

Barroco e Pós-história a partir das Teorias da Imagem de Mario Perniola e VilémFlusser

Baroque and Post-History in Mario Perniola's and VilémFlusser's theories of image

Rodrigo Cássio Oliveira

Professor adjunto do curso de Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Comunicação Social (UFG) e doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Email: rodcassio@hotmail.com.

SUBMETIDO EM: 26/02/2016

ACEITO EM: 11/04/2016

DOSSIÊ

RESUMO

O objetivo deste artigo é relacionar a teoria da imagem técnica de VilémFlusser e a teoria do simulacro de Mario Perniola a fim de demonstrar que, por caminhos distintos, mas complementares, os dois autores aventam a tese de que a contemporaneidade pode manifestar elementos significativos de uma cultura barroca. Em Perniola, esta tese é amplificada como uma teoria da hiper-realidade e do simulacro, dirigindo-se a uma reflexão sobre a sociedade contemporânea. Em Flusser, destaca-se a interpretação do barroco mineiro como a síntese de uma nova cultura, cuja ordenação reflete o advento das imagens técnicas e seu impulso para a pós-história.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco; Imagem; Simulacro; Imagem Técnica; Pós-História

ABSTRACT

The purpose is to relate the theory of technical images of VilémFlusser and the simulacrum theory of Mario Perniola. Although different, the two authors claim that contemporaneity can manifest elements of baroque culture. According to Perniola, this thesis entails the hyperreality and simulacrum theory, producing a reflection on contemporary society. According to Flusser, the interpretation of Minas Gerais' baroque as the synthesis of a new culture is the highlighted point. The new culture setup reflects the advent of technical images, boosting the emergence of post-history.

KEYWORDS: Baroque; Image; Simulacrum; Technical Image; Post-History

A contribuição de Vilém Flusser para o debate atual sobre a relação entre comunicação e cultura é bastante diversa, ramificando-se em sua produção por meio das numerosas reflexões que o autor produziu a respeito de problemas de notório interesse desta área de investigação. Quando observamos que a sua obra mais conhecida, *Filosofia da Caixa Preta* (2011), extrapola os limites de uma filosofia da imagem, percebemos que o pensamento flusseriano fornece uma chave interpretativa para a cultura contemporânea (de finais do século XX até o presente), e que o conceito de imagem técnica pode ser entendido como uma âncora para especulações livres e intelectualmente criativas sobre as transformações que caracterizam a nossa época.

A aproximação a Flusser que este artigo realiza leva em conta tal qualidade especulativa para revisitar uma questão abordada em uma série de trabalhos teóricos das últimas duas ou três décadas, cujo agrupamento se justifica pelo fato de que estas obras, mesmo com perspectivas distintas ou até conflitantes, compartilham uma mesma hipótese: a de que a cultura contemporânea é marcada pela manifestação de um tipo específico de barroquismo (ou de um neobarroquismo).

Dos estudos de Omar Calabrese (1999) e Severo Sarduy (1999a, 1999b) nos anos 1980, passando por Sérgio Paulo Rouanet (2004) e Haroldo de Campos (2004) no Brasil, até chegar às análises deleuzianas que Timothy Murray (2008) reuniu em seu instigante livro *Digital Baroque*, já nos anos 2000, a ideia de que a contemporaneidade é, em alguma medida, barroca, relaciona-se muito intimamente à natureza dos processos comunicacionais da atualidade. Mais que isso, a tese flusseriana de que o aparecimento das imagens técnicas é responsável por um impacto considerável na cultura ocidental parece ganhar endosso nas reflexões sobre a contemporaneidade barroca, mesmo quando os autores trilham caminhos muito distintos daqueles que a filosofia de Flusser se propõe a abrir.

Já nos anos 1970, por exemplo, e apesar de todo o cuidado com que fixa o conceito de barroco para se referir à Europa do séc. XVII, José Antonio Maravall (1975) sublinhava, em seu clássico *La Cultura del Barroco*, que a centralidade das imagens (e, em certo sentido, dos meios de comunicação) é um aspecto fundamental da cultura barroca, justificando a leitura de que o barroco histórico europeu foi um modelo precursor da chamada cultura de massas do século XX. Entre os autores que circundam o tema do barroco na contemporaneidade, destacamos neste artigo a obra de Mario Perniola, um leitor de Maravall que não temeu desenvolver as ideias de *La Cultura del Barroco* com vistas a uma filosofia da cultura contemporânea, e, nesse passo, sustenta a tese de que vivemos, pelo menos desde os anos 1960, uma época passível de ser nomeada de neobarroco cultural.

O diálogo entre Perniola e Flusser nos parece particularmente profícuo, uma vez que o filósofo italiano tem

produzido com abundância sobre questões filosóficas de forte vinculação com as experiências sociais do presente, incluindo estudos sobre temas de estética filosófica que destinam um tratamento bastante crítico ao conceito de comunicação (Perniola, 2006). Nos anos 1980, o autor foi um dos primeiros a formatar as discussões sobre o conceito de simulacro que tiveram lugar naquela década. Os seus trabalhos mais recentes sobre o neobarroco social – em especial a obra *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte* (2009) – repercutem com vivacidade o resultado desta discussão, estabelecendo linhas de continuação para um tipo de metodologia nos estudos culturais que Flusser também promoveu em seus escritos: a conciliação entre uma teoria da imagem atenta às novas formas de produção e circulação de símbolos e uma teoria da cultura atenta às consequências que estas novas formas de trocas simbólicas trazem para as relações sociais.

