

Víctor Geuer, Marcos Beccari,

Anderson Pedroso

Flusser e o Design Por Trás de Todos os Valores

Introdução

“A palavra design adquiriu a posição central que tem hoje no discurso cotidiano porque estamos começando (e provavelmente com razão) a perder a fé na arte e na técnica como fontes de valores. Porque estamos começando a entrever o design que há por trás delas.”

Vilém Flusser (2017a: 186)

A partir da epígrafe acima, tomamos como ponto de partida o argumento segundo o qual a palavra “design” teria adquirido centralidade crescente nas últimas décadas, tanto no discurso técnico quanto filosófico, à medida que se passou a desconfiar da arte e da técnica como fontes estáveis de valor. É nesse contexto que Vilém Flusser, especialmente a partir dos anos 1980, passa a refletir sobre o papel do design na cultura contemporânea. Em ensaios como “Sobre a palavra design” e “Uma ética para o design industrial?”, Flusser propõe uma reinterpretação radical do termo, que deixa de ser entendido como um domínio profissional ou disciplinar para se tornar um índice da própria condição humana: a de seres lançados em um mundo sem chão, que só pode ser habitado por meio de criações artificiais.

Este artigo propõe uma leitura dessa concepção flusseriana de design, articulando-a com sua crítica à cisão entre arte e técnica e à objetividade idealizada da ciência moderna. Antes de avançar nessa direção, convém apontar abreviadamente algumas obras iniciais que, de modo indireto ou transversal, contextualizam o viés flusseriano em torno do artifício. A começar pelo livro inaugural *Língua e realidade*, onde Flusser defende a tese de que a língua cria a realidade, tomando a poesia enquanto processo pelo qual o caos indizível é transformado em cosmos significativo.¹ *A história do diabo* sugere que o tempo começou com o diabo e que o avanço da

¹ Mais precisamente, o livro se estrutura em quatro teses: a língua é, forma, cria e amplia a realidade. Mas sua abordagem não é linear, de tal modo que a produção poética pode tanto fluir em direção à conversação, onde a realidade se amplia, quanto na direção da oração, retornando ao nível do indizível.

humanidade seria sua obra contra a criação divina.² Em *Da religiosidade*, Flusser argumenta que o ato narrativo é o lugar no qual se articula todo senso de realidade; ao passo que, em *Le monde codifié*, o que se sobressai é a premissa de que não há realidade imaculada por trás do artifício e da técnica.³ Por fim, em *Natural:mente*, de 1979, Flusser explana como tudo o que chamamos de “natural” resulta de mapas artificiais.

Tomadas em conjunto, tais obras se servem de diferentes noções (poesia, diabo, narrativa, artifício) para sustentar a ideia de que a realidade não é um dado fixo, mas um campo em constante (re)organização ficcional. Com esse panorama em vista, não surpreende que, em vez de buscar fundamentos sólidos para o design como campo disciplinar ou profissional, Flusser propõe que assumamos o caráter irredutivelmente artificial da realidade. Sua abordagem parte de um plano em que nada está dado, em que todas as verdades, ordens e valores são compreendidos como efeitos de artifícios — como modos de desenhar o mundo. A pergunta não é “o que é o design?”, mas “como este ou aquele design nos leva a agir, pensar, perceber?”.

Ao longo do texto, argumentamos que, ao aproximar design de conceitos como artifício, astúcia e artimanha, Flusser propõe uma filosofia do design que não busca fundar nada — ao contrário, ela nos alerta, de forma irônica e ambivalente, sobre a perda de qualquer fundamento. No entanto, argumentamos que essa condição *bodenlos* (sem chão) não é motivo de paralisia, mas a própria condição para a criação de um mundo estético, ético e político. Nesse sentido, o design aparece não como solução definitiva, mas como um jogo ficcional consciente de sua própria fabulação — e, por isso mesmo, como uma forma concreta de existir.

Entre Flusser e o design

Ao conceber o seu célebre ensaio *Sobre a Palavra Design* no final da década de 1980, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser — que, àquela altura, já se via bastante familiarizado com o meio intelectual associado à escola de Ulm — não só tinha plena consciência da relevância que a distinção entre arte e técnica tinha para a compreensão histórica, etimológica e semântica de tal palavra, como buscava, através de uma interpretação alternativa de seu significado usual, apontar para a necessidade de superação dessa dicotomia. Em outras palavras, embora não fizesse nenhuma menção direta à historiografia canônica do design moderno, Flusser, neste texto, assim como em

² É no sentido de máscara humana que, para Rainer Guldin (2011), o conceito de “diabo” funciona como princípio ativo e constante na escrita flusseriana.

³ Necessário esclarecer que, embora o título em francês tenha sido adotado na coletânea *O mundo codificado* (Flusser, 2017), não se trata da mesma obra. Esta coletânea foi organizada por Rafael Cardoso e acrescenta aos ensaios de 1973, publicados originalmente em francês, alguns ensaios tardios (das décadas de 1980 e 1990) de uma coletânea póstuma intitulada *The shape of things: A Philosophy of Design*, dentre os quais encontramos “Sobre a palavra design” e “Uma ética para o design industrial?”.

outros de seus ensaios sobre o tema, acabou oferecendo uma perspectiva filosófica capaz de evidenciar o esgotamento da noção moderna de projeto — que, como bem lembra Argan (1992), ao menos desde o Renascimento, e, mais especificamente, a partir do trabalho do arquiteto Brunelleschi, se caracteriza pela distinção entre a criação intelectual artística e o fazer técnico dos artesãos.

