



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Jornalismo

Flusser, pensador dos novos *media*
Códigos, meios e estruturas da comunicação contemporânea sob uma óptica filosófica

Jessé Antunes Torres

Florianópolis, dezembro de 2010

Jessé Antunes Torres

Flusser, pensador dos novos *media*:
Códigos, meios e estruturas da comunicação contemporânea sob uma óptica filosófica

Monografia apresentada ao Departamento de
Jornalismo da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito à obtenção de título
de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da
Profa. Dra. Raquel Ritter Longhi.

Florianópolis, dezembro de 2010

Jessé Antunes Torres

Flusser, pensador dos novos *media*:
Códigos, meios e estruturas da comunicação contemporânea sob uma óptica filosófica

Monografia apresentada ao Departamento de
Jornalismo da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito à obtenção de título
de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da
Profa. Dra. Raquel Ritter Longhi.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Raquel Longhi (Departamento de Jornalismo – UFSC)

Profa. Dra. Daisi Vogel (Departamento de Jornalismo – UFSC)

Profa. Dra. Clélia Mello (Curso de Cinema – UFSC)

Data de aprovação:
____ de _____ de _____

Florianópolis, dezembro de 2010

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao Grupo Hipertexto, que surgiu com a conclusão em 2007 da disciplina optativa Hipertexto e Criação Literária, ministrada pela Profa. Raquel Longhi no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina. O grupo formou-se devido ao interesse da professora e de alguns alunos em continuar as discussões e atividades desenvolvidas, incluindo eu, Risa Stoider e Andrei Longen, que continuamos até hoje.

Ao longo de toda a graduação, nutrir-me de leituras e discussões críticas constantes em um ambiente de diálogo amistoso foi decisivo para uma formação transdisciplinar e crítica. Por três anos, o grupo sobreviveu de nossos esforços e interesses. Espero que com nossa partida novos membros mantenham o grupo vivo e ativo, ou mesmo que novas iniciativas como essa surjam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais e irmão pela paciência que tiveram durante os quatro anos em que estive distante, pelo carinho e apoio. A todos os professores que considero decisivos para minha formação, com suas sábias palavras e sua prontidão em ajudar. Aos amigos, pelo companheirismo, pelos conselhos e pelos ouvidos dispostos a simplesmente escutar. E a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a minha formação e para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente.

RESUMO

Trabalho teórico bibliográfico que investiga em que medida e por que as teorias do filósofo tcheco radicado no Brasil Vilém Flusser são válidas para pensarmos a comunicação social contemporânea nos hoje chamados novos meios digitais ligados em redes. Partindo do conceito flusseriano de imagem técnica enquanto mudança de paradigma cultural, reflete-se sobre codificação, recepção e estruturas comunicativas nos novos *media*, sempre a partir de um ponto de vista humanista e crítico característico do legado intelectual de Flusser.

Palavras-chave: Flusser, *internet*, novas mídias, teoria da mídia

ABSTRACT

Study on the communication theories of the czech philosopher Vilém Flusser that investigates how and why the philosopher's ideas apply for the new digital media and cyberspace. Starting from the key concept of technical images as a shift of cultural paradigm, we hereby think coding, reception and communicative structures in the new media, always from the human and critical position that characterizes Flusser.

Keywords: Flusser, internet, new media, media theory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
Estudar Flusser.....	10
1 Aproximações.....	11
1.1 Da importância de Flusser.....	11
1.2 Comunicologia de Flusser.....	13
1.3 Flusser em um diálogo acadêmico.....	18
1.4 Paralelos com outros autores: conhecimento para a ação republicana, enxergar os media pela cultura.....	22
2 O que são novas mídias?.....	25
2.1 Novas mídias em Flusser: pontos nulodimensionais.....	25
2.2 Novas mídias digitais em redes.....	31
3 Releituras de Flusser.....	36
3.1 Adequação de Flusser para pensar o tema.....	36
3.2 Máquinas, aparelhos eletrônicos, alavancas.....	38
3.3 Aparelhos e programas.....	39
3.4 A escalada da abstração: das cavernas aos códigos nulodimensionais.....	41
3.5 A ascensão da imagem técnica: tempos pós-históricos.....	46
3.6 Textos nos novos meios.....	48
3.7 Diálogos em rede: supercérebro e supermente?.....	50
CONCLUSÃO.....	54
REFERÊNCIAS.....	57

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um estudo teórico da obra do filósofo da comunicação e da mídia tcheco Vilém Flusser que investiga em que medida ela nos auxilia na compreensão da *situação comunicativa* que criam as mídias digitais e em rede nas práticas contemporâneas da comunicação. Entende-se a ideia de situação comunicativa em consonância com a teoria da mídia, que busca uma perspectiva comunicacional ecológica (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 10), ou seja, assume-se que a introdução das mídias digitais e em rede provoca transformações irrevogáveis na comunicação e na cultura.

Partindo de trechos de diversos textos do filósofo, procuramos ganchos através dos quais podemos refletir sobre esses novos meios. Tais reflexões podem ser encaradas tanto do ponto de vista prático, do comunicador, como do ponto de vista teórico, do comunicólogo. Como Flusser não falava em *gadgets*,¹, mas em códigos e usos dos *media*, não são de grande importância os detalhes técnicos. A *situação comunicativa* de que se trata é a emergência recente de um espaço virtual de trocas de informações (rede mundial) através de aparelhos eletrônicos. As consequências do surgimento dessa nova “mídia” ainda estão se processando. Flusser, entretanto, permanece à parte de efemeridades e modismos, concentrando-se no que ele julgou serem tendências da comunicação contemporânea em geral. O autor debruça-se sobre seu aspecto humano, seu uso, o que confere a seus escritos uma perenidade muito maior do que a de outros autores.

O desafio revela-se mais complexo do que imaginamos quando temos acesso ao texto do au-

1 *Gadgets*: dispositivos tecnológicos, geralmente eletrônicos, como celulares, *paggers*, *laptops*.

tor, que possui um estilo caracteristicamente não-acadêmico. Flusser não se integrava ao diálogo científico, preferindo o ensaísmo filosófico. Por tais características, essa pesquisa revela-se tanto *teórica* quanto em certo sentido *documental*. Dada a dificuldade de reunir e estudar toda a obra de Flusser (tarefa homérica nem de longe alcançada pelo presente estudo), dispersa em vários locais e línguas, o trabalho é destarte incompleto. Porém, não por isso desnecessário ou menor.

Propõe-se ao mesmo tempo pensar *sobre* Flusser e *com* Flusser a respeito da convergência de meios e de linguagens, redes telemáticas, entre outros temas ainda pouco compreendidos, tomando-os sob a óptica da cultura e da semiótica, e não da tecnologia ou de exercícios de futurologia mal-embasados. Trata-se de um esforço de integrar o pensamento de Flusser ao diálogo científico atual sobre o tema.

É ainda, no contexto de seu surgimento (conclusão do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina), também resgatar Flusser do olvido, dotando-o da importância que merece para os estudos da área da comunicação enquanto uma das bases fundamentais do Jornalismo, seja na teoria ou na prática.

Por último, este trabalho também é uma autorreflexão sobre o conhecimento a que tivemos acesso no Curso de Jornalismo da UFSC e em outros departamentos da Universidade, com seus erros e acertos. A monografia também é espécie de epílogo-síntese, já que a obra de Flusser modificou nossa visão de mundo e nos fez olhar, para nós mesmos e para o curso que concluímos, com olhos mais cheios de argúcia e crítica.

Estudar Flusser

Estudar Flusser é ter a habilidade de percorrer labirintos. É, antes de tudo, não ter medo de fazer uma leitura circular, errática, feita de embates. A obra do autor é composta de pequenos ensaios, reunidos em livros, que revelam o percurso de seu pensamento: ao longo da vida, o filósofo parece ter repensado a si mesmo, reeditado e reciclado suas visões. Trata-se de uma tarefa extremamente difícil, pois podemos nos perder com tantas “versões”, ângulos e pontos de apoio.

Flusser é um argumentador. Cada trabalho revela um aspecto de sua filosofia e também da vida do tcheco que escreveu uma autobiografia sem usar a primeira pessoa do singular, mas sim falando das pessoas e lugares com que se relacionou. Estudar Flusser é deparar-se com escritos em várias línguas, com várias versões e que relacionam aspectos que pensávamos ser completamente dissociados. É, contudo, um prazer ler um texto que se revela informativo em múltiplas camadas, desde a da pura denotação até à poética. Destacam-se sempre a forma, a precisão afiada dos conceitos e a limpeza da síntese e da abstração.

Neste trabalho, o que será feito? História da filosofia, ciência da comunicação? Flusser é difícil porque questiona a própria moldura, questiona o tecido com o qual tecemos o conhecimento (como ressalta muito bem quando escreve sobre a escrita). O resultado é que não saímos ilesos de sua leitura, porque Flusser constrói castelos no ar para depois arrancar-lhes o fundamento.

1 Aproximações

1.1 Da importância de Flusser

Vilém Flusser, filósofo tcheco que viveu parte de sua vida no Brasil, parece não ter a importância que merece em nosso país. Como lembra Susana Kampff Lages, a obra do teórico da comunicação e das mídias, bastante conhecida no exterior, por alguns *cultuada*, permanece amplamente desconhecida no Brasil (LAGES, 2004). À frente de seu tempo, entretanto, Flusser detectou tendências. Seus escritos sobre comunicação podem ser lidos ainda hoje, passadas cerca de duas décadas de sua morte, como de grande validade para pensar os *media* e, conseqüentemente, os novos *media*.

Judeu nascido em Praga, na República Tcheca, em 1920, Flusser estuda filosofia durante um ano, até a invasão de seu país pelos nazistas. Foge com a então namorada, Edith, e o casal de sogros para a Inglaterra, onde ficam por pouco tempo. Chegam ao Brasil em 1940. Aqui, Flusser tem notícias da morte da família na Europa, nos campos de extermínio. Edith e Vilém casam-se em 1941, e Flusser trabalha no comércio durante o dia e é autodidata durante a noite. Por volta de 1958, começa a se engajar na comunidade filosófica brasileira. Torna-se professor da Escola Politécnica da USP e é um dos fundadores do curso de Comunicação Social da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), além de publicar ensaios em periódicos.

Sua filosofia versa sobre muitos temas, nunca abandonando sua maneira única de pensar. Um

de seus objetos mais recorrentes, e que o tornou famoso, foi sua filosofia dos *media* (COSTA, 2007, p. 16–25).

Para Lucia Santaella, nos anos 80 Flusser já tratava de questões candentes da pós-modernidade com a intimidade de um conhecedor. Segundo a autora, a questão não está tanto no caráter antecipatório de seus escritos, mas também no tratamento específico que deu a esses temas (SANTAELLA, 1999).

Foi um pioneiro no desenvolvimento dos estudos da comunicação enquanto campo de estudo autônomo (comunicologia), disciplina que defendia ser essencialmente humana e interpretativa. Sua teoria é *sui generis*, e sua importância começa agora a ser compreendida. O embasamento filosófico das reflexões do autor sobre mídia e comunicação assenta-se sobre o tripé semiótica (sua noção de codificação e do mundo codificado), fenomenologia (seus estudos de Husserl, Wittgenstein e os existencialistas) e cibernética (o que talvez possibilitou que seu pensamento se voltasse para os meios técnicos e surgissem conceitos como os de *programa e aparelho*). Para Arlindo Machado, a notoriedade que o autor aos poucos vai adquirindo explica-se, entre outros fatores, pelo fato de o pensamento de Flusser ser absolutamente certo na análise das mutações culturais e antropológicas que estão ocorrendo no mundo contemporâneo (MACHADO, 1999).

Apesar de o autor se voltar mais fortemente para a questão da comunicação e da mídia quando retorna à Europa, os estudos brasileiros da obra de Vilém Flusser revestem-se inclusive de um aspecto político, uma vez que reafirmam a influência do ambiente intelectual brasileiro em sua obra. Machado escreve sobre a importância das versões em português, não raro reescritas pelo próprio filósofo, considerado um grande estilista mesmo na língua portuguesa.

[...] A versão em língua portuguesa (e não a alemã) é que deveria ser tomada como o texto definitivo da *Philosophie [Filosofia da caixa preta]* e, por consequência, ela é que deveria estar sendo utilizada como base para a tradução a outras línguas. (MACHADO, 1999, não paginado).

Na introdução de *O mundo codificado*, seu organizador, Rafael Cardoso, dirá:

Ao contrário da maioria dos filósofos modernos, que costuma concentrar suas análises na linguagem verbal ou nos códigos matemáticos, Flusser dedicou boa parcela de seu gigantesco poder de reflexão às imagens e aos artefatos, elaborando as bases de uma legítima filosofia do design e da comunicação visual. (FLUSSER, 2007c, p. 10).

1.2 Comunicologia de Flusser

Entre muitos temas, Flusser pensou a teoria da comunicação enquanto campo de conhecimento. Em 1967, fundou, na Faculdade de Comunicação e Humanidades da Fundação Armando Álvares Penteado, o primeiro curso de comunicação do Brasil. Flusser projetou, com Miguel Reale, professor e filósofo, a estrutura da faculdade, onde ocuparia o cargo de professor de teoria da comunicação, “metadiscorso de todas as comunicações humanas de maneira que a estrutura de tais comunicações se torne evidente, a fim de poder modificá-la” (FLUSSER, 2007a, p. 206).

Escreve o próprio autor que dentro da disciplina sempre propunha novos critérios para a definição e classificação do campo da comunicação, e que buscava com seus alunos influir nas comunicações que os cercavam. Isso é uma característica muito presente em Flusser, a ideia de uma teoria modificadora da práxis. Essa ação prática talvez comece já na forma dos seus ensaios. Já que em sua teoria ele expressa que a ciência encontra-se muito apartada da sociedade porque o discurso científico (*discurso em árvore*) tornou-se excessivamente hermético e especializado, é como se seus ensaios, acessíveis e comunicativos, fossem já informados por esse projeto de ação republicana. No discurso científico hermético ocorreria textolatria, uma situação análoga à idolatria imagética, só que relacionada aos códigos textuais. Se nessa são as imagens que deixam de ser janelas para o mundo para se tornarem biombos, véus de encobrimento, naquela são os textos que passam a ser absurdos enquanto representações de mundo. É nesse cenário que surgem as imagens técnicas, para restabelecer o código geral e unificar a cultura. Trataremos desse assunto, porém, em momento oportuno.