Com o intuito de refletir sobre a convergência entre as teorias da imagem de Perniola e Flusser, exporemos a seguir as bases argumentativas em que as proposições dos dois autores se assentam, enfatizando as ocasiões em que a discussão filosófica sobre as imagens motiva o levantamento de hipóteses sobre o parentesco da cultura contemporânea com a cultura barroca. Esta estratégia de cotejo entre os autores destaca os conceitos de simulacro e imagem técnica, culminando na discussão flusseriana sobre a pós-história como uma nova etapa civilizacional que a contrarrevolução das imagens contra a escrita provocou no século XX.

Este tópico é especialmente importante no debate que propomos, porque acena para a avaliação do barroco mineiro por Flusser, nos escritos em que o autor compreendeu o Brasil como um exemplo de cultura de síntese, penetrando na pós-história sem jamais ter sido propriamente definida como histórica. A título de conclusão, comentaremos esta parte do pensamento de Flusser sobre o Brasil, chamando a atenção para o quanto o princípio de uma miscigenação criadora (pela qual o Brasil teria algo a oferecer ao mundo) foi importante para construir um discurso afirmativo sobre o barroco latino-americano.

Iconofilia e iconoclastia

Em *La Società dei Simulacri* (1980), Mario Perniola expõe a ideia de que uma sociedade barroca ganhou forma na contemporaneidade. Este momento da cultura teria se edificado com a superação da sociedade do espetáculo, descrita por Guy Debord em seu livro homônimo de 1966. Para chegar a essa conclusão, o filósofo italiano trabalha com as premissas filosóficas de uma teoria da imagem como simulacro, argumentando a partir da relação entre religião e metafísica.

Essa estratégia de investigação não é uma novidade no conjunto das teorias filosóficas do barroco. Ao compa-

rá-la com as análises de Walter Benjamin no clássico *Origem do Drama Trágico Alemão* (2011), apreendemos vínculos importantes entre a pesquisa de Perniola e o pensamento benjaminiano. De fato, para Perniola, como também para o Benjamin de *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1994), “o problema teórico fundamental da imagem é a relação entre ela e o *original*” (Perniola, 2011, p. 74). Em ambos, nas suas reflexões sobre o barroco, a relação entre os conceitos de imagem e originalidade perpassa a experiência religiosa.

Se, em Benjamin (2011), o ponto central da compreensão da imagem barroca se revela a partir da revisão crítica das teorias do símbolo e da alegoria, Perniola se prende, antes de tudo, à querela sobre *o que são* e *o que podem fazer* as imagens, localizando sua origem na cultura religiosa do Império Bizantino. Ali, a discussão esteve presente no confronto entre os segmentos iconoclastas e iconófilos que definiram o teor da experiência das pessoas com o sagrado, aprofundando-se tanto na formação de seitas heréticas do período medieval – como os bogomilos e cátaros –, como também na irrupção protestante contra o catolicismo, já no começo da era moderna.

Convém minuciar esta explicação. Por um lado, o iconoclasmo defende uma ideia pura de Deus, rejeitando toda tentativa de representação imagética, uma vez que nenhuma imagem divina poderia ser fiel ao ser representado, tendendo a cair em blasfêmia. Deus é sempre outro e diferente em relação a qualquer imagem, separando-se por completo do mundo sensível. Os iconófilos, por sua vez, concebem a possibilidade da representação como uma ligação metafísica, admitindo a existência de um elo pelo qual Deus se manifesta na imagem, como em uma porta que lhe permite penetrar o mundo sensível. Como em Pavel Florenski, o arquiteto russo que compendiou as teses iconoclastas na década de 1920, a imagem do divino, do ponto de vista ortodoxo, não seria algo novo e diferente de Deus, mas sim *o próprio original*.

Preservando a pureza dos conceitos de Deus e do ser, os iconoclastas contestam o culto do sensível com uma “visão profética do porvir” (Perniola, 2011, p. 75). Inspirada mentalmente pelo divino e, por isso, diferente da estrita faculdade humana de *olhar*, a visão profética iconoclasta é a revelação do próprio Deus aos que o amam e não se enredam na idolatria. “Disso deriva o caráter sectário da iconoclastia: as visões são, por definição, privilégio de poucos” (Perniola, 2011, p. 75). Em sua especialidade e raridade, elas nada têm a ver com as visões cotidianas que cercam a maioria das pessoas, compenetradas invariavelmente pela materialidade falsa dos estímulos visuais sensíveis. Para Perniola, o conceito de espetáculo ilustra o que é, afinal, rejeitado pela iconoclastia: “a posição iconoclasta implica uma refutação da realidade mundana” (Perniola, 2011, p. 75). Sem relação direta com o original divino, a realidade é então “um mero espetáculo, uma encenação privada de valor ontológico, uma subserviência enganosa e de potencial diabólico” (Perniola, 2011, p. 75).

Ao atribuir às visões proféticas o poder de anunciar o destino, a iconoclastia contrapõe ao engano do mundo sensível uma verdade messiânica sobre o fim último da humanidade, acreditando-se anunciadora da salvação

que instaura o reino de Deus na terra. Perniola acentua a atualidade destes problemas que, em princípio, pouco parecem dizer sobre o mundo atual:

Iconofilia e iconoclastia renascem em nosso tempo no confronto da imagem social: os iconófilos contemporâneos são os realistas e os hiper-realistas da mídia, os iconoclastas são os hiperfuturistas da autenticidade e da verdade alternativa. Em ambos continuam operantes, a despeito de si mesmos, as premissas filosóficas e metafísicas dos seus predecessores religiosos (Perniola, 2011, p. 76).