Tal distinção, como se sabe, não só sedimentou a base sobre a qual se deu o desenvolvimento da arte moderna no Ocidente como, e sobretudo a partir do processo de industrialização na Europa, impulsionou os principais movimentos intelectuais ligados ao outrora denominado “desenho industrial”. Assim, mesmo que de maneira oscilante, ora pendendo para o polo artístico, ora para o polo tecnológico, a dicotomia arte-técnica, à qual Flusser buscava desafiar, pode ser notada em movimentos tão distintos quanto o romantismo anti-industrial de John Ruskin e William Morris, as vanguardas revolucionárias que influenciaram os projetos pedagógicos das escolas alemãs Bauhaus e HFG-Ulm, ou ainda as propostas epistemológicas e metodológicas de pesquisadores estadunidenses e ingleses como Herbert Simon, Donald Schön e Nigel Cross.

No entanto, se, por um lado, a proposta flusseriana permite certo diálogo com tais perspectivas, dada algumas proximidades temáticas, por outro, no que se refere ao seu intuito eminentemente filosófico, não adere a nenhuma delas, o que, talvez, explique o fato de o filósofo nunca as mencionar diretamente em seus escritos. Contudo, claramente tece um comentário crítico ao paradigma que as sustenta. Crítica essa que, como procuramos demonstrar neste artigo, não visa tanto eleger um fundamento ontológico ou epistemológico sólido para o campo do design — como, aliás, nos parece que tenha sido o caso de alguns dos demais autores aqui citados —, mas, pelo contrário, parte da instabilidade da práxis que o caracteriza, isto é, de sua aptidão para tensionar os limites da separação entre arte (pensamento subjetivo e valorativo) e técnica (pensamento objetivo e científico) — separação essa que, segundo Flusser, funda a cultura moderna —, para desestabilizar toda pretensão de objetividade, neutralidade e universalidade da epistemologia ocidental em prol de um conhecimento estético, ético e político, ou seja, um conhecimento concretamente humano.

A separação que funda a cultura moderna

Em *O último juízo*, Flusser (2017b), fazendo uso do seu famigerado nexos ficcional, recorre a quatro distintas alegorias típicas do imaginário cristão — sendo elas: culpa, maldição, castigo e penitência

— para guiar sua análise existencial⁴ dos diferentes momentos da idade moderna, indo da renascença até a atualidade. Segundo o filósofo tcheco-brasileiro, o Renascimento foi, na verdade, um nascimento. Com ele nasce uma nova meta para a humanidade do Ocidente que, embora desconfie da fé cega do Medievo, nada, ou muito pouco, tem a ver com a Antiguidade. As descobertas dos gregos eram resultado de uma visão desinteressada e contemplativa do mundo, enquanto as do Renascimento resultavam da curiosidade promovida pela dúvida, portanto, do mais puro interesse mundano.

Essa diferença fundamental, segundo Flusser, se deve ao fato de a ciência moderna principiar com a reformulação dos conceitos antigos de *teoria* e *práxis*. Para os filósofos da antiguidade, a teoria significava a visão de formas dadas, ideais e eternas. A práxis, por sua vez, consistia justamente na aplicação dessas formas transcendentais. O sábio confiava a forma vista por ele ao artista para que esse a aplicasse, por exemplo, em uma mesa, um vaso ou uma espada. Não há, pois, na antiguidade clássica, divórcio entre teoria e práxis, entre *episteme* (ciência) e *techne* (arte).

Mas não é isso que ocorre a partir do Renascimento e da nascente ciência moderna. Para os cientistas da modernidade, a teoria significa a visão de formas feitas. Não se trata mais de ideias eternas, mas modelos provisórios. A ciência moderna não cria modelos para transcender o mundo aparente, mas para capturar as aparências do mundo, explicá-las e manipulá-las. E, como salienta Flusser (1982) em seu ensaio intitulado “Criação Científica e Artística”, é justamente essa dialética entre forma e aparência, teoria e observação, que produz a dinamicidade do método científico moderno.

A reformulação do conceito de “teoria” tem como consequência a técnica, afinal “toda nova teoria exige nova práxis (técnica), e toda nova técnica provoca nova teoria” (Flusser, 1982: 1). Esse ciclo virtuoso (ou vicioso) tem, ainda, um outro efeito curioso, a saber: uma mudança radical no que até então se entendia por “arte”. Substituída pela tecnologia em sua função tradicional de imprimir formas teóricas sobre as aparências do mundo, na modernidade a arte passa a ser compreendida como um tipo peculiar de práxis voltada para a criação de formas estéticas, ou seja, desprovidas de qualquer valor epistemológico ou científico.

Essa separação entre ciência e arte revela, segundo Flusser, o fundamento ontológico da idade moderna, qual seja: a crença de que o homem seria capaz de transcender as aparências do mundo, observá-lo de “fora”, objetivamente. Trata-se, no entanto, de transcendência kantiana⁵,

⁴ A abordagem analítica de Flusser (2017b) em *O último juízo* não se restringe a uma investigação histórica-cronológica, mas ressalta os diferentes “climas existenciais”, que, segundo o filósofo, constituem a “visão de mundo” da modernidade.

