



O DIABO ESTÁ NO POSSÍVEL: VISCOSIDADE ONTOLÓGICA NA ESTÉTICA MODAL FLUSSERIANA

GABRIEL ALMEIDA ASSUMPÇÃO¹

RESUMO: Demonstramos como o filósofo tcheco naturalizado brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) desenvolve, em suas reflexões estéticas, conceitos modais como “possível”, “necessário” e “contingente”; com ênfase na tensão entre “ser” e “poder-ser” presente em *Língua e realidade* (1963). A partir dessa tensão e recorrendo a Nicolai Hartmann (1882-1950), buscamos ampliar a compreensão do tema da “viscosidade ontológica” da arte presente em *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* (1983), obra já do período europeu de Flusser que, todavia, foi publicada primeiro em português, no Brasil. A partir disso, e recorrendo também a intérpretes e à obra *A história do diabo* (1965), de Flusser, sugerimos que a estética flusseriana é sempre ancorada em suas concepções ontológicas da filosofia da língua, constituindo-se em uma estética modal brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Comunicação; Flusser; Modalidade; Viscosidade ontológica.

ABSTRACT: We demonstrate how the Czech-Brazilian philosopher Vilém Flusser (1920-1991) develops, throughout his aesthetic reflections, modal concepts such as “possible”, “necessary” and “contingent”; and this is done by emphasizing the tension between “being” and “might” present in *Language and Reality* [*Língua e realidade*] (1963). Based on this tension and in a dialogue with Nicolai Hartmann (1882-1950), we aim to amplify the understanding of the topic of art’s “ontological viscosity” present in *Post-history* [*Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*] (1983), a work written in Flusser’s European period, although published first in Brazil, and in Portuguese. From this standpoint and also with recourse to interpreters and to Flusser’s work *History of the Devil* [*A história do diabo*] (1965), we suggest that Flusser’s aesthetics has always been grounded in his ontological conceptions of his philosophy of language, thus constituting a Brazilian modal aesthetics.

KEYWORDS: Art; Communication; Flusser; Modality; Ontological Viscosity

¹ Professor Convidado na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Tutor EAD na Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ (Bolsista CAPES/UAB) -, Tradutor *Freelance* para a Editora Vozes e para a Editora Paulus. Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: gabrielchou@gmail.com.

Dedicado a Amanda Dusse.

1. Introdução: Uma estética modal *made in Brazil*

A atividade intelectual de Vilém Flusser (1920-1991) no Brasil nos anos 1950 e 1960 foi intensa e preparou muito do que se desenvolveu depois, na atividade europeia dele nos anos 1970 e 1980. A inserção do filósofo tcheco naturalizado brasileiro nos anos 1950 no meio intelectual envolveu, entre outros feitos, colaboração com professores do Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF) de Miguel Reale; aulas na Escola Politécnica da USP, no ITA e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP); a publicação regular de ensaios no Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo* e na *Folha de São Paulo*; a publicação na *Revista Brasileira de Filosofia* e em outros periódicos; além de palestras relacionadas ao existencialismo, à filosofia da linguagem e à filosofia da ciência (BATLICKOVA, 2012, p. 11; FERREIRA, 2018, p. 38).

Apenas para citar algumas obras de sua fecunda produção intelectual nesse período, mencionamos *Língua e realidade*, de 1963 [2010], com uma teoria da linguagem já madura; *A dúvida* (1964), que apresenta existencialmente problemas da obra de 1963; *A história do diabo* (um épico sobre o progresso do Ocidente, escrito originalmente em alemão entre 1957-1958 e publicado em 1965 [2012]) e *Da religiosidade*, obra em que aparecem, pela primeira vez, termos centrais para a filosofia dos *media* de Flusser: “aparelho” e “funcionário” (BATLICKOVA, 2012, p. 11; DUARTE, 2019, p. 20), sobre os quais discutiremos na terceira seção. Duarte (2011b, p. 9) defende a centralidade da comunicação como algo necessário em *Língua e realidade*, obra da vertente gnosiológica da primeira fase do pensamento de Flusser, ou filosofia da língua ou, ainda, filosofia brasileira. A segunda vertente, chamada por Duarte “metafísica”, está presente especialmente em *A história do diabo*.

Nossa hipótese de trabalho é: existe uma “estética modal” enraizada na filosofia da língua de Vilém Flusser, ou seja, em sua filosofia propriamente brasileira. Isso é demonstrado recorrendo à ontologia desenvolvida por Flusser em 1963, em que o filósofo trabalha noções modais como *possível*, *necessário* e *contingente*, as quais permeiam outros textos em que ele trabalha questões estéticas, como *A história do diabo* e *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* (1983) [2019] que, embora não tenha sido escrita durante o período brasileiro de Flusser, foi escrita em português brasileiro e publicada primeiro no Brasil pela editora Duas Cidades, só tendo sido publicada em alemão em 1990 (DUARTE, 2011b, p. 14-15).

