

Lebre, Helena

Pensar com V. Flusser a propósito da técnica

Trans/Form/Ação, vol. 44, Suppl. 1, 2021, pp. 117-140

Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia

DOI: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2021.v44dossier.07.p117>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384272266007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

# PENSAR COM V. FLUSSER A PROPÓSITO DA TÉCNICA

Helena Lebre<sup>1</sup>

**RESUMO:** Do interior da nossa cultura está a emergir uma outra, definida por um outro paradigma, ainda difuso, mas cujo corolário poderia ser marcado pelo advento da fotografia, protótipo da imagem técnica ou tecnoimagem. É obrigatório rever e ressignificar toda a nossa forma de pensar, o envolvimento da nossa consciência e imaginação, na sua relação com o que representa o novo: a tecno ciência. O nosso habitar espaço-temporal está impregnado de instrumentos técnicos (digitais), produtores de códigos/signos que determinam as categorias da nossa estrutura sensório-cognitiva e constroem um novo modelo antropoepistémico: o sujeito protésico. Estamos no limiar de uma nova época, determinada por um *constructum* de cenas imagéticas, a pós-história (expressão cunhada por Flusser): o acesso ao mundo, a sua eventual manipulação e a postura humana ligam-se a códigos comunicativos, provenientes da técnica, imagéticos e visuais, em detrimento da escrita, própria de uma época anterior (história). Se queremos penetrar no Universo em que nos movemos, é indispensável refletir sobre o modo de ser da Técnica, das imagens técnicas e das não-coisas (inobjetos) que o inundam e definem.

**Palavras-chave:** Imagens Técnicas. Inobjeto. Pós-História. Imaginação Técnica.

## 1 ENQUADRAMENTO: UM OUTRO OLHAR, UM NOVO HOMEM

Se nos interessa saber do mundo em que vivemos, temos de disciplinar o olhar. Ora, a filosofia, por amor e vocação, acarreta um pensar que propicia a procura de um olhar outro: “(A filosofia é) a descoberta constante do enigma que é o fundamento do pensamento. E é essa a descoberta que chamei de Beleza.” (FLUSSER, 1966, p. 140).

O outro olhar, aquele que se procura, advém da reflexão sobre o fundamento do que nos cerca, a qual permite revelar e renovar o que, no real, emerge como espantoso, antes quiçá, impensado. Desse modo, a filosofia, enquanto tal, envolve o abandono deliberado de uma certa iliteracia do ver,

<sup>1</sup> Pesquisadora no Phenomenology and Culture Group – Praxis: Centre of Philosophy, Politics and Culture/University of Évora, Évora – Portugal.  <https://orcid.org/0000-0002-5191-5978> Email: helenaclebre@gmail.com.

<https://doi.org/10.1590/0101-3173.2021.v44dossier.07.p117>



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

situação ilegítima que obstaculiza toda a visibilidade, depositário de um visível que o hábito e o pré-conceito constroem e do qual se alimentam. Atentar que a chamada atitude natural e espontânea, na verdade, não o é, mas está condicionada e armadilhada pelo que se julga saber, por uma não consciência efetiva do que está à nossa volta.

Essa atitude coloca-nos na posição irrazoável de nos vermos, quase exclusivamente, como meros utilizadores de coisas. As coisas, ao servirem *para*, impelem-nos a utilizá-las, o seu uso torna-se obrigação. Estas, pelo facto de serem definidas em termos de serventia, condicionam o comportamento humano, determinando-o a *um ser obrigado a*, a *um estar submetido a*, a esse *servir-se de*, e, por inerência à própria *coisificação* do Homem, arrastando-o, numa terminologia metafórica, para uma cegueira funcional. A condição de *servir para* das coisas torna-se condicionante para o sujeito, compromete a sua consciência, desprezando a sua intencionalidade substancial, instrumentalizando-a. Ora, esse constrangimento nega a liberdade, fator determinante do que é próprio do ser humano, do que é, com efeito, a sua condição de ser/estar no mundo, de nele agir e possibilitante do acesso à compreensão efetiva do mesmo.

Em *Natural:mente vários acessos ao significado da Natureza*, Flusser corrobora o afirmado anteriormente, propondo uma ponderação urgente sobre o domínio da técnica e da técnica como domínio, que se constitui como decisiva para o conhecimento e compreensão da realidade. O processo advém do modo como o ser humano se projeta/espelha nos seus produtos, nas suas fabricações, construindo, a partir deles, *modelos* explicativos do real, capazes de o modificar. Da mesma maneira, estes transformam para o homem a sua percepção sobre realidade: os *modelos* são esquecidos enquanto *modelos*, enquanto representação de algo, enquanto resultado da produção e invenção humana, e tornam-se formas que norteiam a existência. Assumem o papel e respetivo estatuto de princípios, ontológico e epistémico, orientadores de toda Mundividência. Os *modelos* organizam o Mundo (são formas, não amontoados amorfos), mapas para ler o real, operando uma mudança de polaridade: são substitutos culturais do que, antes, era natural.

Assim, e como exemplo, “[...] as máquinas a vapor são tomadas como modelos do homem no século 18, as fábricas químicas no século 19, e os aparelhos cibernéticos atualmente.” (FLUSSER, 1979, p. 52). O resultado imediato desse estado de coisas é o da alienação do ser humano enquanto tal. Esse desprendimento inconsciente, o qual, paradoxalmente,

é um compromisso inautêntico do homem em relação ao mundo, implica necessariamente um exílio de si mesmo, uma atitude não interpelante, uma ausência de escolha efetiva. A reflexão sobre a técnica, pensada com base na produção humana, propõe, assim, inevitavelmente, a questão da liberdade, problema que atravessará a obra de Flusser, sobretudo desde a década de 70.

A inseparabilidade entre a técnica e a liberdade já nos aparece em Heidegger, que, juntamente com Husserl, são referências importantes para o pensamento do autor checo. Com efeito, em Heidegger, a pergunta pela técnica, ao desdobrar-se na interpelação sobre o seu caráter instrumental e sobre o seu caráter essencial, assume contornos específicos: numa primeira instância, ela remete-nos para a questão da verdade como desvelamento, como *alethéia*: “A técnica é um modo de desvelamento.” (HEIDEGGER, 1958, p. 18). Continua, Heidegger, a análise, revisitando a origem da palavra, instalando-se no par *techné/poiesis*, (*fazer como o artesão/criar como o artista*), mostrando o percurso que desembocará na função e essência da técnica na contemporaneidade. Esta se propõe enquanto *pro-vocação, com-posição, Gestell*, isto é, o homem é convocado a estabelecer um compromisso com as coisas, a partir de uma forma de desvelamento particularmente inquietante e ameaçadora: projeta o seu ser no ato técnico, o qual não é já um simples ato, mas a *com-posição* de uma engrenagem repetitiva, “obter, transformar, acumular, repartir e comutar”<sup>2</sup> (HEIDEGGER, 1958, p. 22), que se tornam modos de desvelamento; todavia, o verdadeiro perigo, o qual derivará na alienação do homem, reside na ambiguidade que constitui a essência mesma da técnica, o modo de desvelamento por ela proposta: uma desocultação que esconde a verdade da coisa; não é mais ela que está diante de nós.