⁵ Em sua famosa *Crítica da Razão Pura*, Kant (2006) conclui que não é possível conhecermos as coisas em si mesmas (o *númeno*), mas apenas a forma como essas aparecem para nós (os *fenômenos*). Essa limitação, segundo o filósofo alemão, se explicaria pelo fato de todas as categorias constitutivas do entendimento humano estarem aprioristicamente limitadas às dimensões de tempo e espaço. Em outras palavras, para o pensamento kantiano, as dimensões de tempo e espaço

que, diferentemente daquela da antiguidade e do medievo, não revela a essência das coisas, mas projeta nelas a estrutura da razão humana: da geometria e da aritmética. E, por isso, para alcançá-la, o aspirante a cientista deve passar por uma espécie de rito iniciático. Deve purificar-se de todos os valores, sejam eles políticos, éticos ou estéticos de modo que só lhe reste sua “razão pura”.

Purificado das impurezas subjetivas, seus modelos e teorias passam a ser “conhecimento objetivo”, isto é, isento de preconceitos. Dessa forma, todo conhecimento científico estaria, segundo essa perspectiva, acima da política, da ética e da arte. No entanto, segundo Flusser, na atualidade outras perspectivas filosóficas, como a fenomenologia e a analítica existencial, estão submetendo essa hipótese ontológica moderna a duras críticas, das quais destacam-se duas:

(1) Tal transcendência “objetiva” é impossível. Não importa o que o homem faz, inclusive quando conhece, o homem continua preso ao mundo. Isto é: preso aos valores. Os modelos da teoria científica não são isentos de valores, mas são modelos que se querem isentos de valores, portanto são, eles próprios, valores. Isto é: valorizam a “razão pura”. Mais ainda: sobrevalorizam a “razão pura”. O que fornecem não é conhecimento transcendente, “objetivo”, mas conhecimento parcial, relativo a determinado ponto de vista [...] (2) A objetividade não é atingível ao homem. Tal curiosa transcendência seria indesejável, se fosse possível. Cientistas não são super-homens, mas gente amputada de valores, gente handicpada (sic), infra-homens. Seu conhecimento extra-ético, extra-político, extra-estético é, na realidade, conhecimento des-etizado, despolitizado, anestésico, conhecimento truncado e, portanto, neste sentido, falso. Leva a abstrações de mais em mais isentas, não de valores, mas de sentido (Flusser, 1982: 2).

O cientista não é um deus solitário que pode tomar distância do mundo para observá-lo de “fora”, objetivamente, nem tampouco um super-homem nietzschiano⁶ cujas ações estão para “além do bem e do mal”. O cientista é, como todos os outros homens, um ser-aí-no-mundo (*Dasein*),⁷ e “quem diz que o homem está sempre no mundo, está dizendo que o homem está sempre com outros homens” (Flusser, 1982: 2), ou seja, nunca está sozinho. Sempre que conhecemos, vivenciamos e valorizamos, o fazemos em companhia. A ciência moderna almeja conhecimento transcendente e objetivo, portanto acessível apenas a um deus solitário. Se tal conhecimento fosse acessível ao homem — o que, como vimos, não é o caso —, seria, segundo as próprias palavras de

configuram as condições de possibilidade de todo entendimento. Entretanto, embora não possam ser superadas pela razão, o filósofo afirma que ambas as dimensões coincidem com as estruturas lógicas da geometria e da aritmética e, por isso, podem ser por elas descritas e explicadas.

⁶ “O super-homem é aquele que vence o niilismo, supera a forma homem, velha e desgastada, supera todos os humanismos, toda a cultura que o prende em si mesmo, é ele quem ‘lança a flecha do seu anseio por cima do homem’” (Nietzsche, 2011: 18).

⁷ *Dasein*: “Ser-aí-no-mundo”, é um conceito proposto pelo filósofo alemão Martin Heidegger (2009) naquela que é considerada sua obra mais influente, a saber: *Ser e Tempo*. Nela, Heidegger afirma que o ser humano é um “ente destacado” porque é capaz de questionar o ser, ou seja, possui uma compreensão do ser. Este ente é o homem, que Heidegger chama de “ser-aí”, o homem enquanto um ente que existe imediatamente no mundo.

Flusser, um conhecimento absurdo. Todo conhecimento humano, para ser conhecimento, deve ser intersubjetivo. Objetividade e subjetividade (ciência e arte), segundo o filósofo tcheco-brasileiro, “não passam de horizontes abstratos da relação concreta que é o conhecimento intersubjetivo” (Flusser, 1982: 3). Em outras palavras, todo conhecimento humano é valorativo, estético, ético e político — e, por isso, ciência e arte não passam de duas vias de acesso à concretude de um conhecimento propriamente humano.

Em *O último juízo*, Flusser (2017b) esclarece que, até o final do barroco, quando os então denominados filósofos da natureza⁸ professavam sua fé mecanicista nas “leis do universo”, essa tendência da ciência ao absurdo ainda não se fazia totalmente perceptível. Newton, de fato, já exclamava que “Deus é matemático”, o que, para Flusser (2017b: 203), é o mesmo que dizer “a matemática é Deus”. No entanto, enquanto suas equações miravam os astros, a tendência da ciência à criação de modelos cada vez mais “objetivos”, isto é, abstratos, ainda não interferia ostensivamente na escala humana da realidade.