Todavia, a nova modalidade da iconofilia é moderna, consistindo, por exemplo, na defesa de uma correspondência necessária entre o que dizem as notícias de um jornal e os fatos a que elas se referem – o que não é outra coisa que afirmar a relação de contiguidade entre uma imagem e um original. O mesmo se dá na crença de uma relação afim entre a publicidade e as mercadorias que ela oferece, ou entre a propaganda de um partido político e sua efetiva atuação na realidade social. Há em todas essas atitudes, no que diz respeito ao comportamento social relativo às imagens, o desejo tácito de *ver o real*. Por esse motivo, não é pouco curioso que os realistas modernos alimentem de uma “santa indignação contra a manipulação da notícia, a persuasão oculta, as promessas eleitorais não mantidas, a tendenciosidade da televisão” (Perniola, 2011, p. 76). Essas exigências ajustam o desejo do visível em função de uma correspondência correta com a origem. Trata-se, então, de protestar por informações honestas e completas, por um controle da publicidade, por uma propaganda que respeite os fatos e por uma televisão que exiba o seu conteúdo *ao vivo*, livrando os espectadores das edições manipuladoras que mediavam o acesso aos fatos.

Essas exigências e expectativas são responsáveis, de acordo com Perniola, pelo surgimento da hiper-realidade, um nível do real simulado a partir da ação dos próprios meios de comunicação, uma vez que, provocadas a se aproximarem de um hipotético real originário, as imagens vão ganhando um aspecto realista exorbitante, sendo finalmente vendidas como reais – sem, por isso, deixarem de ser tão manipuladas e formatadas como sempre foram. Pertencem à hiper-realidade toda a sorte de pseudo-eventos que intencionam a influência da opinião pública, as campanhas publicitárias que exibem um auto-controle de seus métodos como forma de progresso, e também os programas de televisão que, como no exemplo dos *reality shows*, confundem o real e o fictício. O tempo real é sinônimo de um *ao vivo* que vincularia o público à realidade. A ideia de que o real pode ser acessado, todavia, é contrária ao que efetivamente procede da intensificação do apelo iconófilo:

Esse hiper-realismo social fornece uma imagem real somente com a condição de criar uma realidade inteiramente subordinada à imagem: ele atua como uma quadrilha produtora de filmes pornográficos que tortura até a morte a própria atriz para obter uma imagem de sadismo absolutamente realista (Perniola, 2011, p. 76).

A ideia de pseudo-eventos é buscada por Perniola no clássico estudo *The Image: a guidetopseudo-events in America* (1992), de Daniel Boorstin, obra conhecida especialmente no círculo das teorias da comunicação. Para Boorstin, que comenta o aspecto geral que a política e a vida comum nos EUA passaram a adquirir no começo dos anos 1960, chegamos ao ponto em que “a linguagem das imagens está em todos os lugares. Em todos os lugares ela já dispensou a linguagem dos ideais” (Boorstin, 1992, p. 183). Quando dialogamos em qualquer lugar, do mundo do trabalho ao ambiente mais restrito das amizades, o assunto é normalmente o conteúdo que as imagens mostram e fazem circular, de modo que elas próprias, as imagens, podem ser apontadas como o objeto dos diálogos, impregnando as relações sociais.

Na medida que a imagem é uma linguagem, ela alcança uma condição semântica nova que atravessa e ultrapassa os diferentes meios de difusão, tornando-se, de fato, um indicador da organização social. Para Boorstin (1992, p. 186-7), “quando usamos o termo imagem neste novo significado, estamos confessando abertamente a distinção entre o que *nós vemos* e o que *realmente há*, e expressamos nosso interesse preferencial pelo que *está para ser visto*”.

Logo, os problemas levantados pelo conceito de hiper-realidade não nascem propriamente de uma hipótese segundo a qual os pseudo-eventos não ocorreriam em absoluto. Que eles ocorram é perfeitamente normal. O que chama a atenção é o fato de que o *status* social que eles podem adquirir tende a concentrar um poder de determinação maior que o da sua ocorrência. Essa, para Perniola (2011, p. 77), é uma das principais características de uma cultura barroca, na qual “a confusão entre a documentação e o teatro, a verdade e a ficção, torna teatral e fictícia toda a realidade”. A desconstrução da experiência comum da vida pelos *mass media* ocorre sempre que eles pretendem impor – e de fato impõem – fatos já interpretados e transmutados como acontecimentos. Uma complementação desta ideia é encontrada na obra *Ligação Direta: Estética e Política*: “os assim chamados fatos inenarráveis dos últimos vinte anos não são, na realidade, fatos, mas acontecimentos: não podem, por isso, ser narrados, mas devem ser mostrados” (Perniola, 2011b, p. 126).

Nesses termos, a ideia de uma pós-história não poderia ser lida em Perniola como a simples realização, no presente, de um saber histórico há muito acumulado, mas sim como um novo estado de coisas em que a ação de mostrar os fatos, em vez de narrá-los, indica que “o saber implícito na literatura, na filosofia e na historiografia pode estar finalmente em sintonia com as experiências de todos” (Perniola, 2011b, p. 127)¹. No confronto com o conceito de pós-história em VilémFlusser, como veremos adiante, a perspectiva pernioliana se assimila à do filósofo tcheco-brasileiro por colocar a imagem, e as relações humanas por meio delas, no núcleo das transformações que evidenciam a crise das narrativas (ou da linearidade e da escrita), estabelecendo uma condição na qual os acontecimentos se inscrevem temporalmente de uma maneira diversa em relação ao período histórico.

