

**IMAGENS, APARELHOS E FUNCIONÁRIOS:  
uma breve leitura segundo as obras pós-história, filosofia da caixa  
preta e o universo das imagens técnicas, de Vilém Flusser.**

Trabalho final da disciplina Tópicos em  
estética e filosofia da arte – Arte e  
sociedade em Adorno e Flusser.  
Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte.  
Aluno: Rogério de Souza e Silva

**BELO HORIZONTE  
2017**

**Imagens, aparelhos e funcionários: Uma breve leitura das obras Pós-História, Filosofia da caixa preta e O universo das imagens técnicas, de vilém Flusser.**

Rogério de Souza e Silva- [rogeriouemg@gmail.com](mailto:rogeriouemg@gmail.com)

**RESUMO:**

Este texto propõe uma breve exposição acerca da imagem técnica fotográfica, segundo os textos, Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar, Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia e O universo das imagens técnicas: elogia da superficialidade, de autoria do filósofo de Vilém Flusser.

**Imagens, aparelhos e funcionários.**

Quando George Eastman (1854-1932) lançou, em 1888, sua câmera Kodak número um, amparado por uma eficiente campanha publicitária cujo slogan era “você aperta o botão e nós fazemos o resto”, transformou a maneira como o mundo, daí em diante, pensaria e consumiria imagens fotográficas (FREUND, 2015). A fotografia, que entrava naquele momento na era industrial da produção de tecno-imagens (imagens feitas por meio de aparelhos) como define Vilém Flusser (1920-1991), acarretou uma radical mudança de rumos, na história da fotografia e da humanidade. Mais do que uma novidade que a partir de então alcançaria as massas, a câmera de Eastman introduziu o aparelho fotográfico como um novo gadget que constituiria a mais recente engrenagem do grande aparelho de produção capitalista.

Olhando em retrospecto, os pioneiros da fotografia; Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Daguerre (1787-1851) e William Fox Talbot (1800-1877), assim como seus contemporâneos relegados, a segundo plano, Hercule Florence (1804-1879) e Hypolite Bayard (1801-1887), se basearam em princípios físicos já conhecidos no século XIX. Primeiramente o da câmara escura que projeta uma imagem invertida em seu interior, quando se faz um orifício em uma de suas faces. Também pesquisaram quais elementos químicos seriam agregados à prata para que conseguissem uma emulsão fotossensível e como se daria o processo de exposição e revelação (SOUGEZ, 2001).

Pode-se dizer que ao longo dos quase 200 anos de sua existência, a imagem técnica fotográfica sofreu três grandes momentos importantes que marcaram a história da produção de imagens, levando ao fim da era histórica, como menciona

Flusser, e inaugurando a era pós-histórica. Um primeiro e importante momento, foi o anúncio da invenção do Daguerreótipo na academia de ciências de Paris em 1839. O segundo, já mencionado acima, introduziu a câmera amadora Kodak e o processo de revelação industrial e o terceiro momento paradigmático da história da fotografia, foi a digitalização da imagem fotográfica. Este terceiro fato, foi um processo que não se deu de forma tão abrupta como os dois anteriores, mas que foi de certa forma, mais arrasador no que diz respeito à reconfiguração dos conceitos até então atribuídos à imagem técnica fotográfica.

O lançamento comercial do daguerreotipo propiciou a oferta de um completo aparato para a produção de imagens impressas pela luz e reveladas pelo vapor de mercúrio. Bastaria que o candidato a fotógrafo dominasse os processos de utilização do aparelho, em outras palavras, se tornasse o operador do aparelho e que agisse conforme aquilo que impõe seu programa. A câmera de George Eastman subtraiu o fotógrafo da fase de processamento das imagens, tirando-o ainda mais, da esfera de decisões. A fotografia havia sido, a partir daquele momento, literalmente engolida pelas engrenagens do aparelho. O processo de revelação e copiagem que chegou à incrível velocidade de “uma hora para ser entregue”, no início da década de 1990, foi suplantada pela entrada no mercado dos aparelhos digitais, no final dessa mesma década.

