se ter uma fluência ao navegar, para se exercer assim alguma forma de influência. Se o deserto e o mar são cenários, velejar é uma cena, onde um corpo sólido se movimenta entre a dimensão líquida e fluída das marés e dos ventos rarefeitos que trazem a poeira dos desertos, já nem mais avistados a não ser na memória. Velejar é atuar lançado em relações com as correntes de ventos e marés que não sabemos de onde vêm nem por que assim se conformam. Só as percebemos em nossa proximidade. E, para facilitar, é aconselhável visualizar aquilo que não é imagem. Imaginar. Projetar como ferramenta de navegação. Refletir percepções que se reverberem nos atos, manobras e orientações cuja garantia não está no sentido para o qual velejamos, mas na forma como o fazemos.

Não pretendo sinalizar qualquer aversão a alguma forma de comportamento mimético, algo que me parece inexorável em certo sentido em nossas vidas demasiado humanas. Não há qualquer ilusão de autonomia comportamental. O que interessa aqui são as relações assumidas entre as pessoas e as correntes e tendências de movimentos externas e anônimas, as posturas assumidas diante dessas movimentações e o exercício e prática de alguma forma de liberdade diante delas. Trata-se de um processo criativo dos fractais apontados por Flusser. Se o filósofo chama atenção para a necessidade de se criar novas tendas, precisamos aqui elaborar novas embarcações a vela, ferramentas de navegação, estilo de velejar. A nossa linguagem cotidiana, aquela pela qual, muitas vezes em silêncio, nos relacionamos consigo mesmo e com os outros é a matéria desse processo criativo.

As *correntes*, como os significados atribuídos na língua portuguesa, é um termo deliberadamente escolhido por expressar uma ambiguidade. São massas de informação, afetos, costumes, comportamentos em deslocamento que trazem uma grande potência inercial. Induzem tendências. Por um lado, pode nos aprisionar em suas dinâmicas como uma amarra. Por outro, é na tensão criativa com suas dinâmicas que nos colocamos em movimento e podemos nos libertar de um comportamento à deriva. É nas possibilidades de relação com essas correntes que nos caracterizamos e configuramos nossos hábitos relacionais. Nessa interação com as correntes nossos corpos são afetados quase involuntariamente. A meu ver, na consciência, entendida como o uso pessoal da linguagem, podemos exercer alguma liberdade de ação que passe pela criação e improviso. E o

pensamento pode ser uma prática pessoal influente ao reelaborar as referências linguísticas com as quais interagimos com essas correntes e propiciar experiências férteis para a arte de velejar. A própria escrita e realização deste projeto acontece em relação com determinadas correntes. A escrita se projeta como uma prática que se insere nesse atuar lançado, para o qual é necessário visualizar as correntes nas quais se tenta velejar. Afinal a presença das correntes e a relação que podemos assumir com elas dependem da visualidade que lhes atribuímos.<sup>29</sup> Em grande medida, os cenários flusserianos esboçam as correntes. Por outro lado, ao tratar da concepção e experimentação de uma estética própria de velejar, a escrita mesmo incorpora elementos dessa estética. Como nos desenhos de Escher, a prática da escrita que visa a uma autorredescrição acaba por autorredescrever a si própria.

Velejar tem seus perigos. Compartilho um do qual pretendo me livrar. Uma estética do velejar ensaia estilo e ferramentas para uma arte que só se realiza velejando. A arte de velejar acontece na relação prática com a inconstância e indeterminação dos mares, correntes, ventos e marés. Acredito ser possível aprimorar uma espécie de estética que possa orientar essa arte. Mas é sempre bom estarmos atentos que a arte se realiza nos mares, no exercício da prática. A estética, enquanto concepção, não pode resolver na teoria, a priori, no universo da linguagem e da abstração, o exercício da prática. Não deve se tratar de ordenar, pacificar, controlar o mar e suas correntes ou mesmo a arte de navegar. Não se trata de buscar ou instaurar paraísos, nem forma paradisíaca de velejar. Muito menos buscar qualquer virtuosismo na arte da navegação. Trata-se de uma fluência e um equilíbrio que não respeitam as leis da física ou da natureza, mas se orientam por nossas próprias referências que compõem o horizonte de nossa intimidade relacional.

Link de Viagem: travessia íntima

Link para Entre Náufragos; Pesquisa como errância

## **Entre Náufragos**

Navegar é preciso;  
viver não é preciso

---

<sup>29</sup>Haverá quantas correntes quantas formarmos, de maneira que a escolha dos focos e perspectiva de visualidades já são um ato filosófico no sentido aqui proposto.

Por estas palavras tento velejar como quem encena um filme para uma espécie de espectador imaginário. Direciono a escrita para os que assim como eu se interessem por criar formas próprias de vida através da refração criativa: náufragos que almejam construir ou reformar seus barcos a vela ou sua arte de velejar<sup>30</sup>. Essa caricatura dos leitores imaginados é importante para se entender o dispositivo de escrita ao qual me dedico.

Os náufragos aqui estão lançados ao mar. Ou saltaram, ou foram expurgados das grandes embarcações que afundaram. Por vezes, podem embarcar em alguma caravela por interesse imediato, mas não comungam dos cantos e do entusiasmo franco dos embarcados. Já não acreditam nas estórias e nas promessas de grandes descobertas nas terras a serem conquistadas. Se enquadram provisoriamente nas rotinas e rituais por conveniência. Saltam quando não mais suportam, ou avistam outra embarcação mais oportuna. Quando naufragam por opção, não estão necessariamente desesperados para serem resgatados ou para embarcarem de novo.

Em outros termos, náufragos são aqueles que já não podem ou não suportam uma vida ritualizada e balizada de forma ética pelas grandes narrativas. São aqueles que já não orientam suas vidas, rumos e práticas baseados em doutrinas religiosas ou suas versões seculares como o progresso. Os náufragos já não podem confiar o suficiente em autoridades institucionais ou pessoais que se apresentem como porta vozes da Verdade. Já nem sequer sabem se acreditam em alguma forma de verdade e, certamente, desconfiam bastante de qualquer sentido totalizante da vida.

No entanto, náufragos não morrem - pelo menos não por essa condição. Seguem suas vidas, seu dia a dia, continuam estabelecendo seus projetos de vida. Nem por isso deixam de acordar mais cedo em busca de realizá-los. Seguem suas rotinas, ações. Seguem estabelecendo suas relações afetivas, identificações, diferenciações. Os náufragos em geral seguem em grande medida à deriva das correntes e ao sabor dos ventos. Se levam pelas tendências, se identificam com multidões. A imagem do náufrago à deriva traz a ideia de modos de vida, atitudes e gestos automáticos, configurados quase exclusivamente por movimentos circunstanciais, tendências. O náufrago à deriva se entrega às correntes e ventos aos quais se deixa levar. Apesar de não haver uma autoridade explícita que estabelece normas éticas, segue comportamentos por inércia.

---

<sup>30</sup>A metáfora do náufrago surge a partir da leitura do livro *Ética para Náufragos* (2009), de José Antônio Marina. No entanto, apenas o termo foi mantido. O significado da metáfora foi redescrito.



Há alguns, entretanto, que se angustiam com essa situação à deriva e tentam responder de forma criativa. Dentre esses, alguns poucos acreditam - não se sabe por que nem como - que ainda podem projetar, construir e reformar diariamente suas próprias embarcações e velejar por conta própria; conceber e manusear suas próprias ferramentas; desde que o faça em cooperação e diálogo com outros – de preferência nas mesmas condições -, aprendendo, assim, alguma forma de velejar. Dentre essa qualidade ou estado de náufrago, existem aqueles que, uma vez que não conseguem mais embarcar nas grandes navegações de sentido determinado por outras autoridades marítimas, aspiram, de uma forma nostálgica, a elaborar e estabelecer um destino paradisíaco para seu próprio velejar como se fossem descobrimentos. Não apenas criam bússolas, como engessam o grande norte de suas vidas - geralmente visto como um norte universal - raramente notado pelos outros navegantes e velejadores dos mares.

Mas há também, entre os que tentam responder de forma criativa, aqueles que estão mais preocupados com a arte de velejar, com a realização momentânea de suas manobras, com o vento que lhes toca a pele e a fluência sobre as águas. Para esses, toda terra é um porto, ponto de passagem onde se convive, onde se vivenciam coisas que o terreno líquido dos mares não possibilita. A firmeza, estabilidade, segura e fertilidade da terra não são o paraíso, mas terrenos estáveis, aportes sempre temporários, provisórios, espaços de interação relacional com outras pessoas, de convivência. Lugar onde curiosamente ele não consegue abrir mão de sua condição de náufrago, apesar da contradição metafórica. Velejar para esse tipo estereotipado de náufrago é preciso como uma dimensão da experiência que se intercala com as interações em terra firme. Permanecer em terra, enjoa.

Se o leitor não se identifica de alguma forma com esse náufrago por último aqui esboçado, faço agora um convite à imaginação. Que tente por momentos incorporar o personagem e depois retomar o espírito crítico que se faz necessário. Que navegue pelos links como se fosse também velejar. O que não implica, claro, em deixar de exercer uma crítica indisciplinada, com seus próprios critérios e perspectivas. Sejam bem-vindos às paisagens aqui pintadas. Torço para que as ramificações dos links os acomode. Sintam-se em casa.

Link de: [Velejar íntimo](#)

Link para: [Escrita: compartilhamento amistoso](#)

**PARTE III**  
**PENSAMENTO IMAGÉTICO EXPERIMENTAL**

**Espelho Partido<sup>31</sup>**

Veja bem, se eu pintar o que você já conhece,  
simplesmente seria um tédio para você,  
a repetição de mim em você.  
Se eu pintar o que eu já conheço,  
seria um tédio para mim,  
a repetição de mim em mim.  
Por isso, pinto o que não sei.  
Franz Kline.

De alguma forma, os projetos de documentários sempre lidaram com a questão de como se relacionar com aqueles que são filmados. E, talvez por isso, estiveram relacionados com textos científicos que vão além daqueles que produziram seus aparelhos, como explora Flusser. A história desses filmes sempre teve interseções com a trajetória das principais discussões da antropologia (Da-rin, 2006; Nichols, 2005; Ramos, 2008; Gonçalves e Head, 2009; Barbosa et alii, 2009). Desde sempre, a questão da representação do outro permeou esses campos - muitas vezes em paralelo, outras em simultâneo, como no cinema do conhecido etnógrafo Jean Rouché. Questões como o lugar do sujeito e objeto, da subjetividade e objetividade, do real e ficcional, da arte e produção de conhecimento sempre fizeram parte de ambas tradições, onde tomaram rumos entrelaçados com outras ciências humanas.

Gonçalves e Head (2009) mostram especificamente como as formas tradicionais de representação do outro nas ciências humanas passam por um profundo questionamento a partir dos anos 80, em função da autoridade etnográfica ser colocada em questão. Os modos de escrita da etnografia, a relação etnógrafo e etnografado e as implicações éticas, políticas e estéticas do fazer antropológico sofreram transformações em sintonia com a emergência de novas percepções da alteridade e da subjetividade, muitas vezes identificadas como pós-modernas ou pós-coloniais. Dessa forma, a etnografia passa de um

---

<sup>31</sup>Titulo do livro de Sílvia Da-rin: *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

conceito ingênuo de descrição e apresentação do outro, para “um modo mais implicado de apresentação em que a perspectiva do etnógrafo é parte da observação e a perspectiva do etnografado exprime uma crítica da própria relação de pesquisa inserida em uma arena político-cultural determinada.” (Gonçalves e Head, 2009) Com isso, ganha maior relevância a ideia da etnografia como uma experiência de aproximação que acontece no que se convencionou chamar de presente etnográfico, justamente por ser o momento concreto do encontro de subjetividades e atualização da multiplicidade de vozes e pontos de vista. Nesse sentido, a etnografia fílmica e visual começa a ganhar mais espaço, uma vez que possibilita dar conta dessa vivência presente, multidimensionada e polifônica, de forma mais intensa que a escrita etnográfica textual.

Por outro lado, as discussões epistemológicas e estéticas trouxeram à tona a questão da autoria, como as opções pessoais do realizador cinematográfico. Hanley (2009), por exemplo, mostra como os filmes e autores etnográficos relutaram em aceitar as implicações da autoria e sistematicamente tentaram suprimi-la ou negá-la. Hanley destaca que a câmera não pode ser vista como um instrumento científico neutro capaz de fazer registros imparciais e objetivos. A câmera registra com fidelidade mas não pode determinar o significado do que registra, tema primordial para qualquer ramo da antropologia social ou cultural. “Quando um realizador de filmes procura atribuir significado ao material registrado, ele está no reino da autoria e da representação.” (2009: p.105) Para Hanley (2009), realizadores de filmes etnográficos, assim com autores de textos etnográficos, são necessariamente autores e, independente de seus momentos e perspectivas, os grandes filmes etnográficos foram justamente aqueles que assumiram sua autoria. A autoria se concretiza nas escolhas e atitudes tomadas pelo realizador. A questão etnográfica central para Hanley é que tipo e grau de manipulações são compatíveis com os objetivos intelectuais e o posicionamento ético da antropologia contemporânea.

Guardando as devidas especificidades, a história do documentário passou por questões similares, embora tenha sempre comportado uma ampla variação de filmes e propostas. Nos últimos anos, com o desgaste das propostas de representação fidedigna de uma realidade exterior, essa categoria se tornou ainda mais aberta e receptiva às experimentações. De forma análoga aos filmes etnográficos, Da-rin (2006) mostra como a questão da representação do outro passa a ser cada vez mais problematizada, sobretudo, nos últimos trinta anos. A representação da realidade passa a ser contestada pela realidade da representação e os filmes passam a contar suas próprias histórias de representação (Da-rin, 2006). A incorporação dessa realidade da representação nos filmes está relacionada com três efeitos (Paz, 2011) que vão contra o que Flusser apontou como sendo o foco da

irradiação do programa mágico das imagens técnicas: o caráter aparentemente objetivo, não-simbólico, que embasa a atitude de confiança nessas imagens como janelas do real.

Primeiro, as práticas e técnicas de anti-ilusionismo e autorreflexividade foram se tornando cada vez mais presentes, sobretudo, nos últimos trinta anos, como formas de explicitar a realidade da representação e sugerir ao espectador uma atitude reflexiva ativa. De certa forma, isso levou à disposição dos elementos produtores dessa realidade, composta pelas relações circunstanciais e contextualizadas da interação entre realizadores, participantes e espectadores. No caso dos filmes de [Eduardo Coutinho](#), por exemplo, a ruptura da ilusão das imagens serem espelho da realidade é feita pela exposição da equipe, equipamento e processo de abordagem e aproximação nas filmagens dos personagens em cena.<sup>32</sup>

Segundo, a perspectiva dos filmes contemporâneos contrasta com o que ficou conhecido como o *modelo sociológico*, como se refere Jean-Claude Bernardet sobre os documentários das décadas de 1960 e 1970 em seu clássico “Cineastas e Imagens do Povo” (1985). Esse modelo pretendia representar de forma totalizante categorias sociológicas em um discurso que primava por ser unívoco e contínuo, baseado em uma série de procedimentos como voz em *over* e entrevistas com especialistas. Após a chamada *crise da representação*, os filmes passaram a apresentar discursos descontínuos, fragmentados, polivalentes e por vezes polifônicos.

Terceiro, com esse movimento tanto da etnografia imagética como do documentário, Da-rin (2006) e Gonçalves e Head (2009), os filmes passam a centralizar-se nos indivíduos como o centro de representação, deixando de lado, de certa forma, temas mais abstratos como culturas, estruturas sociais ou ideologias como foco de análise e representação. É no indivíduo que cruzam em concreto e simultâneo as condicionantes pessoais, culturais e sociais, numa tensão produtiva entre biografia e etnografia que engendram novas formas de abordar e representar a alteridade. No cinema documentário, as histórias individuais vão tomando cada vez mais espaço. Muitas delas se passam perto do cotidiano dos realizadores, que, por vezes, se tornam os próprios personagens dos filmes, narrados inclusive, em primeira pessoa. A forma como as pessoas narram suas histórias e como os personagens então construídos ganham centralidade. Mais do que mostrar as pessoas como elas suposta e realmente são, o que interessa, sobretudo, é a interação performática com a equipe e a câmera.

Link de [Documentário de dispositivo](#)

---

<sup>32</sup>Esse procedimento é também usado por uma série de outros documentaristas, assim como o próprio Coutinho também utiliza outras formas de metalinguagem. Como o título da tese de Dias (2003): a metalinguagem é o espaço do real nos documentários de Eduardo Coutinho.

Link para [Documentário de dispositivo; Jogo de cena](#)

## Documentário de dispositivo

Toda imagem técnica é acidente programado

Vilém Flusser

É no contexto do [espelho partido](#) que surgem os documentários de dispositivo, ao conceberem e experimentarem diferentes formas de interações entre os elementos de realização do documentário e as pessoas abordadas pelos projetos (Paz, 2011). Estes promovem uma espécie de agenciamento lúdico das pessoas dentro dessa rede e configura uma forma singular de encontros eventuais entre equipe e personagens. Prenunciada por Santo Forte (1999), de Eduardo Coutinho, diretor que viria a se tornar talvez a referência mais conhecida, a emergência de documentários de dispositivo no Brasil acontece a partir dos anos 2000. Essa produção abarca projetos marcados pela interseção com projetos mais próximos da vídeo-arte e das artes plásticas (Rua de Mão Dupla (2004), Acidente (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato), ensaios mais subjetivos (Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci; Um passaporte húngaro (2002), de Sandra Kogut e 33 (2003) de Kiko Goifman), e outros mais interativos (Jogo de cena (Eduardo Coutinho, 2007), Moscou (Eduardo Coutinho, 2009), Pan-cinema permanente (Carlos Nader, 2008) e FilmeFOBIA (Kiko Goifman, 2009)).

A partir da criação da câmera fotográfica, origem das reflexões metafóricas de Flusser, uma ampla gama de tradições e campos artísticos se desenvolveu através da produção de imagens técnicas. Muitas intervenções nesses campos podem ser lidas como pensamento imagético, por se projetarem de forma engajada e irônica no uso de aparelhos em tensão e, às vezes, em contraste com os programas e dinâmicas culturais enredados pela magia do espetáculo. O termo pensamento imagético se refere a uma matriz que comporta uma infinidade de formas diferentes de se pensar, algumas já existentes, outras ainda a serem criadas. Flusser, por exemplo, recorre a alegorias e fábulas - imagens e narrativas - para construir um pensamento, sobretudo, textual. Ao longo de sua história, os documentários podem ser vistos como exemplos de pensamento imagético. E os documentários de dispositivo podem ser versões peculiares que assumem práticas consonantes com o

universo nômade esboçado por Flusser, onde as relações concretas e interpessoais são colocadas em evidência.

Documentários de dispositivo são aqueles onde o processo de produção de imagens está centrado na experimentação de uma forma particular de organizar a rede dos elementos do processo de produção de imagens, um dispositivo específico e singular de filmagem. Promovem um agenciamento lúdico das pessoas dentro dessa rede e configura uma forma singular de encontros eventuais entre equipe e personagens. Quando o documentarista parte para suas filmagens, ele não sabe o que vai encontrar. Parte ao encontro de acasos improváveis. Não há um planejamento fechado, de como as coisas acontecerão ou mesmo como se gostaria que elas acontecessem. Não se trata de criar um discurso cinematográfico de uma realidade já existente, mas de implementar uma dinâmica lúdica que catalisa experiências concretas. Fazer o filme, nesses casos, não é apresentar um discurso já existente, mas ensaiar na edição uma composição do material imagético produzido pela realização do dispositivo forjado.

Apesar da diversidade dos filmes da produção brasileira, por exemplo, é comum uma crescente contaminação dos procedimentos desse cinema documental com o ficcional e vice-versa. Um dos traços mais significativos é justamente desmistificar a ideia de uma dicotomia clara entre realidade/ficção, contrastando com as abordagens das grandes mídias audiovisuais. Importante notar que nessa produção é que as histórias, jogos e experiências relatadas e exploradas não preexistiam à filmagem, mas são produzidas pela própria ação do documentarista. Ao usar o dispositivo como um artifício, os realizadores utilizam a linguagem cinematográfica como produtora de realidades eventuais. O documentário não é um discurso audiovisual que através da transparência da linguagem cinematográfica vai apreender e representar fidedignamente uma realidade pré-existente. Assume mais um caráter de experimentação do que elaboração de discursos expositivos ou explicativos. Parece pretender produzir experiências relacionais antes do que dar um sentido para um conjunto de experiências prévias a sua realização. Experiências não apenas voltadas para o projeto cinematográfico, mas que parecem aspirar a serem transformados também para os realizadores, participantes e espectadores. É nessa perspectiva que se projetam também como uma forma de pensamento nômade, que se lança ao encontro com alteridades, que prioriza a relação e a imprevisibilidade do encontro à segurança de um discurso e narrativa unívocos, lineares e estruturados.

Um documentário clássico, que conte uma estória ou defenda uma determinada tese, usa as imagens para esses propósitos, assim como um filme de ficção. Nos documentários de dispositivo, os textos e conceitos forjam a prática específica de realização de cada projeto. As imagens dos filmes são aquelas editadas e selecionadas dentro do universo de imagens

produzidas na experimentação dessa forma, que se configura como um dispositivo. Os filmes são como ensaios sobre as experiências ensejadas pela realização do dispositivo, que provocam inquietações e reflexões posteriores sobre as questões exploradas. Dessa forma, o documentário de dispositivo tem muitos pontos em comum com a proposta de Bourriaud de estética relacional, ao mesmo tempo que guarda propriedades próprias do cinema. Por um lado, opera um dispositivo que enseja relações como durações a serem experimentadas. Por outro, desenvolve uma montagem a partir dos registros do exercício do dispositivo inserido dentro de uma proposta, trama ou narrativa. Esses dois momentos, da produção e edição são catalisados pela presença inexorável da câmera. Se a forma das artes plásticas contemporâneas vistas pelo viés relacional são os encontros fortuitos de efeitos duradouros, nesses documentários a forma é uma mistura desses encontros com a escrita autoral do processo de edição. Uma *forma* que adquire consistência não apenas no jogo das interações humanas da operação do dispositivo, mas também no enredo no qual essas se inserem, logo no espectro de relação passível com o espectador.

A invenção de relações entre sujeitos apontada por Bourriaud (2007) incorpora o espectador. Similar ao apontado pelo autor, o filme se torna um rosto, que chama e invoca a responsabilidade, o vínculo em relação ao outro. “Quando o artista nos mostra alguma coisa, ele expõe uma ética transitiva que situa sua obra entre o “olhe-me” e o “olhe isso” (2007: p.33). Na concepção de Serge Daney, *apud Bourriaud* (2007: p.33), toda forma é um rosto que chama para o diálogo. A forma filme é uma mistura de encontros que adquire consistência e sentido não apenas no jogo das interações humanas da operação do dispositivo, mas também no espectro de relações possíveis com o espectador. O filme é um vetor de encontros possíveis com os espectadores, que são convidados a saírem da posição de receptor passivo e provocados a ter uma atitude ativa de reflexão - talvez, melhor dito, de refração através do que vivenciam. Essa provocação é feita em alguns casos pela inserção no filme de elementos que assumem uma função anti-ilusionista e autorreflexiva.

Os filmes-ensaios dos documentários de dispositivo são marcados por continuidades e descontinuidades inesperadas, diferentes temporalidades, múltiplas vozes e dimensões do falar. A forma que visa ser rosto incorpora diferentes vozes, explícita e interroga o próprio falar por narrativas polifônicas e polissêmicas. São dissolvidas as diferenças entre ficção e realidade ao ponto de tornarem estéreis as discussões sobre os limites e a própria pertinência dos termos. Os filmes remetem para a dissolução e o abandono dessas categorias no sentido tradicional, como uma dicotomia, e parecem destacar o caráter inventivo da criação de realidades de cada pessoa. É como se o tratamento criativo do real gerasse um vetor de realidades por personagens, equipe e espectadores, em diferentes

momentos através da realização e recepção do filme. O dispositivo é um desafio grávido de experiências. Quanto mais ricas as experiências pessoais e concretas resultantes, mais funciona: mais intensos, os efeitos; mais duráveis, os afetos.

Link de Vilém; Dispositivo

Link para [Jogo de Cena](#); [Estética Relacional](#) ; Dispositivo

## Dispositivo

Para os peixinhos do aquário,  
quem troca a água é Deus.

Mário Quintana

Entende-se dispositivo aqui, em um sentido amplo e prático, a partir do conceito de Foucault, que representa um conjunto específico de campos de força e elementos heterogêneos, técnicos, arquitetônicos, discursivos, afetivos, filosóficos, morais. Nas palavras do próprio: “tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos (Diss. et écrits, v.III, p.299-300). Como resume Agambem (2009: p.29), sobre Foucault, o dispositivo é uma rede que se estabelece entre um conjunto linguístico e não-linguístico de elementos, com uma função estratégica concreta e se inscreve numa relação de poder. Um dispositivo é resultante do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. Essa categoria tem uma função central no pensamento de Foucault porque o retira das discussões do que ele criticou como universais.

Segundo Parente (2007), a origem da noção de dispositivo está relacionada ao pensamento relacional dos estruturalistas, mas a categoria está diretamente associada ao pensamento de Michel Foucault e a outros filósofos franceses como Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard. Para estes, os dispositivos promovem agenciamentos no corpo social e se inscrevem nas palavras, nas imagens, nos corpos, nos pensamentos e afetos. Foucault fala de dispositivos de poder e saber, Deleuze, de produção de subjetividade, Lyotard, de dispositivos pulsionais. A única regra comum, conforme Parente (2007) é que os efeitos sejam intensos e os afetos duráveis.



Como apresenta Parente (2007: 10), a grande vantagem de se pensar pela categoria do dispositivo é que pode se escapar das dicotomias que estão na base da representação (sujeito e objeto, imagem e realidade, linguagem e percepção).

“O dispositivo é, portanto, por natureza rizomático, o que, de certa forma, nos permite dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos – linguagem e percepção, discursivo e afetivo, sujeito e objeto, arte e tecnologia, pré-cinema e pós-cinema etc. – como criam falsas oposições. Por outro lado, nos permite entender o dispositivo para além de suas determinações técnicas ou materiais.” (Parente, 2007: p.10)

Uma série de teóricos do cinema vão refletir sobre o dispositivo do cinema, como Raymond Bellour, Anne Marie Duguet, Noël Burch, André Gaudreault, Tom Gunning, Jacques Aumont, por múltiplas perspectivas. Depois esse conceito se dissemina por outros campos teóricos como da artemídia (fotografia, vídeo, instalações, interfaces interativas, videogame). Embora não se possa afirmar que a utilização desses dispositivos seja uma consequência direta das reflexões textuais dos filósofos acima, se pode associar a origem desse tipo de projeto cinematográfico com as produções textuais filosóficas mais amplas que colocaram em questão o poder de representação da linguagem cinematográfica como um espelho do real. Nos termos flusserianos, é difícil não ver o nascimento desses procedimentos como estando associados às reflexões textuais sobre linguagem e ao *linguistic turn* em geral.

Link de [Documentário de dispositivo](#); Dispositivo criador de um si profissional

Link para [Documentário de dispositivo](#); Dispositivo criador de um si profissional

## **Estética Relacional**

A arte não é mais do que um meio de fazer a vida mais interessante que a (própria) arte.

Robert Filliou

Para Bourriaud (2009), a compreensão da arte contemporânea em geral, com seu caráter processual e comportamental, se enriquece quando realizada em função de noções interativas, convivenciais e relacionais. A problemática da arte passa a ser vista a partir das possibilidades de se criar novas formas de relação no mundo no interior de um campo prático – história da arte – marcada pela representação das relações já existentes (Bourriaud, 2009: p.12). Diante da padronização e previsibilidade das relações humanas inseridas nas dinâmicas de espetacularização, mercantilização e profissionalização da vida cotidiana, as experimentações criativas podem fornecer possibilidades férteis para novos vínculos sociais. Arte para Bourriaud pode ser vista como uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos. Arte relacional como interstício social.

