

A comunicação como uma caixa preta. Propostas e insuficiências de Vilém Flusser

Ciro Marcondes Filho

RESUMO

Vilém Flusser revolucionou os estudos de comunicação ao propor que as imagens da atualidade não têm qualquer relação com as imagens antigas. São imagens técnicas, significam conceitos, remetem a fórmulas matemáticas e a cálculos. Elas excluíram os poderes da palavra e hoje somos cada vez mais programados por elas. Por isso, nossa estratégia contra esse novo domínio deve centrar-se dentro do campo da imagem e está nas mãos dos “imaginadores” a nossa chance de democracia. Mas Flusser não consegue desvencilhar-se da ambigüidade de sua proposta: aposta na intencionalidade num mundo em que, segundo ele mesmo, a ação humana é mera função matemática de duas variáveis e a vontade desaparece num mar de ondas e partículas casuais. Nas redes, o diálogo, que para ele tem poderes políticos efetivos enquanto possibilidade de democratização, tende à ingenuidade de se tomar acesso numeroso por participação, crítica e proposições qualitativas.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da comunicação. Imagens técnicas. História da comunicação. Democratização da comunicação.

1 Não passamos de bolhas provisórias

Vilém Flusser, apesar de ter nascido em Praga e seus antepassados terem habitado a cidade por mais de mil anos, foi educado na cultura alemã e, segundo suas palavras, há muito tempo participa ativamente dessa cultura. Pode-se considerá-lo, portanto, membro da geração de críticos alemães da comunicação, da mesma forma como Günther Anders, Friedrich Kittler e Dietmar Kamper¹.

Do ponto de vista intelectual, Flusser situou-se originalmente na fenomenologia, especialmente em sua derivação heideggeriana, podendo-se dizer que tendia mais para Anders do que para McLuhan² – numa posição “[...] entre conjecturas etimológicas de Heidegger e exageros metódicos de Anders” (HARTMANN, 2000). Dizer que seu pensamento era fenomenológico é o mesmo que dizer – como já o fizeram antes dele Brecht e Benjamin – que os equipamentos técnicos poderiam ser apreendidos segundo sua intencionalidade, isto é, como meios passivos mas que podem ser igualmente ativos. De McLuhan, Flusser incorporou a substituição da Galáxia de Gutenberg pela aldeia global, passagem essa, contudo, que só lhe interessava como exemplo de seu tema principal: a importância da mudança do código dominante na história da comunicação.

Mas seu pensamento foi amadurecendo para a “filosofia do projeto”³. A filosofia, para Vilém Flusser, não poderia mais proceder de forma discursiva, ela teria que se adequar aos novos tempos da imagem. Se no final do século XIX, na discutível *tournant linguistique*, a filosofia não ocorria mais *sobre* uma língua mas *com* a língua, a filosofia mediática deveria ser agora, segundo ele, um filosofar *com* os meios de comunicação. Saindo da fenomenologia clássica, Flusser vai dizer, em seu *Elogio da superficialidade*, de 1993, que nós não *percebemos* a realidade mas, antes, que a *construímos*, ou então, que processamos o percebido como realidade. Quer dizer, não alteramos nada de dado mas realizamos possibilidades colocadas.

Esse ponto de chegada teórico, modelo em que apostou Flusser decididamente em seus últimos escritos, deve ser aqui melhor precisado. Para Vilém Flusser, o pensamento operou uma revolucionária virada epistemológica após as descobertas da física de Maxwell e Faraday, momento em que caiu por terra a crença na existência de uma partícula material última da natureza. Os antigos se interrogavam sobre esse elemento último da natureza, que poderia ser o ar, a água, o fogo, os números, os átomos. Algo deveria conter a matéria primeira, original, responsável pela formação de todas as outras. A revolução empreendida por Faraday e Maxwell foi a descoberta de que nada disso existe, de que tudo não passa de campos eletromagnéticos. Toda a materialidade não é mais do que construção perceptiva. A partir daí, Flusser deduz que não encerramos dentro de nós nenhum núcleo sólido, nenhuma identidade, nenhum ego, espírito ou alma. Ao contrário, estamos imersos num campo psíquico coletivo do qual aparecemos como bolhas provisórias que adquirem, processam e repassam informações para logo depois submergirem novamente.

A mudança de paradigma é exemplificada em algumas “fotos epistemológicas” que Flusser nos expõe em seu livro *Absolute* (FLUSSER, 2003, p.80-84). Por exemplo, hoje já não mais pensamos nos objetos como presença sólida ou maligna em torno de nós, como coisas que referem-se a nós, que nos condicionam, mas, antes, em partículas que ficam vibrando no vazio – tanto no ambiente externo quanto dentro de nós – e que nós processamos de alguma forma essa vibração. Tampouco ainda pensamos atualmente num mundo em que matérias são movidas por forças – por exemplo, que estrelas são movidas por gravitação ou que limalhas de ferro são movidas por magnetismo – mas, ao contrário, que estamos submersos em campos de ondas (campos flutuantes, ondulantes), em cujos vales havíamos imaginado até hoje as coisas materiais. Igualmente deixamos de pensar que a vida na terra consiste em organismos que trabalham ou que lutam juntos mas passamos a pensar que há um volume aquoso ondulante (biomassa) que cobre a superfi-

cie terrestre e que suas gotículas (células embriões) contêm informações genéticas (partículas ordenadas em cadeias), gotículas essas que continuamente se dividem e, nesse processo, informações ocasionalmente são transportadas de forma errada, sendo os organismos, em realidade, formações anômalas a partir desses erros.

Achávamos, continua Flusser, que processos mentais (percepções, idéias, sensações, desejos, noções, decisões) eram unidades, quando se trata de computação de elementos pontuais processados nas sinapses nervosas do cérebro. Pensávamos que as culturas específicas que constituem nossa vida seriam estruturas autônomas, mas não, estamos imersos num campo ondulatório de culturemas dos quais elevam-se culturas isoladas por meio da computação e imergem novamente, sem sabermos se isso ocorre por acidente ou intencionalmente.

Vilém Flusser diz que essas “fotografias” são cópias de cálculos e modelos para manipulação e que por meio delas pode-se construir artificialmente objetos, matérias, seres vivos, inteligências, identidades, culturas. São exemplos da nova forma imaginativa de que agora dispomos. Mas há ainda outras “fotografias”, menos nítidas que as anteriores. Elas referem-se à sociedade e dizem que esta não é mais um grupo de pessoas que estão em relações entre si mas que as pessoas vivem num campo de relações inter-subjetivas, numa rede oscilatória, que continuamente se amarra e se desamarra. Assim, o engajamento político deixa de ser a tentativa de mudar a sociedade ou os homens para ser o ato de programar (pela tecnocracia) ou desprogramar (pelo terrorismo) o campo social relacional. Uma outra fotografia diz que não nos encontramos mais numa corrente (corrente causal ou tufo de leis e prescrições) nem que a liberdade seria libertarmo-nos dessas amarras mas que estamos num caos de acasos e a liberdade seria a tentativa de dar forma ou sentido a este caos. Por fim, não é certo, diz ele, que percebemos o mundo e nós mesmos como “realidade”; o fato é que processamos o percebido como sendo realidade, quer dizer, não vemos em nossa vida um movimento que altera realidades mas, antes, uma

tendência de realizar possibilidades dentro e em torno de nós.

Na obra *Absolute*, Flusser desenvolve (FLUSSER, 2003, p.7-21), um diálogo com Florian Rötzer sobre sua (de Flusser) posição filosófica. A conversa ocorreu em 1991 e versou sobre filosofia, método e ética. Flusser afirma aí que o método de pensar se transforma, que não podemos mais nos satisfazer com o procedimento causal e precisamos ver os fenômenos como produtos de um jogo de acasos. Pensamos de forma antiga, diz ele, como se pensava desde a Renascença até o iluminismo. Mas a filosofia não foi sempre discursiva, pois há também uma filosofia matemática, a análise lógica, o neopositivismo. De algumas décadas para cá tem-se observado um novo desenvolvimento, o fato de as pessoas começarem a filosofar com imagens. Temos imagens numéricas, diz Flusser, que permitem visualizar formas platônicas de pensamento.

Rötzer contra-argumenta dizendo que filosofar com imagens significa fabricar cenas mas não se pode fundamentar nem explicar nada, atos estes que foram até hoje normativos para a filosofia. Mas Flusser insiste que esse é um método a ser abandonado: não se trata mais de causa e consequência, mas de acaso e necessidade; deve-se permitir ao pensamento saltar de surpresa em surpresa e ver as coisas de um ângulo oposto, como o polvo, diz ele, que vê o mundo a partir das perspectiva do fundo do mar. Não se parte nem de cima (da transcendência) nem de baixo (da estrutura), parte-se *da lateral*. Há espaços e tempos alternativos se trabalharmos com uma técnica que nos permite tanto projetar cenas que podem ser pelo menos comparadas em concretude àquelas percebidas pelos sentidos, quanto filosofar alternativamente. Todas as realidades são virtuais, a realidade é um conceito-limite ao qual podemos nos aproximar mas nunca atingir. Por isso, o par não deve ser real/fictício mas concreto/abstrato, pois este último permite graduar a observação.

