

**A RELAÇÃO ENTRE A LÍNGUA E A IMAGEM EM VILÉM FLUSSER**  
**THE RELATIONSHIP BETWEEN THE LANGUAGE AND THE IMAGE**  
**IN VILÉM FLUSSER**Rachel Cecília de Oliveira Costa<sup>1</sup>

Revisão: Alessandro José Padin Ferreira

**Resumo:**

Pretende-se mostrar a relação realizada por Flusser entre imagem e língua separando a história da humanidade em três grandes períodos, nos quais ou a língua ou a imagem preponderam como meio de comunicação privilegiado ou único, sendo eles: pré-história, história e pós-história. Dentro da análise desses três períodos privilegiamos o último, que corresponde à época atual e que mostra um problema comunicológico intrínseco, pois as imagens técnicas não são percebidas por nós como uma forma de linguagem. É dentro dessa perspectiva que pretendemos mostrar como língua, imagem e imagem técnica se relacionam, sendo todas elas formas de linguagem, mas com diferenças na forma de decifração de cada uma delas.

**Palavras-chave:** imagem; língua; imagem técnica.

**Abstract:**

We want to show the relationship held by Flusser between image and language separating the history of humanity into three major periods, in which the language or the image out as a means of communication privileged or unique, they are: pre-history, history and post-history. Within the analysis of the last three periods, we priority the last, which corresponds to the current season, and that shows an intrinsic communication problem, because the technical images are not perceived by us as a mean of language. It is within this perspective that we want to show how language, image and technical image are related, considering that all of them are means of language, but with differences in the way of deciphering each one.

**Keywords:** image; language; technical image.

---

<sup>1</sup> Professora de Filosofia e Comunicação Social pela PUC de Minas Gerais no curso de Comunicação Social e mestre pelo Departamento de Filosofia da UFMG na área de Estética, com orientação do Prof. Dr. Rodrigo Duarte. Ministra cursos na Faculdade Estácio de Sá sobre Roteiro para Cinema e Televisão e Produção. É professora de Filosofia para vestibulandos da UFMG e orientadora de visitas na Casa Fiat de Cultura. Trabalhou na Revista de Filosofia da UFMG *Kriterion* como assistente editorial.





### Considerações sobre as linguagens simbólicas

De acordo com Flusser, língua e imagem são duas dimensões da realidade que possuem a mesma função, a saber, o armazenamento de informação. Isso se torna perceptível quando visualizamos que se as imagens são conceituais e pretendem explicar algo da nossa realidade, se pretendem servir como parâmetro para que possamos entendê-la, elas se assemelham à língua, são dois códigos que estão profundamente ligados. Em contrapartida a essa tendência à constituição de uma memória que tem como objetivo um processo organizatório, o mundo é regido pela segunda lei da termodinâmica, a entropia<sup>2</sup>. A entropia é a tendência do universo rumo à desinformação, ou seja, ao não armazenamento de informação. Mas o homem é um ser histórico, constrói memória, age contrariamente ao processo entrópico (PH: 57). É o único ente que deliberadamente age contra esse processo no sentido de guardar informação, de obter memória, ou seja, ele é um "epiciclo negativamente entrópico"<sup>3</sup> (FCP: 45). O resultado desse armazenamento de informação característico do ser humano é a cultura (FCP: 46). Deste modo, a comunicação humana é a antítese da entropia, pois se realiza na contramão de um processo natural. Assim, a língua e a imagem são formas de conservação de informação, são criação de cultura (PH: 58).

Para explicar o termo cultura, Flusser faz uma análise de influência heideggeriana. É importante ressaltar que ele parece fazer uma analítica existencial, perguntando-se pelos modos de ser do *Dasein*, do ser aí, isto é, de um ente que é capaz de responder e questionar pelo ser<sup>4</sup>. Para tanto, ele argumenta que ao me encontrar no mundo estou cercado de coisas de espécies ontológicas diferentes. Algumas são obstáculos, como os objetos e as coisas inanimadas, outras são coisas com as quais posso lidar dialogicamente, seres humanos. Os objetos são obstáculos na vida contra os quais se é capaz de reagir,

<sup>2</sup> Uma das interpretações da segunda lei da termodinâmica explica que com o "progresso" da humanidade temos cada vez menos energias disponíveis, ou seja, existe no universo uma quantidade de energia X que vai se consumindo com a utilização e não se renovando, tendemos a um fim das reservas energéticas. A entropia na questão temporal caracteriza-se como algo inverso ao que conhecemos como progresso da humanidade. Isto é, quanto mais "progredimos", mais degradamos, um verdadeiro progresso, no sentido comumente utilizado, estaria na regressão total do tempo. O "progresso" é a diluição do todo, a degradação da natureza rumo a seu total consumo.

<sup>3</sup> A segunda lei da termodinâmica atesta que tudo na natureza "cresce, desenvolve e morre", são ciclos.