1 Em certo sentido, Perniola vê com bons olhos a pós-história, na medida que a presentificação do mundo traz uma oportunidade de combater a crise do conhecimento e da experiência que ameaçam a cultura. Sobre este assunto, é importante investigar o conceito de *peroma*, discutido pelo autor no livro *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*.

La Società dei Simulacri aponta que, nas décadas subsequentes ao maio de 1968, a hiper-realidade veio à tona como uma imagem demasiado alucinatória para ser real; e o visionarismo, por sua vez, tornou-se demasiado corriqueiro para ser verdadeiramente profético. No final das contas, “hiper-realidade e hipervisão se assemelham porque têm a pretensão de serem algo mais que imagens, de apresentarem uma substância presente ou futura, um original” (Perniola, 2011, p. 77). Estamos longe, aqui, das teorias da imagem pautadas pela *mimesis* e o realismo. Seguindo os passos de Benjamin, é a ausência de um original que Perniola apreende como a característica definidora das imagens veiculadas na sociedade do simulacro. O que verdadeiramente conta para a iconoclastia e a iconofilia

é o pressuposto metafísico, comum a ambas, que afirma a existência de um original materializado no ícone ou revelado na visão. Mas a imagem produzida pelos *mass medianã* tem original: ela é uma construção artificiosa, privada de protótipo (Perniola, 2011, p. 77).

Um ano antes de Baudrillard publicar *Simulacros e Simulação* (1991), Perniola escrevia sobre o referencial explicativo dessa imagem sem protótipo e sem original, que não se apresenta como ícone, mas tampouco como objeto de uma visão reveladora. O nome deste tipo de signo cujas qualidades são tão particulares é simulacro, uma imagem que “não é idêntica a nenhum original externo, e nem há uma originalidade autônoma que lhe seja própria” (Perniola, 2011, p. 82). Dito de outro modo, o simulacro *não tem identidade*. Por esse motivo, ele rompe o elo metafísico entre a imagem e a realidade, esteja ele entre o presente e o futuro, esteja ele no culto do sensível, ou mesmo em sua rejeição pelo porvir. O simulacro põe em questão o temor iconoclasta da falsa aparência. Baudrillard desenvolveria esta tese em seu próprio livro, observando a crença da iconoclastia em que

pode-se viver com a ideia de uma verdade alterada. Mas o seu desespero metafísico provinha da ideia de que as imagens não escondiam absolutamente nada e de que, em suma, não eram imagens, mas simulacros perfeitos, para sempre radiantes no seu fascínio próprio (Baudrillard, 1991, p. 12).

Na literatura do cristianismo, encontramos em primeira mão a constituição de uma teoria do simulacro desde a contenda religiosa entre iconófilos e iconoclastas. Na Itália do séc. XVI, por exemplo, São Roberto Bellarmino defende o princípio de um *cultus imaginis per se et proprièdebitus*, renunciando ao tomismo e sua recomendação

de dedicar às imagens, de Cristo ou dos santos, o mesmo culto de latria que Cristo ou os santos deveriam receber. Em *De Controversiis Christianae Fidei* (1586-93), Bellarmino demonstra a necessidade de venerar as imagens de modo diferente, rompendo com a operacionalidade dos conceitos de cópia e original, imagem e essência etc. Mas Perniola identifica uma fundamentação ainda mais elaborada do conceito de simulacro em Santo Inácio de Loyola. A espiritualidade dos jesuítas – os quais, vale notar, não mantinham pelas imagens um interesse propriamente artístico – corresponderia ao tipo de experiência que a contemporaneidade estimula com seu regime de intensiva produção e circulação de imagens.

De uma só vez, Loyola “se move em direção oposta à renúncia ao mundo e à sua encenação” (Perniola, 2011, p. 79). Para o autor dos *Exercícios Espirituais* (1548), vale “aplicar os sentidos a fim de ter uma experiência o mais concreta possível, porque não há progresso espiritual se as coisas não foram sentidas e apreciadas interiormente” (Perniola, 2011, p. 79). Menos que o ato mesmo da contemplação, o que conta, na perspectiva inaciana, é ver com “os olhos da imaginação a realidade daquilo que se quer contemplar” (Loyola *apud* Perniola, 2011, p. 80).

Nesse passo, o conceito de *experiência* retorna para indicar uma relação com a realidade que acena para as possibilidades abertas pela disponibilidade e a presentificação que marcam o mundo atual: “nenhuma imagem é teofânica, não obstante toda imagem pode ser condição necessária do exercício espiritual, em outras palavras, da experiência” (Perniola, 2011, p. 80). Aqui, Perniola posiciona-se na discussão do barroco de modo a esclarecer que a sua perspectiva não privilegia o conceito como indicador de um estilo, e justifica essa posição dialogando com Walter Benjamin:

O importante não é tanto o estilo barroco como unidade formal, quanto o fim do valor metafísico da figuração e a inauguração da dimensão histórica, nomeadamente a possibilidade de usar como simulacro qualquer imagem e qualquer estilo. Propriamente essa abertura é o que emerge claramente tanto da experiência jesuítica como do mundo barroco. Em ambos opera essa secularização sem resíduos, estranha a toda perspectiva escatológica, que Benjamin colocou em evidência (Perniola, 2011, p. 80).

