

Flusser e Heidegger: as imagens técnicas na Questão da Técnica

Carlos Gerbase[§]

No final do século 20, foi grande a quantidade de estudos acadêmicos e de matérias na imprensa sobre as novas tecnologias audiovisuais. Palavras como virtual, digitalidade, modelagem, simulação, interatividade, ciberespaço e hipertexto tornaram-se cada vez mais comuns, chegando aos jornais, às revistas, aos programas de TV e a incontáveis teses de doutorado. Tudo isso leva a uma sensação, mais ou menos consensual, de que atravessamos um período de mudança estrutural nas formas de criar, produzir, distribuir e consumir produtos audiovisuais, e de que esta revolução estaria acontecendo na fotografia, no cinema, na televisão e na internet.

São muitas as posições epistemológicas assumidas pelos pesquisadores ao se debruçarem sobre as novas tecnologias, mas, mesmo na academia, pode ser percebido um fascínio pelas novas possibilidades que se apresentam a quem circula com alguma desenvoltura pelo mundo dos computadores. Este fascínio, em casos isolados, também pode virar temor, ou até ser substituído por previsões apocalípticas, mas, mesmo nestes casos, pela força racional dos argumentos que se chocam ou pela paixão dos contendores de cada um dos lados, revela-se a teórica importância da "revolução" audiovisual. Vivemos, sem dúvida, um período de aceleração de mudanças tecnológicas e de alguma experimentação formal com novos equipamentos, novos veículos de comunicação e novas formas de exibição. Contudo, para quem examina com mais cuidado as mudanças que estão se processando, a palavra "revolução" talvez seja inadequada. A pergunta que se impõe, hoje, é a seguinte: esta aceleração e estes experimentos chegam a configurar um estado verdadeiramente revolucionário? Para começar a responder, vamos examinar o pensamento de Vilém Flusser.

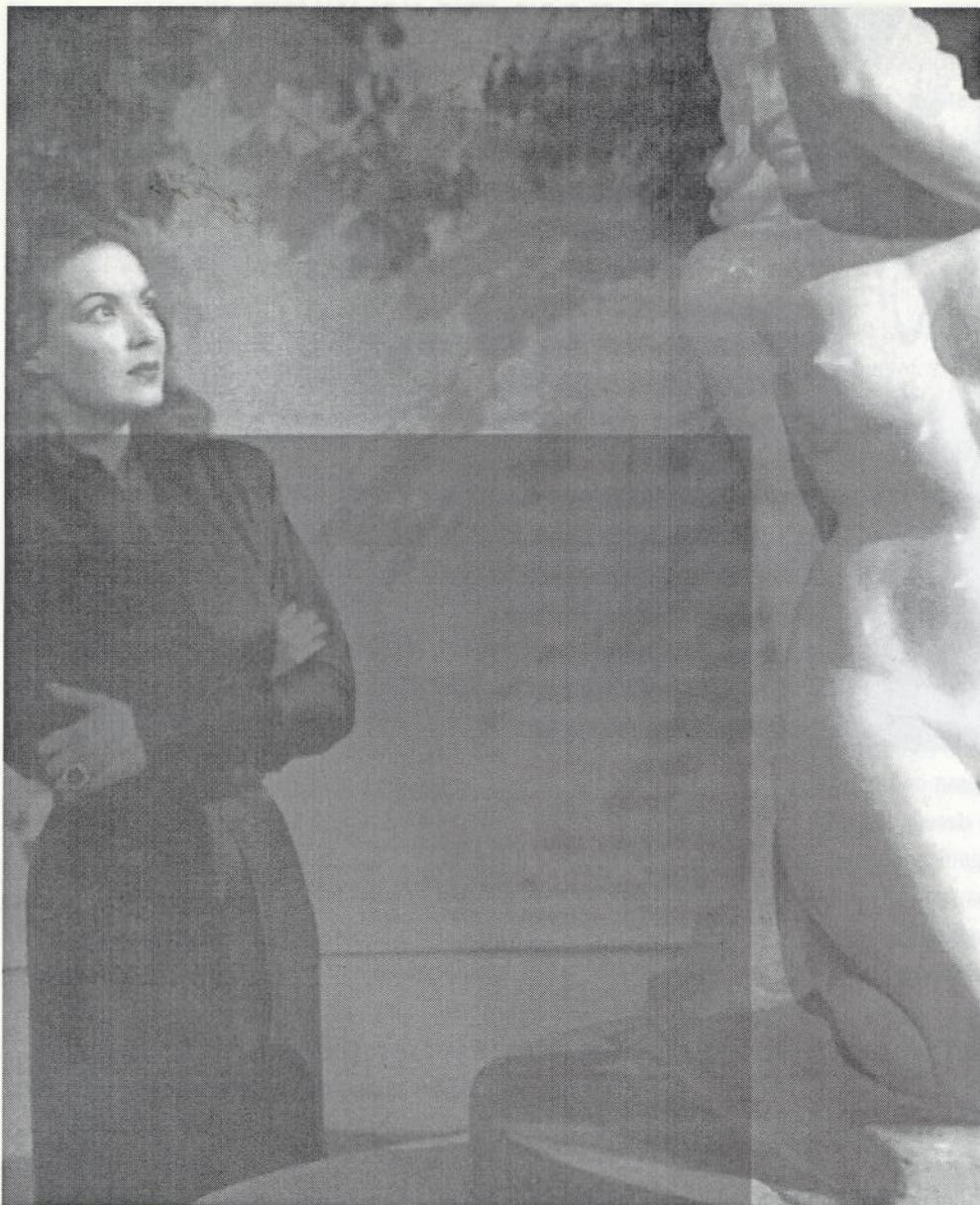
Flusser e as duas primeiras revoluções dimensionais

