



flickr.com/photos/procsilas

## Estudo de imagens técnicas na comunicação: reflexões a partir da Teoria Crítica

Ana Maria Acker<sup>1</sup>

Mestranda em Comunicação e Informação – UFRGS

Jornalista e especialista em Cinema – Unisinos

O presente artigo propõe uma reflexão para o campo da comunicação sobre o impacto dos aparelhos na produção e consumo de imagens técnicas, a partir da Teoria Crítica, considerando especialmente os conceitos do filósofo Vilém Flusser. Essa discussão tem longa trajetória, entretanto ainda há pesquisas que deixam lacunas quanto às especificidades dos dispositivos e o papel deles nas criações imagéticas.

### INTRODUÇÃO

A percepção de imagens é parte indissociável da condição humana, do que é consumido do mundo exterior ao produzido em sonhos e pensamentos. A complexidade da relação comunicativa entre homem e imagem evoca discussões múltiplas. A questão se torna mais difusa no caso das imagens técnicas, que segundo Lucia Santaella, são aquelas produzidas “através da mediação de dispositivos maquínicos que materializam um conhecimento científico, isto é, que já têm uma certa inteligência corporificada neles mesmos” (SANTAELLA, 2006, p. 178).

A produção imagética segundo a lógica industrial estabeleceu um novo paradigma que apresenta desafios, fomenta debates sobre modos de estudá-la. Entretanto, ainda hoje há quem parta das imagens técnicas para abordagens sobre impressões de realidade, marcas de uma essência do mundo registradas em vídeo, película,

1 - ana\_acker@yahoo.com.br

foto, pontos. O problema não está em fazer tal abordagem, mas em realizá-la sem considerar o dispositivo. Se por um lado a discussão parece óbvia, é impossível negar que a ideia continue a ser investigada.

Nas análises que verificam o consumo das imagens técnicas é tão importante considerar o processo maquínico quanto nas pesquisas voltadas para a produção desses produtos. É inútil insistir que o aparelho tenha influência mínima na criação de significados.

Diante de tais observações, faz-se necessária uma reflexão sobre algumas possibilidades de análise das imagens técnicas no campo da comunicação, levando-se em conta o quão determinante é o aparelho. Esse debate tem uma longa trajetória, porém ele ainda carece de abordagem mais aprofundada, principalmente em pesquisas voltadas para tais objetos.

No presente artigo se buscará uma observação a esse respeito, partindo de algumas concepções sobre as imagens técnicas realizadas pela Teoria Crítica, considerando, sobretudo, conceitos do filósofo tcheco naturalizado brasileiro Vilém Flusser<sup>2</sup>. O conceito de aparelho aqui desenvolvido é o de Flusser: “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (FLUSSER, 1985, p. 5). Tal definição se relaciona com a abordagem de Santaella e é ponto de partida para a reflexão proposta.

## IMAGENS TÉCNICAS: IMPACTOS NA PRODUÇÃO E CONSUMO

A produção de imagens técnicas no começo do século XX ampliou o consumo desses materiais de forma imensurável. Segundo Max Horkheimer e Theodor Adorno em *Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas*, é a técnica e não os conteúdos que regem a lógica da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1990). Tal desenvolvimento se estrutura conforme os objetivos do mercado. Esse era um dos temas da Teoria Crítica, que teve origem no Instituto de Pesquisas Sociais da Universidade

2 - Embora Vilém Flusser seja tcheco, foi educado na cultura germânica e pode ser considerado um pensador da nova crítica alemã, cujas raízes estão na Escola de Frankfurt, observa Ciro Marcondes Filho (2011).

de Frankfurt, na década de 30 do século XX, e seguiu nos Estados Unidos em razão da ascensão do nazismo na Alemanha<sup>3</sup>

Conforme Adorno e Horkheimer, não há uma emancipação do homem pelo uso do aparato tecnológico, e sim uma submissão ainda maior aos interesses da classe dominante. Para os autores, “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena” (ADORNO; HORKHEIMER, 1990, p. 160). O desenvolvimento econômico, ao contrário do que se poderia supor, não contribui para avanços nesse sentido:

[Hoje em dia] o aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos (ADORNO; HORKHEIMER *apud* RÜDIGER, 2001, p. 134).