Perguntar pela essência da técnica é, então, interpelar a *Gestell* e, com ela, o problema da liberdade: “A liberdade determina o que é livre no sentido do que é esclarecido, quer dizer desvelado.” (HEIDEGGER, 1958, p. 34). A verdade e a liberdade estão, pois, ligadas de um modo inexorável. A verdadeira ameaça não se encontra, efetivamente, nos instrumentos, nas máquinas, mas antes na possibilidade de o homem não retornar a um desvelamento mais original e/ou manter-se numa surdez em que a verdade lhe seja inacessível.

Ora, em Flusser, encontram-se ecos dessa posição heideggeriana; nomeadamente, em relação à emergência de uma reflexão sobre a técnica, laivos de uma certa ambivalência relativamente às suas consequências e a

<sup>2</sup> Seria muito interessante revisitar o filme de Chaplin, 1936, *Modern Times*, como uma alegoria ao que se vem dizendo.

compreensão da sua incontornável importância. Com efeito, não é ocasional – e ver-se-á no resto da sua obra – que a problemática da liberdade surja associada à questão da técnica, como já aludido. À medida que o seu pensamento se vai desenvolvendo, incorporando novos temas e novos modos de ver o Mundo, vai-se recolocando a interrogação sobre a liberdade do ser humano, juntamente com a emergência da reflexão filosófica. Impossível não o fazer, numa época marcada por um tecnocentrismo crescente. Como exemplo se tem o parágrafo final do seu livro *Ensaio sobre a Fotografia/Filosofia da Caixa Preta*, quando alerta para o perigo de o ser humano se tornar funcionário do aparelho/aparato – os aparelhos programadores da sociedade que se aperfeiçoam constantemente para melhor programarem: “A filosofia da fotografia<sup>3</sup> é necessária porque é uma reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos.” (FLUSSER, 1985, p. 22). A atividade filosófica deve encontrar um novo caminho para a liberdade. Tal será conseguido através da reflexão sobre as imagens técnicas, cujo protótipo é a fotografia, que inundam e definem o nosso mundo.

É importante acrescentar, para melhor se compreender que, para V. Flusser, a fotografia e o comportamento do fotógrafo (sujeito protésico: homem+máquina), assim como uma sociedade que se rege por critérios provenientes da técnica, cujo resultado é a tecnoimagem e o funcionário do aparelho, seu homólogo, são os arquétipos configuradores de um novo mundo que se perfila e para o qual nos dirigimos (pós-história). Sobre ele, é, inequivocamente, necessário refletir para haver, ainda, uma probabilidade de inflexão, visto que “(a revolução das imagens técnicas) além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas (foram capazes) de fundir a sociedade numa massa amorfa.” (FLUSSER, 1985, p. 38).

Com efeito, em *A Filosofia da Caixa Preta*, é equacionada e esclarecida a problemática da liberdade *versus* sociedade técnica, e, tal como foi afirmado, pode evocar-se algo da reflexão heideggeriana, nomeadamente na paráfrase que este último fará do poema de F. Hölderlin “Lá, onde reside o perigo, lá também/Está (tem-se crença que esteja) o que salva” (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 1954, p. 47), mostrando como os temas caros a Flusser são resultado de uma época e de um pensamento crítico sobre a mesma.

<sup>3</sup> A fotografia é protótipo de toda a imagem técnica, “programada”, digital. No prefácio à edição brasileira de *Ensaio sobre a filosofia*., Flusser afirmará (1998, p. 22): “A intenção que move este ensaio é contribuir para um diálogo filosófico sobre o aparelho em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema da filosofia.”

Mais tarde, com *O Universo das Imagens Técnicas* – Elogio da Superficialidade, reconhecendo a dificuldade inerente à construção de um percurso rumo à liberdade, Flusser aponta o modo de perspetivá-lo, mesmo que este se apresente com um carácter utópico. Com efeito, *utopia* significa *sem chão, ausência de lugar onde o homem poderia parar/estar*: encontramo-nos em pleno universo flusseriano, no âmbito do *Bodenlos* e do *Singegeben* (procura de fundamento e de sentido).

A reflexão sobre os aparelhos/aparatos é tarefa do homem e que, ao fazê-lo, retorna à sua condição essencial, manifestando a sua liberdade, recusando a *coisificação*: “De maneira que o diálogo cósmico poderia [...] reconquistar o controlo sobre os aparelhos para depois programá-los segundo decisões humanas tomadas dialogicamente.” (FLUSSER, 2009, p. 80).

O novo olhar a encontrar, a liberdade a conquistar, para além do funcionalismo que a técnica impõe, sintetiza-se no objetivo maior de encontrar o *Homem Novo*<sup>4</sup>, novo paradigma antropológico que se infere de uma transformação significativa na interpretação relacional entre este e as coisas do mundo. Elas são, igualmente, *novas coisas, programas, inobjetos*.

O que aqui se trata é de pensar os papéis relativos do homem e das coisas e a reciprocidade que os heterodefine: as coisas do mundo dizem-nos tanto delas como de nós próprios; ao fazê-lo, ao considerar os objetos, encontramos a alteridade, o seu inventor; as coisas são lugar onde o outro nos “fala”, onde ele se manifesta. E, por aqui, a possibilidade de encontrar um olhar novo, de inverter e escolher perspetivas, de aplicar a memória/esquecimento nessa outra visão *do e sobre* o real. Se atentarmos na passagem atrás proposta, percebemos, pelo não-dito, que o apelo flusseriano corresponde a uma reordenação do mundo. A equação comporta, agora, dados provenientes de um universo tecnológico (*inobjetos*) ainda estranho, mas que deve ser resolvida na sua forma original, isto é, no sentido em que *as coisas são para o homem, e não o contrário*. Procura-se despreificar o ser humano, buscando uma nova humanidade – dialógica, competente, ancorada em decisões livres que dominem o aparelho, atitude curiosamente possível pela própria evolução da técnica.

Muito irónica essa postura flusseriana, nem sempre bem compreendida, mas filosoficamente original: “controlar o aparelho” não depende de compreendê-lo. Ele continuará a ser a *caixa preta* ininteligível. O apelo reside no

<sup>4</sup> A noção de Homem Novo aparece, pela primeira vez, em “A fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem”.

poder de pensar próprio do homem, aproveitando o fenômeno da globalização, que, ao refletir sobre o aparelho, o recoloque num lugar que se lhe adeque: a região do instrumental, a área do utilitário. Servirá, tão-somente, para facilitar a vida ao ser humano, e libertá-lo das tarefas automáticas, essas sim, ajustadas aos aparelhos: “As duas revoluções, [a telemática e a biotécnica], cada qual por si, e mais ainda conjugadas, abrem perspectivas inacreditavelmente amplas para a criatividade nova” (FLUSSER, 1998a, p. 88). Estas proporcionam a criação de uma existência nova, de um espírito novo.