Flusser defende a idéia de que a manipulação da imagem, componente primordial da realização audiovisual, atravessou três grandes revoluções desde os primórdios da humanidade. O homem, desde que é homem, circula num ambiente de quatro dimensões espaço-temporais: comprimento, largura, profundidade e tempo. Ou, simplificando, o homem experimenta um mundo 3D-temporal. Poderia

permanecer sempre nele, caso não desenvolvesse sua capacidade de imaginação, que Flusser define como "a capacidade de fazer e decifrar imagens" (Flusser, 1998). Ainda nos tempos das cavernas, o homem usou esta capacidade para desenhar animais - talvez com objetivos pragmáticos, e não artísticos - inaugurando assim a era das imagens.

Nesta primeira operação revolucionária, o homem conseguiu abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais. Tempo e profundidade não estão presentes - pelo menos de forma concreta - nas pinturas rupestres. Contando apenas com as dimensões do plano, tempo e espaço passam a ser codificados pelo homem, numa operação imaginativa que tem certas regras - naturais ou artificiais - e permite um posterior deciframento da imagem pelo seu receptor. Este, num primeiro momento, tem acesso a um significado superficial da imagem, que está no plano, a parede da caverna, mas, com algum esforço, poderá reconstituir as dimensões perdidas de tempo (que é "circular" na imagens) e de profundidade (que é "representada" no plano bidimensional). É importante notar que este momento primitivo das imagens tem caráter mágico e função bem específica: mediar o acesso do homem ao mundo.

A segunda grande revolução foi o surgimento da escrita. Para Flusser, a escrita surge pela vontade de "transcodificar o tempo circular em linear, traduzindo cenas em processos" (Flusser, 1998). Ao inventar a escrita, o homem adquire consciência histórica, que vai se sobrepujar ao caráter mágico das imagens. A escrita, portanto, abstrai mais uma das dimensões da experiência humana, pois resta apenas a linha reta das palavras e das frases. Largura, profundidade e tempo passam a ser representados no texto



o acesso do homem ao mundo. Este tempo, inaugurado nos tempos de Platão e Aristóteles, é o tempo da civilização como a conhecemos. O reinado do texto, que, para Flusser, transforma-se em “textolatria”, caracteriza-se por uma progressiva incapacidade do homem em servir-se dos textos, passando a ser escravizado por eles, tanto nas ideologias (cristã e marxista, por exemplo), como nas ciências exatas. É claro que, no desenrolar da História, pode ser percebida uma luta permanente entre a consciência histórica da escrita (dominante) e a consciência mágica da imagem (primitiva e superada, mas ainda capaz de gerar brechas comportamentais).