<sup>4</sup> HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*.





pode-se enfrentá-los descobrindo-se um ser frágil e fraco que aqui está para a morte, percebendo, assim, a diferença entre o ser humano e o objeto. O ser humano é algo provisório, um ser frágil que pode, através da percepção, lutar contra os objetos que o rodeiam não se deixando determinar<sup>5</sup>. Isso ocorre quando sou capaz de decidir pela morte, assim passo a existir autenticamente e passo a reconhecer os objetos para libertar-me deles, para superá-los. Ao libertar-me deles sirvo-me deles. Passo a ter uma vida autêntica, com presente, passado e futuro; ou seja, apreendo objetos, me utilizo deles e os supero. "O progresso da minha vida será uma libertação progressiva dos objetos determinantes e um aumento paulatino do terreno da liberdade"<sup>6</sup>. Ao apreender os objetos é possível distinguir dois tipos: objetos naturais e objetos de arte - natureza e cultura. Esses dois tipos de objeto podem ser diferenciados como duas regiões no mundo: a que está "diante da mão" - *vorhanden* - e a que está "à mão" - *zuhanden*. A primeira definição remete ao futuro, e por isso tem relação com a natureza, e a segunda remete ao passado, tendo relação com a cultura. Natureza é aquilo que iremos transformar, através da apreensão e da manipulação; e cultura é algo que já transformamos (VI: 26)<sup>7</sup>. Flusser separa cultura e natureza identificando a primeira com as ciências do espírito, ou seja, com aquilo no qual eu me reconheço; e a segunda com as ciências da natureza, isto é, com aquilo que desejo conhecer<sup>8</sup>.

O termo cultura pode ser entendido como a forma como manipulamos objetos, a forma de irmos contra a determinação do ambiente. Essa forma de manipular objetos é ordenada por modelos. E, modelos são "propostas de como devem ser os objetos depois de informados". Eles podem ser: epistemológicos, éticos e estéticos. "De modo que todo objeto cultural é, sob certo ângulo, "obra de arte", sob outro "objeto útil" (ético), e sob mais outro "objeto atestando determinado conhecimento" <sup>9</sup>.

<sup>5</sup> "Meditações sobre arte grega", p. 71.

<sup>6</sup> "Meditações sobre arte grega", p. 72.

<sup>7</sup> Deste ponto em diante o livro *Vampirotheutis Infernalis* será citado como VI.

<sup>8</sup> "Meditações sobre arte grega", p. 74.

<sup>9</sup> "Arte na pós-história". n.p.





A cultura é um modelo gerado e seguido por cada sociedade. Ela, ao mesmo tempo, o fabrica e o segue (PH: 57). "(...) São projetos de acordo com os quais o homem se projeta contra a sua situação para apreendê-la, compreendê-la e manipulá-la"<sup>10</sup>. Culturas são jogos, ou seja, um processo de realização das virtualidades contidas em nosso projeto cultural. O que distingue cada tipo de cultura é a quantidade de virtualidades a serem realizadas existentes em cada projeto; as que possuem um pequeno número de virtualidades a serem realizadas são culturas primitivas, e as que possuem um grande número são culturas desenvolvidas. Isso porque a quantidade de virtualidades caracterizam os tipos de existência possíveis em cada cultura. Vilém coloca que as mais desenvolvidas permitem uma maior sensação de liberdade, devido à gama de possibilidades disponíveis, de virtualidades a serem escolhidas no percurso da vida de cada ser humano; e as culturas mais primitivas possuem um número pequeno de virtualidades configurando uma existência limitada com relação à liberdade dos atos de cada indivíduo. Apesar dos projetos das culturas serem bastante extensos, eles têm uma finalidade, que é a realização constante das vidas dos participantes de cada uma. As culturas primitivas, devido à pouca quantidade de virtualidades do programa, são altamente realizadas, mas são também muito rígidas, já que não permitem muita escolha e, por isso, possuem uma temporalidade cíclica<sup>11</sup>. Enquanto a nossa cultura, por se realizar tão vertiginosamente, está se aproximando dessa rigidez e da estagnação do tempo<sup>12</sup>.

Para entendermos melhor a situação existencial da nossa cultura, é necessário que entendamos também como se dá a dinâmica cultural no ocidente. A sociedade ocidental é tecido comunicativo no qual o discurso e o diálogo coexistem, isto é, o conhecimento pode ser adquirido de forma objetiva, através do processo discursivo, e de forma intersubjetiva, através do processo dialógico. O processo discursivo se dá pela distribuição de informação, comunicação objetiva; e o processo dialógico se dá por elaboração de

---

<sup>10</sup>"Meditações sobre arte grega", p. 77.

<sup>11</sup> "O papel da arte em ruptura cultural".

<sup>12</sup> "O papel da arte em ruptura cultural"





informação, comunicação intersubjetiva; sendo que o último exige responsabilidade, porque possibilita resposta (PH: 57-8).