Flusser tampouco concorda plenamente com o construtivismo radical (por exemplo, Luhmann: os meios de comunicação mostram como realidade o mundo que eles mesmo construíram, mas isso não é o mundo, pois este é

inapreensível), que diz “nós construímos o mundo”, pois, para ele, esse “nós” não existe. O construir o mundo, de um lado, leva ao construir o nós, de outro, pois há, segundo ele, uma zona neutra do construir. Podemos dizer, exemplifica Flusser, “Um pastor pastoreia um rebanho”, ou então “Um rebanho é pastoreado por um pastor”, que são a forma ativa e a forma passiva de um mesmo ato. Os construtivistas acreditam na primeira, “nós pastoreamos as ovelhas”, os positivistas, no contrário: ovelhas são pastoreadas. Mas há uma terceira forma, complementa Flusser: “Há um pastorear de pastores e ovelhas”, quer dizer, há pastores e ovelhas que estão, um com o outro, numa relação de pastoreio, ou, dito matematicamente, como função: $F(xy)$. O eu nunca pode estar só, ele sempre vai precisar de um tu, dos quais surge um “nós”, o que não é o mesmo que a primeira pessoa do plural, adverte Flusser, mas algo como uma quarta pessoa do singular, um nós como oposto do *id*.

Por isso, diz Flusser que nós não estamos no mundo, como imaginaria o construtivismo, mas no campo de possibilidades do qual forma-se um mundo. Nesse mundo, as pessoas já não se encontram, como o faziam antes na Ágora antiga. Não se sai mais do espaço privado para se ir ao espaço público. A revolução das comunicações inverteu a corrente e agora só há cabos reversíveis e comutações entre diferentes homens. O ego tornou-se apenas um nó de relações. Participa-se de múltiplos nós e nossa vivência será tão intensa quanto o volume de redes em que participarmos. Cada um, diz Flusser, ao estilo da teoria dos sistemas, é um sistema fechado mas, adverte, eu, como um quantum posso pular de um sistema para outro.

Na nova sociedade, as formas sedentárias (a casa, o estábulo, o campo, a montanha, o rio) não são mais funcionais, pois começamos a nos nomadizar, diz Flusser na mesma obra *Absolute* (FLUSSER, 2003, p. 192). Nômades são pessoas que vão atrás de algo, cujo andar não termina quando se alcança a meta e esta é apenas uma estação intermediária, sendo que seu método é “andar sem meta”. É o oposto, diz ele, da situação pendular do sedentário,

que está sempre se movendo entre o público e o privado. Os sedentários falam do vagar errante do nômade e aí se equivocam, pois consideram a lei do pêndulo mas não a da curvatura. Assim, diz ele, é como se considerássemos a lei da queda livre das pedras mas não o sopro do vento.

O vento, continua, é para os nômades como é o solo para os sedentários. Para estes últimos, o vento é incômodo, pois eles o percebem, o ouvem, o sentem, mas o vento não pode ser apanhado, ele é inapreensível. No passado, falava-se dos acontecimentos sem solo, incaptáveis, como *ruach*, *pneuma*, *spiritus*; hoje, fala-se da cultura imaterial, do *software*. No passado, continua Flusser, o vento era uma “voz que chamava”, uma vocação (como ato de chamar); hoje, faz parte de suas características o fato de ele moer o solo que pode resultar em grãos, de ele *calcular* (de cálculo = pedra), dispersar e, assim, acumular em dunas (computar). Tornamo-nos nômades, conclui ele, não porque o vento atravesse nossa casa perfurada mas, principalmente, porque ele viaja dentro de nós (*in uns hineinfährt*).

2 O surgimento das imagens em geral e das imagens técnicas

Vilém Flusser atribui atualmente à comunicação o papel que antes era o da filosofia, fato esse que combina com sua declaração anterior, de que hoje só se pode filosofar *com* os meios de comunicação. Mas a comunicação não é apenas o ato de atrelar frase a frase a partir de uma memória, como sugeriu Niklas Luhmann; ao contrário, Flusser atribui a ela também uma busca filosófica, existencial, de sentido. Uma teoria da comunicação, por exemplo, só tem em comum com a sociologia e a psicologia o fenômeno mas não o método, visto ser ela uma disciplina “semiológica” (aspas são dele), quer dizer ela vai atrás da busca do sentido: da intenção de esquecer o sem-sentido e a solidão de uma vida para a morte.⁴Ela é, assim, um fenômeno da busca da liber-

dade, busca essa apoiada num conceito de diálogo, que Flusser extrai de Martin Buber.

O eixo de todas as principais transformações na história da comunicação são os *códigos*. Código visual das imagens tradicionais, código linear da escrita, código das imagens técnicas:

Imagens tradicionais>	Código linear da escrita>	Código das imagens técnicas
ação> observação imaginadora>	explicação conceitual>	acionar do botão computante
gestos e sons> imaginação> representação bidimensional>	alfabeto>	pós-alfabeto

Quadro 1 – Evolução dos códigos

A história da civilização, diz Flusser, pode ser esquematizada pela crescente redução das dimensões: de quatro dimensões para uma única dimensão. Nos primórdios, a vivência concreta dos homens ocorria num espaço quadridimensional; depois, quando ele começa a pegar e tratar os materiais, fabricando facas a partir de pedras, esculpindo figuras, ele entra numa situação tridimensional. Com o *homo sapiens* desvenda-se o olhar e o imaginar, representam-se imagens tradicionais em cavernas e isso é feito em plano bidimensional. A seguir, continua Flusser, 4 mil anos atrás, cria-se uma zona de mediação entre os homens e as imagens – os textos lineares unidimensionais – atribuíveis à sua própria observação. É a fase do entender, do contar; é a “fase histórica” (Homero, *Bíblia*). Mas, chega uma hora em que os próprios textos tornam-se insuficientes, já não permitem a transmissão de imagens, tornando-se “não-visuais”, como diz Flusser. Decompõem-se em elementos pontuais que precisam ser recuperados. Trata-se da fase do calcular e do computar. (FLUSSER, 1999, p.10-11)

Iniciemos com o pônei de *Peche-Merle*. Diante do animal, o homem re-

cua, observa, registra a imagem rapidamente vista na memória da parede e o faz para que outros reconheçam o animal visto. Não é um movimento de um lugar para outro mas de um lugar - proximidade do pônei - para um não-lugar – a imagem do pônei. No momento em que ele estica as mãos em direção ao mundo, quando ele “age”, o mundo passa a ser dividido em duas regiões: a dos objetos (que são “compreendidos”) e a do sujeito humano (“que os compreende”). O homem torna-se *sujeito* diante de um objeto observado; não está mais simplesmente no mundo junto com as outras espécies (não mais *insiste* no mundo), agora ele se retira dele (ele *ek-siste* em relação ao mundo). Flusser chama essa capacidade de retirar-se, de tornar-se sujeito, de existir, de *capacidade imaginativa*. Com ela, o mundo deixa de ser algo palpável, contra o qual homens se batem, mas torna-se “aparecimento” que homens percebem. Surge a dúvida: seria esse mundo fenomenal de fato objetivo? Possivelmente não, mas permitia “visões gerais”, como ver a floresta antes de topar com uma árvore. O animal era desenhado para servir como orientação para ações futuras (por exemplo, para a caça de pôneis), mas não basta reproduzir um animal, é preciso que ele seja codificado, transformado em símbolo, entendido pelos demais. Da reprodução subjetiva tem que se passar ao reconhecimento intersubjetivo, o que não impedia que a interpretação fosse múltipla e diversa (conotativa). Os objetos são conformados por ele, são “informados”; surge a cultura. Mas as mãos não estão sozinhas, continua Flusser, elas agem sob o controle dos olhos. A coordenação mãos e olhos, agir e observar, é a mesma da teoria e prática. Os olhos, diz Flusser, vêem superfícies dos objetos e além deles, num campo maior em que as mãos não tocam, eles vêem contextos, constroem modelos para uma ação posterior. É a “visão de mundo”. O universo das imagens tradicionais surge daí. (FLUSSER, 2003, p. 72ss).

