

Marcuse, Flusser e os significados da unidimensionalidade

Rodrigo Duarte

A aproximação de dois autores aparentemente tão distanciados pode parecer, à primeira vista, algo dificilmente realizável, se não propriamente impossível. Isso porque, enquanto Marcuse se notabilizou pela crítica implacável à ideologia da sociedade industrial contemporânea, Flusser veio a se tornar internacionalmente conhecido como um profeta dos novos *media* e, portanto, um possível entusiasta do mesmo sistema tecnológico duramente criticado pelos representantes da Teoria Crítica da Sociedade. Nem mesmo o fato da posição de Flusser estar associada à construção teórica do que ele denominou “pós-história”, poderia, a princípio, sinalizar uma proximidade ao ponto de vista da Teoria Crítica, já que o termo foi empregado – pelo menos nas duas últimas décadas – por autores reacionários que abusaram no termo enquanto descrição apologética do quadro atual de predomínio estadunidense em escala global.

Entretanto, um conhecimento mais detido da obra do filósofo tcheco-brasileiro revela não apenas que o seu pensamento é totalmente compatível com as análises mais contundentes da Teoria Crítica sobre o mundo contemporâneo, mas que também essa vertente exerceu uma influência considerável na sua formação. No caso de Herbert Marcuse, essa influência se faz sentir em várias menções textuais e também numa proximidade terminológica, no que tange aos conceitos de “unidimensionalidade” e “bidimensionalidade”, ainda que não exatamente com o mesmo significado marcuseano.

A discussão dessa proximidade é feita neste artigo em três momentos: no primeiro recordam-se alguns tópicos mais relevantes da crítica de Marcuse à unidimensionalidade da sociedade industrial contemporânea e suas repercussões no âmbito estético. No segundo momento, expõem-se os fundamentos da concepção flusseriana de “pós-história”, indagando-se se essa não seria o habitat congênito do homem unidimensional marcuseano. No terceiro momento apresenta-se o conceito flusseriano de unidimensionalidade, procurando-se mostrar o seu vínculo à concepção homônima (porém não idêntica) de Marcuse.

A unidimensionalidade em Marcuse e as manifestações estéticas

No livro *O homem unidimensional*, Marcuse apresenta um quadro sem retoques da sociedade, da política e da cultura no capitalismo tardio, no qual a irracionalidade das relações hiper-racionalizadas aparece em toda sua crueza. Nesse quadro, mesmo as sociedades com tradição liberal e apresentando-se como democracias consolidadas apresentam traços – nem sempre evidentes à primeira vista – verdadeiramente totalitários, como aponta o trecho seguinte:

Na realidade, contudo, opera a tendência oposta: o aparato impõe suas exigências econômicas e políticas para a defesa e a expansão ao tempo de trabalho e ao tempo livre, à cultura material e intelectual. Em virtude do modo pelo qual organizou a sua base tecnológica, a sociedade industrial contemporânea tende a ser totalitária. Pois “totalitária” não é apenas uma coordenação política terrorista da sociedade, mas também uma coordenação técnico-econômica não terrorista que opera através da manipulação das necessidades por interesses dissimulados¹.

De acordo com esse ponto de vista, as grandes transformações nos países industrializados desde o início do século XX consistem nos seguintes fatores: 1. a automatização da produção com simultânea mudança no papel desempenhado pelos trabalhadores no sentido tradicional, já que agora força física muito menor é requerida na fabricação das mercadorias; 2. como consequência disso o número de trabalhadores necessários para a produção é muito menor: ela parece ser determinada mais pela máquina do que pelo trabalhador; 3. a classe trabalhadora é social e politicamente “integrada”, de modo que o trabalhador individual se interessa mais pelo seu próprio futuro do que pelo o de sua classe ou da humanidade como um todo; 4. isso ocasiona um enorme enfraquecimento na posição originalmente negativa e crítica da classe trabalhadora, a qual parece não se encontrar mais em oposição ao *status quo*.²

Essa integração não significa, entretanto, que os trabalhadores teriam conquistado uma posição mais digna no mundo contemporâneo, mas que eles se transformaram em *coisas* que, além de tudo, perderam a capacidade de tomar consciência da própria situação de coisas – simplesmente em virtude de terem sido contemplados com alguns privilégios materiais. Segundo Marcuse, eles foram reificados porque, aos lhes conceder acesso a algumas mercadorias antes reservadas aos ocupantes de posições de comando na sociedade tardo-capitalista, o sistema lhes

¹ Herbert MARCUSE. *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Beacon Press: Boston, 1964; p. 2-3.