Para Flusser, as duas possibilidades comunicativas podem se realizar de mais de uma maneira. A comunicação discursiva pode ser realizada através de discursos: teatrais, piramidais, árvores e anfiteatrais (PH: 58). A partir disso, podemos perceber nessa subdivisão as quatro características ontológicas do discurso: responsável, autoritário, progressista e massificado, sendo que cada uma das formas tem uma correspondência nos tipos de discurso expostos acima (FCP: 46). O teatro é discurso aberto para diálogos, o agente tem atitude responsável frente aos receptores (PH: 59). Já no discurso piramidal o emissor é inacessível para o receptor, situação de obediência dos últimos. O discurso em árvore é composto por uma hierarquia de círculos dialógicos visando o progresso da humanidade (PH: 60). E o discurso anfiteatral é o discurso que traduz as mensagens dos vários canais produtores e as tornam acessíveis à massa (PH: 61). A segunda possibilidade comunicativa, o diálogo, pode se realizar de duas formas: circular e em redes (PH: 58). Sendo sua característica ontológica "responsável", pois, nesse caso, estou em relação direta com meu interlocutor. Essa é a base comunicológica do ocidente (PH: 60). As duas formas comunicativas se pressupõem e constituem o tecido comunicativo da nossa sociedade.

Quando uma dessas formas se sobrepõe à outra, isso significa que um período de crise se inicia (PH: 58). As formas de linguagem tanto representam como se interpõem entre o homem e o mundo, são mapas e biombos. São mapas porque explicativas e biombos porque escondem o significado. Quando uma função, a *tapadora*, se sobrepõe sobre a orientadora ocorre o desenvolvimento de uma nova forma simbólica (PH: 98). Assim o surgimento de uma linguagem sempre se dá devido a um problema de "ruído" na transmissão da informação, que faz com que cada etapa se encerre em detrimento de uma outra, na qual o ruído acaba e a forma anterior de linguagem passa a ser explicada pela mais nova. Para compreendermos o processo de desenvolvimento da cultura ocidental, é necessário que compreendamos as três etapas que a constituem, ou seja: pré-história, história e pós-história.





### Pré-história e a História

A pré-história é a etapa na qual a imagem pictórica é a forma de linguagem da sociedade. É o meio de comunicação utilizado para contrariar o processo entrópico, para armazenar informação. Mas, o que são essas imagens pictóricas? Qual a diferença entre elas e as demais imagens? Segundo Flusser, as imagens pictóricas são imagens tradicionais, geralmente realizadas por uma pessoa com auxílio de tintas ou quaisquer outros instrumentos que permitam o desenho e ou o preenchimento da imagem. A necessidade de diferenciá-las incluindo um adjetivo, se dá pelo motivo de que hoje existe mais um tipo de imagem, que será analisado posteriormente em nosso texto. As imagens pictóricas são pré-alfabéticas. Possuem apenas duas dimensões, são planas, em contrapartida às coisas que elas representam. "As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano" (FCP: 7). Devido a essa necessidade de transformação para a representação da imagem, temos as funções de codificação e decodificação: codificação da realidade em imagem e decodificação das mensagens em fenômenos (FCP: 7). Isso corresponde ao que Flusser chama "dialética interna da mediação" (PH: 98).

Somos capazes de realizar esse tipo de abstração por causa da nossa "imaginação". É ela a responsável pela codificação e decodificação das imagens, isto é, pela abstração e pela reconstituição das dimensões do espaço-tempo. Mas essa reconstituição das dimensões abstraídas resulta em um problema importante: o da facilidade de "compreensão" do que está representado pela imagem. A sua *superficialidade* permite que seja captada muito facilmente, apenas com o olhar. O problema é que isso não significa decifrar a imagem em questão, mas fazer apenas uma captação aparente de seu conteúdo. O entendimento completo do significado da imagem só é possível com a reconstituição das dimensões abstraídas no momento da realização da imagem, para tanto o observador deve realizar um *scanning* (FCP: 7). O *scanning* implica o estabelecimento de uma relação temporal entre os elementos da imagem. Deve-se fazer relações entre os elementos nela presentes, para que a intencionalidade tanto da imagem quanto do observador se juntem





e forneçam um significado consistente do que está representado (FCP: 7/8), pois "[o]s conceitos não significam fenômenos, significam idéias" (FCP: 10).

De acordo com Flusser, a temporalidade presente no processo de deciframento da imagem é uma temporalidade específica, já que o *scanning* é um olhar circular pela imagem, o que implica sempre num retorno aos elementos já vistos. A realidade da "consciência imaginística" <sup>13</sup> é uma situação, um contexto no qual o acontecido sempre retorna, assim como o tempo (PH: 99). É uma temporalidade do eterno retorno, e é através desse olhar circular que as relações significativas se estabelecem (FCP: 8). Assim, as imagens pictóricas são símbolos conotativos que representam o tempo do eterno retorno. Esse tempo é o tempo da magia. "O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis" (FCP: 8). Imagens são codificações de eventos e seu caráter mágico é imprescindível para sua compreensão. Suas relações estão vinculadas às características culturais do período de sua predominância. Assim, o mundo pré-histórico funciona de forma semelhante à imagem e, por isso, as imagens pictóricas são a representação da estrutura desse mundo.