Segundo Susana Kampff Lages, a comunicologia de Flusser centra-se numa visão crítica da cultura dos *media*, e se expressa em tom conscientemente profético e utópico (LAGES, 2009).

Flusser compara a ciência da comunicação com a medicina: embora ambas possam usufruir do avanço tecnológico e buscar o rigor e a precisão das ciências ditas duras, teoria e práxis

não devem estar dissociadas. Ou seja, no fim das contas a comunicação é uma *humanity* (FLUSSER, 2002b, p. 20), e é dentro dessa perspectiva que toda sua obra está escrita: embora use termos da teoria matemática da informação, é a partir da experiência humana que se dão suas reflexões.

Em *Kommunikologie*, livro escrito no início dos anos 70, Flusser esboça os aspectos mais relevantes da sua teoria da comunicação, na qual considera-a sobretudo a partir de um ponto de vista existencial. A comunicação, para ele, cria razão de viver. Cria códigos que ajudam a esquecer a morte inevitável e a falta de sentido de nossa existência absurda e mortal. E uma teoria da comunicação é, antes de tudo, uma humanidade, e não uma ciência natural. A comunicação é um gesto de luta em prol de nossa separação da natureza, de *humanização* (GULDIN, 2008a).

Um dos conceitos-chave em Flusser é o de comunicação enquanto força negativamente entrópica. Segundo MARCONDES FILHO (2009), entropia equivale a ruído. Wiener, o pai da cibernética, acreditava que em meio à entropia podem haver ilhas de resistência (o organismo e a informação), confirmando a influência que Flusser recebeu da teoria cibernética.

[...] Mesmo ameaçada pelo ruído, a comunicação é para autores como Norbert Wiener ou Vilém Flusser uma das principais formas de resistência à entropia. Onde houver comunicação, a organização predominará sobre o caos. (MARCONDES FILHO, 2009, p. 112).

Como bem afirma Flusser, a comunicação é inatural, contranatural, porque armazena informações adquiridas e as transmite. É negativamente entrópica, ou *neguentrópica*, porque cria uma oposição à tendência natural à desinformação. A longo prazo, todos os livros apodrecerão, todos os discos arranharão e todas as mídias serão desinformadas, mas a comunicação é uma força informacional produtora de sentido e contrária à segunda lei da termodinâmica (“que afirma a diminuição progressiva da soma das informações em sistema fechado (no mundo)” (FLUSSER, 1983, p. 57)).

Para Flusser, a base de toda a cultura é a tentativa de enganar a natureza por meio da tecnologia, isto é, da maquinação. Fazemos isso com tamanha engenhosidade que o mundo parece corresponder ao sistema conceitual que impingimos a ele. (CARDOSO, 2007, p. 14).

A neguentropia enquanto fenômeno da natureza é improvável, mas possível (os cérebros humanos são exemplo do fenômeno: não podemos nos esquecer de que ainda fazemos parte da

natureza). Entretanto, quando se tenta *interpretar*, e não *explicar* a comunicação humana, o acúmulo de informações se manifestará não como um processo estatisticamente improvável, mas como propósito humano. Não se manifestará como consequência do acaso ou da necessidade, mas da liberdade humana (FLUSSER, 2007c, p. 94). Por isso, a comunicação é uma ciência interpretativa.

O filósofo distingue dois aspectos diferentes da comunicação, o produtivo e o cumulativo. A produção de informações novas daria-se pela síntese das informações acumuladas em *memórias* (humanas ou não), e chama-se *diálogo*. Já o processo de armazenamento e transmissão de informação daria-se através de *discurso*. Para produzir informação, os homens trocam diferentes informações disponíveis, através de diálogo. Para preservar, manter essas informações, os homens compartilham as informações na esperança de que elas, assim compartilhadas, possam resistir melhor ao efeito entrópico da natureza: discurso (FLUSSER, 2007c, p. 96–97). Discurso e diálogo pressupõem-se mutuamente e interagem dinamicamente, exigindo equilíbrio precário. A forma ideal de relacionamento entre os dois princípios é um equilíbrio perfeito (GULDIN, 2008a, p. 87).

O diagnóstico que Flusser faz da época em que escreve é do predomínio dos discursos sobre os diálogos. A queixa da incomunicabilidade contemporânea seria resultado da eficiência do discurso em detrimento da dificuldade crescente para entrarmos em comunicação dialógica uns com os outros, para criarmos diálogos novos, a despeito da sensação de que estamos cada vez mais “conectados”. Os discursos tornaram-se extremamente efetivos frente a formas de diálogo arcaicas e insuficientes, e a conservação e a distribuição prevalecem sobre a produção e a criatividade.

Pode-se afirmar [...] que a comunicação só pode alcançar seu objetivo, a saber, superar a solidão e dar significado à vida, quando há um equilíbrio entre discurso e diálogo. Como hoje predomina o discurso, os homens sentem-se solitários, apesar da permanente ligação com as chamadas “fontes de informação”. E quando os diálogos provincianos predominam sobre o discurso, como acontecia antes da revolução da comunicação, os homens sentem-se sozinhos, apesar do diálogo, porque se sentem extirpados da história. (FLUSSER, 2007c, p. 98).

No ensaio *Nossa comunicação*, que compõe o volume *Pós-história* (FLUSSER, 1983), o autor afirma que o tecido comunicativo ocidental é muito específico não só pelos assuntos comunicados, mas pelos *métodos* graças ao qual comunica. O desequilíbrio entre diálogo e dis-

curso teria levado a cenários comunicativos característicos ao longo da história. Segundo Guldin (2008a, p. 87), Flusser tenta, à maneira de McLuhan, explicar cenários históricos específicos a partir da comunicação predominante que tiveram. Ao descrever seus modelos comunicativos, o autor reconta a história da comunicação na civilização ocidental. Entretanto, assim como acontece com os “degraus” da teoria da escalada da abstração, de que falaremos ainda neste trabalho, o surgimento de um método comunicativo não extingue outro, mas vem remodelar os métodos precedentes.

O filósofo descreve seis estruturas comunicativas, quatro predominantemente discursivas e duas predominantemente dialógicas: as dialógicas são *círculos* (mesas redondas, parlamentos) ou *redes* (de que se tratará mais especificamente no último capítulo deste trabalho). As discursivas são *teatrais*, *piramidais*, *arbóreas* ou *anfiteatrais*. A questão principal dentro da tese das estruturas comunicativas é a oposição entre fidelidade e progressão da mensagem. Flusser teria considerado a fidelidade à informação e a progressão (retransmissão) da mesma tendências irreconciliáveis (GULDIN, 2008a).

Segundo Andreas Ströhl, um dos editores e comentadores de Flusser em língua inglesa, a maneira radical com que o filósofo coloca suas visões sobre as estruturas da comunicação, em vez do conteúdo ou mensagem, vai muito além da diferenciação de McLuhan entre meios quentes e frios: o tcheco extrai um universo inteiro de fenômenos políticos e culturais a partir de algumas estruturas comunicativas fundamentais (STRÖHL, 2002, p. xxvi).

Flusser considerava que o diálogo permitiria a emergência de uma sociedade utópica livre, em que os seres humanos comunicariam-se e filosofariam livremente em uma rede que permite a aproximação de seus membros. O autor diagnostica um excesso de discursos produzido por um complexo *apparatus-operator* anônimo que envia mensagens, mas não as recebe. Então, o diálogo, em seu sentido grego clássico, não existe mais, porque os diálogos atuais servem apenas para alinhar os discursos irradiados (STRÖHL, 2002, p. xvii), o que significa a morte da política e da ideia de espaço público (discussão que o autor traz à tona tantas vezes). Toda a teoria de Flusser pode ser vista como uma tentativa de interferir nesse tecido comunicativo criando diálogo e aproximando-nos de seu projeto de liberdade humana. A questão da nossa liberdade frente à crescente dominação da automatização é central em Flusser.

Nossos diálogos são manipulados hoje de forma tão arcaica quanto era antes da revolução industrial. Na verdade, com exceção do telefone, dialogamos uns com os outros da mesma forma como aqueles que viveram durante a era romana. Ao mesmo tempo, os discursos que chovem sobre nós apóiam-se nos mais recentes avanços científicos. Entretanto, se há esperança em prevenir o perigo totalitário da massificação através de discursos programadores, ela reside na possibilidade de abrir as mídias para o diálogo. (FLUSSER apud STRÖHL, 2002, p. xix).²

O *discurso teatral*, por exemplo, consiste em um muro por trás de quem fala, em pé, na frente de um grupo limitado de receptores. O remetente pode reagir imediatamente às respostas do destinatário. Nesse sentido, encontra-se diretamente envolvido no que acontece, encontra-se numa posição *responsável*. Seu ponto fraco é a fidelidade, não a progressão. O *discurso piramidal* tenta resolver esse problema pela criação de um remetente original, de um “autor”. Sua mensagem é enviada por uma estrutura hierárquica, e preservada por *repetidores*. Exércitos, igrejas, partidos políticos e sociedades teocráticas seriam exemplos. Responsabilidade ou revolução não são mais possíveis.

Já o *discurso em árvore* cruza os canais e elimina o receptor final. No topo da estrutura não há mais um autor, mas uma origem vazia e esquecida. Árvores são estruturas presentes nas universidades, por exemplo. A informação original é recodificada e desconstruída na direção de uma produção infinita de informação nova, mas irrelevante e insignificante para uma audiência mais ampla. Assim, urge que os *discursos anfiteatrais* venham modificar a comunicação. Derivados dos teatros, anfiteatros entretanto são abertos, sem fronteiras. O remetente emite sinais no espaço que são captados pelos receptores, isolados uns dos outros. Nesse cenário, a revolução e a responsabilidade sobre a transmissão da informação têm se tornado praticamente impossíveis (GULDIN, 2008a, p. 89–93). Trata-se do totalitarismo da mídia de massa, somente combatido por uma tomada dos *diálogos em rede*, de que se tratará no último capítulo do presente trabalho.

A cada um dos métodos discursivos corresponde determinada situação cultural: o método teatral exige situação *responsável*, o método piramidal exige situação *autoritária*, o método em

2 No original: “Our dialogues are handled today in such an archaic manner, as before the industrial revolution. Actually, with the exception of the telephone, we dialogue with each other in the same way as those who lived during the Roman age. At the same time, the discourses raining down on us avail themselves of the most recent scientific advances. However, if there is hope in preventing the totalitarian danger of massification through programming discourses, it lies in the possibility of opening up the technological media to dialogue.” (Tradução nossa).

árvore exige situação *progressista* e o método anfiteatral exige situação *massificada* (FLUSSER, 1998a, p. 66).

1.3 Flusser em um diálogo acadêmico

O estudo dos ensaios de Flusser sobre mídia e comunicação nos permite colocá-lo ao lado de pensadores como Marshall McLuhan, Walter Benjamin e Régis Debray, que pensam os meios de comunicação como extensões do homem que ao mesmo tempo modificam-no, ferramentas imbricadas no tecido social que na visão de Flusser adiam o caminho do ser humano para a morte. No entendimento de resenhistas de *Filosofia da caixa preta*, Flusser é comparável a Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Roland Barthes, Pierre Bourdieu e Susan Sontag (STRÖHL, 2002, p. xxv). Como McLuhan, o tcheco acreditava que os meios operam transformações profundas na sociedade e sobre os homens:

[...] As conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo estalão produzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos. (MCLUHAN, 2007, p. 21).

Não é exagero dizer que conhecemos e experienciamos o mundo, e que agimos nele, dentro das estruturas que nos são impostas pelos códigos que nos informam. (FLUSSER, 2002b, p. 16).³

Segundo Lucia Santaella, um mapa em que se localizam as teorias e ciências da comunicação inclui inevitavelmente teorias dos meios e suas interfaces, onde se inserem as histórias, as técnicas e teorias dos suportes, canais, meios ou mídias, tais como jornal, pintura, livro, fotografia, cinema, vídeo, todos considerados em seus estatutos de suporte e meio. Nesse campo também situam-se os estudos do caráter econômico, político, ético, jurídico, mercadológico e psicológico das mídias. Em tal território brotam teorias híbridas (SANTAELLA, 2001, p. 99). Sem dúvida Flusser situa-se também aqui, entre os teóricos dos *media* e de suas interfaces.

FARRELL (FARRELL, apud SANTAELLA, 2001, p. 81) afirma que existem três grandes fei-

3 No original: “It is no exaggeration to say that we know and experience the world, and that we act in it, within the structures that are imposed on us by the codes that inform us.” (Tradução nossa).

xes de pesquisa que ofereceriam alternativas importantes às ciências sociais para a pesquisa em comunicação: abordagens filosóficas, abordagens estético-alegóricas e abordagens interpretativas e críticas. Dentro das abordagens filosóficas, destacam-se a hermenêutica, a fenomenologia e a semiótica (as duas últimas permearam fortemente a obra do autor em estudo). Já Bounoux (apud SANTAELLA, 2001, p. 83) defende cinco colunas ou sólidos domínios de estudo para as ciências da comunicação, entre eles a semiologia, a midiologia e a cibernética, correntes afins à filosofia flusseriana.

Susana Kampff Lages liga Flusser também às ideias de Peirce ao resenhar *O universo das imagens técnicas* (LAGES, 2009). Aproximação que também faz Priscila Monteiro Borges (BORGES, 2010) em uma análise de *Língua e realidade* que compara as ideias de signo e realidade em ambos os autores. Para Peirce, a ciência dos signos, a semiótica, advém da lógica e da fenomenologia, e estuda os processos de significação presentes na natureza e na cultura, enquanto a semiologia de Sausurre ocupa-se dos signos no seio da vida social (MARCONDES FILHO, 2009).