² Cf. *ibidem*, 24-34.

roubou a liberdade, retirando-lhes também a capacidade de se tornarem conscientes dessa situação e ansiar por sua superação.

Relacionado a uma interessante mudança na concepção estética de Marcuse se encontra o choque que ele tomou ao chegar nos Estados Unidos e se deparar com a onipresença da cultura de massas norte-americana. Esse choque parece ter-lhe ocorrido quando ele se confrontou com a possibilidade de que não apenas a cultura popular mas também a cultura mais complexa – tal qual ocorria com a classe operária – fosse absorvida pela sociedade unidimensional: “A Liquidação da cultura *bidimensional* ocorre não por meio da negação e da recusa dos valores culturais, mas por meio de sua incorporação massiva à ordem estabelecida, por meio de sua reprodução e exposição massivas”.³

Nessa posição se encontra uma atitude digna de nota diante da chamada autonomia da arte: por um lado ela coincide em parte com a postura assumida no texto da década de 1930 intitulado “Sobre o caráter afirmativo da cultura”⁴, segundo a qual a atividade artística enquanto isolada com relação à *praxis* seria um tipo de alienação. Por outro lado, Marcuse avalia agora essa alienação não necessariamente como reificação, já que ela permitiria um distanciamento – e, portanto, uma relativa liberdade – diante da sociedade unidimensional: “Em oposição à concepção marxista, a qual descreve a relação do homem a si mesmo e ao seu trabalho na sociedade capitalista, a *alienação artística* é o transcendimento consciente da existência alienada – uma alienação mediada ou localizada num ‘nível superior’”⁵. Essa posição, que de certo modo antecipa aquela que Marcuse assumirá mais de dez anos depois em *A dimensão estética*⁶, indica com muita ênfase que a reconstrução imagética da realidade, na medida em que “chama os fatos pelo seu nome”,⁷ retira a dureza do existente, de modo que a experiência cotidiana é subvertida. Ela faz isso também contra a vontade daquele que a criou – o artista – ou mesmo do público ao qual ela é endereçada. Segundo Marcuse, “esse é um traço essencial mesmo da arte mais afirmativa de todas.”⁸

³ *Ibidem*, p. 57.

⁴ Cf. MARCUSE. “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, in *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 56 et seq.

⁵ MARCUSE. *One-Dimensional Man*, op. cit., p. 60.

⁶ Cf. MARCUSE. *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1978, passim.

⁷ MARCUSE. *One-Dimensional Man*, op. cit., p. 62.

⁸ *Ibidem*, p. 63.

Uma vez lembrada, ainda que muito brevemente, a posição de Marcuse sobre a especificidade da alienação na sociedade contemporânea, a saber, sua própria concepção de unidimensionalidade, e sobre a potencialidade libertadora da dimensão estética, faz-se necessário caracterizar a concepção flusseriana de “pós-história”, no sentido de avaliar uma possível proximidade àquela noção marcuseana.

A pós-história de Flusser: habitat do homem unidimensional?

Nesse sentido, cumpre observar que muito do que consta na construção que Marcuse faz da sociedade tardo-capitalismo reaparece no que Vilém Flusser chama de “Pós-história”, significando não um estado de coisas em que os antagonismos teriam sido apaziguados (como em algumas acepções assumidas por esse termo), mas uma situação em que a vivência da história, i.e., da temporalidade linear, se encontra tendencial e progressivamente eivada da consciência de que seu desaparecimento iminente. Esse vislumbre possui, em Flusser, um lado promissor, a partir do qual a humanidade teria a chance de se reinventar e superar as piores contradições que a dilaceram, e um aspecto cruel – semelhante à descrição crítica, feita por Marcuse, da sociedade industrial contemporânea.