E, como todas as outras mediações, a imagem pictórica possui uma dialética interna que inclui a possibilidade de comunicação ineficiente. Pois elas tanto representam como se interpõe entre o homem e o mundo. Na situação alienante de sobreposição da imagem sobre o mundo, os homens começam a se transformar em instrumentos das imagens (PH: 98), pois elas se tornam vazias, já não contém um conceito a ser decifrado pelo espectador. Por isso tornam-se tapumes, não permitindo a decifração do conteúdo da imagem (FCP: 10). Seu objetivo principal - o de representar o mundo - malogra, pois elas deixam de representá-lo e passam a escondê-lo (FCP: 9). O mundo se transforma em representação de imagens, o que provoca a inversão dos vetores de significação. Flusser coloca que essa situação de sobrepujamento da imagem em relação ao mundo se denomina idolatria. Ela implica na alienação humana, pois as imagens deixam de orientar e a imaginação se transforma em alucinação, ou seja, não há reconstituição das

<sup>13</sup> "Consciência imaginística" é uma expressão criada por Flusser para designar uma espécie de faculdade da imaginação, que é responsável pela codificação e decodificação das imagens.





dimensões abstraídas na imagem. Como já dissemos anteriormente, quando uma forma comunicativa deixa de explicar e passa a esconder o mundo surge uma nova, para restabelecer o processo e tornar a forma comunicativa anterior novamente utilizável.

Quando as imagens pictóricas começaram a se transformar em biombos, ou seja, quando sua função tapadora se sobrepôs à orientadora, a escrita foi inventada. Foi inventada para tentar desvendar os olhos alienados do homem pré-histórico e, obviamente, quem a inventou não tinha consciência disso (FCP: 9). Essa invenção aboliu o vazio da imagem pictórica, pois ao representar o mundo ela "des-aliena" o homem, tornando a imagem novamente representativa. A "linha do texto é consequência de uma dissolução do plano pictórico em linhas (...) <sup>14</sup>".

Assim, para Flusser, a escrita é abstração de três das quatro dimensões existentes na realidade, restando apenas uma, a dimensão conceitual. Por isso, decifrar textos é decodificar as três dimensões abstraídas, sendo o resultado da decifração de um texto uma imagem. O pensamento linear, conceitual, necessita mais da imaginação do que o pensamento imaginístico, pois são três as dimensões abstraídas. Desta forma, o texto está mais distante do que a imagem da realidade. Os textos nos levam a decodificar imagens e imagens nos levam a decodificar textos, isto é, o texto contém imagens, sua decifração implica a formação delas. "O texto dissolve a bidimensionalidade da imagem em unidimensionalidade, e destarte modifica o significado da mensagem" (PH: 98). Passa a explicar a imagem, pois ordena os símbolos das imagens como se fossem cálculos e os coloca em série de enumerações. A contraposição entre texto e imagem implica a decifração dos dois símbolos (FCP: 10). "Graças a tal dialética, a imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando" (FCP: 10), ou seja, escrita é meta-código de imagens e a imagem é meta-código da escrita. Deste modo, a história do ocidente pode ser percebida como dialética entre texto e imagem, "imagens ilustram textos e textos descrevem imagens" (PH: 99). A consciência imaginística trabalha em contexto de cenas bidimensionais, sendo a realidade uma situação. Já a consciência textual é um contexto de processos unidimensionais, e a realidade é um devir, o que gera

<sup>14</sup> "Depois da escrita"







a consciência histórica (PH: 99). Os primeiros escribas "des-mitizavam" imagens. Destarte, a escrita cria o tempo linear, pois sua decifração se dá de forma contínua, progressiva, diferentemente da circularidade da imagem pictórica. A linearidade passa a preponderar sobre o tempo da magia, o que configura a emergência de um tempo histórico. A consciência do indivíduo nessa etapa também é histórica, ou seja, progressiva. Sua realidade é um devir, ele vive em contexto de processos, no qual as coisas se desenvolvem progressivamente. Por exemplo, o clima (*Stimmung*) da indústria é o da esperança, que pode ser exemplificado pelo progresso.