As imagens apresentam situações. Apanha-se uma situação e ela é alterada por meio das imagens. Apanhar e agir são conseqüência de idéias e, pelo fato de as imagens serem bidimensionais, continua Flusser, as idéias comportam-se em

relação às imagens de forma circular, isto é, umas obtêm seu significado das outras, que, por seu turno, concedem significado àquelas. Uma relação recíproca de significação desse tipo chama-se “mágica”. Para se retornar às situações desprovidas de imagens é preciso, portanto, desmagicizar (*ent-magisieren*) as ações, retirá-las do contexto imagético e colocá-las em outra ordem. A dificuldade aí, comenta Flusser, é que as imagens não são captáveis, elas não têm profundidade, elas são somente visíveis. Contudo, diz ele, em *Ins Universum* (FLUSSER, 1999, p.13), pode-se apanhar suas superfícies com os dedos e “quando os dedos erguem as idéias da superfície para captá-las, eles podem contá-las e narrá-las”. Assim surgem os textos lineares, o homem abandona o recolhimento em sua própria subjetividade e busca o outro, os textos deixam de ter a ambigüidade das imagens tornando-se denotativos. Eles passam a traduzir idéias em conceitos, que explicam imagens, que “desfiam superfícies imagéticas em linhas”.

O desenvolvimento da escrita seguiu as seguintes fases: os pictogramas, os ideogramas, os hieróglifos e as letras. Pictograma é uma cópia convencional de um objeto que ele passa a significar; ele pode ser a imagem de algum objeto mas representa uma situação geral, uma idéia (pomba = paz). Um ideograma é um signo escrito que expressa todo um conceito, como, por exemplo, o número 2 ou um signo na língua chinesa. No caso do hieróglifo, pode ser a mesma imagem mas esta já não representa a coisa, o animal, mas a palavra que o nomeia numa linguagem dada. A letra não significa o objeto mas o primeiro som que o reconhece (“a” é o primeiro som da letra alfa, que representa o boi).

Na passagem das formas pré-alfabéticas para as alfabéticas constitui-se uma unidade, que é o “código linear”, isto é, um código que ordena seus símbolos em linhas e em séries de elementos pontuais (escrituras). Vilém Flusser menciona, como ponto de partida, uma pequena placa mesopotâmica como as que eram fabricadas no século V antes de Cristo. Por essa placa observa-se o desenrolar de uma superfície em linhas:

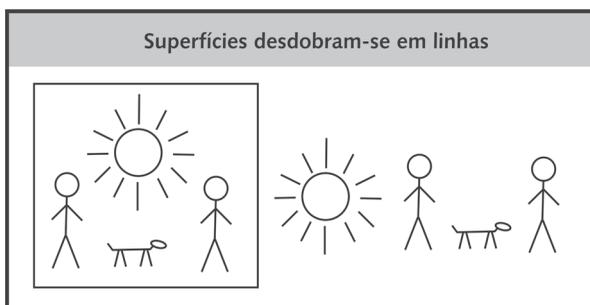


Figura 1 – Transformação de superfícies em linhas

Flusser indica que tanto a cena enquadrada como o texto linear à direita dela são a “mesma” informação. À esquerda, duas pessoas saem a passear por volta do meio-dia com um cão. Uma cena quadridimensional, sem, contudo, que se faça menção das dimensões “tempo” e “espaço”. A cena à direita representa a mesma situação mas os símbolos comportam-se segundo as regras do código linear: cada imagem segue à outra como pérolas num colar. O fio que as une foi suprimido para que se possa enumerar os símbolos contidos na imagem. O texto da direita “explica” enquanto “conta” (enumera, calcula), diz Flusser. O termo *contar* tem, de fato, esse duplo sentido: ele enumera e ao mesmo tempo narra. O mundo objetual deixa de ser cênico para tornar-se histórico. Surge a consciência histórica, conceitual.

A escrita é, assim, para ele, um passo aquém das imagens e não um passo em direção ao mundo. É um progredir na abstração, afastando-se cada vez mais da concretude das coisas. Os textos só significam o mundo por meio das imagens que eles interpretam. Eles não passam de um metadiscorso da imagem (FLUSSER, 1985, p.16). Assim, decifrar textos, para ele, é descobrir imagens significadas pelos conceitos.

Os textos, continua Flusser, são essas séries de conceitos enfileirados como um colar e o que os prende juntos são regras ortográficas. A situação que eles descrevem aparece através dessas regras. Estas regras, contudo, não vieram a nós como as leis naturais mas foram engendradas pelos próprios textos cientí-

ficos. Daí termos perdido a confiança nas regras da escrita. São “regras do jogo” que poderiam igualmente ser outras e, com isso, desfaz-se o fio que ordenava os conceitos. Desfazem-se em partículas e em quanta. Não sobram senão elementos pontuais sem dimensão. Esses pontos, calculáveis e associáveis (computáveis), reúnem-se em formas mosaicas de elementos, as imagens técnicas. As imagens técnicas irão remagicizar os textos.

Enquanto as imagens antigas apenas imaginavam o mundo, as novas imagens – as imagens técnicas – imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. A ponta do dedo supera a partir de agora a mão (o trabalho), o olho (a ideologia) e o dedo (a narrativa). (FLUSSER, 1999, p.34). Se numa primeira fase, o homem retirava-se do vivido para imaginar, na segunda, retirava-se da imaginação para descrever, na terceira, retirava-se da escrita para analisar, aqui, por fim, projeta-se em imagens sintéticas. Diz Flusser que na nova era já não somos obrigados a mudar o mundo, a ter uma visão sobre ele, a dar um sentido à vida.

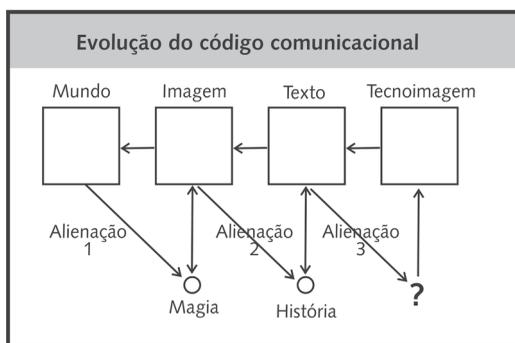


Figura 2 – Evolução do Código Comunicacional

Na figura 2 observamos que, em “Alienação 1”, o homem é expulso do mundo e tenta cobrir o abismo aberto com imagens. Em “Magia”, ele obtém um ponto de vista sobre o mundo pelo *feed back* entre existência e imagem. Em “Alienação 2”, o trabalho de mediação com imagens é prejudicado, pois o homem deixa as imagens. Ele tenta cobrir o abismo entre si mesmo e o mun-

do de imagens por meio dos textos. Aqui ele conquista um novo ponto de vista graças ao *feed back* entre existência e texto. Em “Alienação 3” os textos ficam opacos e o homem começa a deixá-los. (FLUSSER, 1998a, p. 107)⁵

3 Fotografia, primeiro evento do novo código.

O pensamento alfabético linear nem sempre foi o dominante. Na Idade Média cristã, diz Flusser, as imagens foram se tornando cada vez mais históricas, e, sob essa influência, os textos ficaram cada vez mais imaginários: as imagens pagãs tornaram-se cada vez mais cristãs, os textos cristãos, cada vez mais “iluminados”.(FLUSSER, 2003, p.76) Mas foi com Descartes, Leibniz e Newton que o pensamento formal-calculatório irá iniciar seu trabalho de substituição do código linear da escrita: ao lado do mundo das letras aparece o universo dos algoritmos, que começará a substituí-lo.

Vilém Flusser acredita que a crise do alfabeto ocorreu porque este não conseguiu criticar a imaginação. Criaram-se, então, outros símbolos não fonéticos mas ideográficos (os números), que são um modo de pensar diferente da lógica da escrita, um tipo de pensamento lógico (a língua), que, apesar dos esforços de Russell, não foi associado ao matemático. As letras, como vimos atrás, “desenrolaram” a superfície das imagens em linhas; já os números, esmigalham a superfície das linhas em pontos e intervalos. Se a cena havia caminhado na direção do processo, agora segue-se do processo para a granulação. (FLUSSER, 2003, p. 77).

A grande mudança que provoca o código numérico é que ele já não narra, ele apenas divide e volta a reunir. A fotografia será o primeiro evento do novo código; ela representa um retorno aos objetos, à concretude. O processo é conhecido: ela recebe luz, absorve-a sobre moléculas de uma composição química e as reações lá desencadeadas produzem uma cópia negativa do objeto; esse mesmo processo, Flusser o expõe também de outra forma: a câmera recebe informações, calcula-as em bits, armazena, computa-as e as devolve em ima-

gem. No primeiro caso, diz ele, em *Absolute* (FLUSSER, 2003, p.79), a função da câmera é processual, heraclitiana; no segundo, é calculatório, democritiano.

A diferença da imagem tradicional é que, a partir de agora, as imagens serão *conceitos*. Na obra *Filosofia da caixa preta* (FLUSSER, 1985, p.38), ele diz expressamente: “Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”. O código anterior interpretava retrospectivamente o mundo, dava significação ao mundo dos objetos, fazia cópias que serviam de modelos. O novo código remete ao cálculo, dá significação ao mundo que foi totalmente calculado, faz modelos que copiam cálculos⁶. Do ponto de vista mental, a invenção do aparelho fotográfico, diz Flusser, é o ponto a partir do qual a existência humana abandona a estrutura do deslizamento linear dos textos para assumir a estrutura dos saltos quânticos, específicos dos aparelhos. (FLUSSER, 1985, p. 72-73).