As relações entre estética e modalidade remetem, no mínimo, a Immanuel Kant (1724-1804). O filósofo de Königsberg, tanto admirado quanto enfrentado criticamente por Flusser

(BORBA, 2019, p. 218; 220), apresenta o problema da comunicabilidade do juízo de gosto como um ponto axial de sua teoria estética.

Na teoria estética kantiana, retomamos brevemente os §§ 18 a 22 da *Crítica da faculdade de julgar* (1790) [1968], considerando a centralidade da comunicação nesses famosos incisos². Trata-se do chamado momento que diz respeito à modalidade do juízo de gosto, portanto, que lida com categorias modais – possível, efetivo, necessário, etc. É *possível* que toda representação esteja vinculada a um prazer; é *real*, ou efetivo, que eu tenha prazer com o que eu chamo “agradável”. Porém, é *necessário* que o belo se refira ao comprazimento (*Wohlgefallen*) causado pela contemplação de um objeto. Não se trata de uma necessidade teórica e objetiva, como nas leis da física, para Kant, tampouco de uma necessidade prática, como a adesão ao imperativo categórico por seres racionais, mas de uma necessidade especial. A necessidade em jogo nos juízos de gosto sobre o belo é exemplar, ou seja, a necessidade do assentimento de todos e de todas a um juízo considerado como exemplo de uma regra universal (KANT, KU B62).

O juízo estético não pode ter sua necessidade derivada de conceitos determinados, pois não é teórico (KANT, KU B, p. 4-6; 17-20), tampouco pode ser inferido da universalidade da experiência, uma vez que essa não é fonte de necessidade no pensamento kantiano, sendo fonte de juízos sintéticos *a posteriori* e não de juízos sintéticos *a priori* (esses sim, universais e necessários). O juízo de gosto, em Kant, é universal quanto à validade, particular no que tange ao objeto. Essa validade universal é necessária, configurando esse tipo de juízo como sintético *a priori*.

Um juízo de gosto exige o assentimento de todos e quem declara um objeto belo defende que todos e todas deveriam aprovar a beleza de um dado objeto. O “deve” em um juízo estético só pode ser proferido condicionalmente, sendo a condição nesse caso a suposição de uma base comum para esse assentimento coletivo: o senso comum, que não deve ser confundido com o *sensus communis* (entendimento comum, que julga por conceitos, e não segundo o sentimento) (KANT, KU B, p. 63-65).

Pela suposição de um senso comum, os juízos de gostos podem ser feitos com a reivindicação de validade universal (*Allgemeingültigkeit*), desde que, por senso comum, entenda-se o efeito do livre jogo das faculdades de nosso ânimo (*Gemüth*), a saber: entendimento e imaginação. Kant defende que, se conhecimentos e juízos são comunicáveis universalmente (o que se prova pelo fato de que existe harmonia entre esses e os objetos de

² Sobre a comunicação como problema crucial na terceira *Crítica* de Kant, cf. WEIL, 2012.

conhecimento), os estados do ânimo também devem ser comunicáveis universalmente. É uma afirmação controversa, mas que possivelmente se baseia em considerações da psicologia de sua época e da sua inclinação para defender harmonia entre as faculdades do ânimo (KANT, KU B, p. 64-66).

Kant finaliza o momento da modalidade reafirmando a necessidade do juízo de gosto, designando o senso comum como um padrão ideal dotado de validade exemplar. O juízo de gosto expressa, assim, o comprazimento com um objeto como se ele fosse uma regra, tratando-se de um princípio subjetivo que é, todavia, aceito como “universal subjetivo”, uma ideia necessária no íntimo de cada sujeito. Desse modo, desde Kant (KU, p. B 67-68) nós temos um horizonte de necessidade da comunicação humana no âmbito estético.

2. Ordem e diabo

Em *Língua a realidade*, a primeira obra publicada por Vilém Flusser (2010, p. 36-37), o pensador mostra preocupação com a linguagem e com questões ontológicas, mas surgem temas artísticos, sendo a língua chamada obra de arte mais antiga e, ao mesmo tempo, mais recente, ressaltando o caráter plástico e dinâmico dela. Além disso, a língua possui dimensão antropológica, permitindo-nos não só preencher, mas, talvez, até mesmo ultrapassar a condição humana, em uma tarefa que envolve um jogo de distanciamento e reaproximação da língua:

O primeiro esforço deste trabalho terá de ser, portanto, no sentido de reconquistarmos uma ingenuidade em face da língua, ingenuidade essa perdida no curso da história do pensamento. À primeira vista, esse esforço é condenado ao fracasso, já que uma ingenuidade não pode ser conquistada. Entretanto, existe a possibilidade de pormos em parênteses os conhecimentos acumulados no curso da história, deixá-los em pendência, como que disponíveis para futura referência e aproximarmos-nos da língua despidos desses conhecimentos. É uma possibilidade que exige disciplina mental violenta. Foi chamada por Husserl de fenomenologia. Graças a ela alcançaremos, conforme afirma Husserl, uma ingenuidade de segundo grau que nos capacitará a apalpar o centro, o *eidos* da língua. Duvido que possamos manter essa violência contra nossa mente durante muito tempo. Entretanto, o método fenomenológico será o ideal inalcançável do qual tentarei me aproximar (FLUSSER, 2010, p. 36).