De fato, a ideia de esvaziamento [*entleerung*] destaca a emblemática em *Origem do Drama Trágico Alemão*, quando Benjamin a define como a produção figurativa barroca que mais exhibe as características do simulacro: “o autor de emblemas não dá a essência por detrás da imagem. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo [*unterschrift*]” (Benjamin, 2011, p. 197). Esse processo é ressaltado no comentário de Perniola aos livros dos jesuítas. Ricamente ilustrados por emblemas, eles confirmam tais signos como construções artificiosas que nada possuem de realistas ou visionárias, mas sim de imagens *argutas* e *engenhosas*. A ideia de uma não fixação da essência da imagem está vinculada

à artificialidade da alegoria:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e de seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será capaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido (Benjamin, 2011, p. 195-6).

Esse vazio opaco e ao mesmo tempo irradiante determina o simulacro como a imagem barroca por excelência. “A imagem não é apenas signo do objeto a conhecer, mas em si mesma objeto digno de conhecimento” (Benjamin, 2011, p. 196). A procura exaustiva pelo significado oculto por trás de um emblema traz o risco de eclipsar justamente aquilo que ele mostra, ou seja, a sua exterioridade vazia, a ausência por princípio de um significado oculto que deve ser desvelado. Também em *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1994) esse tema é apreciado, pois a independência do simulacro não é sinônimo de autonomia, no sentido que este termo adquire com a evocação do princípio *l'art pour l'art* – questionada, ali, como uma teologia artística.

Não é a pretensão de afirmar a si mesmo como um original que fundamenta o simulacro, mas sim a negação de todo protótipo, seja ele externo ou assimilado à própria imagem. O simulacro, por isso, “está conectado às técnicas de reprodução industrial da imagem, a começar pela impressão” (Perniola, 2011, p. 81).

Um formigueiro de mônadasleibnizianas

Se a reprodução industrial das imagens, tão característica do século XX, institui os simulacros e confere à contemporaneidade um aspecto barroco, poderíamos nos perguntar até que ponto a cultura brasileira – e latino-americana – vivencia essa condição. É possível que nos lembremos, aqui, do conhecido ensaio de Alejandro Carpentier, *Lo Barroco y lo Real Maravilloso* (2002), segundo o qual “o nosso real maravilhoso é o que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em todo o latino-americano” (Idem, p. 351). Em Carpentier, como em outros autores que pensaram a possibilidade de um barroco latino-americano, o conceito de barroco desponta por seu potencial explicativo da cultura originada nas sociedades americanas colonizadas pela Europa. Sociedades que não poderiam ser classificadas perfeitamente por meio do esquema linear que narra a trajetória da civilização ocidental.

Ao comentar o tratamento deste tema na obra de Lezama Lima, Irlemar Chiampi pontua com exatidão o signi-

ficado de barroco que emerge dessa perspectiva teórica: “o barroco deixa de ser histórico, isto é, um pretérito perfeito, condenado por ser reacionário e conservador, para ser a nossa modernidade permanente, uma modernidade ‘outra’, fora dos esquemas progressistas-lineares da história” (Chiampi, 2010, p. 9).

Acreditamos que é possível pensar este problema a partir da teoria da imagem de Vilém Flusser, confrontando-a com as proposições de Perniola. A filosofia de Flusser também é uma alternativa atraente quando consideramos a relação fundamental que o autor manteve com o Brasil. O seu interesse pela possível singularidade que o Brasil poderia possuir como ex-colônia europeia dá vazão à ideia de que este é “um país de mistura” (Flusser, 1998, p. 52) e “síntese criativa” (Idem, p. 54). O barroco estilístico na arquitetura e na escultura, que ganhou especial relevância em Minas Gerais, acabou se tornando um objeto de atenção especial para Flusser, que o analisa do ponto de vista de um pensador europeu imigrante no país. Nesse passo, a reflexão sobre a cultura brasileira acompanha a reflexão filosófica sobre as novas formas de produção e circulação de imagens do mundo contemporâneo que motivaram a insurgência de uma época pós-histórica.

Em *Filosofia da Caixa Preta*, publicado originalmente em 1983, Vilém Flusser considera a novidade da fotografia no século XIX como um acontecimento “comparável, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita” (Flusser, 2011, p. 34). O autor desenvolve neste livro o conceito de imagem técnica como o mais adequado para explicar o tipo de imagem produzida pela câmera fotográfica, estendendo-o à compreensão das imagens produzidas pelos mais diversos tipos de aparelhos que passaram a operar segundo o mesmo paradigma. Aqui, como em outros momentos de sua obra, Flusser nota o aspecto revolucionário das imagens técnicas que os aparelhos passam a produzir desde a invenção da câmera fotográfica, chamando a atenção para o fato de que a habilidade manual de representar conteúdos com traços na superfície de uma tela (ou qualquer superfície) foi substituída pela simples atividade de apertar os botões dos aparelhos. É o que podemos ler no capítulo *Nossas Imagens*, da coletânea *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*:

As imagens tradicionais são produzidas por homens, as tecnoimagens por aparelhos. O pintor coloca símbolos em superfície, a fim de significar determinada cena. Os aparelhos são caixas pretas que são programadas para devorarem sintomas de cenas, e para vomitarem tais sintomas em forma de imagens (Flusser, 2011b, p. 118).

Flusser percebe, nessa revolução, um paradigma não apenas técnico ou estético, mas filosófico e social, dialogando com a possibilidade de pensar a imagem, hoje, como designadora de uma ordem específica de relações sociais. Os aparelhos “são caixas que devoram história e vomitam pós-história” (Flusser, 2011b, p. 118). As imagens técnicas realizam algo como uma contra-revolução dirigida à escrita e à forma de pensamento histórico que traceja os fatos da experiência humana em uma linha de continuidade narrativa. A fotografia abre o cami-

no para a ultrapassagem da era da escrita e, por isso, vai deixando para trás o paradigma da narração linear dos acontecimentos.

