

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

SOBERBA, POESIA, DESVIO: O CONCEITO DE ARTE NO PENSAMENTO FLUSSERIANO¹

Debora Pazetto²

Resumo:

Este artigo apresenta o modo como o conceito de arte foi trabalhado ontologicamente nos primeiros livros de Vilém Flusser, particularmente em “Língua e realidade” e “A história do Diabo”, para, em seguida, apresentar como foi trabalhado politicamente em alguns textos das décadas de setenta e oitenta. Na fase inicial de seu pensamento, a alegoria flusseriana da teia e o diagrama do globo da língua mostram que a atividade artística (ou poética) cria língua, a qual constitui a totalidade da civilização, da cultura, da mente, da natureza, enfim, da realidade. Em textos posteriores, sobretudo os que são articulados em torno da noção de pós-história, a arte aparece como modo de emancipação em relação ao discurso tecnocrático – no qual o ser humano é estabelecido como funcionário, peça no interior de aparelho – e resgate de conhecimentos e práticas de um uso estritamente técnico, comercial e programado. As continuidades e diferenças entre essas perspectivas apontam para a urgência de se pensar a arte, atualmente, como reconstrução da política.

Palavras-chave: Política; Pós-história; Arte; Língua; Aparelho.

Abstract:

This paper presents how the concept of art was approached ontologically in Vilém Flusser's early books, particularly in “Language and Reality” and “The History of the Devil”, to subsequently follow the political approach of some of his texts of the seventies and eighties. In his early philosophy, Flusser's allegory of the web and the language globe diagram both show that artistic (or poetic) activity creates language, which is the totality of civilization, culture, mind, nature, in short, of reality. In later texts, specially those that concern the notion of post-history, art appears as a way of emancipation from the technocratic discourse – in which the human being is established as an operator, a piece within the apparatus – and as redemption of knowledge and practices of strictly technical, commercial and programmed use. Continuities and differences between these perspectives point to the urgency of thinking about art, at the present time, as a reconstruction of politics.

Keywords: Politics; Post-history; Art; Language; Apparatus.

¹ Presumption, Poetry, Deviation: The Art Concept in the Flusserian Thought

² Debora Pazetto é professora de Teoria da Arte na UDESC e no PPG em Educação Tecnológica do CEFET-MG, no qual orienta pesquisas relacionadas a Teorias da Arte, Estudos de Gênero e Teorias Decoloniais. É bacharel em Filosofia (UFSC) e em Artes Visuais (UDESC), mestre e doutora em Estética e Filosofia da Arte (UFMG/Sorbonne). Endereço de email: deborapazetto@gmail.com

Os questionamentos sobre a arte acompanharam Vilém Flusser ao longo de toda a construção de seu pensamento filosófico. Em seus primeiros livros, a arte aparece como um elemento fundamental de sua ontologia. Em escritos posteriores, o assunto aparece ora articulado a sua teoria dos media, ora em análises comparativa com as ciências e tecnologias, ora em discussões bastante específicas sobre as bienais e artistas particulares, ora em um viés claramente político no contexto de sua crítica da pós-história. Neste artigo, apresento o modo como o conceito de arte foi trabalhado ontologicamente em seus primeiros livros, particularmente em “Língua e realidade” e “A história do Diabo”, para, em seguida, apresentar como foi trabalhado politicamente em alguns textos das décadas de setenta e oitenta. Considero relevante analisar a primeira fase de sua filosofia, desenvolvida e publicada no Brasil, por um lado, porque ela continua sendo pouco estudada em comparação com a fase europeia de sua obra. A formação de Flusser como pensador e escritor aconteceu no Brasil, embora ele tenha se tornado um autor reconhecido apenas depois que voltou para a Europa (sabe-se que isso não é mera coincidência) e publicou, na Alemanha, em 1983, “A filosofia da caixa preta”. Por outro lado, porque há continuidades e diferenças esclarecedoras, relativamente ao conceito de arte, entre esses primeiros livros e seus escritos posteriores.

Em “A história do Diabo” – seu segundo livro, publicado originalmente no Brasil, em 1965 – Flusser descreve sua tese da identificação ontológica entre língua e realidade³ por meio de uma alegoria: a vontade é uma aranha que secreta, como teia, a língua-realidade; os fios são as frases e os nós que os ligam são amarrados pelo “princípio de individualização” (uma evidente retomada do *principium individuacionis* com que Nietzsche caracteriza o aspecto apolíneo da arte), formando os intelectos. Na medida em que a teia se expande, os fios, alimentados continuamente pela vontade, tornam-se mais resistentes e dão origem a novas ramificações, isto é, novas interligações entre frases e intelectos. As pontas de alguns fios, ainda pouco consolidados, flutuam no vácuo do não-ser. Elas são tecidas por intelectos nos quais a vontade pulsa com intensidade, procurando ampliar a teia. Flusser adverte que esses intelectos se encontram em situação arriscada e extrema, porque estão em contato com o não-ser e pressentem, de algum modo, que a teia é obra da vontade e paira sobre o vazio. Esses intelectos, que o autor chama de “poetas”, são fonte da língua-realidade, uma vez que funcionam como órgãos de secreção da vontade, a partir dos quais ela cria novos fios – na alegoria flusseriana, isso significa que criam novos discursos, fatos, obras, ideias, imagens, conceitos, teorias, em suma, criam aquilo que apreendemos como realidade. Expostos arriscadamente ao nada, mas ainda presos pelos fios da língua, poetas produzem obras que são testemunho de seu contato dilacerador com o nada, mas também exaltação do poder da vontade: soberba.