O trecho acima é fecundo na compreensão dos horizontes filosóficos de Flusser: existe adesão parcial à fenomenologia e a seu método, além de compreensão do que está em jogo, mas há, também, dúvida e ciência das limitações desse caminho de investigação. Não obstante, Flusser se mostra competente nas investigações de cunho fenomenológico ao longo de sua obra e nas dissecções da vida cotidiana, em obras como a supracitada *Pós-história* e também em livros como *Natural:mente* (1979) e *Gestos* (1991) (BORBA, 2019, p. 235).

O filósofo tcheco-brasileiro afirma que, no curso da história, o espírito humano avança da aparência à realidade, buscando organizar o aparente caos do mundo em *cosmos*. Ele

reconhece o legado dessa perspectiva otimista desde os gregos e, hegelianamente, afirma que arte, religião, filosofia e ciência são métodos pelos quais o espírito busca a verdade, indo rumo à realidade e atravessando os fenômenos. Com uma sensibilidade cultural maior que Hegel, porém, Flusser afirma que esse esforço abrange toda a humanidade e que cada civilização trilha esse caminho por vias distintas (FLUSSER, 2010, p. 31-34; 2012, p. 20). Há desafios a essa empreitada:

O ceticismo epistemológico, o niilismo ontológico e o misticismo religioso são ensinamentos impraticáveis. São refutados, praticamente, pela continuação da vida, isto é, pela vivência que temos do conhecimento, da realidade e da revelação comunicável da verdade. São posições que podem ser assumidas, precariamente, por instantes fugazes, por espíritos isolados. Entretanto, essa refutação não diminui a vitalidade teórica das objeções levantadas. A mera possibilidade dessas objeções mergulha todo o esforço do espírito, portanto toda a civilização, num clima de frustração e inautenticidade (FLUSSER, 2010, p. 33).

O ceticismo remete a objeções epistemológicas, sendo recusa da verdade; o niilismo diz respeito a objeções ontológicas, sendo mais radical como recusa da própria realidade e o misticismo, que concerne a objeções religiosas, consideradas aqui no sentido de recusa da comunicabilidade – a mais limitadora no âmbito da experiência estética, pois de que adianta eu criar ou contemplar algo belo, se isso não pode ser compartilhado ou sequer expresso em diálogo interior comigo mesmo(a)? A partir do valor dessas objeções – refutáveis na prática, mas persistentes e instigantes na teoria, Flusser (2010, p. 32-34) propõe um horizonte mais humilde de reflexão ontológica e epistemológica que identifica o “*cosmos* restrito” com a língua. Esta, por sua vez, é pesquisada pela filosofia e ciência e criada pela arte e pela religião.

No caso de Flusser, a intersubjetividade é marca de sua obra, desde sua filosofia da língua até sua obra tardia, a chamada filosofia dos *media*. Em *Língua e realidade*, existe uma teoria da comunicação humana apresentada com conceitos próprios do pensador. Conversação é a camada abrangente da língua, que vai desde a conversação entre comprador e vendedor até a ciência, um tipo de conversação progressiva, enquanto conversa fiada é o “bate-papo” entre vizinhas e vizinhos, a propaganda política e comercial, “as produções pseudo-artísticas” de revistas ilustradas, romances *best-sellers* e cinema. A conversa fiada não produz nada novo e tende à decadência cultural. As camadas da conversação e da conversa fiada são compostas de redes as quais, por sua vez, são formadas por intelectos que emitem e recebem frases. Esse processo, quando autêntico, se dá na camada da conversação, processo no qual as frases formadas são informações emitidas como mensagens e se acumulam nos intelectos. Em um trecho de valor originário para a filosofia dos *media* e para as discussões hodiernas acerca de inteligência artificial, o filósofo afirma que a cibernética, então nova ciência, estuda esses

processos e possibilitará que cérebros eletrônicos participem dessas camadas da língua, tornando-se uma espécie de intelecto (FLUSSER, 2010, p. 132).

Novas informações geram novas frases, significando que o território da conversação é de crescimento constante. Ao expandir a realidade, a conversação é produtiva. A ciência constitui conversação em sua forma mais rigorosa e perfeita, em constante reagrupamento pelos intelectos participantes. A filosofia original ultrapassa a camada da conversação e participa da camada da poesia, superando a ciência. A poesia é uma mutação da conversação que surge da conversação e a supera, tendo caráter original e originário, gerando novas frases. Ela abrange poesia propriamente dita, filosofia produtiva e o campo das hipóteses científicas, impondo novas frases e novos conceitos em seus desdobramentos. As regras, nesse caso, são autonomia, exercícios de liberdade criadora, permitindo aos intelectos em conversação serem mais livres e reais (FLUSSER, 2010, p. 132-135; 144). Poderíamos, até mesmo, falar da heautonomia no sentido kantiano. Segundo Freitas (2018, p. 64), na heautonomia – que difere da autonomia moral, adesão autoimposta à lei moral –, a faculdade de julgar dá a si mesma um princípio legal para refletir sobre o fenômeno, logo, cria suas próprias regras.