Ainda para Bourriaud (2009: p.17), as manifestações artísticas contemporâneas se mostram fragmentadas, isoladas, “sem uma visão global do mundo que possa lhes conferir o peso de uma ideologia. Não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica”. Elas abandonam o projeto de reconstrução totalizante para efetuar pequenas modificações, para oferecer pequenas possibilidades de modificação. A modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, reinvenção do cotidiano da vida. A possibilidade de uma arte relacional consiste em tomar como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social e não a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado. Não mais um objeto pronto e acabado, mas uma duração a ser experimentada, aberta para uma discussão ilimitada, “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre o observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido.” (2009: p.21)

Link de [Documentário de dispositivo](#); [Webdocumentario: engajamento criativo](#)

Link para [Documentário de dispositivo](#); [Webdocumentario: engajamento criativo](#)

## Jogo de Cena

O pior inimigo, todavia, que podes encontrar, és tu mesmo;  
lança-te a ti próprio nas cavernas e nos bosques.  
Solitário, tu segues o caminho que te conduz  
a ti mesmo!  
Zaratrusta

Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes famosas e não tão famosas interpretaram as histórias contadas pelas personagens escolhidas. Desse processo nasce *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. O filme é uma sucessão de depoimentos de mulheres contando histórias de suas vidas. A grande maioria de rostos são desconhecidos, atrizes e não atrizes, e uma parte é de atrizes brasileiras famosas como Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão que interpretam o depoimento de outras. O jogo se estabelece desde o começo do filme, já que o primeiro depoimento é de uma moça simples que queria ser atriz e estaria realizando seu sonho desde que ingressou em um grupo de teatro comunitário. Mais adiante, uma outra jovem se apresenta como aspirante a atriz. Daí por diante, a rerepresentação das mesmas histórias só intensifica o jogo entre real e ficcional. Enxurrada de intimidades e confissões que chegam a causar desconforto. As falas das atrizes e não-atrizes se confundem. Algumas atrizes se emocionam bastante e não conseguem dar sequência à interpretação, passando a dialogar com Coutinho sobre as próprias dificuldades de interpretar e os procedimentos. Marília Pêra mostra como o cristal japonês ajuda a simular o choro e ainda dá uma dica ao espectador: “quando a pessoa chora de verdade, ela não quer mostrar”.

Neste filme, Coutinho leva ao limite uma ideia muito explorada em sua obra: o fato dramático é produto de um ato de interação, de um encontro único que não se repetirá. A entrevista é o núcleo dos dispositivos de filmagem de Coutinho. Em seus documentários, a câmera pode até ser esquecida, mas não pode ser escondida. O dispositivo é o catalisador do imaginário, através do qual a pessoa se torna um ator natural e constrói seu personagem. Como apresenta Migliorini (2010), em *Jogo de Cena* (2007), com a passagem entre a história vivida por alguém e a interpretação da atriz, a história se desdobra. Uma duplicação que insere nessas imagens uma suspensão em relação aos seus pertencimentos; quem fala? de onde vejo? O trabalho das imagens faz, assim, coabitarem dois tempos: o da reflexão e o do evento. O que Migliorini destaca é que essa dobra da

imagem representa um gesto de insubordinação, pois ela não se organiza dentro de uma relação de pertencimento com o que narra. Essa característica coloca *Jogo de Cena* em um regime de imagens no qual afetar a realidade e ser afetada por ela são gestos inseparáveis e contíguos.

O caráter lúdico se instaura em função da explicitação do dispositivo para as pessoas que participam e para os espectadores logo no início do filme. Diferente de outros documentários como *O Fim e o Princípio* (2006), do próprio diretor, e *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, por exemplo, o dispositivo não está explicitado apenas para os realizadores e os espectadores, mas também para aqueles que participam como personagens ao serem filmados. Emerge, assim, com maior presença a questão da performance dessas pessoas. Não é difícil imaginar inclusive um caráter competitivo entre as pessoas que participaram do projeto, pois, uma vez que elas aceitaram participar, presume-se que queiram ver suas performances incorporadas ao filme. No entanto, elas já sabem de antemão que apenas algumas serão selecionadas. Os espectadores são envolvidos no jogo a partir do momento em que eles são avisados do dispositivo, mas não são esclarecidos dos limites entre real e ficção. Eles não sabem quais personagens estão realmente contando suas histórias, ou quando são atores representando outras histórias, ou quando são atores representando suas próprias histórias ou medos.

Link de [Espelho Partido](#)

Link para [Filmefobia; Eduardo](#)

## **Eduardo**

O acaso no documentário é Deus

Eduardo Coutinho

A obra de Eduardo Coutinho se situa na tradição de arte autorreflexiva, caracterizada pelo anti-ilusionismo, na qual há a intenção de o espectador deixar de ser um receptor passivo e passar a ter uma atitude reflexiva perante as imagens. Para isso, as imagens deixam de ser tratadas como realidade. Como aponta Dias:

“Em oposição ao ilusionismo, temos a arte auto-reflexiva, caracterizada pelo anti-ilusionismo, que tem por objetivo desmitificar a arte, fazendo com que o

espectador deixe de ser passivo e tenha uma atitude reflexiva perante as imagens. Aqui se situa a obra de Eduardo Coutinho, cujas imagens deixam de ser tratadas como realidade. A única realidade/verdade se torna o meio em que foi produzida a imagem e o discurso que a compõe. Nesta arte, vários são os mecanismos para a ruptura da ilusão. As regras do cinema clássico são quebradas, a continuidade dá lugar à descontinuidade, os cortes podem ser bruscos, som e imagem não são necessariamente sincrônicos, a impressão de profundidade pode ser anulada, equipamento e equipe passam a integrar a cena. Revela-se, assim, a presença do autor, que direciona o olhar do espectador a partir de sua opção de posição da câmera, de organização dos fragmentos de modo que o que nós assistimos é consequência da intervenção e da visão do artista perante o real.” (Dias, 2003: p.62)

Seguindo a linha do cinema-verdade, Coutinho utiliza uma série de procedimentos metalinguísticos que colocam o espectador diante das condições de produção do filme:

“A hipótese é de que os procedimentos metalinguísticos em Coutinho permitem adentrar os mecanismos de produção do filme, quebrando, assim a ilusão de que o filme seria uma cópia ou “espelho do real”, ao mesmo tempo apontando a realidade do processo. A metalinguagem revela o dispositivo cinematográfico, voltando-se para a sua própria estrutura, e essa autorreferencialidade gera a autorreflexividade.” (Dias, 2003: p.9 e 10)

Como o título da tese de Dias: a metalinguagem é o espaço do real nos documentários de Eduardo Coutinho. A ilusão de realidade objetiva é constantemente negada, mas o realismo se mostra como uma meta final. Seus filmes são marcados por uma recusa pela transparência e por uma preocupação radical de não construir efeitos de sentido extrínsecos à cena filmada. A metalinguagem não é apenas para reafirmar a impossibilidade do discurso ser real, mas, principalmente, para explicitar escolhas, opções que o cineasta faz, reveladas na forma de filmar e no que está sendo filmado, justamente seu traço autoral. Em oposição ao ilusionismo e, comprometido com uma atitude reflexiva, Coutinho utiliza mecanismos e procedimentos metalinguísticos como expor a câmera, a equipe e o processo de abordagem e aproximação aos entrevistados.

A entrevista é o núcleo dos dispositivos de filmagem de Coutinho, entendido dispositivo como o conjunto de disposição dos elementos de interação e filmagem. Seu método de entrevista tem certas particularidades. Uma equipe de pré-produção levanta todas as informações necessárias de um grupo de pessoas, incluindo dados, histórias e vídeos. Com esse mosaico de informações, é elaborado um roteiro de filmagens, uma espécie de guia, aberto o suficiente para as imprevisibilidades. Coutinho não participa da pré-pesquisa, apenas da seleção das pessoas a serem entrevistadas a partir das informações levantadas. A seleção é feita em função das histórias, dados e do vídeo, que traz gestos, postura, dramaticidade de cada um. Coutinho não tem contato com o entrevistado até o momento único da filmagem, quando o relato do entrevistado é tão novo para o entrevistador como será para o espectador depois. Há suposições e pressentimentos, mas a entrevista só se define no momento da interação, inclusive a locação, negociada com cada entrevistado no momento da entrevista. A postura do entrevistador é basicamente manter a fluência do entrevistado, com algumas intervenções para levantar temas e histórias, incentivar o relato ou ajudar na clareza das informações transmitidas.

Nos documentários de Coutinho, a câmera pode até ser esquecida, mas não pode ser escondida. O dispositivo é o catalisador do imaginário, através do qual a pessoa se torna um ator natural e constrói seu personagem. Na linha do CineTranse de Jean Rouché, a Câmera de Coutinho capta justamente a alteração única e singular proporcionada pelo dispositivo. Como o próprio diz:

“Eu filmo uma pessoa, ela é uma pessoa. Eu vou editar, ela é um personagem do filme; eu esqueço que ela é uma pessoa, ela é um personagem. Eu acredito e acho essencial que a pessoa construa seu autorretrato, com tudo o que tem de imaginário.”<sup>33</sup>

E o diretor parece seguir sua metáfora, se o acaso no documentário é Deus, ele está no particular:

“Disseram que eu tinha meia hora para falar e aceitei o convite. Mas, como vou sempre preparado para falar cinco minutos quando me dizem que tenho meia hora, trouxe umas frases roubadas dos outros, pois somente me interessam as coisas que são dos outros. Desse modo, trouxe uma série de frases desconexas, são provocações não necessariamente relacionadas,

---

<sup>33</sup>Eduardo Coutinho. In: José Carlos AVELLAR, A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho, *Cinemas*, 22: p.67.

mas das quais gosto muito. A primeira frase é de Agnes Varda, que fala sobre documentário: ‘A partir do momento em que as pessoas lhe (sic) esquecem, você começa a ter talento.’ É uma passagem interessante como provocação. A outra frase é de Walter Benjamin, sobre a arte da narração: ‘Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada.’ A terceira frase é de um historiador de arte chamado Aby Warburg que diz assim: ‘ Deus está no particular’. Algumas pessoas fazem paráfrase desse trecho dizendo: ‘A totalidade possível está no coração do particular’.<sup>34</sup>

Link de [Jogo de Cena](#)

Link para [Jogo de Cena](#)

## Filmefobia

Criar é a emcanipação da dor e do alívio da vida;  
mas, para o criador existir,  
são necessarias muitas dores e transformações.  
Zaratrusta

Filmefobia (2008) se apresenta como um making of (fictício) de um documentário (também fictício) no qual fóbicos encaram suas fobias. Em Filmefobia, o crítico Jean-Claude Bernadet interpreta um documentarista chamado Jean-Claude, que busca obsessivamente filmar aquela que ele considera a única imagem verdadeira: a do fóbico diante de sua fobia. Em sua mansão sinistra, ele realiza e filma uma série de experimentos nos quais submete pessoas a suas mais diversas fobias completamente atadas. Assim, seguem-se registros desde os clássicos medos de altura, escuro e sangue, à coisas inimagináveis, como medo de anões, estátuas, vento e ralos de banheiro. Aqueles que participam como fóbicos são pessoas de fato fóbicas, atores representando fóbicos e atores de fato fóbicos. Partindo da pergunta “qual a sua fobia?”, o filme mostra atores e não atores encarando seus medos, com reações que variam da calma ao completo pânico. O próprio diretor, Kiko Goifman,

---

<sup>34</sup>Eduardo Coutinho. “Eduardo Coutinho, Ismail Xavier e Jorge Furtado”, p.111. In: MOURÃO, M. D. e LABAKI, A (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

participou das filmagens como personagem e, segundo ele, desmaiou três vezes ao se submeter a sua fobia de sangue. O filme é marcado também pelo processo de perda da visão que o crítico Jean-Claude está passando em sua vida real.

As imagens alternam entre aquelas produzidas dentro desse dispositivo com registros do processo produtivo. Da mesma forma, se alternam narrações em off do personagem Jean-Claude com as do diretor Kiko Goifman. Nas suas várias camadas, *Filmefobia* se apresenta como uma mistura de filme, ensaio, jogo, no qual proposições contrárias são simultaneamente sustentadas, articulando de maneira indistinta diversas instâncias narrativas. *Filmefobia* é marcado pela instabilidade, ambiguidade e indeterminação entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, público e privado, intimidade e visibilidade, verdade e ficção.

Além do jogo do real e ficcional, a performance se encerra em si mesma. *Filmefobia* é uma construção de performances enredada por uma trama ficcional e metaficcional.<sup>35</sup> Nesse sentido, há uma diferença fundamental em relação a *Jogo de Cena*. Enquanto em *Filmefobia* as performances são catalisadas por uma trama ficcional e, posteriormente, os registros dessas performances são inseridos em um filme orientado por tal trama, em *Jogo de Cena*, as performances são fertilizadas pela demanda por uma história pessoal e os registros são inseridos pela edição em uma trama documental onde o real é apenas o jogo das experiências de metalinguagem engendrado. Em *Jogo de Cena*, apesar de se problematizar e jogar com a dicotomia real/ficcional, parece que o compromisso exploratório dos metafeitos reais do dispositivo ainda está mais presente. *Filmefobia* parece estar um passo mais adiante no caminho em direção à dissolução entre real/ficcional, ainda que jogue esse jogo. Em ambos os filmes, o espectador se pergunta em alguns momentos: será má pessoa real ou um ator representando? No entanto, em *Jogo de Cena*, essa questão é uma espécie de âncora, enquanto em *Filmefobia*, o espectador é levado pela maré da trama. Enquanto Coutinho se preocupa, no processo de edição, em não acrescentar sentido às imagens, Kiko não apenas as insere em uma trama barroca própria como usa essa trama como catalizadora das performances.

Link de [Jogo de Cena](#)

Link para [Terra Deu, Terra Come](#)

---

<sup>35</sup>Nesse sentido, é sintomática a participação de Zé do Caixão, comentando as imagens na ilha de edição.



## Terra Deu, Terra Come

O deserto cresce. Ai daqueles que oculta desertos

Zaratrusta

Em Terra Deu, Terra Come (2010), um garimpeiro de pedras preciosas de 81 anos, Pedro de Almeida, coordena as cerimônias do velório e cortejo fúnebre de João Batista, que teria morrido com 120 anos. O ritual acontece no quilombo de Quartel Indaiá, distrito de Diamantina, Minas Gerais, Brasil. Descendente de escravos que trabalharam na extração de diamantes, Pedro é um dos únicos da região que conhece os cantos e versos vissungos, as cantigas em dialeto banguela cantadas durante os rituais fúnebres, que eram muito comuns nos séculos XVIII e XIX. O filme se passa durante as 17 horas do velório, passando por momentos de risos, rezas, silêncios e muitas estórias contadas por Pedro, como narrativas cosmogônicas e pactos com o diabo, convivência com espíritos e a criação da morte. A montagem reproduz o clima mágico e misterioso das histórias de Pedro. Não se sabe os limites do real, nem o que é cinema nem o que é a própria vida.

Aos poucos, o que parecia apenas o registro de uma tradição cultural em extinção começa a tornar-se mais instigante. Durante o filme, Pedro canta e conta não só para a equipe de filmagem e para os espectadores, mas também para seus filhos, netos, sobrinhos e jovens em geral que se agregam ao cortejo aparentemente nada familiar a eles. No final, então, é feita uma revelação. Todo o funeral e cortejo era uma grande simulação. O corpo do suposto morto era um tronco de bananeira, que ganha vida, história e significado através da realização do documentário. O dispositivo se concentrou na filmagem desse funeral, simulado por Pedro e a equipe do diretor Rodrigo Siqueira, ao resgatar e reviver as tradições dos cantos e versos vissungos. Assim, como outros documentários de dispositivo, a realidade filmada e contada não existia anteriormente. O desafio é realizar a simulação diante das câmeras que catalisa novas realidades, que recriam, transformam a tradição através do projeto cinematográfico. Enquanto João Batista está atravessando um ritual de passagem da vida para morte, os cantos vissungos transitam da morte para a vida.

Link de [FilmeFobia](#)

Link para Pensamento imagético: [além das dicotomias](#)

## Pensamento Imagético: além das dicotomias

Eu sigo novas sendas e encontro uma linguagem nova;  
à semelhança de todos os criadores,  
cansei-me das línguas antigas.  
O meu espírito já não quer correr com solas gastas  
Zaratrusta

Como grande parte da produção recente brasileira de projetos aos que podemos chamar de documentário de dispositivo, *Jogo de Cena*, *Filmefobia* e *Terra Deu, Terra Come* não abandonam por completo a ideia de realidade. O que fazem é desistir de representá-la de uma forma unívoca. Instauram outras relações com realidades fragmentadas. Parece interessante refletir como esse pensamento imagético se constrói. *Jogo de Cena* explora o universo das performances e histórias pessoais femininas. *Terra Deu, Terra Come* forja uma simulação que traz consequências reais para uma tradição em extinção. *Filmefobia* como uma investigação sobre o medo. Como o próprio diretor afirmou em entrevista, *Filmefobia* nasceu da ideia de se fazer um filme sobre o medo. “Pode-se abordar o medo de uma forma macro, por exemplo, o medo americano e europeu do terrorismo ou o medo brasileiro da violência. A abordagem de *Filmefobia* é sobre o medo na esfera íntima, fobias individuais. Existe ainda um segredo em torno da questão das fobias. É um tabu, muitos sofrem com fobias, mas são poucos os que falam disso publicamente. O filme também é sobre uma experiência radical humana, vivida por Jean-Claude, com seus dilemas e suas dificuldades.”<sup>36</sup> Na mesma entrevista, Kiko afirma que a intenção entre misturar fóbicos e atores foi exatamente para que fique nebuloso e se levante uma série de discussões sobre o status do real e do falso. Para explorar a questão do medo, o diretor não escolheu um documentário textual, discursivo, mas também não escolheu uma narrativa ficcional no sentido mais tradicional. Optou por um documentário de dispositivo que explicitamente mantém a indeterminação entre real e ficcional para abordar uma coisa concreta em um contexto específico: os medos das pessoas durante a participação no projeto. Essas pessoas vivem suas cenas inseridas numa configuração dos elementos cênicos que catalisam suas performances. É como se a experiência da metalinguagem convocasse o espectador a realizar o tratamento criativo da sua própria realidade.

Como apresenta Parente (2007: 10), a grande vantagem de se pensar pela categoria do dispositivo é que pode se escapar das dicotomias que estão na base da representação. O mesmo pode-se dizer dos documentários de dispositivo, são projetos imagéticos que se

---

<sup>36</sup>(<http://www.revistaviracao.com.br/artigo.php?id=2208>).

esquivam das dicotomias. Trabalhar com dicotomias é um sintoma de projetos que estão vinculados ao que Flusser se referiu pela metáfora da casa, como pensamentos imagéticos baseados em discursos espaciais com fronteiras bem demarcadas, ainda que os filmes sejam narrativos. Os documentários de dispositivo já parecem estar mais inseridos no universo nômade, como pensamentos imagéticos que se lançam em busca de experiências imprevisíveis, que não existiam previamente ao projeto. Eles se lançam em campos de potencialidade relacionais em busca de interações férteis de experiências com as pessoas abordadas. O dispositivo é um desafio grávido de experiências. E sua realização, uma aposta. Quanto mais e mais ricas as experiências pessoais e concretas resultantes, mais funciona o dispositivo, mais intensos são os efeitos, mais duráveis os afetos.

De qualquer forma, permanece a questão: podem esses projetos contribuir com alternativas de vínculos sociais que se diferenciem da padronização relacional da sociedade do espetáculo? Certamente, projetos como esses evidenciam as marcas trazidas pelo domínio das imagens técnicas. Resta saber até que ponto trazem consigo repercussões extratextuais, na vida e nas relações de realizadores, participantes e espectadores. Terra Deu, Terra Come se diferencia nesse sentido, pois o que justifica o dispositivo é justamente as reverberações concretas e reais que a sua experimentação pode trazer fora do universo da linguagem cinematográfica. Estaria, entretanto, como coloca Feldman (2010), toda a ambiguidade desses projetos trazendo uma potência estética que pode ser lida como marca de um cinema que se reconhece como crítico aos poderes e saberes dominantes (evita reduzir toda complexidade a posições dicotômicas), mas que também pode ser pensada como aquilo que politicamente legitima a incidência do poder sobre a vida em situações de exceção? Como enfatiza o filósofo Vladimir Safatle, em *Cinismo e falência da crítica*, “a indeterminação tornou-se um padrão hegemônico de normatização social” (2008, 16). Um paradoxo entre um procedimento potente esteticamente e tão impotente politicamente.

Como desenvolvido em outro momento, para Flusser, estamos prestes a viver o surgimento de uma utopia – sem chão -, uma ausência de lugar onde o homem possa parar, que se desenvolve na integração entre as tecno-imagens e a telemática, comparada a um imenso formigueiro. No universo das tecno-imagens, as antenas das formigas desprezam o universo das estruturas objetivas, afirmam a liberdade de sua criação na concretude única de sua superficialidade. Há um encolhimento das reivindicações pessoais pela falta de interesse pelo grande, pelo geral. O engajamento no concreto e vivido acontece na criação pessoal: política como arte, sinônimo de criatividade. Estaria nesse engajamento concreto e pessoal a potência política desses documentários de dispositivo contemporâneos? O desenvolvimento dos webdocumentários parece ter mais possibilidades nesse sentido.

Link de [Terra Deu, Terra Come](#)

Link para [Webdocumentario de dispositivo](#)

## **Webdocumentário de dispositivo**

Seja qual for a coisa que eu crie e o amor que lhe tenha,  
em breve devo ser adversário e o adversário do meu amor:  
assim o quer a minha vontade.  
Zaratrusta

Como constatou Gérard Leblanc: “Atualmente é necessário confrontar o dispositivo cinematográfico às novas possibilidades criadas pela interatividade.” (2009: 7) O cinema documentário não é uma exceção: nos últimos anos, a interatividade transformou certas práticas do cinema documentário, em todas as suas etapas, da criação à recepção. Do ponto de vista das modalidades de difusão e de recepção, novas formas de documentário se somaram aos formatos tradicionais do curta e do longa metragem. Uma destas novas modalidades, talvez a principal, é o webdocumentário. Esta trabalha com obras híbridas onde, ao invés da tela do dispositivo de recepção do documentário linear, o espectador encontra uma interface interativa que o transforma em uma espécie de interator como em outros campos de arte interativa (Paquin, 2006). Na experiência de interação, o corpo da pessoa é convidado a interagir fisicamente com a obra (Gaudenzi, 2009). Estabelece-se, assim, uma relação criativa entre as pessoas e o conteúdo através da interface.

A interatividade transforma o documentário de tal forma que ela exige uma reconsideração estética do mesmo. É necessário um esforço de redescrição criativa de um novo vocabulário de referências teóricas para interpretar as obras e potencializar suas possibilidades de realização. No sentido de tentar contribuir nesse processo, nos parece fértil buscar desenvolver uma perspectiva relacional, análoga à forma como Bourriaud (2009) compreende a arte contemporânea em geral, com seu caráter processual e comportamental, em função de noções interativas, convivenciais e relacionais. Diante da padronização e previsibilidade das relações humanas inseridas nas dinâmicas de espetacularização, mercantilização e profissionalização da vida cotidiana, as experimentações criativas podem fornecer possibilidades férteis para novos vínculos sociais.

O desenvolvimento da interatividade no webdocumentário traz questões que já se encontravam na criação artística contemporânea de teor interativo e na tradição do documentário, sobretudo, nos chamados documentários de dispositivo. Elementos de ambos pensamentos estéticos são necessários à redescrição criativa dos novos termos para se refletir sobre o webdocumentário. No entanto, da perspectiva relacional sugerida por Bourriaud, é preciso também buscar incorporar ao debate contribuições sobre o contexto mais amplo das relações humanas e das transformações tecnológicas e comunicacionais, presentes na atualidade e diretamente vinculadas a esse campo ainda incipiente. Pelos cenários esboçados por Flusser, o campo começa a surgir como um vetor de pensamento imagético marcado pelo engajamento criativo, no qual a questão da indeterminação e do corpo no processo criativo assumem um papel fundamental. O webdocumentário Highrise<sup>37</sup> (2010-2013), de Katerina Cizek, produzido pelo Office National du Film du Canada (ONF), indica algumas veredas possíveis de desenvolvimento do campo, quando visto pelas contribuições de Flusser.

O campo ainda incipiente chamado de webdocumentário ou ciberdocumentário comporta uma diferença tecnológica na relação com o espectador, que traz um leque incomensurável de implicações e possibilidades ainda pouco exploradas. Estas novas formas, geralmente híbridas, ou transmídias, na definição de Henry Jenkins, propõem uma interface ao invés de uma tela. Com ela, o espectador interage em outra dimensão com a obra além da configuração da relação que tem nos documentários lineares. Esta transformação do dispositivo não é banal, ela transforma o próprio estatuto do espectador e requer uma nova nomenclatura. Como afirma Louis-Claude Paquin (2006: 15): “Com as interfaces a manipulação direta, os espectadores tornam-se interatores. A interatividade é a relação que une as pessoas ao conteúdo. A interface é o dispositivo que permite o controle e o acesso ao conteúdo”. Assim, a recepção do webdocumentário comporta atividades de realização. O documentário linear é um vetor de encontros possíveis com os espectadores, mas a obra é finalizada antes da recepção. O webdocumentário pode ser finalizado em algum momento, mas não termina na sua projeção na web. Pelo contrário, a projeção de sua interface na web é uma forma de começo, ainda que tenha uma etapa de concepção e realização anterior. Não sabemos para onde vai se desenvolver esse campo, por enquanto, talvez apenas por estar neste estágio inicial, os webdocumentários precisam conceber em cada caso a configuração de seus dispositivos de interação, de maneira que os vemos como documentários de dispositivo que ganham possibilidades mais amplas.

Quando o documentarista linear parte para suas filmagens, ele não sabe o que vai encontrar. Parte ao encontro do acaso. O documentário de dispositivo linear pode ser visto

---

<sup>37</sup><http://highrise.nfb.ca/>

como um pensamento imagético que enseja experiências concretas, um vetor nômade que se lança ao encontro de alteridades. O webdocumentário potencializa essa característica, ao se lançar como um dispositivo de interação no formigueiro telemático esboçado por Flusser. O pensamento em superfície ganha interface. O webdocumentário se projeta como uma função telemática, onde as constantes são dadas pelo dispositivo e as variáveis, pelas interações com os interatores em um work in progress nômade, sem ponto de chegada, que pode se reverberar em um leque rizomático e indefinido de formas. Assim como no formigueiro telemático, essas reverberações dependem do engajamento criativo dos interatores, na criação pessoal como política. Por essa perspectiva, talvez um dos principais desafios que podem ser visualizados, por enquanto, é até que ponto o dispositivo do webdocumentário pode lutar contra os programas do aparelho, sem reproduzir a dinâmica da caixa-preta e transformar o interator em uma espécie de funcionário subversivo. Como atuar como pensamento imagético sem apenas programar acasos prováveis? Ou, em outros termos, como o dispositivo pode preparar uma interação lúdica que fertilize a criação e seus acasos improváveis?

Já existe uma ampla gama de projetos que são identificados e se autodenominam webdocumentários ou ciberdocumentários. As propostas variam muito entre projetos como Interview Project, La Vie a Sac, Insitu, Prison Valley, Goa Hippy Tribe. Há uma grande variedade de formatos que configuram modos de interatividade. Gaudenzi (2009) os resumiu nas seguintes formas: experimental, participativo, conversacional e hipertextual. Estes modos implicam o público em diferentes graus de participação. As possibilidades de intervenções criativas na participação do público é decrescente (do experimental ao hipertextual), sendo o modo experimental o que oferece maior margem de manobra ao interator. Há uma relação direta entre essas possibilidades e a imprevisibilidade do resultado: quanto maior a liberdade proporcionada pela interatividade, mais imprevisível será o resultado obtido. No caso da interatividade hipertextual, por exemplo, os caminhos a serem percorridos já estão previamente traçados, o interator pode passar de um ponto a outro mas não interfere no conteúdo da obra. Nos termos de Flusser, suas escolhas parecem estar vinculadas mais a acasos programados pelo dispositivo, ainda que ele seja uma forma de subverter os programas do aparelho. Já na interatividade experimental, a possibilidade de utilização de mídias locativas (pelo GPS, por exemplo) inclui inúmeras variáveis ao processo da interatividade, tornando a obra um sistema aberto e dinâmico.

