



**CONTRA A MISÉRIA ESTÉTICA:
ARTE E SOCIEDADE EM DUAS CARTAS DE VILÉM FLUSSER A
MILTON VARGAS**

RODRIGO DUARTE¹

RESUMO: Vilém Flusser, que manteve uma correspondência regular com muitos intelectuais relevantes do século XX ao longo de sua vida, escreveu centenas de cartas ao seu amigo brasileiro mais próximo, o engenheiro, professor universitário e historiador da ciência Milton Vargas. Essas cartas abordavam não apenas assuntos pessoais, mas também questões teóricas cruciais sobre a sociedade, a cultura e as artes. Nessas discussões, tanto Flusser quanto Vargas enfocaram também tópicos importantes de estética filosófica. Neste artigo, analiso duas dessas cartas, nas quais Flusser, respondendo ao ponto de vista de seu amigo, aprofunda no relacionamento entre arte e sociedade. Flusser aborda principalmente o abismo existente entre a maioria da população e a cultura predominante em sua sociedade, asseverando que isso não foi sempre assim: enquanto em grupos sociais ancestrais os seus membros se reconheciam a si mesmos em seus artefatos culturais, o advento da cultura de massas nas modernas sociedades ocidentais separou as pessoas de sua cultura mais autêntica, causando uma alienação intensa. Outro objetivo desse artigo é, seguindo algumas pistas do próprio Flusser, conectar a sua posição nas cartas com passagens significativas de sua obra publicada, assim como com pontos de vista sobre a arte e a infraestrutura econômica (Marx) e a relação entre arte e sociedade em geral (Adorno).

PALAVRAS-CHAVE: Cultura de massas, Miséria estética, Arte como auto-reconhecimento coletivo.

ABSTRACT: Vilém Flusser, who maintained regular correspondence with many relevant intellectuals from the Twentieth Century throughout his life, wrote some hundred letters to his Brazilian closest friend, the engineer, university professor, and historian of the science Milton Vargas. These letters addressed not only personal matters but also some crucial theoretical issues encompassing society, culture, and the arts. Among these discussions, both Flusser and Vargas also approached important topics of philosophical aesthetics. In this article, I analyze two of these Letters in which Flusser, answering the viewpoint of his friend, delves into the relationship between art and society. Flusser addresses mainly the gap between the majority of the people and the predominant culture of their society, claiming that it was always not this way: while in ancestral social groups, their members recognized themselves in their cultural artifacts, the advent of mass culture in modern western societies severed people from their most authentic culture, causing an intense alienation. Another request of this article, following up some of Flusser's clues, is to connect his position in the letters with significant passages of his published work, as well as with viewpoints on art and the economic infrastructure (Marx) and the relationship between art and society in general (Adorno).

KEYWORDS: Mass culture, Aesthetic Misery, Art as a collective self-recognition.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG. Presidente da International Association for Aesthetics. Doutorado em Filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível SR. E-mail:rodrigoantonioduarte@gmail.com.

Como é sabido, Vilém Flusser foi um missivista copioso, com um elenco impressionante de correspondência estabelecida com importantes personalidades intelectuais e artísticas contemporâneas, dentre as quais algumas conhecidas do público brasileiro como Sérgio Paulo Rouanet, Paulo Leminsky, Dora Ferreira da Silva, Mira Schendel. Sob o ponto de vista do conteúdo filosófico, destaca-se nesse acervo a correspondência ativa com Milton Vargas (1914-2011), engenheiro, professor e historiador da ciência, com quem Flusser adquiriu uma amizade duradoura.

O conjunto das cartas enviadas por Flusser a Vargas, que certamente atingem a casa das centenas, ao longo de quase duas décadas, a partir de 1972 — ano em que aquele deixou o Brasil. Nessas cartas, o filósofo tcheco-brasileiro, ao lado de relatos prosaicos sobre o cotidiano do retorno à Europa (primeiramente na Itália, depois na França), as viagens por todo o continente e comentários sobre acontecimentos políticos de impacto global, encontram-se teorizações de cunho socio-político, que mantêm um vínculo importante com os escritos filosóficos de Flusser. Nesse contexto, são abordados assuntos como as novas tecnologias que surgiam à época nos países mais industrializados, movimentos sociais emergentes como o ambientalismo e o feminismo, além de acontecimentos associados tanto à chamada “alta cultura” quanto às manifestações populares ou massificadas.