Em *A história do diabo*, um acréscimo significativo está na questão da língua materna, que forma todos os nossos pensamentos, de acordo com Flusser. A língua materna fornece todos os conceitos de que dispomos e é responsável por nossa cosmovisão e por nosso senso de realidade que, pelo que já compreendemos da obra anterior, é construída pela língua. A afirmação seguinte de que o próprio senso de realidade se dilui se abandonamos a língua materna ou quando traduzimos é apresentada sem argumentação ou recurso a evidências e soa mais como consideração pessoal (FLUSSER, 2012, p. 89).

Em termos relacionais, merece destaque a ideia de que a conversação é uma espécie de rito, responsável pela unidade do fluxo da consciência (o eu) de que a Fenomenologia discorre. A conversa fiada, por sua vez, é conversação sem assunto e pose, não mais articulação da sociedade, e sim pseudoarticulação do tecido social decaído em massa, colando palavras gastas como chavões, jargões (FLUSSER, 2012, p. 147-151) – e, na atualidade, as frases prontas e *memes* de Internet. Muito importante, em termos modais, é o aumento do *possível* que a técnica promove. A técnica é associada ao pecado capital da ira:

A luxúria criou, por intermédio de nossas mentes, um tecido de algo chamado “realidade fenomenal” e é nesse tecido que ela age. Agindo, aumenta essa realidade e a propaga. É, do ponto de vista do mundo fenomenal, uma tendência produtiva. A ira transforma completamente o método e a meta dessa ação, mas opera no mesmo campo. Tomada de raiva pelas limitações que o tecido do mundo fenomenal opõe à luxúria, põe-se a ira a reorganizar sistematicamente esse tecido. Como primeiro passo dessa reorganização, pesquisa e analisa tal tecido. Mas o tecido é sempre tomado, pela ira como pela luxúria, como o campo da realidade. Será somente quando a ira tiver,

em sua raiva enfurecida, amarrotado os fios do mundo fenomenal e destruído os seus alicerces, que o problema ontológico aparecerá com toda a sua força. Aí surgirão os demais pecados (FLUSSER, 2012, p. 103s).

A luxúria é o pecado que Flusser vincula ao biológico, aos prazeres, à vontade e à afirmação da vida, ao passo que a ira se traduz na rejeição de todo limite imposto à vontade humana e à busca de dignidade. As duas são os pecados “relacionais”, voltados para o mundo, e não para o eu, plasmando e ampliando o mundo, buscando novas possibilidades de transformação do mundo e criando novas necessidades – o famoso “paradoxo da técnica”, pelo qual a satisfação de necessidades gera novas necessidades (HÖSLE, 1991, p. 59-60; 1992, p. 91). Um efeito colateral da ira, ou da técnica, é que ela se desdobra no desenvolvimento do programa.

3. A arte possibilita novas camadas

A obra de 1983, *Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar* [2019] provavelmente foi escrita entre 1980 e 1981, segundo Duarte (2011b, p. 12-13), baseado na correspondência do filósofo tcheco-brasileiro. A obra apresenta novos elementos para a compreensão da comunicação humana, inclusive uma das distinções mais importantes da filosofia dos *media* do filósofo, a saber: entre diálogos e discursos (DUARTE, 2011a, p. 172). Nessa obra, termos modais também serão recorrentes.

O diálogo ocorre em clima de responsabilidade, isto é, de abertura para respostas, o que é ilustrado com a psicanálise no campo da medicina como exemplo de reformulação da ciência, de discurso rumo ao diálogo (devido à escuta do sofrimento do analisando ou da analisanda). A comunicação humana apresenta (A) esse aspecto produtivo, de síntese de informações disponíveis, via diálogo; no qual existe abertura à intersubjetividade. Ela também apresenta (B) um aspecto cumulativo, a transmissão de informações rumo a memórias (humanas ou artificiais) nas quais a informação é depositada, o que consiste em discurso, em que prevalece objetividade e difusão de conhecimento. O diálogo pressupõe (B), uma vez que precisa de informações para sintetizar e o discurso, por sua vez, pressupõe (A), uma vez que precisa de informação elaborada dialogicamente. É no equilíbrio entre diálogo e discurso que se mantém o tecido comunicativo, isto é, a ordem da sociedade (FLUSSER, 2019, p. 61-62).