No que tange a esse lado cruel da pós-história, Flusser ressalta o predomínio, na contemporaneidade, do que ele chama de *programas*, isto é, *scripts* que determinam a operação de *aparelhos*, que são equipamentos que funcionam de modo automático, com a intervenção do que ele denomina *funcionários*. Esses são pessoas incumbidas de operar os aparelhos a partir do desempenho dos programas. Dentre os funcionários, há os que possuem maior intimidade com os aparelhos e, em virtude disso, são os que estabelecem o conjunto de virtualidades que fazem esses dispositivos funcionar (os próprios programas); esses são chamados *programadores*. Tais programadores, embora tenham mais poder que os funcionários comuns, não são os determinadores últimos do funcionamento dos aparelhos, já que eles próprios são também funcionários de um meta-aparelho, programado por um meta-programa e assim por diante.

É interessante observar que, a partir desse ponto de vista, para Flusser, “aparelho” pode significar tanto um pequeno instrumento dotado de certo automatismo – sendo a câmera fotográfica um dos seus principais paradigmas – quanto uma fábrica, um setor fabril, a máquina do Estado etc. Assim, de um modo

que se aproxima muito da construção marcuseana, todo o mundo contemporâneo pode ser concebido, no limite, como um “mega-aparelho”, no qual todas as pessoas se transformam em funcionários, que operam os aparelhos por meio dos programas. Como se sugeriu acima, mesmo sendo assustadora a mera possibilidade dessa situação, ela poderia ser revertida, segundo Flusser, mediante um aprendizado frutífero para lidar com os programas enquanto jogos a partir dos quais o seu absurdo seja primeiramente denunciado para ser posteriormente superado:

Em suma: o que devemos aprender é assumir o absurdo, se quisermos emancipar-nos do funcionamento. A liberdade é concebível apenas enquanto jogo absurdo com os aparelhos. Enquanto jogo com programas. É concebível apenas depois de termos assumido a política, e a existência humana em geral, enquanto jogo absurdo. Depende de se aprenderemos em tempo de sermos tais jogadores, se continuarmos a sermos “homens”, ou se passaremos a ser robôs: se seremos jogadores ou peças de jogo.⁹

Assim como Marcuse encontrou na dimensão estética um refúgio contra a unidimensionalidade tendencialmente preponderante, Flusser associa a supramencionada lida com o “jogo absurdo” à possibilidade de criações artísticas radicais que, no limite, podem mesmo desestabilizar os aparelhos, abrindo assim caminho para uma vivência mais humana.

Esse ponto de vista sobre a potencialidade libertária da dimensão estética é construído, segundo Flusser, a partir dos estímulos e das coerções existentes na sociedade contemporânea, os quais nos compelem tanto para o entretenimento quanto para o uso de drogas. Antes de considerar esse último, que, como se verá, tem para Flusser uma interessante conexão com o âmbito estético, cumpre observar que, na abordagem crítica do entretenimento e da cultura de massas, ele e Marcuse possuem uma fonte filosófica comum, a saber, a noção hegeliana de “consciência infeliz”, tal como ocorre na *Fenomenologia do espírito*¹⁰.

No caso de *O homem unidimensional*, isso é evidente até mesmo no título do capítulo que trata das questões estéticas na sociedade industrial: “A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva”. Nesse capítulo, com a mesma linha de argumentação que se mencionou acima no tocante à cultura de massas e às expressões artísticas na situação de unidimensionalidade, Marcuse insiste no fato de que a perda

⁹ Vilém FLUSSER. *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983; 44 et seq.