A técnica reitera a ideia dominante e não a combate, na avaliação dos pensadores da Escola de Frankfurt. O público que consome esses produtos acaba sendo seu mero objeto: “as massas não são o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria” (ADORNO, 1994, p. 93).

Os processos maquínicos cada vez mais rápidos alteraram também o comportamento humano. É necessário se tornar mais veloz para abarcar os produtos que a indústria coloca à disposição. Conforme Adorno em *Minima moralia*, “todo programa tem que ser engolido até o fim, todo *best-seller* tem que ser lido, todo filme tem que ser visto durante o seu sucesso no cinema mais prestigiado. A profusão de coisas consumidas sem discernimento torna-se calamitosa” (ADORNO, 1993, p. 103). Contudo, as concepções dos pensadores de Frankfurt sobre a submissão humana à técnica e à cultura de massa foram muito questionadas ao longo do século XX, sendo

3 - Horkheimer refundou o Instituto em Frankfurt em 1950. A Escola de Frankfurt foi formada principalmente por: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm e Herbert Marcuse. Walter Benjamin e Siegfried Kracauer atuaram na periferia do grupo, mas não podem ser considerados menos importantes para a Teoria Crítica, conforme Francisco Rüdiger (2001).

*Apocalípticos e Integrados* (1964), de Umberto Eco<sup>4</sup>, um dos livros mais referidos em meio às diversas críticas.

Conforme Adorno (1993), sem refletir sobre o que consome, o indivíduo acaba subjugado a tais meios. Há assim uma falsa ideia de liberdade de escolha, uma impressão inócua de renovação:

A indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação de impulsos de imitação recalçados. Para isso ela se serve do método de antecipar a imitação dela mesma pelo espectador e de fazer aparecer como já subsistente o assentimento que ela pretende suscitar (ADORNO, 1993, p. 176).

Ao instituir o termo indústria cultural, a análise dos pesquisadores alemães ia além dos produtos artísticos e culturais, como filmes, programas de rádio, literatura. O conceito se aplica também para o que ocorreu com o poder no século XX. Ciro Marcondes Filho (2011) analisa que para Walter Benjamin, Adolf Hitler promoveu uma estetização da política, substituindo o debate pelo espetáculo, o que facilitou a expansão do nazismo entre o povo alemão.

As transformações também afetaram a relação do homem com produções imagéticas anteriores a essas mudanças. Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (1990) observa que se nas artes plásticas o ato de fruição, a contemplação de um quadro se dava de maneira individualizada, ou em pequenos grupos, com as imagens técnicas, reprodutíveis, essa experiência se torna massiva.

A perda da aura, da autenticidade do objeto imagético a partir da reprodutibilidade técnica é outro ponto importante abordado por Benjamin (1990). Além das mudanças nos rituais de consumo, ocorrem alterações na produção: “reproduz-se cada vez mais obras de arte que foram feitas, justamente, para ser reproduzidas” (BENJAMIN, 1990, p. 217).

A discussão de Benjamin (1990) no ensaio em questão é voltada, sobretudo, para a fotografia e o cinema. Embora aponte uma perda do espírito crítico na fruição com tais imagens, o

4 - Umberto Eco chega a referir que “a execrada cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu junto a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de cultura” (ECO, 1993, p. 44).

filósofo alemão salienta que o poder dessas produções é maior em comparação com as artes plásticas. A penetração no real é alcançada pelas imagens cinematográficas justamente pela potencialidade de sua aparelhagem.

Além do grau de verossimilhança mais forte em comparação com pinturas produzidas pela mão do artista, a imagem técnica alcança uma independência maior em relação ao objeto justamente por dar a ver coisas que às vezes o próprio não permite:

No caso da fotografia, ela pode ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e só podem ser apreendidos por uma câmera que se mova livremente para obter diversos ângulos de visão; graças a procedimentos como a ampliação e a câmera lenta, pode-se atingir realidades ignoradas por qualquer visão natural. Em segundo lugar, a técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar. Sob a forma de foto ou de disco, ela permite sobretudo aproximar a obra do espectador ou do ouvinte (BENJAMIN, 1990, p. 213).

