

A Dramaturgia de Flusser

The Dramaturgy of Flusser

LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA ^a

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

Este trabalho está voltado para o estudo de *A História do Diabo* e observa que o texto se desenvolve como cena dramática, em estranha relação com a realidade, supostamente encenada pelo pecado sob a direção do diabo. O artigo divide-se em três partes nomeadas como: Formas de Pensar, Formas de Dizer e Formas de Entender, e tem em vista estudar o modo como Flusser utiliza analogias e alegorias para aproximar a ficção da obra e o próprio contemporâneo nos seus exercícios de poder e de banalização de todos os estados de exceção.

Palavras-chave: Dramaturgia, analogia, alegoria, comunicação, política

^a Professora titular aposentada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4727-9817>. E-mail: lucreciadalessioferrara@gmail.com

ABSTRACT

This study examines *The History of the Devil* and analyzes how the text unfolds as a dramatic scene, depicting a peculiar connection with reality, seemingly orchestrated by sin under the guidance of the devil. This study is structured into three sections titled “Ways of Thinking,” “Ways of Saying,” and “Ways of Understanding.” It aims to analyze how Flusser employs analogies and allegories to establish a connection between fiction and the contemporary world in its exercises of power and trivialization of all states of exception.

Keywords: Dramaturgy, analogy, allegory, communication, politics

FORMAS DE PENSAR

O diabo criou os céus, para criar a terra. E criou a Terra, para criar a vida. E criou a vida, para criar a humanidade. E criou a humanidade, para criar o espírito humano, palavras: a Terra é o palco do pecado. (Flusser, 2005, p. 45)

Juntemos, portanto, toda a nossa coragem, ao levantarmos o pano da cena da vida, cena na qual se processa o nosso próprio drama. (Flusser, 2005, p. 52)

Nada mais será preciso acrescentar a estas breves notas . . . senão o meu parecer sobre o problema em causa: creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação. (Brecht, 1978, p. 7)

MUITOS AFIRMAM QUE não superaremos nosso tempo ou sua trama cênica sem evidentes modificações. Nossa doença não é aquela da saúde, mas aquela da alma que exige que nos coloquemos ante o mundo, mas de outra maneira. Superar a doença da alma exige produzir reflexões, ou outro nome qualquer que signifique conhecimento através da experiência: nesse sentido, toda doença é uma categoria de análise. Exige, por exemplo, ir além do simples descompromisso descritivo com a obra de um autor, ou seja, exige superar a monografia sobre um autor, trabalhar a partir dele e das suas sugestões: para superar é necessário ir além do autor, a fim de ser possível descobrir a obra e seu modo de produção. Essa pode ser uma tarefa doentia pela qual, em diálogo, mas não sem confronto, o autor interpela o leitor e o leva a parar para rever ou ver de novo o que lhe parece rotineiro e igual. Toda doença supõe um deslocamento daquilo que parece comum, uma fratura na rotina ou necessidade de fazer parar, para poder ver o antes e o depois: toda doença supõe um antes e um depois, uma conferência do tempo no tempo. Toda doença envolve uma temporalidade.

Entretanto, proponho prudência no trabalho, para tanto, procuro entender Flusser a partir de uma única obra, que surge como síntese possível de toda a obra do autor. Trata-se de *A História do Diabo* estudada, não apenas nas suas formas exclusivas de saber pensar, dizer e entender. Ao contrário, no decurso deste estudo, confronto-me com passagens de *A Dúvida* e o texto de uma conferência que leva como título *Artifício, Artefato, Artimanha*.

Em *A História do Diabo*, o conceito essencial é a história acionada pelo diabo; assim como a ciência o é pela dúvida; a vida, pelo modo de pensar. Pensar é uma operação arriscada que exige audácia, espírito de aventura e, sobretudo, bom

humor. É dessa forma alegre que Flusser nos apresenta seu conceito essencial de história, acompanhado por outros igualmente intrigantes: a ciência, a vida, a filosofia como modo de pensar a necessidade de dominar o mundo; a arte, como superfície abstraída de volume ou aquela outra que, técnica, substitui o peso volumétrico do espaço tridimensional, substituindo-o pelo bidimensional técnico, feito de superfícies programadas e marcadas por pontos e números. Entre todos esses conceitos, o mais perigoso concentra-se na filosofia, que acredita ser possível dominar a existência pela ilusão da criação intelectual. Porém, essas elaborações não são senão conceitos, muitas vezes distantes da experiência elaborada pela aprendizagem.

Porém, essas constatações são conceitos que ocupam a reflexão de Flusser e, dessa forma, são abstratos. Segundo Deleuze & Guattari (1992, p. 25), conceitos são abstrações, agitadas por acionamentos insólitos que tratam de concretizar o trabalho intelectual. Para tanto, transformam-no em cena que, como ficção teatral, supera aquela abstração e a transforma em modo de entender a história, a vida, a arte, a técnica e a própria filosofia. Os dois filósofos mencionados oferecem caminhos para entender o pensar de Flusser e, sobretudo, seu método. Nas respectivas composições, os ensaios de Flusser escondem seu pavor ou desprezo pela academia e, talvez, mas ao mesmo tempo, pela filosofia que, apresentada como provocação, surge como atuação ficcional que faz ver a realidade com outra tonalidade e, possivelmente, como pensamento de alguém fora do tempo ou marcado pelo excesso do tempo que, se ficcional, se descompassa do ritmo da rotina, semelhante àquilo que procuramos fazer para ser possível viver o contemporâneo.