Contudo, segundo o filósofo tcheco-brasileiro, isso começou a mudar a partir da virada do barroco para o romantismo, quando Kant, esse titã iluminista, buscando salvar a fé moderna, acabou por aniquilá-la de vez. De maneira muito resumida, Flusser explica que a crítica kantiana tinha como objetivo superar o impasse barroco entre racionalistas e empiristas a fim de fundamentar as contínuas descobertas científicas que, à revelia da filosofia, progrediam sem explicação. Enquanto o idealismo racionalista colocava em dúvida a realidade autônoma da natureza, o ceticismo empirista duvidava da autonomia da razão para conhecê-la. Kant resolve esse dilema invertendo o famoso o adágio medieval *adaequatio intellectus ad rem*,⁹ e localizando no homem a estrutura que antes se acreditava estar no mundo.

Entretanto, segundo Flusser, ao fazê-lo, Kant substituiu o “o que?” e o “por que?” — que desde a Grécia expressam o espanto metafísico fundante da reflexão filosófica — pelo pragmático “como”. Dito de outro modo, para Kant não é possível conhecermos as coisas em si mesmas (o *númeno*), mas apenas a forma como essas aparecem para nós (os *fenômenos*). Destarte, embora Flusser (2017b: 284) admita que não fosse essa a intenção kantiana, a ciência não é mais “uma pesquisa do ser, mas um método para a realização de virtualidades”. E esse método, complementa o filósofo, se chamará “tecnologia”:

Superada está, portanto, a oposição barroca entre razão e natureza, e invertida está a relação do homem com o mundo. O homem é a suprema realização da natureza, e essa realização se

⁸ Pode-se dizer que as várias ciências que historicamente se desenvolveram a partir da filosofia surgiram mais especificamente da chamada “filosofia natural”. As noções modernas de “ciência” e “cientista” remontam apenas ao século XIX; por exemplo, o tratado de Newton, de 1687, se intitulava “Princípios Matemáticos da Filosofia Natural”.

⁹ *Adaequatio intellectus ad rem*, ou “adequação do intelecto às coisas”, é uma expressão latina que remonta ao que era chamado de “realismo” na Idade Média, mas que continuou ostensivamente citada durante o desenvolvimento da filosofia moderna.

processa pela adequação da natureza à estrutura humana. A conscientização desse fato revolucionará a circunstância humana, porque permitirá que a estrutura humana seja imposta à natureza de forma deliberada e progressiva. Deliberadamente e progressivamente será doravante adequada a natureza ao homem, e esse método de realização se chamará “tecnologia”. É da Revolução Industrial que estou falando (Flusser, 2017b: 285).

Assim, a partir do romantismo o homem passa a realizar o mundo impondo sobre a natureza a própria estrutura da razão humana. O conhecimento não se dá mais pela adequação do pensamento às coisas, mas, ao contrário, são as coisas que então se adequam ao pensamento do homem. O método para essa adequação, como já dissemos, é a tecnologia. Por meio do progresso tecnológico, o homem “humaniza o mundo”. E é esse humanismo tecnocientífico que, segundo Flusser, culmina no desenvolvimento da indústria. Pela perspectiva flusseriana, portanto, podemos dizer que a primeira revolução industrial foi a realização prática (*práxis*) da revolução copernicana¹⁰ que Kant realizou na epistemologia (*theoria*).

É certo, no entanto, como dissemos há pouco, que não era essa a intenção kantiana. Kant não tinha como meta fundamentar o progresso da indústria, mas sim salvar a fé moderna na dúvida metódica, que, ao menos desde o renascimento, havia tomado o lugar da religião como fundamento da cultura ocidental. Em outras palavras, mesmo que de forma invertida, Kant ainda era iluminista,¹¹ ou seja, ainda comungava com a fé na razão cartesiana. Logo, para Kant, assim como para Descartes, a estrutura da razão humana era merecedora de confiança porque era redutível às estruturas lógicas da geometria e da aritmética. Não sabia ele, no entanto, diz Flusser, que, reduzida assim, a razão não explica os fenômenos da natureza, mas os reduz a objetos abstratos. E que a aplicação dessas abstrações redutoras não humaniza o mundo por meio do progresso tecnológico, mas o esvaziam de sentido:

É verdade que o progresso da ciência consiste na coordenação de um ponto a cada algarismo, isto é, de um objeto a cada conceito. Mas não é verdade que esse progresso consiste na coordenação de um algarismo a cada ponto, de um conceito a cada objeto. Pelo contrário: pontos que escapam a séries aritméticas, objetos que não são captados pelos conceitos, simplesmente desaparecem. O mundo objetivo se torna progressivamente mais oco, e nesse sentido se adequa afetivamente à razão discursiva. Pois bem: o mundo da tecnologia é esse mundo esvaziado progressivamente. É assim que a ciência aplicada funciona: esvazia progressivamente o mundo objetivo (Flusser, 2017b: 172-173).

¹⁰ O termo “revolução copernicana” diz respeito a uma analogia que Kant (2006) faz com a proposta de Copérnico, na passagem do geocentrismo para o heliocentrismo, para argumentar que o mesmo poderia ser aplicado na metafísica, deslocando o sujeito da periferia do conhecimento para colocá-lo no centro.

¹¹ O iluminismo, também conhecido como “Século das Luzes”, foi um movimento intelectual e filosófico que dominou o debate intelectual na Europa durante o século XVIII.