Highrise demonstra como as etapas de criação e de recepção, geralmente distintas no documentário linear, se entrecruzam no webdocumentário. O desenvolvimento do dispositivo e de grande parte do conteúdo vinculado é um trabalho de criação do autor, que precede a interação com o público. Mas, se no documentário linear, de forma geral, a

criação precede a recepção, no caso do webdocumentário estas etapas acontecem, em parte, de forma simultânea. As criações derivadas da interação se agregam como conteúdos à obra enquanto processo interativo. É na relação dessas criações interativas e o dispositivo elaborado pelo autor que residem, nos termos flusserianos, as possibilidades de se gerar acasos improváveis e, portanto, do processo criativo interativo desencadeado pelo dispositivo não se configurar como mero programa.

A imprevisibilidade e os acasos sempre foram parte constitutiva do documentário, em especial para as propostas que se lançam de forma mais vulnerável ao encontro com alteridades. Talvez o cinema documentário seja talvez o gênero cinematográfico onde o acaso pôde se desenvolver ao máximo. O diretor Stéphane Breton resumiu a questão com a seguinte frase: “A regra ética e artística do cinema documentário é de preservar o caráter imprevisto dos eventos que acontecem e a atitude improvisada (mas não impensada) que adotamos em relação aos mesmos.” (Lioult, 2007: 86) Lioult chamou esta prática documental de “cadrage de l’inopiné” (enquadramento do inesperado), que ele definiu como segue : “(...) les protocoles opératoires du filmage documentaire consistent souvent à établir un cadre (au sens physique, social, figuratif...) à l’intérieur duquel de l’imprévisible (auquel on se fie toutefois) peut se produire.” (Lioult, 2007: 86) Para Lioult, o gesto do documentarista é fundado na ideia de escolher o que enquadrar no fluxo imprevisível dos acontecimentos do real, o filme se constrói, assim, no encontro da intencionalidade do diretor (ele estabelece o quadro) com as séries de eventos do real. Nos termos de Flusser, nas interações da etapa de filmagem, a postura do director ou da equipe de filmagem concentra as possibilidades de acolher os acasos improváveis. O enquadramento desses é um gesto de improviso para o qual cabe à equipe apenas preparar-se da melhor forma possível.

Nos documentários de dispositivo, além da postura da equipe no momento da interação de filmagem, a elaboração do dispositivo contempla as potencialidades de acasos improváveis. É por isso que Coutinho, para quem o “acaso no documentário é Deus”, elabora uma forma singular de entrevista, núcleo de seus dispositivos de filmagem, voltada para a criação improvisada de personagens pela pessoa entrevistada na interação com a câmera e a equipe de filmagem. As indeterminações do documentário linear continuam presentes no webdocumentário, afinal, como dito anteriormente, parte da criação acontece independente da interação com o interator. Mas o webdocumentário também acrescenta mais uma dimensão de indeterminação ao documentário de dispositivo. A particularidade da inovação está na inclusão da indeterminação pela participação do interator no dispositivo.

Nesse sentido, a interação transforma a natureza da experiência do então espectador na medida em que o seu corpo é convidado a agir fisicamente dentro da obra. Como resumiu Sandra Gaudenzi :

*“If linear documentary demands a cognitive participation from its viewers (often seen as interpretation) the interactive documentary adds the demand of some physical participation (decisions that translate in a physical act such as clicking, moving, speaking, tapping etc...). If linear documentary is video, or film, based, interactive documentary can use any existing media. And if linear documentary depends on the decisions of its filmmaker (both while filming and editing), interactive documentary does not necessarily have a clear demarcation between those two roles [...]”* (Gaudenzi, 2009:22).

A interação corporal do interator e o dispositivo é fundamental nos acasos do processo criativo do webdocumentário. Como no universo nômade, a abertura do corpo do interator é primordial para sua experiência transformadora pessoal. Por parte da obra, a experiência propiciada depende dessa passividade diante da criação do interator. O processo criativo da obra depende da interação corporal do interator. A dimensão do corpo é essencial à análise da interatividade. Como aponta Chatonsky: “Estas obras [interativas] mobilizam claramente o corpo como nenhuma outra. (...) Com as obras interativas, tal mobilização torna-se um a priori metodológico.” (2004: 81). Assim como no universo nômade de Flusser, o corpo surge como a dimensão fundamental da experiência concreta e pessoal.

Bergson (1939;1941) já colocara em seus célebres estudos como o corpo introduz, no intervalo entre ação e reação, um “reservatório de indeterminação”, e justamente este intervalo que abriga a possibilidade da criação de uma nova forma. Já Deleuze (1983;1984) em seus trabalhos não menos conhecidos, explora o que acontece à imagem-movimento cinematográfica quando ela é submetida a um centro de indeterminação. No diálogo com essas referências, qual o estatuto da imagem no webdocumentário ainda incipiente? Quais as possibilidades de potencialização de seu processo criativo quando o dispositivo do mesmo surge de uma experiência relacional e se projeta como catalisador de outras baseado em campos de potencialidades de acasos improváveis? Não pretendemos aqui responder essas perguntas, mas sugerir esse cruzamento reflexivo a partir das indicações que a proposta concreta de Highrise vislumbra, quando a olhamos pela perspectiva de um pensamento imagético.



A estética do webdocumentário acentua uma tendência do próprio gênero documentário e de um mundo cada vez mais nômade: inclusão de indeterminações em seus processos. Chatonsky, Bergson e Deleuze apontam o corpo como o centro de indeterminação, assim como Flusser o destaca como componente fundamental da experiência relacional do universo nômade que emerge. Mas, a partir da perspectiva flusseriana, é nas relações entre o dispositivo e os interatores que reside a possibilidade dos acasos improváveis, imprescindíveis para se driblar o programa dos aparelhos, no engajamento estético e político. Todo esse quadro nos leva a esboçar uma espécie de imagem-relação já presente nos documentários de dispositivo e potencializada pela interatividade do webdocumentário.

Link de [Estética Relacional](#)

Link para [Highrise](#)

## Highrise

O Segredo não é correr atrás das borboletas.  
É cuidar do jardim para que elas venham até você.

Mário Quintana

As potencialidades do webdocumentário como forma de pensamento nômade podem ser ilustradas por um projeto marcado pela interatividade experimental. Produzido pelo Office National du Film du Canada (ONF), Highrise<sup>38</sup> (2010-2013), de Katerina Cizek, não apenas cumpre esse requisito como seu conteúdo coloca em questão a vida em grandes edifícios, talvez os últimos projetos arquitetônicos das casas em forma de formigueiros telemáticos apontadas por Flusser. O projeto abarca a participação criativa dos interatores de forma experimental, de maneira que ilustra o cruzamento dos cenários flusserianos da imagem técnica com as já clássicas abordagens de Bergson e Deleuze sobre imagem-movimento e imagem-tempo. Highrise é na realidade um conjunto de webdocumentários (entre outros formatos) sobre a questão das habitações verticais em grandes edifícios, comuns em cidades grandes por todo o mundo. O projeto é definido em seu site web como : “An Emmy-winning, multi-year, many-media, collaborative documentary experiment at the National Film

---

<sup>38</sup><http://highrise.nfb.ca/>

Board of Canada, that explores vertical living around the world.” O projeto nos impõe uma dificuldade por sua pluralidade, visto que ele se realiza ao longo de alguns anos, dando formas diferentes às questões das habitações verticais, em grandes cidades espalhadas pelo mundo.

Em Highrise, Out my window<sup>39</sup> (2012), a página de entrada apresenta o projeto como “Interactive views from the the glogal highrise – A 360o documentary by Kateria Cizek”. No site, nós podemos visitar virtualmente 13 apartamentos de grandes torres urbanas localizados em cidades como Montreal, São Paulo, Johannesburg e Chicago. O filme nos oferece três formas de navegação para a escolha do apartamento a visitar: podemos navegar por um mapa localizando os diferentes apartamentos, pelas fotos das faces dos residentes, ou por janelas representando os apartamentos. Uma vez escolhida uma das 13 localidades, o interator é conduzido a uma nova página onde visita, através de um dispositivo em 360 graus, o interior do apartamento. A visita é feita por imagens, áudio e também por vídeos. Escolhendo São Paulo, por exemplo, o interator poderá navegar por uma série de vídeos e imagens do apartamento de Ivaneti, moradora de uma ocupação no Bairro da Luz, e coordenadora do movimento sem-teto do centro de São Paulo. Além de percorrer estes diferentes ambientes, o interator também pode submeter suas próprias imagens e textos sobre sua experiência em grandes prédios urbanos. Estas imagens são acessíveis de diferentes formas, por temas, janelas, ou cores. Um guia pedagógico também é colocado à disposição do público, principalmente para que educadores possam utilizar o webdocumentário como uma ferramenta para trabalhar questões relacionadas à comunidade local. Como na descrição do projeto, a participação ativa do público é um fator necessário à própria existência da obra. É dessa forma que este webdocumentário não existe como um objeto fixo e o interator tem uma participação criativa na obra.

O caso de Highrise é emblemático da dimensão relacional do documentário. Highrise ilustra uma dupla natureza criativa dos projetos, ambas baseadas em experiências concretas de relações no momento da elaboração do dispositivo, na realização na web e a partir da web em reverberações exteriores. No próprio site encontramos na proposta do projeto:

*“Over the years, Highrise will generate many projects, including mixed media, interactive documentaries, mobile productions, live presentations, installations and films. Collectively, the projects will both shape and realize the Highrise vision: to see how the documentary process can drive and*

---

<sup>39</sup><http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow>

*participate in social innovation rather than just to document it; and to help re-invent what it means to be an urban species in the 21st century.”*

A visão de documentário deste projeto reside na experiência relacional entre os participantes e os dispositivos. A obra existe pelas relações que ela estabelece e o seu objetivo principal é de instigar novas formas de relações a partir de seus participantes. O dispositivo interativo vislumbra que novas relações sejam criadas não apenas entre o público e a obra, mas também entre o público e meio social. É a partir destas novas relações que a inovação social torna-se possível. Como um pensamento nômade, o webdocumentário se lança ao encontro da alteridade como uma função matemática e criativa com reverberações imprevistas exteriores ao exercício da linguagem.

Highrise se conforma nas constantes transformações alimentadas pela interatividade enquanto aspira a transformar relações sociais. Um dos projetos de Highrise, One Millionth Tower, foi desenvolvido com moradores do subúrbio de Toronto ao longo de anos. Como nota a diretora Katerina Cizec: “We’ve been working with the residents since 2009 and that’s very important to note: participatory and collaborative work needs the time to develop.” (Clark, 2011: 1<sup>40</sup>) Nesta entrevista, Cizec relata que o projeto One Millionth Tower tem sua origem na relação desenvolvida com os moradores e em suas experiências de habitação: “We had learned a lot from them about the conditions within which they live, and we wanted to harness their knowledge and creativity to envision a better highrise neighbourhood.” A diretora associou então os moradores a urbanistas, arquitetos, designers e programadores de informática, para criar uma plataforma web ilustrando novas formas de habitação.

Este projeto evidencia que o papel do criador do webdocumentário está principalmente nas relações que ele estabelece ao redor do tema abordado. Neste caso, o tema é a habitação urbana em arranha-céu. A partir da experiência da relação por anos com os moradores e os profissionais da habitação, a diretora elabora um dispositivo interativo. Através dele, o webdocumentário e as realidades abordadas permanecem em um diálogo constante, transformando-se mutuamente. Assim, Highrise nos mostra como o webdocumentário pode ser visto como uma arte relacional, que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social e não a afirmação de um espaço simbólico autônomo. Vislumbra pequenas modificações, novas formas de relação no mundo a partir de seu processo criativo rizomático, múltiplo, indeterminado. Como tal pode ser visto como uma nova forma de pensamento imagético e nômade que se direciona como prática de experiências diferenciadas daquelas programadas pelos aparelhos. Tenta mobilizar um

---

<sup>40</sup>Tracy Boyer Clark, Behind the scenes of NFB’s One Millionth Tower, November 22, 2011, <http://innovativeinteractivity.com/2011/11/22/behind-the-scenes-of-nfbs-one-millionth-tower/>

esforço crítico que coloca em questão a vida em arranha-céus através de um engajamento criativo que imagina mudanças concretas, para o qual não há qualquer garantia e muita indeterminação.

Link de [Webdocumentario de dispositivo](#)

Link para [Webdocumentario de dispositivo](#)

---

**PARTE IV**  
**ASCESE e ESCRITA VIRTUAL**

**Preceito de vida: cuidado de si**

a estrela cadente  
me caiu ainda quente  
na palma da mão

Leminsky

Foucault aponta na *Hermenêutica do sujeito* (2010: p. 444) que o cuidado de si não era um preceito exclusivo nem uma invenção do pensamento filosófico, mas um preceito délfico de vida altamente valorizado na Grécia antiga. A filosofia incorporou esse preceito como um compromisso e uma técnica que resultaram em um conjunto de atividades complexas e regradas, que se configuravam como práticas e exercícios em busca de um trabalho de construção de si, de modos e formas de se viver. O cuidado de si era um princípio de agitação que visava a um despertar, como um ferrão de um inseto que provoca a si mesmo um movimento: “O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (2010: p. 9).

Link de [Filosofia prática e cuidado de si](#)

Link para [Conversão do olhar](#)

**Conversão do olhar**

as janelas de uma casa  
não devem se abrir para a dos vizinhos

Plutarco

O preceito de inquietude existencial que marca o cuidado de si requer o exercício da conversão do olhar para si mesmo. É preciso buscar jamais perder-se de vista, manter o olhar em si mesmo e ter-se sempre sob os olhos. Nesse sentido, é preciso desviar o olhar da atenção aos outros. Alienar-se da agitação cotidiana, da curiosidade frívola, da bisbilhotice e do interesse nos detalhes da vida alheia. O tema era tão presente que Plutarco, por exemplo, escreveu um *Tratado da curiosidade*, no qual se refere à conversão pela seguinte metáfora prescritiva: “[...] as janelas de uma casa não devem se abrir para a dos vizinhos” (Plutarco). É preciso olhar para o que se passa na própria casa. Concentrar-se no caminho reto, na meta. Foucault (2010: p. 200) fala em uma concentração do tipo atlético, como para uma corrida, uma luta, diferente da concentração como decifração de si, como na prática monástica:

“Pensar na trajetória que nos separa daquilo a que queremos nos dirigir ou daquilo que queremos atingir. É nessa trajetória de si para si, que devemos concentrar toda a nossa atenção. Presença de si a si, por causa mesmo dessa distância que ainda existe de si para consigo, presença de si a si na distância de si para consigo: é esse, creio, o objeto, o tema desse retorno do olhar que estava posto nos outros e que devemos agora reconduzir, reconduzir precisamente não a si enquanto objeto de conhecimento, mas a essa distância para consigo mesmo enquanto somos sujeitos de uma ação que dispõe de meios para atingi-la, mas, acima de tudo, do imperativo de atingi-la. E o que há para ser atingido é o eu.”(2010: p. 200)

A conversão a si, portanto, não se confunde com um exercício narcísico de concentração na própria imagem. Não se trata de conhecer-se a si próprio ou reformular uma imagem de si, mas da concentração em um si a ser realizado como ascese, um permanente esforço de desfazer-se dos maus hábitos e das falsas opiniões para construir-se. A conversão também não implica um afastamento da interação política, mas, pelo contrário, é voltada para intensificar as relações com os outros.

Link de [Preceito de vida](#)

Link para [Recuo](#): Moral do Espetáculo e Entretenimento



## Recuo

Ri-te de ti próprio,  
antes que outros o façam  
Elza Maxuel

A *conversão a si* não representa um afastamento da vida política, como da interação da vida pública ou privada, da atividade profissional exercida ou da função social que se assume. Pelo contrário, a conversão a si implica buscar potencializar o exercício da relação de si para consigo como princípio norteador da ação na vida política e na forma cotidiana de interagir. O *cuidado de si* não é um exercício de isolamento social ou de alguma espécie de reclusão, mas justamente um recuo tático voltado para intensificar as relações sociais (Foucault, 2010: p. 485).

Nas palavras de Gros: “O autêntico retiro, exigido pelo cuidado de si, consiste em ter recuo em relação às atividades nas quais estamos empenhados, prosseguindo-as, todavia, para manter entre nós e nossas ações a distância constitutiva do estado de vigilância (Foucault, 2010: p. 485). É preciso manter uma soberania sobre si mesmo e reconhecer a participação na vida política e pública apenas como uma função exercida por si mesmo. A atividade social tem como princípio a relação de si para consigo mesmo. Não é de forma alguma, portanto, um convite à inação, mas ao agir bem – como, quando e onde convém. Ao invés de um indivíduo isolado, trata-se de uma forma de interagir com o mundo, na qual o recuo é o princípio regulador. A prática do cuidado de si é vista justamente como uma prática voltada para regular e reconfigurar a relação consigo mesmo e com o mundo (2010: p. 486).

Link de [Conversão do olhar](#)

Link para [Escolas: formas de vida](#)

## Escolas: formas de vida

Do lugar onde estou já fui embora.  
Manoel de Barros

Cuidar de si, dedicar-se a si, ocupar-se de si não era visto como uma atividade individual e independente. Os indivíduos aderiam às escolas de filosofia como se escolhessem uma forma de vida. Filosofar era escolher um modo de vida associado a uma escola, ou seja,



correspondia a se dedicar a um conjunto de atitudes e práticas, exercícios, baseados em dogmas comuns que justificassem esse mesmo modo de vida (Hadot, 1999: p.160). Na antiguidade tardia, as escolas eram instituições permanentes, até mesmo com personalidade jurídica, que duravam mesmo após a morte de seus fundadores. Eram lugares públicos, como ginásios, onde as atividades tinham um caráter amador – a maior parte dos filósofos, por exemplo, não recebiam honorários, em oposição aos sofistas (Hadot, 1999: p.150).

Ocupar-se de si requeria a ajuda de outros. Como diria Galeno, segundo Foucault (2010: p. 447), o homem ama demais a si mesmo para curar-se sozinho de suas paixões. Por isso, eram bastante comuns tanto as escolas como a atividade de conselheiro privado. Nas escolas, os indivíduos se tornavam discípulos e se dedicavam às práticas de si de cunho transversais e relacionais. A conversão a si tinha como meta realizar o modelo de sábio comungado pelos mestres e discípulos. O processo de aprendizado, a ascese, era inserida em uma coletividade. Mas o objetivo final era estabelecer determinadas relações consigo mesmo. Essas relações tinham uma modelo jurídico-político: ser soberano sobre si mesmo, exercer o domínio perfeito, ser plenamente independente, bastar-se, ter prazer consigo mesmo.

Link de [Filosofia prática](#)

Link para [Ascese: uma preparação](#)

### **Ascese: uma preparação**

Melhor jeito que achei para me conhecer  
foi fazendo o contrário.  
Manoel de Barros

Os preceitos délficos *conhece-te a ti mesmo* e *cuidado de si* são vinculados a um conjunto de práticas. A prática do filosofar se projetava como uma maneira de intermediação crítica em relação aos comportamentos culturais correntes e aspirava à realização pessoal de um ideal puro de como agir e se portar conformado pela noção do sábio. A filosofia se colocava como uma ascese, portanto, como algo que busca uma espécie de purificação do comportamento cotidiano e uma ascensão moral vinculada à *verdade*. Mas a verdade, diferente de como viria a ser na modernidade, não estava disponível de forma gratuita para

as pessoas, era preciso um trabalho, um esforço através de diversos exercícios, uma transformação de si para viver como um sábio.

A ascese antiga trazia a ideia de se dotar o indivíduo de algo que ele não tinha, de equipamento para se preparar para os acontecimentos da vida, assim como um atleta se exercita e treina para a atividade esportiva. E o treinamento de um bom atleta deve ser, destaca Foucault (2010: p. 286): “[...] o treinamento em alguns movimentos elementares, mas suficientemente gerais e eficazes para que possam ser adaptados a todas as circunstâncias, e para que possamos – sob a condição de serem também suficientemente simples e bem adquiridos – deles dispor sempre que necessário”. Tratava-se de uma espécie de formação atlética. O sábio “não aprende todos os movimentos possíveis, não tenta fazer proezas inúteis; prepara-se para alguns movimentos que lhe são necessários na luta para triunfar sobre seus adversários” (2010: p. 448, 449). O sábio não busca façanhas. “Como um bom lutador, devemos aprender exclusivamente aquilo que nos permitirá resistir aos acontecimentos que podem produzir-se; devemos aprender a não nos deixar perturbar por eles, a não nos deixar levar pelas emoções que poderiam suscitar em nós” (2010: p. 449).

Link de [Escolas: formas de vida](#)

Link para [Exercícios espirituais](#)

## **Exercícios espirituais**

A inércia é o meu ato principal.  
Manoel de Barros

A noção de exercício vem diretamente das práticas de exercício físico, dos ginásios, de uma cultura física, em que exercícios corporais repetitivos são formas pelas quais o corpo ganha força. Mas a força dos exercícios de *cuidado de si* se refere ao *espírito*. Os exercícios são trabalhos de esforço físico e mental, orientados para transformar a si mesmo, esculpir o que se considerava o homem verdadeiro, forte, livre e independente (Hadot, 1999: p. 272). Por isso Hadot (1999: p. 21) os chama de *exercícios espirituais*: “[...] práticas que podem ser de ordem física, como regime alimentar; discursiva, como o diálogo e a meditação; ou intuitiva, como a contemplação, mas que são todas destinadas a operar modificações e transformações no sujeito que as pratica”.

Em geral, Foucault (2010) destaca três conjuntos de *práticas de si* na *cultura de si*: os procedimentos de provação, pelos quais os indivíduos exercitavam os limites de abstinência que suportavam e a convivência apenas com as coisas estritamente necessárias e básicas; os exames de consciência, que visavam a uma apreciação e ao aprendizado na relação de si para consigo mesmo; e o trabalho de pensamento sobre ele mesmo, que consistia em um controle e filtro dos pensamentos que valiam a pena ser vividos após um processo de autorreflexão.

Como exemplo de uma prática de abstinência, privação ou resistência, Foucault (2010: p.452) cita o caso de Plutarco, em *O demônio de Sócrates*, quando um dos interlocutores evoca uma prática de origem pitagórica: dedicar-se a atividades esportivas que abram o apetite; depois colocar-se diante de mesas repletas dos mais variados sabores e pratos; contemplá-los e oferecê-los aos servos, enquanto se alimenta de uma comida simples, tipicamente de pobre. Exercícios como esse visavam ao controle dos próprios apetites, desejos e prazeres. O *eu* das práticas de cuidado de si se recusa a se identificar com suas próprias paixões – desejos, prazeres, emoções. Ele busca tomar consciência delas para manter o controle.

O exame de consciência era feito, por exemplo, nas práticas diárias de uma escrita pessoal voltada para a autorreflexão sobre as experiências vividas (*Hypomnêmata*). Como exemplo de trabalho do pensamento, era muito comum a meditação dos males futuros (*praemeditatio malorum*), imaginar o que de pior poderia acontecer, não para antecipar como algo possível a acontecer, mas para se preparar para não mais viver o porvir como um mal, a não considerá-lo como tal (Foucault, 2010: p. 452). Outro trabalho do pensamento muito comum era a meditação da morte (*meléte thanátou*), concentrar-se na própria finitude e na ideia da própria morte, como uma maneira de torná-la presente na vida e desencadear uma vivência intensa dos dias como se fossem os últimos, uma visão da morte não como um mal, e um olhar retrospectivo e autorreflexivo sobre a própria forma de viver (2010: p. 454). Para os filósofos desse período, a morte tem um papel decisivo. O exercício do bem viver é a mesma coisa que o exercício do bem morrer. Sem morte não se vive, morte e vida são inseparáveis. A morte não é um evento da vida, por isso o exercício filosófico mais fundamental é o exercício de morte. Da meditação da morte à meditação da vida. O *eu* se concentra em si mesmo e descobre que não é o que acreditava ser, que não se confunde com os objetos aos quais se prendia.

Link de [Ascese: uma preparação](#)

Link para: [Ascese: intermediação](#) cotidiana; [Ascetes e sujeitos](#)

## Ascese: intermediação cotidiana

Sou muito preparado de conflitos.  
Manoel de Barros

As filosofias da antiguidade tardia, ou ao que Foucault chamou de *cultura de si*, eram voltadas para uma forma de vida como uma espécie de *estética da existência*, nos termos do autor. Guardadas as devidas diferenças entre as diversas escolas, me parece importante destacar pontos a serem incorporados e redescritos para o que chamo de *filosofar prático* para um processo criativo de si. Parece-me fundamental nesse sentido a noção de filosofia como *ascese*, como um esforço de autoconstrução e realização de si através de um conjunto de práticas que vão além da reflexão crítica, ainda que com esta busquem confluências. A relação consigo mesmo não era baseada em uma postura passiva diante da imagem de si mesmo nem uma postura ativa na busca pelo esboço de nossa imagem verdadeira, mas um esforço de autoconstrução das próprias ações. Nesse sentido, incorporar e redescobrir contribuições sobre o *cuidado de si* potencializa o esforço de combate ao cinismo e ao *narcisismo* contemporâneos.

A filosofia como *ascese*, esforço e exercício comportava três funções que me parecem úteis para inspirarem novas redescobertas para um filosofar prático: uma crítica, ao mesmo tempo social e pessoal, através da qual se aspirava desfazer-se dos maus hábitos e das falsas opiniões correntes; uma espécie de preparação para o combate, através da qual se desenvolviam as armas, as técnicas e a coragem para uma luta permanente; uma terapêutica, através da filosofia se pretendia curar os males da alma. Dessa forma, a prática do filosofar se projetava como uma maneira de intermediação crítica em relação aos comportamentos culturais correntes. O exercício do pensamento se instaura como uma prática de diferenciação da forma de vida corrente, da adoção imediata de comportamentos, das tomadas de decisão baseadas em valores presumidos culturalmente.

Parece-me bastante fértil ver o filosofar vinculado à forma de vida e à prática do pensamento como um exercício de preparação para a ação, que se instaura com uma intermediação. É preciso que as ações sejam, ou pelo menos assim nos pareçam, de alguma forma próprias, que tenham passado por algum processo pelo qual as identificamos como deliberações próprias. E, nesse sentido, que haja algum processo de diferenciação em relação aos nossos hábitos anteriores e aos hábitos alheios recorrentes. Se viver é necessariamente atuar lançado em interações permanentes e cotidianas no mundo, o pensamento, assim, esboçado implica voltar-se como preparação para essa interação,

como uma espécie de atividade contracultural, no sentido de não aceitar passivamente os hábitos e costumes que se adotam recorrentemente por inércia.

O pensamento, assim, acontece no cotidiano, ele parte e retorna para as interações cotidianas como um esforço, um exercício de vontade própria. Esse pensamento requer um trabalho, uma forma de dedicação e esforço determinado que se diferencie do comportamento à deriva, mas que não pode perder de vista o retorno para o cotidiano. O pensamento como uma prática atlética. Por isso me parece interessante ver a prática do pensamento como preparação para se viver no cotidiano, motivado por dois aspectos que acontecem em simultâneo: a produção de equipamentos simples e técnicas elementares gerais e eficazes para serem usadas, adaptadas, manipuladas na interação cotidiana; e a vivência de experiências, como um processo de conformação de si através dos exercícios. E assim como a minha leitura me sugere o filosofar como *cuidado de si*, todo este trabalho acontece através de diversas práticas que vão além da reflexão crítica, registro usual em nossos dias do sentido da palavra *pensamento*, e acontece vinculado a afetos, sentimentos, emoções. É nessa dimensão que vejo a possibilidade de que seja alguma forma de terapêutica.