A teoria de Flusser sobre a importância do surgimento da fotografia se apresenta como uma chave para diferenciar a história, marcada pela linearidade e o progresso determinante do real, e a pós-história em que esses princípios já não podem explicar a organização da sociedade. As imagens técnicas teriam despontado no século XIX ao modo de uma revolução contra a escrita, ocasionando uma circunstância – a nossa – em que “imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento” (Flusser, 2011, p. 30). Os textos (por meio da ciência) viabilizam a técnica de produção de imagens que, difundida, acaba por substituir os textos. A linearidade da escrita perde lugar para uma operação circular, e Flusser concebe essa mudança como o ponto de virada que inaugura a pós-história:

A função das imagens técnicas é emancipar a sociedade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. E é nesse sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos (Flusser, 2011, p. 33).

A ideia de uma sociedade barroca contemporânea não é estranha à circunstância que se anuncia com as transformações percebidas por Flusser, como podemos ler neste trecho de *O Universo das Imagens Técnicas*, publicado em 1985:

Por certo, há os que acreditam ser o formigueiro modelo adequado para captar a sociedade emergente. Mas procurei argumentar, nas reflexões precedentes, o quanto os nossos netos serão formigas curiosas: secretarão arte em vez de ácido fórmico, espelharão, nos seus cérebros individuais, o supercérebro todo da sociedade (quais mônadas leibnizianas) e, sobretudo, viverão em orgasmo cerebral permanente. Se isto for formigueiro, aceito o modelo. Seja qual for a validade da fábula barroca que acabo de propor, sugiro que ela permite captar a questão político-administrativa que as imagens técnicas colocam (Flusser, 2010a, p. 137-8).

Flusser utiliza o conceito de barroco, acima, para descrever uma condição social que, entre outros aspectos, determina-se por ser uma totalidade comparável, metaforicamente, às mônadas de Leibniz². A fábula barroca de Flusser é resultado de uma reflexão sobre como se relacionam e diferenciam o registro fotográfico e a escrita, redefinindo, a seu modo, a relação entre imagem e realidade que o pensamento de Mario Perniola aborda com o conceito de simulacro.

2 Gilles Deleuze também encontrou na filosofia leibniziana um ponto de partida para escrever *A Dobra* (1991), obra em que defende a tese de que o barroco é uma referência epistemológica capaz de dar conta da contemporaneidade, destacando-se como uma fonte de crítica da racionalidade clássica.

Essa relação, justamente, ganha em Flusser um aspecto aterrador. A suposição de realismo, alimentada pelo automatismo técnico da imagem fotográfica, desencadeia uma situação generalizada de idolatria, isto é, uma espécie de distúrbio social por meio do qual o comportamento das pessoas é determinado *pela e para* a imagem. Há uma forte semelhança entre a ideia de idolatria, que Flusser conceitua como uma espécie de *magia* ressurgida pela crise da razão histórico-linear, e a ideia de iconofilia com que Perniola constrói a sua teoria do simulacro: “Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função *imaginística e remagicizama* vida” (Flusser, 2011, p. 23-4).

Este perecimento da capacidade de imaginação é concomitante à elevação dos aparelhos criadores de imagens à condição de máquinas de pensamento, relegando os seus usuários ao papel de ativadores do sistema de conhecimentos que, internalizado nos aparelhos, torna possível a produção automatizada dos símbolos imagéticos. Para o Flusser de *Filosofia da Caixa Preta*, diferentemente do Flusser de *Universo das Imagens Técnicas*, este processo é apresentado de maneira mais sombria e pouco positiva, contrastando inclusive com o tom otimista encontrado, por vezes, na obra *Fenomenologia do Brasileiro* (1998).

Com efeito, o tema do comportamento dirigido pelas imagens é barroco por excelência. Sobre a Europa do século XVII, Maravall (1975, p. 132) assinala que a razão havia se convertido em um instrumento pelo qual é possível “conhecer e dirigir a conduta do indivíduo”. Por um lado, a cultura histórica barroca é definida por esta aplicação da racionalidade ao objetivo de domínio dos homens, tidos como uma força cega a ser canalizada para objetivos que a estrutura social considerasse valiosos. Em Flusser, essa percepção de um *cego agir* da humanidade pode ser apreendida da própria metáfora da caixa preta, cuja essência não pode ser decodificada pelos simples usuários, criando uma multidão de novos analfabetos (ou, melhor, criando um novo tipo de analfabetismo). A crise da linearidade, nesse sentido, é também uma crise da racionalidade.

A ideia de pós-história aparece em Flusser, nesse contexto, para designar uma espécie de ambiência social posterior à crise da racionalidade e do modelo linear de história. A ocorrência da pós-história dependeria, por esse motivo, de uma superação do progresso experimentado pelas sociedades industrializadas. Trata-se de “um período da experiência humana em que os traços característicos do decurso histórico – por exemplo, o progresso e o encadeamento de eventos tendo em vista um propósito inelutável – não são mais reconhecíveis enquanto determinantes” (Duarte, 2010, p. 111).