Desse modo, *A História do Diabo* é uma provocação e nos exige retomar o conceito de história que, de modo constante, sempre reaparece na obra do autor, embora com novas conotações. Em *A História do Diabo*, é necessário apreender o modo como Flusser constrói o conceito de história e o modo como supera a abstração, para ser possível redescobri-la nas suas dimensões ou consequências concretas. É necessário perceber como o conceito se transforma em ação que o faz concreto e capaz de presença e cena em construção. É necessário apreender como a história se transforma em personagem ficcional disponível à crença que, com peso ideológico, se disfarça em modo de pensar. Escondendo-se do conceito hermético, o autor surge irônico e alegre, permitindo-se brincar com a filosofia. É possível que Flusser brinque de ser filósofo, mas essa brincadeira ele a aprendeu jogando ficcionalmente com o diabo, seu grande parceiro.

Esse modo de pensar brincando faz com que não tenhamos a tentação de nos pormos a pensar qual é o matiz da história criada em *A História do Diabo*, ao contrário, é suficiente saber qual é a raiz da ficção criada pelo diabo,

vista por Flusser. Assim, podemos ter uma ficção tomada pelo avesso, como narrativa que parece realidade, ou podemos ter a realidade travestida como se ficção fosse: essa é a regra capital do jogo. Isso nos leva a pensar a filosofia de modo ficcional e somos levados a perceber que o diabo é personagem (Deleuze & Guattari, 1992, p. 81) que joga com conceitos, ou seja, o diabo é um anjo que joga com a linguagem do filósofo. Portanto, seu primeiro gesto histórico é brincar de desmontar conceitos.

A História do Diabo é um conjunto de conceitos, mas não são autoexplicativos ou autorreferentes, não nos são dados de modo imediato, exigem ser pensados nos detalhes que os tornam ficções, mas apresentados como se realidades fossem. Flusser propõe uma filosofia que, se pensada através de conceitos, poderia ser apresentada nas suas causas e consequências. Entretanto, essa não é a posição escolhida pelo autor. Para superar essa linearidade causal, é necessário aprender, com Flusser, a caminhar em vias transversais que, percorrendo a escritura histórica, decorrem das artes do diabo. O argumento dessa escritura chama-se pecado. O diabo e os pecados são as personagens que dramatizam a história e apresentam um capítulo de Flusser dramaturgo.

Enquanto conceito, a história é, pois, uma interrogação. Exige ser respondida, mas sua resposta está na brincadeira que nos leva a brincar com conceitos. Os conceitos jogam entre si e o diabo “afia e amola” o modo de brincar para que aprendamos, com ele, a jogar alegremente com conceitos. Nesse sentido, *A História do Diabo* nos ensina a jogar com a história, e a primeira lição consiste em aprender a brincar com conceitos.

Construídos, os conceitos são fechados e herméticos, portanto, apresentam-se como enigmas a serem desvendados, e essa operação é outra partida do jogo que somos levados a aprender, até descobrir que podemos aprender a construir conceitos e, com eles, jogar, e sermos levados, algumas vezes, a nos confundir e criar confusão, porque não é próprio dos conceitos serem pacíficos e ordenados, ao contrário, são polêmicos, porque desafiantes. *A História do Diabo* é uma brincadeira com conceitos que enrolam todos os conceitos criados e jogados por Flusser, e não é fácil elencá-los, assumi-los e usá-los. Vamos aos conceitos criados e selecionados por Flusser, mas inspirados pelo diabo. O conceito central é o de história que, linear, é subjugada pelo tempo: “Chamarei de influência divina tudo que tende para a superação do tempo. Chamarei de influência diabólica tudo aquilo que tende para a preservação do mundo no tempo” (Flusser, 2005, p. 23).

Nesse exercício, observa-se que a história do tempo linear se opõe à eternidade como superação do tempo, assim como a temporalidade do diabo opõe-se à eternidade de deus. Essas oposições instauram um parâmetro que, dividindo

aquilo que poderia ser único, oferece ao mundo dos conceitos seu eixo vital: a polarização, que será matriz da cultura do tempo em antes e depois. Separam-se o tempo e a eternidade, a história linear e a história que se conta, o homem e o animal, deus e o diabo.

A primeira lição do jogo proposto por Flusser consiste em observar a desarticulação que condenou Adão e Eva ao pecado. Com essa condenação, o pecado lidera o pensar, comandado pela história que assume a culpa como signo do pecado e do ocidente. Embora não acadêmico, Flusser trata de um conceito vital para o mundo ocidental dominado pelo tempo linear e, através dele, o autor assume sua vertente filosófica. Mas como é antiacadêmico, o faz brincando e, portanto, lhe é permitido transformar a história em ficção, em cena sem tempo, nem espaço. Esse é o jogo que Flusser aprende com o diabo e, ambos, nos ensinam a jogar entre pecados.