Link de [Exercícios espirituais](#)

Link para [Est\(ética\)de si por si](#)

### **Est(ética) de si por si**

o que me surpreende é que em nossa sociedade a arte só tenha relação com os objetos e não com os indivíduos ou com a vida. A vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte?<sup>41</sup>  
Michel Foucault

Na antiguidade tardia, os indivíduos aderiam às diferentes formas de vida ao entrarem para as escolas de filosofia. *Cuidar de si* era uma atividade exercida pela pessoa, mas não de forma independente. Era dedicar-se a determinadas práticas das escolas, baseadas em suas doutrinas e interpretações, que mantinham diferenças entre aquelas e, sobretudo, em relação ao cenário cultural predominante. Por isso, me parece interessante ver a prática do

---

<sup>41</sup> Eribon (1990: p. 310) destaca como Foucault haveria declarado a Dreyfus e Rabinow.

pensamento desse período como uma atividade criativa de si através da relação crítica com as correntes culturais. As filosofias eram processos criativos de si coletivos, ensejados e determinados por tradições e exercidos nas escolas. A conversão a si era também uma conversão a uma comunidade. A meu ver, esse aspecto tradicional e escolar não é compatível com uma noção contemporânea de exercício de liberdade a partir do indivíduo.

Parece-me necessário redescrever o processo criativo de si em função da individualidade, pelo qual esta mesma se abre para ser reconfigurada. Para incorporar o filosofar como exercício de modo de vida hoje, é preciso que, de alguma forma, esteja referido a um esforço de si por si mesmo. As práticas podem ser desenvolvidas individualmente, mas isso não me parece imprescindível. As práticas de cuidado de si podem ser transversais. O que me salta aos olhos é que a escolha das práticas às quais se dedicar, no meio da infinidade de possibilidades nos dias de hoje, e a forma de vivê-las precisam estar vinculadas à singularidade da pessoa. Da mesma forma, a prática do pensamento como processo criativo de si parte da própria singularidade e para a ela retornar, da consciência dos hábitos pessoais de interação consigo mesmo e com os outros para a eles próprios retornar como esforço de transformação de si. Trata-se, a meu ver, da dedicação a um processo criativo que permita viver a singularidade do comum de cada um em contraposição à deriva do banal. O processo de diferenciação através dos exercícios de si é gradual e sutil. Não se trata de uma ruptura radical em relação aos próprios hábitos ou em contraposição ao comportamento alheio. Não vislumbro uma diferenciação integral nem aparente, mas apenas deslocamentos sutis da própria singularidade sem se deixar de ser comum, com suas semelhanças e diferenças sempre presentes. Por outro lado, o processo criativo de si, como penso aqui, a partir e para a vivência da singularidade da pessoa, não se restringe apenas a uma estética descompromissada de si, mas também a uma ética de si, uma vez que este pronome reflexivo refere-se aos atos e ações realizados nas relações consigo mesmo e com os outros. E, por estar voltado para os atos e ações, esse processo criativo assume um aspecto performático.

Link de [Ascese: intermediação](#)

Link para Ascese criativa; Processo [criativo pessoal](#)

## Asceses e sujeitos

Abrindo um antigo caderno  
foi que eu descobri:  
antigamente  
eu era eterno.

Paulo Leminski

Na antiguidade tardia, a filosofia era vista como uma ascese pela qual conhecer-se e construir-se estava relacionado com uma forma de espiritualidade, na qual o espírito, diferente da concepção cristã posterior, não era algo transcendente, mas imanente ao corpo e ao mundo. Os preceitos délficos *conhece-te a ti mesmo* e o *cuidado de si* estão inseridos em um conjunto de práticas, buscas, exercícios, experiências e renúncias que configuram uma espiritualidade anterior ao projeto de filosofia moderno e sua noção de sujeito. Como aponta Foucault (2010: p.16), para a espiritualidade grega, que de certa forma atravessa também o cristianismo, a verdade não é gratuita. Ela não está disponível para o sujeito por um ato de simples conhecimento. O sujeito não tem acesso direto à verdade por um ato próprio e autônomo, fundamentado e legitimado por si próprio. O sujeito precisa se transformar para ter acesso à verdade.

É necessário, primeiro, uma conversão que pode ser realizada de diversas formas. A conversão requer e implica um *eros* (amor), uma forma de amor que arranque o discípulo de sua condição. E outra forma comum pela qual o sujeito deve e pode transformar-se para ter acesso à verdade é o trabalho. Esse afeto e dedicação configuram a ascese.

“Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor que é o da ascese (*áskesis*). *Eros* e *Áskesis* são, creio, as duas grandes formas com que, na espiritualidade ocidental, concebemos as modalidades segundo as quais o sujeito deve ser transformado para, finalmente, tornar-se sujeito capaz de verdade“ (Foucault, 2010: p. 16).

A verdade, por sua vez, implica um retorno sobre o próprio sujeito. Quando aberto efetivamente, o acesso à verdade produz efeitos como consequências do procedimento espiritual, mas que, ao mesmo tempo, são outra coisa, de outra natureza. “A verdade é o que ilumina o sujeito; a verdade é o que lhe dá beatitude; a verdade é o que lhe dá

tranquilidade de alma. Em suma, na verdade e no acesso à verdade, há alguma coisa que completa o próprio sujeito, que completa o ser mesmo do sujeito e que o transfigura.” (Foucault, 2010: p. 17). Para a espiritualidade, o ato de conhecimento para dar acesso à verdade requer uma transformação do sujeito – não do indivíduo, mas do próprio sujeito no seu ser de sujeito (Foucault, 2010: p. 17).

Na antiguidade tardia, Foucault afirma que o preceito délfico *conhece-te a ti mesmo* aparece como uma espécie de subordinação relativa ao preceito de *cuidado de si mesmo* (2010: p. 6). O *conhecimento de si* é subordinado, portanto, ao cuidado de si, que visa estabelecer um ideal de retidão entre ações e pensamentos. O sábio é aquele que age corretamente, de acordo com princípios verdadeiros. É aquele que torna legível em seus atos a retidão. Não se trata da busca por desvelar um *eu* íntimo, perdido ou escondido; mas de um exercício para não ser tomado pelo sofrimento e realizar um modelo de sábio baseado numa relação de autonomia, indiferença, em relação às circunstâncias<sup>42</sup>.

Nesse período, o sujeito busca uma autonomia a ser conquistada, inspirada na imagem do sábio. Nas palavras de Gros, “[...] está em jogo a liberação do sujeito mais que seu aprisionamento em uma camisa de força da verdade [...]” (2010: p. 460). Como Gros (Foucault, 2010: p. 482) aponta com palavras do próprio Foucault: “O eu com o qual se tem relação não é outra coisa senão a própria relação [...] é, em suma, a imanência, ou melhor, a adequação ontológica do eu à relação”.

Quando Foucault fala dos filósofos da cultura de si, deixa claro que:

“Estamos muito longe do que seria uma hermenêutica do sujeito. Trata-se, ao contrário, de dotar o sujeito de uma verdade que ele não conhecia e que não residia nele; trata-se de fazer dessa verdade aprendida, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberanamente em nós” (2010: p. 451).

Ainda para Foucault, as virtudes se adquirem pela ascese, que não é jamais o efeito de obediência à lei. “A *áskesis* é na realidade uma prática de verdade. A ascese não é uma maneira de submeter o sujeito à lei: é uma maneira de ligar o sujeito à verdade.” (2010: p.

---

<sup>42</sup> O *cuidado de si* deveria ser praticado em todas as fases da vida. Como diz Epicuro na Carta a Meneceu: “Nunca é demasiado cedo nem demasiado tarde para ter cuidados com a alma. Deve-se pois filosofar quando se é jovem e quando se é velho”. A velhice, aliás, era a possibilidade dessa relação consigo mesmo atingir seu ápice, de se ter independência de tudo que não depende de nós – um estado de plenitude da relação consigo mesmo na qual a soberania não se exerce mais como uma luta, mas como gozo, deleite.



283) A meta é tornar o discurso efetivo, permanentemente ativo nos atos. Trata-se de práticas de incorporação de uma verdade.

Quem faz uma hermenêutica do sujeito é o próprio Foucault e não os filósofos aos quais se refere. Se, na cultura de si, se tratava de se fazer uma espécie de sujeito da ação reta, a partir do que chamou de Ocidente Moderno, na tradição judaico-cristã, o sujeito encontra sua verdade na sujeição ao Outro, que no Cristianismo tem uma conotação teológica e na Modernidade um caráter natural. Para Foucault, o momento cartesiano, marco da modernidade, com todas as ressalvas possíveis, requalificou filosoficamente o *conhece-te a ti mesmo* socrático e desqualificou em contrapartida o *cuidado de si* (*epiméleai heautoû*) no campo do pensamento filosófico. Como segue Gros:

“Segundo o modo moderno de subjetivação, a constituição de si como sujeito é função de uma tentativa indefinida de conhecimento de si, que não se empenha mais do que em reduzir a distância entre o que sou verdadeiramente e o que creio ser; o que faço, os atos que realizo só têm valor enquanto me ajudam a melhor me conhecer. Logo, a tese de Foucault pode ser assim formulada: o sujeito da ação reta, na antiguidade, foi substituído, no ocidente moderno, pelo sujeito do conhecimento verdadeiro” (Foucault, 2010: p. 473).

Dessa forma, a prioridade do sujeito da ação na antiguidade é substituída pela primazia do sujeito da ação do conhecimento verdadeiro.

Link de [Exercícios espirituais](#)

Link para Ascese criativa; [Criativo pessoal](#); [Hypomnémata](#)

## Exame de Consciência

O bastante é melhor do que um banquete.

Provérbio Zen

Mas os exercícios de imaginação e pensamento requerem também por sua vez um exame de consciência. Uma questão que me chama atenção é a presença da oposição, marcadamente estoíca, entre o que depende e o que não depende de nós. “O que depende de nós é o presente, lugar da ação, da decisão, da vontade; o que não depende de nós são o passado e o futuro, ante os quais nada podemos. O passado e o futuro podem representar pra nós penas ou prazeres imagináveis.” (Hadot, 1999: p.276) A consciência de si não passa de um eu que age e vive no presente, por isso remete a um exercício de atenção a si mesmo e de vigilância do que se é e do que se faz. O Eu se prepara para viver somente o que vive, no presente. Nesse sentido, é muito presente o esforço pelo exame permanente e controle vigilante dos pensamentos, do fluxo de pensar e das representações das coisas, ou seja, da autorreflexão do pensamento sobre ele mesmo.

Para os estoicos, segue Hadot (1999), não são as coisas materiais que nos perturbam, mas sobretudo o juízo que fazemos delas. E os juízos de valor dependem das convenções sociais e de nossas paixões, ou melhor, da relação que temos com elas. “Será moral, então, isto é, bom ou mal, o que depende de nós; será indiferente o que não depende de nós. A única coisa dependente [de] nós é, com efeito, nossa intenção moral, o sentido que atribuímos aos acontecimentos. O que não depende de nós corresponde ao encadeamento necessário de causas e efeitos, isto é, ao destino, ao curso da natureza, às ações dos outros homens.” (Hadot, 1999: p.195/196) Por isso a importância e preocupação central com as representações subjetivas que influenciam nossa interação com o mundo.

[Link de Exercícios Espirituais](#)

[Link para Dupla Tomada de consciência](#)

## **Dupla Tomada de Consciência**

Para os peixinhos do aquário,  
quem troca a água é Deus.

Mário Quintana

Hadot (1999: p.273) destaca que os exercícios espirituais da antiguidade tardia se organizam em dois movimentos de tomada de consciência, opostos entre si e

complementares: concentração do eu e expansão do eu. Por um lado são exercício de controle do domínio das próprias paixões - desejos, prazeres, afetos e sentimentos e da própria consciência, dos próprios pensamentos, representações, opiniões. Por outro, são movimentos que visam à expansão e integração harmônica com algo maior, com a esfera política, a natureza, o cosmos. O que unifica essas práticas e exercícios é o mesmo ideal a ser realizado: sábio. Ou seja, é o fato de estarem inseridos em uma noção de ascese, de exercícios que aspiram a transformações espirituais em direção a uma forma de ser ideal, que integra simultaneamente a verdade, o bem e a natureza. E o ponto de partida da filosofia é o exame é a tomada de consciência da infelicidade e alienação em que se vive. Só a partir do reconhecimento dessa condição é possível dedicar-se a à possível salvação.

O que me parece importante destacar para um filosofar prático é o lugar da consciência, do uso da linguagem e do pensamento nesse conjunto de práticas de si. As práticas são exercícios de vontade própria, de transformação de si pela vontade em grande parte realizada pelo uso da linguagem. Segundo Hadot (1999: p.294), o exame da própria consciência requer uma concentração, mas representa também um exercício mais vasto de expansão, porque é preciso se colocar na perspectiva do Todo. Os exercícios de imaginação e pensamento consistem na busca do filósofo por seu lugar no todo, da consciência do seu lugar no todo, através do reconhecimento de sua pequenez em abraçar a totalidade das coisas e da busca de um distanciamento destinado a ver as coisas com imparcialidade e objetividade.

[Link de Exame de consciência](#)

[Link para Ascese criativa; Processo criativo pessoal](#)

## **O sábio: uma imagem**

Salve-se quem quiser, perca-se quem puder!

Paulo Leminski

A figura do sábio é a referência central da ascese, a meta mais alta. Essas imagens não eram individuais, mas esboçadas nas escolas, onde assumiam uma função de referência integral das ações e do comportamento a ser realizado pelas práticas e exercícios de cuidado de si. A figura do sábio é esboçada pelo discurso, não é um modelo encarnado,

mas uma idealização - talvez a única exceção seja Pedicuro, venerado pelos Epicuristas. Sócrates, destaca Hadot (1999: p.318), é o único sábio reconhecido por todas as escolas. Aparte as especificidades de cada escola, a partir dos textos de Hadot e Foucault, é possível delinear aspectos gerais dessa imagem idealizada.

O sábio se basta. É aquele que encontra a felicidade em si mesmo na vida contemplativa, indiferente às coisas exteriores. O Sábio resguarda um distanciamento em relação aos acontecimentos da vida, as interações momentâneas e cotidianas. “O sábio tem a consciência de si mesmo como de um eu que pode, por seu poder sobre seus próprios juízos, dirigindo-os ou suspendendo-os, assegurar sua perfeita liberdade interior e sua independência de todas as coisas.” (Hadot, 1999: p.318). O Sábio apresenta uma autonomia em relação ao exterior e aos acontecimentos da vida, pois tem domínio das possíveis afetações em sua travessia.

O reconhecimento do sábio projeta uma reinversão dos valores convencionais e recebidos. O sábio implica em diferença. Sua figura convida a uma transformação da percepção de mundo e da vida em relação às versões correntes. Contemplar o mundo e contemplar o sábio é filosofar, operar uma transformação no interior e na percepção do mundo (Hadot, 1999: p.328). O Sábio é o único capaz de exercer perfeitamente a razão. Vive a filosofia em concreto e plenitude em harmonia com cosmos e na verdade.

Por isso aponta Foucault, para os discípulos, a razão deveria ser autoridade sobre as paixões. Em outros termos, entendida como uma faculdade, ela precisava administrar e controlar os afetos, desejos e sentimentos, mantendo-os em uma dosagem suportável que viabilize a vivência da tranquilidade (ataraxia) e da felicidade. A suposta razão deveria manter o controle e a livre decisão sobre as outras faculdades. A consciência exerce uma espécie de domínio de si. Como aponta Gros (Foucault, 2010: p.410):

“Cuidar de si mesmo não é servir-se das faculdades que se tem, mas servir-se delas somente quando determinamos esse uso recorrendo àquela outra faculdade que determina a conveniência ou não desse uso. (...) Desnível das faculdades, portanto, para situar, fixar, estabelecer a relação de si para consigo (...) É um olhar que de certo modo está voltado para baixo, e que permite à razão, em seu livre uso, observar, controlar, julgar, estimar o que se passa na sucessão das representações, na sucessão das paixões.”

Link de Exercícios espirituais

Link para Salvação: autonomia sobre si

### Salvação: autonomia sobre si

Leite, leitura  
letras, literatura,  
tudo o que passa,  
tudo o que dura  
tudo o que duramente passa  
tudo o que passageiramente dura  
tudo,tudo,tudo  
não passa de caricatura  
de você, minha amargura  
de ver que viver não tem cura  
Paulo Leminski

Foucault desenvolve como o sábio é aquele que opera em si mesmo uma espécie de salvação, diferente da salvação posterior do Cristianismo que é realizada pelo Outro. A ideia de salvação (*sózein*) traz o significado de livrar-se de uma ameaça, de conservar-se no estado em que se está, de assegurar o bem-estar. Tem uma conotação de guardar, proteger, conservar alguma coisa, como o pudor, a honra ou, eventualmente, a lembrança. (Foucault, 2010: p.164)

Mas *salvação* não tem só o sentido negativo de salvar-se de um perigo, mas também um positivo. “Quem se salva é quem está em um estado de alerta, de resistência, de domínio e soberania sobre si, que lhe permite repelir todos os ataques e todos os assaltos” (Foucault, 2010: p.166). E segue Foucault:

“Salvar-se a si mesmo” querará igualmente dizer: escapar a uma dominação ou a uma escravidão; escapar a uma coerção pela qual se está ameaçado, e ser reestabelecido nos seus direitos, recobrar a liberdade, recobrar a independência. “Salvar-se” significará: manter-se em um estado permanente que nada possa alterar, quaisquer que sejam os acontecimentos que se passam em torno, como um vinho se conserva e se salva. Enfim, “salvar-se” significará: aceder a bens que não se possuía no ponto de partida, favorecer-se com uma espécie de benefício que se fez a si mesmo, do qual se é o próprio operador.

“Salvar-se” significará: assegurar-se a própria felicidade, a tranquilidade, a serenidade, etc.” (Foucault, 2010: p.166).

A ideia de salvação está vinculada ao esforço pessoal de dedicação à ascese e de manter-se por conta própria em seu estado de felicidade e ausente de perturbação (*ataraxia*), tem um caráter autárquico, de autossuficiência, mas não de isolamento social ou de afastamento das interações e funções políticas.

“A salvação é portanto uma atividade, atividade permanente do sujeito sobre si mesmo, que encontra sua recompensa e uma certa relação consigo, ao tornar-se inacessível às perturbações exteriores e ao encontrar em si mesmo uma satisfação que de nada mais necessita senão dele próprio. Digamos, numa palavra, que a salvação é a forma, ao mesmo tempo vigilante, contínua e completa, da relação consigo que se cinge a si mesma. Salva-se para si, salva-se por si, salva-se para fluir a nada mais do que a si mesmo. Nessa salvação – que chamarei de helenística e romana -, nessa salvação da filosofia helenística e romana, o eu é o agente, o objeto, o instrumento e a finalidade.” (2010: p.167).

Link de O sábio: uma imagem

Link para Ascese criativa

### ***Hypomnēmata*, leitura e escuta**

Uso a palavra para compor os meus silêncios.

Manoel de Barros

Os discursos produzidos pela filosofia na *cultura de si* também eram vistos como equipamentos especiais de preparação para a luta permanente da construção de si mesmo. Como aponta Foucault (2010), os discursos eram equipamentos para compor a relação com o mundo, o lugar na natureza, a dependência ou independência em relação aos acontecimentos. “Não são, de forma alguma, uma decifração de nossos pensamentos, de

nossas representações, de nossos desejos” (p. 449). O que importa é como os discursos estão incorporados, como estão disponíveis para serem usados como equipamentos para a luta.

Como diz Foucault (2010: p. 450), ao contrário de Platão, onde a alma se volta sobre si mesma a fim de reencontrar sua verdadeira natureza, Plutarco ou Sêneca, por exemplo, sugerem ao contrário: a absorção de uma verdade de ensinamentos, ou conselhos, que sejam assimilados até fazerem parte de si mesmo como um princípio interior ativo e permanente na ação. “Em uma prática como esta não encontramos, pelo movimento da reminiscência, uma verdade escondida no fundo de nós mesmos; interiorizamos verdades recebidas por uma apropriação sempre crescente” (Foucault, 2010: p. 451). É no contexto dessa perspectiva que aparece uma série de questões e técnicas sobre os métodos de apropriação. E, por isso, toda a preocupação com as técnicas e métodos de apropriação: através da memória, da escuta ou da escrita. As técnicas são voltadas para tornar os discursos suportes para os atos.

É Nesse contexto que Foucault destaca na *Hermenêutica do sujeito* (2010) como uma espécie de escrita pessoal que assume um papel fundamental como uma das principais práticas da filosofia na *cultura de si*. Nas palavras de Foucault (2010: p. 451):

“Havia naquela época uma cultura do que poderíamos chamar de escrita pessoal: tomar notas sobre as leituras, as conversas, as reflexões que ouvimos ou que fazemos com nós mesmos; conservar cadernos de apontamentos sobre assuntos importantes (que os gregos chamavam *hypomnēmata*) a serem relidos de tempos em tempos para reatualizar o que continham.”

Esses apontamentos era para serem relidos frequentemente, de maneira que fossem incorporados como princípios de ação. A prática de escrita pessoal estava vinculada à escuta e à leitura, todas sintonizadas pela ideia de ascese e pelos preceitos de *conhecimento e cuidado de si*. Como aconselhava Epicteto: era preciso meditar (*meletân*), escrever (*graphein*) e treinar (*gymnázēin*). *Hypomnēmata* significa suporte de lembrança. “A leitura se prolonga, reforça-se, reativa-se pela escrita, escrita que, também ela, é um exercício, um elemento de meditação.” (2010: p. 320<sup>43</sup>). A escuta, leitura e escrita eram orientadas para o retorno sobre si mesmo que traziam. Os exercícios de memorização

---

<sup>43</sup> É importante destacar que a leitura não tinha o caráter corriqueiro de hoje, ler era uma atividade bastante trabalhosa. As palavras, por exemplo, não eram separadas, de maneira que era mais fácil ler em voz alta (Foucault, 2010: p. 321).

tinham uma relevância destacada nesse sentido. Os escritos e livros não eram algo para ser lido e compreendido de uma vez por todas, de forma definitiva, mas algo a ser permanentemente revisitado, para serem relidos reiteradamente num esforço de meditação e memorização.

Foucault afirma que a escuta era considerada o mais passivo dos sentidos, mas visto também como, potencialmente, o mais poderoso. Assim como quando estamos expostos ao sol nos bronzeamos, naturalmente, ou quando entramos em uma perfumaria nos impregnamos do perfume, na escuta, a alma se colocava passiva ao exterior, exposta aos acontecimentos (2010: p. 300). Mas por ela era possível ouvir o que chamavam de virtudes, assim como ser seduzido pelo canto das sereias. A escuta era por onde o *logos* podia entrar, único acesso da alma pelo *logos*, mas era capaz também de enfeitiçar a alma, pois é por onde as lisonjas nos encantam e seduzem. A escuta tinha essa ambiguidade. Cabe destacar que a moral nesse contexto era vinculada diretamente ao *logos*.

A escuta era vista como uma habilidade possível de ser adquirida. Diferente de Sócrates, que interrogava e instigava os interlocutores a se perguntar, estoicos e epicuristas defendiam que o discípulo primeiro deveria se calar e escutar com atenção, antes de se pronunciar. Era preciso escutar como convinha. Para se escutar, era preciso uma experiência, uma competência, fruto da prática assídua, atenciosa, dedicada, aplicada. Era central a memorização dos pontos mais importantes: o que reter como equipamento próprio na luta que caracterizava a filosofia (Foucault, 2010: p. 312).

A leitura era considerada, sobretudo, uma ocasião de meditação. Aconselhava-se ler poucos autores, poucas obras, poucos trechos. Era fundamental a escolha das obras e trechos a serem lidos, assim como era muito comum a prática de se fazer resumos como forma de incorporar o que era lido (Foucault, 2010: p. 317). Segundo Foucault (2010: p. 318, 319), a leitura era um exercício de pensamento voltado para a apropriação. Não era esforçar-se por entender o que está sendo dito, no sentido da exegese. Era apropriar-se como persuadir-se, acreditar que seja verdadeiro e redizê-lo de forma franca quando necessário. Era uma experiência de identificação, de exercitar-se na coisa que se pensa. Nos termos de Foucault, um jogo efetuado do pensamento com o próprio sujeito, que não era dado, mas reconstruído no processo. Como na meditação da morte, o sujeito se põe, pelo pensamento, em determinada situação. O sujeito se desloca e experimenta o pensamento como uma transformação de si.

“É um exercício pelo qual o sujeito se põe, pelo pensamento, em uma determinada situação. Deslocamento do sujeito com relação ao que ele



é por efeito do pensamento: pois bem, é essa, no fundo, a função meditativa que deve ter a leitura filosófica tal como é entendida na época de que lhes falo. E é essa função meditativa como exercício do sujeito que se põe pelo pensamento em uma situação fictícia na qual se experimenta a si mesmo, é isso que explica que a leitura filosófica seja, se não totalmente, ao menos em boa parte – indiferente ao autor, indiferente ao contexto da frase ou da sentença” (Foucault, 2010: p. 320).

Link de Processo criativo pessoal

Link para *Hypomnémata*: de nós para nós; [Escritura: ferramentas e experimentação](#);

### ***Hypomnémata*: de nós para nós**

Não saio de dentro de mim nem para pescar.  
Manoel de Barros

Os apontamentos que caracterizavam na *cultura de si* os *hypomnémata* eram feitos na interação com os outros, através de uma conversa, de algo que se ouviu, que se leu ou se escutou em determinada situação. Além de escritos nessa interação, os *hypomnémata* não são voltados apenas para aqueles que os escreviam, mas também para os possíveis leitores. A escrita vislumbrava o compartilhamento, não era uma escrita exclusivamente de si para si. Os conselhos dados aos outros são dados igualmente a si mesmo e vice-versa. Foucault (2010) cita o exemplo de Sêneca, que, ao dar lições a Lucílio, utiliza seus apontamentos: “Tem-se a impressão, a todo instante, que ele se serve de uma espécie de caderno de notas para lembrar as leituras importantes que fez, as ideias que encontrou, as que ele próprio leu. Utiliza-as e utilizando-as para o outro, colocando-as à disposição do outro, reativa-as para si mesmo” (p. 322). Era uma forma de escrita pessoal de reflexões para serem usadas na vida que se realizava voltada para o compartilhamento<sup>44</sup>.

Segundo Foucault (2010: p. 327), os textos associados a Epicteto, por exemplo, representam uma parte de seus colóquios que foram conservados justamente sob a forma

---

<sup>44</sup>Acho oportuno destacar que não se tratava de uma escrita sobre dramas existenciais, emoções ou intimidades vividas, como, usualmente, associamos em função do registro das práticas dos diários íntimos, influenciadas pelo romantismo, ou pelo viés autobiográfico, muito comum nos dias de hoje.

de *hypomnémata* por um de seus ouvintes. “Assim, Arrianus escutava, tomava notas, fazia *hypomnémata*; e decide publicá-los. Decide publicá-los porque muitos textos circulavam na época sob o nome de Epicteto, e ele pretendia dar uma versão, que certamente era sua, mas que lhe parecia a mais fiel e, conseqüentemente, a única capaz de autenticar” (p. 327). Ele escuta e em seguida escreve. Em uma pequena introdução aos *Diálogos*, Arrianus afirma: “Quanto a tudo o que ouvi deste homem enquanto ele falava, esforcei-me, tendo-o escrito (*grapsámenos*) [...] tendo transcrito com as próprias palavras, tentei conservá-las *emautô* (para mim), *eis hysteron* (em vista do futuro) sob a forma de *hypomnémata*.” (Foucault, 2010: p. 328).