No entendimento de Flusser, códigos são sistemas de símbolos. Seu propósito é tornar possível a comunicação entre os seres humanos. Foram inventados para descrever a realidade que representam, e estão sujeitos à tensão dialética de todos os *media* (GULDIN, 2008, p. 98). Flusser atenta para o fato de que ao aprendermos um código esquecemo-nos de sua artificialidade porque ele se torna transparente. O mundo codificado torna-se uma *segunda natureza*, um tecido artificial que esconde uma realidade sem significado, sem sentido (FLUSSER, 2007c, p. 90). O perigo é que os códigos, que servem de mediação para o acesso à realidade, podem vir a ser véus de encobrimento que passam a cumprir o papel de realidade eles mesmos.

A cibernética, criada pelo físico e matemático Albert Wiener quando do fim da Segunda Guerra Mundial, pensa o controle das relações entre máquinas e seres vivos, em especial da comunicação entre elas e os homens (MARCONDES FILHO, 2009, p. 55). Em seu centro, está o conceito de *informação*. Também vista como filosofia, é um pensamento tecnológico de terceira fase, que viria após a mecânica e a elétrica. Muitos dos termos usados por Flusser, como “caixa preta”, “*input*” e “*output*”, são importados desse campo de conhecimento.

A mediologia, ou midiologia (aqui usadas como sinônimas) segundo MARCONDES FILHO (2009, p. 250), volta-se ao estudo dos fatos de transmissão simbólica que mais marcaram a humanidade. Ela caracteriza-se originalmente pelo estudo dos mecanismos de suporte e formas de transmissão que se configuram em transformações do real, ou de como determinadas formas simbólicas tornaram-se forças materiais.

Segundo GULDIN (2008), na perspectiva de Flusser todo aspecto da realidade é mediado, o que o faz rejeitar a noção de *medium*. Haveria três diferentes conceitos de *media* em Flusser:

- a) como estruturas de comunicação;
- b) como signos ou códigos;
- c) como mediadores entre o homem e seu ambiente.

Como ressalta a autora, Flusser não está realmente interessado nos *media* físicos, mas nas estruturas da comunicação e nos códigos que operam dentro delas. *Gadgets* não têm função em sua filosofia. O filósofo despreza a questão puramente tecnológica, preferindo concentrar-se na dimensão antropológica dos *media* (GULDIN, 2008, p. 99), na sua dimensão intersubjetiva. Quer entender como eles modificam o nosso estar-no-mundo. E é essa interessante visão que faz com que ele veja toda e qualquer produção humana enquanto *técnica*, ou enquanto produto do engenho humano que ao mesmo tempo produz o homem (produz um novo homem, porque existem várias formas de homem: homem-ferramenta, homem-máquina...). *Meio*, então, pode ser desde um papiro até as línguas latinas, desde os instrumentos de pedra lascada até as máquinas de escrever.

Norval Baitello Junior afirma que a expansão das comunicações gerou a necessidade de reflexões sobre os novos ambientes comunicativos criados, entre eles o ciberespaço. A teoria da mídia delinea-se no início dos anos 90 nos países europeus, repensando o foco na emissão ou na recepção, mas pensando uma perspectiva comunicacional ecológica, ou voltada para o ambiente comunicacional. Seus princípios são menos ordenados e responsivos, e mais dubitativos, céticos, críticos e questionadores (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 9).

Mais que tão somente um pensador dos *media*, FINGER acredita que o movimento filosófico

de Flusser exhibe muitas das características das práticas de pesquisa nos estudos culturais, e que o filósofo tcheco pode ser definido como um praticante precoce dessa corrente de pensamento (FINGER, 2008, p. 41), que para muitos nasceu no Center of Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham, dirigido por Richard Hoggart e Stuart Hall. Muitos de seus praticantes trabalham com a definição de estudos culturais como *campo de investigação pós-disciplinar que explora a produção e a divulgação de mapas de significado*. Para Flusser, segundo Finger, a cultura é uma espécie de dispositivo por onde a informação recebida pode ser salva a fim de ser acessada. Flusser teria construído sua noção de cultura no terreno familiar da sua própria terminologia.

Os três motivos pelos quais Flusser pode ser identificado como praticante de estudos culturais, no entendimento da autora, seriam:

- a) abordagem teórica que detesta fronteiras ou limitações de qualquer espécie;
- b) observação de fenômenos, inspirada em Husserl, que considera um “enxame de perspectivas”;
- c) interesse na investigação que explora a produção e a divulgação de mapas de significado.

Já Batlickova (2004) enxerga em Flusser elementos que aproximam-no da filosofia pós-moderna. Sua primeira fase criativa, voltada para a desmitologização das metanarrativas da cultura ocidental, que desestabiliza o dogmatismo e o eurocentrismo em prol da relativização do conhecimento, é analisada mais pormenorizadamente pela estudiosa no artigo *Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser*. A autora destaca a pluralidade da percepção da realidade, a temática da transversalidade e da transição, a ética, a ludicidade do pensamento e a forma-ensaio como elementos que caracterizam Flusser como ressonante do pensamento pós-moderno. Lembra-nos de que o autor teve a vida pessoal invadida pela razão instrumental do assassinio em massa da máquina nazista. Então, Flusser esforçaria-se para sair do espaço perigoso da modernidade rumo ao mundo da pós-modernidade mais tolerante. O próprio autor definia sua filosofia como “sem chão” (*Bodenlos*, o título de sua autobiografia filosófica), sem fundamento: uma expressão que sintetiza também sua vida, marcada pela mudança.

Susana Kampff Lages considera o pensamento de Flusser afim ao pensamento estruturalista dos anos 60 e 70, que privilegiava a descrição da forma significativa, daquilo que configura uma estrutura, como em Lacan, Lévi-Strauss ou Barthes (LAGES, 2009).

1.4 Paralelos com outros autores: conhecimento para a ação republicana, enxergar os *media* pela cultura

Considerando as palavras de SANTAELLA de que o tipo de pesquisa deve adaptar-se às peculiaridades de seu assim chamado objeto, é interessante o papel da *forma* do texto em Flusser, um filósofo que se debruçou sobre a linguagem e sobre a comunicação. Flusser entra em contato com o nível poético da língua, penetrando no indizível e tirando de lá sua inspiração. Seu discurso filosófico é poético, propositivo, de poder imaginativo e emotivo (BATLICKOVA, 2010, p. 140).

Com McLuhan, Flusser tem uma similaridade estilística muito interessante: ambos parecem escrever textos curtos, concisos e comunicativos. Flusser escrevia para jornais como *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, tinha um texto afiado, pouco acadêmico mas de grande contribuição especulativa, que certamente comunica a qualquer um minimamente interessado em seguir o curso de seu pensamento, porque exige pouco *background* do seu leitor: a maioria dos elementos necessários para a compreensão de um de seus ensaios está no próprio ensaio. Apesar disso, reconhecia os perigos de implicar-se a si mesmo no problema em estudo: perigo e beleza do ensaísmo (FINGER, 2008, p. 23). O organizador de *O mundo codificado*, Rafael Cardoso, comenta no prefácio da edição:

O texto de Flusser é dotado de um vigor sem paralelo nos estudos de design, mídia e comunicação. É claro, sucinto, livre de jargões e até de notas de rodapé, pelas quais detinha notória aversão. Trata-se de uma escrita que seduz por sua simplicidade aparente na mesma medida em que impressiona por sua consistência, à prova das mais duras investidas críticas e de inúmeras leituras reiteradas. (CARDOSO, 2007b, p. 11).

McLuhan, nos anos 60, publicou edições de seu *The medium is the message* considerando o designer Quentin Fiore como coautor. Trata-se de um livro que se utiliza de provocações e da

programação visual como linguagem para a exposição de suas teorias. O paralelo é interessante porque Flusser tinha esperança de ver as imagens usadas com propósitos filosóficos e científicos assim como a palavra escrita.

Para o tcheco, a forma-ensaio não esclareceria bem o seu tema, e portanto não informaria bem a seus leitores. O ensaio criaria, ao contrário, mais enigmas. Ele adverte o leitor de seu *O universo das imagens técnicas* (FLUSSER, 2008), por exemplo, de que seus modelos não são os ideais, mas são úteis para seus propósitos. Seu conhecimento assume a incompletude e subjetividade, e ele pode ser visto como um intelectual literopensante, que produziu um conhecimento em diálogo com tantos outros artistas e intelectuais, brasileiros e europeus. Flusser confessa várias vezes em seus trabalhos que se esforça só para esboçar um problema dado, mostrar os aspectos e as alternativas da sua solução, mas não para dar uma solução consistente e absoluta.

Flusser escreve comunicações. Alguns livros de sua fase mais tardia dividem-se em ensaios curtos cujos títulos são variações sob um mesmo parâmetro. Em *O universo das imagens técnicas* (2008), verbos na forma infinitiva (*abstrair, concretizar, imaginar, circular, dialogar, brincar, dispersar*); em *Pós-história*, aspectos da vida cotidiana modificados pela “pós-história” das imagens técnicas (*nosso programa, nossa saúde, nossa comunicação, nossa morada, nosso jogo, nossa escola*). Flusser é um estilista. Discorre sobre o problema de se falar sobre as imagens técnicas através de textos e pergunta-se se não perde para aqueles que estão sintetizando imagens, criando videoclipes.

Em sua fase mais tardia, Flusser debruça-se especialmente sobre a relação entre os novos códigos e a história. Para o autor, pós-historiadores, pessoas que narram o fim da história, são necessariamente contadores de histórias, ou seja, fazem história. Apesar disso, falar sobre o fim da história não é contraditório. É acreditar que as narrativas estão chegando ao seu fim (FLUSSER, 2002b, p. 143–144). Para o autor, a comunicação é discurso maior que a ciência (metadiscurso?) quando ele assume os limites do código que usa para comunicar-se com seu interlocutor e que o tal “universo das imagens técnicas” só pode ser descrito até certo ponto, ou até onde permite a linguagem escrita: melhor seria vivenciá-lo, para compreendê-lo completamente.

No prefácio à edição em língua portuguesa da *Filosofia da caixa preta*, afirma que suas reflexões partem da hipótese segundo a qual poderiam-se observar duas revoluções fundamentais na estrutura cultural: a invenção da escrita linear e a invenção das imagens técnicas. Outras revoluções podem ter ocorrido, mas elas escapariam ao autor (FLUSSER, 1998a, p. 21). Flusser está preocupado com as estruturas culturais, com o *uso dos media*. No texto *Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições*, MANOVICH (2005, p. 33) também dirá que as novas mídias podem ser analisadas como um *mix* entre convenções culturais existentes e as convenções do *software*. De um lado as convenções sócio-culturais mais maduras (por exemplo, uma página, uma estrutura retangular, um ponto de vista móvel), e de outro as convenções do *software* do computador. O exemplo dado pelo autor não poderia ser outro: a GUI, Graphical User Interface, ou interface gráfica. Esse texto apresenta dez aproximações às novas mídias com uma abordagem muito similar à de Flusser, excluídas algumas diferenças: são textos nos quais se busca investigar a linguagem ou cultura dos *media*. Manovich também coloca no centro de suas reflexões a noção da codificação em dados discretos, trazida para este trabalho para a problematização do conceito de *novos meios*.

2 O que são novas mídias?

2.1 Novas mídias em Flusser: pontos nulodimensionais

Define-se o objeto estudado neste trabalho como os “novos meios” digitais e em rede em consonância com outros autores contemporâneos que estudam a temática: os novos meios são eletrônicos e digitais, e nos últimos anos, ligados à rede mundial de computadores. Trata-se da infraestrutura do ciberespaço. Entretanto, na terminologia (e teoria) de Flusser, não há uma diferença essencial entre os meios digitais e analógicos. A revolução cultural de que falava Flusser iniciou-se com as imagens técnicas, quando da invenção da fotografia. Nesse sentido, ele se aproxima de Walter Benjamin, que problematiza uma questão muito maior (no caso do alemão, a *aura*) do que a questão técnica mesma: a mudança de paradigma cultural, que em Flusser é a transição do código textual linear para o código nulodimensional⁴. E essa revolução cultural é a invenção das imagens técnicas.

Lev Manovich, em *The language of new media*, tenta discernir características definidoras dos novos meios digitais, entre elas a representação numérica.

Todos os objetos das novas mídias, quer criados nos computadores ou convertidos de fontes de mídia analógica, são compostos de códigos digitais; eles são representações numéricas [...] (MANOVICH, 2001, p. 27).⁵

4 Flusser usa o termo nulodimensional para se referir aos novos códigos pós-textuais que surgem com as imagens técnicas. A questão encontra-se melhor esclarecida no subcapítulo 3.4, onde se fala da escalada da abstração. Uma vez que o código textual era linear, ou seja, unidimensional, a abstração de sua única dimensão gera o código nulodimensional, em que pontos tomam o lugar das linhas.

5 No original: “All new media objects, whether created from scratch on computers or converted from analog media sources, are composed of digital code; they are numerical representations [...]” (Tradução nossa).

Nos novos meios, todas as linguagens tornam-se dados discretos. Embora discorrendo sobre a fotografia analógica, Flusser ressalta a natureza da codificação fotográfica como *calculada*. Usa o termo *cálculos* (e vai à etimologia deste vocábulo para lhe extrair um sentido perdido, usado em terras tupiniquins talvez apenas para designar a doença renal, de *pedrinhas*, usadas para calcular nos antigos ábacos), e ressalta o aspecto de mosaico da fotografia, cujas pedrinhas são constantemente substituídas por outras. Trata-se de um universo quântico, calculável, atomizado, democritiano. As fotografias, em última instância, são compostas de grãos, de pontos, funcionando como um jogo de permutação entre elementos claros e distintos (FLUSSER, 1998a, p. 83).

Flusser dirá que a imagem técnica pode se nos mostrar bidimensional como a imagem tradicional, mas na verdade as imagens técnicas são nulodimensionais: abstraídas dos textos, que eram linhas, agora são compostas de agrupamentos de pontos, *pixels*.

Textos são séries de conceitos, ábacos, colares. Os fios que ordenam os conceitos (por exemplo, a sintaxe, as regras matemáticas e lógicas) são frutos de convenção. Os textos representam cenas imaginadas assim como as cenas representam a circunstância palpável. O universo mediado pelos textos, tal universo contável, é ordenado conforme os fios do texto. E mais de três mil anos se passaram até que tivéssemos “descoberto” esse fato, até que tivéssemos aprendido que a ordem “descoberta” no universo pelas ciências da natureza é projeção da linearidade lógico-matemática dos seus textos, e que o pensamento científico concebe conforme a estrutura dos seus textos assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura das suas imagens (FLUSSER, 2008, p. 17).