Essa é, portanto, segundo Flusser, a causa do famigerado mal-estar romântico¹² que autores como Goethe¹³ souberam retratar tão bem em suas obras. Os artistas e pensadores do romantismo se entregavam ao sentimentalismo e ao subjetivismo como forma de reação à objetificação produzida pelo avanço progressivo da ciência aplicada sobre a vida cotidiana. Eles idealizavam o campo para escaparem das chaminés sufocantes das cidades; exaltavam os rios, as montanhas e os bosques para denunciarem a feiúra opressora das fábricas; clamavam por liberdade, igualdade e fraternidade para se contraporem ao vazio ético e político das máquinas. Aderiam, enfim, ao ímpeto revolucionário na esperança de que, ao fim da história, a utopia pudesse devolver-lhes o senso de realidade.

Hegel e Marx, segundo Flusser, embora renegassem o sentimentalismo e o subjetivismo característicos do período, são os dois maiores exemplos dessa última tentativa desesperada. Contudo, em que pese a dignidade desse desespero engajado, Flusser nos lembra que os instrumentos tecnocientíficos da indústria continuaram o seu progresso rumo ao abismo de sentido. Na atualidade, tomaram a forma de aparelhos cujos programas puramente abstratos tornam evidente para nós, geração pós-romântica, aquilo que nem Kant nem os pensadores que o precederam poderiam cogitar: tornam evidente que a estrutura da razão humana que informa o mundo da tecnologia é, na verdade, a língua. No caso específico das máquinas, dos instrumentos e dos aparelhos da ciência aplicada, é a língua da lógica e da matemática. Em outras palavras, o *eidos*¹⁴ da tecnociência é a mais pura das abstrações, o que, segundo Flusser, explica a sua busca obsessiva pela objetivação do conhecimento e a consequente separação entre arte e técnica que fundou a idade moderna.

Para o filósofo tcheco-brasileiro, como dissemos anteriormente, a arte é, em sua concepção moderna, entendida como uma forma de práxis que se destina à criação de formas estéticas, ou seja, vivenciáveis, visto que mesmo a dita “arte abstrata” ainda pode ser imaginada. E imaginar, diz Flusser (2017a:97), “significa reduzir para o nível da narração, isto é, para o nível de sentenças que têm nomes próprios por sujeitos”. Entretanto, as equações que informam, por exemplo, os modelos teóricos da física e os programas dos aparelhos da atualidade podem no máximo ser concebidas — e, por isso, enquanto “modelos de mundo”, suas explicações e aplicações são sempre mais “objetivas” quanto mais forem “abstratas”, ou seja, isentas de sentido. E é isso o que Flusser

¹² Trata-se de um sentimento de decadência, tédio, desilusão e melancolia, da inutilidade e futilidade da existência, que afetou profundamente os jovens e permeou a literatura da época. Considera-se que esse desconforto tenha se dado devido ao vazio existencial deixado pelo racionalismo iluminista.

¹³ Flusser cita Goethe com certa frequência em seus livros e ensaios, sobretudo passagens de *Fausto*.

¹⁴ O termo grego *eidos* é recorrentemente associado à filosofia antiga e, sobretudo, à filosofia platônica, a partir da qual foi compreendido como “forma” ou “ideia”. No entanto, no período moderno, tal conceito foi retomado pelo filósofo alemão Edmund Husserl, um dos expoentes da fenomenologia, para se referir à essência ou forma invariável de um fenômeno, aquilo que torna algo o que é, independentemente de suas manifestações particulares.

procura evidenciar quando, em *O último juízo*, afirma que a teoria moderna não é um salto para o transcendente, mas um esvaziamento progressivo da linguagem:

A teoria moderna não é, como a teoria clássica e a prece medieval, um salto para o transcendente, mas um esvaziamento metódico dos nomes próprios em nomes de classe. É uma disciplina estritamente discursiva. Os nomes de classe da teoria moderna são nomes próprios esvaziados de significado. Alcançado um estágio alto de esvaziamento, como a lógica formal, podem ser estes nomes de classe abandonados. A lógica atual é esse abandono, e é nisso que ela se distingue tão radicalmente da aristotélica, da qual é desenvolvimento. E é por isso que ela se confunde, atualmente, com sentenças funcionais do aparelho (Flusser 2017b: 362).

Esse processo de redução da linguagem ao absurdo (*reductio ad absurdum*),¹⁵ que culmina com as sentenças funcionais do aparelho, como se sabe, é retomado por Flusser em algumas de suas obras posteriores — como, por exemplo, *Filosofia Da Caixa Preta* e *Elogio da Superficialidade: o Universo Das Imagens Técnicas* —, servindo como base para aquilo que, entre os seus comentadores, se convencionou chamar de “escalada da abstração”. Contudo, cabe salientar que tal “modelo fenomenológico da história da cultura”, como Flusser o definia, não é a única proposta flusseriana desenvolvida após seu retorno à Europa, no final da década de 1970, que nos permite compreender o quanto suas ideias ligadas à comunicação e ao design retomaram reflexões anteriores a respeito da ontologia da linguagem e da tecnociência moderna, as quais marcaram o período de quase trinta anos em que o filósofo morou no Brasil.

Assim, as concepções flusserianas tardias, tais como a *tecno-imaginação*, o *homo ludens* ou mesmo sua proposta de ficção filosófica — cuja obra exemplar é, sem dúvida, *Vampyroteuthis Infernalis* —, não deixam de tematizar, cada uma a sua maneira, as questões ontológicas, epistemológicas, estéticas, éticas e políticas que a separação entre arte e técnica suscita. Em outras palavras, seja profetizando a emergência de uma nova cultura e de uma nova consciência surgidas a partir da possibilidade de sintetizar imagens a partir de conceitos (códigos, textos, programas), seja especulando a respeito de uma postura ética e política cujo modelo é o do artista experimental que busca jogar contra os aparelhos para extrair deles imagens ainda não realizadas por seus programas, seja buscando desenvolver uma forma de escrita filosófica e científica que reconheça sua própria dimensão ficcional e fabuladora, Flusser, ao que parece, nunca abandonou por completo a seguinte intuição: “a tecnologia, para ser superada, precisa ser transformada em outra coisa” (Flusser 2017a: 30), a saber, precisa ser transformada em arte — ou, melhor dizendo, em design.