No jogo com a história linear, os pecados tradicionais, contados como sete, mudam de nome:

Soberba é consciência de si mesmo, Avareza é economia. Luxúria é instinto/ afirmação da vida, Gula é melhora do standard de vida, Inveja é luta pela justiça social e liberdade política, Ira é recusa a aceitar as limitações impostas à vontade humana; portanto, é dignidade. Tristeza ou preguiça é o estágio alcançado pela meditação calma da filosofia. (Flusser, 2005, p. 25)

Mudar de nome significa traduzir o que parece obscuro e abstrato e essa é a primeira lição ensinada pelo diabo. Mudar de nome significa banalizar o sentido que, finalmente, se torna habitual e, na sua versão simplificada, tudo afirma, sem nada conceituar. Mudar de nome significa tornar banal o pecado e, como tal, independe de o aceitarmos ou não, pois, traduzido, o pecado perde sua vergonha e supera o original pecado de Adão e Eva e, também, os pecados capitais que lhe são congêneres. Portanto, traduzir enquanto mudar de nome significa fazer com que o pecado se torne habitual e perca seu impacto abstrato e conceitual; é transdução, porque inverte o sentido do nome traduzido e torna banal o sentido primeiro. Além disso, mudar de nome significa mudar de condição histórica, significa transformar a vida em ficção que, escrevendo a história, a transforma em cena dramática. Apresenta o pecado como coadjuvante do diabo, ou seu homólogo banalizado. Flusser é, portanto, um dramaturgo que transforma o pecado em conceito matricial, responsável pela escritura da história do ocidente, uma história escrita pelo diabo.

Nesse sentido, Flusser nos faz trabalhar com conceitos, mas nos faz acreditar que brincamos com a história, com o tempo, com deus e com o diabo.

Aprendemos a arte diabólica de ser quase deuses e passamos a acreditar que criamos a natureza, a técnica, a arte, a história e o destino do mundo. Leva-nos a acreditar que não pecamos, pois somos capazes de criar como deuses. Essa é a primeira lição do diabo, ao nos ensinar como trabalhar com conceitos, através do pecado. O pecado é, para o diabo, o grande conceito e caminho da história.

FORMAS DE DIZER

Traduzindo, é possível pensar que o diabo não é tão feio quanto se pensa, ao contrário, é análogo ao seu parceiro na brincadeira de criar a natureza, o mundo e os homens. O diabo é análogo a deus e, como ele, é criador, mas o faz carnavalizando a criação, banalizando-a através de formas de dizer, que se afastam do sentido histórico da criação e a apresentam como brincadeira em cena: o diabo será concebido como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para mantê-lo, e evitar que seja transformado e salvo “do ponto de vista do puro Ser, será o ‘divino’ o agente criador e o ‘diabo’ será aniquilamento” (Flusser, 2005, p. 23). Nesse fluxo de ideias, passa a estar clara a tendência teológica e assinada, no percurso de Flusser, sua adesão à filosofia próxima à escolástica, com a diferença de que, para Flusser, toda teologia é a ironia da crença na certeza e, portanto, disponível à brincadeira quase inconsequente e, possivelmente, capaz de considerar que a aproximação entre deus e o diabo ocorre como uma leitura da história ocidental que se expande desde a pré-história, escrita por Adão e Eva, até à própria formulação do pecado original e da culpa.

O diabo, e seu homólogo, são personagens da cena, agem dramaticamente e atuam em papéis que se confundem com pecados que surgem como falsos, pois são papéis cênicos: “ordenados, servirão os pecados como palcos da atividade diabólica a ser descrita” (Flusser, 2005, p. 45). Nessa cena dramática estamos no território do faz de conta e iniciamos uma viagem ao inferno, construída com formas de dizer que se registram, ao dizerem-se como formas de fazer. O diabo fala e age.

Entretanto, essa ação é confusa e nada afirma, mas tudo sugere. Essa forma de dizer através de sugestões, constrói-se pela reversibilidade circular traçada entre a criação divina e aquela do diabo: as duas ações parecem se aproximar e nada nos leva a admitir as específicas diferenças, ou seja, deus e o diabo são capazes de criar e essa capacidade os identifica. O elemento que relaciona os dois protagonistas é a identidade da capacidade de criar coisas que, também, parecem idênticas. Entretanto, se essa identidade os aproxima, há uma sensível diferença em relação àquilo que criam, ou seja, se a criação divina consiste em criar o homem à imagem e semelhança da sua perfeição (Gên 1,26-28), o diabo,

ao contrário, não cria diretamente mas, travestido de serpente, estimula a contra-venção, apesar dos alertas de deus às suas criaturas (Gên 1,14-18). O diabo cria o pecado que, como anátema, acompanha os homens. Se o artifício de deus ao povoar a terra como um éden foi criar o homem à sua imagem e semelhança, o diabo criou o pecado como artefato, capaz de induzir a decadência do homem, ao povoar a terra com suas empresas.

Essa adesão narrativa situa *A História do Diabo* e seu autor no eixo da teologia judaico-cristã, que constitui tema desenvolvido por uma das manifestações cognitivas mais cultivadas do ocidente, a escolástica. Através da transversalidade da cena dramática, o autor se aproxima da via da qual preferia afastar-se definitivamente, a filosofia. Travestida em modos de dizer, a filosofia parece emudecer ou, no máximo, se traduz como assinatura de uma inferência que se apresenta como ficção e, portanto, constitui máscara do plano reflexivo, mas ela lhe dá imanência comunicativa e peculiar consistência. É essa máscara que permite ao autor afirmar e, como se estivesse brincando, provocar o leitor: “O leitor agora conhece as dúvidas e as tensões internas que provocaram este livro. Não obstante, pedimos que arrisque conosco a viagem ao inferno” (Flusser, 2005, p. 29).