Em número expressivo aparecem nas cartas de Flusser a Vargas também reflexões estéticas relevantes, as quais antecipam ou fazem coro às obras filosóficas mais significativas daquele, tais como *Filosofia da caixa preta*, *Pós-história*. *Vinte instantâneos e um modo de usar*, *No universo das imagens técnicas* e *A escrita*. Desse conjunto epistolar, chamam a atenção duas cartas enviadas por Flusser no fim de 1972 — ano em que ocorre um importante ponto de inflexão no pensamento do filósofo —, as quais tratam da relação entre a arte e a sociedade. Essas cartas são comentadas sucintamente aqui, ao mesmo tempo em que a posição de Flusser é cotejada com reflexões mais “clássicas” no pensamento ocidental sobre esse tema, como as incursões de Karl Marx e o ponto de vista de Theodor Adorno.

Três premissas sobre a relação da arte com a vida

Na carta a Milton Vargas de 04/11/72, Flusser começa criticando a posição estética do amigo, que ele considera “radicalmente romântica”, na medida em que, segundo ela, a obra é “reveladora do real” e daquilo que somos, sendo que “sua mensagem deve ser sorvida na solidão quase que religiosa”, acrescentando que “Todo comentário e todo diálogo a respeito” diluiria “tal mensagem” (FLUSSER, 1972b, 1). Flusser associa a postura — que ele considera “anti-

intelectualista” — de Vargas, segundo a qual a arte “resiste aos sofismas de uma crítica analisadora” à sua “adesão ao cinema como arte da atualidade”, lembrando também que essa não é a sua própria posição², a qual ele virá a esclarecer com detalhes em seguida.

Vale o registro de que é muito difícil saber qual era exatamente o argumento de Vargas, já que a carta que originou a réplica de Flusser não está disponível, mas tem-se a impressão de que ele é exemplificado com o fato de uma catedral — provavelmente antiga — nos comover, ainda que, segundo palavras de Flusser atribuídas a Vargas “não revele a ‘nossa realidade’”, em que pese outrossim o fato de ela ser mais um produto da técnica do que da “Arte” com “a” maiúsculo que Vargas talvez tenha em mente.

O posicionamento de Flusser começa a se tornar mais claro quando ele lembra que “tal Arte [com “a” maiúsculo/rd] não existe em parte nenhuma e em época nenhuma, com exceção do Ocidente burguês a partir do Renascimento até a última Bienal de São Paulo” (FLUSSER, 1972b, 1). Mais importante ainda para o esclarecimento da posição de Flusser é sua afirmação de que “tal Arte, longe de se impor por si, exige uma infundável discussão e teorização, a qual, como você observa muito bem, a problematiza” (FLUSSER, 1972b, 1).

Até aqui, temos a crítica de Flusser ao que poderia ser chamado de “espontaneismo estético” de Vargas, que pode ser resumida no trecho que conclui essa “seção” de sua longa carta: “Portanto o fenômeno estético não pode ser captado, como você quer, na passividade fenomenológica de uma ingenuidade artificial, ou, pelo menos, não o pode ser integralmente” (FLUSSER, 1972b, 1). Mais do que a plausibilidade dessa crítica a Vargas, chama a atenção o fato de que ela ensejará a profunda tomada de posição de Flusser, que ele, inicialmente resume em três premissas: a primeira é que “Não se pode viver durante muito tempo sem as múltiplas articulações estéticas, (na música ça va par soi, mas o mesmo é verdade quanto às artes plásticas, a poesia etc.)” (FLUSSER, 1972b, 1). A segunda estabelece que “Tais articulações são indispensáveis, porque suas mensagens integram-me no meu contexto social, político, cultural, e transumano, (se quiser: nas múltiplas dimensões da ‘realidade’)” (FLUSSER, 1972b, 1). A terceira premissa diz que

Tais articulações me desafiam a comportar-me de determinada maneira. Em outras palavras: a falta de articulação estética no meu ambiente me aliena e tira todo sentido da minha vida, e isso é negativamente o critério da autenticidade da arte. (Arte é o que me integra e o que dá sentido à minha vida). O importante nisto tudo é a plenitude da mensagem estética: tem ela dimensões políticas, sociais, e religiosas, (e não apenas formais), e sem elas não é arte.” (FLUSSER, 1972b, 1)

² V. Posições de Flusser sobre o cinema, especialmente no capítulo “Nosso ritmo” de *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar* (FLUSSER, 1983, p. 65 et seq).