¹⁵ *Reductio ad absurdum* é um tipo de argumento lógico no qual alguém assume uma ou mais hipóteses e, a partir delas, deriva uma consequência absurda ou ridícula, e então conclui que a suposição original deve estar errada.

O design e a reunião entre arte e técnica

No ensaio “Uma Ética para o Design Industrial?”, Flusser localiza esse legado cientificista na meta pragmática do designer moderno, que, ao considerar a utilidade e a funcionalidade como aspectos objetivos, busca eximir-se das questões éticas e políticas inerentes a todo ato criativo:

O designer tinha como meta principal a produção de objetos úteis. As facas, por exemplo, tinham de ser concebidas para cortar bem (inclusive a garganta dos inimigos). E ainda qualquer construção que fosse de utilidade também devia ser realizada com exatidão, isto é, tinha que estar de acordo com os conhecimentos científicos. Devia ter também um aspecto bonito, ou seja, devia estar apta a se converter em uma experiência para o usuário. O ideal do construtor era pragmático, quer dizer, funcional. Considerações morais ou políticas raramente estavam em jogo (Flusser 2017a: 202).

Embora não os cite diretamente, não é difícil perceber a relação entre a meta do designer moderno descrita pelo filósofo tcheco-brasileiro e alguns dos imperativos funcionalistas e utilitaristas mais difundidos e influentes no campo profissional do design, tais como “a forma segue a função” (Sullivan, 1988), “adequação ao propósito” (Gropius, 2004) ou “solução de problemas” (Simon, 1981). Dos três imperativos citados, entretanto, talvez seja o proposto por Herbert Simon em *As Ciências do Artificial* aquele que melhor exemplifica tal meta, dado que, no próprio título da obra referida, o economista estadunidense já anuncia a sua adesão à “cientifização”, tendência identificada por Flusser (1982) como uma das principais características da modernidade.

Para Flusser, entretanto, como fica claro em seu ensaio “Sobre a Palavra Design”, o design não seria uma ciência, como a concebia Simon — uma “ciência do artificial”, cujo objetivo, diferentemente das ciências naturais, seria o de projetar como as coisas devem ser, em vez de constatar e descrever como elas são —, mas sim “uma ponte entre arte e técnica” e, consequentemente, entre pensamento valorativo e científico:

A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um lado, o ramo científico, quantificável, “duro”, e por outro o ramo estético, qualificador, “brando”. Essa separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX. A palavra design entrou nessa brecha como uma espécie de ponte entre esses dois mundos. E isso foi possível porque essa palavra exprime a conexão interna entre técnica e arte. E por isso design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, consequentemente, pensamentos, valorativo e científico) caminham juntas, como pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura. (Flusser 2017a: 182)

Entendido dessa forma, o design abre caminho para uma nova forma de cultura, a saber, uma cultura consciente de sua própria astúcia, artimanha e artificialidade¹⁶, ou, se quisermos usar um termo caro à filosofia flusseriana, de sua própria condição ficcional. Cultura essa na qual a reunião ontológica entre arte e técnica (entre pensamento valorativo e científico), como vimos na crítica que Flusser faz à tecnociência moderna, promete transformar toda pretensão de objetividade, neutralidade e universalidade que fundamenta a epistemologia ocidental em abertura para o diálogo intersubjetivo, estético, ético e político. É uma promessa que, no entanto, ao nosso ver, poderia facilmente cair no âmbito do idealismo e da utopia — não fosse, como bem lembra Rodrigo Petronio (2018), a predileção flusseriana pelo oxímoro, pela aporia e pela ironia trágica que perpassa a sua obra e que impele o filósofo a sempre explicitar o vazio que subjaz às mais diversas tentativas de reduzir a realidade humana a noções absolutas ou a explicações teleológicas, sejam elas fundadas em pressupostos metafísicos ou materialistas.

Ademais, como o próprio filósofo tcheco-brasileiro enfatiza em “Design: Obstáculo para a Remoção de Obstáculos” e “Da Desmaterialização” — dois ensaios fundamentais para se compreender os desafios advindos da “transvaloração” que, segundo Flusser, a palavra *design* anuncia —, o design, se oferece soluções, estas são sempre “problemáticas” e, portanto, a cultura para a qual aponta, e que na atualidade se expressa através dos aparelhos, dos programas e das imagens técnicas, traz consigo problemas tão ou mais complexos do que aqueles herdados da separação entre arte e técnica que caracteriza a cultura moderna. Quais sejam: “Problemas epistemológicos: o que substituirá o conhecimento objetivo? Problemas estéticos: o que será arte? E, sobretudo, problemas éticos e políticos: o que é liberdade intersubjetiva?” (Flusser *Da Imaterialização* [s.d.]: 6, datilografado).