O artista é aquele que afirma “minha vontade é tudo. Sou Deus. Ao gritar esse grito de suprema soberba, o eco ressoa: sou Deus. [...] E é por isso que estou no cárcere

³ Em linhas gerais, essa tese, defendida em seu primeiro livro “Língua e realidade”, pode ser resumida como “a língua, isto é, o conjunto dos sistemas de símbolos, é igual à totalidade daquilo que é apreendido e compreendido, isto é, a totalidade da realidade” (FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 201).

solitário que criei para mim mesmo”.⁴ A soberba da vontade humana é o momento em que ela percebe a si mesma como origem da língua-realidade e, ainda assim, se empenha em falar, articular, criar a partir de sua própria solidão existencial. Nessa fase inicial de seu pensamento, bastante engajado em leituras de Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger, Flusser pressupõe que a vontade é o cerne ontológico da realidade. O autor a descreve como algo que “pressiona. Quer explodir. É sedenta. Quer espalhar-se. Está em tensão. Procura sair de si mesma. Quer projetar-se. Procura poder. Quer realizar-se”.⁵ Trata-se de uma caracterização muito próxima da noção nietzschiana de vontade de poder.⁶ Flusser afirma, ainda, que tudo o que é, foi e pode vir a ser é a própria vontade: o mundo está aqui, diante de nós, porque fizemos com que ele surgisse do abismo do não-ser. As novas ideias, criadas por aqueles intelectos que se equilibram precariamente nas extremidades da teia, funcionando como uma espécie de vanguarda da vontade, são o que está mais próximo do vácuo sobre o qual ergue-se a língua-realidade. Elas são assimiladas aos poucos pela teia da realidade, na medida em que são compreendidas e propagadas. Progressivamente, são apropriadas como verdades, isto é, como fenômenos independentes cuja origem na atividade criadora da vontade é obliterada. Desse modo, o centro da teia, que é sua parte mais sólida e cristalizada, é formado pelos conceitos fixos que sustentam a cultura ocidental, como o modelo dualista mente-natureza. De acordo com o autor, o chamado “mundo fenomênico” é justamente essa região de noções tão basilares e solidificadas que sequer podem ser percebidas como dependentes da vontade humana. Dessa maneira, ao longo da expansão da teia, aquelas noções criadas pelos intelectos poetas são incorporadas como fenômenos autônomos da natureza ou da mente. Algumas delas, como, por exemplo, as teorias elaboradas por cientistas, transformam-se rapidamente em fenômenos naturais cuja existência passa a ser compreendida como necessária e independente. Outras demoram um pouco mais para serem assimiladas, como, por exemplo, as obras de arte. Nesse contexto, Flusser caracteriza a música, a pintura e a poesia como pensamentos criados pela vontade que resistem a serem transformados em “dados” pela cultura: exibem soberbamente sua gênese humana.

Ainda exalando certo romantismo filosófico, Flusser afirma que a música é a manifestação mais imediata da vontade, pois ela proporciona vivências concretas da potência criadora que dificilmente podem ser assimiladas pelos discursos típicos da natureza e da mente⁷. De acordo com o filósofo, a música seria a vontade mantida enquanto *aistheton* no seio da civilização, resistindo a ser cristalizada nos parâmetros dos conceitos lógicos e morais que sustentam a cultura ocidental. O mesmo vale para a poesia concreta. Como os literatos em geral, os poetas concretos criam frases; no entanto, buscam retê-las na esfera estética prendendo-as a

⁴ FLUSSER, Vilém. **A história do Diabo**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 182.

⁵ Ibid., p. 160.

⁶ Para um aprofundamento acerca das relações entre o pensamento flusseriano e a ontologia nietzschiana da vontade de poder, na qual a arte é apresentada como contramovimento ao niilismo, consultar “O belo é elevado, o agradável é conservador” (PAZETTO, Debora. “O belo é elevado, o agradável é conservador”. In: **Flusser Studies**, n. 12, novembro de 2011).

⁷ FLUSSER, Vilém. **A história do Diabo**. Op. cit., p. 165.