Na discussão sobre a pós-história, o Brasil é um país que, colonizado pela Europa, vivenciou apenas “ilhas de história (nos grandes centros urbanos por exemplo) num mar de vivência não histórica” (Duarte, 2010, p. 111). Todavia, embora não vivenciando completamente a história, Flusser acreditava que o país teria algo a oferecer nessa etapa pós-histórica, alcançada efetivamente por um razoável número de países que passaram por surtos

de industrialização no século XX.

A veemência com que o barroco vem a descrever a condição social das sociedades efetivamente pós-históricas – Brasil excluído – é assinalada por Flusser: “Há numerosos traços na atualidade que evocam o barroco. Somos marcados pelo mesmo racionalismo sombrio (logicismo, informática, cibernética), e pelo mesmo irracionalismo mágico e fanático (*mass media*, ideologias fantasiosas)” (Flusser, 2011b, p. 19). O clima pós-histórico do Ocidente, contudo, demarca diferenças importantes entre o momento do barroco histórico do século XVII e a atualidade, que talvez se condensem na ideia de que os homens barrocos ainda eram capazes de representar (daí a disposição para a teatralidade), ao passo que, segundo Flusser, “a vacuidade debaixo de nossos pés não é barroca” (Flusser, 2011b, p. 20).

Ao remeter o leitor para o extermínio dos prisioneiros judeus pelos nazistas em Auschwitz como uma “realização característica da nossa cultura” (Flusser, 2011b, p. 21), o filósofo tcheco-brasileiro estabelece no livro *Pós-História* uma imagem um tanto pessimista do funcionamento da sociedade como um aparelho, contrastando com o trecho de *O Universo das Imagens Técnicas* que citamos anteriormente. O formigueiro leibniziano, embora não fosse menos que uma “visão terminal da humanidade” (Flusser, 2010a, p. 148), ao menos permite um elogio das “superfícies e da superficialidade” (Flusser, 2010a, p. 148).

Considerações finais

Entre os diferentes usos do termo barroco para denotar a complexa constituição social da contemporaneidade, as teorias da imagem de Perniola e Flusser fornecem fundamentos para uma filosofia da cultura voltada para a hipótese de uma atualidade neobarroca. Como visto, o cerne da discussão que os dois autores levantam se concentra na relação entre as imagens e a realidade, mas também no lugar ocupado pela racionalidade histórica na ordenação geral da vida em sociedade.

No primeiro caso, o simulacro e a imagem técnica são conceitos que dialogam quando se trata de pensar o comportamento social em culturas fortemente imagéticas, como são as culturas abarcadas pelo desenvolvimento técnico ocidental. A ideia de cópia sem original contribui para explicar a operacionalidade das imagens técnicas, no sentido de que a crítica flusseriana da idolatria é precisamente a revelação de que o produto das caixas pretas não pode ser visto como cópia da realidade, e, tampouco, como um tipo de signo originado dela. Em Perniola, a ascensão dos simulacros nos conduz ao barroco. Em Flusser, muito embora algo parecido possa ser dito sobre as imagens técnicas, a discussão do barroco leva em conta, também, a ideia de que o barroco

conduz a uma nova cultura. A crise da racionalidade histórica, por isso, é tanto um elemento que impulsiona a pós-história como um elemento que, no Brasil, acena para a chance possível de uma nova cultura.

Este olhar de Flusser para o barroco é surpreendentemente admirado e, em aspectos importantes, sintonizado às intuições essenciais de pensadores da miscigenação, isto é, autores que, como Alejo Carpentier ou Lezama Lima, elaboraram um elogio da mistura e da síntese latino-americanas, deslocando a percepção da América Latina para fora das narrativas histórico-lineares. Por essa razão, terminaremos este estudo detalhando um pouco mais a posição de Flusser sobre o Brasil.

Em um artigo publicado no *Jornal do Commercio*, em 3 de abril de 1966, escrito durante uma estada em Ouro Preto, Flusser conclui que “o espírito barroco encontrou no Brasil o seu *habitat* apropriado. A despeito dos positivismos e outros *ismos* posteriores, será o Brasil sempre uma terra barroca” (Flusser, 1966, p. 06). Reencontramos nessas palavras a tessitura sociológica da ideia de simulação, formulada pelo autor de *Fenomenologia do Brasileiro* de modo a diferenciar teoricamente os conceitos de mistura e síntese.

No livro sobre o Brasil, Flusser propõe uma crítica ao mito das *três raças tristes*, segundo o qual a identidade brasileira teria romanticamente se originado da *mistura* de brancos, índios e negros. Muito embora o mito ideologize a realidade ao omitir que o resultado dessa mistura dependeu da escravização dos negros e do abuso dos índios, Flusser sustenta que “há, na famosa sentença, uma centelha de verdade que pode servir de ponto de partida” (Flusser, 1998, p. 51). No Brasil, a própria palavra *raça* não seria, como nos EUA ou na Europa, “critério para distinguir entre homens, mas critério para distinguir entre vários traços do mesmo homem” (Flusser, 1998, p. 52). Mistura e síntese são diferentes, porque a segunda é a superação da primeira, e se “o Brasil é obviamente um país de mistura em todos os níveis” (Flusser, 1998, p. 50), o autor acrescenta que “a síntese tem algo a ver com a essência brasileira” (Flusser, 1998, p. 50).

Na síntese, os ingredientes são elevados a novo nível no qual desvendam aspectos antes encobertos. Mistura é resultado do processo entrópico, síntese resulta de entropia negativa. Obviamente o Brasil é um país de mistura. Mas potencialmente, por salto qualitativo, é o país da síntese, como sugere o exemplo da *raça* (Flusser, 1998, p. 52).