Imagens técnicas: a terceira revolução

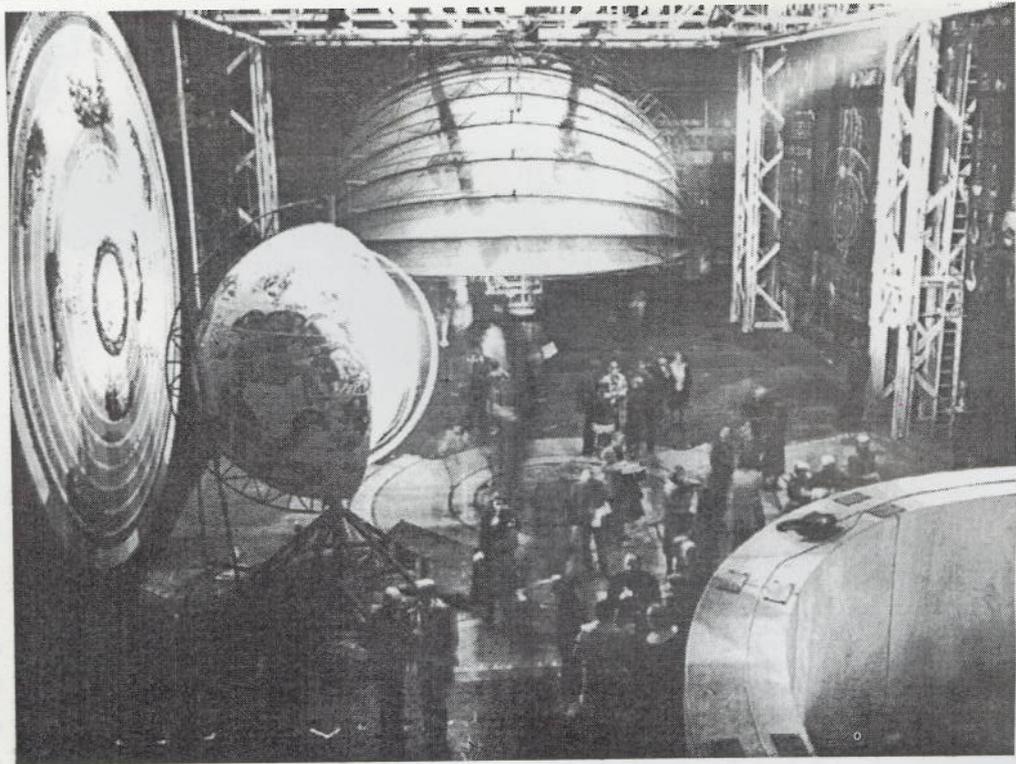
linear. Esta segunda revolução da imagética (uma abstração de segundo grau, conforme Flusser), costuma ser negligenciada por muitos estudiosos da imagem, como se o texto escrito pertencesse a um outro campo de estudo. Flusser não comete esse erro e lembra que, ao criar a escrita, “o homem afastou-se ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia aproximar-se dele” (Flusser, 1998).

Com a escrita, a experiência do homem no mundo tornou-se mais conceitual, abstrata e, de certo modo, mais limitada. Nas palavras de Flusser: “Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam idéias. Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar as imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Noutros termos: a escrita é o metacódigo das imagens” (Flusser, 1998). Chegamos, portanto, a um novo tempo, em que os textos interpõem-se entre o homem e as imagens, que, por sua vez, já mediavam

É neste mundo, histórico e mediado pelo texto, na primeira metade do século 19, com a invenção do que hoje chamamos de fotografia, que surgem as imagens técnicas, detonando a terceira grande revolução dimensional. Para Flusser, as fotografias e todas as imagens produzidas por aparelhos surgem para ultrapassar a crise dos textos, mas são, na verdade, produtos indiretos dos textos.