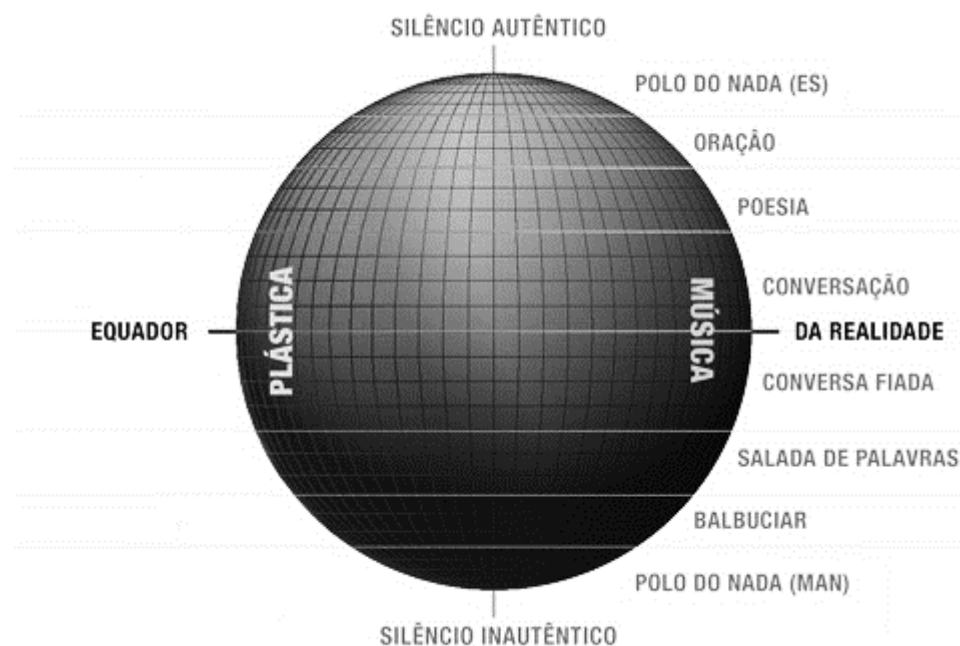
estruturas visuais e auditivas (a famosa verbivocovisualidade dos irmãos Campos e Décio Pignatari). Assim, trabalham para que suas frases não se transformem rapidamente em conceitos do discurso “mentalista”. Como os calígrafos chineses, que unem o significado do ideograma com sua forma pictórica, os poetas concretos aferram-se ao *aistheton*: à vivência sensível e direta das palavras, tal como elas germinam enquanto articulação da vontade. Assim, essas obras oferecem a possibilidade de experimentar a vontade de modo imediato e, portanto, de resistir ao esquecimento de que ela é origem de toda língua-realidade. A pintura e a escultura são analisadas, em seguida, como resultado da ordenação estética de cores e formas. O ímpeto ordenador é a vontade e sua transformação em cores e formas é o modo como ela se torna língua no contexto das artes visuais. A pintura e a escultura foram, por muitos séculos, prisioneiras da ilusão da natureza, tomando-a como uma verdade a ser representada pictoricamente. De acordo com Flusser, elas tornaram-se “abstratas” em um movimento que procurava desmascarar a supremacia da natureza, revelando a vontade que a instaura, no entanto, faria mais sentido chamá-las “concretas”, tendo em vista que estão mais próximas da concretude criadora da vontade (note-se que o argumento e o teor idealista lembram o “Manifesto da Arte Concreta” de Van Doesburg). Trata-se de uma crítica *sui generis* ao modelo mimético nas artes visuais: os artistas miméticos estariam comprometidos com a crença na verdade e autonomia da natureza, sendo incapazes de sustentar seu impulso criativo enquanto pura afirmação da vontade. Assim, buscam na representação do mundo fenomênico um alicerce para seu ímpeto ordenador de cores e formas, encobrendo justamente aquilo que mais deveria ser revelado. Os pintores e escultores abstratos rejeitam traduzir seu impulso criador para os modelos discursivos naturalistas ou mentalistas, evidenciando apenas o *aistheton* gerado como articulação imediata da vontade⁸.

É interessante observar que há, nesse início da filosofia flusseriana, não apenas um elogio da estética, mas uma discussão com certas narrativas da história da arte. O modo de interpretá-las, todavia, é bastante singular, uma vez que são compreendidas no contexto de uma história muito maior – a própria história do mundo enquanto criação e encobrimento da vontade. No seio dessa cosmogonia da vontade – em que o pensamento de Nietzsche, filtrado pelo de Heidegger, pode ser detectado em diversas passagens (não por acaso, uma vez que “Nietzsche”, de Heidegger, é um dos poucos livros citados por Flusser) – as obras de arte são compreendidas como elementos de resistência ao processo de cristalização da língua-realidade, uma vez que explicitam o impulso criador da vontade. Nesse sentido, a narrativa mimética é compreendida como linguagem pictórica que cede ao naturalismo pré-estabelecido, ao passo que a narrativa modernista – que nega o naturalismo e parte em busca de estéticas cada vez mais abstratas – é compreendida como movimento de recuperação da fonte criadora que constrói a realidade. Também é possível identificar, nessa curiosa interpretação flusseriana da história da arte como história da soberba da vontade, um processo de tomada de consciência que costuma ser vinculado ao surgimento da arte contemporânea: ao perceberem que a origem da arte é a vontade, os artistas tornam-se livres dos cânones que os

⁸ Ibid., p. 167.

determinaram previamente ao longo da tradição. Assim, mesmo que a arte adquira um sentido ontológico extremamente amplo nos primeiros livros de Flusser, as teorias da arte não são necessariamente descartadas, mas ressignificadas dentro de uma história igualmente ampla, que abarca o próprio surgimento e conhecimento da realidade.

Em seu primeiro livro, “Língua e realidade”, publicado originalmente no Brasil em 1963, Flusser concebe a música e as artes plásticas como dois extremos da língua, a qual, percebida externamente, é um conjunto de sinais escritos ou sons⁹. Na língua falada, há elementos de significação e elementos melódicos, de entonação. Do ponto de vista do significado, a dependência a elementos melódicos seria uma impureza, motivo pelo qual os lógicos, por exemplo, buscam depurá-la desse aspecto. Os poetas, por outro lado, procuram unir os dois aspectos da língua falada (ou escrita, no caso dos poetas concretos), ao passo que os músicos chegam a despi-la completamente dos elementos de significação, mantendo apenas a melodia, a vivência sonora imediata. As artes plásticas estariam mais ligadas à língua escrita, pois se concentram nos sinais gráficos, na vivência visual (a pintura abstrata, tão estimada pelo pensador, corresponderia à música sem letra). Nesse livro, Flusser arquiteta um diagrama apresentando a música e as artes plásticas como os dois hemisférios da língua, sendo o oriente extremo o terreno dos símbolos auditivos e o ocidente extremo o terreno dos símbolos pictóricos. O diagrama, redesenhado pelo poeta e designer gráfico André Vallias,¹⁰ é o seguinte:



⁹ FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. Op. cit., p. 41.