Sendo assim, para Flusser (2017a: 184), embora seja possível afirmar que a superação da separação entre arte e técnica abre para nós “um horizonte dentro do qual podemos criar designs cada vez mais perfeitos, liberar-nos cada vez mais de nossa condição e viver de modo cada vez mais artificial (mais bonito)”, o preço a ser pago por esse tipo de “liberdade artística” é alto, pois implica, de maneira trágica, a substituição de tudo aquilo que até então nos parecia verdadeiro e autêntico por artefatos desenhados com perfeição, ou seja, por criações efêmeras e descartáveis. E é nesse sentido, portanto, que, em outro trecho emblemático do seu já citado ensaio “Sobre a Palavra Design”, o filósofo tcheco-brasileiro alerta para o seguinte: “se o design continuar se tornando cada vez mais o foco de interesse, e as questões referentes a ele passarem a ocupar o lugar das preocupações concernentes à ideia, certamente não mais pisaremos em chão firme” (Flusser 2017a: 183).

¹⁶ Para um maior aprofundamento a respeito da relação proposta por Flusser entre design e astúcia, ver “Astúcia do design” (Santaella, 2016)

Essa falta de chão ou de fundamento relacionada por Flusser ao design é, como se sabe, recorrentemente evocada em sua obra através do termo alemão *bodenlos*, que, além de servir como título de sua autobiografia filosófica — notadamente marcada pela condição de migrante que veio para o Brasil fugindo da perseguição nazista aos judeus na Europa —, expressa, num sentido mais geral, a condição existencial “estranha” e “estrangeira” do ser humano em um mundo que carece de um sentido ou finalidade que, de alguma forma, justifique nossa breve e conturbada existência — ou seja, em um mundo no qual o design por trás de todos os valores se faz cada vez mais evidente.

Assim, ao aproximar a palavra design de sua crítica à tecnociência moderna, assim como de uma certa “condição existencial” que o termo *bodenlos* permite expressar na forma de metáfora, Flusser não só a reinterpreta a partir de uma perspectiva ontológica distinta daquela evocada pela separação entre arte e técnica que caracteriza a noção moderna de projeto, como, ao fazê-lo, oferece uma perspectiva filosófica capaz de problematizar o próprio esgotamento do paradigma que fundamenta a cultura moderna.

Sem negligenciar os muitos desafios que a superação da dicotomia arte-técnica nos impõe, portanto, o que Flusser (2011: 158) parece propor é, em última análise, aquilo que em *Naturalmente* ele define como uma “verdadeira atitude científica pós-objetiva” que passa por “admitir que nosso interesse pelas coisas, embora imposto sobre nós por elas, as tornam coisas”. Lógica essa que, observa Beccari (2020), é bastante similar à de Bruno Latour (2023: 55) ao afirmar, em 2008, que “as questões de fato agora claramente se tornaram questões de interesse”. No original em inglês, explica Beccari, Latour brinca com as expressões *matters of fact* e *matters of concern*, explorando a polissemia do termo *matters*, que pode significar tanto “questão” quanto “matéria” para, a partir deste jogo semântico, evidenciar a impossibilidade de separarmos os “fatos” (objetivos) dos “interesses” (subjetivos), dado que, na atualidade, ambos adquirem certa “realidade material”. E o raciocínio de Flusser, como salienta Beccari, segue esta mesma linha:

Enquanto o saber científico perambulava por regiões extra-humanas, nas quais o homem não está existencialmente interessado, era possível manter a ficção do conhecimento objetivo. Mas agora, quando o saber científico está penetrando regiões nas quais o homem está implicado (interessado), tal distinção fictícia entre o objeto conhecível e sujeito conhecedor se torna insustentável. (Flusser 2011: 155-156)

Assim, de modo similar a Latour, antropólogo e filósofo da ciência que também se dedicou a pensar o design, Flusser, como bem observa Michael Hanke (2016), não procurou produzir uma teoria explicativa do design, mas sim uma filosofia¹⁷. Na contramão da maioria dos teóricos do

¹⁷ Vale ressaltar aqui a contribuição de Gustavo Bernardo para o esclarecimento da maneira particular a partir da qual Flusser compreendia a filosofia: “Vilém Flusser vivenciava a filosofia como uma espécie especial de poesia, isto é, de

campo, o filósofo buscou refletir a respeito de tal palavra não para defini-la de maneira inequívoca ou oferecer um fundamento epistemológico sólido capaz de guiar a prática profissional por ela nomeada. Pelo contrário, o que despertou o seu interesse pela palavra design foi justamente sua imprecisão e instabilidade, isto é, sua aptidão para explicitar a insustentabilidade da separação entre arte e técnica que funda a cultura moderna e, assim, desestabilizar toda pretensão de objetividade, neutralidade e universalidade da epistemologia ocidental em prol de um conhecimento estético, ético e político, ou seja, um conhecimento concretamente humano.

Considerações finais: elogio ao artifício

Ao longo deste artigo, procuramos demonstrar como a filosofia de Vilém Flusser propõe uma crítica radical à separação moderna entre arte e técnica, apontando para o design como o lugar em que essa cisão é superada não por meio de uma síntese ou reconciliação definitiva, mas por meio de sua permanente tensão e reelaboração. A partir dessa perspectiva, o design não é entendido como um campo disciplinar estável ou como um domínio técnico-científico autônomo, mas como um modo de pensamento e de existência, cuja força reside justamente em sua instabilidade, em sua abertura à ficção, ao valor e à política.

