

A “CAIXA PRETA” COMO METÁFORA PARA O FUNCIONAMENTO DAS SOCIEDADES PÓS-HISTÓRICAS SEGUNDO VILÉM FLUSSER

THE “BLACK BOX” AS METAPHOR FOR THE FUNCTIONING OF THE POST-HISTORICAL SOCIETIES ACCORDING TO VILÉM FLUSSER

Anna Luiza Andrade Coli*

Resumo: O presente artigo aborda alguns textos fundamentais de Vilém Flusser adotando como eixo central a comparação entre o funcionamento das sociedades pós-históricas e o mecanismo da “caixa-preta”, o que permite articular questões específicas dos códigos de comunicação e seus produtos com questões que tratam das consequências das tecno-imagens para o funcionamento das sociedades caracterizadas por Flusser como sociedades de massa ou pós-históricas.

Palavras-chave: Tecno-imagens. Caixa-preta. Sociedades pós-históricas.

Abstract: The present paper deals with some fundamental texts by Vilém Flusser, assuming as central axis the comparison between the functioning of post-historical societies and the “black box”. This allows for the articulation between specific matters pertaining to the codes of communication and its products, on the one hand, and questions dealing with the consequences of techno-images to the functioning of mass or post-historical societies, on the other.

Keywords: Techno-images. Black box. Post-historical societies.

I Os códigos de comunicação: realidade e consciência

Em uma frase lapidar de *O mundo codificado*, Flusser afirma que o objetivo de seu trabalho é “mostrar que o significado geral do mundo e da vida em si mudou sob o impacto da revolução na comunicação” (Flusser, 2007, p.127).¹ Essa ideia de uma correspondência estruturante entre a consciência dos homens e os códigos de comunicação parece se apoiar em formulações também fundamentais ao texto “A perda da fé”, incluído no volume *Ficções Filosóficas* (1998), no qual os conceitos de homem e sociedade são vistos como abstrações de um campo concreto de relações de

* Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG. annaluizacoli@gmail.com

¹ Doravante os textos de Vilém Flusser serão citados somente pelo ano e página correspondente. Todas as referências assim feitas remetem, salvo indicação, a textos de Flusser.

comunicação. Nesse sentido, o homem inserido na sociedade ou a sociedade enquanto conjunto de homens podem ser interpretados como um tecido vibrante em que pulsam informações. Pelos fios deste tecido são transportadas mensagens que, ao se cruzarem, formam uma espécie de nó em que as informações se represam e se misturam. A partir dessa imagem, Flusser tenta pensar o homem não como “essência”, “alma” ou “coisa pensante”, mas apenas como estrutura que configura um modo de receber informações, armazená-las e emití-las, ou seja, como o elemento constituidor de um tecido social que se organiza por códigos de comunicação. Sob tais códigos, as informações se organizam em formas simbólicas e são, portanto, apreendidas exatamente nestes dois níveis, a saber, num primeiro nível do *símbolo*, ou da mensagem propriamente dita, e num segundo nível do *código*, que estrutura e organiza os símbolos nos quais as mensagens se expressam. E aqui é decisiva a ligação que a comunicação estabelece entre homem e sociedade, uma vez que as informações só podem estar disponíveis aos homens se houver entre eles e a mensagem veiculada uma coincidência estrutural, ou seja, se estas estiverem cifradas sob o mesmo código em que a memória dos homens foi programada. As informações cifradas em códigos não-programados não são recebidas como mensagens significativas. São, ao contrário, apenas ruídos.

As informações simbólicas de primeiro nível (mensagens) são abundantemente produzidas nos círculos dialógicos do tecido social, e obedecem todas a um mesmo código organizador (informação de segundo nível), que Flusser chama de “código fundante” (1998, p. 132). Os códigos fundantes são capazes de organizar símbolos de diversas fontes sob um determinado padrão que corresponde ao seu “universo de significado” (Idem, p. 133). Assim, os códigos lineares leem símbolos linearmente, enquanto os códigos planos o fazem simultaneamente, pela superfície de uma imagem. Esta organização da realidade a partir de “códigos fundantes” de comunicação que, como foi dito, estabelecem uma ponte unificadora entre o que aqui se entende por realidade e a consciência do homem enquanto existente e atuante nesta mesma realidade, permite uma demarcação da experiência humana em termos de períodos diferenciados pelo tipo de código fundante a partir do qual uma determinada realidade/modo de atuar era dado.² Assim foi chamado pré-histórico o período em que