Flusser acrescenta, em seguida, que essas três premissas não bastam para uma compreensão adequada dos fenômenos estéticos, procurando também se distanciar do que ele chama de “tese marxista”, segundo a qual a arte seria a “objetivação de ideologia subjetiva”, entendida como “realização de sonhos” e “articulação do espírito de um tempo” (FLUSSER, 1972b, 1). É de interesse observar que o que Flusser entende aqui por “tese marxista” diz respeito a um marxismo muitíssimo ortodoxo — retrógrado até mesmo com relação ao posicionamento do próprio Marx —, que, diga-se de passagem, não dá totalmente conta da complexidade do cenário cultural contemporâneo, necessitando de complementações com o que é proposto, por exemplo, por Theodor Adorno no tocante às relações entre a arte e a sociedade.

Um intermezzo marxiano e adorniano

Sendo assim, é mister rememorar o posicionamento de ambos os importantes filósofos alemães. No que tange a Marx, pode-se dizer que, apesar de ele não ter um pensamento explicitamente voltado para a estética, influenciou-a decisivamente, de um modo que nem sempre é lembrado em toda a sua complexidade. Para ele, a idéia hegeliana da arte como “consciência de necessidades”³ tornou-se uma parte importante da crítica à ideologia, de acordo com a qual “a produção das idéias, das representações, da consciência é antes de tudo imediatamente conexa à atividade e ao intercâmbio materiais dos homens — linguagem da vida real” (MARX, 1981, 212).

Nesse trecho, ressaltam duas limitações importantes da posição de Marx no tocante à estética, em que pese a sua relevância para a compreensão da ideologia em geral. A primeira delas é a que deu origem a incompreensões que até hoje comprometem a recepção das ideias estéticas de Marx, a saber, uma vinculação aparentemente mecânica dos fenômenos culturais ao contexto econômico a partir do qual eles são gerados. A segunda limitação é que Marx não menciona explicitamente a arte nesse filosofema, aludindo apenas “a produção espiritual” em geral e a “linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica” (MARX, 1981, 212) em particular. De fato, a menção explícita ao universo artístico ocorre num outro texto, escrito onze anos depois, no qual Marx se admira do fato de a arte dos gregos — pressuposta a vinculação imediata da arte ao seu contexto histórico — conservar um valor estético que pode

³ Esse termo é de Adorno, significando a conexão das representações artísticas com a vida social. No próprio Hegel, esse ponto de vista aparece como a tarefa de “dar consequência a altos carecimentos, algumas vezes os mais altos e absolutos, ligando-se às mais universais visões do mundo e a interesses religiosos de povos e épocas inteiros” (HEGEL, 1989, 50).

ser usufruído ainda hoje, por integrantes de uma sociedade muito mais complexa e economicamente desenvolvida:

(...) a dificuldade não se encontra em compreender que a arte e o epos gregos estão atrelados a certas formas sociais de desenvolvimento. A dificuldade é que eles ainda nos proporcionam prazer estético e em certo sentido valem como norma e exemplos inatingíveis (MARX, 1983, 45).

Nessa colocação, Marx dá, talvez involuntariamente, um impulso muito maior à reflexão estética do que a explicação por ele encontrada *ad hoc*, de que o interesse que a arte grega ainda desperta é função da irreversibilidade do desenvolvimento das formas históricas, o qual nunca mais trará uma sociedade como a grega antiga, tal como transparece no seguinte trecho:

O interesse de sua arte [dos gregos/rd] para nós não se encontra em contradição com o baixo grau de desenvolvimento social, a partir do qual ela floresceu. É muito mais o seu resultante e depende muito mais intimamente do fato de que as condições socialmente imaturas, sob as quais ela surgiu e somente poderia surgir nunca mais retornarão (MARX, 1983, 45).