Também do ponto de vista epistemológico as mudanças são consideráveis. No passado, a religião representava um ponto de vista “a partir de cima”, transcendental, enquanto que a ciência se propunha um ponto de vista “neutro”. Diferente dos dois, a imagem técnica não assume nenhum ponto de vista “objetivo”. Flusser dá o exemplo de um copo. Visto de cima, ele tem a boca redonda (tanto para a religião quanto para a ciência). Já, para a tecnoimagem, não há nenhum critério para validar um ponto de vista diante dos demais: a boca do copo pode ser redonda, oval ou como uma linha. Se no passado o intelecto adequava-se às coisas do ponto de vista historicista, no universo da tecnoimagens, a posição do conhecedor e daquilo que ele está conhecendo torna-se uma “dança de pontos de vista”.

Como se vê, não foi somente com a computação que surgiu a programação de uma imagem; ela surgiu bem antes dela. Newton e Leibniz haviam descoberto o cálculo que passou a ser aplicado no universo da física e da

lógica. Aparelhos fotográficos põem isso em prática como elementos-pontos integrados na máquina fotográfica. Só mais tarde, os elementos pontuais do pensamento integram-se na computação.

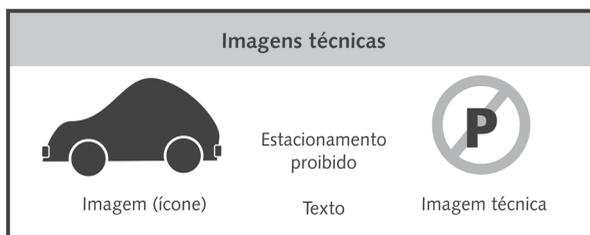
Apesar de ter origem na fotografia, o ato de filmar já constitui um processo comunicacional distinto. Em *Gestos*, Flusser diz que lá não se representa um fenômeno mas uma teoria, uma ideologia, uma tese que significa fenômenos. De fato, fotografia, cinema e tela de vídeo, em que pese sua qualidade de comunicação visual, são fenômenos genuinamente distintos. O filme é um discurso sobre uma cena, tem parentesco com a pintura e a fotografia; já, o vídeo abre um diálogo entre si mesmo e a cena. (FLUSSER, 1991, p. 157).

Instrumentos artísticos>	afresco>pintura>fotografia>filme
Instrumentos epistemológicos>	superfície da água>lente de aumento>microscópio,telescópio> tela,vídeo

▮ **Quadro 2** – Comparação cinema, fotografia, vídeo (FLUSSER, 1991, p. 248-249)

Comparado com uma tela de computador, por exemplo, o cinema teria mais a ver com as cavernas de Lascaux e Altamira, em que uma luz reflete imagens a serem vistas. Já a tela, é um desenvolvimento posterior de superfícies que se espelham e se tornam transparentes, cuja origem é a superfície da água observada pelo homem.

Imagens tradicionais são simbólicas, produzidas pelo homem. Já, as imagens técnicas são “sintomáticas”, elas só apresentam *pistas*, pode-se entendê-las sem se ter aprendido seu significado.



▮ **Figura 3** – Imagens técnicas

Conforme a figura 3, aprendemos a decodificar a imagem técnica sem precisar dispor de um texto sobre ela. Mas, não apenas códigos de trânsito pertencem a este tipo, mas também sinais vermelhos de semáforo, placas, fotografias, filmes, curvas estatísticas, raios X. Não os lemos para decifrá-los (ou desmascará-los); somos inteiramente programados por elas sem precisarmos saber seu significado. Aqui é que reside a crise atual, diz ele.

Em *Kommunikologie* (FLUSSER, 1998b, p.145), ele diz que os códigos técnicos serão as “línguas escritas” do futuro, decifráveis sem necessidade de um texto que as informe. Imagens que de forma alguma significam o mesmo que o ideograma da imagem de um veículo, mas, antes, derivam do alfabeto e trazem consigo a estrutura de um texto. São imagens mediadas por textos mas não transmitem textos; são línguas escritas mas não como línguas faladas, transcritas alfabeticamente, mas como línguas que significam por meio de imagens todos os textos escritos possíveis, são línguas, cujo código não é a escrita mas seu *significado*.

O que transforma uma imagem em tecnoimagem não é o fato de ter sido produzida tecnicamente, por exemplo, não é o fato de as fotografias da superfície da Lua terem sido tiradas com aparelhos ultra-sofisticados; o que as torna diferentes é que elas não são cenas mas *significam conceitos*. As imagens não significam a superfície da Lua mas conceitos de textos astronômicos, que produzem imagens (FLUSSER, 1998b, p. 140, 153). Ou seja, há uma fonte informativa que continuamente nos programa, um gigantesco relê que transcodifica o código em tecnocódigo. E esse “relê” não é composto por pessoas mas por um complexo “máquina-operador”. Por exemplo, a sociedade produz textos, política, arte, filosofia. Toda a história desemboca atualmente no complexo aparelho-operador para lá ser transcodificada em pós-história. O aparelho funciona como um dique da história (da utopia, do preenchimento do tempo, do reino de Deus, da sociedade comunista, etc.). A meta da história, assim, é tornar-se um programa de televisão.

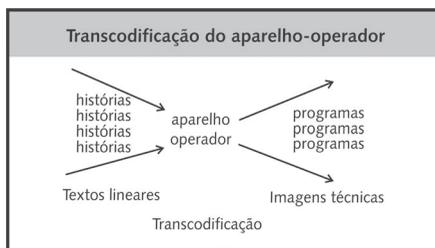


Figura 4 – Transcodificação do Aparelho-Operador

Os textos não conseguem perfurar essa parede que se criou com as imagens técnicas. A crise manifestou-se quando eles demonstraram, já na metade do século XIX, perder a capacidade de formular imagens. Em *Kommunikologie*, continua Flusser, “[...] este momento manifestou-se no fato de que, na leitura de textos, as pessoas já não podiam e não deveriam imaginar mais nada e, por isso, atrás deles, não viam mais o mundo mas apenas as pessoas que o descreviam”. E essa crise se repete todas as vezes quando sentimos a perda da confiança em explicações, teorias, ideologias e ensinamentos, em suma, diz Flusser, na história enquanto progresso. A proposta que ele formula, então, é a de constituir um mundo codificado entre homens e textos de outra forma, uma forma que dê aos textos um novo significado, que torne os conceitos imagináveis e assim produza imagens que signifiquem conceitos. Assim o diz na mesma obra:

Trata-se de projetar teorias e explicações, ideologias e ensinamentos como imagens e isso significa procurar compreender não mais *processualmente*, unidimensionalmente, de forma linear, mas *estruturalmente*, multidimensionalmente, imageticamente; não pensar *historicamente* sobre as cenas mas *fenomenologicamente* sobre processos; na história, não mais ver um método de como as cenas devem ser transformadas, mas um processo que seja transformável de fora, de baixo, de cima, isto é, de dimensões extra-históricas. No fundo, trata-se da tentativa de codificar o mundo de tal forma a que ele possa ser descrito *ciberneticamente* em sua complexidade não-resolvida e assim obter um sentido (FLUSSER, 1998b, p. 155).

Trata-se, portanto, de mudar de código, de um novo aprendizado. A escrita já não vale como língua de representação. No ensaio *Sociedade*

alfanumérica, Flusser afirma que os novos códigos do computador são “ideográficos”, quer dizer, eles rompem o contexto entre o pensar e o falar: “A nova elite pensa em números, em formas, em cores, em tons, mas, cada vez menos em palavras. As regras de seu pensar são matemáticas, cromáticas, musicais mas cada vez menos ‘lógicas’.” O pensamento histórico causal cede lugar ao pensamento estatístico calculatório.

Na leitura, seguimos uma linha com a finalidade de recebermos, no ponto final, a informação, a armazenarmos em nossa memória e lá processá-la. Depois, temos que ir na direção contrária da linha para captar a dinâmica atrás da informação (isto é, a intenção daquele que a escreveu) e assim entrar num diálogo com ele. Flusser diz que hoje em dia o uso deste método de leitura é muito raro: o texto é apenas “sobrevoadado”. Estamos inflacionados de texto, diz ele. O procedimento de ler a linha até o final e depois voltar revela o caráter diacrônico, linear do discurso. É diferente dos algoritmos e imagens, continua ele, em que não se trata de informações que primeiro são recebidas e depois analisadas mas de informações que precisam ser analisadas para que possam ser recebidas. Ler letras exige um esforço maior do que ler ideogramas; em compensação, não é possível haver uma recepção que não seja crítica: seguir as linhas é uma ginástica mental crítica, diz ele. E esse é exatamente o temor dos críticos culturais, complementa, a perda da capacidade crítica com a crise da leitura.