Há dois tipos de diálogo e quatro tipos de discurso, segundo Flusser. O que interessa a nosso trabalho é a questão dos discursos anfiteatrais, como os da imprensa e rádio. Esses discursos são característicos da atualidade e, neles, as mensagens dos discursos especializados das ciências, mais difíceis de se comunicar (discursos em árvores) são traduzidos para códigos

socialmente decifráveis e difundidos em grande escala por aparelhos de comunicação em massa, ou caixas-pretas, produzindo cultura de massa. Os *mass media* (meios de comunicação em massa) se tornaram fonte preferencial de informação disponível, configurando o clima em que vivemos como pós-histórico (FLUSSER, 2019, p. 63-67).

Com o termo “pós-história”, Flusser (2019, p. 109) não quer dizer que a história parou de se desenvolver; na verdade, ela transcorre mais rapidamente que antes, sendo como que sugada pelo aparelho e pelos programas de televisão. O discurso anfiteatral é simplificado e permite divertimento e sensações instantâneas, imediatas, não se digerindo o vivenciado, sendo tudo secretado (o que remete à imagem de “mingau amorfo” que é mencionado algumas vezes por Flusser na obra de 1983) (DUARTE, 2011a, p. 176). O cinema é citado como exemplo de um transmissor do aparelho anfiteatral da indústria cinematográfica, onde as massas são reprogramadas para o comportamento consumidor no supermercado, sendo o *shopping center* substituto simultâneo do mercado e do templo da praça Antiga (FLUSSER, 2019, p. 71-73; DUARTE, p. 173).

Outra noção fulcral da obra *Pós-história* é a de programa. A ideia de programação da existência humana e do próprio mundo, fruto da técnica humana, era relativamente nova na época da escrita do texto, abalava e ainda abala concepções ontológicas, epistemológicas e mesmo políticas – acarretando consigo uma nova linguagem (FLUSSER, 2019, p. 25-27).

A tradição mítico-religiosa (α) opera com as noções de necessidade (destino), finalidade e livre-arbítrio; havendo papel central para o ser humano. A ciência natural (β) trabalha com noções de causa e efeito, tende ao mecanicismo e ao determinismo (o necessário), embora abra espaço, ocasionalmente, para a liberdade subjetiva (o possível). O universo resulta de situações prévias e situações futuras serão consequências de seu estado atual, ao passo que o ser humano é apenas um elo na cadeia evolutiva (o contingente) (FLUSSER, 2019, p. 25-27).

O programa, ou a situação programática (γ), é diferente. O problema da liberdade se mostra inviável até de se formular, e a cosmologia adotada é a do acaso (contingência); o ser humano é uma permutação possível da informação genética comum a todo ser vivo – novamente, fruto do acaso. Nos programas, o acaso vira necessidade, o contingente se torna necessário. Virtualidades, necessariamente, realizam-se, caso haja tempo suficiente para isso, e a visão programática aceita o absurdo e a acolhe³ (FLUSSER, 2019, p. 26-28). Borba (2019, p. 221) defende a noção de programa como inversão, da parte de Flusser, da busca kantiana pelas

³ Sobre a importância de Kafka e Camus quanto ao tema do absurdo na obra flusseriana, Cf. BORBA, 2019, p. 219-220.

condições de possibilidade da experiência como exame da condição de possibilidade das coisas, até o esgotamento das possibilidades possíveis - inclusive, a total objetificação do ser humano, mostrando esse texto como um dos mais políticos e pessimistas de Flusser.

O pensador tcheco-brasileiro reconhece que a crítica cultural é anacronismo, sendo tarefa vã “desmascarar” os programadores por detrás dos programas, pois estes já se autonomizaram e, progressivamente, surgem aparelhos programados por outros aparelhos. Até mesmo a programação da vida humana passa a ser programada por aparelhos, sendo os programadores humanos, na verdade, funcionários programados para acreditar nisso (FLUSSER, 2019, p. 32-33). Nessa via, discordamos parcialmente de Ferreira (2019, p. 95) quando ela aproxima Flusser da Escola de Frankfurt mais do que de Heidegger, pois o horizonte da crítica da cultura é criticado aqui como tarefa vã e, além disso, a filosofia da técnica de procedência heideggeriana é presença impactante nessa fase do pensamento flusseriano (BORBA, 2019, p. 219). Uma base para concordância com ela quanto a esse ponto será apontada mais ao final do texto, sendo necessário, antes, a elucidação de mais alguns conceitos.

Para se emancipar do programa, faz-se necessário acolher o absurdo, de modo a compreender os aparelhos, sem os antropomorfizar e nem os objetivar. Essa compreensão possibilitará reprogramar os aparelhos pela inserção deles em metaprogramas, também absurdos, mas inseridos em um jogo de absurdos, que seria a nova liberdade possível. Esse processo é inspirado no caráter criativo e libertador do jogo, e se relaciona ao pensamento formal, à informática, à cibernética e à teoria de jogos: trata-se da tecnoimaginação, uma faculdade nova capaz de decifrar tecnoimagens (fotografia, filmes, vídeo e hologramas, por exemplo) (FLUSSER, 2019, p. 25-27; 107; 110).