Se o marco conceitual de Flusser nos propõe o entendimento de que a entrada do Brasil na modernidade é a instalação da pós-história em uma realidade a-histórica (porque nunca perfeitamente historicizada), o potencial de síntese inerente à essência brasileira é indicativo de que “surge aqui uma cultura não histórica, a qual, embora ingênua, é tudo menos primitiva – portanto, um acontecimento de primeira ordem” (Flusser, 1998, p. 81). Essa relação entre ingenuidade e primarismo é sutil e determinante da diferença entre a simples imitação primária das referências européias e a possibilidade de se atingir a síntese pela superação da mistura.

O barroco é um caso privilegiado para a observação desse processo. Discorrendo sobre Ouro Preto, Flusser, que nasceu em Praga, emite um juízo a partir da experiência pessoal de estrangeiro: “O imigrante que visita a cidade pretensamente barroca, principalmente se for nativo de cidade barroca européia, sente a tentação de cair na risada” (Flusser, 1998, p. 81). A técnica refinada do ilusionismo barroco, praticada na Europa, nada tem a ver com a comovente ingenuidade que Flusser percebe nos artistas brasileiros. Contudo, o problema não está nessa ingenuidade, e sim na aplicação do rótulo *barroco* para nomear as obras de arte de Ouro Preto.

Legitimar o rótulo é como projetar um discurso histórico – sendo o barroco uma fase da história ocidental – sobre a realidade não histórica brasileira. Uma vez que o rótulo impreciso seja abandonado, pode-se perceber que “a majestade da autenticidade resplandece nas obras mineiras justamente pelo seu exagero” (Flusser, 1966, p. 04). O tema do sincretismo é retomado, assim, para redefinir o sentido do chamado barroco brasileiro como uma síntese:

O barroco mineiro é desculpa pela adaptação da religiosidade africana à escravidão portuguesa. O barroco engana os censores seculares e clericais, e permite um desenvolvimento da mentalidade negra. E simultaneamente torna o barroco assimilável essa mentalidade à cultura branca. [...] O barroco é pretexto, e a assimilação é autêntica e produtiva. Dela surgirá uma cultura nova (Flusser, 1966, p. 05).

O espírito barroco de síntese é percebido no Brasil por um Flusser municiado de uma filosofia da história sensível à diferença que a cultura brasileira seria capaz de produzir no mundo. Com efeito, a identidade e a cultura do Brasil foram temas amplamente debatidos nos anos em que o filósofo participou da vida intelectual no país, mantendo diálogos bastante vivos com intelectuais e artistas propensos a darem contribuições originais para a nossa cultura, como o jurista e filósofo Miguel Reale e o escritor João Guimarães Rosa (Flusser, 2010a).

Nesse sentido, é de Flusser a ideia de que o Brasil perde sua identidade quando se envolve *na história*, e que essa perda pode continuar a ocorrer em um futuro passível de previsão, caso a óbvia mistura que nos caracteriza não seja substituída pelo poder de síntese que se pode encontrar em fenômenos como o chamado barroco mineiro. Salvar a história, quando a realidade não é histórica, trata-se de um equívoco. Mas aqui vale também a ressalva de que “essa circunstância não obriga que a essência brasileira deva fechar-se à influência histórica para conservar-se” (Flusser, 1998, p. 84). Muito diferente disso, ela “afirma que é da essência brasileira abrir-se para tal influência, não para copiá-la, mas para assimilá-la” (Flusser, 1998, p. 84). Por isso, na medida que o barroco é síntese e miscigenação, ele é também a potência capaz de realizar a originalidade brasileira.

ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, volume 1.

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BOORSTIN, Daniel J. **The Image: a guide to pseudo-events in America**. New York: First Vintage Books Ed., 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Barroco, Neobarroco, Transbarroco. In: DANIEL, Cláudio. **Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 2004. (Prefácio.)

CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. In: HERNÁNDEZ, Rafael; ROJAS, Rafael. **Ensayo Cubano del siglo XX**. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas (SP): Papyrus, 1991.

DUARTE, Rodrigo. A Pós-História de Flusser e a promessa do Brasil. In: COSTA, Murilo Jardelino da (Org.). **A Festa da Língua: Vilém Flusser**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010.

FLUSSER, Vilém. Barroco mineiro visto de Praga. In: **Jornal do Commercio**, 03 de abril de 1966. (Arquivo digitalizado.)

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2010a.

_____. **Fenomenologia do Brasileiro: em busca de um novo homem**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

_____. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2010b.

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

LIMA, José Lezama. *La Expresión Americana*. Edição por Irlemar Chiampi. México: FCE, 2005.

MARAVALL, Jose Antonio. *La Cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Madrid: Editorial Ariel, 1975.

MURRAY, Timothy. *Digital Baroque: new media and cinematic folds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. (ElectronicMediations, vol. 26.)

PERNIOLA, Mario. *Contra a Comunicação*. Tradução de Luisa Raboline. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2006.

_____. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó (SC): Argos, 2009.

_____. La società dei Simulacri. In: *Agalma: rivistadistudiculturali e distetica*, no. 20/21, 2011.

_____. *Ligação Direta: estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011b.

ROUANET, Sérgio Paulo. O Barroco ontem e hoje. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Escolas Literárias no Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

SARDUY, Severo. Barroco. In: *Obra Completa: edición crítica*. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid; Buenos Aires: ALLCA, 1999a, p. 1195-1262.

_____. La Simulación. In: *Obra Completa: edición crítica*. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid; Buenos Aires: ALLCA, 1999b, p. 1263-1344.