Segundo Benjamin, a aproximação entre a obra e as pessoas, provocada pela reprodutibilidade, poderia resultar em uma evolução do gosto estético do público, avalia Francisco Rüdiger (2001). Já Adorno discordava: embora houvesse um potencial de democratização nos aparatos técnicos, esses eram usados unicamente para seguir os preceitos de consumo do capitalismo. Sendo assim, a técnica por si só não significava avanço se continuasse sendo usada conforme as leis do mercado e de uma classe dominante. As obras de arte, os produtos culturais e até as pessoas eram tratadas como bens descartáveis, destaca Rüdiger (2001).

Adorno define dois tipos de arte: a autônoma – “em verdade, a arte sofisticada de uma cultura europeia mais ou menos erudita – e aquilo que ele despreza como ‘arte de reflexo’, em que as massas apenas funcionam como refletor passivo daquilo que recebem” (MARCONDES FILHO, 2011, p. 47). O pensador é contrário à ideia do cinema como arte: ele destaca que “todas as intenções de enobrecer artisticamente o cinema têm algo de torto, de falsamente elevado, de falho quanto à forma” (ADORNO, 1993, p. 178). Ao falar do filme, o filósofo reitera que “sua independência em relação às normas da obra autônoma libera-o supostamente da responsabilidade estética,

cujos critérios mostrar-se-iam reacionários quando a ele aplicados” (ADORNO, 1993, p. 178). A autonomia das obras de arte<sup>5</sup>, que, “é verdade quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural” (ADORNO, 1994, p. 93).

Com uma concepção diferenciada, Benjamin defende que a arte autônoma nunca chega às massas, diferente das formas populares, como o filme. A defesa do filósofo sobre as potencialidades da técnica, entretanto, está longe de caracterizá-lo como um deslumbrado diante das transformações, acusação que muitas vezes Adorno lhe fazia, conforme *Ciro Marcondes Filho* (2011). Os meios não transformam nada sozinhos e devem ser politizados. Para Benjamin, a técnica deve ser pensada a partir de seu campo e ela só será desvendada por meio de manipulações múltiplas:

Já que estamos na guerra, não nos resta outra coisa senão guerrear. Apropriar-se da técnica era uma questão de sobrevivência, mas a massa ainda não estava madura para tanto (Benjamin, 1985, vol. 7, p. 383), logo, a primeira meta seria a de colocar os homens à altura do desenvolvimento técnico e não degradá-los a serem instrumentos do desenvolvimento cego das técnicas (idem, vol. 7, p. 375) (MARCONDES FILHO, 2011, p. 80).

Uma das alternativas contra a manipulação pela técnica seria o cinema popular. Conforme *Ciro Marcondes Filho*, Benjamin classificava Chaplin e Mickey Mouse “como ‘vacinas’ contra as fantasias de sujeição do homem à técnica, porque as ridicularizariam, sorte de imunização contra a ilusão de ver a fantasia como realidade” (MARCONDES FILHO, 2011, p. 84). A “hilaridade coletiva” poderia ser uma estratégia contra o poder da tecnização das massas:

Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin,

5 - Obra autônoma é para Adorno aquela que “aposta na autonomia, na sobrevivência de uma individualidade criativa e fora do sistema da racionalidade” (MARCONDES FILHO, 2011, p. 47). Adorno afirma: “A arte tem, de fato, em meio à utilidade dominante, em primeiro lugar, algo de utopia” (ADORNO *apud* MARCONDES FILHO, 2011, p. 46).

como figura histórica (BENJAMIN, 1987, p. 190).

Adorno contestava tal proposta, salientando que o riso do público de cinema não tinha nada de revolucionário. O pensador classificava como romântica a percepção que Benjamin tinha do proletariado e da relação das pessoas com os novos meios. As opiniões opostas de ambos reiteram o clima de incerteza que havia naquele momento com as mudanças engendradas pelos dispositivos técnicos.

Apesar das diferentes reflexões sobre as transformações tecnológicas do século XX, os pensamentos de Benjamin e Adorno convergem para o mesmo alerta: o impacto desses aparatos mudou profundamente a maneira do homem perceber o mundo. As novas formas de olhar, de se relacionar com imagens criaram outro espaço para esses produtos na vida cotidiana.