Essa relativa desvinculação entre a infra-estrutura econômica e a superestrutura artística, admitida por Marx, de acordo com as colocações acima, na verdade, se coaduna bem com o que, segundo Flusser, faltaria, além das supracitadas “três premissas”, para compreender a existência de “uma aura trans-histórica no fenômeno estético, o qual, embora fenômeno social, é, não obstante, algo que aponta história afora, (e não apenas em direção do futuro)” (FLUSSER, 1972b, 1). Quando eu disse que o marxismo do qual Flusser procurava se distanciar era muitíssimo ortodoxo, eu pensava no fato de que a posição defendida pelo filósofo tcheco-brasileiro se aproxima, pelo menos nesse particular, muito da de Theodor Adorno.

Isso porque a abordagem desse ponto de vista marxiano sobre certa resistência da arte ao atrelamento imediato à infraestrutura material da sociedade inspira Adorno na elaboração de uma das fórmulas mais lapidares da sua *Teoria Estética*, a saber, a definição da arte como “antítese social da sociedade, impossível de ser imediatamente dela deduzida” (ADORNO, 1996, 19). Nessa colocação, ao mesmo tempo em que a vinculação da manifestação estética ao contexto histórico aparece no adjetivo “social”, acrescentado a “antítese”, fica explicitada nesse último termo a problematicidade da relação, a qual, infelizmente, é ignorada por muitos intérpretes da obra de Marx. À concepção da arte como “reflexo” da realidade social por eles defendida, Adorno contrapõe sua idéia de que “os antagonismos irresolvidos da realidade retornam à obra de arte como problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1996, 16), provocando um giro radical no modo mais simples e mais cômodo de pensar as relações entre o estético e o extra-estético: o puro e simples atrelamento daquele a esse. Esse giro permite

igualmente entender de que maneira o produto estético das vanguardas — programaticamente inovadoras no tocante às formas — em todas as artes é o que melhor “reflete” a realidade social, sem que haja nele a obrigatoriedade de temática “engajada” ou mesmo de afiguração explícita daquela. Na verdade, para Adorno, esse tipo de explicitação pode eventualmente até mesmo comprometer a compreensão do liame entre a arte e a sociedade.

Para explicitar esse ponto de vista, Adorno introduz, ainda na *Teoria estética*, a ideia das obras arte como “mônadas”, segundo a qual, ao mesmo tempo em que elas — como as entidades metafísicas leibnizianas — são hermeticamente fechadas, i.e., não possuem janelas, refletem integral e perfeitamente o mundo exterior: a sociedade, para Adorno, e a “história”, segundo Flusser, possuindo o que esse denomina a sua “aura trans-histórica”. Em Adorno esse ponto de vista é apresentado da seguinte maneira:

Como momento de um contexto amplo do espírito de uma época, imbricado com a história e a sociedade, as obras de arte ultrapassam o seu elemento monadológico, sem que tivessem janelas. A interpretação da obras de arte como um processo em si mesmo estático, cristalizado, imanente, aproxima-se do conceito de mônada (ADORNO, 1996, 268).

De um modo mais explícito, Adorno fala também no que seria um “duplo caráter” da obra de arte, enquanto interagente com o contexto social e — simultaneamente — autônoma, de um modo próximo ao que Flusser determina como portadora da supramencionada “aura trans-histórica”. Para Adorno, “O duplo caráter da arte: o da autonomia e *fait social* se externa sempre novamente em firmes dependência e conflito de ambas as esferas” (ADORNO, 1996, 340).

A “miséria estética” e as suas repercussões

Feitas essas observações sobre Marx e Adorno, retornemos à carta de Flusser, na qual, comentando a premissa (1), ele afirma que “pode haver miséria estética, (tanto quanto miséria econômica, política e social)” (FLUSSER, 1972b, 1), enfatizando que, de fato, esse tipo de miséria tem ocorrido amplamente, “a despeito da difusão colossal de fenômenos estéticos pelos canais de comunicação atuais”. (FLUSSER, 1972b, 1) Num momento ulterior de sua elaboração teórica, se lhe tornará claro que tais canais, na verdade, têm mesmo sido os principais responsáveis pela miséria estética que presenciamos⁴, o que já se prenuncia, como veremos a seguir, num trecho posterior dessa mesma carta.

⁴ V., dentre outros escritos essenciais de Flusser, os capítulos “Nosso ritmo”, “Nossa comunicação” e “Nosso divertimento” do livro *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar* (Cf. FLUSSER, 1983, passim).