Observa-se, portanto, que a magia daquela estratégia dramática está em traçar uma identidade que constitui, de um lado, atributo da ação dramática desenvolvida e, de outro, mostrar que a capacidade de criar é comum a deus e ao diabo, embora assinalando um vetor que demarca a diferença entre as duas personagens. Surge a polarização que, estabelecendo dicotomias, restringe a identidade à natureza lógica daquilo que se opõe e, para ser entendido, deve ser despolarizado. Surge então a tensão entre o pecado e a virtude, entre deus o diabo, entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, entre o tempo e o espaço, entre a história e o conhecimento dos homens. A identidade é única, mas, em confronto com limites ou polarizações, permite o surgimento daquilo que lhe é distinto, a diferença.

Enquanto indecisão que faz com que diferença seja reduzida à oposição, surge o conflito e o antagonismo entre deus e o diabo e, para o homem, não se admite o consenso que, entendido como conversa fiada, apresenta a dimensão mais clara da sua ação conciliadora. Nesse sentido, o diabo desconhece a diferença e a substitui pela oposição para alcançar a única salvação possível: a criação de outro imaginário que nos permite acreditar que é possível desconsiderar o pecado. Dessa forma, o pecado surge redimido, porque se apresenta como provação ou um mal pedagógico, a nos ensinar as possibilidades de alcançar, outra vez, o paraíso que, construído pelo progresso, se apresenta como oposição ao passado. O homem não percebe que só é possível aprender através daquilo que nos surge como antagonico ou diferente da vida passiva e eternamente feliz; mais

uma ilusão disseminada pelo diabo e o homem acredita ser possível recriar, na terra, o éden perdido, mas, agora, reinventado pela técnica.

Surge, no seio da identidade, o domínio da analogia que nada explica. Pois, banalizando a tensão entre o positivo e o negativo das anteriores dicotomias, parece querer nos fazer entender que é possível superar os limites impostos pela identidade e descobrir um terceiro vetor que, contraditório, pode se aproximar da diferença. Ao contrário dessa evidência, aprende-se que a oposição é não contraditória e, naturalmente, é simétrica à identidade. Desse modo, deus e o diabo têm análoga capacidade de criar e suas identidades podem ser simétricas:

Tentativas de superar a lógica binária foram feitas em todas as épocas . . . Mas talvez a dificuldade dessas tentativas foi querer pensar uma nova lógica, que deveria substituir ponto a ponto a velha lógica binária na sua função de governar a consciência. Contudo a estratégia da analogia é diferente. Ela intervém nas dicotomias lógicas nos pontos externos e paralisantes das suas variações, não para lhes compor uma síntese superior, mas para transformá-las em um campo de força, repleto de tensões polarizadas, nas quais perdem a respectiva identidade substancial. Adota-se o partido do terceiro excluído, que define a essência da lógica bivalente fundamentada na identidade e na não contradição¹. (Agamben, 2004, p. XVII)

Parecendo superar a anterior polaridade entre deus e o diabo, a analogia traça outro reconhecimento da história que, transversal às oposições geradas pelas dicotomias identitárias, permite descobrir a ambivalência daquilo que, definitivamente contraditório, é indecível entre os polos dicotômicos vistos antes:

Mas essa indiferença é criativa e produtiva, no sentido em que, neutralizando as dicotomias, abre, entre as duas extremidades, uma saída, uma espécie de superação imanente que constitui um novo ponto de partida². (Agamben, 2004, p. XVII)

Flusser e sua obra sugerem a possibilidade de apresentar uma outra figura do diabo que, pouco a pouco, se afasta do peso da identidade anterior, para se apresentar sugestivo e cativante para o homem que, como criação suprema de deus, se expõe ao pecado que lhe usurpa a anterior semelhança divina e o constrange a uma viagem diabólica. Diferente de deus, o diabo é o adversário do homem e lhe apresenta o pecado que é antagônico à sua identidade, e constitui a possibilidade mais concreta de encontrar outros caminhos que podem superar o pecado.

Superando a tradicional estrutura cognitiva apoiada no anterior campo vetorial entre a virtude e o pecado, Flusser nos permite entender que deus e o diabo se diversificam. Para tanto, cria uma cena dramática análoga àquela

¹ No original: "Tentativi di superare la logica binaria sono stati fatti in ogni época . . . Ma forse il vizio di questi tentativi era di voler pensare una nuova logica, che doveva sostituire punto per punto la vecchia logica binaria nella sua funzione di governo della conoscenza. La strategia dell' analogia è affatto diversa. Essa interviene nelle dicotomie logiche nel punto della loro più estrema e paralizzante divaricazione, non per comporle in una sintesi superiore, ma per trasformarle in un campo di forza percorso da tensioni polari, in cui esse perdono la loro identità sostanziali. Si prenda il principio del terzo escluso, che definisce l' essenza delle logiche bivalente fondate sull' identità o la non-contraddizione".