¹⁰ Disponível em <https://sambaquis.wordpress.com/category/poesia-a-queimadura/page/5/>. Acesso em: 02/07/2015.

Esse diagrama é extremamente importante para a compreensão do conceito de arte no período inicial da filosofia flusseriana. O eixo vertical mostra que a língua é um processo de realização, isto é, algo que se condensa paulatinamente a partir do silêncio animal inautêntico até formar a realidade humana, a qual pode dissolver-se no silêncio místico ou filosófico. Na ontologia de “Língua e realidade”, há várias camadas que compõem a língua e todas são constitutivas da realidade. A região equatorial do globo, que corresponde à parte mais densa da teia na alegoria de “A história do Diabo”, é formada pela conversação e pela conversa fiada. A primeira é autêntica: informações são emitidas e conversadas, de modo que expandem a realidade e estabelecem novas relações entre pensamentos. O exemplo de Flusser é a ciência, entendida como troca contínua de frases que obedecem às regras da língua científico-matemática (percebidas como leis e elementos *naturais*). A conversação expande a língua horizontalmente, mas não a aprofunda, uma vez que não cria pensamentos novos, apenas reformula e troca os que já existem. A conversa fiada é compreendida pelo autor como decadência da conversação, exercida por pseudo-intelectos que sequer compreendem as informações – apenas as recebem e as transmitem automaticamente, mais ou menos como ocorre, atualmente, com grande parte da propaganda política brasileira via WhatsApp.

Acima da conversação, Flusser coloca a “poesia”, compreendida como o esforço do intelecto em criar língua, fornecendo a matéria-prima da conversação. Se a conversação corresponde à parte mais consistente da teia da língua-realidade, a poesia corresponde àquelas pontas de fios recém tecidos que flutuam no vácuo do não-ser. O poeta produz língua: “os poetas, essas bocas das musas, são os canais através dos quais o nada se derrama por sobre a língua, realizando-se nela. A poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade”¹¹. A língua assim criada, em momentos de inspiração, escorre para a camada da conversação, fertilizando-a gradativamente com novas informações. Desse modo, a camada da poesia abrange o aspecto originário da língua – inequívoca influência heideggeriana – no mesmo sentido que, para os gregos, *poiesis* designava origem, passagem do não-ser ao ser¹². Nesse sentido, a poesia não se refere apenas ao domínio histórico ou institucional das artes, mas também à filosofia produtiva e às ciências em fase de formulação de novos conceitos. Em textos posteriores, Flusser passa usar sua caracterização de poesia em “Língua e realidade” para referir-se à arte: “os ditos ‘artistas’ são invenção da Idade Moderna e não sobreviverão a ela. Mas a embriaguez artística caracteriza todo homem criativo, seja cientista ou técnico, filósofo ou programador de sistemas”¹³. Começa a ficar claro que o eixo em torno do qual gira o conceito flusseriano de poesia, ou arte, é a ideia de criação. Enquanto a conversação recombina elementos disponíveis, a poesia é criação em dois níveis: pode ser instauração de novas regras para relacionar elementos das línguas e pode ser instauração de novos elementos, palavras, conceitos, imagens, etc. Aqui também Flusser adverte que, embora essa atividade seja libertadora, é perigosa, na medida

¹¹ FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. Op. cit., p. 147.

¹² ÍÑIGO, Emilio Lledó. **El Concepto “poiesis” en la filosofía griega**. Madrid: Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961.

¹³ “A arte como Embriaguez”. Publicado originalmente em Folha de São Paulo (255): 06/12/1981. Disponível no Arquivo Flusser. s.p.

em que expõe o poeta ao contato com o nada. Portanto, se a conversação coexiste com o risco de decadência em conversa fiada, a poesia enfrenta o perigo de decair na “salada de palavras” da loucura – de Nietzsche a Van Gogh, de Tolstói a Schumann, não faltam os exemplos de gênios loucos, e Flusser, nesse período, acaba associando a atividade artística com esse estereótipo romântico.

Avesso da poesia, a “salada de palavras”, é o aniquilamento do intelecto: os fios das frases se dissolvem, as palavras ficam soltas, a rede da conversação se afrouxa, perde-se a realidade. Enquanto a arte é liberdade e fertilidade diante do nada, a saladinha de palavras é incapacidade de articulação, aprisionamento em uma língua dilacerada e impotente. Abaixo da saladinha de palavras está o “balbuciar”, que pode ser a língua *in statu nascendi* ou *in statu moriendi*¹⁴. O balbucio está próximo dos elementos rudimentares da língua, dos dados brutos, dos fonemas, das raízes das palavras e da gramática. O intelecto passa pelo balbucio em seu processo de formação, mas também pode voltar a esse estágio ao aniquilar-se. Nas antípodas do balbuciar, há outro tipo de proximidade com o silêncio, que Flusser denomina “oração”. Trata-se de uma espécie de conversa com o vazio ainda mais intensa que a poesia, a qual pode se dar de dois modos: adoração e peroração. Esta última acontece, por exemplo, no procedimento de análise matemática da língua que substitui as palavras por signos vazios e a estrutura de agrupamento das frases por relações lógicas simplificadas. A referência aqui é sem dúvida Wittgenstein, que assumiu as consequências tautológicas e nadificantes do programa logicista, declarando-o como uma escada a ser derrubada no momento em que se atinge o silêncio. Já a adoração, em clima menos niilista, despreza o aspecto formal da língua e radicaliza a poesia em evaporação mística, como pode ser observado em figuras como São Tomás de Aquino ou Buda¹⁵. A diferença entre poesia e oração está no direcionamento: enquanto aquela derrama sua criação no domínio da conversação e fertiliza a realidade, esta dirige-se para cima, para o silêncio autêntico e consciente. Em “A história do Diabo”, podemos constatar um processo semelhante que vai da soberba da vontade, que caracteriza a arte, para a tristeza do coração, que caracteriza a filosofia enquanto consciência dos jogos da vontade e dos limites do intelecto.