Depois de calculadas, as pedrinhas que se soltaram dos *colares* que eram os textos põem-se a rolar e se amontoar. São *calculáveis*, e portanto tateáveis pelas pontas de dedos munidos de teclas. Uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser “computadas”, formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas)... Cálculo e computação são o quarto gesto abstraidor. Na convergência de linguagens, textos, imagens e outros códigos estão transcodificados a esse novo código digital.

Fotografias são pós-históricas porque sua origem está tanto em um processo de abstração quanto um processo de concretização. A fotografia abstrai para concretizar, ela quebra o código em pontos nulodimensionais para depois permitir que esses códigos sejam novamente acessados como imagem, superficialmente. Na realidade, a estrutura da fotografia é muito

mais de projeção do que de abstração (STRÖHL, 2002, xxv), porque a fotografia seria a visualização do incognoscível código nulodimensional.

A estrutura quântica do universo fotográfico não é surpreendente para Flusser (1998a, p. 83). O gesto fotográfico é um gesto composto por pequenos saltos. Até em aparelhos que parecem “deslizar”, como as imagens do cinema e da televisão, há saltos, embora de longe não percebamos que as fotografias são feitas de grãos de sais de prata e o cinema de 24 imagens estáticas por segundo.

Flusser dirá que as imagens sintéticas são produtos de tendência perceptível em todas as imagens técnicas precedentes (FLUSSER, 2008, p. 112). (O autor designa como imagens sintéticas as imagens formadas a partir da visualização de dados “puros”: gráficos, projeções etc.) As imagens técnicas — fotos, filmes, TV, vídeo — são imagens sintéticas primitivas, e as imagens sintéticas são fotografias levadas a termo. Flusser põe as técnicas dentro de um *continuum*. Mais um curioso paralelo com Lev Manovich, que pensa que o desenvolvimento dos *media* modernos e o desenvolvimento dos computadores têm uma história em comum. A história do daguerreótipo, então, liga-se à história da computação.

Tomando a fotografia como modelo, Flusser escreve uma filosofia da fotografia que pode ser lida como uma filosofia da técnica mesma, uma filosofia de todo *aparelho* capaz de portar um *programa*. Em geral apresentado como o mais lido e traduzido de toda sua vasta obra, o livro (*Filosofia da caixa preta*) reflete sobre a liberdade do homem frente ao advento da imagem técnica, e é publicado em 1983. Flusser usa termos da cibernética, como destaca HANKE (2004), como “informação”, “entropia”, “redundância”, “canal”, “*medium*”, “codificar”, “*input*” e “*output*”. Já parece adivinhar, na imagem técnica, muito dos ambientes virtuais, ou do ciberespaço. “O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da actualidade e do futuro imediato.” (FLUSSER, 1998a, p. 39).

O importante para a compreensão da produção das imagens técnicas é que se processa no campo das virtualidades. Os elementos pontuais não são, em si, “algo”, mas apenas o chão no qual algo pode surgir acidentalmente. O “material” do qual o universo emergente se compõe é a virtualidade. (FLUSSER, 2008, p. 24).

Flusser faz de punho próprio a “tradução” da sua *Filosofia* para a língua portuguesa. Acredita-

va que cada língua possui um mecanismo que lhe é próprio, um clima específico (BATLICKOVA, 2010, p.142), e enxergava na tradução a possibilidade de se experimentar a impossibilidade de se pensar sem língua, ou fora da língua. Assim, o autor traduzia-se e retraduzia-se continuamente para criar a distância da língua necessária à filosofia, e essa distância permitiria a análise do tema sem os dogmatismos inerentes à estrutura essencial de cada uma delas. Autotradução e retradução foi um método de Flusser, que, não podemos esquecer, também é considerado um grande filósofo da linguagem.

Para Rainer Guldin, a teoria da tradução de Flusser pode ser lida como espécie de protótipo de sua posterior teoria da mídia. As ideias iniciais propagam-se até os trabalhos da fase final: trata-se de uma contínua reelaboração de determinados conceitos fundamentais, transpostos aos respectivos novos horizontes de ação e pensamentos existenciais e literários (GULDIN, 2010, p. 164–165). Tradução e metáfora (em alguns textos, Flusser também usa transcodificação, e em algumas traduções o registro do verbo *transcodar*) seriam saltos midiáticos (*Mediumsprünge*) que permitem a transposição para outros códigos ou mídias mas ao mesmo tempo empobrecem a mensagem original, porque são saltos de um universo para outro (em um de seus primeiros livros, *Língua e realidade*, Flusser faz uma análise da língua enquanto universo, enquanto *criadora de realidade*). Tradução, transcodificação e metáfora são tomados como sinônimos.

Os perigos de uma “mistura terminológica” como essa são lembrados por Guldin, mas são ao mesmo tempo riqueza especulativa. No conceito de saltos midiáticos reuniram-se a teoria da tradução e a teoria das mídias, com o desdobramento em quatro tópicos: mudança de mídia, comparação entre mídias, mídia como instância de tradução e desenvolvimento histórico da mídia. De fato, no ensaio autorreflexivo *In search of meaning*, Flusser admite que seu interesse sobre a teoria da comunicação abriu uma nova avenida inteira de acesso ao problema da linguagem, tema que o filósofo já pensava (FLUSSER, 2002b, p. 204).

É nesta fase mais tardia, europeia, que sua filosofia se volta mais profundamente para a comunicação e os *media*. Ao ler tais textos, torna-se quase impossível não pensar o quanto tais palavras têm o poder de descrever a situação em que hoje estamos imersos: cenário de computadores pessoais conectados por redes em que as imagens adquirem crescente importância. Ao

usar um computador, há um tempo, deveríamos estar familiarizados com sua interface textual. Hoje, valemo-nos de interfaces visuais, gráficas. Quando Flusser fala em imagem técnica, somos levados a pensar em fotografias, mas talvez esse seja um dos maiores problemas na compreensão de sua teoria. A recepção das mídias digitais se dá diante de telas, que em última instância são imagens. O conceito de imagem técnica não deve ser tomado literalmente, mas como metáfora para a maneira como acessamos os novos códigos.

Segundo Arlindo Machado, a fotografia aparece em *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica* (título da versão portuguesa de *Filosofia da caixa preta*, usada por nós) como modelo básico para a análise do funcionamento de todo e qualquer aparato tecnológico ou midiático. A fotografia funciona mais propriamente como um pretexto para que, através dela, Flusser possa refletir sobre o funcionamento da sociedade “pós-histórica”, transformada pela mudança para um paradigma na cultura baseado na automatização (MACHADO, 1998, p. 10–11).

A câmera fotográfica, por sua simplicidade de operação quando comparada aos computadores contemporâneos, nos serve para pensar a ideia da *caixa preta* em Flusser. Conceito da cibernética: é um dispositivo lacrado, cujo interior não conhecemos. A única maneira de conhecer uma caixa preta é pela análise de seu *input* e de seu *output*. A câmera serve de analogia porque quem a opera, o fotógrafo, não precisa dominar as teorias matemáticas, físicas e químicas do processo fotográfico. A câmera é, então, caixa preta, pois portadora de conceitos da formalização científica sobre os quais o usuário não tem completo domínio.

Segundo Ströhl, Flusser propõe em *Filosofia* uma sistematização das técnicas culturais completamente nova: a crise cultural contemporânea é analisada de várias perspectivas. Primeiro, Flusser descreve uma mudança de paradigma com a evolução das imagens em textos. Depois, demonstra como as imagens técnicas pós-históricas representam outra mudança radical (STRÖHL, 2002, p. xxiv).

Nesse livro, a fotografia é definida como

imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso mas que se torna necessidade, cuja informação simbólica, na sua superfície, programa o receptor para um comportamento mágico (FLUSSER, 1998a, p. 91).

Flusser reelabora e renova suas reflexões sobre as imagens técnicas e sobre uma sociedade informática em *O universo das imagens técnicas*, espécie de continuação da *Filosofia da caixa preta*. Ele agora fala em imagens técnicas em geral, não apenas em fotografias. A obra define-se como uma tentativa de previsão do futuro a partir de tendências já perceptíveis, o futuro de uma sociedade baseada na telemática (STRÖHL, 2002, p. xxvi), um cotidiano invadido pelas imagens técnicas.

A revolução cultural da atualidade inicia-se em meados do século XIX devido a duas tendências distintas, embora convergentes. A primeira, da computação de elementos pontuais sobre superfícies (informática) e a segunda, da irradiação dos elementos pontuais, também conhecida como telecomunicação.

[...] Essas duas tendências convergem atualmente para formar uma única, designada pelo termo “telemática”. A convergência é recente. Graças a tal amálgama técnico dos conceitos “informação” e “comunicação”, as imagens técnicas começam a revelar seu verdadeiro caráter. (FLUSSER, 2008, p. 83).

As imagens técnicas são visualizações de dados nulodimensionais, não mais lineares, textuais. De acordo com MANOVICH (2002, apud PEREIRA, 2009), a visualização de dados é uma das formas culturais que emerge do contexto da complexidade crescente de informação e das possibilidades trazidas pelo advento da tecnologia digital. Segundo PEREIRA (2009), ela surge como uma saída para auxiliar a cognição humana a dotar de sentido o caos informacional em que estamos mergulhados, e pode ser pensada dentro de uma história das ferramentas desenvolvidas para possibilitar a cognição humana, ou permitir ao homem que se oriente em um cenário em que, para Flusser, as linhas deram lugar a pontos. Entre as consequências da computação de dados em imagens está o jornalismo em base de dados. A reportagem assistida por computador, potencializada pelo uso de ferramentas que permitem o processamento de grandes quantidades de informação, que gera fenômenos como a *infografia* e a *projeção de dados*: novas formas de acessarmos as informações.

Van der Meulen dirá que Flusser, tendo escrito entre a Segunda Guerra Mundial e a queda do Muro de Berlim, foi influenciado pelos questionamentos que o período da Guerra Fria trouxe. Para o autor, Flusser está a meio caminho entre Marshall McLuhan e Walter Benjamin, explorando as dimensões políticas e éticas de novos meios como a TV e o computador como outro-

ra Benjamin pensara a fotografia e o filme (VAN DER MEULEN, 2010, p. 185). Flusser teoriza a fotografia através da lente dos novos meios pós-Segunda Guerra Mundial, como televisão e computadores. Para Benjamin, a fotografia ainda é uma invenção técnica nova (novos meios), enquanto para Flusser já é um meio tradicional (VAN DER MEULEN, 2010, p. 189). A fotografia, no trabalho do tcheco, serve de modelo para todos os aparatos técnicos funcionando juntos: a “mídia” (p. 191). A originalidade da análise da fotografia feita por ele residiria precisamente no fato de que ele repensa a fotografia através do computador (p. 193). A tese deste trabalho é a de que Flusser *antecipa* o pensamento sobre uma sociedade telemática ligada em rede a partir de suas reflexões sobre as imagens técnicas, ou seja, a sociedade conectada por redes telemáticas é uma das virtualidades do fenômeno cultural das imagens técnicas. Flusser desloca o seu ponto de interesse da técnica *per se* (*gadgets*) para seu uso humano para dizer que desde o surgimento da fotografia um novo paradigma cultural já se estabelece, que ainda não compreendemos essa mudança de paradigma de todo nem podemos prever todas as suas virtualidades. Hipótese nossa: Flusser compreende como a imagem técnica nasce e revela alguma de suas virtualidades e, a partir dessas virtualidades já realizadas, já perceptíveis a nossa volta, ele faz suas projeções, sua futurologia.

A situação cultural atual de que fala Flusser caracterizaria-se pela má compreensão por parte dos destinatários das fotografias do verdadeiro caráter das imagens pós-históricas, tomadas como imagens tradicionais (FLUSSER, 2002b, p. 130). A fotografia, inventada 150 anos antes, ainda não teria revelado todas as suas virtualidades utópicas (FLUSSER, 2002b, p. 131). É assim que talvez ele consiga imaginar um cenário digital em rede de troca de informações: levando suas considerações sobre o mecanismo essencial da técnica fotográfica aos extremos. Através de uma estrutura fundamental, Flusser *projeta* o futuro. E o faz de um ponto de vista humanístico.

2.2 Novas mídias digitais em redes

Até então, este trabalho discorria sobre a problematização dos novos meios em Flusser, que parece enxergar na fotografia um salto qualitativo. Ele coloca a fotografia no centro da ques-

tão da técnica e da automatização. A fotografia inaugura um novo paradigma, o das imagens técnicas, que ainda serve para pensar, por exemplo, os computadores. Então é como se em Flusser não houvesse a ideia de novos meios como usamos hoje para nos referirmos à *internet* e aos celulares, por exemplo. Não há nada de novo sob o sol desde Daguerre: Flusser fica apenas com a essência. Embora tenha escrito sobre o vídeo e mencione o Minitel⁶, seu foco é sempre o fenômeno cultural da imagem técnica, imagem ainda recebida (erroneamente) como as imagens tradicionais.

Não se pode afirmar que se o filósofo tivesse assistido à invenção do daguerreótipo teria previsto a história da fotografia inteira, mas sua análise da imagem fotográfica como o primeiro mecanismo de produção de códigos nulodimensionais é singular porque liga as técnicas em um *continuum* histórico, enquanto a maioria dos autores tende a separar e dissociar.

MANOVICH (2005, p. 27) dirá que a computação digital é usada hoje na maioria das áreas da produção cultural, e também na produção para mídias não-digitais, como jornais. Dessa maneira, impressos, cinema, televisão e rádio encontram-se atravessados pelo uso do computador em todas as fases de produção de conteúdo, mas não podem ser chamados de *novas mídias*. Aqui a Teoria da Mídia vem preencher a necessidade de uma reflexão dos meios como um sistema, como um ambiente comunicacional, em que a introdução de uma nova técnica traz consequências em todas as outras mídias e, por que não, em toda a cultura e a sociedade. A introdução de novas mídias e as transformações que as mesmas operam nas mídias antigas encontram paralelo em autores como Bolter e sua noção de *remediação* (*remediation*).