O conceito de tecnoimagens se insere na tensão entre história e pós-história, escrita e imagem no pensamento flusseriano. A codificação de nosso mundo não está mais nas linhas textuais e seus códigos lineares, mas nas superfícies e em seus códigos bidimensionais. Os portadores das informações que programam são planos, como fotografias, telas de televisão e de cinemas (e, na atualidade, *smartphones* ganham destaque). As imagens são os *media* dominante, não mais os textos (FLUSSER, 2019, p. 103). O caso da televisão é particularmente ilustrativo:

Trata-se de gigantesco aparelho transcodificador que irradia imagens anfiteatralmente. Os aparelhos de TV individuais são aberturas para o seu *output*, pelas quais as imagens são lançadas espaço privado adentro. O aparelho como um todo dispõe também de aberturas para o *input*, pelas quais devora sintomas e textos. Os sintomas vêm na forma de fitas cobertas de impressões causadas por cenas, por exemplo, fitas de vídeos. Os textos vêm em duas formas diferentes. Na forma de reportagens, *scripts*, etc., que “descrevem” cenas. E na forma de programação, que por sua vez se fundamenta em textos de teorias científicas e de ideologias. Isto é: o

aparelho se nutre de sintomas e de história em vários níveis. Tudo isso lhe serve de matéria-prima. No interior da caixa que é o aparelho de televisão, tal material é traduzido em imagens e irradiado. É transcodificado de sintoma e história para pós-história (FLUSSER, 2019, p. 109 (grifos nossos)).

A descrição de Flusser do processo pelo qual a televisão recebe informações e as processa em imagens é inspirada em um processo digestivo, uma metáfora recorrente na obra do autor. A escrita, mediante textos de ciências como química e ótica, proporciona o funcionamento da televisão, sendo essa uma caixa preta que recebe história pela fita de vídeo, pelo DVD ou disco de *Blu-ray*, e que emite pós-história na forma de inúmeras tecnoimagens.

Retomando a ideia de tecnoimaginação como aptidão ao deciframento de tecnoimagens, existe o vislumbre de esperança na educação para o tecnoimaginar, que permitirá aos participantes da escola do futuro se apropriar dos aparelhos. Essas escolas, exigindo conhecimento de informática, cibernética e teoria dos conjuntos e dos jogos, fomentarão a tecnoimaginação, permitindo aos alunos transcender o aparelho e perceber esse como jogo (FLUSSER, 2019, p. 159-161).

Além da educação, um vislumbre de esperança está no campo da arte, nessa obra de 1983, bem mais pessimista quanto ao possível para a humanidade do que no caso das obras dos anos 1960. Cabe, aqui, trabalharmos a “virada ontologicamente viscosa” que distingue a arte, capaz de tornar dizível o indizível. De maneira análoga às drogas, a arte possui uma posição ontológica “escorregadiça”, permitindo uma ruptura temporária com as barreiras culturais e o mergulho no inefável (FLUSSER, 2019, p. 144). Assim como as drogas, a arte é uma forma de fuga, de escapismo. De maneira diferente, contudo, a arte é como um bumerangue, fazendo a volta à cultura, expandindo a língua e ampliando os sentidos: “A arte torna dizível o inefável, e audível o inaudito. Nela o recuo da cultura vira avanço rumo à cultura. Artista é inebriado que emigra da cultura para reinvidi-la.” (FLUSSER, 2019, p. 144-149). Percebemos aqui, uma apreciação mais positiva em relação ao potencial transformador da arte que em *A história do diabo*, em que a soberba, “pecado” dos artistas, é tentativa de menosprezar e de ignorar o mundo (FLUSSER, 2012, p. 103). Todavia, consideramos prudente a ressalva de Ferreira (2019, p. 96) de não ver nisso um otimismo ingênuo da parte de Flusser.

Podemos complementar essa análise ontológica da arte, que o próprio Flusser considera apressada, recorrendo novamente à sua primeira obra, aquela na qual a preocupação ontológica é mais notável:

Aquilo que chamei de “caos do dado bruto”, que tende a transformar-se em palavras, não tem, ontologicamente falando, a dignidade do *ser*, mas do *poder ser*. É o *mundo como vontade* de Schopenhauer, que tende a transformar-se no *mundo como representação*. É a *vontade* de Nietzsche que tende para o *poder*. É o *elan vital* de

Bergson, que tende a intelectualizar-se. É o *Vorhandensein* = estar adiante à mão de Heidegger, que tende a ser recolhido e transformado (*ueberholt*) pela existência (*Dasein*). Cada um destes pensadores interpreta de maneira diferente este abismo entre *poder ser* e *ser* intelectualmente intransponível, mas efetivamente transposto num salto. Quando o intelecto se dirige para esta região, ele pensa o que Nietzsche chama de *den schwersten Gedanken* = o pensamento mais difícil (ou pesado). É um peso que o intelecto não suporta. É o que ele está querendo mudar aquilo que Hartmann chama de chamada, está querendo mudar de peso, tarefa impossível (FLUSSER, 2010, p. 49). (grifos do autor).