Trata-se, em suma, da realização de um outro paradigma humano que remete para uma desconstrução da história da humanidade e consequentes categorias temporais, considerada como história da fabricação, através do conceito epistêmico-valorativo do *fazer/fabricar* (*o homo faber*, no plano antropológico). Efetivamente, o termo *fabricar* significa *apropriar-se*: no contexto, *apoderar-se (entewenden)* de algo da natureza, posteriormente, *convertê-lo (umwenden)* em coisa manufaturada, depois dar-lhe *aplicabilidade (anwenden)* e finalmente *usá-lo (verwenden)*. Esclarece-nos Flusser que estes serão os quatro momentos e movimentos de transformação (*Wenden*), explicitando segundo a perspectiva do *fazer* o percurso do Tempo, os quais “são realizados primeiramente pelas mãos, depois por ferramentas, em seguida pelas máquinas e, por fim, pelos aparelhos eletrônicos (*robots*).” (FLUSSER, 2010, p. 41).

Na mesma obra, num outro capítulo, o autor reforçará, explicitamente, a indispensabilidade de redefinir o “conceito” de Homem, na medida em que, a partir do fim do humanismo, i.e., do fim da história (*pós-história*) e na era do centralismo tecnológico, não se poderá mais falar do homem em geral, ou do mundo em geral. O novo homem, do qual temos vindo a falar, reconhece-se por uma nova atitude: estar no mundo de uma forma bela e lúdica (*o homo ludens*), cuja possibilidade se consubstancializa na aproximação/proximidade entre a arte e a técnica/ciência (*poiesis e technê /epistemê/*/política, ou seja, na reunificação da cultura com base na noção de *imagem técnica*, categoria que, pelo seu ser, contém, fundamenta e clarifica a essência da sociedade tecnológica e da época pós-histórica.

## 2 IMAGEM TRADICIONAL E IMAGEM TÉCNICA: DUAS ABORDAGENS DO REAL

O advento e a hegemonia da imagem técnica revelam, para o autor, a falência de um tempo que já não existe e o aparecimento de uma nova

era com a qual não conseguimos lidar: as nossas estruturas de compreensão e de representação não estão preparadas para penetrar na realidade vigente, são inadequadas para a apreender, de um modo competente.

Estamos numa época de transição: o capítulo da História está a ser encerrado e, com ele, todos as linguagens estruturantes; estamos entrando na pós-história, a era da técnica, de novas linguagens e outros sistemas de representação do real. Digamos que nos encontramos no limite de uma era e no limiar de outra. Com efeito, a revolução cultural, linguística e comunicacional não se mostra ajustada para transmitir os pensamentos e os conceitos com os quais concebemos o mundo e “estão a ser elaborados novos códigos [...] Se se quer descrever o mundo, não é suficiente descrevê-lo por palavras.” (FLUSSER, 1988). Dizer algo sobre esta época de transição é, logo à partida, ter a consciência que ainda se procura algo, que pensar o lugar existencial do homem é inseguro, incompleto, senão mesmo arriscado. Uma análise reflexiva será, então, indispensável para dar uma resposta consentânea aos problemas novos que aparecem.

Ora, o que se vivencia é uma época onde as imagens inundam a realidade, submerso-a, de tal modo, que parece não haver uma bússola definidora capaz de distinguir entre o real e a imagem. Investigar os acontecimentos é determinar aquilo que pode servir de apoio e que dará proficuidade à pesquisa: a nossa sociedade está marcada pela decadência dos textos e pela escalada dominante das imagens. Legitimamente, é minha convicção que se poderia, ainda que com novos dados, reconvertendo os termos e reconhecendo consequências diferenciadas, encontrar uma afinidade estrutural entre Língua e Imagem: parece haver, como antes existia para a palavra, na proposta flusseriana, identidade ontológica entre a imagem e a realidade. Tal como a palavra, a imagem forma, propaga e cria a realidade. Torna-se necessário proceder a uma análise que elucid e o conceito-problema, que agora se tornou fundamental examinar: *a noção de imagem*. O conceito em causa nos remeterá para outros, e não só pelo facto de assim obviar o seu esclarecimento, mas porque o contexto onde se move, a sua relação com outros conceitos farão as redes de significação necessárias à percepção do lugar, importância e relevância que ocupa no pensamento de Flusser.

Dessa forma, examinar a noção de imagem envia-nos necessariamente para duas categorias, as quais, a meu ver, enquadram e permitem aprofundar esse mesmo conceito e, como tal, explorá-lo, na sua relação com outros fenómenos. São estas: o conceito de imaginação/tecnologia, em paralelo

com pré e pós-história, com a finalidade de perceber as diferenças fundamentais entre a imagem tradicional e a imagem técnica. Digamos que, sem o *diálogo* entre a(s) estrutura(s) que produz(em) a imagem tradicional e a imagem técnica, respetivamente, imaginação e tecnoimaginação, e a(s) categoria(s) sociocultural(is) e epocal(is) que a(s) alberga(m), pré-história e pós-história, a análise da imagem se limitaria a uma reflexão sobre os dois índices tipológicos da imagem, reduzindo a sua real relevância e efeitos civilizacionais.

No entanto, é indispesável esclarecer, ainda que brevemente, estas duas noções de imagem: (i) a imagem tradicional e a (ii) a imagem técnica. Na primeira, abstraem-se uma das três dimensões dos fenómenos, extraindo-se a consistência espaço-temporal e se fazendo permanecer as dimensões próprias de um plano, de uma superfície. Essas imagens apresentam-se como representações diretas dos fenómenos: “Imagem: superfície significativa na qual as ideias se interrelacionam magicamente. [...] As imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas.” (FLUSSER, 1998b, p. 24 e 28). No segundo caso, a tecnoimagem realiza aparentemente a mesma operação, mas, desta feita, com a colaboração indispesável de um aparelho, o qual é uma teoria científica materializada. Entre a imagem e o real representado existe, pelo menos, o aspetto mediador do aparelho.

Uma outra instância diferenciadora, que se infere do afirmado, refere-se ao lugar na ordem temporal que as mesmas ocupam: uma é representação pré-histórica, outra pós-histórica. Entre uma e outra existe uma ruptura, à qual corresponde toda a duração do processo histórico e cuja representação é realizada pela palavra escrita; são, portanto, as imagens, historicamente diferenciadas. Há dois modos de enfrentar o mundo: ou em função da representação imagética ou a partir da escrita. Quaisquer deles serão sempre possíveis pelo sair do homem da realidade, na qual estava imerso, para o nível da re-flexão. A imagem tradicional é realizada pela imaginação, capacidade de abstrair duas dimensões do fenómeno para um plano que o representa, mas com a competência única de repor as duas dimensões anteriormente abstraídas. A imaginação propõe, assim, a reprodução do real, quando realiza a imagem e a recriação do real, quando a reconstitui. A imagem é simbólica, o seu significado reside numa dupla avaliação sintética: a intencionalidade de quem emite, a intencionalidade de quem recebe. Sujeitas à significação atribuída pelo emissor e pelo receptor, o seu sentido não é unívoco, elas não são símbolos denotativos, mas antes conotativos, têm um *topos* interpretativo.