As novas mídias, na terminologia de Manovich, então, são objetos da tecnologia computacional digital usados para distribuição e exposição. Porém, tal definição nos traz três problemas:

- a) cada vez mais valemo-nos de tecnologias de computação para distribuição, o que faz essa categoria ter de ser revista ano a ano;
- b) suspeita-se que, no futuro, a maioria das formas culturais seja distribuída através de computadores, o que torna a definição muito genérica;
- c) esta definição não nos diz nada sobre a especificidade da distribuição através dos computadores.

⁶ O Minitel é um aparelho que forma uma rede nacional de compartilhamento e recuperação de informações na França, uma espécie de *internet* rudimentar.

Para Flusser, o que parece estar em jogo não são as tecnologias, mas as linguagens e os códigos. Esboçaremos um exemplo próximo: a produção de uma revista impressa hoje, por exemplo, não apenas é feita *através* de meios digitais como também deve, se deseja algum sucesso editorial, levar em conta a publicação via meios digitais de conteúdos que a linha editorial da revista abarca. Cria-se um cenário, um ambiente comunicativo remodelado pela nova mídia. A mídia impressa deve correr atrás da velocidade da *web* como correu atrás da velocidade do rádio e da televisão. Para Flusser (2010, p. 124), há muito tempo os jornais deixaram de ser *diários* para serem *durários*, deixaram de ser veículos de informação para tornarem-se memórias secundárias. Os jornais viraram revistas.

A definição final de novas mídias usada como objeto para pensar esse trabalho, entretanto, é de novas mídias como *produção, circulação e recepção feita através de meios digitais conectados em redes*. Essa definição é também, para alguns outros autores, o conceito de *ciberespaço*. Essa situação comunicativa, a emergência de um ciberespaço, provoca mudanças em outras mídias. O objetivo é conhecer melhor o que Flusser pensou a respeito, porque talvez, mais uma vez, algumas de suas previsões sejam certas.

Uma vez que este é um trabalho do campo da comunicação social, e não das tecnologias, o foco está na percepção e nas consequências humanas da comunicação contemporânea, e não nas técnicas. Como Flusser adverte (2008) no prefácio escrito para a edição alemã de *No universo das imagens técnicas*, publicado em 1985, o que se pretende buscar são “tendências que se manifestam aos poucos”. No cerne das preocupações de Flusser está a ideia de um momento de transição, de mudança de paradigma cultural. As imagens técnicas chegaram para ficar.

E quando as tecnologias da telemática passam a fazer parte de nossa vida diária? Segundo LÉVY (1999, p. 31), a virada fundamental do crescimento da informática data, talvez, dos anos 70, quando o desenvolvimento e a comercialização de microprocessadores dispararam diversos processos econômicos e sociais de grande amplitude. Na Califórnia, nos Estados Unidos, criou-se o computador pessoal, que passou a ser instrumento de criação, de organização, simulação e de diversão. Nos anos 80, a informática perde pouco a pouco seu status de técnica para começar a fundir-se com as telecomunicações, a editoração, o cinema e a televi-

são. No final dos anos 80 e início dos anos 90, as diferentes redes de computadores se juntaram umas às outras, enquanto o número de pessoas e computadores conectados à rede crescia. As tecnologias digitais surgem então, segundo LÉVY (1999, p. 32), como a base tecnológica do ciberespaço. Flusser morre em 1991, na alvorada da *internet* como a conhecemos os cidadãos comuns, já que a rede nasce inicialmente com fins militares.

O barateamento das infraestruturas técnicas e a aceleração do processamento de dados levaram, então, à disseminação dos computadores. Hoje, vivemos cercados de dispositivos capazes de computar: *laptops*, celulares, *tablets*. O computador tornou-se pessoal, e tornou-se instrumento de criação, disseminação, publicação e recepção de informações, que agora já são produzidas para e através de plataformas digitais (nativos digitais). Conectamos os computadores através de fios, compondo redes.

A convergência é o termo que designa o encontro, dentro de plataformas digitais, de linguagens e mídias diversas. Nos *hard disks* convergem sons, imagens e textos. Entretanto, os textos nas telas estão codificados como imagens (são feitos de pixels). Tudo ainda está escrito com códigos digitais. MANOVICH (2005, p. 28) dirá que esses objetos culturais compartilham alguns princípios: representação digital, modularidade, automação, variabilidade e transcodificação. A imagem técnica, de Flusser, é imagem potencial, virtual, é imagem enquanto dados, enquanto pontos nulodimensionais, pedrinhas (*cálculos*), *bits*. A imagem técnica, então, não é bidimensional, mas tem o *potencial* de se nos mostrar bidimensionalmente, como superfície.

Os pontos nos quais tudo se desintegra não têm dimensão, são imensuráveis. Entre tais pontos, intervalos se abrem. Não se pode viver em tal universo vazio com consciência destarte desintegrada. É preciso que obriguemos os pontos a se juntarem, que os integremos, que tapemos os intervalos, a fim de concretizarmos tal universo e tal consciência radicalmente abstratos. (FLUSSER, 2008, p. 23).

Lembra-nos Ciro Marcondes Filho que as expressões “convergência das comunicações”, “convergência mediática” e “convergência tecnológica” aparecem no final dos anos 70 para referir-se ao fenômeno da aproximação entre os setores de computação e telecomunicações. Com a digitalização das formas de produção, distribuição e consumo da comunicação, a partir dos anos 90, o termo passa a designar o fenômeno da aproximação entre a comunicação de massa, as telecomunicações e a informática (MARCONDES FILHO, p. 79).

Linguagens mais ou menos humanas ou mais ou menos eletrônicas (“de máquina”) colocam em comunicação usuários e tecnologias, e, assim como prevê Flusser, os problemas da técnica tornam-se cada vez menos importantes. Com o advento da “multimídia” e das interfaces gráficas, os aparelhos passam a cada vez mais fazer parte da vida cotidiana, miniaturizam-se e tornam-se mais amigáveis.

3 Releituras de Flusser

3.1 Adequação de Flusser para pensar o tema

Flusser pode ser visto como um profeta de um cenário comunicativo digital ligado em rede, chegando mesmo a falar em “sociedade informática” (FLUSSER, 2008, p. 55).

Estaremos cercados de teclas que ora recebem, ora emitem, e entre as quais escolheremos as que deliberamos. Não “votaremos” (o voto e a eleição não são liberdade deliberada, mas apenas liberdade de escolha). A liberdade de voto, essa liberdade “histórica”, não terá mais sentido. Deliberaremos as teclas a serem apertadas em função de informação a ser produzida. “Informaremos”. (FLUSSER, 2008, p. 37–38).

Para Flusser, a sociedade informada por imagens empurra o ser humano para o mais privado dos privados, porque o *vento* da informação penetra nossas casas, e é a causa de um novo nomadismo, onde quem viaja não é mais o corpo. Esse novo nomadismo tem consequências tão drásticas que seria a causa da terceira catástrofe do homem, precedida pelas catástrofes da hominização e da civilização. A hominização foi trazida pelo uso das ferramentas de pedra, e a civilização, criada pela vida em aldeias e pela sedentarização. A terceira catástrofe, ainda em curso e sem nome, está marcada pelo retorno ao nomadismo, em que o homem retorna ao vento, à natureza fluida da informação e dos valores simbólicos (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 52). O homem vê-se obrigado a vivenciar, conhecer, valorizar e agir em função de teclas.

A eletricidade abre as portas para uma revolução no sistema de transporte dos sinais, que dis-

pensa o caro transporte e rápido descarte dos materiais outrora usados como suporte para os sinais, substituindo-o por aparatos permanentes de recepção e leitura que nos informam na intimidade de nossas casas (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 71). Na casa, venta por todos os lados. Os furacões da mídia cortam-na, e ela se torna inabitável. A diferença entre o privado e o público já não faz mais nenhum sentido (VAISBIH, 2006, p. 212).

Nesse cenário, o aspecto circular, de *feedback*, “graças ao qual as imagens alimentam os homens para serem por eles realimentadas”, torna-se imprescindível para sua crítica vista a partir do ponto de vista da cibernética. O filósofo sentencia que na sociedade pós-industrial, os emissores são cebolas, podem ser “explicados” nível a nível, mas no centro não há nada. Uma cebola, feita de camadas, sem núcleo. “Os emissores são lugares de algodão, lugares moles: *software*” (FLUSSER, 2008, p. 73). Posteriormente, no mesmo *O universo das imagens técnicas*, menciona a fusão da informática com as telecomunicações, graças à qual “as imagens técnicas começam a revelar seu verdadeiro caráter” (FLUSSER, 2008, p. 83). Revolução de todos, já que “problemas técnicos da telemática não são interessantes, [...] porque eles não exigirão, em futuro muito próximo, nenhum conhecimento técnico por parte de seus utilizadores” (FLUSSER, 2008, p. 84).

São os detalhes, mais do que a visão geral, que nos confundem. Detalhes como: a quantidade de informações (sob forma de imagem e texto) que receberemos nas nossas telas, diariamente em casa; a possibilidade de reagir a tais informações [...]; a substituição do correio e do telégrafo por sistema de teletexto; a substituição do sistema telefônico pelo sistema de videofone; a substituição de jornais por videodiscos; a substituição de livros por outros videodiscos; a possibilidade de sintetizarmos imagens com computadores para exprimir nossas idéias nossos desejos e nossos projetos; a possibilidade de armazenarmos todas as informações recebidas por nós e por nós produzidas em memórias indestrutíveis e de fácil manejo. (FLUSSER, 2008, p. 84-85).

Flusser parece adivinhar muitos aspectos dessa sociedade conectada em rede que emergia quando de sua morte, o que coloca suas teorias dentro de uma temporalidade outra. Em detrimento dos detalhes e especificidades de outros teóricos dos novos meios, Flusser prefere a abstração. Por se concentrar sobre os aspectos culturais dos *media*, seus escritos têm ainda hoje um vigor e atualidade de poucos autores. Antes de o computador pessoal e posteriormente a *internet* terem uma penetração generalizada, Flusser já imaginava que a telemática ia provocar profundas mudanças sociais.

Posto isso, nos seis subcapítulos seguintes trata-se mais pormenorizadamente de temas a partir dos quais podemos fazer “leituras” do autor que consideramos importantes para toda e qualquer pessoa que participa dessa sociedade informática, não apenas para o profissional da comunicação.

- a) a consciência da pós-indústria e da sociedade informacional;
- b) os conceitos de aparelho e programa para a liberdade de transcender a programação;
- c) a nulodimensionalidade dos novos códigos e a crescente imaterialidade da cultura;
- d) da necessidade da consciência da pós-história e seu estar-no-mundo próprio;
- e) a discussão do futuro dos códigos textuais frente a essa mudança de paradigma;
- f) a ideia do diálogo em rede como produção de conhecimento frente ao totalitarismo discursivo dos *mass media*.

3.2 Máquinas, aparelhos eletrônicos, alavancas...

Partindo de uma investigação a respeito da fábrica, FLUSSER (2007c, p. 36) dirá que, se considerarmos a história da humanidade como história da fabricação, torna-se possível distinguir, a grosso modo, os períodos das *mãos*, das *ferramentas*, das *máquinas* e dos *aparelhos eletrônicos*. Uma vez que consideramos as ferramentas, as máquinas e os aparelhos eletrônicos como imitações das mãos (ou extensões do homem, como diria McLuhan?), podemos pensar que as fábricas, por produzirem objetos da vida, também produzem formas de homem: homem-mão, homem-ferramenta, homem-máquina... Formas de pensar, concepções de mundo.

A Revolução Industrial substitui a ferramenta pela máquina, e o artesanato pela manufatura. As máquinas são projetadas e fabricadas a partir de teorias científicas, e exatamente por isso são mais eficazes, rápidas e caras. Na sociedade industrial, o homem é a variável, porque gerações envelhecem e morrem ao redor das máquinas ou são substituídas pelo proprietário (FLUSSER, 2007c, p. 38).

A nova Revolução (pós-)Industrial ainda está em andamento, e substitui as máquinas pelos equipamentos eletrônicos. Aparelhos não são máquinas, explicáveis mecanicamente (FLUS-

SER, 2008, p. 32). Se a Revolução Industrial clássica foi baseada na física e na química, os aparelhos eletrônicos dessa nova revolução são aplicações da neurofisiologia e da biologia (ressalte-se a relação inexorável, de tipo “via de mão dupla” que Flusser enxerga entre a forma de conhecimento de uma época e as técnicas que a informam: a cultura produz a técnica e a técnica modifica a cultura). Aparelhos são mais adaptáveis ao uso, e radicalmente menores e mais baratos. O novo método de fabricação é o funcionamento: o novo homem, funcionário, cercado de aparelhos, conectado com todos, onde e quando quiser. Entretanto, Flusser destaca que, embora à primeira vista pareça retorno às ferramentas, os aparelhos eletrônicos têm funções cada vez mais abstratas. Assim, as fábricas do futuro deverão ser como escolas, onde os homens aprenderão o seu funcionamento. Na fábrica do futuro, o homem aprende, juntamente com os aparelhos eletrônicos, o que, para que e como colocar as coisas em uso.

3.3 Aparelhos e programas

Segundo Flusser, os aparelhos, ou aparatos, da palavra latina *apparatus*, são coisas *em prontidão para algo, disponíveis para algo, à espera de algo*. Uma vez que são objetos culturais, segundo Flusser, e trazidos da natureza para o homem, obedecem a intenções humanas. Entretanto, o autor dirá que o aparelho fotográfico não pode ser analisado como mais um instrumento, à maneira do facão ou da agulha, porque não *trabalha*. Não encontraríamos respostas para o problema do aparelho fotográfico nas perguntas que pertencem ao terreno da indústria, porque o mesmo é objeto *pós-industrial* (FLUSSER, 1998a, p. 42).

Embora os fotógrafos não trabalhem, agem. São produtores de símbolos. Aos poucos, a sociedade empenha-se cada vez mais no setor terciário, onde manipula-se, recebe-se e envia-se símbolos. São as máquinas que trabalham: os homens permutam símbolos. Essa mudança quantitativa explicaria a queda do Marxismo, por exemplo, porque o poder e as decisões mudaram de lugar: não mais pertencem ao dono das máquinas, mas ao especialista da informação.