Esse trecho apresenta uma argumentação de lógica modal fortemente inspirada em Nicolai Hartmann (1882-1950) – que sabemos ter sido lido extensamente por Flusser (2010, p. 199-201; 2012 p. 49, 54) –, especialmente no que diz respeito à dinâmica entre possível e efetivo. Defendemos que a viscosidade ontológica da arte pode ser lida a partir desse trecho de *Língua e realidade*, se recorrermos ao auxílio de Hartmann que, tal como Flusser, tem forte influência de Kant e da fenomenologia husserliana. Para Hartmann, a estética é o domínio mais difícil (*schwersten*), pois o objeto estético integra ser e dever-ser, mas não é nenhum dos dois, indo ao âmbito do poder-ser (HARTMANN, 1958, p. 73).

Na *Introdução à filosofia* (1949) de Hartmann, temos o exemplo do escultor, que não cria algo que se move, mas dá forma a algo de maneira que parece se mover, gritar, dançar e até sofrer, resultando em que vemos vida, movimento e carne na escultura, mesmo essas coisas estando ausentes dela (a não ser que se trate de uma obra de arte bem contemporânea com materiais orgânicos, algo que Hartmann provavelmente não tinha em mente). O estético apresenta uma ultrapassagem da possibilidade além da necessidade, sendo ainda mais livre que o âmbito do ético mediante a fantasia (HARTMANN, 1949, p. 190-195).

Hartmann (1949, p. 198ss) considera o complexo estatuto ontológico do objeto estético, que não é nem real, nem ideal; possuindo um modo ontológico (*Seinsweise*) secundário. É semelhante ao conteúdo de um pensamento, mas é bem diferente, pois está sempre ligado a um primeiro plano (*Vordergrund*), isto é, a uma representação concreta mediante um suporte material (mesmo no caso da literatura, temos necessidade do material impresso ou digital para lermos, ou das vibrações do som para ouvirmos um *audiobook*, no caso hodierno). O artista produz a partir de um primeiro plano, mas deixa traços, pistas para um segundo plano (*Hintergrund*); a unidade interior da obra a partir dos valores transmitidos através do objeto. O espectador, o público ou a audiência percebe e ou cria o *Hintergrund*. O prazer estético vem da fruição de se ter percebido os conteúdos indiretamente comunicados por meio da obra de arte (KELLY, 1983, p. 17n).

O valor estético de uma obra de arte está na relação correta entre primeiro plano e segundo plano: “A beleza repousa somente na capacidade do artista de formar o primeiro plano de forma que o conteúdo anímico ou espiritual que ele deseja expressar apareça apreensível, plástico diante dos olhos do observador”⁴ (HARTMANN, 1949, p. 198). De volta a Flusser (2019, p. 150), vemos uma passagem que dialoga bastante com essa ideia de Hartmann, no que tange à dialética entre criador e receptor da obra de arte: a criação da arte não é uma criação a partir do nada, mas mergulha no íntimo do sujeito, no público recalcado, possibilitando conteúdos inconscientes da sociedade emergirem a partir de produções individuais. Retomando, também, o artigo de Ferreira (2019, p. 95), concordamos com uma aproximação aos frankfurtianos considerando a ideia adorniana de conteúdo social sedimentado nas obras de arte⁵, noção que dialoga com Flusser e, inclusive, com Hartmann. Nenhum dos três pensadores negaria a ideia de que a arte reflete a dinâmica histórica das relações humanas e de suas forças produtivas.

O belo é capaz de proporcionar que a linguagem busque se elevar a novas camadas, buscando “puxar” o inefável para a camada da linguagem, ampliando esta (FLUSSER, 2019, p. 150). Vê-se que, ainda com muitas nuances, Flusser não deixou de articular ontologia e estética mesmo em uma obra tardia de 1983, inclusive ampliando o uso de conceitos modais.

Conclusão: balanço efetivo e possíveis futuros de pesquisa

A arte torna reais conteúdos antes apenas possíveis pela imaginação, ainda que reais com estatuto próprio, reais peculiares: as obras de arte. Em um diálogo com algumas das influências centrais na fase brasileira da obra de Flusser, demonstramos como os conceitos modais influenciam suas concepções estéticas.

Nos textos publicados durante a rica atividade intelectual brasileira dos anos 1960, a poesia como atividade criativa, como *poiesis*, apresenta desdobramentos fecundos nos textos flusserianos, como foi brevemente apresentado por nós e já feito por Ferreira (2019) e, também, por Duarte (2011a; 2019). Embora o pensamento tardio de Flusser seja mais voltado para filosofia da técnica e da tecnologia, a estética ainda tem espaço com a noção de tecnoimagens, com o conceito de tecnoimaginação articulado com o potencial de uma educação do futuro, além da questão da viscosidade ontológica da arte. Os termos como possível, necessário e

⁴ No original: “Die Schönheit besteht lediglich in der Fähigkeit des Künstlers, den Vordergrund so zu gestalten, dass der geistige oder Seelische Gehalt, den er ausdrücken will, greifbar, plastisch vor den Augen des Betrachters erscheint” (Tradução nossa).