A vantagem que Flusser extrai da palavra “design” está na sua capacidade de não deixar nada de fora. O design parte de um plano no qual nada está preestabelecido, em que não há certezas nem verdades definitivas — apenas modos de construção do mundo. Em vez de perguntar o que é o design, Flusser nos convida a perguntar: como um certo design se materializa? Como se faz, se elabora e se estabelece uma ideia, um objeto, uma natureza? E, sobretudo, como este ou aquele design nos leva a agir, perceber e pensar de determinada maneira? É a partir dessa lógica que seu pensamento conduz a uma desnaturalização do mundo, substituindo a noção de essência ou natureza pela de artifício.

Essa ênfase no artifício não implica negar a existência de verdades, ordens ou valores, mas sim assumi-los como criações humanas, como montagens produtivas dotadas de força realizadora. Assim, o interesse de Flusser não está em identificar uma ontologia ou epistemologia do design, e sim em explicitar a dinâmica artificial pela qual algo pode tornar-se outra coisa, como em um jogo

ficção que perspectiviza a verdade. Desde o primeiro livro, dizia evitar toda formalização e logicização dos problemas para não esterilizá-los. Assumia não pretender construir um sistema consistente por considerar esses sistemas pouco produtivos. Seu propósito sempre foi provocar novos pensamentos e ampliar a conversação geral. Via dois tipos bem gerais de filosofia: o primeiro torna-se válido por sua consistência e é invalidado pela descoberta de falhas e fraturas, enquanto o segundo torna-se válido pelo tônus da sua pesquisa e é invalidado pela descoberta de insinceridade. O primeiro é tão mais facilmente testado quanto mais se esteriliza, enquanto o segundo é tão mais fecundo quanto mais dificulta avaliação. A opção filosófica de Flusser é a segunda, o que torna a sua filosofia especulativa, na esteira da preferência por encarar a obra literária – extensivamente, a realidade – sempre como uma pergunta para nós” (Bernardo 2013: 182).

que se sabe ficcional. Pensar em termos de design, nesse sentido, é pensar o mundo como composto por conexões: imagens, objetos, pessoas, discursos — tudo se articula, se adapta, se compõe a depender das conjunturas.

Se Flusser faz questão de lembrar que a noção de “design” tem origem nas ideias de artifício, astúcia e artimanha, é para mostrar que entre arte e técnica não há oposição, mas interdependência: uma relação que se dessacraliza quando se percebe que é ela própria, e não alguma essência transcendental, o que dá forma ao mundo. O design, nesse quadro, aparece como matéria irreduzível da experiência, aquilo a partir do qual o mundo se torna concreto para nós — não como verdade revelada, mas como projeto em constante reconfiguração.

O que Flusser nos oferece, em última instância, é uma filosofia do design que se vale do artifício como potência criadora, e da ausência de fundamento como liberdade de construção. E se essa filosofia nos tira o chão — como ele próprio alerta ao falar da condição *bodenlos* —, é porque já não precisamos mais pisar sobre terrenos pretensamente firmes. Em seu lugar, temos superfícies móveis, redes de relações, artefatos. Temos artifícios que nos orientam, nos transformam e nos permitem existir de forma consciente num mundo que não tem essência, mas tem forma — e cuja forma depende, sempre, de como a redesenhamos.

Referências

- Argan, G. C. (1993). A História na Metodologia do Projeto. *Revista Caramelo*, São Paulo, nº 6: 156-170.
- Beccari, M. N. (2020). “A estranheza de Flusser”. In: Oliveira, J. M. S.; Almeida, R.; Sierra, D. (orgs.). *Imaginários tecnocientíficos* — Vol. II. São Paulo: Feusp: 199-221.
- Bernardo, Gustavo (2013). *Os espelhos de Flusser*. Ouro Preto: Artefilosofia.
- Flusser, Vilém. *Da imaterialização*. [S.l.], [s.d.] (datiloscrito).
- Flusser, Vilém (2011). *Naturalmente*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, Vilém (2017a). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify.
- Flusser, Vilém (2017b). *O último juízo: Gerações I*. São Paulo: É Realizações.
- Flusser, Vilém (2021). “Criação científica e artística”. *Flusser Brasil*. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art209.pdf>. Acesso em: 05/05/2021.
- Gudin, Rainer (2011). “Acheronta movebo: on the diabolical principle in Vilém Flusser’s Writing”. *Flusser Studies* 11.
- Gropius, Walter (2004). *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.
- Heidegger, Martin (2009). *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes.
- Hanke, Michael (2016). “Vilém Flusser’s Philosophy of Design: Sketching the Outlines and Mapping the Sources”. *Flusser Studies* 21.
<https://flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanke-flusser-philosophy-design.pdf>
- Kant, Immanuel (2006). *Crítica da razão pura*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martins Claret.
- Latour, Bruno (2023). “Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk)”. Trad. Daniel B. Portugal e Isabela Fraga. In:

- Portugal, Daniel B.; Kussler, Leonardo M.; Hagge, Wandyr (orgs). *Quando fazer é pensar: conectando design e filosofia*. Rio de Janeiro: Ppdesdi: 52-76.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Petronio, Rodrigo (2018). Prefácio. in: Flusser, Vilém. *Da Dúvida*. São Paulo: É Realizações.
- Santaella, Lucia (2016). “Astúcia do design. *Flusser Studies* 21.
<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/santaella-astucias-do-design.pdf>
- Simon, Herbert (1981). *As ciências do artificial*. Coimbra: Armênio Amado.
- Sullivan, Louis (1988). *Louis Sullivan: The Public Papers*. Chicago: Chicago University Press.