¹⁰ Cf. G.W.F. HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2006; p. 136 et seq.

da capacidade de sublimação – tradicionalmente associada às mais importantes criações humanas – é fruto de uma sociedade que provê seus membros com certa quantidade de bens materiais às custas de sua capacidade de crítica. Daí a necessidade de eles (re)conquistarem a consciência infeliz enquanto produto do antagonismo interno à sua psique, o qual, por sua vez, propicia uma fundamental situação de inconformidade da consciência com relação ao que lhe é exterior e aguça o senso crítico perante a realidade:

Contrariamente, a perda de consciência devida às liberdades satisfatórias garantidas por uma sociedade não-livre propicia uma *consciência feliz* que facilita a aceitação dos descaminhos dessa sociedade. Esse é o signo da autonomia e compreensão decrescentes. A sublimação demanda um alto grau de autonomia e compreensão; ela é a mediação entre o consciente e o inconsciente, entre os processos primários e os secundários, entre o intelecto e o instinto, a renúncia e a rebelião.¹¹

No que tange a Flusser, a argumentação de *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*, a qual também tem por base a supramencionada dialética de senhorio e servidão e suas consequências, revelando evidente proximidade com o ponto de vista marcuseano, é que, enquanto no modelo oriental de confrontação entre eu e mundo, a opção pela concentração do pensamento tem como meta a autoafirmação humana, no Ocidente, o objetivo de conquistar o mundo (com o risco de se perder nele), gerou o imperativo do divertimento, no qual ressaltam as “sensações imediatas” enquanto terreno intermediário entre a consciência e o seu objeto:

O divertimento não tem lugar em tal dialética entre o engajamento em si próprio e o engajamento no mundo. É movimento que corre perpendicularmente ao plano da dialética da consciência: diverte de tal plano. Não é nem tentativa de encontrar-se, nem de encontrar o mundo, mas tentativa de quebrar a consciência infeliz, a consciência “tout court”, pelo método de derramar-se sobre o mundo. Abandona a meta da felicidade, que sabe inalcançável, e a substitui pela meta da distração multiforme. O divertimento procura distrair da contração sobre a felicidade. De maneira que o divertimento é *relaxamento da tensão dialética* que caracteriza a consciência humana.¹²

Se, no tocante às criações artísticas propriamente ditas, Marcuse recorre, como se viu, ao conceito psicanalítico de sublimação, Flusser reserva para o âmbito verdadeiramente estético a metáfora da droga psicotrópica. Para ele, o uso de

¹¹ MARCUSE. *One-Dimensional Man*, op. cit., p. 76.

¹² FLUSSER. *Pós-história*, op.cit., p. 114.

narcóticos, encontrável em todas as culturas, sem exceções temporais ou espaciais, não é exclusividade nem do Ocidente, nem do período que o filósofo denomina “pós-história”. Num modo que lembra *O mal estar na cultura*¹³, de Freud (coincidentalmente referido também por Marcuse em *O homem unidimensional*), para Flusser, a universalidade desse fenômeno se origina no fato de que a pressão exercida pela civilização é por demais pesada para que o indivíduo consiga suportar sem um auxílio externo, de modo que os entorpecentes, “do ponto de vista da cultura são ‘venenos’, do ponto de vista de quem os usa são ‘salva-vidas’”¹⁴.

A conexão dessa abordagem do uso de drogas com a dimensão estética se encontra no fato de que, para Flusser, a arte poderia ser considerada uma poderosa droga, já que, de modo semelhante ao que fazem as substâncias químicas que alteram nosso *sensorium*, possibilita uma experiência imediata através de sua mediação, introduzindo assim um desafio quase incontornável para os aparelhos. Pela radicalidade do *novum* que apresenta, a arte ataca na raiz o automatismo do funcionamento dos aparelhos, se valendo de meios que concorrem diretamente com o aspecto imediatamente sensível tanto do entretenimento quanto das drogas químicas:

A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. A viscosidade ambivalente da arte está na raiz da viscosidade ambivalente da cultura toda. (...) Ao publicar o privado, ao ‘tornar consciente o inconsciente’, é ela mediação do imediato, feito de *magia*. Pois tal viscosidade ontológica não é vivenciada, pelo observador do gesto, como espetáculo repugnante, como o é nas demais drogas, mas como ‘beleza’. E a cultura não pode dispensar de tal magia: porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia.¹⁵

O fato de que Flusser não tenha mencionado nominalmente a noção marcuseana de unidimensionalidade nas suas construções tanto da opressão totalitária quanto do papel que a arte assume na pós-história não significa que ele a tenha desconsiderado. O que poderia sugerir essa suposta negligência é o fato de que ele tenha levado em conta a posição de Marcuse não em seu livro *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*, mas – um tanto inesperadamente – na *Fenomenologia do brasileiro*, na sua discussão sobre a “miséria existencial” nas economicamente prósperas sociedades industriais modernas, na qual Flusser, tendo

¹³ Sigmund FREUD. *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986; p.207.