Igualmente, o seu tempo é mágico-mítico, não só pela função modelar que representam na pré-história, mas pelo sentido que é privilegiado: a visão, o olhar. As imagens, com o seu poder simbólico, que se propõe como substituto de algo (do real), onde existe sempre uma dinâmica presença-ausência, ensinam o olhar e a olhar. Olhar é deambular pela superfície do objeto imagético, cujo percurso é o critério da preferência de quem olha (conotação), i.e., o *antes* e o *depois* são reversíveis (foca-se um ponto, passa-se a outro, volta-se ao primeiro...), tornando o *tempo circular*, que se repete, *tempo mágico do eterno retorno*. Aprender a olhar para os fenómenos é aprender enquadramentos e contextos, é habitar um mundo que é intencionado a partir de relações de significação: os eventos tornam-se cenas, processos tornam-se situações. O sentido é, pois, dado pelo facto de o mundo refletir imagens, e estas servem de mediação entre o homem e o mundo. Sendo intermediárias (*média*), tendem a mostrá-lo, orientando o homem e, igualmente, a ocultá-lo, alienando o homem.

No entanto, com a consolidação e o fortalecimento da representação imagética, esta deixa de ter um papel orientador das experiências e vivências do homem, mas, antes, torna-se a realidade concreta. Há uma inversão na relação entre a imaginação e a experiência, dando origem à *idolatria*: “O mundo é apenas um pretexto” (FLUSSER, 1990) [e] “a imaginação torna-se alucinação e o homem torna-se incapaz de decifrar as imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas”. (FLUSSER, 1998b, p. 29).

*E como reencontrar o mundo? Como ver o real, distinguindo-o da sua representação?* Trata-se de buscar na memória o que se tinha já esquecido e construir o novo: este se instala num superar da representação imagética tradicional, substituída pelo código alfanumérico (escrita), a fim de clarificar a confusão estabelecida entre a imagem e o próprio fenómeno que a mesma representa. A consciência mágico-mítica dá lugar à consciência histórica, o tempo circular passa a linear, as cenas passam a processos, as relações de significação tornam-se relações de causalidade e aparece (inventa-se) a escrita (linear), como princípio explicativo das imagens e remetendo-as para o Mundo.

Com a escrita, e a fim de a decifrar, surge a capacidade de conceptualização, sendo que essa forma de pensamento é ainda mais abstrata do que a faculdade de imaginar, produtora e re-produtora de imagens.

A configuração do Mundo sofre alterações profundas e inexpectáveis, dado que a capacidade de conceptualizar é significar ideias e não o representar do mundo fenoménico. O poder de decifrar o texto é o poder de decifrar a imagem, o poder de conceptualizar é o poder de decifrar cenas. O efeito dessa coabitacão é biunívoco: as imagens infiltram-se nos textos, ilustram os textos. Há um jogo dialético entre imagem e texto, sendo que cada um sai revigorado, pela oposição que entre si estabelecem: os textos tornam-se cada vez mais imagéticos e as imagens mais conceptuais e, “embora os textos sejam meta código de imagens, determinadas imagens passam a ser meta código de textos.” (FLUSSER, 1998c, p. 31).

Com o advento da escrita e do discurso textual, surge um duplo problema e a complexidade adensa-se: o texto, tal como a imagem, é mediação; ele é o meio entre o homem e a imagem, e tal como tinha acontecido com a idolatria a que se pretendia escapar, também os textos escondem a imagem que pretendiam esclarecer. Ora, todo o tempo da escrita é tempo da História. Das imagens aos textos, num percurso de explicitação progressiva: imagens que intentam penetrar no Mundo e explicitá-lo, textos que se infiltram nas imagens, para as tornar claras e, por intensificação exacerbada, se afastam cada vez mais da vivência concreta, acabando por determinar o progresso como uma cisão e afastamento em relação ao mundo.

Com o brotar dessa nova consciência, esvaziam-se os textos e declara-se a faléncia do processo histórico, que é subsidiário da recodificação das imagens em conceitos. A resolução do impasse da crise dos textos e do colapso da história corresponde a uma requalificação da imagem, cujo ressurgimento se substancializou na fotografia, que é paradigma de toda a imagem produzida por aparelhos técnicos, a tecnoimagem.

Por seu turno, o advento da imagem técnica tende a eliminar o risco da *textolatria* (não conseguir decifrar signos num texto, independentemente da capacidade para o ler) e a descomplexificar a escrita, que, com o progresso lógico-científico, se tornou mais ou menos impenetrável. Cada vez mais abstrata, “numa escalada de abstração”, fez-se cálculo, equação, algoritmo, cujo propósito será o da manipulação exata do mundo, que, através da teoria científica que se materializa na técnica (aparato), propicia/cria essa nova imagem, a partir da programação dos seus aparelhos.

A imagem tradicional, cuja intenção primeira seria a de significar e mostrar o mundo, é distinta desta nova imagem, a qual, referindo-se a

conceitos, não mostra mais o mundo, mas o pensamento sobre o mesmo, isto é, mostra a gama de possibilidades do real. A imagem tradicional e a técnica apresentam-se ontologicamente distintas: a primeira, ao relacionar-se diretamente com o fenômeno concreto, abstrai duas dimensões para o representar. A imagem técnica, mais complexa, resulta da transformação da imagem tradicional em texto, lineariza-se e, posteriormente, reconstitui-se como imagem, por meio da materialização de teorias científicas, que designamos por técnica. A primeira propõe-se como uma representação no plano onde se abstrai o volume; a última é uma superfície construída com pontos: “primeiro, as imagens [...] foram analisadas [e convertidas] em linhas pela escrita, depois estas linhas foram analisadas como pontos [questionadas] como cálculo, e agora estes pontos estão a ser re-sintetizados em imagens [...]” (FLUSSER, 2008, p. 15).

Uma análise, mesmo breve, da imagem técnica reenvia-nos para uma categoria fundamental para se compreender mais detalhadamente aquilo que, também, se designa por imagem sintética ou tecnoimagem: a noção de *caixa preta*. Esta é um objeto impenetrável, no qual inferimos ocorrências no seu interior, pela introdução de *input(s)* e saída de *output(s)* subsequentes que se constituem como resposta aos primeiros. O que se passa no interior do dispositivo é inacessível. Em rigor, nada se sabe da *caixa preta*. No limite, é um termo que diz algo sobre o qual nada se sabe e/ou conhece, mas que, sendo passível de ser utilizado, ora como coisa mesma, ora como nome evocativo do fenômeno que se ignora, parece levar a uma indubitabilidade compreensiva e explicativa (portanto, a um poder), reveladora do seu ser (ou modo de ser), que, simplesmente não existe.

A *caixa preta*, desse ponto de vista, transporta consigo um anátema essencial que é metáfora da sociedade técnica, pós-industrial e pós-histórica: existe uma ignorância, um não-saber ostensivo relativamente aos aparelhos tecnológicos, o que não inibe a sua utilização. Esta última propicia atividade, a qual dinamiza o tecido social agora determinado e definido, a partir do *uso e função* dos atores que a constituem. Ora, a fotografia e seus dispositivos foi disso o sinal primeiro, ao mostrar, inequivocamente, a contradição existente entre a facilidade do uso e a complexidade da sua técnica.