Essa é a classificação das diferentes formas de língua no eixo meridional do diagrama flusseriano. Nesse eixo, o que Flusser chama de arte em seus textos posteriores encontra-se na camada da poesia. Seguindo os paralelos em direção aos hemisférios direito e esquerdo, encontram-se as artes plásticas e a música. O gráfico pode funcionar, portanto, como uma estrutura de localização, em sentido latitudinal e longitudinal, dos diferentes tipos de produção artística. A transição da língua falada para a musicalidade e da escrita para a visualidade pode acontecer ao longo de todas as camadas da língua. A literatura poética tende para a direita, porque, apesar de poder ser lida, em geral quer ser ouvida (com exceção da poesia concreta, que tende para a esquerda). O autor explica que os idiomas flexionais são auditivos, uma vez que seus alfabetos funcionam como um sistema de notação musical, isto é, operam através da composição de fonemas, os quais podem ser transformados em duas ou três dezenas de símbolos. Desse modo, “a música é o lado estético, a

¹⁴ FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. Op. cit., p. 163.

¹⁵ *Ibid.*, p. 162.

vivência das línguas flexionais”¹⁶, ela substitui as estruturas lógicas por estruturas estéticas – sons e pausas – por isso, quanto mais estética é a música, no fundo, mais matemática ela é. Cada zona vertical da língua pode transitar horizontalmente para a música de acordo com suas características próprias. Assim, a música da oração será extremamente matemática e de difícil apreensão; a música da conversação será uma recomposição simplificada de estruturas mais poéticas; as músicas da conversa fiada serão fáceis, talvez comerciais ou kitsch, e assim por diante. Essa espécie de escala crítica da arte não fica muito clara em “Língua e realidade”, mas é retomada no manuscrito “Habit: the True Aesthetic Criterium”¹⁷, no qual Flusser propõe uma escala de critério estético relativa ao hábito – do hierofânico ao feio, passando pelo belo, o agradável e o kitsch.

A princípio, é mais estranho estabelecer uma continuidade entre a língua escrita e as artes plásticas nos idiomas flexionais, porque uma estátua, por exemplo, parece ser mais uma coisa independente do que uma “plasticização” da escrita. Contudo, nos idiomas isolantes, como o chinês, essa passagem torna-se menos artificial, porque eles são compostos de poucas centenas de sílabas que adquirem sentido apenas em contextos. De acordo com Flusser, o sentido surge nessas línguas como uma aura estética em torno dos elementos agrupados, como se fossem mosaicos; em síntese, são línguas pictóricas. Por esse motivo, para os intelectos isolantes, os desenhos, estátuas, arquiteturas, cerâmicas confundem-se com a caligrafia – são como novas materializações de ideogramas¹⁸. Na zona da poesia, o lado plástico da língua corresponderia às artes plásticas; na camada da conversação, corresponderia aos instrumentos e utensílios da civilização material. Embora Flusser não esclareça o que seria o lado plástico da língua no hemisfério sul do globo, pode-se imaginar, pela lógica de seu argumento, que corresponderia a instrumentos rudimentares ou artigos inúteis de consumo. Quanto à camada da oração, Flusser oferece alguns exemplos insólitos: “penso, por exemplo, no fundo dourado das pinturas românicas e dos ícones bizantinos. Penso nas colunas e nas janelas das catedrais góticas. Penso nos arabescos das iluminuras e da arquitetura islâmicas”¹⁹. Curiosamente, Flusser afirma que a ciência hipotética também se localiza no lado plástico da zona da poesia, porque ela é responsável pela criação de imagens e instrumentos técnicos. A filosofia criativa, por outro lado, encontra-se no hemisfério musical da camada da poesia, mas mais próxima do centro do que a literatura e a poesia *sensu stricto*.

Embora seja interessante deslizar pelas coordenadas geográficas do globo da língua para localizar diferentes modalidades da atividade humana, Flusser nunca se preocupou muito com diferenciações entre disciplinas. O que realmente importa, em seu pensamento, são as distinções verticais – a diferença entre poesia/arte e conversação ou conversa fiada, por exemplo, e não a diferença entre formas de poesia (música, artes plásticas, literatura, filosofia criativa, ciência hipotética, etc.), tendo em vista que são todas atividades criativas. Em outras palavras, o que lhe

¹⁶ Ibid., p. 169.

¹⁷ “Habit: the True Aesthetic Criterium”. Manuscrito de 1990. Disponível no Arquivo Flusser.

¹⁸ FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. Op. cit., p. 175.