¹⁴ FLUSSER. *Pós-história*, op.cit., p.153 et seq.

¹⁵ *Ibidem*, p. 159.

em vista a miséria material de grandes contingentes humanos no Brasil, menciona nominalmente Marcuse, ao comparar a estrutura das misérias econômica e libidinal:

Quem apontar o fato de poder existir miséria inclusive na plenitude dos tempos, miséria não menos terrível que a outra (quem até insistir que tal miséria é inevitável), estará minando o engajamento histórico em prol do progresso, o único concebível para o pensamento historicista. Será “reacionário” num sentido muito nefasto do termo. Tal tipo de reação se articula nos países que se aproximam da plenitude dos tempos em nível econômico, porque lá se manifesta, nefastamente, a miséria do excesso. E atesta o “fim próximo da história”, do qual tanto se fala. As defesas do historicismo contra este tipo de ataque “reacionário” são tentativas de passar do nível econômico para outro “histórico”, por exemplo, para o da libido, no qual o progresso continua com a mesma estrutura. Mas não convencem muito, já que pode haver miséria por excesso de libido, como o prova a própria Califórnia na qual Marcuse ensina.¹⁶

É oportuno observar que, mesmo que nessa obra o conceito flusseriano de “pós-história” ainda não esteja consolidado, a consideração da “miséria do excesso” leva ao vislumbre do “fim próximo da história”. Para além desse tangenciamento nos pontos de vista dos dois filósofos, uma vez evidenciada a proximidade da posição de Flusser sobre a pós-história à noção marcuseana de unidimensionalidade, e, levando-se em conta que aquele atribui um sentido próprio a esse termo, é mister considerar brevemente em que medida os significados de unidimensionalidade de ambos pensadores se aproximam e eventualmente até mesmo se complementam.

Unidimensionalidade em Flusser e a relação com o conceito marcuseano

Para início de conversa, cumpre lembrar que o conceito próprio de unidimensionalidade de Flusser – analogamente ao de Marcuse – liga-se tanto à situação de reificação na sociedade industrial contemporânea quanto ao papel que a dimensão estética pode assumir nessa situação (ambos tópicos, por sua vez, já associados aqui à construção flusseriana da “pós-história”).

Na caracterização do seu conceito de história, Flusser se refere ao fato de que a *escrita*, surgiu na Mesopotâmia, provavelmente, no terceiro milênio a.C., como uma reação contra o papel predominante que até então as imagens tradicionais desempenhavam. Isso ocorreu quando a humanidade descobriu que as imagens não eram apenas um meio para a orientação das pessoas, mas que também poderiam iludi-

¹⁶ Vilém FLUSSER. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998; p.114.

las e aliená-las. A partir do momento de sua invenção, o texto dissolveu a *bidimensionalidade* das imagens num tipo de *unidimensionalidade* que tinha como principal tarefa *explicá-las*, tentando superar os seus aspectos ilusórios e alienantes. Para Flusser, essa superação do predomínio das imagens rumo à prevalência dos textos coincide exatamente com a passagem da pré-história à história: “Para a consciência estruturada por imagens a realidade é *situação*: impõe a questão da relação entre os seus elementos. Tal consciência é *mágica*. Para a consciência estruturada por textos a realidade é *dever*: impõe a questão do evento. Tal consciência é *histórica*. Com a invenção da escrita a história se inicia”¹⁷.