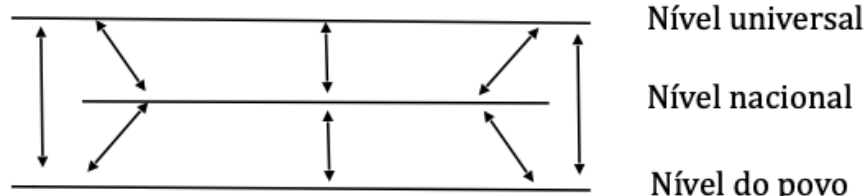
Da premissa (2), Flusser conclui que “a função da arte é a de des-alienação, e, com efeito, a alienação atual tem por uma causa a falta da verdadeira arte” (FLUSSER, 1972b, 1). Esse fato, certamente, repercute a “miséria estética” depreendida da premissa (1) e prenuncia o que é proposto na premissa (3), a saber, “que a atitude passiva de consumo perante a arte é sintoma da incomunicação entre ‘artista’ e ‘sociedade’” (FLUSSER, 1972b, 1), muito facilmente observável na situação presente. Como contraponto a essa situação, Flusser retoma o exemplo das catedrais, incluindo nele também os templos gregos, as máscaras Ibo, as lâmpadas Esquimó, como casos em que não havia miséria estética. Havia, na verdade, comunicação entre artista e sociedade na forma de “estilo”, enquanto modo de penetração da arte no ambiente social. Segundo Flusser, “isto integrava a sociedade na sua ‘realidade’, e esta se comportava em sintonia com as mensagens estéticas que recebia” (FLUSSER, 1972b, 1-2).

Para Flusser a situação atual se explica pelo que ele denomina “a perda de unidade de fé e de cosmovisão” (FLUSSER, 1972b, 2), ocorrida no Renascimento, a partir da qual a cultura se dividiu em científica e humanística, tendo sido a revolução industrial — à qual se contrapuseram os românticos e da qual também eram filhos — um aprofundamento desse mesmo processo. Segundo ele, há, no entanto, causas menos remotas e bem mais imediatas da situação em que nos encontramos. A mais importante delas seria a falta de uma arte autêntica na atualidade, “porque as elites estão amputadas da sua base social” (FLUSSER, 1972b, 2), significando isso uma forma de alienação da “realidade” num sentido muito específico: na mencionada “base social” impera o que Flusser chama de “uma anti-cultura como anti-arte” (FLUSSER, 1972b, 2), também amplamente conhecida como “cultura das massas” (FLUSSER, 1972b, 2). Essa teria penetrado nos interstícios de toda a sociedade, não apenas nas suas camadas letradas, mas também nas daquelas pessoas que teriam todos os pressupostos para produzir e apreciar uma cultura mais elaborada e profunda. Segundo Flusser, os “fenômenos da cultura de massa” são “a causa da esterilidade da cultura da elite, da ‘nossa’” (FLUSSER, 1972b, 2) e a situação atual, caracterizada por um hiato entre uma cultura mais erudita e outra mais popular, constitui uma grave crise: “Enquanto existir este abismo entre elite e massa, e não integração como no gótico ou romântico, enquanto existir essa duplicidade em arte, (a das exposições e a dos campos de futebol), nenhum dos dois valerá, nem exposição nem campo” (FLUSSER, 1972b, 2).

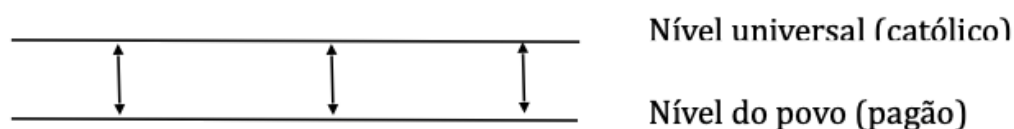
Antecipação epistolar da comunicologia de Flusser