⁵ Sobre esse conceito, Cf. FREITAS, 2003, p. 25-29; JIMENEZ, 1977, p. 72-77; 147-148.

contingente são utilizados de forma seminal pelo autor e constituem o que podemos chamar elementos de uma “estética modal” em português brasileiro.

Algo a ser mais explorado nos estudos brasileiros de filosofia que esse estudo possibilitou perceber é a antropologia filosófica de Flusser, já presente como intenção na obra de 1963, como apontamos na segunda seção. O ser humano como aberto à comunicação dialogaria muito bem com pensadores como Lima Vaz (1992) e sua categoria antropológica de intersubjetividade. Teríamos, com isso, um diálogo fecundo entre dois pensadores brasileiros – um nativo e um naturalizado.

Natural:mente, um filósofo que conferiu tanta importância ao tema da intersubjetividade também pode ser estudado em diálogo com a ética do discurso e com outras mentes brilhantes do século XX e XXI, como Vittorio Hösle (1997) que, como Flusser, esteve sempre atento a questões de técnica, diálogo e responsabilidade. Em suma: ampliar as vias para o estudo em Flusser não é só possível, mas necessário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATLICKOVA, E. Prefácio à edição portuguesa. In: FLUSSER, V. *A história do diabo*. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2012, p. 11-15.

BORBA, J. Uma pós-história das influências de Flusser. In: FLUSSER, V. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: É Realizações, 2019, p. 215-237. (Biblioteca Vilém Flusser: Monografias; 13).

DUARTE, R. A plausibilidade da pós-história no sentido estético. *Trans/Form/Ação*, n. 34, 2011a, p. 155-180. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-31732011000400010%3e>>. Acesso em: 08 fev. 2025.

DUARTE, R. O impacto da experiência brasileira na filosofia dos media em Vilém Flusser. *Revista de Hispanismo Filosófico*, n. 24, 2019, p. 15-32. Disponível em: <ahf-filosofia.es/wp-content/uploads/Rev-n24.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2025.

DUARTE, R. Prefácio. In: FLUSSER, V. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011b, p. 7-16 (Coleção Comunicações).

FERREIRA, D. P. Soberba, poesia, desvio: o conceito de arte no pensamento flusseriano. *Artefilosofia*, n. 26, 2019, p. 86-99. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1972/3035>>. Acesso em: 11 fev. 2025.

FERREIRA, D. P. Vilém Flusser, um filósofo da linguagem brasileiro. *Trans/Form/Ação*, v. 41, n. 2, 2018, p. 37-54. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0101-3173.2018.v41n2.03.p37>>. Acesso em: 08 fev. 2025.

FLUSSER, V. *A história do diabo*. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2012.

FLUSSER, V. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2010 (Coleção Comunicações. Série Biblioteca Flusseriana).

FLUSSER, V. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: É Realizações, 2019 (Biblioteca Vilém Flusser: Monografias; 13).

FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003 (Coleção Passo-a-passo. Filosofia, 17).

FREITAS, V. Conformidade a fins. *Estudos Kantianos*, v. 6, n. 2, 2018, p. 63-66. Disponível em: <<https://doi.org/10.36311/2318-0501.2018.v6n2.13.p63>>. Acesso em: 10 fev. 2025.

HARTMANN, N. *Einführung in die Philosophie*. 6a ed. Osnabrück: Verlag Buchhandlung Hanckel, 1949.

HARTMANN, N. Systembildung und Idealismus. In: HARTMANN, N., *Kleinere Schriften von Nicolai Hartmann. Band III: von Neukantismus zur Ontologie*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1958, p. 60-78.

HÖSLE, V. *Die Krise der Gegenwart und die Verantwortung der Philosophie: Transzendentalpragmatik, Letztbegründung, Ethik*. 3. ed. München: C. H. Beck, 1997.

HÖSLE, V. *Philosophie der ökologischen Krise: Moskauer Vorträge*. Munique: Verlag C. H. Beck, 1991.

HÖSLE, V. Warum ist das Technik ein philosophisches Schlüsselproblem geworden? In: HÖSLE, V. *Praktische philosophie in der modernen Welt*. Munique: C. H. Beck, 1992. p. 87-108.

JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Trad. R. Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KANT, I. *Kritik der Urtheilskraft*. In: KANT, I. *Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band V*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968, p. 165-485.

KELLY, E. "Philosophy, aesthetic Experience, and the Liberal Arts". *The Journal of Aesthetic Education*, v. 17, n. 3, 1983, p. 5-17. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3332405?seq=1>>. Acesso em: 11 fev. 2025.

LIMA VAZ, H. C. de. *Antropologia filosófica II*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

WEIL, E. *Problemas kantianos*. Trad. L. P. Rouanet. São Paulo: É Realizações, 2012.