² No original: "Ma questa indiferença è creatrice e produttiva, nel senso che, neutralizando la dicotomia, apre fra i due estremi una via di uscita, una sorta di sorpasso immanente che costituisce un nuovo punto di partenza".

do éden, porém ficcional. Nessa estratégia lhe é possível ir além dos cânones filosóficos estabelecidos desde a Idade Média e, sutilmente, fazer ver, na terra, a diferença entre a perdida realidade anterior e aquela que ainda lhe é possível atingir, na medida em que pode descobrir como ir além do pecado. O diabo não é tão feio como o conhecemos:

. . . a evolução do diabo e a evolução da vida são pelo menos paralelas. . . . Uma das teses deste livro será, com efeito, a afirmativa de que a evolução da vida não passa de encarnação da evolução do diabo. (Flusser, 2005, p. 24)

As formas de dizer são superiores àquilo que se escreve ou se pensa porque, mais do que explicar, constroem o concreto que, análogo ao desejado, chama a atenção para possíveis consequências, através de cesuras semânticas inusitadas. Desse modo, as formas de dizer nada explicam, para tudo ou quase tudo poder dizer de modo inconcluso, indeterminado, uma vertigem de dizer por dizer. Distinguem-se a afirmação e a forma de dizer, a oposição e o antagonico, o conceito e a inferência, o abstrato e o concreto, a lógica e a analógica.

Secundando aquela viagem diabólica enfatizada antes, observa-se que o plano de *A História do Diabo* é uma tentativa de descrever o caminho do diabo em múltiplas camadas, para produzir uma visão total do diabo. Flusser nos induz a essa visão total através do dizer, através do modo como decodifica o mundo contemporâneo como realidade, possivelmente ficcional, mas antagonica ao falso, por apontar a resistência como ação que “deve provocar nossa admiração e nosso assombro” (Flusser, 2005, p. 24).

Através dos modos de dizer, monta-se a ação dramática do acaso e seu cenário adequado é a terra:

. . . podemos dizer que a conjunção de circunstâncias e a constelação de influências que possibilitaram a vida na Terra é um gigantesco acaso. . . . Do ponto de vista da máquina celeste, totalmente fortuita e isenta de propósito, o “acaso” que permitiu vida na Terra carece de todo interesse. Não se trata, portanto, de ‘acaso’ mas de apenas uma dentre milhões de constelações possíveis. O ‘acaso’ gigantesco é, portanto, a própria finalidade dos céus. (Flusser, 2005, p. 44)

Nesse estranho percurso de similaridades ou falsas oposições, não estranha que “o acaso desenhe a terra como um crochê,” (Flusser, 2005, p. 48) e, no sentido de tessitura possível, mas não definitiva, não admira que ele a imagine, ou melhor, a transforme em “palco de pecados”, e o lugar de outra idade dramática do diabo:

D

A Dramaturgia de Flusser

Devemos, portanto, abandonar a infância do diabo. Seguiremos seus passos para adentrar os prados verdejantes da vida. Conhecemo-lo um pouco, mas apenas intelectualmente. Não provocou nem medo nem ira. . . . Lá ele deverá desvendar o lado ético do seu caráter. Juntemos portanto toda nossa coragem, ao levantarmos o pano da cena da vida, daquela cena na qual se processa o nosso próprio drama. (Flusser, 2005, p. 52)

Drama como ficção que nos faz acreditar que o pecado e a culpa não nos são inerentes e a vida é um drama de fazer de conta. Se a terra é o lugar do diabo, ela o é como lugar dramático pois, nela, ele está em cena e, como personagem, é análogo a deus, com quem se confunde como figura e ação criadora. Mas analogia, não quer dizer identidade. Se análogo a deus, mas não idêntico a ele, o diabo cria, mas à sua maneira.

Ao contrário de deus, o diabo cria o homem à sua imagem e semelhança, não para habitar um paraíso celeste, mas para aprender como é possível criar monstros e, dessa forma, contracenar com o diabo que lhe ensina como criar diferenças diabólicas:

. . . podemos produzir monstros de átomos como o Thorio e o Plutônio, cujos próprios nomes já demonstram sua origem. Thor e Pluto são formas arquetípicas do diabo. (Flusser, 2005, p. 47)

O diabo é análogo a deus e, através do pecado, o homem é capaz de criar e se tornar análogo ao diabo e ser, portanto, quase deus: essa é a outra escritura do Gênesis judaico-cristão que constitui roteiro d' *A História do Diabo*. A síntese desse roteiro substitui a ação criadora de deus, pelo modo como o diabo a traduz e o homem a concretiza. Mas, nessa ação, o diabo pode ser diferente, não expulsa o homem do paraíso, mas o ludibria e o faz acreditar que, com o progresso da técnica, poderá povoar e governar a terra. “Mas o progresso retilíneo é coisa do diabo” (Flusser, 2005, p. 23).

Pela analogia entre as ações, o diabo ensina o homem a acreditar que é semelhante a deus e, despolarizando a tensão anterior, transforma o éden em cena dramática que, ficcional, permite entender que a ação do diabo na terra é somente ficção e pode ser desconsiderada. A primeira cena dessa estranha ficção nos faz admitir que, embora aparentemente, deus e o diabo sejam análogos, mas não idênticos, os homens têm suas ações instigadas pelo diabo, mas não são idênticos. Como autor da *História do Diabo*, Flusser se aproxima da sua própria personagem/homem, mas também, não é idêntico a ela:

Por que temer o diabo? Por que fugir dele? Eis os tipos de perguntas existenciais que este livro proporá explícita e implicitamente. Quem pode prever as respostas? Quem sabe do final de um livro, quando se põe a escrevê-lo? O leitor agora conhece as dúvidas e as tensões internas que provocaram este livro. (Flusser, 2005, p. 29)

Esse discreto desabafo de Flusser nos anuncia sua dúvida ao assumir a posição de autor d' *A História do Diabo*: reconhecer a sutileza da analogia que, sendo semelhante, não mantém a identidade e dispensa, como consequência, a integridade das propriedades que identificam as criações da natureza; a perda do nome próprio que permite a recusa do conhecimento enquanto território do real; a consequente necessidade de refugiar-se no exíguo território de uma personagem que só pode ser reconhecida no palco da vida; ir além da necessidade de renunciar ao pecado como sua característica mais concreta; superar a necessidade de adoção de simulacros do pecado que, embora marquem a história do homem, podem ser diluídos na frágil linearidade histórica que, progressiva, tende a ser esquecida no fluxo do tempo.