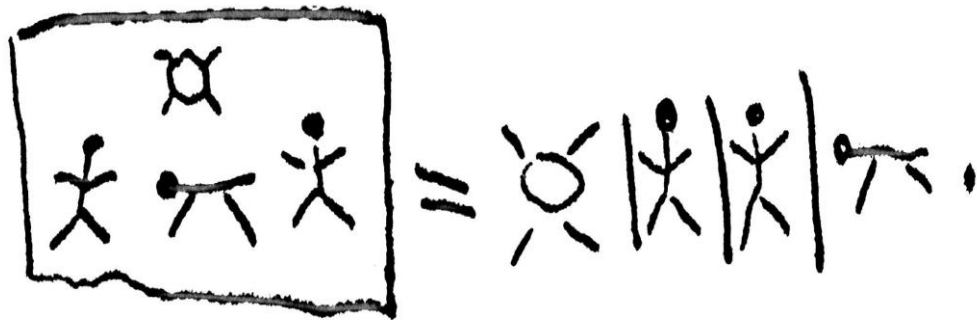


Figura 1 – a passagem da imagem (pré-histórica) à escrita (histórica) num *sketch* do próprio Flusser (Fonte: Vilém FLUSSER. *Briefe an Alex Bloch*. Göttingen: European Photography, 2000; p. 106).

Mas a revolução iconoclasta, a qual levou ao predomínio dos textos e à consolidação da história, mesmo objetivando um esclarecimento completo do mundo, não resolveu os problemas ocasionados anteriormente pelas imagens: “Os textos, como as demais mediações (...) representam o mundo e encobrem o mundo, são instrumentos de orientação e formam paredes opacas de bibliotecas. Des-alienam e alienam o homem”¹⁸.

De modo análogo àquele pelo qual a ambiguidade das imagens tradicionais gerou o advento de um novo código unidimensional que viria a predominar – a escrita

¹⁷ FLUSSER. *Pós-história*, op.cit., p. 115 et seq.

¹⁸ *Ibidem*, p. 117.

–, uma ambivalência comparável dos textos veio a ocasionar, para Flusser, o surgimento de um novo tipo de imagem, que, diferentemente da tradicional, não é produzida diretamente pela mão do homem, mas por meio de códigos lineares (de modo especial aqueles expressos em linguagem matemática), atuando como *programas em aparelhos* (ambos os termos no sentido supramencionado). Portanto, assim como as imagens tradicionais se ligavam à pré-história e a escrita à história, o novo tipo de código, surgido no século XIX com a invenção da fotografia, seria uma espécie de síntese dos precedentes. Esse novo código foi denominado por Flusser *imagem técnica* e é precisamente a marca registrada do que ele entende por “pós-história”:

Os textos se dirigiam, originalmente, contra-imagens, a fim de torná-las transparentes para a vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura alucinatória. Função comparável é a das tecnoimagens: dirigem-se contra os textos, a fim de torná-los transparentes para a vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura conceptual. O gesto de codificar e decifrar tecnoimagens se passa em nível afastado de *um passo* do nível da escrita, e de *dois passos* do nível das imagens tradicionais. É o nível da consciência *pós-histórica*.¹⁹

Algo que precisa ser discutido a partir dessa vinculação, feita por Flusser, entre as imagens técnicas e a pós-história é o papel exercido pela bidimensionalidade desse tipo de imagem na situação atual. É certo que Flusser, ao mesmo tempo em que reconhece que as imagens técnicas são o principal fator de programação das massas na ambiência pós-histórica, vislumbra possibilidades de criação antes insuspeitadas a partir dos mesmos novos *media* tecnológicos, que, como é sabido, são amplamente apropriados pela indústria cultural²⁰.

A discussão dessas possibilidades, embora altamente interessante, fugiria ao foco principal dessa apresentação, que é verificar os sentidos em que as concepções de unidimensionalidade e de bidimensionalidade de Marcuse e de Flusser se aproximam. Nesse sentido, vale a ideia, expressa em ambos autores – ainda que de modos diferentes –, de que a bidimensionalidade das imagens tradicionais na arte pode ser retomada como um importante antídoto contra os males da unidimensionalidade imperante na situação contemporânea.

¹⁹ Idem.