Mais uma vez, aqui se refere, a questão da técnica, os seus efeitos enquanto definidores civilizacionais, da qual a tecnoimagem pode ser apocalíptica. Se o aparecimento do homem novo está em vias de acontecer, a sua possibilidade poderá direcionar-se de duas maneiras: ora, constituindo-se

como utopia negativa, via uma civilização totalitária, constituída por recetores e funcionários da imagem, centralmente programada, o que corresponde à alienação absoluta do ser humano; ora, constituindo-se como uma sociedade telemática, instalando-se no diálogo entre os criadores de imagens e os seus colecionadores, o que preservaria a liberdade do ser humano, como habitante de um mundo tecnocientífico. Tal tipo de revolução sociocultural teria características positivas. Essas duas possibilidades, para o autor checo, podem ser reavaliadas e redefinidas, mas o que é inquestionável “é o domínio das imagens técnicas na sociedade futura. [...], é quase certo que as imagens técnicas concentrarão os interesses existenciais dos homens futuros.” (FLUSSER, 2008, p. 14).

## 2.1 INOBJECTO E IMAGINAÇÃO TÉCNICA

A questão essencial, a interrogação primeva sobre *o ser da imagem*, na contemporaneidade, tem estado contagiada com o empírico, pelo uso e utilização a que a imagem tem estado sujeita, circunscrita a uma apreensão superficial, ou tomada muito restritamente para o papel que efetivamente desempenha, senão mesmo na ignorância sobre o seu ser. Efetivamente, ao se examinar o fenómeno *imagem/pictórico*, abre-se uma visão determinada sobre a realidade, em que, numa última instância, ela aparecerá como liberada da objetualidade e de alguns constrangimentos a ela presos. Enquanto falamos da velha imagem pré-histórica, tal não se verifica, como, de certa forma, nos diz o autor checo.

Com efeito, existe uma relação firme entre objeto/coisa e a imagem (signo/símbolo) que a designa. Quando o referencial é a imagem técnica, estamos num grau simbólico de terceiro grau (imagem tradicional/texto/ imagem técnica com as transcodificações necessárias), o qual, paradoxalmente, visará a constituir-se como um concreto efetivo, ao qual se tem de voltar. Atente-se que esse “voltar ao concreto ele mesmo” é voltar e penetrar numa outra realidade, a chamada pós-história, com configurações que se adivinham diversas, sendo que nos encontramos atualmente, ainda, numa fase de passagem *para*.

No entanto, a questão da imagem e da faculdade que a sustenta – imaginação – sempre se manifestou de difícil análise, oscilando entre o ser subsidiária da sensação e/ou do pensamento, pela colocação recorrente das

interrogações: *Afinal, que objetos são estes a que chamamos imagens? Como é que algo é uma imagem?*

Numa primeira apreciação, o que está em causa é a questão da existência e respetivos planos/camadas ontológicas da existência: *O que significa ter existência como imagem e em que medida isso é diverso de existir de facto, como coisa?*

A colocação da questão, nesses termos, que nos surge ao refletir com o pensamento do autor checo, está próxima da reflexão sartriana, no referente à sua pesquisa sobre a imaginação. Não é descabido mencioná-lo: por um lado, pela vizinhança com a fenomenologia husserliana, da qual Flusser é herdeiro; por outro, pela influência que os autores existencialistas nele exerceram. Mesmo não havendo menção expressa, poderia estabelecer-se o diálogo, pelo menos em nível de algumas determinações elementares, embora essenciais. O recurso a Sartre, em *A imaginação*, pode manifestar-se profícuo, pelo reconhecimento da dificuldade da questão e prevenir em relação aos aspectos sobre os quais será necessário exercer alguma contenção, nomeadamente o hábito arraigado de conceber qualquer modo de existência plasmada na materialidade, numa existência física.

Sartre examinará o problema da imagem e do seu ser, de algo existir de facto (materialmente) ou de existir como imagem, pondo a questão em termos de planos/camadas de existência. Por aí, critica uma metafísica ingénua em relação à imagem, que se apreende, apenas, como imagem de algo. Assim, a imagem da coisa passa ela mesma a ser uma segunda coisa existente no mesmo plano de existência. Ele dará como exemplo desse “coismo ingénuo” a teoria dos ídolos dos epicuristas: as coisas emitem simulacros que, tal como o nome indica, têm todas as propriedades dos objetos emissores, assim como possuem existência “real”. Uma vez percepção, formam-se as imagens. Note-se, no entanto, que as imagens, mesmo enquanto coisas, são subsidiárias dos “objetos primeiros”, devem-lhe a sua existência, ainda que posteriormente se autonomizem. Essa resposta do epicurismo resolvia um outro problema que seria, não só o da existência das imagens, mas o da percepção das mesmas.

Se abrirmos um abismo de vinte e tal séculos, descobrimos a teoria dos simulacros de Baudrillard, adaptada à hiper/pós-modernidade, que resolve a questão da representação imagética, a partir do conceito de simulação e da definição de simulacro: *tudo é simulacro*. Tal como o simulacro dos epicuristas, este não é irreal; embora, diferentemente deles, seja algo que

nunca poderá reconverter-se, tornar a ser real, porque é um conjunto de signos que se permутam entre si, os quais, sem referência, se esvaziam, tendo como consequência o desaparecimento do real mesmo. Tal redução ao signo é o processo de simulação. Esta é oposta à representação, cujo axioma é o da equivalência signo/real, enquanto a simulação parte da negação do valor representativo do signo, do aniquilamento da referência, propondo-nos toda a construção representativa como um simulacro. A imagem é um processo de des-realização: primeiro, é reflexo do real, posteriormente, mascara e deforma a realidade, depois, mascara a própria ausência de realidade, destruindo a sua relação com qualquer realidade, “ela é o seu próprio simulacro puro.” (BAUDRILARD, 1981, p. 13).

A sofisticada teoria da simulação/simulacros de Baudrillard parece estar suposta num enunciado bastante simples: atualmente, real e imagem confundem-se. A simulação produz os simulacros que se apresentam como substitutos do real. Efetivamente, o processo de simulação é, antes de tudo o mais, um processo de substituição, anulando e esvaziando o real, destruindo pontes, des-realizando qualquer modo de re-presentação, enquanto apresentação da realidade. Esta não é dissimulada, é des-presentificada, é substituída pelo puro simulacro. Flusser irá para além disso, colocará a questão de uma outra forma, problematizará de uma forma mais radical, descentrando o que parecia ser cerne da questão: atualmente, não é, sequer, relevante, dentro do contexto, saber o que é o real ou o que não é. Mais do que isso, o virtual é um modo ontológico de manifestação do Ser: a realidade virtual, enquanto algo que existe, é real. O Ser que apreendemos e captamos (imageticamente) é resultado do tecnológico. O Mundo apresenta-se sob o signo da virtualidade, noção completamente distinta do conceito de simulacro que Baudrillard defende.

A comparação Flusser/Baudrillard, virtual/simulacro, propicia modelar mais precisamente o pensamento do primeiro e distanciá-lo da chamada pós-modernidade, da qual Baudrillard é um dos representantes. Toda a reflexão flusseriana se encontra muito mais vinculada a Husserl e à fenomenologia, em diálogo com a tradição existencialista, à hermenêutica, e atenta a um pensamento analítico, ainda que as ultrapasse.

Retornando ao processo de produção de imagens, tradicionais ou técnicas, ainda que distintamente, creio que comunga da herança da fenomenologia, considerando a imagem não como uma coisa, mas como um

modo de ser da consciência que estruturalmente permite captar algo ou evocar algo como imagem.