A perda da identidade leva o diabo e o homem à procura de outros caminhos e à construção de novos pontos de partida. Exige-se reconhecer que a analogia nada explica, pois se reduz à descrição e aos limites da simples percepção compreensiva que, voltada para o presente imediato, não é capaz de questionar o incompreensível futuro sempre distante e, aparentemente, um inimigo. Essas são as características que o diabo delega aos homens, seus legítimos herdeiros:

Entre a limpeza da vida e a simplicidade da morte, os sonhos, as doenças, os êxtases todos esses estados meio impossíveis, que introduzem, diríamos, valores aproximados, soluções irracionais ou transcendentais na equação do conhecimento apoiado em estranhos degraus, variações e frases inefáveis - porque não temos nomes para as coisas no meio das quais estamos totalmente sozinhos³. (Valéry, 1924, p. 192)

Desse modo, a estranha lógica da analogia conduz ao equívoco daquilo que nada conclui, pois tudo confirma e nega ao mesmo tempo, criando uma aparente liberdade de conhecer.

Aparente porque construída pela indeterminação e marcada pela incompletude do conhecimento: “O gesto que mostra o não senso da lógica binária não exhibe um princípio lógico superior. Mas, sobretudo, o próprio não senso” (Agamben, 2004, p. XVII).

Esse sentido sem lógica e, como consequência, ficcional, só se constrói ao ultrapassar ou superar a dicotomia ou a oposição para fazer aparecer um terceiro

³No original: « Entre la netteté de la vie et la simplicité de la mort, les rêves, les malaises, les extases, tous ses états à demi impossibles, qui introduisent, dirait-on, des valeurs approchées, des solutions irrationnelles ou transcendentales dans l'équation de la connaissance, placent d'étranges degrés, des variétés et des phases ineffables, - car il n'est point de noms pour des choses parmi lesquelles on est bien seul ».

⁴No original: « Il gesto che mostra il non-senso della logica binaria, non esibisce un principio logico superiore, ma piuttosto anche il proprio non-senso ».

imprevisível: “O terceiro se coloca aqui somente através da de identificação e da neutralização dos dois primeiros que se tornam então um campo de tensões vetoriais”⁴ (Agamben, 2004, p. XVII).

FORMAS DE ENTENDER COMO ARTIMANHAS DO HOMEM

Como um terceiro na polarização entre identidade e oposição, a analogia atua como lúgubre caracterização de um anjo sem nome que, apontado como um pobre diabo na sua força de construir o pecado dos homens, surge como último e definitivo embuste histórico, constituído pela terceira e definitiva ilusão: as possíveis traduções do pecado. Outras formas de dizer, agora construídas através de formas desprovidas de originalidade, porque são compostas por palavras que compõem o cotidiano daquilo que, fruto da produção do homem no exercício do pecado, surge banalizado como inconsequente decorrência cotidiana. Surgem os elementos que traduzem os sete pecados capitais, agora travestidos em formas banais: as alegorias são estratégicas para poder dizer o que deve ser dito porque, banalizando o dogmatismo totalizante e desacreditado desde o início, podem criar outra sedução de leitura. Aprendendo com o diabo, o homem é capaz de jogar com artimanhas e criar disfarces:

Condensaram-se do espírito céus e terra, para produzirem o rio da vida que flui à procura do oceano do espírito. Propositalmente, e por razões práticas, estamos recorrendo à alegoria da circulação da água ao descrevermos o fenômeno da vida. Nessa alegoria banal estão condensados múltiplos aspectos de vida em uma única imagem. . . . a unicidade amorfa da vida, na qual os indivíduos, aparentemente distintos não passam de ilusão, qual gotas de rio ou chuva. E muitos outros aspectos se escondem nessa alegoria, aspectos que apontam o diabo e a Divindade, os quais não queremos nem sugerir, e muito menos articular explicitamente. . . . O impacto pleno da analogia com a água é-nos portanto vedado e será necessário uma disposição diferente para captá-lo. . . . No presente capítulo tentaremos compreender apenas o aspecto ocidental da fluidez da vida, a saber, o significado literal do termo ‘fluidez dos processos da vida.’ (Flusser, 2005, p. 53-54)

Na analogia da fluidez da vida como água, os pecados perdem a aura que os faziam vernaculares e originais e assumem o lugar banal daquele pecado de todos os dias e, portanto, virtualizado. O pecado que surgiu como um intruso ao desmontar a lógica funcional do paraíso torna-se banal e lhe cabe, agora, o disfarce de uma produção quasehumana: o pecado se apresenta como esfinge do diabo. As produções humanas são analogias do diabo, mas

são conversações: “A vida é um dos temas da conversação, quiçá seu único tema” (Flusser, 2005, p. 71).