² Aqui é importante lembrar que desde *Língua e realidade* esta questão se colocou para Flusser “No primeiro parágrafo ficou estabelecida a ociosidade de se querer falar nessa realidade *em si*. A língua deve ser aceita como o dado bruto por excelência, e suas regras devem ser aceitas como a estrutura da realidade. [...] A verdade absoluta, i.e., a correspondência entre língua e realidade *em si* é tão inarticulável quanto o é essa realidade *em si*.” (2007a, p. 82).

as imagens representavam para o homem o mundo enquanto “contexto de cenas” (1998, p. 99), em que a imaginação resumia o vivido em cenas bidimensionais (as chamadas “imagens pré-alfabéticas”) no intuito de servirem aos homens de instrumento de orientação no mundo. A invenção da escrita teria então sido uma revolução contra a codificação imposta pelas imagens que, se por um lado serviam de orientação aos homens, por outro se interpunham entre eles e o mundo, funcionando por vezes como mediação passível de falsificação e, portanto, como “biombos, encoberturas do mundo. A escrita foi inventada quando a função tapadora, alienante das imagens ameaçava sobrepor-se sobre a sua função orientadora” (Idem, p. 98). A escrita não surge, assim, como invenção de novos símbolos mas, antes, a reorganização destes em sequência, em linhas, que explicavam os símbolos anteriormente simultâneos na imagem “como se fossem pedrinhas (‘calculi’), e os ordena em séries como em colares (‘abacus’)” (Idem). A consciência desenvolvida pelo novo código da escrita linear se estruturava não mais em cenas, mas, antes, em realidades em devir, processuais. Esta consciência é chamada *histórica*, e com ela tem início o período histórico propriamente dito. O problema começa quando esta consciência histórica se torna acessível a toda a sociedade ocidental – i.e., quando da invenção da imprensa e da alfabetização obrigatória – e, ao invés de explicar as imagens, a escrita começa a fundar um discurso essencialmente linear, que expulsa as imagens para o “guetto das ‘belas artes’” (Idem, p. 100) e adentra o campo do puramente conceitual. Este período de dominante *textolatria* caracteriza a história em seus últimos estágios, quando tem início a contrarrevolução das imagens, agora não mais pré-alfabéticas e tradicionais, mas imagens que mobilizam todo o aparato técnico disponível para dirigirem-se contra os textos, para torná-los transparentes à vivência concreta, “a fim de libertar a humanidade da loucura conceitual” (p. 101). Estas imagens trazem consigo um novo código – o das tecno-imagens – bem como uma nova consciência – a consciência pós-histórica. Sobre esta, em tom provocativo, Flusser escreve em *O mundo codificado*:

Se compararmos nossa situação atual com aquela que existia pouco antes da Segunda Guerra Mundial, ficaremos impressionados com a relativa ausência de cores no período anterior à guerra. A arquitetura e o maquinário, os livros e as ferramentas, as roupas e os alimentos eram predominantemente cinzentos. (A propósito, um dos motivos que impressionavam os visitantes que retornavam dos países socialistas era seu aspecto monocromático: nossa explosão de cores não aconteceu por lá). Nosso entorno é repleto de cores que atraem a atenção dia e noite, em lugares públicos ou privados, de forma

berrante ou amena. Nossas meias e pijamas, conservas e garrafas, exposições e publicidade, livros e mapas, bebidas e *ice-creams*, filmes e televisão, tudo encontra-se em technicolor. Evidentemente não se trata de um mero fenômeno estético, de um novo “estilo artístico”. Essa explosão de cores *significa* algo. O sinal vermelho quer dizer “stop!”, e o verde berrante das ervilhas significa “compre-me!”. Somos envolvidos por cores dotadas de significados; somos programados por cores, que são um aspecto do mundo codificado em que vivemos. (2007, p. 127-128).