Se antes para contemplar imagens o sujeito precisava sair de sua casa e ir até um museu; com as mudanças técnicas elas chegam até ele em quantidade e variedade que causam experiências diferentes, provocam um choque nos hábitos perceptivos. O olhar sobre esses produtos se torna mais fluido, passageiro. Contudo, a impressão de fugacidade constrói modos específicos de consumo. Transformação provocada justamente pela variedade de aparatos técnicos produtores de imagens.

Cada formato de imagem estabelece um ritual. Benjamin, ao comparar fotografia e cinema, já afirmava: “os problemas colocados pela fotografia à estética tradicional não passavam de brinquedos de infantes comparados aos que iriam ser colocados pelo filme” (BENJAMIN, 1990, p. 221). O cinema permitia uma liberdade por dar a ver ações triviais do homem de outra maneira, para além dos condicionamentos:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. [...] Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos

de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância (BENJAMIN, 1987, p. 189).

Essas alterações estéticas passaram pelas particularidades dos respectivos dispositivos e refletiram na maneira como as pessoas percebiam esses produtos imagéticos. Se através dos meios técnicos era possível ver coisas antes desconhecidas, a forma de olhar também seria modificada para sempre. Contudo, essas mudanças geram discussões na área da comunicação entre os que compreendem o impacto dos processos maquínicos no consumo de imagens<sup>6</sup>, e aqueles que discordam.

Observar uma foto em suporte físico é uma experiência; vê-la na tela de um computador é outra; contemplá-la em uma exposição de museu é ainda diferente. Os suportes alteram a recepção? Tais ideias são aprofundadas desde a Teoria a Crítica e se apresentam como uma possibilidade para se pensar imagens técnicas hoje.

Qual imagem é mais próxima do real? Aquela que se move? Uma reflexão nesse enfoque necessita discutir os modos de produção dessa imagem, precisa olhar para o dispositivo que a criou e tentar compreender, ou ao menos se aproximar das lógicas de sua linguagem. Entretanto, até que ponto a linguagem também é determinada pela inteligência corporificada nos aparelhos? Vilém Flusser problematiza a questão.

## DISCUSSÕES EM TORNO DOS APARELHOS

Imagens que têm na gênese o intuito de reprodução e que pelos meios de produção e difusão mantêm certas especificidades. Vilém Flusser destaca que as superfícies (imagens) ocupam um espaço maior na vida humana a partir das mudanças tecnológicas. Conforme o autor, “as linhas escritas, apesar de serem muito mais frequentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas do que as superfícies” (FLUSSER, 2007, p. 103). No entendimento de Flusser, as

6 - A Teoria das Materialidades, desenvolvida pelo departamento de Literatura Comparada da Universidade de Stanford (Hans Ulrich Gumbrecht, Jeffrey Schnapp, Niklas Luhman, Friedrich Kittler e David Welber, entre outros), Estados Unidos, e a obra do canadense Marshall McLuhan são exemplos de teorias que consideram as relações, o impacto da técnica nos processos comunicativos.

massas constituem algo muito mais amplo que a denominação, por exemplo, de um grupo de indivíduos com gosto “médio”, produzido pelos produtos midiáticos industriais (MORIN, 1990).

Na avaliação do teórico, as superfícies modificaram a estrutura do pensamento e essa transformação precisa ser analisada a partir dos aparelhos, que são “produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado”, conforme definição apresentada em *Filosofia da Caixa Preta* (FLUSSER, 1985, p. 10). Os aparelhos contêm programas<sup>7</sup> que determinam previamente o que será produzido. Dessa forma, as imagens técnicas já trazem em si conceitos, textos:

Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos, por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem aos textos altamente evoluídos. Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem (FLUSSER, 2002, p. 10).

O filósofo salienta que, embora predomine hoje no mundo, o pensamento em superfície não é tão consciente de sua estrutura, como ocorre no pensamento em linha. Mas é importante observar essa estrutura para se tentar entender como ela funciona. Por exemplo: a leitura de imagens não é a mesma da escrita. Enquanto em textos em linha é necessário seguir uma ordem padronizada para compreender a mensagem; em uma pintura pode-se apreender a mensagem para depois ela ser decomposta, destaca Flusser (2007). Esse tempo de leitura se desdobra em vários níveis no caso das imagens técnicas.

As linhas escritas constituem uma determinada estrutura de pensamento, que “implica um estar-no-mundo ‘histórico’ para aqueles que escrevem e leem esses escritos” (FLUSSER, 2007, p.