As linhas escritas impõem uma estrutura específica no pensamento, que representam o mundo por meio de uma seqüência de pontos. Isto implica um ser-no-mundo "histórico" daqueles que escrevem e lêem linhas escritas. Mas, além disso, as superfícies sempre existiram, e estas também representam o mundo. Impõem uma estrutura muito diferente no pensamento, pois representam o mundo por meio de imagens estáticas. Isto implica um ser-no-mundo "ahistórico" daqueles que fazem e lêem estas superfícies (WR: 26). A sociedade moderna - período que Flusser utiliza para caracterizar a história - vive em ontologia de eventos, ou seja, vive em contexto de processos (PH: 153). A tradição religiosa eliminou os discursos teatrais provenientes da sociedade greco-romana, retornando ao discurso piramidal, no qual a igreja, instituição e, é claro, Deus, são os emissores (PH: 60). O clima de responsabilidade do teatro é trocado pelo da tradição e da alienação (PH: 61). Até o período final da Idade Média os servos viviam o tempo mágico e os aristocratas o tempo histórico. Foi com a invenção da imprensa e da escola obrigatória que grande parte da sociedade teve acesso à leitura, ou seja, à consciência histórica. Essa situação de acesso à escrita contribuiu para que as imagens passassem a pertencer aos locais ainda atualmente apropriados às belas artes, dissociando-as do cotidiano das pessoas, que se tornou repleto de textos. É um processo de "eliminação progressiva" das imagens da vida cotidiana, que caracteriza a dinâmica da idade moderna<sup>15</sup>. Com isso, o discurso religioso deixa de ser suficiente, pois ele estagna o tecido comunicativo,

<sup>15</sup> "Depois da Escrita"





dificultando o diálogo. Então, foi realizada uma reforma no processo comunicativo, instaurando um discurso em árvore, que é caracterizado por círculos dialógicos organizados hierarquicamente. Esse novo tipo discursivo permite que as relações de poder continuem existindo e que seja propiciado o desenvolvimento do tecido comunicativo (PH: 60).

A existência moderna é uma relação de cadeias causais. A imagem da causalidade dá impressão da possibilidade de liberdade, mas como as causas são variadas e os efeitos imprevisíveis, existe uma sensação de liberdade que é subjetiva; mas, no entanto, a relação de causa e efeito é mecânica. Como, então, se livrar da necessidade da causa e do efeito? (PH: 31). A desvinculação da sociedade de seu aspecto religioso tornou a ontologia moderna ausente de valores (PH: 31). Podemos perceber essa situação através da dúvida, característica desse período do pensamento filosófico. Ela se origina no *cogito* cartesiano, formulado por Descartes, que calca no ato de pensar, duvidar, a existência do homem. Assim, para Flusser, a fé é o estado puro do espírito, onde não existem dúvidas. A dúvida é o fim de uma fé (que é uma certeza), e que através do processo contínuo de duvidar que a caracteriza, pode gerar várias outras dúvidas. São elas que estimulam o pensamento, são o início de qualquer pesquisa, mas seu excesso pode levar ao ceticismo e à paralisia do pensamento. A dúvida leva à perda da inocência, à descrença. Através dela pode-se chegar a outra fé, mas essa já não é ingênua, é uma fé inautêntica (AD: 17)<sup>16</sup>. Descartes tinha fé na certeza cartesiana, não concebia duvidar da dúvida. Essa fé foi a certeza existente na Idade Moderna. Foi a partir dela que o cientificismo prosperou (AD: 18), pois a ingenuidade da dúvida cartesiana permite a fé no intelecto. Flusser argumenta que essa é uma dúvida inocente, já que existe uma crença na autenticidade da dúvida, isto é, no fato de que não se pode duvidar dela (AD: 18).

É a fé na coincidência de pensamento de um determinado tipo com o mundo que nos cerca. O primeiro artigo dessa fé reza: 'O pensamento lógico coincide com a realidade'. (...) A coincidência entre pensamento lógico e 'realidade' é incrível. Não pode ser acreditada. Nossa vivência no mundo a desmente a todo passo. No entanto, a nossa fé

<sup>16</sup> Deste ponto em diante o livro *A dúvida* será citado como AD.





aceita essa coincidência como um fato indubitável. É uma fé autêntica, porque crê *quia absurdum*. Mas ao dizer que a coincidência é incrível, coloquei o presente argumento em terreno estranho à fé da atualidade. A 'nossa' fé não é a fé do presente argumento. Como consegui essa ironia? Evidentemente porque nossa fé permite, em seu estágio atual, que seja abandonada. Abriu fendas. Por uma dessas fendas escapou-lhe o presente argumento. Uma fé que abre fendas é uma moradia incômoda e perigosa (DR: 33). O desenvolvimento do discurso em árvore levou a um grande número de ramificações que elaboraram códigos próprios, o que tornou uma ramificação incomunicável com as outras e com os leigos, tornando-se absurdo como método de comunicação. Juntamente com o discurso em árvore, a dúvida também se tornou absurda. Seu desenvolvimento desencadeou a dúvida da própria dúvida, a dúvida da autenticidade da dúvida (AD: 18), que caracteriza a crise do pensamento ocidental. O duvidar da própria dúvida é uma oscilação entre o nada e a ingenuidade, mas até desses estados se duvida. Flusser argumenta que essa dúvida é absurda (AD: 18), pois se só há dúvidas chega-se a duvidar de si mesmo, do ato de pensar. A dúvida da dúvida é uma dúvida absurda, pois promove a descrença no intelecto humano (AD: 23). Esse é o campo onde ocorrem pensamentos, um espaço dinâmico de conceitos, e como o pensamento é realizado através de conceitos, ele é articulado pela língua (AD: 22). Isso leva a civilização ao beco reservado a Sísifo (AD: 19). A inautenticidade da dúvida implica na dúvida do próprio ato de duvidar. Um pensamento se segue a outro porque um duvida do outro (AD: 19). A dúvida da dúvida não dá descanso, é um pouco a situação abordada por Camus, na qual Sísifo, na situação em que se encontra, se pergunta "porque não me mato?". Camus, no entanto, ainda conserva uma certa fé na dúvida, não concebendo plenamente o seu caráter duvidoso. Até pouco tempo atrás, esse beco sem saída existia apenas em pensamento, não existia como vivência. Quem vivenciava a situação era considerado louco. Na atual circunstância essa "dúvida da dúvida" está sendo vivenciada e ameaça o esvaziamento do conceito de realidade (AD: 20) Esse esvaziamento ajuda a piorar a situação em que nos encontramos, fazendo com que as pessoas duvidem do próprio intelecto. A dúvida cartesiana, ingênua, com sua fé no intelecto, deu refúgio à realidade dentro do intelecto (AD: 20-21): a Idade