Para Flusser, a introdução do processo fotográfico representou um passo rumo à industrialização das imagens e mais do que isso, modificou a maneira com que a humanidade passou a produzir imagens mentais. Segundo o conceito Flusseriano, o homem da sociedade pré-histórica adotava um modo de pensar por meio de imagens, às quais se atribuía um significado mágico. Foi para o homem o primeiro avanço no sentido de abstrair a tridimensionalidade da circunstância para se chegar à representação bidimensional (FLUSSER, 2009). Segundo disse Flusser: “o futuro produtor da imagem tradicional, está afastado da circunstância objetiva pela distância do comprimento do seu braço. Sua mão estendida fixou a circunstância em torno dele” (FLUSSER, 2009, p. 17).

Com o surgimento da escrita, a humanidade ingressa na era histórica e as imagens mentais tornam-se conceitos.

O invento de Daguerre e o processo industrial de Eastman deram origem a um novo tipo de operador e um novo aparelho que na definição de flusser trata-se de um brinquedo ótico capaz de traduzir o pensamento conceitual em fotografias. Ao contrario do que se pensa esse aparelho não serve ao homem, mas faz dele um funcionário a serviço da máquina. A máquina por sua vez estaria a serviço de um aparelho ainda maior que move o sistema de produção capitalista.

O termo “caixa preta” advindo originalmente da complexidade do processo fotográfico que necessitava muitas variáveis em seu processo de “input” e “output”, tornou-se um sistema bem mais fechado com o advento da fotografia digital. Atualmente essa caixa preta se aproximou de algo inacessível e inexpugnável. O funcionário operador dessa nova forma de aparelho fotográfico tem agora de lidar com programas muito mais complexos dos que as variáveis luz/filme/obturador/diafragma, sem os quais não haveria fotografia. Na contemporaneidade, a imagem luminosa advinda da circunstância, é transformada em impulso elétrico que por sua vez é transformado em uma sequência gigantesca de zeros e uns para que fique armazenada como memória digital. A imagem aprisionada, agora fazendo parte de um universo zerodimensional, aguarda ser transportada para outros aparelhos que possam, mais uma vez, decodifica-la e torna-la novamente visível.

A fotografia, pela primeira vez impressa num jornal, em 04 de março de 1880 pelo Daily Graphic de Nova York (FREUND, 2015), mais do que uma novidade midiática, foi um evento que introduziu a realidade zerodimensional das imagens técnicas formadas por pontos: “as tecno-imagens vieram para libertar a humanidade da loucura conceitual representada pelos textos” (FLUSSER, 1983, p.101).

Segundo a explicação flusseriana, os textos foram introduzidos no segundo milênio A.C. , a fim de destituir da imagem, seu caráter mágico. Com o aparecimento da escrita os textos passaram a explicar imagens e as imagens a ilustrar os textos. A racionalidade que se seguiu na era histórica era que apenas poderia ser imaginado, aquilo que pode ser representando por textos. No entanto, “as fotografias foram inventadas no século XIX a fim de remagicizarem o texto (embora seus inventores não se tenham dado conta disto)” (FLUSSER, 2009, p.17).

A pós-história restituiu à imagem seu poder mágico, na medida em que eventos são substituídos por cenas, funcionando como uma mediação entre homem e o mundo e fazendo com que o homem, ao invés de se servir de imagens, passe a viver em função dessas mesmas imagens (FLUSSER, 2009).

As imagens técnicas são onipresentes e ditam a vida, sendo que a atual noção de real está ancorada nas realidades criadas por elas. O advento de tais imagens representou uma nova forma de magicização da vida, tornando a imaginação, uma mera alucinação.