Vale registrar que a argumentação de Flusser na carta a Vargas de 04/11/72 terá servido de base para a excelente comparação entre três situações comunicológicas específicas, estabelecida no manuscrito “Mutação nas relações humanas?” (“Umbruch in der menschlichen Beziehungen?”), cujo esboço apareceu primeiramente numa carta a Vargas um pouco anterior — datada de 23 de outubro de 1972 —, na qual Flusser descreve o processo de redução dos três níveis (universal, nacional e popular) existentes na época do predomínio dos livros impressos a apenas dois (universal e massivo) em tempos de ditadura dos *media*. É interessante observar que no referido manuscrito, redigido alguns anos depois, diferentemente do que aparece na carta a Vargas, Flusser descreve — valendo-se de diagramas que representam os três casos (cf. FLUSSER, 1998b, 52) — também a situação no período anterior à era do livro impresso, de predomínio dos manuscritos, no qual ocorrem também apenas dois níveis (o universal = católico e o popular = pagão), o que torna a situação descrita na carta de 04/11/72 mais compreensível. Isso porque Flusser assinala que, como mostram os diagramas, mesmo ostentando também apenas dois níveis, a situação do período dos manuscritos (que coincide com o dos templos gregos e das catedrais, dados como exemplo) se difere da comunicação massiva, dominada por tecno-imagens, pelo fato de que, naquela, havia reciprocidade entre os dois níveis, enquanto na atual, as setas apontam apenas em direção ao nível da massa, partindo do universal, o que indica a perda, no presente, de uma interação recíproca entre os dois níveis, a qual ocorria no passado.

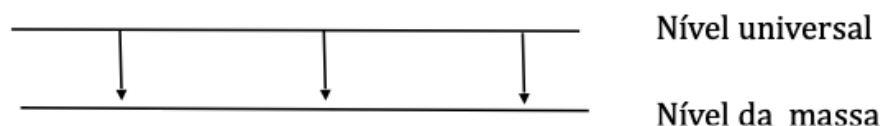
(a) livros impressos:



(b) manuscritos:



(c) tecno-imagens:



Em relação às tecnoimagens em geral — conceito-chave da comunicologia de Flusser —, é interessante observar que nesse capítulo de *Mutação das relações humanas?* ocorre a sua primeira menção em obra publicada, sendo que uma abordagem mais extensa e detalhada desse conceito encontra-se na segunda e terceira partes do segundo capítulo desse mesmo livro. O fato de ele ter sido focado, *en passant*, nas cartas a Milton Vargas e a Alex Bloch, indica que esse conceito fundamental da comunicologia de Flusser, mesmo antes de ser explicitamente formulado, já se encontrava latente nessa parte importante da correspondência ativa de Flusser.

Esboço de uma reflexão sobre o que poderia ser feito

A parte final da carta de 4 de novembro de 1972, é dedicada a uma reflexão sobre o que poderia ser feito para superar essa situação e a proposta de Flusser seria “forjar um novo senso do real, um novo sentido da vida, manipulando canais de comunicação de massa” (FLUSSER, 1972b, 2); mas um obstáculo de peso seria o fato de que, em princípio, esse novo senso só poderia “vir com revoluções de infraestruturas, por exemplo econômicas ou religiosas” (FLUSSER, 1972b, 2). Para Flusser, no entanto, a estratégia seria, então revolucionar tanto quanto possível o âmbito da cultura, de modo a atingir, de algum modo, a própria infraestrutura:

Creio que atualmente a textura da cultura é de tal forma compacta (totalitária), que a introdução de “ruído” em não importa que nível poderá ter efeitos profundos em todos os demais. Se conseguirmos mudar a estrutura estética, mudaremos as demais, inclusive a econômica e a religiosa. Isto porque, ultimamente, trata-se de des-alienar em todos os níveis (FLUSSER, 1972b, 2).

Segundo Flusser, portanto, os artistas que conseguissem se comunicar com a massa quase automaticamente teriam algo de importante a lhe dizer, sendo que membros dessa massa, receptores de tal mensagem, teriam igualmente grande possibilidade de adquirir nova visão da realidade e, conseqüentemente, nova atitude diante dela.