Imaginar é, portanto, um ato intencional da consciência. Aliás, se o propósito fosse aprofundar a questão husserliana, teríamos de recorrer à distinção que o autor estabelece entre retenção e rememoração, respectivamente, a capacidade de guardar o passado enquanto tal e a capacidade de presentificá-lo (trazer ao presente). A questão da memória e a da imaginação são problemas seminais que nos remetem para a determinação do que é a imagem e como aparece.

Sartre, em *A Imaginação* (1936, p. 132), no penúltimo parágrafo, diz-nos que “a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa.” Flusser poderia subscrever o excerto proposto, sobretudo quando examina, não só a imagem, mas também o que a sustenta, a imaginação.

A contribuição inovadora de Flusser para esse debate surge com o seu entendimento da imagem técnica enquanto categoria nuclear para entender uma sociedade tecnocientífica, e pós-história. Contudo, para perceber a proficiuidade desse conceito, é necessário examiná-lo na sua relação com uma nova categoria epistemo-ontológica: *a não-coisa, o inobjeto (Undinge)*. Trata-se de confrontar a imagem sintética, a partir do ponto de vista do “objeto”, que ela “representa” ou com o qual se acaba por confundir. A nova imagem (técnica) é indiscernível dessa nova categoria de “objetos”: a imagem adquire um estatuto objetual, da mesma forma que a não-coisa adquire um estatuto imagético. Uma e outra são ideias. Não se colocará a questão em termos de simulacros ou simulações; isso implicaria níveis ontológicos diferenciados (coisa e imagem técnica), que, para Flusser, não têm razão de ser, tal como foi referido.

A existência desta nova categoria de “objetos”, as “não-coisas”, não sendo substitutos dos primeiros (com tendência a fazê-lo, apenas, sob o ponto de vista funcional), tem uma outra natureza. O seu valor é perseverado pela informação que os constitui sob a forma de imagem técnica: “*Informações* é o nome de tais inobjetos” (FLUSSER, 2006). Como exemplo, essas não-coisas são as “imagens eletrônicas nas telas de TV, os dados contidos em computadores, os microfilmes e hologramas.” (FLUSSER, 2006). Ora, o conceito de *inobjeto*, coisa sem materialidade, intocável, por isso não-coisa, ainda que não elimine o problema do ser da imagem, supera-o ou, pelo menos, contorna-o e, ao entrar

com esse dado novo, leva à reformulação da pergunta e âmbito de abrangência do mesmo.

São, efetivamente, essas não-coisas, cujo suporte material é irrelevante, que “transmitem” imagens, as tecnoimagens: uma e outra acabam por ser indistinguíveis, sendo que refletem e in-formam toda uma cultura, que passará a ser pensada em termos informacionais. Todas as coisas contêm algum tipo, grau ou nível de informação, *mas o inobjeto é a informação*: existe uma diferença abissal entre ter e ser. Ter informação é afirmá-la como um atributo que a coisa tem, e a informação é fornecida consoante a capacidade/competência que assiste ao homem para a decifrar. Objetos e informação veiculada são inconfundíveis: livro e conteúdo do livro, por exemplo, ou ainda bandeira-coisa e bandeira-símbolo, usando uma situação menos evidente.

A objetividade (materialidade) está a desaparecer: as não-coisas são codificáveis e apreensíveis, apenas, enquanto tal. O inobjeto é espectral, sendo que é entre essas não-coisas que nos movemos e a partir das quais exprimimos os nossos desejos: a sociedade de massas, a sociedade de consumo evoluiu para a apetência desenfreada e consequente produção/reprodução/distribuição de informação. As coisas não têm valor; este, doravante, pertence ao domínio da informação: é nela que nos focamos. Assistimos a uma transvaloração de valores, ao desaparecimento das coisas e à sua substituição pelo inobjeto, que “não estão ao alcance da mão (*vorhanden*) embora estejam disponíveis (*zuhanden*): são inesquecíveis.” (FLUSSER, 1990, p. 56).

Tal como em Nietzsche, os novos tempos anunciam uma inversão de valores, uma mudança de critério valorativo, de princípio de avaliação. Por detrás de todos os acontecimentos, da lógica de qualquer ocorrência, existe uma valoração: a era da pós-história está a constituir-se, focalizando-se na informação. Esta será, doravante, a norma configuradora que preside à constituição de uma nova tábua de valores. A época que vivemos é, ainda, de transição, e, como tal, a “transvaloração”, a transmutação encontra-se no desprendimento dos valores, até agora vigentes, isto é, naqueles que se anexavam às coisas, “que estavam ao alcance da mão”, reutilizando a expressão heideggeriana, encaminhando-se para a dis-posição, a presentificação de uma nova categoria de objetos, não manuseáveis, mas idealmente manipuláveis, os inobjetos. Estes constituirão a nova memória, “são inesquecíveis”: o novo homem pós-histórico que produz imagens sintéticas.

Ora, as imagens técnicas não são símbolos, à maneira de uma pintura de uma caverna, um mosaico ou um fresco – imagens pré-técnicas – que significam cenas. As imagens fotográficas, de vídeo, produzidas digitalmente, são indícios, sintomas das cenas /situações que significam.

Evidentemente, “ao definir a capacidade (habilidade) para decifrar imagens [...], [como algo que] poderá ser chamada, aqui, de *Vorstellungskraft/imaginação*<sup>5</sup>” (FLUSSER, 1980, p. 198), surge de imediato a interpelação: *falamos da mesma capacidade, ou melhor, do mesmo uso da imaginação, se nos referimos a imagens tradicionais, ou a tecnoimagens?*

A imaginação tradicional, enquanto competência para (re)produzir o mundo imageticamente, implica uma distanciamento em relação ao mesmo, mas exige, igualmente, que esse recuo em relação ao exterior reverta e seja acolhido pelo sujeito/consciência que o imagina. Flusser falará, em *The New Imagination*, de um *não-lugar*: as configurações que a imaginação realiza sobre o mundo são (re)acolhidas nesse *não-lugar*. Esse *não-lugar* parece ser uma forma de consciência, consciência que se dirige ao mundo, *consciência intencional*.

O recuo perante o mundo, esse retroceder *a-tópico*, não é alienante, na medida que se trata de propiciar uma visão da totalidade do mundo, do contexto onde nos movemos e, assim, pensar a imagem como algo de orientador, modelar, um mapa do mundo, para melhor “agarrá-lo”.

Imaginar constitui-se, no entanto, como algo mais: é, igualmente, *doar significado*. Tornar significativo é significar (codificar/descodificar, cifrar/decifrar) para o outro, poder de comunicar, que provém de um gesto codificador: qualquer imagem é signo, e a imaginação é sempre arquivo mnemônico, abertura à intersubjetividade, a questões evidentemente existenciais.

O descrito como caracterizador da velha imaginação aparenta, em certa medida, ser válido para a nova imaginação, a tecnoimaginação, pelo menos, em termos de funcionalidade.