O movimento na direção contrária da leitura (análise do autor, de suas intenções, contexto, etc.) é hoje cada vez mais raro. Era o empenho da filologia, da crítica de texto, da psicologia, da sociologia, disciplinas que não poderão ser mais utilizadas para informações computadorizadas, adverte Flusser. Trata-se, continua ele, de informações que já em sua produção foram totalmente analisadas e seria ilógico pretender reanalisá-las novamente: uma análise psicológica da uma imagem de computador é um mal-entendido histórico, diz ele em seu *Medienkultur* (FLUSSER, 1997, p. 58). E repete Wittgenstein que dizia não ter cabimento perguntar pelos motivos da expressão “um mais um é

dois”. A análise de fundo, continua Flusser, perde totalmente o sentido com o abandono da leitura de letras; os novos meios são totalmente superficiais, sem *background*, comodamente captáveis, mas, em compensação, intransparentes para aqueles que não podem ser seu código.

Nos novos tempos, a maioria das mensagens vem através de tecnoimagens e não mais através de texto. Mas a sociedade em grande parte ainda está pensando em termos de texto; nós ainda não estamos devidamente pré-programados para ela, ainda não dominamos direito sua ortografia e gramática. Nossa “pré-programação” foi feita para uma existência histórica e nossas categorias de vivência, pensamento e valores não batem mais com os tempos pós-históricos.

Mas há algumas questões a serem colocadas a Flusser. Por exemplo, um filme com suficiente densidade pode levar pessoas a pensar, um livro, envolvendo o leitor profundamente na trama, pode criar um universo de imagens semelhante. Essa, afinal, é a função de toda obra de arte. Contudo, os resultados dependem da genialidade de seus criadores e não são processos que possam ser “socializados” como programa geral de substitutos da cultura discursiva, apto para qualquer um. O uso das imagens pode ter alto efeito, mas é uma técnica que não pode pura e simplesmente substituir o texto, sob risco de disseminar uma cultura do desenho animado e das fotos ou ícones visuais, que vai tornar toda a cultura uma grande cena de diversão entretenimento fugaz. Por isso, a proposta de Flusser é utópica no que se refere à capacitação de todos à imagem técnica. O texto não parece poder ser dispensado. Talvez uma fórmula híbrida que passe conteúdos abstratos com a ajuda de cores, imagens e sons avance no sentido daquilo que a cultura discursiva atual já não está dando conta.

4 Os imaginadores fazendo o possível do improvável

No texto *Política e língua*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1968, Flusser reproduz teses já mencionadas de Günther Anders, sem mencioná-lo, sobre o diálogo e a incomunicabilidade. Diz ele que para ocorrer o diálogo:

- a) os sistemas não podem ser idênticos ou muito semelhantes;
- b) não podem ser inteiramente ou quase inteiramente diferentes;
- c) um dos sistemas não pode englobar ou quase englobar o outro e
- d) os sistemas devem estar abertos um ao outro. (FLUSSER, 1998a, p. 100).

Mas não é somente essa a coincidência. Relembremos Günther Anders: a televisão promove o *analfabetismo pós-literário*, o fluxo de imagens onde se vê tudo e não se entende nada, onde os olhos são entupidos com sinais, movimentos, vibrações, apelos, excitações. Nessa miscelância informativa, são tomadas decisões que *nós* não tomamos, pois elas já nos vêm dadas, não se exige mais nenhum alinhamento, ele já faz parte do sistema. Flusser diz: somos todos pré-programados pelas imagens técnicas, as vemos mas não as entendemos. Em *Kommunikologie*, (FLUSSER, 1998b, p. 67-68), diz que somos programados para os meios de comunicação, que antes, na propaganda de guerra, era preciso ler a propaganda, o leitor pensava e decifrava, realizando uma recepção ativa, e que hoje ele não lê, é bombardeado com imagem e não reflete, que se antes as pessoas dobravam-se sobre o texto, hoje estão rodeadas de imagens.

No seu modo de funcionamento, diz Günther Anders que a televisão reúne dois elementos: os fantasmas e as matrizes. Os primeiros são os fatos transmitidos que são, ao mesmo tempo, presentes e ausentes, reais e aparentes, estão lá e não estão lá; que seriam as “formas vazias” que aparecem em lugar de imagens e objetos. Flusser usa para isso o conceito de *modelos*: o revolucionário nas imagens técnicas não é o fato de elas se moverem, de serem “audiovisuais”, de emitirem raios catódicos, mas de serem “modelos”, quer dizer, significarem conceitos; de um programa de televisão não ser a cena de um tema qualquer mas um “modelo”, isto é, imagem do conceito de uma cena (FLUSSER, 1997, p. 28). Do ponto de vista estético, diz, a mensagem visa uma série de modelos de vivência que se precipitam, que se ultrapassam uns aos outros, com modelos de comportamento subliminares que permanecem continuamente os mesmos (FLUSSER, 1997, p. 110).

Já matrizes – para Anders - são a repetição infinita do mesmo, que não fazem mais do que fazer as pessoas – os telespectadores – girar continuamente em torno dos mesmos objetos, das mesmas opiniões, das mesmas visões de mundo, e que levam ao *monólogo coletivo*, em que as pessoas estariam abertas a todos (e a tudo) mas, ao mesmo tempo, emudecidas, pois não teriam mais o que trocar, em que elas perdem a capacidade de comunicação não porque haja um abismo muito grande entre elas (fato também possível), mas, ao contrário, porque o “abismo” tornou-se muito estreito, de tal forma que mediação lingüística fica impossível. A descrição do diálogo e da incomunicabilidade em Flusser é incrivelmente próxima da de Anders. Flusser chega mesmo a dizer em *Ins Universum* (FLUSSER, 1999, p. 89), “[...] sobre o que iremos então conversar com toda essa gente (de todos os cantos do mundo) se nós todos dispomos de informações iguais, programadas de forma centralizada?”

Anders e Flusser dizem que os receptores instalam-se comodamente para receber os programas e para serem programados. Que as imagens tendem cada vez mais para aquilo que os receptores desejam para que os receptores tendam cada vez mais àquilo que as imagens o querem. (FLUSSER, 1999, p. 60). Em *Filosofia da caixa preta*, diz que se o receptor da fotografia for para o Líbano ver a guerra com seus próprios olhos, estará vendo a *mesma* cena, já que olha tudo pelas categorias da fotografia, está programado para ver magicamente (FLUSSER, 1985, p. 63). Em suma, não decidimos nada porque as decisões já vêm tomadas, fala Flusser na obra *Ins Universum...*, frase essa que Anders já havia pronunciado antes dele em *Antiquismo do homem*. (FLUSSER, 1999, p.79)

Mas Flusser desdobra-se por outros caminhos. Apoiado na descrição do real como campo eletromagnético de ondas e partículas, reduz o homem a um nó de relações, como vimos atrás, a um tecido que vibra conforme as informações que recebe, tecido esse que é formado por fios que transportam mensagens. (FLUSSER, 1998b, p. 130). E nesse homem desprovido de es-

sência, tampouco a memória guarda densidade, pois, como os construtivistas radicais, Flusser diz que a memória no homem não passa de um ponto de coincidência de informações, isenta de qualquer essência (semelhante, portanto, ao que pensava Henri Bergson, ao dizer que a memória não situava-se em nenhum lugar específico do cérebro). Estavam equivocados, assim, os antigos que viam a memória em monumentos, em objetos, em fonemas e no alfabeto, confundindo o espaço onde se armazena com a própria memória. Flusser pensa, mais uma vez, no Talmud, onde a memória é uma rede, um diálogo com o outro, uma superação – conforme Martin Buber - do eu voltado ao *id* no eu voltado ao tu: participamos dela quando superamos a nós mesmos e nos reconhecemos no outro, somos guardados quando reconhecidos pelo outro. (FLUSSER, 1998b, p. 179-183).

Pois bem, a ação possível contra um universo de imagens técnicas que nos programa está na ação dos *imaginadores*, na neguentropia, na recusa à morte pelo calor.⁷ Trata-se de fazer o possível do improvável. Flusser acredita que os aparelhos técnicos tenham surgido da busca humana da imortalidade, do homem criando informação, contra a “morte pelo calor” da segunda lei da termodinâmica.

O ponto central de todo o problema, sugere Flusser em seu *Kommunikologie* (FLUSSER, 1998b, p.247) está no fato de a comunicação humana, diferente da maioria das formas por nós conhecidas de transferência de mensagens, ir contra a segunda lei da termodinâmica, quer dizer, de ela aumentar, na transferência de mensagens, a soma de informações ao invés de diminuir. Conforme a segunda lei da termodinâmica, quando se mistura um litro de água fria a um litro de água quente obtém-se dois litros de água morna, solução essa que torna impossível separar novamente os litros anteriores de água quente e fria; o processo é sem retorno, obtivemos a “desordem”, isto é, a entropia. Contra essa lógica, Maxwell propôs seu “demônio”, um dispositivo que, posicionado entre as duas partes que vão se misturando, separa as

moléculas mais e menos rápidas, rompendo a lei e “detendo o destino”. Ilya Prigogine já havia sugerido que a entropia não leva o mundo necessariamente à morte pelo calor mas a uma complexidade maior. Assim, Flusser acredita que também com o homem esse processo não seja improvável, por força do componente “antinatural” nele presente. Em dois vasos comunicantes pode-se imaginar o espírito maligno separando as mensagens que por ali passam, de tal forma que, no final da transferência, a soma de informações nos sistemas acoplados seja maior do que no início, quer dizer, considerando-se a experiência anterior, a água quente torna-se mais quente e a fria, mais fria. Por meio da inversão da tendência à entropia, o demônio de Maxwell cria uma situação mais improvável do que provável, quer dizer, aumenta a informação. A distribuição das cores na palheta de um pintor é mais provável do que a distribuição de cores sobre uma parede pintada. O pintor seria então algo como o espírito maligno.