O aparelho, observado de perto, revela seu *programa*. As fotografias são realizações de algu-

mas das potencialidades do programa inscrito no aparelho. São muitas as potencialidades (o programa é muito rico), mas são limitadas. O fotógrafo não trabalha, mas brinca (é *Homo ludens, joga*). Então, o aparelho é mais um brinquedo (jogo) do que um instrumento no sentido tradicional (FLUSSER, 1998a, p. 44).

O homem está, então, dentro do aparelho. Aqui o homem não é a constante nem a variável, como era com as ferramentas primitivas ou com as máquinas modernas, mas encontra-se no interior do aparelho. Descobre suas potencialidades, mas nunca as esgota. É o número enorme de potencialidades que desvia nosso olhar do fato de que seu número é finito. Como o programa nunca é desbravado totalmente, é caixa preta: os fotógrafos sabem tirar fotografias, aprendem o funcionamento do aparelho, sem saber o que se passa no interior da caixa (FLUSSER, 1998a, p. 45), e nunca esgotarão completamente suas possibilidades. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho, e precisamente aqui estaria o desafio. O fotógrafo deve lutar pela exploração de regiões pouco desbravadas inscritas no programa, a fim de que possa produzir fotografias que não sejam redundantes, mas informativas. Trata-se de uma busca por novas situações no interior do aparelho (FLUSSER, 1998a, p. 52).

Entretanto, como nos lembra GULDIN (2008), em Flusser também vemos aparelho enquanto aparato social: Auschwitz foi um aparelho desumanizador. Funcionou perfeitamente para seu propósito. Por trás do aparelho fotográfico, por exemplo, há o aparelho fabricante de aparelhos fotográficos, o aparelho do parque industrial, o aparelho econômico-social. Não pode haver um “último” aparelho, nem um programa de todos os programas, porque os programas exigem metaprogramas (FLUSSER, 1998a, p. 46). Com os aparelhos, a sociedade passa a viver aparelhisticamente. Por isso, o termo “especialista da informação”, usado acima, deve ser relativizado. Em muitos momentos, Flusser lembra que não existe um programador final, que os programadores também são programados por outros aparelhos. Os emissores são cebolas: não há um núcleo, mas camadas.

Nem todos aqueles que sabem fotografar sabem decifrar fotografias, para Flusser (1998a, p. 73). “Quem contemplar um álbum de um fotógrafo amador, estará a ver a memória de um aparelho, não a de um homem” (FLUSSER, 1998a, p. 74). O aparelho propõe um jogo estru-

turalmente complexo, mas funcionalmente simples, em que o fotógrafo amador obedece cada vez mais a *modos de usar*. Assim, o paradoxo é que quanto mais gente houver a fotografar amadoristicamente mais difícil se torna o deciframento de tecno-imagens, porque tais pessoas estariam vivenciando tais imagens miticamente. “A crítica pode ainda *desmágicizar* a imagem” (FLUSSER, 1998a, p. 79).

Entretanto, o aparelho é estúpido, e pode ser enganado. Os programas permitem a introdução de elementos humanos não previstos, e as informações produzidas e distribuídas pelos aparelhos podem ser desviadas para propósitos humanos. A liberdade, para Flusser, é jogar contra o aparelho. Poucos fotógrafos, entretanto, são conscientes da situação em que nos colocam as imagens técnicas. Os fotógrafos experimentais teriam uma estratégia dirigida contra os aparelhos, e tentariam dar resposta ao problema da liberdade em um contexto de crescente dominação (FLUSSER, 1998a, p. 95–96).

Quando Flusser fala do potencial dialógico da telemática, quer dizer que não serão mais emissores centrais que programarão os aparelhos, mas todos que se sentam em frente a um terminal produtor de imagens. Esses programas próprios serão compatíveis, alimentando e corrigindo uns aos outros. Uma programação dialógica contínua de todos os aparelhos seria gerada por todos os participantes, e o homem do futuro será diferente do funcionário: não julgará *de acordo com um programa*, mas julgará *programando* (FLUSSER, 2002b, p. 169). A questão é que a sociedade programadora não tenha emissores centrais, mas que todos sejam programadores.

3.4 A escalada da abstração: das cavernas aos códigos nulodimensionais

A escalada da abstração é, segundo o próprio Flusser, um modelo fenomenológico da história da cultura que relata a perda progressiva de dimensões nos códigos usados na comunicação humana. O próprio autor adverte que não deve ser lido como de validade geral. Os quatro passos rumo à abstração não foram necessariamente tomados um após o outro, e nem formam série ininterrupta (FLUSSER, 2008, p. 18). Para MARCONDES FILHO (2009), nosso filósofo

tenta ver a história como um sistema de transformações no âmbito das tecnologias de registro e transmissão de informações, em três momentos: o da imagem, o da escrita e o da imagem técnica, ou tecno-imagem.

No modelo da escalada da abstração, inicialmente o homem encontra-se mergulhado no espaço-tempo, e percebe que possui mãos com as quais pode segurar os volumes. Através dessa manipulação, o homem comete o primeiro gesto abstraidor, retirando o tempo e transformando o mundo em circunstância tridimensional. A circunstância abstrata, objetiva, problemática, pode ser informada, resultando em objetos úteis (*cultura*: ferramentas, Vênus de Willendorf...).

As mãos são guiadas pelos olhos, que passam então a abstrair a profundidade da circunstância, transformando-a em imagem bidimensional. O período das imagens é a pré-história, em que o mundo em que vivemos era representado através de códigos bidimensionais (FLUSSER, 2008, p. 15–16), como as imagens das cavernas. As imagens, entretanto, passam a ser biombos encobridores da realidade, passam a ser idolatradas.

Os textos vêm rasgá-las, esclarecê-las. Quando da “invenção” da escrita, o mundo passa a ser representado por linhas (uma dimensão), “discursos de pontos” (FLUSSER, 2007c, p. 102). A idolatria é revelada, e as imagens vão para guetos (museus). O mundo representado por linhas é uma série de sucessões, processos, que leva ao pensamento ou consciência histórica do mundo, decorrente do próprio método de representação linear. “[...] A invenção da imprensa vulgarizou o alfabeto, e pode-se dizer que nos últimos cem anos ou mais a consciência histórica do homem ocidental se tornou o clima de nossa civilização” (FLUSSER, 2007c, p. 103).

Código mais abstrato, a escrita, unidimensional, é “clara”. Seus símbolos são denotativos, “de modo que o mundo dos objetos pode ser entendido como um feixe de processos e tratado de modo bastante metódico, ou seja, científica e tecnicamente” (FLUSSER, 2007c, p. 168). Entretanto, já se sabe que os discursos lineares são insuficientes na descrição do mundo (crise da ciência, crítica do Iluminismo...), e Flusser como filósofo da comunicação se coloca na posição de crítico de uma ciência inconsciente dos códigos de que se utiliza.

A mudança opera-se quando da invenção da imagem técnica, “imagem produzida por aparelho” (FLUSSER, 1998a, p. 24). Os aparelhos, para o autor, são produtos da técnica, filha da ciência que se desenvolve no seio da história. As imagens técnicas, portanto, têm uma “posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais” (FLUSSER, 1998a, p. 33)⁷. As imagens técnicas são pós-históricas, pois são abstraídas dos textos, e não das circunstâncias: elas derivaram dos textos.

A crise dos textos seria decorrente do fato de que alguns deles, como o científico, tornaram-se inimagináveis (herméticos). O discurso científico passa a ser composto de conceitos vazios. Tal crise implica o naufrágio da história, porque os textos não *explicam* mais. A cultura encontra-se dividida. Nesse cenário, urge que imagens surjam, e é aqui que nasce a imagem técnica (FLUSSER, 1998a, p. 31). Sua tarefa é a de restabelecer o código geral para unificar a cultura (FLUSSER, 1998a, p. 37). A fotografia teria sido inventada para trazer as imagens dos guetos (museus) de volta à vida diária. Para tal, essas novas imagens técnicas tiveram que assumir algumas características dos textos escritos: tornar-se produzíveis e reproduzíveis mecanicamente, distribuíveis, e seu valor estar na informação que elas portam, muito mais que em sua base material (FLUSSER, 2002b, p. 127). Elas deveriam substituir a consciência histórica por uma capacidade imaginativa de segunda ordem (*pós-histórica*), ou seja, operariam de certa forma na cognição do mundo (FLUSSER, 1998a, p. 36).

Flusser adverte, então, para o fato de que quem vê a imagem técnica parece ver o seu significado. O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas, faz com que o observador as olhe como janelas.

A aparente objectividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, elas são símbolos extremamente abstractos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. (FLUSSER, 1998a, p. 34).

Fica claro que esse realismo que creditamos às fotografias não se justifica, e que as imagens “objetivas” devem ser pensadas a partir dos códigos textuais (teorias científicas) que as geraram. Mais tarde (2008), Flusser dirá que as imagens técnicas não são espelhos (refletores), mas projetores. Não “explicam” o mundo, mas “informam” o mundo de acordo com certas teorias. A diferença entre a fotografia que produz e a que reproduz encontra-se nublada: querer

⁷ Ressalte-se: Flusser acredita que as imagens técnicas têm uma posição *ontológica* distinta.

distinguir entre reprodução e produção no caso das imagens técnicas não é tarefa fácil. Distinguir imagem criada a partir de simulações computacionais, no futuro, de imagens objetivas, “jornalísticas”, “científicas”, será (e já é) impossível.

As imagens técnicas levam a uma concepção nulodimensional do mundo: após a redução das linhas dos textos a imagens técnicas, mais uma dimensão se perde, pois embora à primeira vista as imagens técnicas pareçam representar o mundo em duas dimensões, podemos, ao nos aproximarmos delas, ver os pontos (pixels, ou grãos) a que se reduzem. A escalada da abstração é um salto no vazio, ou uma descida para o vazio, para o nada, para o vento (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 23).

Quando Flusser chama a atenção de seu interlocutor para o aspecto granular da imagem técnica, não é por acaso: está pondo em evidência o fato de que as informações manipuladas pelos meios técnicos, como nos lembra MANOVICH (2001, p. 28), são dados *discretos*, ou seja, amostrados de um mundo “analógico” e armazenados em unidades distintas, quantificadas com um valor numérico que varia dentro um limite. São *calculadas*.

Flusser dirá que usa a mesma palavra, “imagem”, para se referir a três coisas completamente diferentes na pré-história, na história e na pós-história, mas que os significados pré-histórico e histórico para as imagens repercutem ainda hoje no entendimento contemporâneo sobre as mesmas: há uma tendência a se perceber as imagens pós-históricas como se percebiam as imagens das cavernas. Essa seria uma das características da situação cultural contemporânea. “Temos que tentar julgar a situação presente conforme as características que lhes são próprias [...]” (FLUSSER, 2007c, p. 158).

Flusser enxerga uma tendência da cultura à imaterialidade. As coisas tornam-se cada vez mais imateriais: não-coisas, inobjetos (do ensaio *Do inobjeto*), objetos informacionais. “Inobjetos estão penetrando a circunstância e estão empurrando os objetos rumo ao horizonte. ‘Informações’ é o nome de tais inobjetos” (FLUSSER, 2006b, p. 32).

Flusser não diz que as informações não estão mais armazenadas em lugares físicos, mas aponta uma *tendência* à valorização de coisas imateriais (informações): o *software* fica cada vez

mais caro, enquanto o *hardware* cada vez mais barato.

Recentemente inventou-se algo novo: é possível produzir imagens incorpóreas, superfícies “puras”, e é possível traduzir (transcodificar) todas as imagens anteriores nesse tipo de imagem. Nesses casos, os receptores não são mais transportados: essas imagens podem ser reproduzidas à vontade e alcançar cada receptor isolado, onde quer que ele esteja. (FLUSSER, 2007c, p. 152–153).

Flusser nota uma tendência à portabilidade das imagens (os fotogramas físicos — filmes, slides — seriam um estágio intermediário entre telas emolduradas e imagens incorpóreas), enquanto seus receptores encontram-se cada vez mais imóveis. Isso acarreta revolução cultural, já que o receptor não precisa sair de seu espaço privado para ser informado, como acontecia com a imagem da história pública. A imagem técnica transforma o receptor em objeto, pois essa é a intenção por detrás desse transportar (2007c, p. 158). O funcionário pós-industrial deixa-se alcançar pelas imagens das telas eletrônicas, e é programado pelas imagens para funcionar como produtor e consumidor de coisas e de opiniões de determinado tipo (FLUSSER, 2007c, p. 156). O nomadismo é só do espírito, pois são as imagens que chegam até nós.

O aspecto duro (*hardware*) dos aparelhos não é o que lhes confere valor, mas as virtualidades que encerra. Seria observável, na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede do poder. O aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples dos aparelhos. No entanto, nele já estariam, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial informacional (FLUSSER, 1998a, p. 48).

Os computadores são uma tentativa de se produzir uma cultura imaterial (*undinglich*), com informações inconsumíveis, “inesquecíveis”, que não podem ser manuseadas. Todas as imagens eletrônicas, por exemplo, são não-coisas, embora ainda dependentes de bases materiais. A impalpabilidade da cultura está a se tornar cada vez mais uma vivência diária, e a mão, inútil, cede lugar às pontas dos dedos, que através de teclas manipulam símbolos e jogam com eles (FLUSSER, 2007c, p. 62–63).

3.5 A ascensão da imagem técnica: tempos pós-históricos

A pós-história é a decorrência da predominância do que Flusser chama de imagem técnica sobre os textos e, conseqüentemente, a história. A diferença entre pré-história e história, de acordo com o autor, não é o fato de termos documentos escritos que nos permitam acompanhar a última, mas o fato de que durante a história há homens letrados que experimentam, entendem e avaliam o mundo como um “acontecimento”, através de processos. Os textos mediam a relação entre homem e mundo, servem de código de decifração (ou véu de encobrimento, em alguns momentos) da natureza.