O diverso se instalará na operação dessa faculdade em fazer imagens a partir de cálculos e, portanto, ela não será mais mapa do mundo, sendo que não será mais adequado falar-se de questões de relação entre o eu e o outro, de existência. Há, quer ontologicamente, quer historicamente, um

<sup>5</sup> Seria de grande interesse para a temática, a leitura de um estudo muito original e inovador (Flusser / Heidegger), a propósito da imagem técnica e imaginação, em Borges-Duarte (2018, p. 182ss).

hiato entre a produção das imagens tradicionais e das imagens sintéticas. A invenção da escrita e a descoberta da história como um processo operaram uma disruptão de pontos de vista e natureza das coisas e da noção e sentir do tempo (consciência histórica).

Convém não esquecer *que as imagens técnicas não são janelas para o Mundo*, como dizia Aristóteles, pela afirmativa a propósito dos sentidos, todavia, sofreram a contaminação da escrita e procedimentos sucessivos de abstração. Isso equivale a dizer que estamos num novo mundo, ainda que não saibamos com rigor defini-lo. Efetivamente, o cálculo re-sintetizou a linearidade da escrita, e um dos seus efeitos foi a materialização das teorias em aparelhos técnicos que produzem imagens. Por via da tecnologia, é possível rentabilizar *novos gestos* que nos dizem do modo de ser dessa espécie de *tecnoconsciência* (consciência pós-histórica) chamada de imaginação. Esta última supera o âmbito exclusivamente humano, ou seja, da liberdade, para estar sujeita à *programação do aparato*: a imagem é produto do aparelho, composição de grãos e pontos que se organizam, de acordo com o *programa* do aparelho técnico. A nova imaginação não é resultado da liberdade humana, como seria a velha imaginação, porém, é antes sujeição ao programa, *imaginação programada*.

Há, no entanto, a possibilidade de surgirem imagens inexpectáveis, e essas são as que comportam potencialidades verdadeiramente informativas e, embora com um novo sentido, criativas. Esse é um aspecto interessante, nessa nova forma de imaginar: pode, agora, imaginar-se até o que não se prevê, o desconhecido, o improvável. Assim, o real é o que pode ser, e esse poder ser não implica previsão: há uma imensa gama de possibilidades e probabilidades surpreendentes. Com efeito, se as imagens tradicionais significavam o mundo, as tecnoimagens são projeções do pensamento que apontam para si próprio, mostram-se a si mesmo, isto é, a gama das possibilidades que contém: trata-se da produção da imagem de  $\beta$ , onde  $\beta$  é o possível, ele é a representação de um plano pensado e não do mundo.

Entender a (nova) imaginação, dessa forma, juntamente com os seus produtos, traz efeitos culturais/civilizacionais de monta e, invertendo os anteriores, que eram resultado da imaginação antiga, produtora das imagens tradicionais.

A visão do mundo proposta visa à realização de virtualidades e, de alguma maneira, o Ser vai-se tornando virtual, porque o virtual é o real, e o real é o possível e, assim, a realidade define-se em termos de virtualidade.

Através da técnica, o homem é ser capaz de realizar virtualidades; como tal, não faz mais sentido falar de domínio do real, mas, antes, de realização de possibilidades de ser.

Uma consequência importante do afirmado, sob o meu ponto de vista, refere-se às novas potencialidades do pensar, que, permanecendo como instância capaz de dar significado, o dará em relação a duas ordens de realidade diferentes, malgrado ele próprio, na sua essência, tenha permanecido idêntico: por um lado, tem como referência o real em si mesmo; por outro, o real possível, que dinamicamente se vai realizando a partir de processos tecnológicos. Mais uma vez, surge a ideia de um novo homem, e os novos parâmetros existenciais, cuja determinação continua a ser o pensamento, ainda que em processo de transformação. De certo modo, a nova imaginação é criativa, porque compõe e dispõe de conceitos (cálculos) para jogar livremente. A isto equivale um voltar ao concreto, a um concreto a realizar, provável prenhe de imprevisibilidades. As teorias explicativas do real abordam-no com base na categoria da probabilidade: por exemplo, a Física newtoniana *vs.* a Física quântica.

Falamos de um novo nível de existência, na qual entra em jogo esta nova faculdade emergente, até aqui quase inativa, em estado de dormência, a imaginação, na sua competição com o intelecto e cada vez menos diferenciáveis: ambos operando conceptualmente.

### 3 FECHAR O CÍRCULO: (UM)A HISTÓRIA DA CONVERSAÇÃO<sup>6</sup> OCIDENTAL

A situação humana é ser, Ser *no* mundo e *do* mundo. Originalmente está nele mergulhado, sendo a sua consciência do real e de si próprio relativamente incipiente. Quando se descobre como ser *do* mundo, isto é, quando descobre em si capacidades reflexivas, tende a descrevê-lo, a representá-lo e a organizá-lo, de uma forma inteligível: a realidade é *cena*, contexto, onde se compõem as *imagens*, as quais, relacionadas entre si dos mais diversos modos, têm caráter normativo e orientam o ser humano nas suas vivências mundanas.

As imagens compõem narrativas *mágico-míticas*, e o *tempo* é *experienciado circularmente, pela experiência do olhar*. Estas são *mediações* entre o homem e o mundo, *meio* segundo o qual o mundo é *desocultado*: a distância,

<sup>6</sup> A temporalidade é, em Flusser, definida em termos de códigos: são as linguagens que estruturam a Cultura e não o inverso.

condição necessária para *pensar sobre*, encontra o meio para se reaproximar do mundo. A imagem, assim como a capacidade de criá-la, apresenta o modo de ser do real, a partir de contornos que o oferecem, mas também, que o interpretam. São linguagem e, enquanto tal, mostram o real, ao mesmo tempo que o escondem, mostrando-se a si mesmo nesse processo de mostração do mundo. Com a proliferação e a intensidade imagética, esse mapeamento do mundo é tomado como realidade concreta: fonte de *alienação* para o homem, com a consequente atitude de *idolatria*, cujo resultado significativo é a perda do real.

O problema complexifica-se: em ordem para explicar o real, ter-se-á de esclarecer a imagem para retornar à experiência e ao concreto. Desconstrói-se a cena, onde tudo é *acontecimento*, desenrola-se o fio circular do tempo, que passa a *linear*, onde tudo é *evento* e se articula processualmente, deterministicamente, pela conexão entre causas e os respetivos efeitos.

A *escrita* é inventada, o real é representado como *um processo* e explicado racionalmente, em função de *conceitos*. A consciência mítica é substituída pela consciência política e histórica. Todo o mundo do *acontecimento* ficou para trás, antes da história, pré-história, e entra-se no *tempo linear da história*, do evento.

Durante um certo período, a imagem é enclausurada, o domínio é o da escrita e consequentemente da razão: o auge corresponde à época histórica da *Aufklarung* (século XVIII). Assiste-se, igualmente, com a escrita linear, ao estabelecimento de limites de diferenciação entre o *espaço público e a área do privado*. Escreve-se em privado, para depois tornar público: o publicado era escrito em privado, e, procurado no público, para retornar ao privado, a fim de ser lido. A informação é procurada no âmbito do público (dinâmica da consciência política e histórica), no ir ao mundo, com o risco de perda do eu. É necessário, por isso, o retorno ao privado, para reencontrar o eu, ainda que o perigo seja o de perder o mundo.