²⁰ Sobre as imagens técnicas como meio de programação das massas, ver o capítulo “Nosso divertimento”, in FLUSSER. *Pós-história*, op. cit., p. 113 et seq. Sobre as possibilidades criativas dos novos *media*, ver o capítulo “Música de câmera”, in FLUSSER. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008; p. 141 et seq.

No caso de Flusser, a abordagem da unidimensionalidade se conecta à primeira fase do seu pensamento, na qual, especialmente em *Língua e realidade*²¹, ele propõe que cada língua constitui um mundo próprio, sendo cada um desses mundos mais semelhante aos diversos outros, de acordo com a proximidade das línguas que os constituem, em termos de pertença a grupos linguísticos específicos.

De um modo muito interessante, encontramos na discussão sobre o caráter social associado a cada uma das “n-dimensionalidades” das linguagens, tal como ela vem a ocorrer em *Fenomenologia do brasileiro*, um nexos entre a primeira e a segunda fases da filosofia de Flusser, na medida em que, pela primeira vez, ele liga a linearidade das línguas indo-germânicas à historicidade que veio a caracterizar o Ocidente. Mas, além disso, ele procura indicar que, de certo tempo para cá, a supramencionada linearidade tem se traduzido principalmente como unidimensionalidade, num sentido quase idêntico ao adotado por Marcuse:

A discursividade é propriedade das línguas indo-germânicas e semíticas, e diz que tais línguas alinham sentenças linearmente, tanto as faladas quanto as escritas. Apenas as indo-germânicas escrevem mais linearmente que as semíticas, já que estas, não notando vogais, permitem maior abertura. A consequência é que o universo de tais línguas é composto de situações organizadas linearmente, e é isto que se pretende por “historicidade”. O habitante de tal universo é o “homem unidimensional”, e ele está se tornando um problema na atualidade.²²

A proximidade dessa argumentação de Flusser ao ponto de vista marcuseano sobre a unidimensionalidade fica ainda mais evidente quando ele indica que uma fonte indiscutível de alienação (também, eventualmente, de sua possível superação), se encontra nas ciências naturais contemporâneas, que se valem de linguagens pluridimensionais oriundas da matemática moderna, sem que as realidades por elas significadas estejam acessíveis ao mundo da vida:

Um aspecto formal do problema é: a linearidade de tais línguas é “aritmética” (...), mas permite desenvolvimento formal em mais dimensões (por exemplo, na forma das equações de grau variado). (...) Em outras palavras: se as línguas transformam com sua estrutura o ambiente em mundo vital, a Física e outras ciências da natureza comunicam algo do ambiente que não faz parte do mundo vital do homem unidimensional e, embora possa ser pesado, não pode ser vivenciado imediatamente. O resultado é que o homem unidimensional,

²¹ Ver Vilém FLUSSER. *Língua e realidade*, São Paulo, Annablume, 2004, p. 51 et seq.

²² FLUSSER. *Fenomenologia do brasileiro*, op. cit., p. 158 et seq.

embora condicionado pela ciência e suas consequências, participa delas vivencialmente, e é coisificado.²³

No que diz respeito à possibilidade de superação da unidimensionalidade pelo âmbito da arte, correspondendo ao que, na obra de Flusser, veio a ser a potencialidade da atividade criativa para colapsar os aparelhos, constata-se que os momentos em que ele trabalha mais detalhadamente essa ideia, usando mesmo a nomenclatura consagrada por Marcuse, dizem respeito à cultura brasileira, levando em consideração a música, a poesia e as artes plásticas. Tendo em vista a economia desta exposição, limitar-me-ei, aqui, a alinhar alguns pontos sobre as duas últimas.

No que tange à poesia brasileira, não escapou a Flusser o caráter de síntese de vários elementos heterogêneos que ela possui, sendo que, para a presente discussão, é muito importante o fato de que isso significou uma quebra da linearidade da escrita, gerando uma espécie de bidimensionalidade a partir de dentro da própria unidimensionalidade: “O ritmo português foi enriquecido por ritmos completamente incongruentes e isto resultou em nova melodia, portanto nova postura vital e nova vivência do mundo. A linearidade discursiva da língua foi rompida, e com isto foi rompido o ‘homem unidimensional’ do historicismo”²⁴.