¹⁹ Ibid., p. 179.

importa é distinguir entre atividades criativas e circulação de informações, e entre circulação e repetição estupidificante. Assim, embora seus primeiros livros endossem uma perspectiva ontológica mais romantizada a respeito da arte, já contêm o germe do que virá a ser crucial em seus textos posteriores: a diferença política entre criação e repetição automatizada.

Flusser deixou o Brasil em 1972, trinta e um anos depois que chegou fugindo da perseguição nazista, para viver inicialmente na Itália e depois na França e na Alemanha. Em meados da década de 70, sem dúvida influenciado pela decepção com o encaminhamento ditatorial da política brasileira, seu pensamento torna-se mais politizado. Flusser passa a ocupar-se das situações provocadas pelo desenvolvimento dos capitalismo avançados, como o crescimento da cultura de massas e a autoridade inexorável das tecnologias de ponta. De acordo com Rodrigo Duarte²⁰, o pensador tcheco prepara um projeto de compreensão ampla de todos os sintomas da situação atual sob o denominador comum “sociedade pós-industrial” ou “pós-história”. Esses sintomas partem de um problema central: a manipulação dos seres humanos pelos “aparelhos” e pelas “imagens técnicas”. Aparelhos – cujo primeiro protótipo analisado é a câmera fotográfica, discutida em seu primeiro livro que alcançou fama internacional, “Filosofia da caixa-preta” – são objetos tecnológicos construídos no contexto de uma teoria, ou seja, são resultado de textos científicos aplicados²¹. Aparelhos não trabalham no sentido tradicional do termo, isto é, não modificam a natureza ou os objetos, mas manipulam e armazenam símbolos. Aparelhos não são nem produzem bens de consumo, mas informações, que são codificadas principalmente como imagens técnicas: imagens produzidas por meio de aparelhos, como fotografias, filmes, vídeos, imagens em telas de computador e celular. Na pós-história, os aparelhos estariam progressivamente dominando, programando e controlando todas as atividades humanas. Flusser morreu antes da época das redes sociais e dos smartphones, ou seja, antes de tornar-se explícita a radicalidade com que aparelhos e imagens técnicas programam a vida humana – o trabalho, a sociabilidade, a alimentação, a amizade, a sexualidade, a autoimagem, a diversão, a comunicação, a localização espacial e temporal, etc. (e, claro, utilizam todos esses dados como feedback para aumentar a eficiência da programação, além de vendê-los a empresas e órgãos de inteligência dos governos), ainda assim, ele escreveu sobre todos esses aspectos de forma visionária nos vinte e um instantâneos de “Pós-história”, publicado originalmente em 1983, mas resultado de vários de seus cursos e textos da década de 70.

Os aparelhos são programados de acordo com códigos que simulam o pensamento humano e, aos poucos, o substituem, na medida em que condicionam os indivíduos a seguir sua programação. Afinal, o tipo de informação que o aparelho produz está inscrito previamente em seu programa e, para fazê-lo funcionar, os funcionários – pessoas que funcionam, isto é, que agem em função de aparelhos – precisam respeitar suas regras²². Aparelhos e imagens técnicas fundiram grande parte da

²⁰ DUARTE, Rodrigo. “Prefácio”. In: FLUSSER, Vilém. **Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011, pp. 10-11.

²¹ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

²² FLUSSER, Vilém. **Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar**. São

sociedade em uma massa amorfa que vive, pensa, experimenta e deseja em função de programas que dominam a manipulação e o armazenamento de informações, ou seja, dominam a capacidade humana de apreender e formular o mundo. Analisando essas considerações à luz da ontologia de seus primeiros livros, pode-se perceber o aparelhamento humano como aniquilamento da camada poética da língua e decadência na estrutura repetitiva da conversa fiada. No entanto, em “Pós-história”, e na maioria de seus textos da década de 80, Flusser retoma esse assunto engajando-se em uma crítica politizada da cultura tecnológica. Nessa época em que tudo é mediado por aparelhos – caixas pretas, cujas regras devem ser obedecidas automaticamente e não decifradas por seus usuários –, fica claro que o programa derradeiro da civilização capitalista tecnológica (fato escancarado por Auschwitz) é a objetificação do ser humano em escala industrial. Depois dos campos de extermínio, há os micro e macro aparelhos científicos, técnicos, administrativos, econômicos, militares. Embora Flusser não tenha sido influenciado diretamente pelos autores da escola de Frankfurt, é notório que seu pensamento, nesse período, se aproxima muito mais de Adorno, Horkheimer, Marcuse ou Benjamin do que, como anteriormente, de Nietzsche e Heidegger. Principalmente em relação à sua crítica da cultura de massas – que por vezes ele chama simplesmente de entretenimento ou diversão – e à sua percepção da arte como forma de resistência, isto é, como possibilidade de emancipação dos indivíduos frente à sociedade de consumo, à manipulação pelos padrões do mercado e ao fetichismo das mercadorias culturais.