Em outro momento, Flusser faz sua própria interpretação da semiótica peirceana quando afirma que “a diferença entre símbolo e sintoma é que o símbolo significa algo para quem conhecer o convênio de tal significação enquanto o sintoma está ligado causalmente com seu significado” (FLUSSER, 1983, p.101). Percebe-se aqui a semelhança entre o símbolo e o “convênio de tal significação” ou, segundo Peirce<sup>1</sup>, o signo que tem ligação com seu referente por meio de uma convenção. Também o que Pierce chamou de “índice”, aquele signo que mantém ligações físicas com seu referente, em Flusser se transforma no “sintoma”: algo ligado causalmente com seu significado. Logo em seguida ele reafirma esses conceitos no exemplo: “Os aparelhos são caixas pretas que são programadas para devorarem sintomas de cenas e para vomitarem tais sintomas em forma de imagens” (FLUSSER, 1983, p.101).

Flusser se mostra pessimista quando exercita sua “futurolgia” ou a tentativa de prever as tendências tecnológicas, tendo de lidar com caixas pretas produzidas e contidas em outras caixas pretas ainda maiores. Esses aparatos que tem seu funcionamento obscuro, seria o que nos aguarda o sombrio futuro. Ele na verdade se aproximou bastante, em suas previsões, do que viria a ser a sociedade digital do século XXI. Pensou que seus netos poderiam viver num mundo onde reinaria a informática e que as pessoas, ligadas entre si por uma espécie de formigueiro (internet?) veriam imagens técnicas magnetizadas (fotografia digital?) e que passariam tanto tempo diante do computador que seus corpos se atrofiariam. Teriam de ser alimentados por outras máquinas, pois seus corpos já estariam como que colados a seus aparelhos pessoais em suas celas individuais (FLUSSER, 2008).

---

<sup>1</sup> Citado por Phillippe Dubois no livro O ato fotográfico, 2006.

Também no que se refere aos aparelhos, aos funcionários e às próprias fotografias, Flusser não parece ser muito otimista. Ele anteviu que o futuro das imagens seria a junção dos aparelhos de transmissão de informação, passando pela evolução do telégrafo, do telefone até chegarmos aos cabos de fibra ótica, com os aparelhos de produção de imagens técnicas e telecomunicação. Estes novos meios são o que Flusser chamou de Telemática. Nesse exercício de previsão de tendências, Flusser “profetizou”, mais uma vez acertadamente, que qualquer criança estaria apta a sintetizar imagens com computador sem a necessidade de saber nada sobre os processos que levaram aos resultados. Assim também como um fotógrafo utiliza sua câmera sem se dar conta dos processos óticos, químicos e atualmente dos meios de processamento digitais.

Sobre as fotografias, Ele é ainda mais incisivo quando afirma que elas enquanto objetos não teriam valor, pois todos sabem fazê-la e delas fazem o que bem entendem (FUSSER, 2009). Essas imagens estariam apenas manipulando o sujeito receptor para que este adquira um comportamento em proveito dos aparelhos. Ou seja, uma imensa e complexa rede de “caixas pretas”.

Então estaríamos fadados sempre à servidão aos aparelhos e jogaríamos seu jogo acreditando erroneamente estarmos contribuindo para a arte, memória ou para o crescimento do conhecimento? Estaríamos agindo como uma criança que inocentemente crê nas fantasias induzidas por seu brinquedo?

Flusser nos deixa, ao término de sua filosofia da caixa preta, uma luz no fim do túnel dos produtores de imagens técnicas. Trata-se dos fotógrafos experimentais. A estes, não interessa esgotar o programa imposto pelos aparelhos, mas escapar desse mesmo programa. Sua práxis é dirigida contra o aparelho buscando assim, a autonomia necessária para produzir e pensar suas imagens.

Eles serão com que “ilhas de liberdade” num mundo programado por aparelhos, assim como aqueles que pensam uma filosofia da fotografia como meio de apontar o caminho para essa liberdade.

## REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.