“Escuta-se, escreve-se, transcreve-se o que foi dito. Arrianus insiste no fato de que ele realmente retomou “as próprias palavras”. E constitui os *hypomnémata*, espécie de anotações de coisas ditas. Ele os constitui *heatô* (para ele próprio), *eis hysteron* (em vista do futuro), isto é, em vista precisamente de construir uma *paraskeué* (um equipamento) que lhe permitirá utilizar tudo aquilo quando a ocasião se apresentar: acontecimentos diversos, perigos, infortúnios, etc.” (Foucault, 2010: p. 328).

Foucault (2010: p. 328) defende que Arrianus concilia a tarefa de restituir o conteúdo de pensamento de Epicteto e sua liberdade de palavra: “Assim, parece-me muito importante a existência dessas duas noções e sua justaposição. Publicando os *hypomnémata* que fez para si, Arrianus atribui-se como tarefa, portanto, restituir o que as outras publicações não souberam fazer: *dianóia*, o pensamento, o conteúdo de pensamento que era, pois, o de Epicteto em seus colóquios; e *parrhesía*, sua liberdade de palavra.”

Link de *Hypomnémata*, leitura e escuta

Link para [Parrhesía](#)

## Escritura: ferramentas e experimentação

Tudo que não invento é falso.  
Manoel de Barros

Assim como os *hypomnēmata*, vislumbro uma espécie de escrita pessoal também tecida a partir das diversas interações cotidianas em conversas, leituras, experiências: Tomar notas e vivenciar meditações e reflexões sobre aquilo que nos chama atenção, que diz respeito às questões pessoais que identificamos como fundamentais; Conservar e digerir os apontamentos de interações consigo e com outros nas ruas, casas ou navegações pela internet; Instaurar um processo criativo como uma forma de preparação permanente para ação pela apropriação e redescrição de fragmentos e discursos como ferramentas.

Essa escrita se diferencia de dois registros muito comuns nos dias de hoje. Não se trata de uma escrita especializada na qual a prática do pensamento está voltada para a elaboração de algum discurso interpretativo sobre determinado objeto e a partir de uma perspectiva teórica. Não há especialização de temas, nem de linguagens. Por outro lado, também não se caracteriza por uma escrita que busque desenvolver uma espécie de enciclopédia ou *wikileaks* pessoal. Nesses casos, assim estereotipados por mim neste momento, os conteúdos, informações ou discursos produzidos são ferramentas para a realização de relações pré-definidas consigo mesmo e com os outros: instrumentos de ações engessadas. A metáfora da ferramenta refere-se aqui ao uso improvisado na ação e o processo de desenvolvimento dela visa a uma experimentação que implica uma redescrição desinteressada e fora do controle pessoal das próprias relações e ações consigo e com outros. Trata-se de algo como uma aventura imprevisível de inovações relacionais e não de uma mera instrumentalização para relações e ações programadas *a priori*.

Antes do que escrita, o que vislumbro é uma espécie de escritura que potencialize as experiências pessoais através do exercício criativo de alguma linguagem. Algo como “grafar, meditar e treinar”, como dizia Epicteto, mas não necessariamente através de uma forma de escrita definida. O que me parece fundamental não está restrito à escrita verbal ou à manipulação criativa de um idioma através da escrita. É anterior, ou melhor, talvez, através das linguagens que se realiza, mas não me parece ser exclusivo de alguma delas. Refiro-me mais às posturas, atitudes, práticas e experiências possíveis de serem vividas através de um processo criativo em determinada linguagem que reverbere também em um processo criativo de si, dos atos e ações. Nesse sentido, a escrita pessoal que tento esboçar almeja projetar-se como uma realização concreta dessa forma de escritura experimental, mas não exclusiva. A escritura acontece entre as diversas práticas de

cuidado de si, através do manuseio cotidiano das diversas linguagens, cada vez mais presentes na vida comum e ordinária. Como um processo criativo, a escrita se projeta na vida talvez como uma prática catalisadora das experiências vividas nas demais práticas. Aspira a ser o palco do jogo efetuado pelo pensamento consigo mesmo. Uma escrita que se projeta como uma aventura ao encontro da alteridade. E compartilha seus escritos como um convite ao leitor para se dispor a tentar experimentar algo análogo: um deslocamento através do pensamento. Trata-se de tentar, nos termos apontados por Foucault, colocar-se em uma situação fictícia na qual o pensamento se autocoloca em questão.

Link de *Hypomnémata*, leitura e escuta; [Processo criativo pessoal](#)

Link para [Escrita: compartilhamento do próprio](#)

## ***Parrhesía***

Não pode haver ausência de boca nas palavras:  
nenhuma fique desamparada do ser que a revelou.

Manoel de Barros

A prática filosófica requeria a *parrhesía*, uma atitude de franqueza consigo mesmo e com os outros, que combatia a postura dissimulada, que hoje comumente chamamos de cínica, ou seja, a sustentação de uma posição com a qual não concordamos por interesses secundários. O discurso deveria ser algo como uma razão de se viver. Tratava-se de se buscar realizar o discurso como um princípio permanentemente ativo nas ações concretas e nas escolhas de vida, assim como comunicá-lo de forma franca. A filosofia não era praticada isoladamente, mas era uma prática realizada em escolas voltadas para as interações e relações consigo mesmo e com os outros. Não era, portanto, uma atividade à parte da vida política, mas justamente uma prática voltada para a interação política. Da mesma forma, a escrita não poderia deixar de ser também um esforço de franqueza de si para consigo e com os outros, voltado para o exercício da política, para a interação e para as relações consigo mesmo e com os outros.

Se escutar e ler eram habilidades adquiridas, falar e escrever eram uma arte, porque operavam técnicas diversas de forma improvisada e pessoal. Para essas artes, era preciso uma espécie de retórica, como argumenta Foucault, mas uma retórica própria: uma *parrhesía*. O exercício dessa *parrhesía* requisitava uma maneira própria de dizer as coisas: escolha de vocabulários, do corpo de linguagem, de efeitos e plástica própria.

“Mas, quando se é filósofo, o que é necessário, a maneira de reger os elementos (elementos verbais, elementos que têm por função agir diretamente sobre a alma), não deve ser a arte, a *tekhné* da retórica. Deve ser outra coisa que, ao mesmo tempo, é uma técnica e uma ética, é uma arte e uma moral, e à que chamamos *parrhesía*” (Foucault, 2010: p. 328, 329).

Link de [Hypomnémata: de nós para nós](#)

Link para Parrhesía: engajamento ontológico

### **Parrhesía: engajamento ontológico**

Tem mais presença em mim o que me falta.

Manoel de Barros

O significado de *parrhesía* na chamada *cultura de si* está associado à franqueza, ao fato de tudo dizer, uma abertura de coração, uma liberdade da palavra que unifica o útil e o verdadeiro. Essa noção é central na ascese espiritual. Não se trata de um exercício de retórica voltado para sedução e persuasão de outros, mas de uma forma de exercício da palavra fundamental. Nas últimas obras de Foucault, suas análises sobre a *parrhesía* grega mudam de foco. Como aponta Gros (Foucault, 2010b: p.346), em 1982, na *Hermenêutica do sujeito*, a *parrhesía* estava mais focada na franqueza do mestre diante dos discípulos no exercício da palavra. Em 1983 e 1984, em textos de Foucault que vieram a ser chamados de *O governo de si e dos outros* e *A coragem de verdade*, a *parrhesía* aparece mais como

expressão pública e arriscada de uma convicção própria, tendo a ver com o engajamento ontológico do sujeito no ato de enunciação pública.

O adversário técnico da *parrhesía* é a retórica. Enquanto o que define a retórica é o assunto tratado, aquilo do que se fala determina o como se fala, voltado sempre para o convencimento dos outros; para a *parrhesía*, o que vale são as regras de prudência, a habilidade, as condições para se dizer a verdade em tal momento. Na relação mestre-discípulo, a *parrhesía* diz respeito à melhor maneira de se dizer a verdade ao discípulo. As regras são definidas pela ocasião. Como defende Foucault (2010: p. 344), deve haver um comando da generosidade, para que não se gere antipatia por excesso de severidade, nem a brandura que propicia a arrogância. Fala-se ao outro para ele construir uma relação consigo mesmo baseada na autonomia. A meta final, diz Foucault (2010: p. 340), não é manter aquele a quem se fala na dependência de quem fala, mas que aquele a quem se endereça o discurso não o necessite mais. A verdade que passa de um para o outro garante a autonomia daquele que recebeu em relação ao que pronunciou.

Por outro lado, do discípulo para o mestre, a *parrhesía* é a antilisonja (Foucault, 2010: p.340). A lisonja é a forma como a parte inferior numa relação de poder usa para obter o que se quer, ganhar mais favores, benevolências. A lisonja impede que o lisonjeado conheça a si mesmo. Como maior parte dos homens não são capazes de exercício de solidão, se tornam mais vulneráveis. Movidos pelo amor a si mesmo ou pelo desgosto por si, nunca estão a sós consigo mesmo, não têm consigo mesmo a relação plena, adequada e suficiente para que não se sintam dependentes de nada, de possíveis infortúnios, nem dos prazeres. É nessa insuficiência e incapacidade que são mais vulneráveis aos perigos da lisonja, onde o outro intervém preenchendo uma lacuna, uma carência, com o discurso lisonjeador (2010: p. 339).

No caso da *parrhesía* como expressão pública, o vínculo daquele que enuncia ao enunciado se diferencia de outras formas performáticas de enunciação da verdade, como o profeta, o adivinho, o filósofo ou o cientista. Como defende Foucault (2010b: p. 59), o enunciado é performativo, na medida em que a própria enunciação efetua a coisa enunciada. Como ao se enunciar em determinados fóruns: “Está aberta a sessão”. O enunciado não é verdadeiro nem falso, diz Foucault. O enunciado faz com que a sessão esteja aberta. Como “Desculpe”. A enunciação realiza o pedido de desculpa. Esses exemplos performativos têm uma codificação tal que os efeitos são conhecidos de antemão, ao passo que a *parrhesía* na *cultura de si* corresponde à introdução do discurso verdadeiro a uma situação aberta, que não se tem previsão dos efeitos, onde se abre a um risco indeterminado (2010b: p. 60). A afirmação é o que pensamos, estimamos, consideramos efetivamente, autenticamente verdadeiro. “Eu digo a verdade e penso verdadeiramente que

é verdade, e penso verdadeiramente que digo a verdade no momento em que a digo” (2010: p. 62). Há um duplo pacto do sujeito que fala consigo mesmo no exercício de sua liberdade de uso da linguagem. O sujeito se liga ao enunciado e à enunciação, ao ato de enunciar:

“Por um lado, o sujeito diz na *parrhesía*: eis a verdade. Ele diz que pensa efetivamente essa verdade, e nisso se liga ao enunciado e ao conteúdo do enunciado. Mas ele pauta também na medida em que diz: sou aquele que disse essa verdade; eu me ligo portanto à enunciação e assumo o risco por todas as consequências.” (Foucault, 2010: p. 62)

De qualquer forma, o que me parece importante destacar é que essas noções de *parrhesía* gregas não são redutíveis à relação política, à interação com os outros na esfera pública. Elas se arraigam, segundo Gros (Foucault, 2010b: p. 347) na ideia de política como experiência. O engajamento político requer a construção da relação consigo mesmo. Parece-me uma espécie de ativismo da defesa e expressão de um modo de vida em que as ideias são comunicadas e vividas em simultâneo.

Por outro lado, como Foucault (2011) defende, a *parrhesía* se diferencia de outras formas dramáticas do dizer verdadeiro como o ensino, a sabedoria ou a profecia. Há uma diferenciação ética: a verdade como diferença (p. 305). A *parrhesía* visa à transformação ética do sujeito, transformação do *ethos* do interlocutor, e comporta um risco para seu locutor, diferente do ensino e da sabedoria. O locutor se projeta de forma franca, não dissimula, de acordo com princípios de pureza, em conformidade com a natureza e a verdade.

Como Gros fala sobre a interpretação de Foucault: (2011: p. 316), a marca do verdadeiro é a alteridade: o que faz a diferença, o que obriga a transformar. “O filósofo se torna portanto aquele que, pela coragem do seu dizer-a-verdade, faz vibrar, através da sua vida e da sua palavra, o brilho de uma alteridade” (2011: p. 316). Ainda segundo Gros, as últimas palavras que Foucault rabiscou na última página do manuscrito de seu último curso foram: “Mas aquilo em que gostaria de insistir para terminar é o seguinte: não há instauração da verdade sem uma posição essencial da alteridade; a verdade nunca é a mesma; só pode haver verdade na forma de outro mundo e da vida outra” (2011: p. 316).

Link de [Parrhesía](#)

Link para Escrita: compartilhamento do próprio

## **Escrita: compartilhamento do próprio**

Si nada nos salva de la muerte,  
al menos que el amor nos salve de la vida.  
Pablo Neruda

Eu me identifico com a ideia de uma escrita pessoal construída a partir e para a interação cotidiana e política, como um esforço de franqueza de si para consigo e com os outros voltado para o exercício das relações consigo mesmo e com os outros através dos atos e atitudes. O escrever pessoal se constitui assim com algo híbrido entre o público e o privado, ainda que a prática seja realizada eminentemente no ambiente privado. Que fica claro, entretanto, que não se trata de uma escrita que revele intimidades, que publique representações de sentimentos, angústias ou qualquer outra palavra que se refira às intimidades vividas. Em vez disso, falo de uma escrita que, a partir da intimidade, compartilha pensamentos que não apenas assinam embaixo como seus, como, ao fazê-lo, evidencia que se trata de um exercício pessoal de configuração e transformação dos próprios atos e ações.

Esse compartilhamento presume uma espécie de identificação e uma relação afetiva com os leitores imaginários. Compartilham-se pensamentos, impressões e reflexões criativas, arriscadas como em uma relação de amizade. Não se escreve aqui para adversários, mas para amigos imaginados na condição de náufragos. Escreve-se prioritariamente como prática de se compartilhar ferramentas, técnicas e habilidades para se velejar. A forma e o processo de escrita buscam estar sintonizados com o conteúdo explorado e vice-versa, em um processo que se autorreflete e reorganiza, uma [pesquisa como errância](#).

Não se escreve com a preocupação de se fundamentar solidamente o que é dito como um gesto de defesa em contraposição à crítica profissional. Pois, se assim o fizer, ou talvez com maior rigor, quando assim é feito, uma espécie de anseio arquitetônico acaba tomando conta da escrita, que, em vez de fluir no processo de incorporação e compartilhamento de pensamentos, concentra-se na fundamentação da possibilidade de uma afirmação diante do medo da crítica. E nesse processo de escrita como arquitetura e engenharia de edifícios,



a construção dos pilares supostamente fundamentais é preenchida pelo concreto impessoal da abstração, em que a pessoalidade é abandonada em nome da segurança. O excesso de defesa despersonaliza o exercício da escrita.

Ao invés, para uma pesquisa que se projete como errância e aprendizado para a ação, me parece preciso lançar-se sempre com cautela ao risco inexorável de um processo criativo. Algo que possibilite o exercício de uma *parrehsía*, que viabilize a consonância entre o que é próprio e o que é singular dentro do comum. É neste sentido que tento utilizar os novos recursos disponibilizados pela comunicação e escrita em suporte digital.

Link de [Parrhesía](#), Escritura: ferramentas e experimentação

Link para [Hypomnémata virtual](#)

### ***Hypomnémata virtual***

Eu quero mapear novos terrenos  
e não cartografar velhas fronteiras.  
Marshall McLuhan

Escrever é uma prática que requer a utilização de um aparato técnico. O fluxo do pensar na escrita é amparado por instrumentos e suportes para o manuseio da linguagem. O exercício do pensamento na escrita não acontece exclusivamente no corpo. É uma prática que depende da utilização de próteses, que potencializam certas operações de fluxos do pensar como as deduções lógicas. O pensamento realizado através da escrita não apenas acontece em uma instância temporal diferente do pensar implicado; também utiliza recursos não disponíveis na interação cotidiana. Se esse exercício se propõe a ser uma espécie de preparação para a ação, como aqui proponho, ainda que seja um trabalho potencializado pelo uso das próteses, a escrita precisa projetar-se como uma prática de produção de ferramentas que não perde de vista suas utilizações no pensar imediato das interações cotidianas, para o qual contamos apenas com um aparato orgânico chamado cérebro.

Hoje escrevemos em computadores, através de softwares que potencializam uma série de ações comuns na escrita, como a facilidade de recortar e colar palavras, frases, parágrafos ou textos. Mais além, os aparatos de escrita digital propiciam uma facilidade inédita de recortar e colar imagens, vídeos, sons, enfim, qualquer tipo de informação digital, e

compartilhá-las e trocá-las em simultâneo com outras pessoas. A meu ver, há uma imensa e arriscada sintonia entre as possibilidades comunicacionais e alguns princípios filosóficos contemporâneos. É nessa seara que me enveredo ao experimentar um arranjo específico de possibilidades de se desenvolver uma escrita hipermidiática pessoal, como um exercício criativo de pensamento que se reverbere em atos e atitudes através da arte do pensar implicado. Trata-se de desenvolver uma espécie de jogo de linguagem que sirva como uma forma lúdica de se exercer e experimentar um pensamento em superfície. Uma forma de dispor os pensamentos para que sejam vivenciados na interação.

Link de [Escrita: compartilhamento amistoso do próprio](#)

Link para [Hipertexto: caixa de ferramentas](#)

### **Hipertexto: caixa de ferramentas**

Duas simplicidades.  
A ruim: simplicidade-ponto de partida,  
procurada cedo demais.  
A boa: simplicidade-ponto de chegada,  
recompensa por anos de esforços.  
Roberto Bresson

A prática de escrita à qual me dedico aqui se realiza de forma híbrida: textual e fluxogramática. Por um lado são desenvolvidos os fragmentos textuais; por outro, o conjunto de textos é organizado e orientado em função de imagens fluxogramáticas. A partir desse processo se configura um hipertexto: um arquivo digital com vários textos breves vinculados por links, que representam opções de associação entre esses fragmentos na escrita e escolhas alternativas de caminhos por onde seguir uma leitura interativa.<sup>45</sup> Em uma escrita exclusivamente textual, a informação se encadeia de forma sequencial e linear. No hipertexto, a arquitetura da informação se configura como uma rede, onde os textos se vinculam por uma infinidade de links. Trata-se de uma espécie de rizoma, onde cada texto é um nó ou uma conexão, composta por uma infinidade de outros nós. A rede não está no espaço, ela é o espaço do pensamento, o conjunto articulado de textos. Essas reflexões

---

<sup>45</sup>A rigor, mais do que hipertextual é um escrita hipermidiática, por comportar imagens. Mas, como o uso dessas imagens, assim como das esboçadas pelas palavras, está subordinado à comunicação e ao pensamento textual, para fins práticos, me refiro ao conjunto pelo termo hipertexto.

textuais se apresentam como ferramentas suspensas e disponíveis para ação e o pensar imediato e cotidiano. Elas têm relativa independência entre si para utilizações pontuais, mas também se articulam e se contaminam com as demais.

De certa forma, todo texto, em formato digital ou impresso, já é uma espécie de hipertexto, no sentido em que é composto pela incorporação de uma infinidade de discursos oriundos de diferentes textos. Isso fica explícito, sobretudo, por exemplo, no texto acadêmico, através das citações. O que acontece, porém, hoje, é a potencialização desse caráter hipertextual pela facilidade de indexação de conteúdos diversos nas tecnologias digitais. O que pretendo explorar é o potencial de associação entre fragmentos de diferentes linguagens, instâncias e dimensões como recurso fluente da arquitetura da informação e comunicação de um processo criativo de pensamento voltado para a ação.

Os processos criativos se utilizam bastante de associações livres. A aposta é que o hipertexto potencialize as possibilidades de associação entre conteúdos diversos sem necessariamente encadeá-los em uma sequência linear. O hipertexto que desenvolvo busca essas formas alternativas de associação, assim como realiza também encadeamentos lineares. Trata-se de um esforço de pensamento em espiral, que tenta conciliar o esforço repetitivo da prática do pensamento e as associações livres e analógicas que caracterizam o movimento circular, com o esforço de linearização que marca as narrativas e os pensamentos causais. Desenvolvo uma experiência de pensamento que acontece justamente na tensão que caracteriza a tentativa de conciliação entre a linha e o círculo, entre uma forma hipertextual do arquivo digital e uma forma linear de uma tese impressa.

Cada texto assume diferentes funções dentro do todo hipertextual de acordo com os links e relações com os demais textos. Há aqueles que representam nós fortes da rede, ou seja, que assumem um papel articulador de várias conexões, por onde passam muitos links. Outros se constituem como nós secundários, com menos links. Outros são textos que não se constituem com nós, aparecem apenas como articulação entre dois outros ou gravitam sem links explícitos com os outros textos. A relação entre os textos não se limita às associações explícitas dos links, se estende às influências não explícitas pela linguagem. Há ainda há possibilidade dos fragmentos que não representam textos reflexivos, mas apenas conjuntos de vocabulários redescritos, que são usados nos textos.

Os fragmentos que constituem o hipertexto são organizados em função das imagens fluxogramáticas. Essas imagens mapeiam o universo de fragmentos e compõem, a partir do caleidoscópio de imagens e textos, uma espécie de mosaico. A linguagem fluxogramática não é apenas uma forma de expressar graficamente ideias elaboradas nos textos; é

também lugar de reflexões metafóricas gerais, fundamentais no processo criativo do pensamento. O exercício de pensamento pelas imagens e fluxogramas permite um momento de recuo em relação às especificidades e causalidades lineares da linguagem textual. No espaço bidimensional da página, os fluxogramas permitem associações diversas e simultâneas, assim como visualizações conjunturais. Enquanto os textos analisam, destringem, especificam o pensamento de uma forma cirúrgica, os fluxogramas costuram, compõem visões conjunturais, arranjam cruzamentos de diferentes dimensões, enfim: catalisam o processo criativo. Nas operações textuais, tendem a predominar as associações específicas mediadas pelos verbos em cada frase. Na linguagem fluxogramática, as livres associações entre os fragmentos ganham presença e alimentam quase intuitivamente as sínteses realizadas posteriormente nos novos textos. O afastamento do momento fluxogramático parece alimentar os processos digestivos dos textos e catalisar os efeitos tangenciais entre os mesmos. A digestão no recuo dos tópicos e imagens dos fluxogramas dissemina o contágio entre os textos.

Os conteúdos explorados nos textos influenciam a forma de escrita e as práticas adotadas e vice-versa. A diversidade de textos tenta se viabilizar como um pensamento por constituir-se, como alguma espécie de unidade. As questões da técnica de escrita e comunicação se confundem com as questões do processo criativo de si. E a rede de pensamentos assume características análogas. Está sempre mudando, com atualizações constantes dos textos. Mas, por outro lado, ela tem uma estabilidade, uma consistência em seu conjunto que, de alguma forma, parece estar incorporada à voz que atravessa os textos. O pensamento rizomático dá maior abertura para os paradoxos, constitui-se como um pensamento descentralizado, policêntrico, inclusive com alguma flexibilidade para diferentes vozes. Tudo isso potencializa as possibilidades de uma escrita como prática de um si que não se projeta mais como um sujeito puro, homogêneo e senhor de si. A escrita hipertextual tem recursos para potencializar o aspecto lúdico e multirreferenciado de processos criativos de si que aspirem, em simultâneo, a uma consistência de si e a uma fluência nas interações cotidianas.

Link de [Hypomnémata virtual](#)

Link para [Escrita textual: artesanato visceral](#)

## Escrita textual: artesanato visceral

viver é super difícil  
o mais fundo  
está sempre na superfície  
Paulo Leminski

A escrita textual à qual me dedico é o último estágio de um processo artesanal cíclico de formulação das ferramentas para ação. Escrever precisa partir e voltar para as vivências concretas. Não é uma escrita que prioritariamente diz como as coisas são, mas uma escrita que projeta ferramentas para serem possivelmente usadas na maneira como se percebem as coisas. Ferramentas que precisam ser portáteis, facilmente usadas no cotidiano. Por isso, muitas vezes a linguagem escrita se aproxima de um tom coloquial, de uma linguagem oral, mais inserida nos fluxos imediatos do *pensar implicado* no cotidiano, nas interações rotineiras. A forma abstrata da ferramenta tem de ser sobretudo portátil ou as reflexões perdem sua função ferramental e passam a funcionar como *aparelhos* para os quais vivemos. O pensamento implicado não pode ser burocratizado por ferramentas complexas e demasiado abstratas que interditem a fluência da interação.

A leveza, a maleabilidade e a portabilidade formal das reflexões criativas são pressupostos para sua apropriação pragmática voltada para o viver. São reflexões portáteis, plásticas, versáteis, para inspirarem possibilidades de vivência, prontas para exercer uma funcionalidade. Para tal, não podem ser pesadas, densas, detalhadas e cheias de especificidades. Para os propósitos de um pensamento voltado para a ação, como tento esboçar e realizar por aqui, as reflexões não podem ser indissociáveis de suas redes e tramas conceituais ou engessadas em perspectivas abstratas formalmente sofisticadas. As ferramentas podem ser usadas em conjunto, mas precisam também funcionar com alguma independência em relação às demais.

A escrita se caracteriza por um esforço de síntese criativa de fragmentos para o pensar implicado. Produzir um conjunto de imagens, frases, vocabulários que possam estar disponíveis para se pensar e agir. Esse esforço, entretanto, não almeja integrar os fragmentos em um conjunto marcado pela plena coerência e univocidade. Trata-se de sínteses pontuais que preservam em seu conjunto uma pluralidade de referências e, inclusive, alguma diversidade de vozes. Os fragmentos de textos, imagens e frases descartam a possibilidade de se construírem como uma imensa tapeçaria, que unifique e sistematize a complexidade das referências. Os corpos de textos fragmentados têm entre si relações de continuidade e descontinuidade. As lacunas, paradoxos e divergências

alimentam o processo. Não se pretende suprimir a alteridade na esfera abstrata, mas justamente manter com ela uma relação fértil e profícua que alimente o processo criativo e a incorporação dos pensamentos.

O pensamento para ação requer uma simplicidade formal que subordine as reflexões à fluência da ação. Mas essa simplicidade não pode ser confundida com leviandade ou banalidade. Trata-se de uma espécie visceral de simplicidade, resultado de uma experiência. Nesse sentido, busco uma escrita que não se torne independente das outras práticas de *cuidado de si*. As palavras, textos ou fluxogramas não podem se instaurar como um campo de experiências à parte das outras possíveis experiências de vida. A escrita a partir de si exige uma espécie de dosagem das operações de dedução lógica de maneira que haja uma contenção da possível escalada de abstração apontada por Flusser. Escrever é um exercício de entradas e saídas da espiral abstrata pela qual o fluxo do pensar dentro de um projeto de pensamento pode facilmente se enveredar. As reflexões criativas atravessam o corpo e provocam movimentos. Pretendem ser não apenas vestígios, mas também catalisadores e ferramentas de outros deslocamentos pessoais, tanto meus como de possíveis leitores. O vislumbre desse ato de compartilhar é que dá sentido a essa escrita pública construída a partir de uma escrita pessoal.

Link de [Hipertexto: caixa de ferramentas](#)

---

## PARTE V

### PENSAMENTO ANALÓGICO

#### Moral do Espetáculo e Entretenimento

O meio é a mensagem  
O meio é a massagem  
O meio é a mixagem  
O meio é a micagem  
A mensagem é meio  
de chegar ao Meio.  
O Meio é o ser  
em lugar dos seres  
isento de lugar  
dispensando meios  
de fluorescer

Carlos Drummond de Andrade

A ascese e prática do pensamento como um processo criativo são tentativas de se velejar por correntes projetadas pelos cenários flusserianos. Na esteira da chegada das imagens técnicas e do novo nomadismo de Flusser, me parece importante visualizar traços gerais de uma espécie de *moral do espetáculo*, que faço a partir das contribuições de Jurandir Freire Costa em *O Vestígio e a Aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo (2005)*. Como já explorado, a atualidade é atravessada por uma infinidade de correntes para as quais podemos esboçar infindáveis visualizações. A complexidade das imagens ou textos será sempre insuficiente. Precisamos de imagens simples e estrategicamente escolhidas para velejar. Neste momento, me parece oportuno visualizar como a dinâmica da moral do espetáculo influencia nas relações que as pessoas assumem consigo mesmo e com os outros. Como todas as outras visualizações projetadas, elas apontam riscos e possibilidades para a arte de velejar.