Se a meta do programa da indústria cultural é adestrar seres humanos para serem produtores e consumidores dóceis dos produtos culturais e objetos fabricados pelas grandes empresas do capitalismo monopolista, se a meta da sociedade pós-histórica é transformar-se em aparelho gigantesco que desumaniza humanos transformando-os em peças no interior de suas engrenagens, como a arte poderia ser uma forma de resistência? Como a arte poderia ser uma saída para o aparelhamento da humanidade administrado cegamente por aparelhos? Se o termo “arte” for usado simplesmente para designar os produtos que podem ser expostos, comprados ou experimentados em museus, galerias e teatros, essa perspectiva pode parecer ingênua, tendo em vista que tudo isso faz parte, ainda que por vezes de maneira crítica, das engrenagens do sistema capitalista tecnológico. Contudo, a partir dos primeiros livros de Flusser, fica claro que, para o filósofo, arte não se refere a essa “invenção da Idade Moderna”, mas à atitude criadora e arriscada frente à cristalização da língua-realidade. O gesto criativo da arte, quando não está confinado nos guetos institucionais, mas integrado à tecnocultura, tem o potencial de gerar novos modelos de realidade: “toda experiência é modelada, programada pela arte”²³, sendo que esse gesto “não se limita ao terreno rotulado como ‘arte’ pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia”²⁴. A “Pós-história” preserva,

Paulo: Annablume, 2011.

²³ FLUSSER, Vilém. “A Arte: O Belo e o Agradável”. In: **Artefilosofia**, n. 11, UFOP, 2011, p. 2

²⁴ FLUSSER, Vilém. **Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar**. Op. cit., p. 160.

portanto, a preocupação de Flusser com as distinções verticais do globo na língua, isto é, a diferença entre poesia e conversa fiada, por exemplo, e não tanto com a diferença entre as diversas formas de poesia.

É preciso ter cuidado para não interpretar aí um pensamento otimista e ingênuo que supõe que a arte vai salvar a humanidade. Trata-se, simplesmente, de resguardar uma brecha de resistência à programação completa. Se a parte densa e cristalizada da teia, na pós-história, consiste nos mecanismos que naturalizam o “funcionarismo”, a atitude poética ou artística consistiria em articular um novo senso de realidade, oferecer modelos para vivências futuras, fertilizar a cultura com pensamentos, afetos e formas de existência que desviam das programações. A poesia/arte, em toda sua soberba, é capaz de assimilar as técnicas avançadas próprias do período pós-industrial sem, todavia, subordinar-se à função dominadora que essas técnicas exercem econômica e politicamente; pode empregar técnicas e aparelhos sem apropriar-se e ser apropriada por sua tendência à programação. Nesse sentido, supera a tecnologia e as imagens técnicas ao utilizá-las para finalidades antitecnológicas, reduzi-las ao absurdo, criar “máquinas que nada produzem e aparelhos que não funcionam”²⁵. Assim, no pensamento flusseriano pós década de setenta, a arte aparece como um modo de emancipação em relação ao discurso tecnocrático – que estabelece o ser humano como peça no interior de aparelho –, possibilitando a criação de uma nova situação em que ele volta a ser sujeito capaz de projetar o sentido de sua própria vida.

O mais interessante, nessas considerações de Flusser sobre a atividade artística, é que se, por um lado, ela se torna inoperante nos guetos artísticos da modernidade, por outro lado, ela é imprescindível para a cultura como um todo, na medida em que sem ela cai-se em redundância por falta de novos conteúdos. Nos termos de “Língua e realidade”, sem a camada da poesia, que derrama novas informações sobre a conversação, a realidade para de se expandir e passar a girar em ponto morto. Isso significa que mesmo uma cultura aparelhística, que automatiza e aplanas as pessoas, precisa do ato criador humano enquanto fonte de informações novas, ou seja, precisa das e dos artistas, que, paradoxalmente, são antifuncionárias/os por excelência. É por isso que Flusser afirma, em um ensaio de 1986, que o engajamento político humano, na pós-história, “não é mais dedicar-se à elaboração de programas, mas ao desvio de programações”²⁶. Dentre as várias expressões que Flusser associa com a arte em seus textos tardios, penso que esta é a mais poderosa e sintética: desvio. É também a mais urgente de ser pensada em tempos de acirramento das programações autoritárias, tecnofascistas e letais.

As análises flusserianas da pós-história vacilam entre o pessimismo e o otimismo, pois o filósofo compreendia que, estando na crista de uma revolução cultural

²⁵ FLUSSER, Vilém. “O Espírito do Tempo nas Artes Plásticas”. Publicado originalmente em *O Estado de São Paulo* (703): 03/01/1971. Disponível no Arquivo Flusser. s.p.

²⁶ FLUSSER, Vilém. “The Photograph as Post-Industrial Object”. In: **LEONARDO**, Vol. 19, No. 4, pp. 329-332, 1986, p. 330.

capitalizada pelas novas mídias e tecnologias, havia vários caminhos abertos e seria difícil prever qual tendência predominaria na cultura. Nas décadas de setenta e oitenta, Flusser sentia-se em uma encruzilhada, na qual uma direção levaria a uma sociedade de funcionários completamente programados, robotizados, obedientes aos aparelhos, e a outra direção levaria a uma sociedade de artistas que entenderiam os programas e saberiam jogar com suas regras para criar novos modelos de vida, percepção, sociedade, experiência, convivência, afeto, técnica, pensamento, organização política, etc. Em “Nossa escola”, o autor defende uma educação capaz de formar pensadores-cientistas-artistas, na qual haveria espaço para o conhecimento dialógico e não apenas para o discursivo, para o pensamento intersubjetivo e não apenas para o objetivador, para a capacidade de programar os aparelhos sem ser programado por eles. Se a escola formasse artistas com conhecimentos de informática, cibernética, teoria dos conjuntos e dos jogos, eles poderiam ver a estrutura subjacente ao sistema aparelhístico e transcendê-lo jogando com suas próprias regras²⁷. Evidentemente, no Brasil bolsonarista, em que todos os aspectos emancipadores da educação são atacados em prol de modelos conservadores e elitistas, essa escola sonhada parece cada vez mais distante.