II As imagens técnicas e a “caixa preta”

Enquanto as imagens tradicionais resumiam os eventos em cenas e, portanto, atuavam diretamente sobre o mundo, as imagens técnicas atuam sobre textos que atuam sobre imagens tradicionais que atuam sobre o mundo. Elas são, portanto, produtos diretos de textos e não do mundo e são, por isso, ontologicamente distintas das imagens chamadas pré-alfabéticas. Enquanto contrarrevolução imagética, as imagens técnicas surgiram sob o pretexto de emancipar a sociedade já ameaçada pela textolatria de pensar abstratamente, ou seja, de buscar um caminho de volta ao mundo concreto. Todavia, diferentemente das imagens tradicionais, as tecno-imagens têm a sua disposição todo um arcabouço técnico – advindo de instâncias que produzem informação em ritmo assombroso, como a ciência – que é mobilizado no sentido de substituir a consciência histórica por uma consciência mágica (ligada à imagem); a consciência mágica das tecno-imagens, no entanto, é consciência mágica de segunda ordem, porque se situa além e não aquém do esforço de abstração e conceitualização da consciência histórica.

O caráter mágico das imagens produzidas por aparelhos repousa em sua capacidade extraordinária de se apresentar como objetividade, como uma janela para o mundo e não como sua mediação simbólica. E é exatamente por mascarar seu caráter essencialmente simbólico que as imagens técnicas deixam de cumprir seu objetivo primeiro, a saber, tornar visível e concreto o conhecimento científico e as abstrações conceituais, para, ao contrário, os falsificarem. Seu significado aparentemente “se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito” (2002, p.13). Essa ilusão de objetividade produz a falsa impressão de que não é necessário decodificá-las. “O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo” (Idem, p.14).

Identificamos imediatamente as imagens tradicionais como simbólicas porque imediatamente as reconhecemos como produto de um agente humano, ou seja, de uma mediação simbólica do mundo. A codificação que faz a mediação entre o mundo e a imagem é feita pelo intelecto humano. As imagens técnicas, por sua vez produzidas por aparelhos, mitigam sua origem simbólica e escondem o fato de que representam um grau de mediação não apenas superior ao das imagens tradicionais mas igualmente superior ao da escrita linear: entre elas e seu significado se interpõem um aparelho e um agente humano que o manipula, aparelho este que é, por sua vez, aplicação de textos científicos. Imagens técnicas são, portanto, símbolos extremamente abstratos que, por serem metacódigos de textos, devem ser decifradas para que seu significado possa ser captado.

A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstruir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é 'o mundo', mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (Idem, p.14).

Imagens técnicas, portanto, não *significam* o mundo (ou seja, não são uma volta ao mundo concreto como resposta ao afastamento gerado pela escrita e abstração ilimitada que dela se seguiu), elas significam *conceitos*. Uma fotografia não é a imagem de uma circunstância, mas a de uma série de conceitos que o fotógrafo tem com relação a uma cena. Ao invés de voltar ao mundo, as imagens técnicas representam um grau de distância em relação a ele ainda maior que o do texto, e isso pelo fato de que pressupõem o texto. “A câmera não pode existir sem textos (por exemplo, as teorias químicas), e o fotógrafo também precisa primeiro imaginar, depois conceber, para, por fim, poder ‘imaginar tecnicamente’” (2007, p.136).

Como nota Flusser, parece haver neste sistema complexo de “aparelho-operador” (2002, p.15) constitutivo da imagem técnica um *gap* que nos torna inaptos a decifrá-la, a saber, o elo aparentemente imediato que se estabelece entre imagem e significado não se rompe com a evidente mediação “aparelho-operador”, mas parece ser por ela reforçado. A este *gap* que nos escapa e que torna as imagens técnicas

indecifráveis Flusser chamou “caixa preta”. É caixa preta tudo isso do qual se pode ver apenas o *input* e o *output*, mas que não se vê e nem se compreende o processo que transforma aquilo que entra na caixa naquilo que dela sai. Desta forma, Flusser reconhece que todo e qualquer tipo de código (enquanto *input* histórico) passa pela caixa preta para se transformar em imagem técnica (*output* pós-histórico):

Os textos científicos desembocam nas imagens técnicas, deixam fluir e passam a circular nelas. As imagens tradicionais desembocam nas técnicas e passam a ser reproduzidas em eterno retorno. E os textos baratos desembocam nas imagens técnicas para aí se transformarem em magia programada. Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho (Idem, p.18).