Com outros termos e inserido em uma tradição de pensadores, debates e referências completamente diferente de Flusser, Costa (2005) esboça uma moral do espetáculo facilmente associada ao predomínio das imagens técnicas. A moral do espetáculo de Costa (2005) está vinculada à unidade ilusória do indivíduo com o mundo, como se os discursos se apresentassem como independentes da ação e julgamento das pessoas, de maneira que só resta o papel de espectador que assiste com passividade aos discursos, imagens e narrativas midiáticas que o constitui como sujeito. Nesse sentido, Costa (2005) descreve como a vida cotidiana das celebridades se torna uma referência central. As

mídias reapresentam uma realidade espetacular que ostenta um verdadeiro desfile de imagens que merecem atenção e admiração e acabam prescrevendo, de forma conotativa ou denotativa, práticas e orientações de vida: como amar romanticamente, como educar os filhos, como manter um corpo saudável e atraente, como se comportar politicamente. No entanto, há uma distância muito grande entre a prática de vida das pessoas, seu mundo concreto, e o mundo das celebridades que acompanham pelas mídias diariamente. A percepção dessa distância gera, psicologicamente, um mecanismo de defesa muito importante, que é a tendência de a pessoa se contentar com a atividade de evasão, de alienação em relação a si próprio, e de encontrar, justamente no registro da fantasia, aquilo que se sabe ser impossível na realidade.

No entanto, Costa (2005) destaca que, diferente das autoridades tradicionalmente reconhecidas em outras sociedades e momentos da história, as celebridades são ao mesmo tempo contraditoriamente admiradas e desprezadas. Quem está no topo da sociedade do espetáculo não tem a admiração moral que tinham as autoridades tradicionais. Costa (2005) se afilia àqueles que defendem que o *status* se desvinculou do prestígio, a ascensão social se apartou da decência moral. A celebridade, ao contrário da autoridade, é invejada pelo poder social e desprezada pela nulidade moral. “O elo da tradição que unia, mesmo de forma idealizada, apreço social e reverência moral foi partido. A base motivacional das aspirações sociais não encontra ganchos na base valorativa das pretensões morais.” (2005: p.172) Instaure-se, assim, um dilema: responsabilidade moral com degredo social ou inconsequência moral socialmente recompensada. “É o bolso ou a decência” (2005: p.173).

Costa (2005) aponta ainda o que chama de uma moral do entretenimento, que não significa o gosto ou o cultivo da diversão no cotidiano, mas a percepção da vida como entretenimento de maneira que outras atividades sejam vistas como tal. “Na moral do entretenimento, a relação é invertida. O modelo da diversão monopoliza a participação social e habitua o indivíduo a se eximir de pensar eticamente sobre o que acontece.” (Costa, 2005: p.232). A participação social é vista unicamente como entretenimento, de maneira que é preciso se alienar de tudo aquilo que é incômodo, do que dá trabalho, desconforto, exige atenção e dedicação.

“O resultado é que o sujeito aprende a se posicionar diante dos negócios públicos com o ar desprendido de quem “denuncia” o que vai mal e “elogia” o que vai bem, mas sem que ele próprio se sinta implicado naquilo que comenta.” (Costa, 2005: p.233).



A passividade e impotência do espetáculo viram descaso e desprezo na moral do entretenimento.

“Ou seja, a pessoa deixa de pensar nas consequências morais do que faz. Quem compra droga simplesmente desliga o botão que avisa qual será a consequência disso. Parece que tudo é uma brincadeira. Multidões de pessoas que deveriam ter responsabilidade agem dessa forma. Na moral do espetáculo, o outro é sempre o responsável pelas mazelas e não eu. Eu estou corrompendo, sou venal, sou leviano, mas o que eu faço não tem nenhuma consequência. O que o vizinho faz com certeza terá. É uma posição típica dessa falta de compromisso.” (Costa, 2005: p. 234)

Em síntese, para os propósitos deste trabalho, acho importante esboçar como a moral do espetáculo e do entretenimento engessa uma dinâmica de relação consigo mesmo e com os outros. O espectador é passivo diante de si mesmo assim como diante dos espetáculos. Na moral do espetáculo, somos algo dado, somos uma imagem de si. Recorrentemente usamos essa imagem como intermediação das interações e relações que temos consigo mesmo e com os outros. Essa imagem que temos de nós mesmos - identidade - é enredada em uma dinâmica narcísica, que a protege enquanto narramos para si mesmo e para os outros o que vivemos ou pretendemos viver. A dinâmica narcísica é comum na formação de nossas identidades e sentimentos.<sup>46</sup> A questão central aqui na moral do espetáculo é como essa dinâmica se torna de tal maneira predominante que sufoca a possibilidade de encontro com a própria alteridade. Os próprios desconfortos e infortúnios são sempre responsabilidade do outro, assim como as mazelas sociais. A forma como narramos nossas vidas e justificamos nossas ações apenas reforçam a imagem de si, ao ponto de a mesma ser confundida consigo mesmo, engessando as habituais formas de interagirmos consigo mesmo e com os outros. Esse narcisismo agudo parece uma forma de cinismo não consciente consigo mesmo.

O narcisismo, entendido como a disseminação e intensificação da dinâmica narcísica brevemente esboçada aqui, é uma resposta conservadora à crise de identidade apontada por Flusser (2003), marcada pela obsessão por uma imagem de si que impede os encontros com a própria alteridade. Trata-se de uma dinâmica íntima que incorpora o domínio do mundo do isso, nos termos apontados por Buber. Ao mesmo tempo que a dinâmica narcísica é passiva em relação a imagem de si mesmo, é ativa no sentido de

---

<sup>46</sup>A percepção dessa dinâmica narcísica se aproxima do que Costa (2005) aponta como uma perspectiva psicanalítica, onde o narcisismo é a condição mental indispensável para à aquisição de sentimentos e da consciência de identidade (Costa, 2005: p.185). Não se trata do sentido pejorativo que usualmente a palavra assume, ao se aproximar do significado de egoísmo, como uma busca irresponsável pela realização dos próprios desejos.

buscar o reconhecimento pela sociedade do espetáculo e a realização de seus desejos. Não se trata de condenar moralmente essa dinâmica, mas de destacar que, na sociedade do espetáculo, a intensificação e idolatria da mesma forja esforços e dedicações em uma busca sem limites de um dos polos do dilema apontado por Costa (2005) - entre *reconhecimento social e decência moral*.

Todo esse quadro contribui para o cinismo reinante, entendido aqui como a disseminação e aceitação social de performances cínicas, muitas vezes de forma explícita. Ações e discursos são representados e enunciados sem pudor em função da conveniência e intencionalidade em determinados momentos e circunstâncias, mesmo que sejam considerados falsos pelo agente da ação e da enunciação - ou até mesmo pelos espectadores do momento - e que se alienem de forma deliberada de fatores desconfortáveis. A performance cínica consiste em uma espécie de redescritção dos termos e reconfiguração dos gestos sem limites em função da intencionalidade e conveniência. Admitindo que todas as ações são performáticas e acontecem em função da polaridade eu-tu/eu-isso, como proponho aqui, nos termos buberianos, as performances cínicas se disseminam como projeções eu-isso que suprimem as possibilidades de eu-tu. Não se trata de uma questão moral no sentido metafísico, de referentes universais e na dimensão *a priori* da linguagem, mas como, na prática, a dosagem dos limites da conveniência e intencionalidade podem ser avaliados em função da lealdade a si mesmo e aos outros.

[Link de Conversão do Olhar](#)

[Link para Show do Eu; Cultura Somática](#)

## **Show do Eu**

O segredo não é descobrir o que as pessoas escondem,  
mas entender o que elas mostram.  
Marçal Aquino

Em seu artigo “Forma de Vida na imagem: da indeterminação à inconstância”, Brasil (2010) explora como a vida cotidiana está presente como uma constante performance de si mesma nos vídeos pessoais da internet, mídias sociais, games, documentários e experiências de arte contemporânea. A leitura de Brasil (2004) parte dos estudos de Alain Ehrenberg, que

destacam que passamos da norma e do comportamento disciplinado característico da modernidade à ideia de autonomia. Os indivíduos estariam cada vez mais assumindo a responsabilidade de se autogerir, de se autoproduzir, responsabilidade essa que na modernidade era compartilhada pelas instituições públicas. Diante do cenário de riscos e incertezas, nos tornamos empreendedores de nós mesmos, responsáveis por administrar nossas escolhas e performances. Mas esse indivíduo, supostamente autônomo, é o mais inseguro e ávido por reconhecimento. Em outro momento deste trabalho, explorei como essa necessidade de reconhecimento pode ser encaminhada para uma performance profissional na universidade. A perspectiva de Brasil está focada em como os dispositivos audiovisuais e interativos são utilizados no sentido da busca de reconhecimento como experiências de performance de formas de vida, marcadas pela espécie de vocação que esses dispositivos têm para exposição da intimidade - como trabalha Paula Sibilia em seu livro o "O Show do Eu"<sup>47</sup>.

Dessa forma:

"Se, ao longo da modernidade, as formas de vida se produziam no cruzamento dos poderes normativos disseminados por todo tipo de instituição, hoje, em uma sociedade dita pós-disciplinar, elas se criam em processo de auto-gestão, tendo a imagem como espaço de projeção e experimentação." (Brasil, 2010: p.191)

O autor aponta que, em grande medida, a imagem se torna espaço de performances como gestão estratégica de si:

"Se, de um lado, a subjetividade se performa como imagem, diríamos, por outro lado, como corolário, que a imagem tem cada vez mais ressaltado sua dimensão performativa. São vários os modos como a vida ordinária se figura na mídia e na arte, mas, na maioria dos casos, essa figuração avança da *representação à experiência* e a imagem deixa de ser apenas um *lugar de visibilidade* para se tornar, intensamente, um *espaço de performance* (de interatividade, atuação e reinvenção de si). Não estamos, então, no domínio da pura *representação*, mas da *representação tornada performance*, da performance tornada jogo e, por fim, do jogo generalizado como *estratégia*

---

<sup>47</sup>O *Show do eu*: a intimidade como espetáculo (2008), de Paula Sibilia, publicado pela Nova Fronteira.

*de gestão*. Hoje eis uma consideração importante – a imagem como performance é o lugar onde se gere a autonomia, onde o indivíduo autônomo administra estrategicamente o seu devir (como se devir e indivíduo fossem exteriores um ao outro).” (Brasil, 2010: p.192)

A performance de formas de vida na imagem esboçada por Brasil (2010) navega por correntes que velejo neste trabalho. Brasil explora como a prática das linguagens audiovisuais e dos recursos interativos se conformam como performance, o que, muitas vezes, significa uma espetacularização da intimidade. O que desenvolvo aqui é como o exercício de linguagens como pensamento no interior de um dispositivo, desenvolvido com esse intuito, pode produzir experiências pessoais voltadas para a performance pessoal no cotidiano em geral - na forma como habitualmente interagimos e interagimos. Não se trata, como já colocado, de exposição de intimidades na imagem, mas de exercícios que atravessam e reverberam na dimensão de uma intimidade, entendida como relação e não como uma natureza intrínseca e independente de cada um.

Por outro lado, o significado de performance sobre o qual me proponho refletir aqui não corresponde a um comportamento artificial ou falso no interior de um dispositivo, em contraposição a outro espontâneo, verdadeiro e natural. No sentido que utilizo, estamos sempre performatizando, seja dentro de um dispositivo específico ou sozinhos em uma praia da Polinésia Francesa. As performances da imagem que apontam Brasil (2010) evidenciam o caráter performático de nossos atos e ações. A partir da perspectiva relacional e contingencial aqui adotada, não faz sentido trabalhar com termos como artificial ou natural, falso ou verdadeiro, quando se fala sobre performance. A questão mais importante se projeta em função da franqueza e do cinismo das performances da vida cotidiana nos dias de hoje. Essa questão tem a ver mais com posturas e predisposições do que com a natureza em si da performance das interações. Brasil aponta como a performance do cotidiano na imagem estaria inserida em um pano de fundo ético onde todos são convidados a participar e se engajar, mas ninguém se responsabiliza pela enunciação e por sua performance. Nos termos de Brasil (2010), a imagem como performance é o lugar onde o indivíduo administra estrategicamente seu devir como se devir e indivíduo fossem exteriores um ao outro. Em contraposição, o que vislumbro aqui como uma espécie de pensamento como processo criativo de si parte justamente de se assumir a responsabilidade por si, entendido como as formas habituais de interação, ou seja, um si justamente como devir em relação. Além disso, esse exercício do pensamento passa pela necessidade de uma *parresía* que se contrapõe radicalmente a uma postura cínica - como entendida nos dias de hoje.

Link de Moral do Espetáculo e Entretenimento; Performance

Link para Estética da performance pessoal; Performance

## Cultura Somática

Por detrás dos teus pensamento e sentimentos, meu irmão,  
há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido.  
Chama-se “eu sou”. Habita no teu corpo; é o teu corpo.  
Zaratrustra

Costa (2005) destaca a chegada no ocidente do que chama de *cultura somática*, como uma série de discursos e práticas multifacetadas que estão vinculadas à valorização da experiência sensorial. Em qualquer conversa cotidiana, se fala de dietas, colesterol, açúcares, exercício físico, relaxamento muscular e alongamento, consciência corporal, posturas, ritmos respiratórios, tensão muscular, articulações, taxas de hormônio. A sensorialidade invadiu a arena do diálogo público. Estar bem com o próprio corpo virou uma finalidade quase independente da excelência moral, sentimental ou religiosa. “O encantamento pelo corpo nos leva a desejar uma “boa vida física” com a intensidade com que outrora desejávamos a paz espiritual, a honra cívica ou o prazer sentimental.” (Costa, 2005: p.215) Para Costa (2005), vivemos a transição do vocabulário dos sentimentos para o vocabulário dos afetos.

Para Costa (2005: p. 204), o Ocidente conheceu dois grandes modelos de construção de identidade: um baseado no sujeito como se apresentava e se comportava em público em função do grupo ao qual pertencia; outro, vinculado à ideia de identidade como vida íntima, como um verdadeiro eu interior. Em relação a esses dois modelos, o que diferencia a cultura somática é a particularidade da relação entre a vida psicológica-moral e a vida física (2005: p.204). As experiências corporais sempre fizeram parte da constituição de si, a questão central é que hoje estaríamos cada vez mais propensos a entender, explicar e aceitar a natureza da vida, das condutas e dos atos em função da materialidade corporal. Nesse sentido, de certa forma, o pensamento criativo como cuidado de si também se insere nessa ampla corrente denominada *cultura somática*. Parece-me importante para este

trabalho aqui como o cruzamento dessa cultura com a moral do espetáculo e do entretenimento configura uma relação com o corpo à qual não pretendo me acorrentar.

A valorização da experiência sensorial embasa a idealização de formas de felicidade associadas ao prazer e à realização pessoal nesse sentido sensorial, como uma *felicidade sensorial*. A cultura somática abarca uma diversidade de práticas nesse sentido. É na esteira da cultura somática, por exemplo, que cultos, práticas e modelos de sabedoria orientais estão cada vez mais presentes nas sociedades ocidentais, como Yoga, Homeopatia, Shiatsu, justamente por defenderem o bem-estar em função dos afetos. Mas essas práticas não são adotadas apenas nos moldes das formas de vida à que estão vinculadas em suas origens. Nesse sentido, o que Costa (2005: p.190,191) destaca é o surgimento de uma espécie de bioascese:

“O cuidado de si, antes voltado para o desenvolvimento da alma, dos sentimentos ou das qualidades morais, dirige-se agora para a longevidade, à saúde, à beleza e à boa forma. Inventou-se um novo modelo de identidade, a *bioidentidade*, e uma nova forma de preocupação consigo, a *bioascese*, nos quais a *fitness* é a suprema virtude. Ser jovem, saudável, longo e atento à forma física tornou-se a regra científica que aprova ou condena outras aspirações à felicidade.” (2005: p.190)

A bioascese não veio para negar os valores tradicionais, mas os reconfigurar. Crenças religiosas, políticas e psicológicas são admitidas desde que entrem em sintonia com o bem-estar e a qualidade de vida. Essa bioascese exige uma disciplina rigorosa e a renúncia de hábitos supostamente insalubres. Sua disseminação instauram novos comportamentos normativos e desviantes. Como destaca Costa (2005: p.194), há uma ilusão de que a obediência às novas disciplinas do corpo sempre trazem vantagem: os fortes são os normais que seguem essa obediência e os fracos, os incompetentes no domínio do corpo e da mente de acordo com os preceitos desse ideal. Daí que surge uma ampla gama de novos desviantes (Costa, 2005: p.195): os adictos (em relação ao sexo, amor, consumo, drogas, jogos de azar, exercício físico, jogos eletrônicos, internet); os desregulados (bulímicos, anoréxicos, síndrome do pânico); os inibidos, que se intimidam, são apáticos, não assertivos, não assumidos; d) estressados; e) deformados (gordos, sedentários, tabagistas, envelhecidos).

O que mais interessa aqui é a relação com o corpo no cruzamento da bioascese com a moral do espetáculo e a importância que a imagem pessoal assume no cotidiano. Para a imensa maioria de pessoas que pretende imitar o estilo de vida dos ricos, poderosos, e

famosos, o caminho mais fácil disponível é a imagem do corpo. Possuir um corpo como os bem-sucedidos é a maneira de ascender imaginariamente a uma condição social da qual se está definitivamente excluído (Costa, 2005: p.167).

Como aponta Costa:

“Assim, a corrida pela posse do corpo midiático, o *corpo-espetáculo*, desviou a atenção do sujeito da vida sentimental para a vida física (...) Cuidar de si deixou de significar, prioritariamente, preservar os costumes e ideais morais burgueses para significar “cuidar do corpo físico”. O cultivo das sensações passou a concorrer, ombro a ombro, com o cultivo dos sentimentos. Estar feliz não se resume mais a se sentir sentimentalmente repleto. Agora é preciso também se sentir corporalmente semelhante aos “vencedores”, aos visíveis”, aos astros e estrelas midiáticos” (Costa, 2005: p.166)

No universo nômade, podemos sair de um país para outro, de uma cidade, um idioma ou um circuito para outro. Podemos mudar constantemente a aparência das roupas, do corpo, do estilo de se comportar. Mas não podemos mudar de corpo. Diante da crise de identidade já apontada aqui por Flusser e da moral do espetáculo, o corpo parece ser o último remanescente de algo que permanece e atravessa nossa existência, marcada, sobretudo, pelo ritmo incessante de interações e a necessidade de transformações aparentes às quais aderimos. O corpo é a matéria inerte da qual, ainda que possamos modificá-la cada vez mais, não podemos abrir mão. Ainda que possa ser modificado, o corpo representa o maior reduto de resistência às modificações aparentes que precisamos estar realizando de forma reiterante no cotidiano da atualidade. Talvez por isso nesse contexto a identidade passa ser cada vez mais vista como a imagem do corpo e uma variação narcísica da bioascese como um suposto caminho para o reconhecimento social.

[Link de Moral do espetáculo e entretenimento](#)

[Link para Estética da performance pessoal](#)

## Um sábio que não tem ideia

A vida é como andar de bicicleta.  
Para se equilibrar é preciso estar em movimento.  
A. Einstein

Francois Jullien (2000) resgata uma interpretação da ideia geral de *sabedoria* na China como uma forma de inteligibilidade que se contrapõe ao que o autor esboçou como a proposta generalizada da filosofia ocidental. Como coloca Jullien (2000: p.82,83): "(...) a sabedoria iluminou, na China, um lanço da experiência diferente do que, entre nós, a filosofia: ela não é um pensamento que permaneceu na infância, ela produziu outra inteligibilidade." As contribuições do autor sobre essa inteligibilidade parecem ser bastante úteis para se pensar de forma criativa uma espécie de estética performática pessoal, que estaria em algum lugar entre esses modelos ideais de sabedoria e filosofia que o autor esboça. Pretendo trabalhar de forma análoga ao que sugere o próprio Jullien (2000), ao propor a busca por um diálogo entre os preceitos daquilo que chamou de filosofia e sabedoria.

"Desse diálogo, progressivamente montado, espero nada menos que poder retirar a sabedoria do horizonte místico que, tradicionalmente, quando se quer falar da sua insipidez, banhando-a com as cores do êxtase, serve para dar-lhe novo lustro (o pior é mesmo esse fantasma "ocidental" projetando-se no "Oriente" – o Oriente do Tao, um Oriente de gurus...). Meu trabalho é abrir a razão, não renunciar à sua exigência. Ao contrário, porque, embora tente retomar a desconstrução de certo exterior, é antiexótico. Quem souber ler na entrelinhas deste ensaio verá nele um panfleto contra esses escapes ou essas compensações de todo gênero e contra a grande vaga dos irracionalismos que ameaçariam nosso futuro." (Jullien, 2000: p. 10)

Para Jullien, ao contrário do ocidente, China em geral não teve ontologia. Uma noção geral de sabedoria teria se projetado como uma forma de inteligibilidade oposta ao anseio da filosofia ocidental de construir uma representação verdadeira do real, discursos abstratos e fixos que dessem conta de descrevê-lo - seja quando considerado como essência ou como devir - assim como as causas que o movem. O ideal de sabedoria que apresenta Jullien reconhece o real de tal maneira como um devir radicalmente contínuo, em eterna mutação e movimento, que teria se recusado a fazer representações fixas e *apriori* - na dimensão



abstrata da linguagem, que representem o que as coisas são de fato. Esta forma de entender o mundo e o processo da vida não considera uma ideia primeira fundamental a partir da qual todas são derivadas. Não há um fundamento primeiro, um *parti pris*. Assim sendo, Jullien (2000) explora a ideia de que a sabedoria chinesa, em decorrência de não tomar posição *a priori*, idealiza um sábio que não tem *verdade*, não assume parcialidade, não tem eu. Como o título do livro de Jullien (2000), *O sábio não tem idéia*. Ele não tem representação geral ou fragmentada do real. Não fixa pela abstração o que reconhece como radicalmente inapreensível. O real é uma eterna transformação contínua para a qual não tem sentido tomar partido em abstrato ou fixar perspectivas a respeito.

Jullien (2000) explora como o *homem de bem* da sabedoria chinesa é aquele que sustenta uma não-parcialidade *apriori*. É aquele que sempre se inclina ao que cada ocasião exige e responde de forma improvisada em cada ação. Análogo aos estoicos, a sabedoria chinesa considera exemplar um comportamento moral que se harmoniza com o real, mas este para o chinês está em eterno devir, de maneira que só é possível se harmonizar pela ação adequada em cada circunstância concreta - e não com uma representação teórica. O comportamento sábio não pode ser pré-estabelecido. Por isso, a importância, na tradição de pensamento chinês, do que Jullien chama de regulação, de se buscar de forma contínua o justo meio. Não se trata de buscar um meio fixo, equilibrado, mediano, na dimensão da abstração, mas um meio dinâmico que se altere a todo instante e circunstância, o que necessariamente remete para a necessidade da regulação na prática, em cada ocasião concreta e específica. Para o sábio chinês esboçado por Jullien (2000), o justo meio é justo por ser regulado e adaptado à situação concreta e específica. A ideia do meio remete para a necessidade de uma regulação na resposta prática. Esse meio não se refere a um ponto fixo transcendental, mas a uma resposta que se baseia na dosagem de uma ampla variação de possibilidades disponíveis entre extremos. Os próprios extremos podem ser meios em casos específicos.

Diferente da filosofia, a sabedoria chinesa não tem espanto, não tem ideia a ser defendida ou refutada, não tem dialética, progresso ou história. A sabedoria é como uma fonte, uma superfície em variação contínua, que disponibiliza referências para a regulação do justo meio em cada ocasião. A rigor, como explora Jullien (2000), não há hierarquia de ideias, todas estão no mesmo nível - o nível da possibilidade. Todas encontram-se no mesmo plano e a unidade é o que as atravessa, como um fio que liga as diferenças. Enquanto a filosofia concebe, a sabedoria atravessa. Enquanto a filosofia fixa uma perspectiva de olhar, a sabedoria chinesa se projeta como uma fonte disponível para evocar realidades, para realizar - como no sentido usado pelo termo em inglês, *to realize*. Sua função não é definir, mas apontar, realizar (Jullien, 2000: p.48,49).

Na perspectiva colocada por Jullien (2000: p.76), é no seio do devir mais concreto e mais trivial que a sabedoria se realiza. Nessa instância, é que há a pretensa tomada de consciência do caminho - sem a intervenção do conceito. Enquanto a filosofia concebe, a sabedoria realiza ao permanecer como um fundo latente que, a qualquer momento, concreto e cotidiano, pode ser realizado, pode trazer a evidência à consciência.

“Sob a figura do “caminho”, em compensação, e não mais do Ser (ou de Deus) – o Grande Objeto, a experiência que o pensamento chinês pensa é a da “auto-obtenção”, como vai dito aqui, em outras palavras, da espontaneidade (no sentido do *sponte sua*), e não da liberdade; ou, se esta pôde ser concebida também como espontaneidade, é como espontaneidade da vontade – e não da imanência: essa espontaneidade da imanência que vemos evidentemente em ação em todos os processos, e que deles constitui o fundo (patrimônio), assim como na capacidade de “realização” à qual a sabedoria dá acesso.” (2000: p.82,83)

Já que a sabedoria chinesa não visa estruturar discursos, a forma de seus conteúdos e contribuições é baseada em sentenças breves, que não são nem adágios (baseado na concordância de opiniões) nem máximas (com uma singularidade e uma autoria que surpreenda). Suas considerações são incitativas, visam despertar o espírito; e indicativas, apenas sugerem e orientam por onde seguir. Elas não forçam o pensamento, mas se infiltram, dissolvem, contaminam e provocam o pensamento do outro. As considerações não cessam de se modificar, agem pela sutileza e sedução. Na falta de ontologia, apelam para a forma indireta, para a estética (Jullien, 2000: p.143).

A sugestão e alusão sempre dizem algo sobre o real de forma indireta, sempre expõem e ocultam ao mesmo tempo. Ao contrário do enigma, a sabedoria trata da evidência: “(...)o que a filosofia trata como enigma (ou, mais religiosamente, como mistério: o fato de que o ser só se dá se retirando nos aproxima da Bíblia), a sabedoria trata como “evidência” (Jullien, 2000: p.57)”. Enquanto a filosofia se concebe como epopeia do pensamento em busca da verdade, pela decifração dos enigmas, como proeza de um herói que vai buscá-la longe; na sabedoria, o oculto é oculto por ser demasiado próximo para se tomar consciência. (Jullien, 2000: p.62) Toda existência é ao mesmo tempo uma tensão e a transição entre dois opostos contrários, aqui o exposto e o oculto. A evidência é uma tensão-transição processual entre o *exposto* e o *oculto*. Isso é o contrário do enigma, que é o plenamente oculto, a ser exposto.

[Link para Entre sabedoria e filosofia](#)

## **Entre sabedoria e filosofia**

Perder o nada é um empobrecimento.

Manoel de Barros

Jullien (2000) trabalha com duas noções gerais e simplificadas de *filosofia* e *sabedoria* chinesa para conseguir esboçar as diferenças fundamentais entre essas duas formas de inteligibilidade. O que importa aqui é incorporar traços dessas noções gerais como novos polos opostos e abstratos para se pensar o processo criativo de si através do pensamento: transformar a dicotomia *sabedoria/filosofia* de Jullien em um eixo de referências abstratas de dinâmicas opostas que coexistem na prática. O desafio é experimentar uma prática que esteja em algum lugar na interseção entre filosofia como ascese e sabedoria.