Não obstante, Flusser diz que o demônio de Maxwell não é suficiente para os homens. Apesar de a comunicação humana também tender para o improvável, da mesma forma como o desenvolvimento biológico, a intenção aí tem um papel fundamental: é improvável que da combinação de metal, plástico e outros elementos surja um avião tipo Concorde, assim como é improvável surgir uma galinha da combinação de oxigênio, nitrogênio, carbono; contudo, diferente da galinha, o Concorde não surge de um acidente estatisticamente necessário mas de uma convenção, de uma intenção. A improbabilidade do Concorde é diferente da da galinha, fato esse que encobrimos, diz Flusser, na medida que projetamos por trás da natureza um “Criador”, um agente comunicante antropomórfico. Mas sabe-se também que a história natural tem outro ritmo que a história humana, por ser ela algo conduzido na direção de uma meta, continua Flusser. O que é significativo para a comunicação humana não é, portanto, apenas a entropia negativa (o aumento improvável de informação) mas também a meta, a entelúquia (FLUSSER, 1998b, p.249).

Pois bem, os imaginadores (*Einbildner*) atuam sobre o acaso e a probabilidade impondo-lhes uma meta. São pessoas, diz ele, que apertam os botões dos aparelhos para detê-los numa situação intencionada por eles, pessoas cuja intenção é “controlar o aparelho apesar de sua automação cada vez mais autônoma” e assim preservar a decisão humana sobre esses mesmos aparelhos. Elas buscam virar os aparelhos automáticos contra a automação, agindo – imaginamos nós - como Dave, no filme *2001, Uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick, detendo os poderes excepcionais do computador HAL 9000.

Imaginadores apertam os botões para “informar”, no sentido mais rigoroso deste termo, diz Flusser, para fazer do possível o improvável. Eles apertam botões para fazer surgir o improvável do universo de pontos calculados, vibrantes dos aparelhos. E o universo de pontos oscilantes deve envolver como uma pele este mundo improvável da força criativa “para lhe dar sentido”, continua Flusser. E será a força criativa a força que buscará dar um sentido concreto àquele universo abstrato e absurdo no qual nos precipitamos (FLUSSER, 1999, p. 43-44). Aqui está o lugar da nova consciência. Os imaginadores situam-se no mais extremo limite alcançado pela abstração, no universo sem dimensões, e oferecem-nos a possibilidade de vivermos concretamente aí o mundo e a nossa própria vida. Graças a todos esses equipamentos técnicos – hoje, mais ainda, graças às imagens sinteticamente computadorizadas – crê, Flusser, teremos condições novamente de retornar do mundo das abstrações que tornou-se volátil às vivências concretas.⁸

Essa é nossa oportunidade histórica, acredita Flusser. Dispomos da primeira força criativa no sentido estrito do termo e todas as idéias, imaginações, ficções do passado desvanecem-se diante das novas imagens. Estamos galgando uma nova consciência na qual a pesquisa dos contextos profundos, o esclarecer, o enumerar, o contar, o calcular, em uma palavra, o pensamento linear textual histórico e científico é recalcado pelo novo tipo de pensar imaginativo, “superficial”.

Com a ciência e a técnica, o triunfo da civilização ocidental triturou o mundo objetivo reduzindo-o a um nada e nos banhou num universo de imaginações. Parece que chegamos a um estágio final semelhante ao ideal budista, diz Flusser: o véu de Maia envolvendo o nada bocejante de Nirvana. Mas não é bem isso, continua: a força criativa, da qual começamos a dispor, brota de nossa capacidade para calcular e computar o nada vibratório em torno de nós; nossas idéias, por isso, não são algo que se deva abandonar para paralisarmos em Nirvana mas são nossa resposta ao nada bocejante que nos espreita. Não devemos rasgar o véu mas tecê-lo de forma cada vez mais grossa. (FLUSSER, 1999, p. 45)

No passado, o mundo precisava ser lido, decifrado, ele era um texto codificado, o resultado deste desafio do mundo ao homem era, entre outros, o discurso da ciência (série linear de explicações e processos); hoje mundo e consciência transformaram-se em elementos-pontos (partículas e *bits* de informação), o mundo perdeu seu caráter de texto, os signos do mundo não se ordenam mais em forma de código, nada mais existe para ser lido. Já não *lemos* o mundo, invertem-se os vetores de significação. Agora esticamos o braço, diz Flusser, na direção do mundo para explicá-lo com o dedo apontado. Todos os mostradores, signos, sinais de trânsito mostram e interpelam excentricamente *a partir de nós* e não dirigem-se mais a nós: somos nós que projetamos significados no mundo. Antes havia paredes (com imagens dependuradas) que transmitiam significados (um santo, um imperador, uma personalidade qualquer), elas passavam um significado profundo, secreto, santo. Hoje, as imagens são imagens projetadas, não têm nenhuma base objetiva, estão no vazio. Se elas ainda mostram imagens desse tipo, o fazem “para dar um significado a este ‘vazio’, a este ‘campo’ no qual vivemos; contudo, tais touros e imperadores projetados intencionalmente no nada não são mais uma circunstância esclarecedora mas imaginação” (FLUSSER, 1999, p. 52).

Se no passado os vetores voltavam-se a nós, nós nos perguntávamos “o

que ele significam?”, pois havia algo “lá fora”, fora de nós, um significado representado por um significante aqui presente. Ora, se já não há nada mais “lá fora”, a pergunta perde o sentido. Imagens técnicas não representam nada, apenas projetam; não devem partir do significado mas do significante, não a partir daquilo *que* elas dizem mas *de onde* elas mostram, ou, não se trata de decifrar algo mostrado mas de perceber, detectar nelas o seu programa. Visto de outra forma, as imagens tradicionais são como espelhos que capturam vetores de significado no mundo, os codificam e refletem transcodificados à superfície. Já as imagens técnicas são projeções, capturam signos sem significação que precipitam-se do mundo sobre elas (fótons, elétrons) e as codificam para lhes dar significado.

Evidentemente, Flusser deixa também aqui algumas lacunas. No primeiro item desse Capítulo, Flusser dizia que não existe o “nós” enquanto agentes, que “nós não criamos mundo algum”, e que há, ao contrário, uma zona neutra do construir: não há nem “um pastor pastoreia um rebanho”, nem “um rebanho é pastoreado por um pastor”, mas apenas uma terceira forma, “um pastorear de pastores e ovelhas”, numa relação de pastoreio, ou, como função: $F(xy)$. Isso já põe complicações na teoria da intencionalidade exposta acima, que dizia que o avião Corcorde não surge de um acidente estatisticamente necessário mas de uma convenção, de uma *intenção* humana, o que transcende o demônio de Maxwell. Ora, se colocamos o conceito de intenção nas ações dos homens já não se pode falar simplesmente de função, que supõe um jogo cego (ou, pelo menos, probabilístico) entre variáveis. Agora Flusser fala de “inversão de vetores”. Antes o mundo projetava-se “lá fora” (e subentendesse aqui, a remissão do signo a um significado metafísico, ontoteológico, como diz Jacques Derrida em relação à filosofia da presença, na sua crítica a Saussure e a Husserl) mas agora ele parte *do homem*. Mas como ele pode partir do homem se o homem não produz nada, se o sujeito, o ego, a vontade desaparecem no mar de ondas e partículas de Faraday e Maxwell?