Fotografia, cinema e televisão assumem, portanto, posições ontológicas muito diferentes das imagens primitivas: enquanto estas são abstrações de primeiro grau (retiram duas dimensões do fenômeno concreto), as imagens técnicas são abstrações de terceiro grau (apesar de sua suposta “semelhança” com o mundo), pois primeiro abstraíram uma das dimensões da imagem tradicional, transformando-a em texto, para depois reconstituir a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. Isso faz com que as imagens técnicas sejam paradoxais: aparentemente, não precisam ser decifradas, e esta suposta facilidade de acesso

impede que elas sejam realmente compreendidas. Em outras palavras, qualquer pessoa acha que é capaz de decifrar uma fotografia, um filme ou um programa de TV, porque considera aquelas imagens como reais, como simples janelas para o mundo de verdade, em vez de debruçar-se sobre elas como os signos complexos que são. O caráter simbólico das imagens técnicas está escondido, porque "quem vê a imagem técnica parece ver seu significado" (Flusser, 1998). Para



compreender, verdadeiramente, uma imagem técnica, é preciso reconstituir os textos que deram origem às imagens, ou seja, decifrar as cadeias de significação - inclusive históricas - que estão por trás dos procedimentos básicos de quem cria estas imagens e dos equipamentos utilizados.

Este esforço não é usual. Pelo contrário: cada vez mais, os homens estão "imersos" nesse meta-mundo de imagens técnicas, e imersos de tal modo que não conseguem mais distinguir entre o que é real e o que é resultado da manipulação de imagens por aparelhos. Os homens da modernidade, depois de permanecerem submersos em mares de textos, estão afogados num oceano de imagens técnicas, que unifica os mares (ultrapassando, de certo modo, o problema da diversidade das línguas), mas que continua sendo um ambiente a ser "decodificado", e não simplesmente "percebido". O grande erro de alguns analistas deste novo momento é achar que as imagens técnicas criam um novo imaginário, independente do texto, quando elas dependem totalmente das cadeias de significação estabelecidas historicamente por séculos de representação "textual".

Heidegger e a tecnologia como imaginário

Heidegger aponta para o mesmo erro de interpretação. É comum que a tecnologia seja considerada uma ferramenta a serviço da imaginação humana, quando, na verdade, a tecnologia moderna pertence e é gerada pelo imaginário humano. As imagens técnicas de Flusser, assim,

seriam parte (e certamente uma das partes mais importantes) de um mundo articulado pela técnica, e não mais pelo homem. E, à medida em que as imagens técnicas disfarçam, com grande eficácia, o seu caráter simbólico, disfarçam também a substituição do homem pela tecnologia.

Hoje, o cidadão comum não tem o menor interesse em discutir a moral da técnica, porque ela está acima do bem e do mal: o que importa é saber se a técnica pode ajudá-lo a viver melhor. Quer um carro que ande rápido, um filme que o distraia por duas horas, um medicamento que alivie sua angústia. E nem imagina que a rapidez, a distração e a angústia podem ser criações de um imaginário que é plenamente tecnológico, e que é decorrência natural de séculos de razão "textual". Para Heidegger, o imaginário do homem moderno é um conjunto de imagens que se articulam pelo uso de artefatos tecnológicos. A ligação com o pensamento de Flusser é óbvia: desde a invenção da fotografia (ou seja, das imagens técnicas), essa crescente dominação da tecnologia sofreu uma aceleração fantástica, pois, ao contrário da era "textual", em que a necessidade de decifração era evidente (e forçava uma certa "consciência" no contato com os textos), agora, aparentemente, não é preciso decifrar coisa alguma. A tecnologia passa a disfarçar muito melhor seu caráter simbólico e impõe-se como "o mundo" e não como "uma representação do mundo".

Flusser e Heidegger, apesar de seus "status" tão diferentes como pensadores, de certa forma se complementam e se fortalecem mutuamente. Flusser, a partir de reflexões centradas na fotografia, afirma que "estamos já, de forma espontânea, a pensar informaticamente, programati-

camante, aparelhisticamente, imagetivamente. Estamos a pensar como 'pensam' os computadores" (Flusser, 1998). Flusser tem preocupações humanistas e chega a afirmar que a "a filosofia da fotografia é necessária porque é uma reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos" (Flusser, 1998). Heidegger, é claro, certamente riria de um objetivo tão idealista, pois não estava interessado em achar saídas para os seres humanos, figuras "fracas" em seu trabalho filosófico. Heidegger decretou a falência quase absoluta da época do homem sobre a Terra, pois, desde que esta supostamente iniciou, já havia uma força mais poderosa em ação: a técnica.