Mas o que é uma conversação? ‘A conversação é o aspecto intelectual do tempo’. O progresso da conversação sendo o ‘nosso’ progresso intelectual é, para nós, como um pensamento idêntico ao progresso do tempo. O passado é o ‘conversado’, o presente é o ‘conversandose’ e o futuro é o ‘a conversar’. Desse ângulo ‘progresso’ e ‘deca-dência’, ‘desenvolvimento’ e ‘exaustão’ tornam-se sinônimos. (Flusser, 1999, p. 69)

O impulso criativo das produções pecaminosas são banalizadas, desautorizadas e desqualificadas enquanto pecado: aquilo que era comunhão do homem com a natureza, torna-se frustração sexual (luxúria); a materialização do simbólico na gama de sentidos da linguística, torna-se alibi para a justificativa da criação da técnica como necessidade (ira); o percurso civilizatório transforma os processos naturais do metabolismo orgânico em produtos industriais de inconsequente consumo apazível (gula); a procura pela ascensão e a manutenção de posições sociais fazem com que todos os meios sejam eticamente justificáveis e todos os estados de exceção tornem-se normais e necessários (inveja e avareza); no ócio ético que é conferido pelas posições conquistadas, o homem se ausenta e silencia no solilóquio do próprio eu, e todos lhe aparecem como inimigos usurpadores da sua conquista (soberba); isolando-se, o homem está finalmente só, outra vez, mas triste e vadio ausenta-se da luta e, afinal, conforma-se, pois não se pode ter tudo (preguiça). O homem conforma-se com seu destino, e sua história é algo que ocorreu sem ter acontecido (pós-história). Essa é a escritura que marca a passagem da analogia para a alegoria como última arma encontrada por Flusser, para fazer o homem entender que o que lhe está à volta demanda reações históricas que, se podem parecer pecaminosas, são sobretudo humanas, muito humanas:

... assim poderíamos afirmar que a nossa tentativa de fugir do diabo é um outro aspecto da nossa tentativa de emergir da temporalidade e ingressar no reino das Mães imutáveis. (Flusser, 2004, p. 21)

Nessa tradução do pecado, Flusser encontra uma forma de dar à sua dramaturgia uma dimensão menos pretensiosa e mais fantasiosa, ou seja, o pecado é uma alegoria da conversa fiada. Retira da analogia a pretensão de ser um terceiro termo dissidente da lógica montada como polarização binária. Ao contrário, dá à analogia outro papel, mais modesto e natural, pois é mais humano: transforma-se a analogia em alegoria que, polissensível, é sobretudo incompreensível.

Enquanto procedimento de linguagem, a alegoria encontra-se em semente na analogia, embora necessite da cena dramática para expressar toda sua potencialidade mímica, dar livre curso à imaginação e transformar a lógica reflexiva em uma dissidência da linguagem e da expressão: a alegoria nasce de uma espécie de resíduo lógico da reflexão, um equívoco do pensamento; nesse sentido, toda alegoria é analógica, mas nem toda analogia é alegórica (Melandri, 2004, p. 76).

Dramática, a alegoria não é uma convencionalidade signíca e, portanto, para alcançar-lhe a essência, é necessário atingir estranhas semelhanças supersensíveis que, sugeridas pela mimese e pela similaridade, são construídas pela imaginação. É necessário ir além da lógica e alcançar aquilo que está na raiz antiparalisante da analogia, ou seja, encontrar aquilo que está escondido nas alegorias. O que se esconde atrás das formas de dizer e desafia nossa compreensão? O que o pecado esconde ou abstrai? Como podemos entender Flusser a partir d' *A História do Diabo*? Como é possível entender a anti-história da pós-história?

No prefácio da *A História do Diabo* publicado em 1965, Flusser afirma que se trata de meditações e esclarece:

As meditações tiveram, com efeito, duas fases. A primeira teve início com a minha expulsão, pelos nazistas, de uma realidade chamada 'Praga' e resultou em anotações em alemão que não foram publicadas. A segunda fase teve início com a minha integração na realidade chamada 'Brasil' e resultou no presente livro. Duas pessoas tiveram influência decisiva sobre a primeira fase: Alexandre Bloch e Helmut Wolff, ambos radicados em São Paulo. Fiquei no fogo cruzado entre essas duas mentalidades opostas: entre tristeza e luxúria, ambas em procura desesperada de uma fé salvadora. A minha mente se tornou palco de luta entre essas duas mentalidades. Espero que ambos se reconheçam no meu espelho, embora de maneira distorcida. Na segunda fase, sofri quatro impactos: o primeiro veio de um grupo de rapazes e moças, representantes do melhor que há na nossa juventude . . . O grupo de rapazes e moças, amigos da minha filha, se reunia em minha casa para "discutir", isto é, para procurar uma abertura honesta na situação que nos cerca... Espero que esta luta tenha contribuído para a formação de suas mentes, como contribuiu para a da minha. Se não me engano, pode a cultura brasileira esperar contribuições significativas desses jovens. (Flusser, 2005, p. 19)

Essa marca autobiográfica assinala o caráter reflexivo desse livro e, sobretudo, sua intenção comunicativa com outras mentes ou, talvez, pretenda procurar adesões, de modo atravessado e alegórico, à sua inquietação de entender realidades díspares para comunicá-las ou tirar delas o melhor ensino e aprendizagem. A intenção do livro trabalha de modo alegórico o saber dizer, transformando-o

em forma de perguntar, que é melhor do que aprender. *A História do Diabo* é uma alegoria do mundo contemporâneo voltado para a consagração da técnica e, através dela, para uma possível história capaz de ser recomeçada, sem reconstruções daquilo que foi obra de diabo e máscara do pecado. Mas, para tanto, é necessário entender aquilo que o diabo arquiteta na história e aquilo que o pecado esconde. Esconde aquilo que a dialética, como obra do diabo, nos apresenta, a fim de esconder:

O amplo horizonte secular e histórico que Görres e Creuzer atribuem à intenção alegórica, enquanto história natural, pré-história da significação ou da intenção, é de natureza dialética. . . . ao passo que, no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a facies hipocrita da história como protopaisagem petrificada . . . (Benjamin, 1984, p. 188).