Então, o que acontece quando do predomínio das imagens técnicas? O autor dirá que a situação implica um estar-no-mundo tão radicalmente novo que se torna difícil compreender seus múltiplos impactos (FLUSSER, 2007c, p. 121). Um estar-no-mundo formalístico, não histórico: o autor compara a experiência de assistir a uma peça de teatro à experiência do espectador de TV em um “futuro próximo”, que, munido de câmeras e videocassete, poderá mesclar programas e filmar a si próprio (*remixar*). Tal espectador não estaria mais interessado na história, mas na possibilidade de combinar várias histórias. A posição formalística é um tipo de tempo em que os processos são vistos como formas, e em que a questão de os processos serem fatos ou não depende da perspectiva de quem está vendo as coisas.

O código portador da consciência histórica do mundo é o código linear alfabético, não o numérico calculado. Neste último, uma consciência não-histórica, calculada e formal se articula: é *nonsense* dizer que dois mais dois é quatro às seis da tarde de ontem. Desde que se tornou claro que o universo é *indescritível* (crise da ciência), mas *calculável*, os números, que eram ilhas no meio dos textos científicos, passam a se destacar dos textos e afirmar sua independência, modificando os modelos de percepção e comportamento (FLUSSER, 2002b, p. 128).

Na série de ensaios *Pós-história*, Flusser considera aspectos da vida cotidiana de todos nós que seriam modificados pela pós-história, como saúde, trabalho, educação e ócio. Seguindo o estilo característico de sua fase tardia, esse livro parece ser um conjunto de *variações sobre o mesmo tema*, ensaios curtos sobre um tema maior.

Flusser afirma que os jornais contemporâneos, por exemplo, são lidos pelas imagens. Não é o artigo que explica a fotografia, mas ele é um pré-texto da fotografia (1998a, p. 76). Essa inversão da relação entre texto e imagem caracteriza toda a pós-indústria, situação em que se deseja a informação, e não mais os objetos. Já não se possuem e distribuem propriedades, mas se dispõe de informações. Já não tem mais poder quem possui, mas quem programa (FLUSSER, 1998a, p. 68).

Para Flusser, não somos mais modernos. O valor de um objeto produzido massivamente como uma caneta esferográfica não está mais no objeto em si, mas no desenho do objeto. É por isso que a fonte de todo o valor atualmente encontra-se no *software*. Nós, pós-modernos, não somos sujeitos de um mundo objetivo dado, mas somos potencial para projeções alternativas objetificadas (FLUSSER, 2002b, p. 87).

Na pós-história, a ciência vale-se de modelos imagéticos e a arte não trabalha mais com coisas materiais, mas propõe modelos. Arte e ciência não encontram-se apartadas. Lucia Santaella discorre, no livro *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*, acerca de tema parecido. As misturas já bastante intrincadas entre comunicações e artes, ensejadas pela cultura das mídias, teriam sido incrementadas com o surgimento da cultura digital ou cibercultura (SANTAELLA, 2005, p. 16). Porque, para Flusser, “arte” é toda e qualquer produção humana visando a situações improváveis contra a sempre-crescente probabilidade (FLUSSER, 2002b, p. 52).

Em alguns textos, o filósofo fala do advento de novos tipos de conhecimentos pós-históricos:

A estrutura pós-histórica do nosso pensamento pode ser encontrada em vários outros terrenos: biologia, psicologia, linguística, informática, cibernética, para citar apenas alguns. Em todos, estamos já, de forma espontânea, a pensar informaticamente, programaticamente, aparelhisticamente, imageticamente. [...] A tese não é muito nova. Sempre se supôs que os instrumentos são modelos do pensamento. O homem inventa-os, tendo por modelo o seu próprio corpo. Esquece-se depois do modelo, “aliena-se” e vai tomar o instrumento como modelo do mundo, de si próprio e da sociedade. (FLUSSER, 1998, p. 93).

O novo homem carece de mãos, e o que lhe resta são as pontas dos dedos, que pressionam as teclas para operar com símbolos. O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas,

mas um *performer*: *Homo ludens*, não mais *Homo faber*. A vida deixa de ser um drama e passa a ser espetáculo.

O tipo de futuro pós-histórico que existirá dependerá de cada um de nós, entretanto, porque o autor vê duas possibilidades para o futuro da imagem técnica: ou o pensamento imagético não será feliz ao incorporar o pensamento conceitual, causando despolitização, alienação, vitória do consumo e totalitarismo da mídia de massa, ou será bem-sucedido, levando a novos tipos de comunicação, nos quais o homem assumirá conscientemente a posição formalística, com um novo senso de realidade. “A síntese da mídia linear com a de superfície pode resultar numa nova civilização” (FLUSSER, 2007c, p. 120).

No futuro, a situação poderá ser a seguinte: o pensamento imagético será a tradução do conceito em imagem e o pensamento conceitual, a tradução da imagem em conceito. Nessa situação de retroalimentação (*feedback*) pode-se elaborar um modelo de pensamento que venha finalmente a se adequar a um fato. [...] Haveria, portanto, novamente um critério de distinção entre fato e ficção (modelos adequados ou inadequados), e assim se reconquistaria um senso de realidade. (FLUSSER, 2007c, p. 117–118).

3.6 Textos nos novos meios

Ao fazer uma análise da escrita, Flusser discerne entre diferentes formas de produção e distribuição do texto ao longo da história, o que nos revela que há algo de inerente e algo de específico a cada processo de produção, manipulação e divulgação dos textos. Haveria diferenças e semelhanças entre o texto dos monges copistas medievais e o texto que lemos em nossas telas contemporâneas. De acordo com Flusser, Gutenberg opera uma revolução, mas vai ser com a imprensa que o alfabeto se popularizará massivamente. Um dos aspectos mais interessantes do autor é que separa linguagens de suportes, tecnologias de usos.

Se escrevermos uma biografia do objeto que serve para escrever [...], essa biografia realizará uma escrita sobre o escrever. Pois o conceito “objeto que serve para escrever” pode ser compreendido de maneira muito ampla: pode compreender toda a cultura escrita. (FLUSSER, 2010, p. 137).

Segundo Flusser, a escrita nasce das imagens pré-históricas, para rasgá-las em linhas ordenadas. Substitui o pensamento mítico, mágico e circular pela linearidade e pela consciência his-

tórica, um pensar linear, unidimensional. A origem da palavra, do latim *scribere*, que significa “riscar” e a grega *graphein*, “gravar”, revelam que o primeiro gesto da escrita era o gesto de inscrição com uma ferramenta cuneiforme sobre materiais diversos. Hoje, escrever é sobrescrever, aplicar tinta sobre superfície.

Flusser reforça que “inscrever é um gesto informacional” (FLUSSER, 2010, p. 26), é “in-formar” um objeto, avançar sobre ele fazendo incisões do espírito. Posteriormente, o homem começa a sobrescrever com pincéis, ferramentas menos primitivas que os estilos usados na gravação: o progresso seria um processo que torna os objetos estruturalmente mais complexos para que seu uso torne-se mais fácil. Com os pincéis, passa-se a escrever mais rapidamente, e a própria finalidade da escrita é repensada, pois deixa de ser *monumento* para ser também *documento*. A loucura do pensamento orientado historicamente começa a se mostrar, e o progresso acelera-se: escreve-se cada vez mais rápido.

A escrita também mediou a fala. Os homens, sem a escrita, tinham uma fala precária, galreavam miticamente. O alfabeto alinha e dá lógica ao pensar mítico, servindo de fôrma para a fala “correta”.

Já a tipografia, para Flusser, é sinal de uma percepção tipificante do mundo da era moderna. A discussão medieval entre *nominalistas* e *realistas* a respeito do estatuto dos universais na filosofia teria sido ganha pelos realistas em prol de uma tipificação do mundo: a crença platônica na realidade das ideias deslocaria-se do nível especulativo ao prático. NODARI (2010) escreve que Flusser amplifica, em um gesto que é também uma modificação, a ideia de que “o meio é a mensagem” de McLuhan ao afirmar que os meios técnicos para a invenção da impressão já existiam desde muito antes de Gutenberg — o que faltava era o “pensamento ‘tipificante’”:

Tipografa-se desde que a escrita (principalmente a alfanumérica) foi inventada. Gutenberg, na verdade, não inventou nada: já em meados do segundo milênio a.C. podia-se, nesse sentido, tipografar. Os pré-requisitos técnicos já existiam antigamente (prensas, tintas, folhas, e também a arte de moldagem por fundição de metais). Ainda não se imprimia, porque não se estava ciente de que se manejavam tipos quando se desenhavam sinais gráficos. (FLUSSER, 2010, p. 62).

Flusser pensa o futuro dos textos em uma sociedade cada vez mais mediada por imagens téc-

nicas. Para o filósofo, não há dúvida de que a eficiência de discos e fitas substituirá cada vez mais a palavra escrita, condenada à morte.

Os códigos digitais surgiram a partir da nova compreensão do pensamento, e graças ao *feedback*, pensaremos de maneira quântica e vinculada à imagem de maneira tanto mais clara quanto mais nos servirmos desse código. (FLUSSER, 2010, p. 159).

Os novos códigos digitais “rodam” sobre aparelhos que, de maneira similar ao telégrafo, deixam passar apenas dois tipos de sinais: zeros e uns. Sobre os zeros e uns, os computadores codificam. Entretanto, a cultura escrita ainda está viva. Será por isso que ainda vemos textos nas telas? Em muitos momentos, Flusser manifesta que o potencial das imagens técnicas nem de longe foi suficientemente explorado. Se o pensamento tipificante era o que faltava para a impressão, será que nos falta o pensamento imaginador técnico? Até certo ponto. Apesar de falar da morte dos códigos textuais, talvez não devamos ler Flusser de maneira fatalista. O que o autor parece afirmar é a morte do texto como o conhecemos, ou daquilo que o texto representava para os autores da *Enciclopédia*, por exemplo. Modificado pela introdução de novas técnicas, o texto não é mais o mesmo, mas torna-se hipertexto: encontra-se englobado pelos novos códigos. A fragmentação do texto, as interfaces gráficas, a tipografia e tantos outros fenômenos seriam característicos da transição cultural entre esses dois momentos.

3.7 Diálogos em rede: supercérebro e supermente?

Em sua teoria dos métodos comunicativos, Flusser afirma que a mídia de massa (*mass media*), discurso anfiteatral, surge para transcodificar mensagens do discurso em árvore (ciência, técnica, arte) em códigos extremamente simples e pobres, já que a partir do século 20 o discurso em árvore deixa de ter recepção geral e passa a ser absurdo enquanto método comunicativo. A mídia de massa seria caixa preta que tem a história como *input* e pós-história como *output* (FLUSSER, 1983, p. 62).

Na época em que o autor escreve, segundo o próprio, as quatro formas de discurso coexistem, mas os discursos teatrais e piramidais estariam em crise. O discurso anfiteatral da mídia de

massa, para Flusser, programa diálogos em rede. O anfiteatro exige da informação irradiada que seja transformada dialogicamente em “mingau amorfo”, a fim de servir de *feedback* aos emissores. “A meta dos diálogos em rede não é a produção de informação nova, mas o *feedback*” (FLUSSER, 1983, p. 62). Nossa situação, para o autor, está determinada por uma sincronização de discursos anfiteatrais tecnicamente muito evoluídos com diálogos em rede ainda totalmente arcaicos, mas que poderiam ser melhor operados (GULDIN, 2008a, p. 95). A tarefa política à mão seria interromper os ruídos aleatórios que afetam os diálogos em rede, informando-os com algum sentido de responsabilidade contra-sincronizando-os com o discurso teatral. Flusser incita-nos a uma tomada crítica do meio.

Parece uma consequência genuína do processo de massificação da mídia que depois houvesse esse recuo para uma horizontalização feita por cabos transversais (rede). Flusser adverte seus leitores que diálogo e discurso *exigem* um equilíbrio precário. Entretanto, essa rede é usada pelos emissores hegemônicos para *feedback*, porque foram elaborados métodos específicos para tal. Então, a saída é a *tomada* desses canais. O autor ora revela-se otimista ora pessimista: enquanto em alguns escritos fala da possibilidade da produção do imprevisível dentro de uma rede dialógica, tornada viável tecnicamente graças à telemática (FLUSSER, 2008, p. 93), em outros momentos declara a morte de toda república (espaço público) e diz que o espaço está completamente ocupado por irradiações anfiteatrais e pelo diálogo em rede (FLUSSER, 1983, p 63).

Segundo Norval Baitello Junior, os desenvolvimentos do autor em sua fase europeia aproximam-no de uma imagem aparentemente amigável aos desenvolvimentos da técnica e suas vantagens, levando-o a polemizar com aqueles que chamava de “críticos pessimistas da cultura”. A ideia crítica de uma devoração por parte da tecnologia será abrandada nos anos oitenta. Flusser foi despindo sua escrita de juízos valorativos explícitos e de diagnósticos patologizantes em relação ao desenvolvimento da técnica, da telemática, das imagens técnicas e das novas formas de sociabilidade advindas das transformações das sociedades humanas contemporâneas (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 19–20).

Os diálogos em rede são, segundo GULDIN (2008), diferentes dos círculos porque são circuitos abertos através dos quais qualquer tipo de informação pode viajar livremente (alguns auto-

res dirão que comporta fluxos *locutórios* e *alocutórios*). Abertura que é sua falha crucial, porque absorvem todas as coisas: conversação, rumores, bate-papos. Os sistemas telefônico e postal, e hoje a *internet* e os celulares, são exemplos. Diálogos em rede são um reservatório no qual todas as informações existentes se acumulam, e estão também sujeitos à entropia. Detalhes maiores sobre os diálogos em rede estão em *Kommunikologie*, ainda não completamente traduzido do alemão, e portanto inacessível a este pesquisador senão indiretamente.

Embora as redes permitam, então, o diálogo, nada está dado. É essa a mensagem que Flusser parece transmitir, e de que pertence a nós a missão de realizá-los. Enquanto a sociedade informática é controlada por emissores centrais, não há produção do novo e do improvável: sociedade que não permite a liberdade. A sociedade informática pode ser reformulada de maneira a permitir que os nós da rede se transformem em lugares da liberdade (FLUSSER, 2008, p. 95).

A telemática permite que os nós que perfazem a sociedade se transformem efetivamente em lugar de produção do imprevisível, em lugares da liberdade. Ela permite que todos os participantes da sociedade sejam “artistas livres”. Nesse caso, a sociedade se transformaria efetivamente em supercérebro e supermente humanos. (FLUSSER, 2008, p. 95–96).