O desenvolvimento do pensamento histórico, racional, científico, político constitui-se como cada vez mais abstrato; a sua mensagem, ainda que concebível, torna-se cada vez menos imaginável. A informação sobre o meio envolvente é veiculada através do discurso, do texto, da escrita. É o império da conceitualização: *a textolatria*. A *escrita*, forma ideal de representação que diz a imagem que imagina o mundo, opaciza-se, e, no seu esforço lógico e analítico de dizer mais, esvazia-se, tornando-se pura forma.

As imagens aparecem, então, como ponto de apoio aos textos, ilustram-nos, invadem os textos: *a imagem, cada vez mais, é conceptual e o texto, imagético*.

Essa inversão é sobretudo evidente, com o aparecimento do novo tipo de imagem, no século XIX, a *fotografia*. Ela tem a capacidade de tornar imagináveis os eventos, isto é, de transfigurá-los em acontecimentos: o evento é suspenso no tempo, sai da história e, ao ser reposto, patenteando-se como acontecimento, o seu estatuto é o de ser documento histórico, o seu papel é o de ser memória histórica.

A fotografia escamoteia a subjetividade, parece representar o mundo tal qual ele é, persegue uma objetividade fictícia: presumivelmente, parece alcançá-la, na medida em que a mediação poderia considerar-se mais neutral e isenta, a partir do momento em que, para ela, contribui um *aparelho*, com um *programa* a ser respeitado, e não depende exclusivamente das características humanas. Digamos que o sujeito é um *sujeito protésico*: sujeito “com” aparelho técnico. Estamos pois, perante a *imagem técnica*, cujo paradigma é a fotografia, que, por isso mesmo, pode exemplificar todas as outras imagens atuais, o vídeo, a televisão, a memória do computador: as não-coisas entre as quais vivemos.

O aparecimento da *imagem de síntese* impõe a percepção de que existem várias *perspetivas*, pontos de vista em relação ao mundo e às coisas. Desse modo, a nenhum deles se pode afiançar o poder de ser *o correto*. A multiplicação de perspetivas, a fragmentação, o relativismo parecem corresponder ao término de um pensamento político e ideológico, cuja sustentação estaria na insistência de um único ponto de vista.

Com a hegemonia crescente da *tecnoimagem* e com as ocorrências pós-Segunda Guerra Mundial, a situação inverte-se: a política acomoda-se à imagem, a qual, de certa forma, a assimila. A imagem é critério, a sua proliferação é acelerada e os eventos, os acontecimentos só o são, se a imagem deles aparecer, for propagada, publicitada. O ser e o aparecer estão indelevelmente conectados, sendo que o aparecer origina o ser. Assiste-se a uma certa transvaloração e inversão da causalidade: o aparecer não é aparição/manifestação do ser, é antes a causa de ser. *O fenómeno imagético é quase terrorista*: constitui-se como a nossa vivência. O que está por trás da imagem não é válido, não é importante, não é. *Tudo está na imagem*.

A contemporaneidade assiste ao fim da história e à entrada na *pós-história*. Em relação a esta última, ainda não há interrogações nem grande

capacidade reflexiva: “não há, por enquanto, os filósofos da pós-história nem uma filosofia da imagem.” (FLUSSER,1990).

Em *O Universo da Imagens Técnicas*, Flusser concederá alguma legitimidade à esperança num humano diferente, mas, ainda assim, humano, e num mundo habitável: a pós-história pode vir a representar o fim da “escalada da abstração” e o voltar ao concreto. Da *tridimensionalidade* ainda-não-representada-do-concreto para a *bidimensionalidade* da imagem tradicional, a caminho da *unidimensionalidade* da escrita, desembocando na *zerodimensionalidade (nulodimensionalidade)* da imagem técnica: este o percurso da pré-história (imagem tradicional), passando pela história (escrita linear) e acabando na pós-história (imagem técnica).

Completamente nova, também naquilo que o novo dialoga com a tradição, a pós-história inaugurará um novo modo de ver e estar no mundo (o mundo da superfície, a valorização da superficialidade, cujo critério reside na reflexão sobre a técnica), não necessariamente temível.

LEBRE, H. Thinking with V. Flusser about technology. *Transform/ação*, Marília, v. 44, p. 117-140, 2021. Dossier Técnica.

**ABSTRACT:** From the interior of our culture another one is manifesting itself, defined by another paradigm still diffuse, but whose corollary could be marked by the advent of photography, prototype of the technical image or technoidimage. It is obligatory to review and resignify our whole way of thinking, the involvement of our consciousness and imagination, in its relationship with the new: technoscience. Our space-time that we inhabit is impregnated with technical (digital) instruments, producers of codes/signals that determine the categories of our sensory-cognitive structure and build a new anthropo-epistemic model: the prosthetic subject. We are on the threshold of a new era, determined by a *constructum* of imagetic scenes, the post-history (expression from Flusser): the access to the world, its eventual manipulation and the human posture is linked to communicative codes, coming from the technique, imagetic and visual, to the detriment of writing, proper of a previous epoch (history). If we want to penetrate the Universe in which we move, it is indispensable to reflect on the way of being of the Technique, of the technical images and of the non-things (inobject) that flood and define it.

**Keywords:** Technical Images, Object, Post-History, Technical Imagination.

## REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação** [1981] Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BORGES-DUARTE I. Imagen e Imaginación en la fundación de lo nuevo. In: SÁENZ, M. C.; CALVO, P. T. (ed.). **A las IMÁGENES mismas**. Fenomenología y nuevos medios. Madrid: Ápeiron, 2019. p.175-196.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Linguagem** [1966]. Disponível em: [https://monoskop.org/images/3/37/Flusser\\_Vilem\\_1966\\_Filosofia\\_da\\_linguagem.pdf](https://monoskop.org/images/3/37/Flusser_Vilem_1966_Filosofia_da_linguagem.pdf) Acesso em: 8 dez. 2020.
- FLUSSER, V. **Natural:mente**. Vários Acessos ao Significado de Natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- FLUSSER, V. On writing complexity and the technical revolutions. **Interview in Osnabrück, European Media Art Festival** . 1988. <https://www.youtube.com/watch?v=lyfOcAAcoH>. |Acesso em: 8 dez. 2020.
- FLUSSER, V. **Ensaio sobre a Fotografia**: para uma Filosofia da Técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998a.
- FLUSSER, V. **Ficções Filosóficas**. S. Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 1998b.
- FLUSSER, V. **Standpunkte**: Texte zur Fotografie. v. VIII. Göttingen: European Photography, 1998c.
- FLUSSER, V. **Writtings**. Ed. A. Ströhl, Trad. Erik Eisel. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.
- FLUSSER, V. Do Inobjeto. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 8, 2006.
- FLUSSER, V. A não-coisa 2 [1989]. **O Mundo Codificado**. R. Cardoso (Org.), trad. pt. de Raquel Abi-Sâmara. S. Paulo: Cosac Naif, 2007.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. S. Paulo: Annablume, 2009.
- FLUSSER, V. **Uma Filosofia do Design**: A Forma das Coisas. Lisboa, Relógio D'Água, 2010.
- HEIDEGGER, M. La question de la Technique [1954]. **Essais et Conférences**. Trad. fr. de André Préau. Paris: Gallimard, 1958.
- SARTRE J.-P. **A Imaginação** [1936]. Lisboa: Difel, 1988.

---

Recebido: 08/01/2021

Aceito: 08/3/2021