A tomada de consciência da evidência da sabedoria chinesa destacada por Jullien parece ser um corolário do anseio de se comportar como o real, de uma ética que defende uma unidade entre moral e real, ainda que este seja considerado um contínuo devir. Essa unidade não acontece na representação do pensamento, mas na ação consonante com o caminho. O sábio trazido por Jullien, diferente do grego, não é o sujeito da ação reta em função da verdade, no sentido metafísico, de representação ontológica da realidade. Mas ele é um indivíduo que abre mão de sua subjetividade para viver uma forma análoga de expansão àquela apontada por Hadot sobre os gregos. Os seus atos almejam participar de algo maior em uma espécie de consonância que os justificam: a harmonia com os cosmos, enquanto devir. Não é tão pouco nesse sentido que a sabedoria chinesa esboçada por Jullien me interessa. Não há atos e ações verdadeiros e a-históricos com os quais devemos nos conformar. Não há um Outro ao qual se adequar, seja em termos de discurso ou ações. Mesmo que o real seja mudo, toda ação ou performance é real, não há salvação na pretensa harmonia com o cosmos, seja enquanto algo essencial, com natureza linguística, seja enquanto radical devir, atos, ações e performances.

O que a sabedoria chinesa de Jullien (2000) traz de mais relevante para este trabalho é o primado da interação em devir em contraposição à abstração a priori associada aos

pensamentos. Ou seja, um conjunto de referências não é resposta *a priori* sobre o devir pessoal, mas apenas ferramentas, nos termos aqui colocados, para serem usadas na regulação, doravante chamada dosagem, necessária em cada circunstância. O parâmetro desse processo na sabedoria chinesa tem uma natureza universal, o caminho. Aqui, os parâmetros são pessoais, fruto de um processo criativo indeterminado. O que me interessa são as apropriações possíveis na esfera pessoal e no cotidiano dessa forma de inteligibilidade na qual a interação momentânea com o devir assume uma importância prioritária. E, nesse sentido, como a experiência, baseada na perspectiva relacional, e as referências, vistas pela contingência da linguagem, podem enriquecer essa performance interativa e relacional consigo mesmo e com os outros.

O ideal de sabedoria chinesa radicaliza ao propor uma não parcialidade que, em outros termos, corresponde a uma não subjetividade ou a uma negação do eu. Jullien (2000) aponta como a sabedoria defende a necessidade de renunciar à categoria do sujeito e adotar a do processo como pré-condição para se habitar e repousar na sabedoria como um fundo de imanência a todo instante como uma fonte inesgotável (2000: p.82). Na prática, aqui, essa forma de inteligibilidade não se instaura de forma plena nem suprime aquela que Jullien (2000) associa à filosofia. Na proposta explorada aqui, não se pretende suprimir a subjetividade. O que defendo aqui é a disponibilidade de uma dupla inteligibilidade imaginada enquanto abstração, desenvolvida a partir de alguns preceitos apontados por Jullien. Esses modelos são mais duas referências para a dosagem e coexistência momentânea da prática. Essa proposição mesma já é uma perspectiva subjetiva. Pelos termos da metáfora do velejar, vislumbro aqui uma perspectiva que seja densa o suficiente para evitar viver à deriva, e leve e portátil o bastante para não comprometer a fluência da interação. Trata-se, portanto, de incorporar alguns preceitos da inteligibilidade proposta por essa visão geral da sabedoria chinesa, em sintonia com a perspectiva relacional e a contingência da linguagem. E nesse sentido, vislumbrar uma perspectiva ou subjetividade que tenha sua densidade dosada em função da prioridade da interação e da experiência relacional no universo nômade, a partir de uma filosofia da emigração.

[Link de Um sábio que não tem ideia](#)

[Link para Estética da performance pessoal; Pensamento analógico](#)

## Entre forma e maneira de viver

poderoso é o que descobre  
as insignificancias  
Manoel de Barros

Em seu já comentado ensaio *Trotsky e as Orquídeas Selvagens*, Rorty apontou como em sua juventude, grande parte de suas reflexões consistiam em fazer distinções para se esquivar de becos dialéticos. Mais tarde, Rorty aponta a insuficiência desse procedimento e desenvolve a noção da redescrição. Aqui neste trabalho, grande parte das redescrções consistem em distinções que configuram eixos de dois polos antagônicos de referências na dimensão abstrata, como ferramentas para visualizações da realidade concreta onde tais polos coexistem em diferentes dosagens. Neste momento, me parece oportuno apontar mais um desses eixos como produto de uma distinção fértil para as reflexões sobre uma estética da performance: a forma e a maneira de se viver.

As formas de vida são impessoais e compartilháveis. Elas remetem para o universo da coisas em comum: as práticas transversais de vida, os modelos de organização e valoração da vida e de suas atividades, os padrões de comportamento e ação ou diante das correntes culturais. Nos dias de hoje, cada pessoa tem a possibilidade de compor sua forma de vida em função do conjunto dessas práticas, modelos e padrões que adota, de forma consciente ou não, em sua vida. Essa composição pode ser bastante singular e fruto de um processo criativo, mas em geral tende a ser meras repetições da forma de vida da sociedade do espetáculo. A forma de vida que as pessoas adotam de fato tem uma influência muito grande na configuração da relação consigo mesmo e com os outros. No entanto, há sempre um espaço de liberdade para cada pessoa interagir e se relacionar com singularidade dentro de uma mesma forma de vida.

A maneira de se viver refere-se a esse particular: a maneira como cada pessoa vive na dimensão da intimidade relacional as interações cotidianas de sua vida. A maneira de se viver tende a ser singular, ainda que a forma de vida possa ser a mais padronizada possível. Ela se concretiza na maneira habitual de se atuar e agir no cotidiano na dimensão da intimidade. A maneira de se viver é realizada no presente, no modo como se vive o momento, nas sutilezas de cada um perceber, ser afetado e atuar. Ela depende de uma interação particular entre a consciência e o próprio corpo. A maneira de se viver remete para a solidão existencial de cada um em sua travessia singular.

Forma e maneira de se viver são abstrações que se referem a fenômenos que estão intimamente relacionados, mas diferenciá-las me parece fértil para os propósitos deste

trabalho. Tanto a forma como a maneira de se viver são vistas aqui pela perspectiva relacional e dizem respeito às relações e interações. Enquanto a primeira influencia, a segunda é realizada através dos atos e ações concretos. Elas não são uma dicotomia, mas referências pelas quais me parece interessante explorar a prática do pensamento criativo voltado para a reverberação nos atos e ações cotidianos, dentro de um universo nômade e da retomada do corpo na cultura somática em que vivemos. As formas de vida no universo sedentário estavam organizadas em função da homogeneidade no espaço e da noção de identidade, agora elas se organizam dentro de circuitos de interação e são enredadas por dinâmicas gerais e transversais da sociedade do espetáculo. Enquanto isso, a maneira de se viver é cada vez mais valorizada dentro um conjunto de formas de vida que valorizam a sensorialidade - o que justamente caracteriza a cultura somática.

A prática do pensamento criativo pessoal visa influenciar tanto na forma como na maneira de se viver, no sentido da já comentada luta contra as forças de subjetivação e a padronização das formas de sentir - pois, como dito em outro momento, vivemos em uma época mais sensológica do que ideológica. O foco desse pensamento criativo são as relações pessoais entre a subjetividade e o corpo, entre o exercício do pensar e do afetar-se. Ainda que as práticas de si sejam transversais, como defende Foucault (2010), as maneiras de vivê-las são pessoais. A mesma prática pode ser vivida de maneira singular por cada pessoa. O espaço das sutilezas resguarda o exercício da liberdade capaz de promover a vivência do comum como singular e evitar assim a esterilização característica do banal. Estamos nos referindo a um processo criativo de si na instância pessoal. Não há "a" ascese a ser desvelada. Há asceses, referências e maneiras de vivê-las. Elas acontecem tanto como resistência como acolhimento na fluência pessoal em relação às forças anônimas de subjetivação e padronização do sentir. Como já explorado pela metáfora do velejar, não se trata apenas de resistência às correntes, mas de dedicação a uma fluência própria, através da tensão com as correntes, como prática e exercício não só de vontade, mas também de sensibilidade para escuta e acolhimento das mesmas. Trata-se da intermediação crítica contra a adoção imediata de formas de vida e padrões habituais de agir, pensar e se afetar, como um exercício limitado de liberdade e poder, que não tem como referência a autonomia grega.

Por um lado, a prática do pensamento criativo visa influenciar na configuração pessoal da forma de vida, a partir das referências e formas de vida disponíveis - o que não significa a concepção de uma forma de vida original e diferente das demais. Por outro lado, a mesma prática de pensamento criativo tem como foco: sutis, pequenas e graduais transformações na maneira de se viver. Em contraposição ao projeto de ascese da cultura do cuidado de si - que construa coletivamente formas de vida em comunidades configuradas como escolas -

no formigueiro telemático e no universo nômade, somos convidados não apenas a compor individualmente nossa forma de vida, mas, sobretudo, a se dedicar à maneira pela qual vivemos. É, sobretudo, nesse sentido que incorporo e tento redescrever alguns preceitos da forma de inteligibilidade da sabedoria chinesa, por secundarizar a importância das reflexões e referências linguísticas diante dos atos e interações concretos e presentes no devir. O fundamental é uma espécie de habilidade de interagir e se relacionar no presente momento, para a qual as referências abstratas são apenas ferramentas de interação, seja da consciência com os afetos corporais como da pessoa consigo mesmo e com os outros. Essas interações e relações no presente caracterizam a maneira de se viver.

Link de Cultura somática

Link para Atravessar e interagir habitual

### **Atravessar e interagir habitual**

Não é overdose de informação,

é falta de filtro.

Clay Shirky

Enquanto escrevo estas palavras, meus dedos tocam teclas em um cômodo da minha casa, onde meus olhos leem da esquerda para a direita palavras já escritas numa tela e se lançam no espaço em branco previamente organizado como listras horizontais invisíveis. Levanto, escuto uma buzina, me dirijo à cozinha, bebo água. Olho pela janela e lembro de contas por pagar, das possibilidades do que fazer pela noite. As angústias de sempre me revisitam. Mas sigamos ficticiamente porta afora. Se saio de casa, chamo, espero e desço pelo elevador, cruzo com o porteiro do prédio, nos cumprimentamos. Saio, e ainda na calçada, leio as manchetes dos jornais na banca em frente. Sigo beirando fachadas. Entro em um edifício qualquer, subo dois andares. Passo por um corredor enorme: yoga, dentistas, advogados. Até esqueci o que buscava quando lembrei: apenas uma ilustração forjada em forma de cena.

Só nessa rápida descrição já atravessaria algumas circunstâncias e seria atravessado por ondas sonoras, odores, preocupações, expectativas, palavras. Viver me parece o tipo de palavra da qual só posso me referir metaforicamente. É algo tão pessoal que a minha prudência sugere nem usar no infinitivo. Mas imprudente, escrevo como se viver fosse

atravessar. Na voz passiva e ativa, atravessamos e somos atravessados. A travessia é relacional e se realiza no presente entre interações, relações e encontros. Nos deslocamos interagindo. Ou talvez, nos deslocamos atravessando interações: com pessoas anônimas ou não; objetos materiais e abstratos; imagens, palavras, sinais de trânsito; ventos, chuva, sol, humidade relativa do ar; perfumes, odores, ruídos. Viver implica em atuar lançado e imerso em interações.<sup>48</sup>

A rigor, não vivemos no mundo, mas apenas na proximidade do que nos toca ao atravessar. Estamos imersos em algo infinitamente maior, com o qual só temos contato na proximidade do corpo, no atrito daquilo que afeta a pele, olhos, alvéolos, neurônios ou entranhas, seja por dentro ou por fora. Os afetos acontecem na interação concreta e singular de cada um em cada momento e circunstância. São os efeitos sensoriais, mentais ou emotivos<sup>49</sup> das interações. Os afetos surgem da capacidade de agir e ser atingido dos corpos. Corpos não possuem afetos, mas potencialidades de afetar e ser afetados, pois os afetos só acontecem na interação, em função da relação. Os afetos são movimentos, reverberações, implicações entre corpos, se perdem em dinâmicas relacionais onde são causas e efeitos de atos.

Por estarmos imersos, atuar se caracteriza mais por responder aos afetos imediatos vividos do que por uma motivação autônoma. Necessariamente é preciso responder a cada instante ao vivido, mesmo que esses atos consistam na reafirmação reiterante de respostas já dadas. Os atos são performáticos, trazem consigo motivações conscientes e não conscientes e acontecem entrelaçados com nossas referências linguísticas - ainda que não sejam de forma alguma uma consequência exclusiva delas. Embora haja sempre a possibilidade de atuar de forma improvisada, na maior parte de nossas vidas, estamos repetindo padrões, exercendo nosso instinto mimético e atuando de forma involuntária - assim mesmo, no gerúndio. Atuamos no que chamo aqui de instância habitual, uma das três instâncias performáticas que vislumbro. É a instância dos fluxos involuntários de afetos e atos que acontecem de forma subconsciente, quase automática, de forma habitual. Os hábitos íntimos e relacionais são os mecanismos padronizados que nos habitam e onde nós acabamos habitando e nos sentindo confortáveis e seguros. Eles são imprescindíveis para se viver o cotidiano. O risco em mundo dominado pelas relações eu-isso é que esses hábitos se engessem e suas redescritões se restrinjam à busca de novos hábitos mais eficazes para a realização de intencionalidades pré-definidas. Trata-se de nos tornarmos funcionários de si mesmo, redescrivendo os termos de Flusser. É nesse sentido que destaco a importância da atenção aos hábitos de afeto e pensamento.

---

<sup>48</sup>A partir dessa consideração, traço algumas redescritões e distinções embrionárias de alguns termos sobre as interações pessoais para se pensar a maneira de viver e uma possível noção de sabedoria como habilidade de interação.

<sup>49</sup>Massumi (1995) traz um reflexão sobre afetos que julgo importante incorporar. Ele diferencia afeto das emoções. Estas são vistas como uma apropriação linguística dos afetos, de conotação subjetiva e cultural.



Para este trabalho, interessam os atos íntimos de pensar, entendidos como aqueles que acontecem em silêncio ao processar as palavras, frases e imagens na proximidade e imediatez com o vivido, influenciando influenciado pelos outros atos e afetos nas relações consigo e com os outros. Nesse sentido, pensar é um ato corporal. Os pensamentos emergem e se processam dentro do corpo, em interação constante com os afetos. A consciência me parece uma metáfora do processo de uso da linguagem, que, por sua vez, funciona como mediador entre afetos e atos. As percepções costumam ser a fronteira de interseção entre afetos e pensamentos. As percepções são representações formadas por palavras e imagens a partir das referências que dispomos que emergem na consciência enquanto atravessamos, bastante influenciados pela subjetividade e pelos afetos. As percepções dependem dos afetos, assim como os afetos dependem das percepções. Se corpos atravessam ruas, pessoas atravessam paisagens, entendidas não como uma imagem realista das ruas aos nossos olhos, mas o processamento subjetivo de cada um na imediatez possível do trânsito cotidiano. Atravessamos paisagens, vivemos em ambientes. As percepções e afetos criam os ambientes nos quais pensamos.

Os pensamentos são fluxos linguísticos eventuais condicionados por uma infinidade de motivações que se entrecruzam no corpo. São tantas condicionantes que quase posso dizer na voz passiva: pensamentos simplesmente acontecem. No entanto, sigo afirmando a possibilidade de se viver o ato de pensar implicado em determinada circunstância como um exercício de liberdade limitado e, de forma alguma, autônomo. Pensar não é virtuoso, não é um ato moralmente superior a qualquer outro. Pensar é apenas uma das possibilidades de se exercer algum poder de si sobre si mesmo, de liberdade no sentido de influenciar os próprios atos e ações. Essas possibilidades são exploradas neste trabalho por duas possibilidades: pela prática do pensamento enquanto redescoberta das próprias referências e experiência relacional; e pela liberdade de improviso do ato de pensar em cada momento específico como orientador de uma ação performativa singular.

Link de Forma e maneira de viver

Link para Ação performática singular

### **Ação performativa singular**

Palavra poética tem que chegar  
ao grau de brinquedo para ser séria  
Manoel de Barros

Ao narrar quando saí de casa, esqueci de abrir um parênteses que se reverbera daqui em diante. Saio, chamo o elevador. Acompanho a sequência de números que sinaliza sua chegada. Abro a porta, entro e me deparo com um espelho. Atuo sem pensar no que faço, pois é habitual, dispensa pensar sobre - aliás, essa é uma das condições para que seja habitual. Penso enquanto isso em algo que fiz ou por fazer. Quando saio do elevador, cumprimento o porteiro que, desta vez, me interrompe e pede para falar comigo. Sou o síndico do edifício. Conta uma história triste, diz que precisa sair do emprego e me pede para demití-lo, pois assim pode receber uma série de benefícios que não receberia no caso de pedir demissão. O evento surpreende, me espanta e tira do habitual. Percebo que, naquele momento, preciso pensar para agir, tomar decisões não mais automáticas. Sou convocado a pensar agora de uma forma diferente.

Essa pequena descrição ilustra a emergência da instância performática da ação. Ela parte da suspensão do modo habitual de comportamento, de uma espécie de recuo momentâneo ocasionado por um espanto concreto e pessoal. O habitual se torna insólito, a singularidade da ocasião emerge e convoca a consciência a agir de uma outra forma. No momento da ação há um lapso de passado e futuro, percepção e intenção, sensibilidade e projeção. As ações são formas particulares de atos nas quais a consciência participa ativamente de uma circunstância eventual e orienta uma ação: perceber, pensar, agir. Visto por essa perspectiva, ações são feixes de atos específicos onde a vontade própria e a sensibilidade atuam na tomada de decisão e intencionalidade da performance. A tomada de decisão e intencionalidade está relacionada com o fluxo de pensamentos que acontece de forma deliberada e voluntária, implicado em determinada circunstância e implicante em ações decorrentes. Pensar de forma implicada é pensar a partir de sua própria pessoa para tomar decisões e agir em determinadas circunstâncias. É assumir responsabilidade pelos próprios atos e dedicar-se minimamente a pensar a partir de si.

O pensar implicado e implicante recorre a vocabulários e jogos de linguagem, entre afetos e percepções, para tomar uma decisão. Saber pensar é saber exercer essa mediação com habilidade de acordo com os próprios parâmetros. Nesse sentido que aparece a importância da percepção dos afetos, que pulsam e projetam outras percepções e pensamentos, para o pensar. Pensar é necessariamente um ato e pode ser o orientador de uma ação. Quando pensar é um ato quase involuntário, ele acontece na instância habitual, de forma reativa aos afetos. Mas quando o pensar suspende o automático e acontece atento ao seu próprio pensar, como metaconsciência, ele assume um caráter ético diferenciado. Todo pensar, assim como todo ato é performático. Mas alguns podem ser ações voluntárias.

Os hábitos são de natureza tão automática que se tornam invisíveis à consciência - a obviedade dispensa atenção. Buscar tornar-se atento aos próprios hábitos, sobretudo, àqueles que se referem à maneira de sentir e de pensar, é uma forma de fertilizar o espanto que torna o óbvio em algo insólito. Esse é o primeiro movimento de transformação dos próprios atos habituais. Em seguida, há a possibilidade desse fluxo de pensamentos ser um imprevisto, uma resposta de forma criativa à singularidade do momento e não apenas respostas habituais e automáticas, onde a consciência atua apenas de forma reativa aos afetos. Nesse sentido, a sabedoria chinesa de Jullien (2000) deixa um valor: diante do reconhecimento da singularidade de toda circunstância - corolário do real em eterno devir - e a impossibilidade de respostas prontas *a priori*, o imprevisto passa a ter mais importância. Improvisar nunca é criar algo do zero, absolutamente novo, mas buscar uma resposta singular enquanto ato performatizado que conjuga palavras, tons, gestos referenciais. É dessa forma que acontece a possibilidade de um exercício da liberdade no momento da interação, como uma espécie de poética relacional. Ou seja, atos e ações performáticos são criados na dimensão relacional através do uso da linguagem.

Mas o exercício da liberdade não se restringe ao momento de interação, estende-se também à realização das práticas de pensamento que se constituem como preparação para os atos e ações performáticas, ao proporcionarem experiências e atuarem na reconfiguração das referências linguísticas. Trata-se da terceira instância performática: a da experiência. Esta acontece em um lacuna temporal indefinida, mas certamente mais ampla que a instância corporal e o momento de interação. É a lacuna onde se rumina algo específico que foi vivido circunstancialmente, de maneira que alguma redescritção acontece que reverbera em vivências posteriores. Pensar no que se viveu é viver pensamentos sobre o vivido, aquilo que não está mais presente - pelo menos não da mesma forma. É o momento das reflexões eu-isso sobre vivências eu-tu e das vivências eu-tu de reflexões eu-isso. Ou seja, quando somos afetados e marcados por reflexões que se consolidam como refrações, que se reverberam em atos e ações posteriores. É pela experiência que algo vivido se reverbera em algo a se viver. Esses fluxos de pensamentos podem acontecer de forma espontânea como podem acontecer dentro de projetos de pensamento, do exercício do pensar por práticas, propósitos, suportes e linguagens dentro de um dispositivo de pensamento. Isso é o que se pretende aqui com a ideia de pesquisa como errância e de um pensamento criativo. Trata-se da criação e redescritção de hábitos nas instâncias corporal e de ações, do ensaio de uma poética relacional.

Link de Atravessar e interagir habitual

Link para Estetica da performance; Pensamento analógico

## Performance

De onde vem as mais elevadas montanhas?  
Isso perguntava eu noutro tempo.  
Soube então que vêm do mar.  
Desde o mais baixo há de o mais alto erguer seu cume.  
Zaratrusta

Em seu livro *Performance: uma introdução crítica (2010)*, Marvin Carlson apresenta um mapeamento das diversas acepções e debates sobre performance nas artes e nas várias disciplinas teóricas. Por essa diversidade, Carlson (2010) apontou o conceito como essencialmente questionável, ou seja, que comporta uma dinâmica dialógica das várias percepções como sua própria natureza. Não é objetivo deste trabalho entrar nos debates sobre performance, mas apenas incorporar o termo com um significado amplo para as reflexões sobre a estética de si.

A noção de *performance* aqui refere-se à coexistência de uma duplicidade sintetizada em toda interação pessoal. Os atos e ações são performáticos porque têm algo que pulsa de forma corporal e não consciente, e tem algo de perceptivo e de uma intencionalidade comportamental que passa pela consciência. Todo ato e ação performática é realizada de forma eventual e visa influenciar um outro - há um caráter de intervenção. Para os propósitos pessoais aqui sustentados, o uso do termo destaca essa dupla natureza das ações pessoais: as pulsões corporais não conscientes, reativas aos estímulos; e as intenções e atuação momentânea da consciência de acordo com parâmetros de cada um.

O substantivo performance significará aqui um conjunto de atos e ações em determinado momento e circunstância por uma pessoa. Trata-se de uma atuação interativa em uma cena concreta, com seus fatores materiais, subjetivos, afetivos, visuais. As performances não são falsas ou verdadeiras, são apenas atos pessoais em determinada circunstância, uma configuração concreta e momentânea do que podemos chamar de ser relacional em devir. Elas são influenciadas tanto pelos parâmetros e referências da circunstância onde acontece como por aqueles que a pessoa traz consigo de experiências pessoais passadas. Assim, a noção de performance permite pensar os atos e ações como um fenômeno pessoal a partir do cruzamento de relações de poder e saber. É nesse sentido que se pensa aqui a possibilidade de uma prática de pensamento que funcione como ética e estética de ações performativas. A ideia de performance me parece interessante justamente por conjugar no

evento momentâneo os modos relacionais eu-tu e eu-isso e abrir a possibilidade de se pensar nesse sentido uma habilidade de interação de acordo com parâmetros pessoais.

Link de Show do eu; Ação performática singular.

Link para Ação performática singular, Estética da performance pessoal; Show do eu.

## **Estética da performance pessoal**

Poesia é voar fora da asa

Manoel de Barros

Já foi dito que o pensamento criativo como cuidado de si se caracteriza por um esforço ético e estético de reconfiguração dos atos e ações por si mesmo. Considerando esses atos e ações como sendo performáticos, como pensar uma espécie de habilidade de interação consigo mesmo e com os outros? Que tipo de parâmetros podemos vislumbrar para essa habilidade? A sabedoria é associada a um estado de decisão, uma habilidade de escolha focada no que é mais importante. Nesse sentido, de maneira generalizada, pode-se dizer que a sabedoria grega e a chinesa apontadas por Jullien estão vinculadas a noções de verdade nesses domínios, a primeira enquanto representação e a segunda enquanto caminho. O desafio aqui é pensar uma ética e estética da performance como uma espécie de sabedoria pessoal desvinculada das noções de verdade grega ou chinesa - conforme esboçadas por Jullien, Foucault, Hadot - a partir da perspectiva relacional e da contingência da linguagem e da consciência.

Parece-me, a partir dos esboços desses autores, que o modelo de sábio se projeta como a referência integral de comportamento considerado moralmente superior, de maneira a instaurar um regime homogêneo de ação ideal e um processo de vigília para todos os atos. No caso grego, a cada um cabe, ao adotar o modelo da escola, realizar as práticas e exercícios que visem instaurar pela consciência esse regime e vigília dos próprios atos e ações, análogos a um regime de governo de si baseado na autoridade de si mesmo sobre o corpo. A consciência é senhora dos atos e do corpo em uma relação de dominação com os próprios afetos. No caso da sabedoria chinesa de Jullien, a subjetividade parece precisar se retirar para que a imanência surja na consciência como algo espontâneo. Enfim, certamente, essas considerações não são das mais precisas e dizem respeito apenas aos

esboços apresentados pelos autores referidos, mas o que pretendo destacar aqui é o vínculo entre a noção de verdade universal e a ideia de um regime único e ideal de ação onde a consciência tem um papel pré-definido. Na perspectiva da contingência, não há verdade nesses termos universais e, na perspectiva relacional, a consciência tem outra relação consigo mesmo.

Como já dito, nossa consciência é sempre de certa forma estrangeira, nossa alteridade atravessa cada ato, gesto, interação, que, por isso mesmo, são performáticos. Falar em ações performáticas sintetiza essa ambiguidade. Reconhecer que somos estrangeiros é ter na consciência a presença desse não consciente que nos atravessa cotidianamente em todos os momentos, em nossa interação consigo mesmo e com os outros. A pessoa é suporte da própria alteridade e essas relações dependem em parte da vivência da interação da consciência com o não consciente no uso cotidiano da linguagem. A partir do reconhecimento do inconsciente, a vigília que posso vislumbrar deriva de uma espécie de atenção e lembrança de que a própria performance, enquanto realizada, é sempre contingente e apenas uma entre outras possíveis. Não podemos suspender as ações performáticas, mas realizá-las conscientes de que não são verdadeiras ou falsas, apenas no máximo as melhores que podemos fazer em determinado momento, a partir dos parâmetros que temos à disposição. A consciência se vê contingente no ato de pensar, acontece através de uma linguagem também contingente. Sabe que seus atos de pensamento, assim como os outros atos, são em parte causados pela alteridade que atravessa toda pessoa.

Mesmo a partir da contingência da linguagem, sem verdade universal, quando se fala em uma estética e ética de si por si, cada um pode conceber um regime homogêneo de performance dos atos e atitudes de acordo com parâmetros pessoais. No entanto, a partir dos pressupostos explorados aqui neste trabalho, não é nesse sentido que me parece mais interessante ver uma estética da performance pessoal. Mais do que um modelo de ação, a estética da performance que posso vislumbrar por enquanto é voltada para a arte da interação e influência mútua entre os afetos e o uso da linguagem, entre a consciência e sua própria alteridade corporal, ambos situados hierarquicamente no mesmo plano. Como aponta Carlson (2010: p.17), as ações no campo da arte da performance estão baseadas no corpo, nas próprias experiências em um mundo que se fez performativo pela consciência que tem de si e pelo processo de exibição. A arte performática é uma arte solo, onde o corpo ocupa o centro desprovido de adjacências cênicas, com poucos elementos, lançado na interação com o público. De forma análoga, a estética da performance pessoal está focada nos atos e nos improvisos necessários. Se toda ação performática visa influenciar um outro, essa alteridade pode ser vista não apenas como outra pessoa, mas como a

alteridade do próprio corpo. Os pensamentos são atos corporais que se relacionam e interagem com afetos. A vigília que posso vislumbrar daqui diz respeito à atenção a essa interação e à forma como ela reverbera na maneira de se viver, na interação e relação consigo mesmo e com os outros.