Por isso me parece importante, atualmente, resgatar o conceito flusseriano de arte como desvio, formulado justamente durante um período em que os regimes autoritários fincavam raízes na América Latina. Contudo, é interessante notar que seu conceito de arte nesse período não é fundamentalmente diferente do que ele esboça em seus primeiros livros. O que muda é o contexto e o “tom” filosófico: de uma ontologia da língua um tanto quanto romantizada para uma crítica politizada da tecnocultura. A alegoria flusseriana da teia e o diagrama do globo da língua mostram como a vontade humana cria a língua que, em toda a sua amplitude, constitui a totalidade da civilização, da cultura, da mente, da natureza, enfim, da realidade. A zona criativa da poesia em “Língua e realidade” e o pecado da soberba em “A história do Diabo” revelam que, desde seus primeiros escritos, Flusser concebe a arte como possibilidade de criar, gerar novas experiências, fertilizar a cultura com informações, imagens, modelos e ideias, buscar elementos fora dos espaços cristalizados da língua-realidade. Ele usa o termo poesia, nessa época, porque *poiesis* significa criar, originar, produzir a passagem do não-ser ao ser. Essa atividade é descrita como soberba, em sua paródia cosmológica, porque faz com que a vontade humana perceba a si mesma como criadora da realidade. Ora, se a vontade humana cria realidade na camada da poesia, isso significa que ela poderia, no contexto pós-histórico, criar realidades que desviam do aparelhamento funcionarista da humanidade. Isso, é claro, se a própria atividade artística não passar a funcionar em função de aparelhos – por isso a filosofia flusseriana da arte, em todos os seus momentos, não pode ser dissociada de uma crítica da “guetificação” que retira a arte da experiência cotidiana e a confina em espaços “apropriados”, frequentados principalmente por uma elite cultural e que seguem os padrões do mercado ou das políticas culturais estatais. Se, na pós-história, a arte resgata conhecimentos e práticas de um uso estritamente técnico, comercial e programado,

²⁷ FLUSSER, Vilém. **Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar**. Op. cit., 2011.

ela só pode ser efetiva, enquanto potência de transformação da realidade, se for espalhada por todo o corpo social.

A arte só pode operar como desvio de programações quando resiste a ser programada pelo capitalismo tecnológico, a ser transformada em clichês audiovisuais, em cultura de massas ou de elites a serviço do aparelho econômico. No entanto, é preciso notar que é cada vez mais difícil desviar das programações sociais, econômicas e institucionais, e que mesmo as ideias de “criatividade” e “inovação” foram apropriadas pelo mercado (uma boa pista para saber quando a arte opera como potência desviante é observar quando ela está sendo controlada, reprimida ou inviabilizada financeiramente). Por isso, embora a ideia de criação garanta certa continuidade entre os conceitos de arte como poesia, soberba e desvio, esta última formulação torna-se mais significativa em tempos de intensa programação tecnofascista. Flusser já sabia, no final do século XX, que era urgente pensar um conceito de arte que apontasse para a necessidade de reconstrução da política na pós-história. Presenciando, no século XXI, a humanidade pós-histórica sendo progressivamente engolida pelo funcionarismo submetido aos piores programas do capitalismo totalitário – no qual as heterogeneidades e resistências ao controle instrumental correm grande risco de serem subjugadas – considero relevante pensar, junto a Flusser, a arte como desvio de programações, para que ela não seja reduzida à soberba de elite ou poesia de românticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUARTE, Rodrigo. “Prefácio”. In: FLUSSER, Vilém. **Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011.

FINGER, Anke. “On Creativity: Blue Dogs with Red Spots”. In: **Flusser Studies**, n. 10. Novembro, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

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

_____. “A Arte: O Belo e o Agradável”. Trad.: Rachel Cecília de Oliveira Costa. In: **Artefilosofia**, n. 11, UFOP, 2011.

_____. **Ficções filosóficas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. “Criação científica e artística”. Conferência na Maison de la Culture, Chalon s/Saone, 26/3/1982. Disponível no Arquivo Flusser.

_____. “Artifício, artefato, artimanha”. Conferência ministrada na Bienal de São Paulo, 1985. Disponível no Arquivo Flusser.

_____. “Habit: the True Aesthetic Criterium”. Manuscrito de 1990. Disponível no Arquivo Flusser.

_____. “The Photograph as Post-Industrial Object”. In: **LEONARDO**, Vol. 19, No. 4, pp. 329-332, 1986.

_____. “O Espírito do Tempo nas Artes Plásticas”. Publicado originalmente em O Estado de São Paulo (703): 03/01/1971. Disponível no Arquivo Flusser.

_____. “A arte como Embriaguez”. Publicado originalmente em Folha de São Paulo (255): 06/12/1981. Disponível no Arquivo Flusser.

_____. **Língua e Realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

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

_____. **Naturalmente: vários acessos ao significado da natureza**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____. **A história do Diabo**. São Paulo: Annablume, 2008.

GULDIN, Rainer. **Pensar entre línguas**. São Paulo: Annablume, 2010.

ÍÑIGO, Emilio Lledó. **El Concepto “poíesis” en la filosofía griega**. Madrid: Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961.

PAZETTO, Debora. “O belo é elevado, o agradável é conservador”. In: **Flusser Studies**, n. 12, novembro de 2011.

SHINER, Larry, **The invention of art: a cultural history**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.