Os meios podem ser dispostos diferentemente, para Flusser. No lugar de ligar o emissor a inúmeros receptores, faria-se uma rede que conecta os indivíduos uns com os outros graças aos cabos reversíveis. As consequências na percepção provocadas pela introdução das redes seriam diversificação e horizontalização.

Se cabos forem introduzidos, por exemplo, nas mídias, elas poderão transmitir modelos amorosos tanto da África Central quanto os hollywoodianos. [...] Semelhante adaptação já se encontra em curso porque a mídia, de acordo com sua estrutura de comunicação, exige ser sintonizada transversalmente. (FLUSSER, 2010, p. 87–88).

Os novos meios transformam as imagens em modelos de comportamento que programam a sociedade e fazem dos homens meros objetos. Entretanto, no entender de Flusser, os meios podem funcionar de maneira diferente e servir para a emancipação humana, transformando as imagens em portadoras e os homens em designers de significados (FLUSSER, 2007c, p. 159). Para tal, seria necessária uma imaginação de segundo tipo, uma tecno-imaginação para as tecno-imagens. A imaginação, na visão do autor, (FLUSSER, 2007c, p. 163) é a capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e recuo para a subjetividade.

No ensaio *Designing cities*, Flusser fala do projeto de desenho de uma cidade, resultado de um plano de conexão para as relações humanas. Para tal, seus construtores fariam uma rede de cabos reversíveis, material e imaterial, dentro dos quais a informação circula, acessível de qualquer lugar da rede. Construiriam-se telas e memórias para a rede, e a informação seria codificada de maneira a permitir cada vez mais sua operabilidade (FLUSSER, 2002b, p. 178).

Pierre Lévy, por muitos considerado um autor otimista, no livro *Cibercultura* traz o conceito de inteligência coletiva (“um dos principais motores da cibercultura” (LÉVY, 1999, p. 28)), que surge dos encontros no ciberespaço. Para o pensador francês, as técnicas não são externas ao tecido social em que brotam. A técnica é produzida dentro da cultura terminando até certo ponto condicioná-la. A cultura pode ser condicionada, mas não determinada, ele frisa. O que nos dá margem de liberdade.

Uma técnica não é nem boa, nem má [...], tampouco neutra [...]. Não se trata de avaliar seus “impactos”, mas de situar as irreversibilidades às quais um de seus usos nos levaria, de formular os projetos que explorariam as virtualidades que ela transporta e de decidir o que fazer dela. (LÉVY, 1999, p. 26).

Lévy propõe pensar o *medium* como um *pharmakon* do grego arcaico — vocábulo que significa ao mesmo tempo veneno e remédio. A inteligência coletiva é veneno para os que dela não participam (porque aceleradora, ela também, das mutações técnicas) e remédio para aqueles que mergulham em seus turbilhões e conseguem controlar a própria deriva.

Nesse ponto, os autores parecem concordar. Flusser nos convida à participação ativa e engajada em um diálogo preenchido de responsabilidade. Sua filosofia tem um projeto de ação republicana sobre os *media* cujo objetivo é nos livrar do totalitarismo e nos levar à liberdade. Esse é seu grande legado, talvez uma *ética* dos *media*. Mas vamos ficando por aqui, porque caímos no perigo de estar chegando ao epílogo de nossas reflexões.

CONCLUSÃO

O trabalho propôs ser um estudo da obra de Vilém Flusser para pensar os novos meios digitais e em rede. A primeira coisa que se fez foi tentar compreender Flusser, seus conceitos e suas teorias, relacionando essas pesquisas complexamente (uma *biobibliografia*) em um período de mergulho e gestação de ideias. A partir daí, analisar, quantificar e apresentar esses resultados “objetivamente”, em uma monografia acadêmica.

Após algumas reflexões, nota-se uma questão estrutural, porque se está “forçando” uma aproximação de Flusser, um filósofo e humanista de pensamento complexo, de estudos de temporalidades outras. Saído de um curso de graduação, minha mundivisão estava ainda permeada por estudos mais localizados, datados, científicos, objetivos, pragmáticos. O contato com Flusser foi como que um choque, porque ele usa o que o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu chamaria de *palavras grandes*: homem, humanidade, história, comunicação, cultura...

Um filósofo que pensou os *media* obviamente pensou os novos *media*, ou seja, a pergunta-problema é praticamente retórica. Então, esse trabalho ainda é um exercício, um ensaio. Flusser precisa ser editado, curado, divulgado e analisado. O contato com a consistência e assertividade da obra modificou-me profundamente, e acredito que essa transformação seja benéfica e deva atingir aos outros.

Flusser é um filósofo que passeia por várias outras áreas, entre elas a comunicação e os meios. Partindo da cultura, ele preferiu concentrar-se na apropriação humana das técnicas. Ao tentar

enxergar a história pela óptica dos meios de armazenamento, difusão e troca de informações, ele identifica uma questão mais ou menos contemporânea central: a transição da fase dos textos para a fase das imagens técnicas. A importância da questão da imagem técnica em sua obra levou o filósofo a pensar sobre a liberdade do homem em uma sociedade dirigida pelas tecnologias de informação e comunicação que nascem com a automatização. Liberdade de todo e qualquer homem, já que Flusser fala tanto da comunicação interpessoal quanto daquela exercida por pessoal do jornalismo, da publicidade e do design: nunca a comunicação foi tão social. Flusser pode — e deve — ser lido como um autor essencial para uma abordagem crítica dos meios: consciência do aparelho, clareamento da caixa preta, humanização da técnica... São várias expressões, de diferentes contextos, mas que retornam à questão da vida humana frente à crescente hegemonia dos aparelhos.

Em suma, o que Flusser nos fornece para a compreensão dos fenômenos da comunicação contemporânea é um modelo da história da cultura. Nesse modelo, a escrita enquanto código em que se dá a transmissão da cultura aos poucos é substituída pela imagem técnica. E assim como o código linear trouxe consigo consequências drásticas (fomos lineares por muito tempo, e agora temos consciência disso), a imagem técnica também aponta para uma outra configuração.

Embora o código que compõe a imagem técnica seja nulodimensional, ela se nos mostra como superfície, mas isso não é razão para que ela seja encarada com o mesmo olhar com que vemos as imagens tradicionais. Essa é a crise cultural de que fala o filósofo, ao mesmo tempo em que nos convida a tomar uma nova atitude frente a essa nova maneira de pensar e de agir dos novos códigos e meios: uma atitude de tomada crítica, de participação engajada.

Por outra via, Flusser fala de diálogo e discurso, e a partir desses conceitos, das estruturas comunicativas. Essas estruturas dão conta de explicar os *mass media* e os novos meios em rede. Contra o totalitarismo discursivo da mídia de massa, Flusser contrapõe o diálogo responsável em rede, que restabeleceria o equilíbrio da comunicação.

Para o estudante de Jornalismo acostumado a ler textos sobre a produção para os novos meios sempre a partir da ideia de transposição e adaptação, Flusser é um terremoto que abala nossas

estruturas mais arraigadas do conhecimento para revelar que nosso fundamento não era suficientemente forte para resistir a suas investidas filosóficas. E depois dele, preferimos agora construir estruturas flexíveis, perspectivistas, relativistas, resistentes a qualquer terremoto.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JÚNIOR, Norval. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

BATLICKOVA, Eva. *A época brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2010.

BATLICKOVA, Eva. Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser. In: *Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, no. 6, 2004. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser53.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

BERNARDO, Gustavo. *A dívida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002.

BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.

BORGES, Priscila Monteiro. *Um possível diálogo entre Peirce e Flusser*. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/a59.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

CANÁN, Alberto J. L. C. Deception and the “magic” of “technical images” according to Flusser. *Flusser Studies*, no. 4, May 2007. Disponível em: <www.flusserstudies.net>. Acesso em: 14 de março de 2010.

CARDOSO, Gustavo. *A mídia na sociedade em rede: filtros, vitrines, notícias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007a.

CARDOSO, Rafael. Introdução. In: FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização e introdução de Rafael Cardoso, tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007b.

CASTELLO, José. *Vilém Flusser e a oposição ao universo dos aparelhos*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 de setembro de 2002. Disponível em:

<www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser24.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira. *Imagem e linguagem na pós-história de Vilém Flusser*. 2007. 125 f. Dissertação de mestrado (Pós-graduação em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *A história do diabo*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006a.

_____. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007a.

_____. Da banalidade do mal. *Flusser Studies*, no. 9, November 2009. Disponível em: <www.flusserstudies.net>. Acesso em: 14 de março de 2010.

_____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002a.

_____. *Depois da escrita*. Seminário sobre o livro *A escrita* organizado pelo governo de Hessen em 1987. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/a223>. Acesso em: 14 de março de 2010.

_____. Do inobjeto. *Ars. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA USP*. São Paulo, no. 8, p. 31–34, 2006b.

_____. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa (Portugal): Relógio D'Água Editores, 1998a.

_____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998b.

_____. *Justificar o conceito de "pós-modernidade"*. Digitação de Juliana Ramos. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/a199.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

_____. Ler, uma forma mágica de interpretação das letras. *Pau Brasil*, São Paulo, no. 9, ano II, p. 27–30, novembro/dezembro de 1985.

_____. *Língua e realidade*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2007b.

_____. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. *O gesto em vídeo*. Digitação de Juliana Ramos. Disponível em: <www.dubitoergo-sum.xpg.com.br/a201.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização e introdução de Rafael Cardoso, tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007c.

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Para além das máquinas*. Tradução de Gustavo Bernardo do artigo *Más allá de las máquinas*, do livro *Los gestos* (Barcelona: Herder, 1994). Disponível em: <www.dubitoergo-sum.xpg.com.br/arquivo18.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

_____. *Por que as máquinas de escrever estalam?* Tradução de Raquel Abi-Sâmara. Disponível em: <www.dubitoergo-sum.xpg.com.br/arq113.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

_____. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. The gesture of writing. *Flusser Studies*, no. 8, May 2009. Disponível em: <www.flusserstudies.net>. Acesso em: 14 de março de 2010.

_____. *Writings*. Edição e introdução de Andreas Ströhl, tradução de Erik Eisel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002b.

GERBASE, Carlos. Flusser e Heidegger: as imagens técnicas na questão da técnica. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, no. 6, p. 34–37, julho de 2001.

GRANT, August E. WILKINSON, Jeffrey S. (editors). *Understanding Media Convergence*. Oxford University Press, 2008.

GULDIN, Rainer. Comunicação e teoria dos media. In: BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008a.

GULDIN, Rainer. Derrida e Flusser: no conceito da escrita e o fim da linearidade. *Ghrebh: revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, São Paulo, vol. 1, no. 11, 2008b. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/a310.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*. Tradução de Murilo Jardelino da Costa e Clélia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010.

GULDIN, Rainer. Tradução e escrita multilingüística. In: BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008c.

HANKE, Michael. A comunicologia segundo Vilém Flusser. *Galáxia*. São Paulo, no. 7, p. 59–72, abril de 2004.

JOURNALISM IN the age of data: a video report on data visualization. Geoff McGhee. Stanford University John S. Knight Journalism Fellowship. Stanford (EUA): 2009–2010, série de vídeos. Disponível em: <datajournalism.stanford.edu>. Acesso em: 30 de setembro de 2010.

KUKIELKO, Kalina; RAUCH, Barbara. Marshall McLuhan & Vilém Flusser: the new model artists. *Flusser Studies*, no. 6, May 2008. Disponível em: <www.flusserstudies.net>. Acesso em: 14 de março de 2010.

LAGES, Susana Kampff. A convergência da grande conversação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de julho de 2004. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser26.htm>. Acesso em: 2 de abril de 2010.

LAGES, Susana Kampff. Universo flusseriano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 de fevereiro de 2009. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/a335.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

LEVINSON, Paul. *Digital McLuhan: a guide to the information millenium*. New York (EUA): Routledge, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa (Portugal): Relógio D'Água Editores, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. Atualidade do pensamento de Flusser. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo (Orgs.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser42.htm>. Acesso em: 2 de abril de 2010.

MACHADO, Arlindo. *O panorama das artes do século 21*. Gravação sonora da palestra integrante da 2ª SEMANA OUSADA DE ARTES UFSC & UDESC, 25 de setembro de 2009, Florianópolis.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACNAMARA, Jim. *The 21st Century Media (R) Evolution: Emmergent Communication Practices*. New York: Peter Lang Publishing, 2010.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições. In: LEÃO, Lucia. *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *The medium is the message*. New York: Bantam Books, 1967.

MENEZES, José Eugenio de O. Comunicação, espaço e tempo: Vilém Flusser e os processos de vinculação. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, vol. 6, no. 15, p. 165–182, março de 2009.

NODARI, Alexandre. Um réquiem para a escrita? *Revista Sopro*, Desterro, no. 25, p. 2–3, abril de 2010.

PEREIRA, Paula Cardoso. *Fluxos, dados imagens: a visualização de dados no contexto das estéticas tecnológicas*. Florianópolis: 2009. 92 f. Monografia de conclusão de graduação (Graduação Design Gráfico) – UFSC, Florianópolis.

SAARINEN, Esa. TAYLOR, Mark C. *Imagologies: media philosophy*. New York: Routledge, 1994.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTAELLA, Lucia. *Flusser na virada do milênio*. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo (Orgs.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser46.htm>. Acesso em: 14 de março de 2010.

STRÖHL, Andreas. Introduction. In: FLUSSER, Vilém. *Writings*. Edição e introdução de Andreas Ströhl, tradução de Erik Eisel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

VAISBIH, Renato. O rádio e o neomadismo: uma análise do pensamento de Vilém Flusser aplicado a diferentes centros urbanos. In: BAITELLO JUNIOR, Norval et al. (Orgs.). *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume/CISC, 2006.

VAN DER MEULEN, Sjoukje. Between Benjamin and McLuhan: Vilém Flusser's media theory. *New German Critique*, Ithaca (USA), no. 110, Vol. 37, p.180–207, verão de 2010.

WEISS, Scott L. Human consciousness and the construct of meaning in the communication theories of Marshall McLuhan and Vilém Flusser. *Flusser Studies*, no. 6, May 2008. Disponível em: <www.flusserstudies.net>. Acesso em: 14 de março de 2010.