Link de Entre filosofia e sabedoria; Performance; Show do eu

Link para Pensamento analógico

## **Pensamento analógico**

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa  
era a imagem de um vidro mole que fazia uma  
volta atrás de casa.  
Passou um homem depois e disse: Essa volta  
que o rio faz por trás de sua casa se chama  
enseada.  
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
que fazia uma volta atrás de casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.  
Manoel de Barros

O prática do pensamento criativo funciona como uma estética da performance, uma prática voltada para uma estilística da interação. Ela visa redescrever os jogos de linguagem e ferramentas para as performances e, em simultâneo, possibilitar experiências pessoais. Essa noção de performance e prática de pensamento de si se insere na já comentada cultura somática, ao priorizar a habilidade de interação entre afetos, percepções e pensamentos e valorizar, assim, os aspectos sensoriais. Em um universo nômade, essa habilidade é exercida ao atravessar os diversos circuitos, terrenos e domínios, de acordo com parâmetros forjados pessoalmente. O corpo de referências dessa estética, portanto, não pode ser determinado por um desses circuitos, o que corresponderia a uma estética da performance modelada pelo domínio em questão. Afinal, como já foi tratado, um grande risco dos circuitos do nomadismo contemporâneo é o de se tornarem mundos transversais isolados. A filosofia da emigração apontada por Flusser requer da pessoa se exercitar individualmente enquanto estrangeiro. Todo esse quadro induz ao processo criativo pessoal das próprias referências de acordo com atributos, que favoreçam, por um lado, o diálogo e a interação transversal e, por outro, o improvisado do pensar implicado e dos atos e gestos performáticos.

A partir dessas proposições, vislumbro o que chamo de pensamento analógico. A palavra *pensamento* foi utilizada nos fragmentos de textos aqui, em grande parte, se referindo à prática e ao exercício do pensar em um dispositivo e, algumas vezes, ao conjunto da obra de um autor - como Flusser, Foucault ou Rorty. Mas, neste momento, *pensamento* se refere a um princípio de regime e formulação das referências para uma forma de pensar implicada e implicante. O pensamento analógico tem suas formulações baseadas em um princípio analógico. Em grande medida, esse é um regime de pensamento presente na escrita dos próprios textos deste trabalho - ainda que os textos aqui não sejam fruto apenas desse regime de pensar. Ele não foi idealizado *a priori* para ser depois realizado na escrita. No próprio processo de pesquisa e escrita, o pensamento analógico vem se conformando e se redescrivendo a si mesmo.

A analogia é uma forma específica de relação entre duas partes, que comporta em simultâneo semelhanças e diferenças. Como expõe Perelman (1996: p. 423/424), a analogia é uma similitude de estruturas que pode ser ilustrada como uma função matemática. Há uma analogia entre AB e CD, quando A está para B assim como C está para D. O que difere a analogia de uma semelhança corriqueira é que a analogia não é um relação de semelhança, mas uma semelhança de relação. Os conjuntos AB e CD pertencem a domínios de natureza diferentes, que não têm nada a ver entre si. No entanto, a relação entre A e B tem semelhanças com a relação entre C e D. O pensamento analógico cruza esse princípio de analogia com a contingência da linguagem apresentada por Rorty. Considerando o conjunto AB como algo concreto e real, que não tem uma essência dizível - uma natureza intrínseca capaz de ser apresentada de forma linguística; e o conjunto CD como uma referência de linguagem a respeito de AB, o pensamento analógico é aquele que parte do princípio que o máximo que podemos ter entre AB e CD é alguma semelhança entre essas relações<sup>50</sup>.

No entanto, o pensamento analógico não se reduz a essa espécie de princípio epistemológico - na falta de palavra melhor. O pensamento analógico surge do primado dos atos em relação, da vida como atuar lançado em interações, e da ideia que, apesar de não ser uma ponte entre o pensamento e o real, a linguagem cotidiana é uma fonte de recursos imprescindível para nossa habilidade de interagir e se relacionar. O princípio da analogia é apenas uma referência para a prática do pensamento enquanto processo criativo e a formulação das referências para o pensar implicado - portanto, para os atos e ações performáticos. Esboçar referências analógicas é desenvolver conteúdos que se disponibilizem como conjuntos CD para possíveis relações analógicas com conjuntos AB

---

<sup>50</sup>Considera-se aqui que há uma graduação na precisão de representação na seguinte ordem: identidade, semelhança e analogia.



não determinados *a priori*. A rigor, a analogia se realiza no ato de pensar implicado. Na instância *a priori* da abstração, o que se tem é a conformação de um corpo de referências suspenso e disponível para o pensar implicado se orientar enquanto analógico. As referências para esse pensar, chamadas aqui de conjunto CD, não têm relações pré-determinadas com conjuntos AB. Essa responsabilidade de associação cabe ao ambiente dos momentos concretos de interação e aos atos de pensamento.

O pensar implicado assume uma orientação analógica quando recorre às referências com esses atributos e, enquanto ato de pensamento, é capaz de afirmar e sustentar uma incerteza. O olhar analógico busca a semelhança na diferença e a diferença na semelhança, pois tudo que existe é singular. Como na sabedoria chinesa de Jullien (2000), toda existência é ao mesmo tempo tensão e transição entre dois opostos contrários: o exposto e o culto. O que o pensar analógico reconhece como evidência é apenas uma imagem que sintetiza referências e expõe assim como oculta algo da realidade. Por um lado, é o olhar capaz de afirma sem suprimir a ambiguidade inerente ao uso da linguagem; por outro, sustenta tal ambiguidade sem se esquivar da responsabilidade de se afirmar e se posicionar para a ação da resposta. Trata-se de transpor para os atos ínfimos de pensamento e ação os pressupostos da ironia de Rorty e do primado da relação de Buber.

O pensar analógico é consciente de que as imagens que utiliza não substituem aquilo que percebem, preservam sua alteridade. As imagens tecidas textualmente aqui são ferramentas para se visualizar, não são as imagens que representam as próprias coisas. Nesse sentido, elas são translúcidas, pois algo se vê através delas, assim como algo que nunca se revela.<sup>51</sup> A crença na transparência de uma imagem que tudo revela conduz a sua opacidade, à incapacidade de se ver através da mesma. A própria imagem se torna a coisa que representa.<sup>52</sup>

O translúcido da imagem corresponde à ironia do conceito e dos textos no sentido pragmatista apontado por Rorty, trata-se da coexistência no ato da alusão e ilusão. Tanto a metáfora do translúcido como da ironia remetem a importância dos conceitos e imagens para os seus usos, assim como em qualquer metáfora. Como uma espécie de analogia, a metáfora remete a responsabilidade de seu significado para o uso concreto, para o ato de pensamento, fala, comunicação. A sofisticação do conceito ou da imagem textual não resolve a indeterminação dos mesmos *a priori*. Para o pensamento analógico, nenhuma redescritção ou reconfiguração de conceitos ou imagens pode suprimir a responsabilidade

---

<sup>51</sup>O **translúcido** é aquilo através do qual se pode ver, mas não de forma nítida e clara; o transparente é aquilo através do qual se pode ver com nitidez, como se não existisse intermediação; e o opaco é aquilo através do qual não se pode ver nada.

<sup>52</sup>O transparente e o opaco são os dois lados da mesma moeda, a impressão de transparência da imagem representa o olhar opaco, aquele que suprime a alteridade do que se vê. Da mesma forma, a opacidade da imagem, aquela que não se refere a nada, conduz a transparência do olhar, que suprime a alteridade do ato de olhar, olha como se existisse, é o olhar fantasioso e ficcional que cria sua realidade.

da resposta do ato de sua realização, mas seus atributos formais podem contribuir para o exercício dessa responsabilidade e para o imprevisto.

Em grande parte, as referências se conformam enquanto metáforas, que nada mais são do que analogias condensadas<sup>53</sup> (Perelman, 1996: p.453). Para as referências funcionarem enquanto ferramentas, elas precisam ser formalmente leves, portáteis e maleáveis para o uso imediato na fluência das interações. A única mídia com a qual o pensar implicado pode contar é a própria mente, a mídia orgânica, aquela que o corpo carrega. A superficialidade da forma da ferramenta contrasta com a intensidade visceral de suas incorporações e da experiência do processo criativo. O processo criativo pessoal não é o processo de elaboração de discursos abstratos sofisticados e complexos, mas um processo de produção de ferramentas para o pensar implicado onde a profundidade está na vivência e na experiência relacional de sua realização. Quando uma ferramenta se torna muito sofisticada, ela perde portabilidade e seu uso perde fluência. Ela pode se transformar gradualmente em um aparelho. Isso acontece com muitos discursos e com o uso de alguns conceitos, que, ao se transformarem em algo extremamente sofisticado formalmente, nos imobilizam, enquanto nos acomodamos confortavelmente em seu interior. Conceitos e discursos assim elaborados fazem parte do mundo sedentário apontado por Flusser.

O pensamento analógico se projeta no mundo nômade, onde a experiência da relação e encontro com a alteridade ganham centralidade. Como na sabedoria chinesa, não há discurso que tenha solução e suprima a alteridade da interação. As referências não são as respostas prontas de como atuar ou agir, são ferramentas linguísticas passíveis de serem utilizadas de forma improvisada na performance de atos e ações. Não se trata aqui da metáfora do teatro, ou seja, das referências como textos a serem interpretados, como um comportamento já roteirizado e encenado. Essas referências precisam ser férteis no sentido do imprevisto, como conteúdos linguísticos disponíveis para a dosagem em cada ocasião, como o sábio de Jullien, que não tem um comportamento ou respostas pré-estabelecidos.

O pensamento analógico que vislumbro se apoia em uma redescritção da regulação e da coexistência de opostos levantada por Jullien em relação à sabedoria chinesa, em contraposição ao que o autor esboçou como filosofia ocidental. Esta teria trabalhado com a noção de dicotomia, dois espaços que se autoexcluem, com fronteiras demarcadas, que classifica, organiza e estabelece lugares fixos para as coisas do mundo concreto na representação abstrata forjada do mundo. Em relação à dicotomia, as coisas estão de um lado ou do outro, pois elas só podem estar em um lugar, seja para sempre (metafísica), seja

---

<sup>53</sup>Metáfora é uma analogia que sofre uma fusão entre A e B e entre C e D, de maneira que os termos implícitos são tão conhecidos que dispensam a explicitação. Assim sintetizada, a metáfora se incorpora à linguagem mais facilmente. Toda analogia se torna metáfora, como expõe Perelman (1996).

momentaneamente. A dicotomia fixa os espaços e transfere para o momento da abstração a responsabilidade da fixação das coisas em algum desses espaços. Arruma a casa de forma *a priori*. Um pensamento que estabelece uma moradia, um espaço confortável no qual se vive e através do qual, de suas janelas, se vê as coisas e o mundo organizado, fixado. Qualquer indefinição é ambiguidade.

Na sabedoria chinesa, o real, entendido como eterno devir, é regido por princípios opostos que coexistem de forma ambivalente e complementar. A oposição entre esses dois polos complementares é um processo contínuo de princípio das coisas (ying/yang). A coexistência dos opostos é uma espécie de princípio metafísico do real. No pensamento analógico, a coexistência dos opostos é um princípio organizador de eixos de referências abstratas para o ato de pensar. Cada ato de pensar requer uma dosagem particular e específica das referências disponíveis. O improvisado é quase uma necessidade desse regime de pensamento, pois poucas referências se prestam a funcionar como respostas prontas *a priori*. O olhar analógico é um *mash up* de imagens e palavras realizado no momento da interação.

Na instância abstrata, o pensamento analógico que vislumbro configura eixos formados por duas polaridades abstratas antagônicas, que se tornam disponíveis como referências para a dosagem específica dos atos de pensar. Os opostos possuem sempre algo de comum, que os situa no mesmo eixo, e algo que os diferencia radicalmente entre si. Eles são bem demarcados enquanto abstração, mas na associação analógica com o real coexistem com diferentes intensidades de dosagem pelos pensamentos. A dosagem busca o já comentado equilíbrio dinâmico na interação, como se houvesse uma dobra axiológica no eixo que estabelecesse um valor destacado para o ponto de equilíbrio. O pensamento analógico vai reconfigurando diversos eixos abstratos e independentes entre si. A diversidade de dimensões desses eixos enseja a potência criativa do pensar implicado que pode entrecruzar diferentes eixos. Foi assim que, durante a escrita desses textos fragmentados, tentei velejar, fluir entre tensões, evitar tanto ficar à deriva como aspirar à autonomia, praticar algo entre o conhecimento e cuidado de si, transitar entre a forma ou a maneira de se viver, incorporar preceitos de filosofias e sabedorias.

Link de Estética da performance pessoal; Ação performativa singular; Entre sabedoria e filosofia

## Referências Bibliográficas

- ABEGÃO, Luis H.. *Estudo sobre os Fundamentos para uma Engenharia de Interesse Social*. Tese de D.Sc. COPPE/UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AUGÉ, Marc. *Por uma Antropologia da Mobilidade*. Maceió: EDUFAL, UNESP, 2010.
- BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa. Diálogos entre o Universo do Documentário e a Imaginação Melodramática*. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2007.
- \_\_\_\_\_. "A Performance da Cena Negociada", In Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom, São Paulo. V.1. N.2 p.163-178. Ago/dez, 2008.
- BARTHOLO, Roberto. *Você e eu – Martin Buber: presença palavra*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001a.
- \_\_\_\_\_. "Desatando a Imaginação: Breves notas sobre ética e crítica no Mundo contemporâneo." [Revista] 2013
- \_\_\_\_\_. "Solidão e liberdade: notas sobre a contemporaneidade de Wilhelm von Humboldt". In: BURSZTYN, M. (Org.). *Ciência, ética e sustentabilidade: desafios ao novo século*. São Paulo: Cortez, 2001b, pp. 43-59,.
- BAUMAN, Zygmunt. *A Arte da Vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BERNARDO, Gustavo, "Da Ficção filosófica". 2001 (mimeo).
- BONDER, Nilton. *O Sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROCKMEIERL, Jens; HARRÉLL, Rom. "Narrativa: problemas e promessas de um

- paradigma alternativo”, In: *Psicologia: reflexão e Crítica*, vol.16 no.3 Porto Alegre, 2003.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro, 2001.
- CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CHATONSKY, Grégory. “Le centre d’indétermination: une esthétique de l’interactivité”, in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 3, Paris, 2004, pp. 79-96.
- CLOUGH, Patrícia. “The Affective Turn”, in: GREGG, Melissa e SEIGWORTH, Gregory (orgs.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010, 206 a 225.
- COSTA, Jurandir Freire. *O Vestígio e a Aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. G. *Imagem e Conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- DA-RIN, S. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DELEUZE, Gilles. “Percepto, Afecto e Conceito”, in: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992, pp. 211/255.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, L’Image-mouvement*. Paris: Les éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2, L’Image-temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 1985.
- DI LEONE, Luciana Maria. *De Trânsitos e Afetos: Alguma poesia argentina e brasileira do presente*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro: 2011.
- DESROCHE, Henri. “Pesquisa-ação: dos projetos de autores aos projetos de atores e vice-versa”. In: THIOLENT, Michel (org.). *Pesquisa-ação e projeto cooperativo na perspectiva de Henri Desroche*. São Carlos: EdUFSCar, 2006, p. 33-68.
- DIAS, V. F. *O Espaço do Real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- DOMINGUES, Diana. *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ERIBON, Didier. *Michel Foucault*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *Writings*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002b.

\_\_\_\_\_. *The Freedom of the Migrant: objections to nationalism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Mundo Codificado: para uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

\_\_\_\_\_. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Língua e Realidade*. 3ed. São Paulo: AnnaBlume, 2007c.

\_\_\_\_\_. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Escrita - Há futuro para a escrita?* São Paulo: AnnaBlume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las Cosas*. Madrid: Siglo veintiuno, 1991.

\_\_\_\_\_. *Ética, Sexualidade, Política*. Coleção Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. *El Yo Minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2010 b.

\_\_\_\_\_. *A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Homens, Engenharias e Rumos Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GAUDENZI, Sandra. *Interactive Documentary: towards an aesthetic of the multiple*. Tese de Doutorado. Centre for Cultural Studies (CCS) of Goldsmiths, 2012.

GOMES, Marcelo Bolshaw. *Fundamentos do Metateatro*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (mimeo). 2009.

GRANET, Marcel. *Pensamento Chinês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GREGG, Melissa e SEIGWORTH, Gregory. "An Invention of Shimmers", in: GREGG, Melissa e SEIGWORTH, Gregory (orgs.). *The Affect Theory Reader*. Durham, Duke University Press, 2010, 1 a 25.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HADOT, Pierre. *Philosophy as a Way of Life: spiritual exercises from Socrates to Foucault*. Malde, MA, USA: Blackwell Publishing, 1995.

\_\_\_\_\_. *What is ancient philosophy*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Que é Filosofia Antiga?* São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 1999.

ILLICH, Ivan. *En el Viñedo Del Texto: etnología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*. Mexico, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.

IYER, Pico. "Escritores que viajam", In: *Serrote*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, pp.208-219.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008

JULLIEN, François. *Um sábio não tem idéia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Do "Tempo". Elementos para uma filosofia do viver*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Diálogo Entre as Culturas. Do universal ao multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros Para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LINS, C. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Brasília: Editora da Univesidade de Brasília, 2008.

LAGO, Sylvio. "O Ofício do Ensaísta", in: *Revista Logos*, Rio de Janeiro, 13, ano 7, segundo semestre, 2000.

LEBLANC, Gerard, "Avant-propos", in: DI CROSTA, Marida, *Entre cinéma et jeux vidéo: l'interface-film - Métanarration et interactivité*, INA Éditions, Paris, 2009.

LINS, C. e MESQUITA, C. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LÓPEZ, Maximiliano Valério. *Acontecimento e Experiência no trabalho filosófico com crianças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MAFFESOLI, Michel. *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*.

São Paulo, Editora Zouk: 2003.

MARINA, José Antonio. *Éticas para Náufragos*. Rio de Janeiro: Editora Guarda-Chuva, 1995.

MACHADO, Roberto. *Zaratrusta, Tragédia Nietzscheana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MASSUMI, Brian. The Authonomy of Affect, *Cultural Critique*, 31, 1995, pp.83-109.

MOURÃO, M. D. e LABAKI, A (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MURRAY, Jon Beasley. "Escalón 1989: Deleuze and Affect", in: *Posthegemony*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, pp.125/173.

NEHAMAS, Alexander. *The Art of Living: Socratic reflections from Plato to Foucault*. Berkeley, L.A: University of California Press, 1998.

NOVAES, Adauto (org). *Poetas que Pensaram o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOVAES, Adauto (org). *Vida, Vício e Virtude*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

NOVAES, Sylvia Caiuby. "Imagem, Magia e Imaginação: Desafios ao texto antropológico". In: *Mana*, 14(2): 455-475, 2008.

OKSALA, Joahanna. *Como Ler Foucault*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.

ONFRAY, Michel. *A Escultura de Si: a moral estética*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ORTEGA, Francisco. "Ética e Política da Amizade", in: *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Graal.

PARENTE, André. "Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo", in: PENAFRIA, Manuela, MARTINS, Índia Mara (org), *Estética do Digital: cinema e tecnologia*, Covilhã, Portugal: Livros LAbCOM, 2007, pp.3-32.

PAQUIN, Louis-Claude. *Comprendre les médias interactifs*. Québec: Isabelle Quentin Éditeur, 2006.

PAZ, André F., *Fundamentos para uma Modernidade Ibero-Americana Contribuições do Pensamento de Leopoldo Zea*. Tese M.Sc. COPPE/UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2002.

PAZ, André F.; BARTHOLO, Roberto. "Por uma engenharia de interesse social latino-americana no contexto globalizado". (Comunicação) Evento: XII Congreso de la Federación



Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe – “América Latina y el Proceso de Modernización”. Roma, Fiealc, 2005.

PAZ, André Fernandes, SALLES, Julia. “Dispositivo, Acaso e Criatividade: Por uma estética relacional do webdocumentário”. *Revista Doc On Line*, n. 14, Agosto de 2013. Site: <http://www.doc.ubi.pt/>

PAZ, André Fernandes, KLINGER, Diana. Refracción fragmentada. Personajes, vivencias y dispositivos en las realidades de los documentales contemporáneos en Brasil. *Revista Intj*, University of Conneticut, n. 60, 2011.

PAZ, André Fernandes, KLINGER, Diana. El cine más allá de lo real (Presentación del Dossiê Documentário Contemporâneo): *Revista Grumo*, n. 8, Buenos Aires/ Rio de Janeiro, julio de 2010, pp. 48-50

PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (org). *Estética do Digital: cinema e tecnologia*. Covilhã, Portugal: Livros LAbCOM, 2007.

PERELMAN, Chaim. *Tratado da Argumentação*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PERNISA JÚNIOR, Carlos; FURTADO, Fernando F. F.; ALVARENGA, Nilson A. *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad x, 2008.

PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PINHEIRO, Marcus Reis. *Experiência Vital e Filosofia Platônica*. Tese de Doutorado. Departamento de Filosofia, PUC-RJ, 2004.

RORTY, Richard.. *Pragmatismo e Política*. São Paulo: Martins, 2005.

\_\_\_\_\_. *Contigência, Ironia e Solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Filosofia Como Política Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Para Realizar a América: o pensamento da esquerda no Séc. XX na América*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje”. In: *Revista Grumo*, n.7.0, dez 2008, pp.56-65

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

SELLARS, John. "The Problem of Socrates." In: KOFMAN, Sarah. *Socrates: Fictions of a Philosopher*. London: Athlone, 1998. pp. 267-275.

\_\_\_\_\_. *The Art of Living: the stoics on the Nature and Function of Philosophy*. London: Bristol Classical Press, 2009.

SERRES, Michel. *Variações Sobre o Corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SHUSTERMAN, Richard. *Practicing Philosophy: pragmatism and the philosophical life*. New York: Routledge, 1997.

TROWBRIDGE, Richard. *The Scientific Approach of Wisdom*. Ph.D. Thesis. Union Institute & University, Cincinnati, Ohio.

UZUZQUIZA, Ignacio. *La Filosofia como Forma de Vida*. Madrid: Editorial Sintesis, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. *História Abreviada da Literatura Portátil*. São Paulo: Cosacnaif, 2011.

VIRNO, Paolo. "Multidão e Princípio de Individuação", *Revista Reicheana*, ano11, N11, 2002, p.76-88.

WATERS, Lindsay. *Inimigos da esperança. Publicar, perecer e o eclipse da erudição*. São Paulo: UNESP, 2006

YATES. Frances A. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

## **Filmografia**

Filmefobia (2008)

Goa Hippy Tribe: <http://www.sbs.com.au/goahippytribe/#/all-interviews>

Highrise (2012): <http://highrise.nfb.ca/>

Highrise, Out my window (2012): <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow>

Insitu: <http://insitu.arte.tv/de/#/home>

Interview Project: <http://interviewproject.davidlynch.com>

Jogo de Cena (2007)

Cabra Marcado pra Morrer (1984)

La Vie a Sac: <http://www.lavieasac.com/>

Prison Valley: <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en>

## Bibliografia Consultada

- ALVARENGA, Clarisse Maria Castro. *Vídeo e Experimentação Social: um estudo sobre vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2004.
- \_\_\_\_\_. "A Performance da Cena Negociada". In: *Revista NAU*, São Paulo, v.1, n.2, p.163-178, ago dez 2008.
- BAIRON, Sergio; PETRY, Luis Carlos. *Hipermídia, Psicanálise e História da Cultura (Making of)*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.
- BAIRON, Sergio. *Texturas Sonoras: áudio na hipermídia*. São Paulo: Hacker, 2005.
- BRAGA, Maria Cristina Goulart; et alli. "Hipermídia: uma jornada entre narrativas e roteiros". IN: Atas do CONAHPA, 2006.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- CAETANO, Daniel (org). *Serra da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.
- CAMARA, Mario. "Notícias de uma guerra particular y Cidade de Deus o cómo hacer visible la violencia urbana." In: *Revista Def-ghi*, n.1 Santa Fe, 2008.pp.19-122
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.
- COLUCCI, Maria Beatriz. "Documentário brasileiro contemporâneo e violência urbana. *Revista Intermídias*, n. 5, ano 2009. Disponível em: [http://www.intermidias.com/7miolo/cinema\\_home.htm](http://www.intermidias.com/7miolo/cinema_home.htm)
- CRITCHLEY, Simon; DERRIDA, Jacques; LACLAU, Ernesto; RORTY, Richard. *Desconstrucción y pragmatismo*. Buenos Aires: Editora Paidós, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós Iberica, 1989.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.
- DIELEKE, Edgardo e FERNANDEZ BRAVO, Alvaro. "Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos". In: *Revista Grumo*, n.6.1, novembro 2007, p.12-19.
- DUARTE, Eduardo. *A Vertigem, as Desrazões e a Modelagem do Tempo como Fenômenos Naturais À Construção do Conhecimento: por uma epistemologia da experiência estética*. ANPOCS, 2010.

GALLOIS, Dominique, e CARELLI, Vincent. "Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias". In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, volume 1, n 2, 1995, p49-57.

\_\_\_\_\_. "Vídeo nas Aldeias: a experiência waiãpi". In: *Cadernos de Campo – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia*. São Paulo, Edusp, volume 2, n2, 1992, p.25-36.

HAMBURGUER, Esther. "Políticas da representação. Ficção e documentário em Onibus 174." In Murão e Labaki (orgs). *O cinema do real*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2005.

HUANG, Young. *Rorty, Pragmatism, and Confucionism. With responses by Richard Rorty*. New York: State University of New York Press, 2009.

GOSCIOLA, Vicent. *Roteiro Para Novas Mídias*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.

JAY, Martin. *La Crisis de la Experiencia en la Era Postsubjetiva*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales, 2008.

KLIPP, Suzana; FISCHER, Gustavo. Janelas de Flusser e Magritte: o que é, afinal, um webvídeo (mimeo).

MACIEL, Kátia (org). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.

MALUF, Maria Fernanda Terra. *Museu e Ato Criativo*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO MAST 2009.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Interrelações entre Estética e Política: o papel das emoções, da experiência e da narrativa ficcional*. ANPOCS, 2010.

MATUCK, Fouad Camargo. *Docweb: análise do documentário on-line Haymotivo.com*. Dissertação de Mestrado, UNESP.

MOURÃO, M. D. e LABAKI, A (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NHARY, Tania Marta Costa. *O que está em jogo no jogo: cultura, imagens e simbolismo na formação de professores*. Dissertação, UFF, 2006.

NIGRI, André. "Três vezes favela." Revista BRAVO! | Julho/2008  
[http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria\\_290725.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_290725.shtml)

PETRY, Luís Carlos. *O Conceito de Novas Tecnologias e a Hipermissão como uma Nova Forma de Pensamento*.

PINHEIRO, Marcus Reis. "Ascese cínica e a oposição Nomos e Physis". (mimeo)

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. "Comunicação Intercultural: vídeo nas aldeias." IN: Gerais – Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte: Ed. UFMG, n 49, 1998, p.44-49.

RANCIERE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RAMOS, F. P. *Mas Afinal o Que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. Em *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, 1965-, p.165-170.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 4ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SIQUEIRA, Maria Rocha de. *O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário*. Dissertação, UFMG, 2006.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VAN STEEN, Paula Alzugaray. *O artista como Documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. Dissertação de Mestrado, USP, 2008.