Flusser disse páginas atrás que dentro de nós não encerramos nenhum núcleo sólido, nenhuma identidade, nenhum ego, espírito ou alma, mas que encontramos-nos imersos num campo psíquico coletivo em que só aparecemos como bolhas provisórias que adquirem, processam e repassam informações para logo depois submergirem outra vez. Como podemos ser “apenas partículas casuais” e, ao mesmo tempo, seres dotados de intenção, determinação, vontade? E, mais ainda, se os vetores agora partem de nós, como não cairmos novamente na aporia de Husserl, que falava no monólogo interior, na vida solitária da alma como local de produção da significação? (Consultar a respeito a crítica de Derrida em *A voz e o fenômeno*)

Deve-se criticar as imagens técnicas a partir de seu programa, diz ele. Não a partir da ponta do vetor de significado mas do arco que lançou a flecha. A crítica, segundo ele, exige uma análise da trajetória e da intenção que está por trás dela. Essa intenção, continua ele, é a confluência, o nó entre os aparelhos que produzem essas imagens e os imaginadores que as imaginam. Não se trata de “análise de conteúdo”, pois os vetores de significado (as imagens técnicas) não possuem um significado anterior, eles não significam nada, apenas uma direção. Portanto, Flusser acredita que eles “remetem a algo”, como toda e qualquer imagem sempre remeteu, mas não a algo ideologicamente marcado. O que desaparece aqui é a “função condutora humana” (portanto, também a intencionalidade!) e as imagens reproduzem uma consciência tecnocrática, um agir “da técnica e pela técnica”, uma tendência histórica tecnicamente obnubilada, uma direção sim, mas como todas sempre o foram.

5 Diálogo: a utopia de Flusser

No passado, os homens saíam de sua esfera privada e iam à esfera pública (ao mercado, à escola) para se informar e se isso em parte ainda ocorre, diz ele, é porque a penetração das imagens técnicas ainda não se impôs inteiramente. Há reuniões em massa, festivais ao ar livre, passeatas, mas isso não são reuniões

públicas, políticas, no verdadeiro sentido do termo mas “desinformações programadas”. (FLUSSER, 1999, p. 58).

Os homens se comunicam, diz Flusser, para esquecer o sem-sentido e a solidão da vida voltada para a morte. Portanto, há sempre uma intencionalidade e uma ética na comunicação. Para produzir informações, os homens trocam entre si as informações existentes na esperança de sintetizarem-nas, a partir dessa troca, em novas informações, para combater o efeito entrópico da natureza. E o fazem através do diálogo. E, para um diálogo poder se efetivar, as informações precisam estar disponíveis. Um discurso (uma conversa) anterior reuniu essas informações e constitui algo como uma “memória” para a continuidade do diálogo. Diálogo e discurso funcionam, portanto, juntos (Flusser fala isso neste texto, *Kommunikologie*, produto de suas primeiras reflexões; em *Ins Universum*, ele já fala que “discurso” é algo clássico, sendo que é o dialógico que pertence de fato à nossa era). Cada diálogo, assim, constitui-se de uma série de discursos prontos para a troca. A queixa de que “não dá para se comunicar”, diz Flusser, não tem a ver com a carência de comunicação, mas sim com a dificuldade de se construir verdadeiros diálogos, quer dizer, de trocar informação considerando o novo.

Diálogos são duas novas formas de comunicação que devem ser agregadas ao Quadro “Tipos de Comunicação”, visto atrás. Há diálogos em círculo, tipo mesa-redonda, e diálogos em rede, como conversas, boatos, etc. São exemplos do primeiro os comitês, congressos, parlamentos. Eles buscam encontrar um denominador comum de todas as informações que estão armazenadas nas memórias dos participantes, denominador esse que se torna a nova informação. Trata-se de algo novo, uma síntese, uma informação que não estava presente anteriormente nos participantes. Diálogos do segundo tipo são as conversas, palavrórios, difusão de boatos que ocorrem pelo correio ou pelo telefone. Não se trata de uma intenção de sintetizar uma nova informação a partir das existentes. Aqui se trata de um circuito aberto (em oposição ao anterior,

circuito fechado) e, portanto, autenticamente democrático, diz Flusser (FLUSSER, 1998b, p. 29ss).

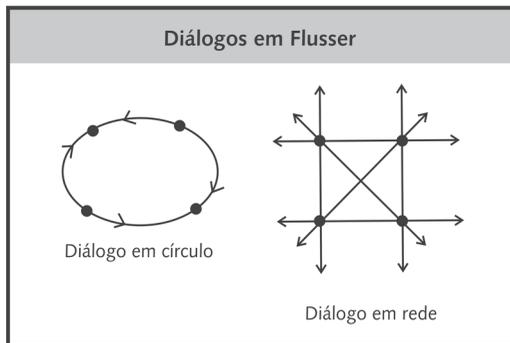


Figura 5 – Diálogos em Flusser

A utopia de Flusser apóia-se também no conceito de democracia de acesso e de uso dos meios. A atual situação, reconhece ele, é preocupante: a sociedade se desfaz em “grãos”, as ligações e o tecido social se corróem, as pessoas diante de seus computadores, dando as costas para o mundo, não possuem consciência social. Mas isso é apenas meia verdade, diz Flusser, pois não se trata de tipos “a-sociais” mas de pessoas fortemente socializadas, se bem que em outro sentido. A dispersão isoladora funciona como outro lado da *Gleichschaltung* (sintonia igual obrigatória de todos sob o Terceiro Reich), sugere Flusser em seu *Ins Universum...* (FLUSSER, 1999, p.71). Não obstante, há sinais de mudança na chave geral das comutações, “pois a nova estrutura social é dinâmica. Os fios que a ordenam ‘correm’ da imagem ao homem isolado e dele de volta outra vez à imagem. Este trânsito entre imagem e homens, este *feed back* que ameaça tornar-se entrópico constitui o núcleo isolador e massificador da sociedade. Mas há sinais de fios que ‘correm’ em outra direção, que atravessam o feixe de raios que ligam imagem e homem, um ao outro, assim como homem a homem; são sinais de linhas ‘dialógicas’, que cruzam o feixe de raios ‘discursivo’ dos meios de comunicação horizontal-

mente. Tais linhas ‘dialogicas’ (por exemplo, o cabo, o videofone, a videoconferência) podem inverter os pólos: em vez de ligar o tecido fascista de uma sociedade que está se erguendo em um tecido de rede, partir em direção a uma rede que costumamos denominar ‘democrática’. E se tal rede for se fato atingida e se as imagens forem instaladas segundo esse quadro de comutação, não se poderia naturalmente mais falar de isolamento e de sintonia comum obrigatória. Pois, no futuro os homens estariam num diálogo, numa ‘conversa cósmica’ (FLUSSER, 1999, p. 71-72);

Trata-se, portanto, de intensificar as linhas dialogicas. A revolução está em fazer as pessoas dialogarem através de imagens. Enquanto a ciência, a filosofia, a arte a política tendem ao jogo isolado, a telemática, diz ele, inclui muitos jogadores e amplia explosivamente a competência do jogo. Mas as conclusões, entretanto, vão acabar tendendo à ingenuidade, como a que ele afirma em seu *Ins Universum...*, ao dizer que

Newton, por exemplo, precisou adquirir a mecânica e a astronomia para poder avaliar o acidente da maçã ‘cadente’. Mas pressupõe-se naturalmente que não são todos que aprendem mecânica e astronomia que podem ser um Newton. A telemática ensina-nos algo melhor: cada um pode tornar-se um Newton. Basta ter participado num jogo dialógico para obter tal competência. (FLUSSER, 1999, p. 123)

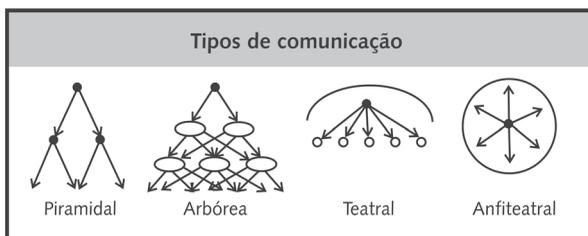
Naturalmente, a aproximação de Flusser é muito discutível. Dizer que a ciência, a filosofia e a arte tornam-se “jogos isolados” não é correto, pois sempre foram produtos de um novo movimento intelectual progressivo que envolvia muitos participantes e muitos adversários. Por outro lado, apostar na criação da democracia apenas pela multiplicação dos participantes é também muito questionável. Cairemos novamente nos equívocos de Walter Benjamin de achar que quantidade redundava necessariamente em qualidade, o que hoje os desdobramentos da internet podem comprová-lo. Em casos concretos, a pulverização dos acessos levou à reprodução de fórmulas massificadas, à não efetivação de uma conscientização maior dos próprios meios e dos produtos,

a uma estagnação nos próprios níveis em que se encontravam seus produtores.

Sua proposta beira um manifesto pela “força criadora da imagem” técnica, buscando a integração do infinitesimal disperso da sociedade (FLUSSER, 1999, p.76), em suma, um retorno a uma sociedade constituída em torno de um novo consenso contra a cultura de massa e a favor de uma cultura humana da imagem (FLUSSER, 1999). Trata-se, mais uma vez, de um *projeto*, como na Modernidade, de “revolucionar” a pessoa estimulando novas relações entre os homens, uma velha fórmula travestida de um pensamento clássico que busca o retorno de uma fé, um ideal, uma política.