Moderna formou uma civilização idealista. Mas a "dúvida da dúvida é a intelectualização do intelecto, o que leva ao niilismo. Vivenciamos existencialmente essa situação, mas ela é absurda, insustentável" (AD: 21). Existem reações contrárias, mas são todas tentativas frustradas de reavivar conceitos já ultrapassados, fés que já são inautênticas (AD: 22) A partir do momento em que a fé na dúvida é perdida, passamos a duvidar do nosso próprio intelecto, o que resulta em niilismo (AD: 22). Portanto, se o niilismo é proveniente da descrença no intelecto, ele provoca a produção de textos vazios, gerando a "textolatria". Devido a isso, os textos começaram a se tornar inimagináveis, não cumpriam mais o papel de "des-alienar" os seres humanos (PH: 100). Deixaram de ser mediações e passaram a ser biombos, a não representar uma imagem após sua decifração, e como as imagens são o fim último dos textos, não explicam mais nada (FCP: 17). "A dúvida da dúvida duvida, compreensivelmente, do espanto, e por isso mergulha a conversação ocidental na repetição tediosa"<sup>17</sup>. Uma situação como essa "implica o naufrágio da história toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos" (FCP: 11).

Dessa forma, a cultura estava dividida em três: a dos textos baratos - produzidos indistintamente -, a das imagens dos museus - guetos - e a das teorias científicas - que só eram inteligíveis dentro do círculo dialógico específico no qual surgia. Uma cultura assim dividida não pode sobreviver (FCP: 17). Por isso, a imagem técnica surge com o intuito de tornar os textos novamente imagináveis e reunificar a cultura. O surgimento desse novo tipo de imagens se dá devido à necessidade de estimular a imaginação da sociedade. Assim como o texto foi "contra" as imagens pictóricas, essa nova imagem vai "contra" os textos para acabar com a textolatria (PH: 101), tornando novamente a imaginação utilizada. "Ou seja, as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e

<sup>17</sup> KRAUSE, G. B. *A dúvida de Flusser*, p 278.





vivência política todos os dias" (FCP: 18). Elas têm o objetivo de contestar o domínio da consciência histórica<sup>18</sup>.

### Pós-história

As imagens técnicas<sup>19</sup> são imagens produzidas por aparelho, imagens pós-alfabéticas (PH: 98). São produtos de escrita digitalmente codificada. São, portanto, produtos indiretos de textos, "o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais" (FCP: 13). Flusser coloca que a principal diferença entre a imagem técnica e a imagem pictórica consiste no fato de que a última é a representação da realidade e a primeira é representação de textos científicos. Através dessas novas imagens estão conceitos científicos (FCP: 11), que "transforma(m) conceitos em cenas" (FCP: 39). A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente (FCP: 16). Têm o papel de re-imaginar o mundo, retirando a importância dos textos e conseqüentemente da história. Esse foi, exatamente, o papel da escrita quando foi inventada. A invenção dos dois códigos tem a mesma importância histórica (FCP: 17).

As novas imagens são uma abstração de terceiro grau, isto é, primeiramente são abstraídas três dimensões da realidade, para que origine um conceito, depois é feita a reconstituição de uma das três dimensões, com o intuito de originar uma imagem. Elas são uma espécie de "imagem-texto", a tentativa de reproduzir o efeito das duas abstrações anteriores. São historicamente representantes de um tempo pós-histórico, e ontologicamente são a codificação de textos que, por conseguinte, codificam imagens (FCP: 13). Assim, elas não são representações, mas projetos a serem executados<sup>20</sup>. O nível existencial das tecno-imagens é o nível da consciência pós-histórica (PH: 101). As imagens técnicas estão sobrepujando os textos, pois são simbólicas e possuem o texto como finalidade. Então, para Flusser, a classificação que Charles Sanders Peirce realiza da

<sup>18</sup> "Depois da escrita"

<sup>19</sup> A utilização do termo fotografia não restringe o que está sendo dito sobre ela apenas a esse tipo de imagem, mas pode ser utilizado para todos os outros tipos de imagem técnica existentes e a serem inventadas em um futuro próximo.