Quanto às artes plásticas no Brasil, Flusser reconhece a existência de fenômenos de alcance universal à época de redação da *Fenomenologia do brasileiro* (início da década de 1970) e lamenta o fato de a filosofia brasileira não se empenhar na sua compreensão, apontando para o seu caráter lúdico que, como se viu acima, é uma das características da arte que a permitem desafiar o “totalitarismo dos aparelhos”, na medida em que reconhecem-no como jogo, procurando superá-lo exatamente através do seu próprio jogo. Como última observação desta abordagem sobre possíveis aproximações entre Flusser e Marcuse, chamo a atenção para o fato de que esse caráter lúdico se associa diretamente a uma ruptura da unidimensionalidade das consciências reificadas que tendem a predominar na contemporaneidade:

Uma das mais lamentáveis falhas da filosofia brasileira é a de não se dedicar a estes fenômenos com disciplina (embora existam exposições como a Bienal de São Paulo, Simpósios e Escolas de Arte que parecem provocar a filosofia). Em vez de dedicar-se a estéticas de Hegel (ou Bense), e analisar textos academicamente, urge analisar tais obras. Aqui basta (e infelizmente precisa bastar) analisar dois fatores. Um tem a ver com o clima lúdico que universalmente penetra as artes plásticas, mas aqui adquire um traço profundo da essência brasileira. O outro tem a ver com o rompimento da

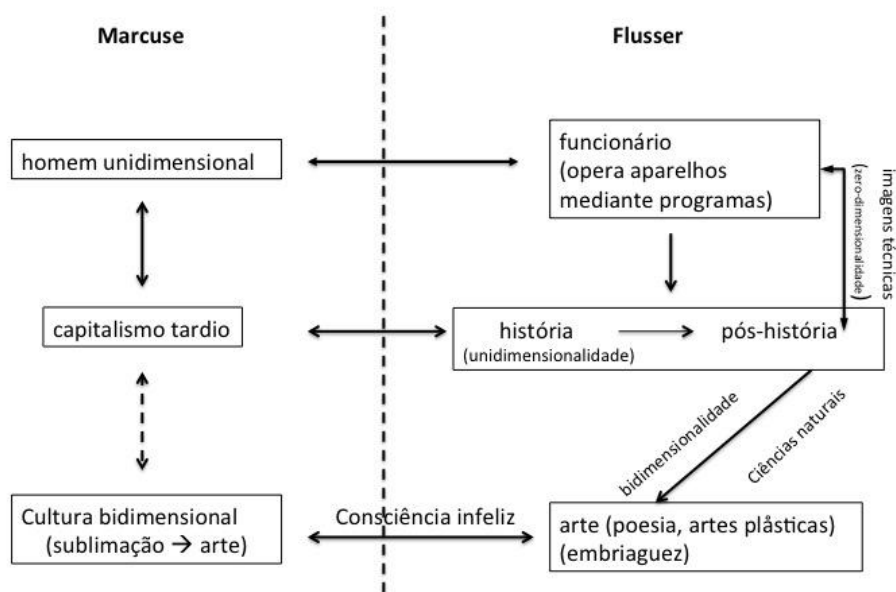
²³ *Ibidem*, p. 159.

²⁴ *Ibidem*, p. 147.

unidimensionalidade do pensamento, graças ao emprego de material transparente, e graças a um nível semântico não discursivo (...).²⁵

Essa ocorrência do termo “unidimensionalidade”, num sentido bem próximo ao de Marcuse, aplicado à ludicidade das manifestações artísticas brasileiras – a qual sempre exerceu fascínio sobre Flusser – requeria uma abordagem mais detida, a qual, no entanto, ficará para uma outra oportunidade.

Apenas a título de ilustração do parentesco das concepções de unidimensionalidade de Marcuse e de Flusser, encerro com a exposição do seguinte diagrama:



²⁵ *Ibidem*, p. 149.