Sem propor um escape, nem consolo, Heidegger diz que a tecnologia materializa o pensamento humano, torna-o concreto, e assim a modernidade, que supostamente colocaria o homem como centro do universo, programa maquinisticamente a existência, transforma-a em informação, e faz com que a vida dos seres humanos seja, cada vez mais, uma sucessão de acontecimentos banais e repetidos. Flusser revolta-se contra isso e propõe uma filosofia de resistência. Heidegger simplesmente anuncia o desaparecimento do homem e propõe que meditemos quietamente sobre o tema.

A questão da digitalidade como revolução

Voltando à questão inicial, perguntamos outra vez: onde começou esta revolução? Quando a técnica começou a tomar o lugar do homem? Desde sempre (ou, pelo menos, desde o início da era moderna), como Heidegger afirma; ou desde a invenção da fotografia, como quer Flusser? Heidegger acusa o homem de dar ênfase excessiva à razão, ao raciocínio, ao cálculo, negligenciando o pensamento verdadeiramente criativo, que tem base irracional. E a data objetiva deste engano ontológico (inevitável e necessário) perde-se na noite dos tempos. Flusser acusa o homem de ter criado um tipo de imagem, no início do século 19, que é o mais poderoso sistema de embuste já criado pelo homem, pois parece ser uma "janela para o mundo" e, na verdade, é um complexo sistema de cadeias de significação que afasta o homem do mundo. Basta observar os produtos massivos das indústrias do cinema e da TV para comprovar a tese de Flusser.

Não há uma "escolha" possível entre os dois autores, pois eles trabalham em escalas diferentes, mas, de qualquer maneira, dá para afirmar, com alguma tranquilidade, que ambos ririam da tentativa de transformar a imagem digital no início de uma revolução. As imagens digitais são, com certeza, uma aceleração de um movimento tecnológico que

tem origens na idéia de modernidade e sofre uma "virada" importante com a invenção da fotografia. Poderíamos quem sabe dizer que a foto digital, o vídeo digital e o cinema digital são momentos culminantes de seus equivalentes analógicos. E poderíamos, sem medo de errar, prever que a completa integração e digitalização de todos estes veículos será um momento de "fechamento" de uma era (que chega ao seu clímax) e o início de outra. Entretanto, não poderíamos dizer que a digitalização dos procedimentos de produção audiovisual é o *início* de uma revolução, como querem tantos autores.

Para Heidegger, nosso problema não é mais discutir como são as imagens do mundo. Se elas estão sendo manipuladas para nos enganar, se as representações do mundo são "verdadeiras" ou "falsas", etc. O problema é conseguir constatar que o mundo virou imagem, e o homem virou objeto da técnica. Para Flusser, nosso problema é encontrar uma saída e driblar este mundo distópico, através da correta interpretação das cadeias de significação que as imagens técnicas escondem. De qualquer maneira, ambos apontam para um erro fundamental na análise das transformações do mundo audiovisual: ao tratarem a digitalização como causa, esquecendo que ela é conseqüência de um longo (e antigo) processo, muitos autores tentam explicar uma revolução que atinge o seu clímax como uma revolução que está apenas começando. O resultado disso é uma excessiva valorização de dados técnicos (que poucos dias depois estão obsoletos) e o esquecimento das razões estruturais e filosóficas que nos levaram a esta situação.

Nota

§ Cineasta e professor da FAMECOS/PUCRS.

Referências

- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia; para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio D'Água, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. "La época de la imagen del mundo". In *Caminos del Bosque*. Madri, Alianza, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In *Cadernos de Tradução*. São Paulo, USP, 1997.
- GERBASE, Carlos. "Digitalidade e narrativa audiovisual: uma relação complexa". In *Revista Famecos; mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, Edipucrs, 2001.