<sup>20</sup> "Depois da escrita".





fotografia não é pertinente, pois ele a classifica como índice, não como símbolo. Índices têm uma vinculação ativa com o objeto representado, ou seja, o referente real é a causa da fotografia. O que, segundo nosso autor, não é pertinente, já que as fotografias deveriam ser classificadas como símbolos de acordo com a própria nomenclatura peirceana. Mas isso acontece, pois "[e]las são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas" (FCP: 13). Essa característica confere às imagens técnicas uma realidade, uma objetividade, que elas, na verdade, não possuem. "A prova disto é simples: gasta-se muito mais minutos para se descrever o que foi visto em uma imagem do que para vê-la" (WR: 23). As tecnoimagens não são simbólicas como as imagens tradicionais. Pretendem que são sintomáticas, "objetivas". A diferença entre símbolo e sintoma é que o símbolo significa algo para quem conhecer o convênio de tal significação, enquanto o sintoma está ligado causalmente com seu significado (PH: 101).

O mundo parece ter uma relação de causa e efeito com as imagens técnicas fazendo com que se tenha a idéia errônea de que a imagem não é um símbolo. Isso incorre em problema, pois tende-se a olhar para as imagens e enxergar a realidade, não a imagem, não conseguindo, assim, diferenciar entre essa e aquela. A imagem técnica possui uma magia interna, como as imagens tradicionais, já que o *scanning* também faz parte de seu deciframento, mas sua magia é "projetada sobre o mundo" (FCP: 15). "O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é 'o mundo', mas determinados conceitos relativos ao mundo (...)" (FCP: 14/15). Como são símbolos produzidos por aparelhos (PH: 101), sua decifração é a reconstituição de textos. E elas são conceitos (FCP: 13). Há a impressão de não haver mediador na imagem técnica, mas existe uma "caixa preta"<sup>21</sup>, entre a realidade e a imagem. Nas imagens tradicionais é fácil perceber que são símbolos, pois existe um ser humano entre a realidade e a imagem pronta. A realidade passou pela cabeça de um ser humano e foi transformada em imagem. Já na imagem técnica, apesar de existir um

<sup>21</sup> "O termo "caixa-preta" veio da eletrônica, que o usava para designar parte complexa de um circuito eletrônico omitida intencionalmente no desenho de um circuito maior e substituída por uma caixa (box) vazia, sobre a qual se escreve apenas o nome do circuito omitido" (KRAUSE, G.B.. "A Arte de Escrever com Luz: Memória, Fotografia e Ficção").





ser humano e um aparelho entre ela e a realidade, a simbolização é questionada. E o problema deste questionamento está na caixa-preta, pois só sabemos qual é o *input* e o *output* do aparelho, não sabemos decifrar a imagem, não conhecemos os mecanismos da caixa-preta. Na verdade, somos analfabetos no deciframento de imagens técnicas.

Flusser argumenta que as fotografias em preto e branco são mais facilmente classificadas como símbolos do que as fotografias tradicionais. Qual é a diferença existente na percepção da imagem em preto e branco que acarreta em sua simbolização? Apenas a quantidade de cores? Isso acontece porque o preto e o branco são situações- limite, desse modo, se o mundo fosse realmente preto e branco tudo seria logicamente explicável (FCP: 38). Na revolução industrial o mundo era cinza, ou seja, de nuances entre o branco e o preto, que representam o código linear (PH: 97). As fotografias em preto e branco explicitam as visões maniqueístas do mundo, nas quais os extremos são colocados como parâmetro: ciência, ideologias etc. Esse tipo de fotografia mostra todos os conceitos dos quais as cenas registradas derivaram (FCP: 39). Atualmente o mundo é colorido e bidimensional. As superfícies são resplandecentes, "irradiam mensagens" (PH: 97). O problema é que as cores são tão teóricas quanto o preto e o branco (FCP: 40). A cor que o aparelho retrata é uma cor derivada de conceitos que estão em seu programa. As cores disponíveis no aparelho e na película são limitadas. Quando se aperta o "gatilho" frente a uma determinada situação se está sujeito à codificação que a caixa-preta fará dela, por isso quando você vê uma fotografia não vê a realidade, mas teorias científicas em forma de imagem. A fotografia em cores é, na verdade, mais abstrata do que a em preto e branco. Se fotografias são imagens programadas (FCP: 40), então o que é decifrar uma fotografia?

Determinada fotografia só pode ser decifrada quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. No confronto com determinada fotografia, eis o que o crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do





fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder tais perguntas é ter critérios para julgá-la (FCP: 42).