III. A “caixa preta” e as sociedades pós-históricas

Por transformar todas as coisas em imagens técnicas, estas buscam a um só tempo eliminar a escrita linear e transcodar teorias em imagens, a fim de magicizá-las ao converter em cena todos os seus conceitos. A consequência desta transfiguração dos códigos em imagens técnicas é tornar a postura do homem que se inclina sobre o mundo como sobre um texto absolutamente inoperante e inadequada. O mundo não se dá mais à leitura como um texto, não se dá mais à decodificação, não é mais legível. Esta é sua configuração pós-histórica: “nada há a explicar e a interpretar em um mundo que consiste de partículas soltas. Em outros termos: os ‘sinais’ que o mundo emite nada significam, não são ‘vetores de significação’” (2008, p. 50). Esta decepção que o mundo impõe à atitude interpretativa faz calar o homem histórico e surgir o homem pós-histórico. A este o mundo se apresenta como *absurdo*.

O mundo e a existência enquanto regidos por forças como o *destino* ou a *causalidade* se mostram insustentáveis, meras ideologias ingênuas em vista de acontecimentos políticos como Auschwitz. A noção que emerge da falência das noções históricas é a noção pós-histórica de *programação*. Ao invés de pensar um mundo submetido a um propósito teleológico ou inserido em um complexo de cadeias causais, sob a noção de programação o mundo é pensado como um sistema determinado pelo acaso, ou seja, como jogos nos quais todas as virtualidades se realizam ao acaso, mas se realizam necessariamente se for jogado por tempo suficiente. Introduzindo o *acaso* como conceito fundamental, a visão programática do mundo exclui a possibilidade tanto

de concepções finalísticas quanto causalísticas:

Com efeito, programas se parecem com propósitos, se vistos antropomorficamente. E se parecem com causas, se vistos mecanisticamente. Destarte a visão programática revela o pensamento finalístico enquanto ideologia antropomorfisante, e o pensamento causalístico enquanto ideologia objetivante. A visão programática procura por tais ideologias “entre parênteses”, e assume a estrutura concretamente dada, que é a do acaso. A visão programática é a *visão do absurdo*. (1983, p. 28-29).

O mundo regido pelo acaso se torna absurdo porque dele não é mais possível extrair significado algum mas, antes, os vetores de significado possível partem do homem para alcançarem o mundo. “Todos os sinais, signos, flechas de trânsito, apontam, doravante, de ‘dentro para fora’, a fim de dar significado, de significar, de codificar o ambiente absurdo, em suma, a fim de ‘dar significado’ à existência absurda em um mundo absurdo” (2008, p.51). Nesse contexto é válido questionar: mas o que significam, então, as imagens técnicas, uma vez que o significado possível parte do homem rumo ao mundo, “de dentro para fora”? E aqui nos deparamos com a questão essencial das imagens técnicas: diferentemente das imagens tradicionais que serviam aos homens como “mapas”, como instrumentos de orientação no mundo, as imagens técnicas deixam de explicar o mundo, ou seja, de propriamente *significá-lo*, para exercer o papel de vetor que *informa* o mundo. Isso significa que estas tecno-imagens interessam não enquanto significados, mas enquanto significantes, enquanto apontam uma direção qualquer em meio ao nada insignificante do mundo absurdo. Nesse sentido o papel exercido pelas imagens técnicas não é o de apanhar o significado do mundo para torná-lo visível por reflexão, mas justamente o de projetar – em nós, que conferimos significado – vetores de significação. E o que isso quer dizer? Quer dizer que

[...] o pretenso significado das imagens técnicas não passa de imperativo a ser obedecido. Tal imperativo, tal ponta de dedo que aponta o caminho a ser seguido, é ‘o que as imagens técnicas significam’. Em termos mais adequados: as imagens técnicas significam programas. São projeções que partem de programas e visão programar os seus receptores. (Idem, p. 53).

Aqui é dado o significado supremo das imagens técnicas: nem se contrapor ao abstracionismo da textolatria nem explicar os textos por imagens, mas “programar magicamente o comportamento dos receptores”.

O comportamento do indivíduo e da sociedade vai, cada vez mais, sendo programado pelos aparelhos produtores de imagens técnicas. Cada aparelho resguarda a intenção de realizar seu programa, a saber, de programar os homens de forma a extrair de seu comportamento um *feedback* que, por sua vez, lhes serve como instrumento para seu próprio aperfeiçoamento, que significa aperfeiçoamento em programar o comportamento dos homens e assim por diante. Tomando a fotografia por exemplo, Flusser descreve em *Filosofia da caixa preta*:

O aparelho fotográfico é produto da indústria fotográfica, que é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, corre uma única e gigantesca intenção, que se manifesta no output do aparelho fotográfico: fazer com que os aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos. (2002, p. 42).