Será a dialética uma conversa fiada e, portanto, outro artefato do diabo que ensina o homem a escrever a história como anti-história sem tempo e, portanto, sem culpa? Ou será a dialética uma artimanha que o homem aprendeu com o diabo, a fim de empalidecer a face sombria do pecado e transformá-lo em invenções marcadas pelo progresso, que é um tempo sem tempo, determinado pela técnica e festejado como invenção?

Os pecados se transformam em eufemismos, renomeados como realizações do homem: a luxúria transforma o sexo em vida, descoberta científica; capacidade de ler, narrar e escrever são entendidos como privilégios de classe social; a ira é sucedânea da lei, mas o é, também e ao mesmo tempo, imprevisibilidade do acaso que é também um agente da história; a gula é capaz de transformar a matéria-prima em produto que dá lugar à festa do consumo aparentemente comum a todos; a inveja supera a avareza em conversação, pois é capaz de encontrar saídas injustas, mas oportunas para fingir superar todos os conflitos; a soberba é adepta da poesia e procura encobrir a ignorância com pseudociência; a preguiça transforma a tristeza do nada-fazer, escondendo-se na torre de marfim que a inverte em necessidade de entretenimento. Os pecados permitem todos os estados de exceção e entendem que os fins justificam todos os meios: admitem, portanto, que sejam considerados normais todos os exercícios inconsequentes do poder, as exclusões, as difamações, as acusações sem provas, as falsas notícias, as explorações, egoísmos e vaidades escondidos em todas as formas de nacionalismos.

Essas inversões são as alegorias do pecado e não escondem suas marcas, mas nos possibilitam encontrar saídas que ainda podem ser decorrências do

pecado ou, talvez, sinais de uma outra forma de técnica que não fará do homem uma alegoria de deus, mas lhe possibilitará admitir que é capaz de ir além da doença pecaminosa de todos os dias. Essa esperança é a última artimanha do homem em convívio com o pecado.

O pecado é resultado da analogia entre deus e o diabo em suas respectivas identidades criadoras: deus cria o homem à sua imagem e semelhança, o diabo criou o pecado, portanto e entre os dois, não cabe ao homem qualquer sombra de culpa, porque ela não o identifica. Ao contrário da analogia entre deus e o diabo, cabe ao homem inventar artimanhas e alegorias que correm ao lado, mas ao largo do pecado, definitivamente banalizado. Se o homem não é responsável pelo pecado e, portanto, não lhe cabe culpa, resta-lhe, ao contrário, a responsabilidade da técnica e suas transformações históricas. O homem é responsável pela História e não há artimanhas e disfarces que possam esconder essa realidade. Aqui se encerra a dramaturgia pedagógica de Flusser.

Mas, como filósofo sem definitivas convicções, o dramaturgo Flusser utiliza os artifícios do diabo para nos sugerir a esperança de um “primeiro sinal de interferência anti-diabólica na sinfonia da vida” (Flusser, 2005, p. 68).

O nosso olhar, um tanto cansado, já aceitou sua tese de que a luxúria é a mola mestra da mente, e deixou há muito de acompanhar os malabarismos desses feiticeiros modernos. (Flusser, 2005, p. 76)

Nós, leitores de Flusser, podemos acreditar nessa sugestão e admitir que a dialética pode nos levar a reconhecer os artefatos do diabo e seus artifícios pecaminosos? Teríamos afinal aprendido com *A História do Diabo* e com a dramaturgia de Flusser? Se o conseguimos, saberemos distinguir os disfarces do pecado e aqueles do diabo que, jogando com a história, a entende como alegoria da vida? Seria a alegoria o último disfarce do diabo para nos convencer de que não somos responsáveis pela história? As respostas a essas questões são escolhas a serem feitas, mas não são histórias do diabo! ■

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2004). Archeologia di un' archeologia. In E. Melandri, *La Linea e Il Circolo Studio logico-filosofico sull' analogia*. Quodlibet.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco Alemão*. Brasiliense.
- Brecht, B. (1978). *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Editora 34.

- Flusser, V. (1983). *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*. Livraria Duas Cidades.
- Flusser, V. (1999). *A Dúvida*. Relume Dumará.
- Flusser, V. (2005). *A História do Diabo*. Annablume.
- Flusser, V. (2016). *Curso “Artifício, Artefato, Artimanha” ministrado por Flusser em 1985*. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. <https://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?p=595>
- Melandri, E. (2004). *La Linea e Il Circolo: Studio logico-filosofico sull’analogia*. Quodlibet.
- Valéry, P. (1924). *Variétés*. Gallimard.

Artigo recebido em 07 de abril de 2023 e aprovado em 16 de julho de 2024.