A função da crítica é mostrar como as intenções de um e de outro são mostradas na imagem. É a existência do desvendamento dessa ambigüidade que permite que o homem se sobressaia no mundo codificado (FCP: 43). O fato de *o fotografar* ser ato democrático passível de ser feito por qualquer um não implica que todo mundo saiba decifrar fotografias. Na verdade, a maioria delas é analfabeta em deciframento (FCP: 53). "O aparelho propõe um jogo estruturalmente complexo, mas funcionalmente simples" (FCP: 54). Fotografa-se automaticamente. Por exemplo, fotografias em 3x4 não se dirigem à pessoa fotografada, mas ao aparelho. O "(...) formato, cor, fundo e iluminação" (PH: 122) são programados pelo aparelho (PH: 123). Por causa dessa automaticidade, quem fotografa na verdade é o aparelho, não a pessoa que aperta o botão (FCP: 54). Quanto mais gente fotografar menos gente saberá decifrar fotografias, já que quem fotografa pensa saber fazê-lo.

Quando uma fotografia é colocada para ilustrar uma revista ou um jornal, o texto deixa de ser importante, deixa de ser aquilo que dá entendimento à imagem. As relações se invertem. É ela que dá entendimento ao texto (FCP: 55). "Tal inversão da relação 'texto-imagem' caracteriza a pós-indústria, fim de todo historicismo" (FCP: 56). A inversão do vetor de significação que a imagem técnica realiza é a modificação dos conceitos de realidade e idealidade (FCP: 34). A fotografia passou a significar um pensamento, isto é, a inversão dos vetores de significação (FCP: 64). Não existe uma questão metafísica a ser feita. O que acontece é que, antes de virar fotografia, esse algo é uma virtualidade, após apertar o botão ele se transforma em realidade. O aparelho realiza a virtualidade e o fotógrafo é apenas um funcionário do aparelho. Os analfabetos eram excluídos da cultura até há muito pouco tempo, mas após a inversão que colocou os textos dependentes das imagens eles passaram a participar dela (FCP: 56). É a imagem que guia a leitura do texto. A pessoa vê a imagem e lê o texto de acordo com o que viu na imagem. "O vetor de significado se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto" (FCP: 57). A realidade está na imagem não no que acontece de verdade (FCP: 57). Desta forma, o







papel no qual a fotografia é distribuída não tem valor, é apenas um meio para que a imagem possa ser visualizada. Assim, a questão da unicidade da obra já não tem mais sentido. As fotografias podem ser reproduzidas *ad infinitum*. Seu valor não está no meio no qual está sendo distribuído, mas na informação que possui (FCP: 47). A transformação dos valores se mostra primeiro na fotografia, mas já se expandiu para os outros campos. O poder também mudou de lugar, não está na mão de quem possui bens, mas de quem produz as informações (FCP: 48). O que importa atualmente é a distribuição da informação, para que ela seja corretamente recebida e interpretada. Para isso existem diversos canais na sociedade, cada qual atribui um significado diferente à imagem (FCP: 49/50). Essa atribuição de realidade desemboca no que estamos vivendo atualmente, a supremacia das imagens em relação aos textos. O nosso mundo está funcionando em função delas. A nova magia das imagens técnicas não se assemelha à magia pré-histórica, que visa modificar o mundo, ela visa modificar os nossos conceitos sobre o mundo exterior. Os conceitos de imagem, programa, aparelho e programação remetem ao eterno retorno (FCP: 71-2). A magia atual é a programação dos receptores para comportamento programado (FCP: 16). As tecno-imagens incutem um tempo mágico pós-histórico, ou seja, que tem história como pretexto. As imagens transformam a realidade em contexto programado (PH: 103). Essa inversão "caracteriza o mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento" (FCP: 33).

O desenvolvimento da produção de imagem técnica resultou em problemas para a comunicação. As mensagens, antes complexas, passaram a ser decifradas e repassadas a leigos, o que deu origem ao discurso anfiteatral. Foram criados aparelhos que transcodificam as mensagens em códigos simples e pobres e as irradiam, informando a todos. Para que funcionemos adequadamente, reprimindo nossa consciência histórica. Essa é a comunicação de massa (PH: 61). Assim, Flusser argumenta que as imagens técnicas não cumpriram o seu papel. Além de não reunificarem a cultura, não permitiram aos textos se tornarem imagináveis, mas ao contrário, falseiam o conhecimento, transformando a sociedade em massa amorfa (FCP: 18). Para Flusser, essa crise deve ser visualizada no contexto comunicológico: sem espaço para a política ela parece insolúvel





(PH: 63). A reformulação do tecido da sociedade é tarefa política. Já que vista externamente essa crise é estrutural, torna-se necessária a existência de espaço para a intersubjetividade. É preciso mobilizar a nossa consciência crítica, para que consigamos perceber o que está por trás da programação (FCP:58).

### **Bibiografia:**

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

*Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.  
. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. *Da religiosidade: a literatura e o seno de realidade*. SP: Escrituras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Writings*. Org. A. Ströhl. London 2002. University of Minnesota Press.

Texto recebido em 07 de fevereiro de 2008

*Text received on February 07, 2008*

Texto publicado em 01 de março de 2008

*Text published on March 01, 2008*