E assim os aparelhos, a despeito de projetados por programadores, começam a funcionar de forma cada vez mais independente dos homens que os programaram, sendo programados por outros aparelhos e se autonomizando. Sob toda essa rede de aparelhos e programas que se co-implicam resta a intenção inicial de conferir um significado qualquer ao mundo absurdo que se nos apresenta. E, programados, os homens seguem inertemente os imperativos das imagens técnicas. “Vivenciamos, conhecemos, valoramos e agimos cegamente em função delas” (2008, p. 54). E para que a programação ocorra de forma ininterrupta e, portanto, eficiente, os aparelhos que nos programam são sincronizados e conferem o ritmo em que “estamos no mundo”. O objetivo disso, dirá Flusser em *Pós-história*, é impossibilitar o diálogo “pelo bombardeio constante das mensagens coloridas e sonoras que preenchem o espaço discursivamente” (1983, p. 66). O espaço preenchido por discursos suprime o diálogo e determina imperativamente o comportamento dos receptores que, ao invés de formarem um amontoado caótico de partículas individuais, de indivíduos que não mais dialogam entre si, ainda permanecem constituindo uma sociedade autêntica, uma vez que “todo indivíduo estará ligado a todos os demais indivíduos do mundo inteiro através da imagem técnica que o está programando, já que tal imagem se dirige a todos os indivíduos indistintamente e da mesma forma” (2008, p. 56). Os indivíduos solitários impossibilitados de estabelecer diálogos entre si pelo ininterrupto bombardeio de mensagens imperativas constitui uma sociedade, no entanto, enquanto *sociedade de*

massa. E é enquanto tal que legitimam a ação dos aparelhos programadores:

Os espectadores sabem pois que o cinema é espaço que exclui toda ação revolucionária, e se comportam de acordo. [...] Não é verdade que os espectadores não se rebelam porque não podem. Verdade é que não se rebelam porque não querem. O seu comportamento prova que *querem ser enganados*. Com efeito: tal desejo de ser enganado é o consenso da sociedade de massa. Não existisse tal consenso, não seria compreensível o totalitarismo aparelhístico que está se preparando. (1983, p. 69).

A sociedade de massa configura por um lado a solidão do indivíduo mas, por outro, sua manifestação cosmopolita, constituída por uma massa de “indivíduos solitários unidos entre si pela identidade cósmica dos programas” (2008, p. 56). Na solidão a qual nos condenam as imagens técnicas, portanto, elas passam a ser nossas únicas interlocutoras. Assim elas nos programam e projetam sobre nós sentidos imperativos porque são o modelo de comportamento que tomamos por referência. “Imagens mostram determinados comportamentos (amorosos, consumidores) os quais querem que sigamos, e nós queremos segui-los e queremos também que as imagens os mostrem” (Idem, p. 57). A cultura de massa, portanto, dirá Flusser, é explicável apenas pelos programas que a moldam e pelo comportamento que recebem em troca. Isso significa que, tal como nas próprias imagens técnicas – cujo modelo paradigmático é a fotografia – só podemos ver o *input* e o *output* das sociedades de massa, mas não podemos compreender exatamente como ele se transforma. O metabolismo no qual programação se transforma em comportamento programado é “demasiadamente complexo em sua totalidade para poder ser explicado, a não ser ciberneticamente. A cultura de massa é explicável apenas pelo seu *input* e seu *output*” (1983, p.78). A sociedade de massa pós-histórica é caixa preta. Ou melhor: o funcionamento da caixa preta pode ser tomado como uma alegoria do funcionamento da própria sociedade pós-histórica, e isso em todos os seus âmbitos:

Na sociedade do divertimento funcionam apenas os aparelhos orais e anais, apenas o *input* e o *output*. Trata-se de contra-revolução da *libido anal* e *oral* contra a genitalidade. No divertimento o prazer é localizado na boca e no ânus. [...] *Somos canais para a repetição eterna*. (1983, p. 116).

Referências

- FLUSSER, Vilém. *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- _____. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007a.
- _____. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- DUARTE, Rodrigo. Flussers Medientheorie und die Kritik an die Kulturindustrie. *Debito Ergo Sum. Caderno Flusseriano*. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a58.htm>>. Acesso em: 28 de ago. 2010.
- KRAUSER, Gustavo Bernardo; MENDES, Ricardo. *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2000.

Artigo recebido em: 12/03/11
Aceito em: 18/07/11