Vale o registro de que, no livro *Fenomenologia do brasileiro*, escrito aproximadamente à mesma época de redação das cartas a Milton Vargas, enfocadas aqui, Flusser externa a opinião de que a situação atual, que atinge de modo particular o Ocidente “desenvolvido”, poderia ter um desfecho um pouco diferente no Brasil, tendo em vista a robustez da cultura popular do país, a qual evoca aquela situação de sinergia entre um povo e as suas manifestações culturais, evocada no início da carta de 04/11/72. Segundo Flusser:

Tão forte e poderosa é esta cultura, que resiste a toda tentativa de banalização por parte dos meios de comunicação, com sua comercialização alienante e, pelo contrário, injeta em todas estas manifestações uma dose de autenticidade ausente na Europa e nos Estados Unidos. Deste ponto de vista, o Brasil é bem mais culto do que estes países. A vulgarização, banalização e kitschização que marcam a vida europeia e americana é em larga medida evitada, embora exista também como preço que o país paga pelo “progresso”. O atual aumento desse fenômeno é inquietante (FLUSSER, 1998a, 138).

Tendo em vista, porém, que Flusser expressa a sua preocupação com o aumento da influência da cultura de massas no país (o que, de fato ocorreu grandemente de lá para cá), a atitude teórica exposta no início da carta, externa uma responsabilidade direta num possível processo de desalienação da cultura, sendo que Flusser agradece a possibilidade de, como um dos curadores da Bienal de São Paulo, naquela época, contribuir para diminuir o fosso existente entre a massa e a melhor produção artística então disponível:

Teremos arte verdadeira, (no sentido das três premissas), se conseguirmos alterar a estrutura das comunicações, e com arte verdadeira teremos, quiçá, um novo clima mais respirável. Eis a razão do meu engajamento bienalesco. (...) Compreenda-me, caro amigo: temos tão pouco tempo, os da nossa idade, e temos tanta responsabilidade, graças à posição que ocupamos na sociedade, (...). E eu preciso também contribuir, com dúvidas ainda mil vezes maiores. Creio que a oportunidade me foi dada como que por acaso de tentar cumprir um pouco o meu dever perante a sociedade brasileira, (e a sociedade tout court), graças à Bienal, e esta oportunidade coincide com as minhas ideias estéticas, (e outras) e é isto que estou tentando fazer, e é isto que tinha em mente ao falar em “superar-se” (FLUSSER, 1972b, 2).

Com essa manifestação Flusser conclui a parte da carta de conteúdo mais denso (tanto teórico quanto prático) e se encaminha para o seu encerramento, não sem antes relatar ao amigo

a sua experiência, então recente, com dois filmes “de arte”, procurando integra-la na discussão de ambos:

Por exemplo: Vi Roma de Fellini, (e também “O encanto discreto da burguesia” de Buñuel), e estou convencido que sua ideia do cinema enquanto arte atual está enganada. O mesmo esoterismo falsamente hierático, mas na realidade técnico que caracteriza toda manifestação artística da elite, desfigura também essas fitas indubitavelmente “boas”. Não, decididamente, assim não vai (FLUSSER, 1972b, 2).

Na despedida do amigo, Flusser, na última frase da carta ainda deixa uma pequena provocação — não sem conexão com a discussão sobre a relevância da dimensão estética no contexto humano — ao descrever a paisagem cultural de Merano, como penetração da arte no ambiente:

Basta para hoje, estou cansado, o chá está pronto, e o sol esta se pondo, (às 4,30), e está fazendo frio no terraço. Seja abraçado, e sinto o quanto me está faltando neste lugar tão ‘belo’, (isto é: no qual a arte penetra o ambiente em forma de castelinhos, pomares e florestas de pinheiros cobertas de neve recente) (FLUSSER, 1972b, 2).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. Ästhetische Theorie, in: *Gesammelte Schriften*7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

FLUSSER, V. *Briefe an Alex Bloch*. Göttingen: European Photography, 2000.

FLUSSER, V. Carta de a Milton Vargas, de 23/10/72, 1972a: disponível no Flusser Archiv, de Berlim.

FLUSSER, V. Carta de a Milton Vargas, de 04/11/72, 1972b: disponível no Flusser Archiv, de Berlim.

FLUSSER, V. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998a.

FLUSSER, V. Umbruch der menschlichen Beziehungen? In: *Kommunikologie*, editado por Stefan Bollman e Edith Flusser. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998b.

FLUSSER, V. *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

HEGEL, G.W.F Vorlesungen über die Ästhetik I. In: *Werke 13*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

MARX, K. Die Deutsche Ideologie. In: *Ausgewählte Werke I*. Berlin: Dietz Verlag, 1981.

MARX, K. Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. In: *Marx Engels Werke 42*. Berlin: Dietz Verlag, 1983.