Notas

- ¹ *Vinculações alemãs de Vilém Flusser*. Consultar para isso a conferência *Apátridas e patriotas*, de 1985, (FLUSSER, 1998, p. 9).
- ² Frank Hartmann diz que Flusser observa a técnica do ponto de vista fenomenológico, quer dizer, cada objeto é dado em relação a uma intencionalidade, o que é o mesmo que dizer que a consciência não é dada em si mas sempre como consciência *de algo*. (HARTMANN, 2000, p. 281). Sobre a posição entre Heidegger e Anders (HARTMANN, 2000, p. 284).
- ³ A exclusão de um “núcleo sólido do sujeito”, segundo o ponto de vista dos campos eletromagnéticos pode ser vista em Flusser, 1992, p. 32. “Bolhas que emergem e depois submergem”. (FLUSSER, 1992, p. 32). A obra citada *Elogio da superficialidade* é Flusser, 1993.
- ⁴ *Teoria da comunicação: disciplina que busca apreender sentidos*. (FLUSSER, 1998a, p. 255-56). *Apreensão do sentido filosófico da existência*, (p.16, 209). “Antropólogos encontraram esqueletos de antropóides que estavam circundados de pedras e ossos de ursos [...] e os interpretaram como mundo codificado (como ‘cultura do osso e da pedra’). Partiam do fato de que as pedras e os ossos estavam intencionalmente arranjados em círculo e eles se reconheciam a si mesmos nessa intenção. É a intenção de dar um sentido ao sem-sentido e à solidão de uma existência conducente à morte por meio da construção de uma proteção murada que cobre e dá significação ao o mundo lá fora”. (FLUSSER, 1998a, p. 75-76).



Tipo	Características	Exemplos
Comunicação Piramidal	Meios através dos quais as informações são distribuídas em fases ou em passos, de forma que a cada passo aumenta o número de receptores. Há um emissor na ponta, na figura de um "Autor" da comunicação. É a posição que define o emissor. Procura-se manter a fidedignidade da informação original. Todas as pirâmides têm caráter autoritário, organização hierárquico, métodos tradicionais ou religiosos de transmissão.	Igreja, exército, bancos, partidos políticos, conglomerados industriais.
Comunicação em forma arbórea	As informações são subdivididas em ramificações para serem distribuídas em porções. Não há cume nem autor original, mítico; os estágios intermediários são constituídos por elaborações do tipo diálogo. A função de emissor e receptor é dada pela função do <i>medium</i> . Possuem caráter autoritário mas não baseado na fidelidade mas em reelaboração de informações.	Instituições científicas, órgãos públicos, tecnocracias, comitês.
Comunicação teatral	Meios em que as informações são repassadas aos receptores, que formam um semicírculo em torno do emissor (O decisivo nisso é a importância da parede, que protege o posto do emissor e que não há do lado do receptor; isso o faz funcionar como um megafone). Só há recepção quando receptores decidem receber as informações. Difusão de informações em círculo privado. Ela constitui a "cadeia das gerações".	Escolas, cinemas, exposição de quadros, estrutura da família.
Comunicação anfiteatral	Por meio da irradiação da mensagem deve-se provocar um determinado comportamento a todos os receptores alcançáveis. Informações são difundidas em horizontes praticamente ilimitados. Emissor pode ser visto separado do receptor.	No passado: danças de caça, pinturas de parde, narrativa de mitos; Circo, rádio, televisão, imprensa

A busca do sentido da vida tem a ver com o diálogo de Martin Buber. Esta concepção apoia-se também, do ponto de vista teológico, em Martin Buber e sua "existência dialógica" (cf. *Ein dialogisches Leben*), fundamentada na antiga tradição judaica politeísta das religiões primitivas diferente de nossa visão de tradição grega. Flusser o expõe da discussão entre a segunda e a terceira pessoa do singular. Para os gregos, o homem é sujeito do mundo e o mundo, objeto dos homens; ele é *ego*, enquanto o mundo é *id* (*Es*), dualidade essa, base do pensamento metafísico. Na tradição judaica, o homem é imagem de Deus, ele se reconhece como "eu" porque Deus lhe dirige um "tu". Inversamente, Deus passa a existir na resposta do homem à solicitação divina. Também Deus é um "eu" (e não um *id*), na medida que o homem lhe dirige um "tu", de tal forma que sem o homem Deus não sobreviveria um instante (cf. Angelus Silesius). Conforme essa analogia, explica Flusser, a base existencial do homem não é o mundo mas a solicitação de Deus; não é a pergunta "Há algo por trás das aparições?", mas sim: "Tem a vida humana significação?". Aí justifica-se o uso de Martin Buber, que não fala "de" Deus mas "a" Deus. Assim, a tradição judaico-cristã, conforme Flusser, não é teologia mas busca de relações inter-subjetivas. (FLUSSER, 1998a, p. 293-296).

⁵ O primeiro tipo de código, diz Flusser, ordena símbolos em séries e modela símbolos indicando-lhes posições específicas nas séries (declinações, conjugações). O alfabeto que conhecemos é dominante desde o ano de 800 aC, com uma seqüência de letras próxima à atual. As letras começaram a ser escritas por volta da primeira metade do segundo milênio antes de Cristo, na costa oriental do Mediterrâneo. Os nomes das letras se mantiveram e são aramaicos. Por exemplo, a letra alfa significava “boi” em aramaico, beta era “casa”, gama era o “camelo”. (FLUSSER, 1998a, p. 86).

⁶ “O cálculo permite maior certeza e uma precisão maior. Sua desvantagem, em codificar o mundo pontualmente com números e, assim produzir espaços vazios (intervalos), esvazia-se com o desenvolvimento do método calculatório. Ele permite ao cálculo diferencial a exposição de um processo em números”. (HARTMANN, 2000, p. 294).

Communication as a black box. Vilém Flusser’s proposals and insufficiencies

ABSTRACT

Vilém Flusser did revolutionize the research on communication when he suggested that images nowadays do not have any rapport to the antique images. They are rather technical images, they signify concepts, they conduct to mathematical formula and to calculation. They did exclude the power of speech and at this moment we are more and more programmed by them. Therefore, our strategy against this new form of domination has to be centered in the field of images and our chance of democracy is in the hands of the “imaginators”. However, Flusser does not succeed to eliminate the ambiguity of his proposal: he bets on the intentionality in a world in which – according to him – the human action is nothing more than a mathematical function of two variables and humans will disappear in a sea of waves and casual particles. In networks, dialog, according to Flusser’s thesis, possesses real political powers while the possibility of democratization tends to the ingenuity of taking numerous access as participation, practice of critic and qualitative proposals.

KEYWORDS: theories of communication, technical images, history of communication, democratization of communication.

La comunicación como una caja negra. Propuestas e insuficiencias de Vilém Flusser

RESUMEN

Vilém Flusser ha revolucionado los estudios de comunicación al proponer que las imágenes de la actualidad no tienen cualquier relación con las imágenes antiguas. Son imágenes técnicas, significan conceptos, remiten a fórmulas matemáticas y a cálculos. Ellas excluyeron los poderes de la palabra y hoy somos cada vez más programados por ellas. Por eso, nuestra estrategia contra ese nuevo dominio debe centrarse dentro del campo de la imagen y está en las manos de los “imaginadores” nuestra chance de democracia. Mas Flusser

no consegue desvencijarse de la ambigüedad de su propuesta: apuesta en la intencionalidad en un mundo en el que, según él mismo, la acción humana es una simple función matemática de dos variables y la voluntad desaparece en un mar de olas y partículas casuales. En las redes, el diálogo, que para él tiene poderes políticos efectivos como posibilidad de democratización, tiende a la ingenuidad de tomarse el acceso numeroso como participación, crítica y proposiciones cualitativas.

PALABRAS CLAVE: teoría de la comunicación, imágenes técnicas, historia de la comunicación, democratización de la comunicación.

Referências

- ANDERS, Günther. **Die Antiquiertheit des Menschen I.** Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. 7. ed. Munique : Beck, 1994.
- BERGSON, Henri. **L'énergie spirituelle** : Essais et conférences. Paris, Félix Alcan, 1936.
- DERRIDA, J. **A voz e o fenômeno.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- FLUSSER, V. **Absolute.** Freiburg: Orange-Press, 2003.
- FLUSSER, V. **Ficções filosóficas.** São Paulo: Edusp, 1998a.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, V. **Gesten:** Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf/Bernsheim, 1991.
- FLUSSER, V. **Ins Universum der technischen Bilder.** 6. ed. Göttingen: European Photography, 1999.
- FLUSSER, V. **Kommunikologie.** Org. por Stefan Bollmann e Edith Flusser. Frankfurt: M. Fischer, 1998b.
- FLUSSER, V. **Krise der Linearität.** Bern: Benteli, 1992.
- FLUSSER, V. **Lob der Oberflächlichkeit:** Für eine Phänomenologie der Medien. Mannheim: Bollmann, 1993. Schriften Band I
- FLUSSER, V. **Medienkultur.** Frankfurt: M. Fischer, 1997.
- HARTMANN, F. **Medienphilosophie.** Viena, WUV, 2000.

Ciro Marcondes Filho

Professor Titular de Teoria da Comunicação/ECA/USP
E-mail: *cjrmfilh@usp.br*