7 - Programas são sistemas que recombina constantemente os mesmos elementos. Os programas dos aparelhos, no entanto, permitem introdução de elementos humanos não previstos, e isso é possível ao se jogar contra o aparelho, segundo Flusser (1985).

110). Já as superfícies da era tecnológica determinam mudanças: Flusser chama esse processo de um estar-no-mundo pós-histórico, tanto para quem produz, quanto para quem consome essas obras. Segundo o teórico, “pode-se dizer que esses novos canais incorporam as linhas escritas na tela, elevando o tempo histórico linear das linhas escritas ao nível da superfície” (FLUSSER, 2007, p. 110). Esses códigos eletrônicos constituem um retorno aos textos, pois assim essas imagens podem ser compreendidas.

Flusser reitera que os aparelhos constituem conceitos, abarcam modelos e é a partir desses pressupostos que se deve pensar as imagens produzidas por eles. Se existem muitos estudos que consideram essas ideias para análise de imagens técnicas, também há pesquisas que evitam, ou simplesmente ignoram essas particularidades, realizando análises que não consideram a influência das materialidades na produção imagética. Ou então ocorrem tentativas de comparação entre os meios sem haver uma especificação de cada linguagem, nem uma discussão a respeito das hibridizações que tais tecnologias potencializam. Como se o aparato fosse um instrumento estéril na construção da imagem e que esta, por si só, contivesse todos os sentidos.

Segundo o filósofo, não existe possibilidade de se pensar em aparelho neutro se este já contém em si inscrições prévias sobre as possíveis superfícies que irá produzir. O teórico destaca: “Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação antes de resultar em imagem. [...] Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas” (FLUSSER *apud* MARCONDES FILHO, 2011, p. 220). Por trás das imagens pós-modernas que programam o homem, há uma teoria científica, considera Flusser (2007).

Ao avaliar as potencialidades do aparelho, o autor de *O mundo codificado* faz a seguinte divisão da sociedade: “uma cultura de massa (aqueles que participam quase exclusivamente da ficção em superfície) e uma cultura de elite (os que participam quase exclusivamente da ficção linear)” (FLUSSER, 2007, p. 116). Para Flusser, os dois modos apresentam dificuldades para chegar até os fatos:

[...] o mundo da ficção linear, o mundo da elite, está mostrando cada vez mais seu caráter fictício, meramente conceitual; e o mundo da ficção em superfície, o mundo das massas, está mascarando cada vez melhor seu caráter fictício. Não podemos mais passar do pensamento conceitual para o fato por falta de adequação, e também não podemos passar do pensamento imagético para o fato por falta de um critério que nos possibilite distinguir entre o fato e a imagem (FLUSSER, 2007, p. 116).

Tal situação torna o homem alienado e condicionado para enxergar o mundo conforme a lógica dos aparelhos, que aplica teorias científicas ignoradas por quem manipula esses instrumentos. No entanto, é importante questionar a afirmação do teórico, de que é possível dividir a sociedade entre cultura de massa, participante da ficção em superfície; e cultura de elite, ligada à ficção linear. Hoje esses dois modos estão interligados, conectados de maneira que é praticamente impossível estabelecer divisões entre um e outro. Talvez em casos muito específicos, de pessoas desconhecedoras da escrita e seus códigos, pode-se pensar em alguém unicamente ligado à ficção em superfície.

Essa ideia de Flusser pode ser relacionada com as discussões de Benjamin a respeito dos rituais de consumo da arte tradicional. Os meios maquínicos alteraram a forma das pessoas olharem pinturas, esculturas, enfim, o mundo ao redor. Em *Filosofia da Caixa Preta*, o autor destaca que “estamos pensando do modo pelo qual ‘pensam’ computadores [...] porque a fotografia é nosso modelo, foi ela que nos programou para pensar assim” (FLUSSER, 1985, p. 40). As mudanças começaram com a fotografia, se estendendo para outros tipos de imagens. Sendo assim, a relação homem-aparelho se inverteu – “os homens funcionam agora em função dos aparelhos: tornaram-se funcionários que reprogramam os aparelhos” (FLUSSER, 2008, p. 77).

O conceito de Flusser sobre o homem viver em função dos aparelhos também dialoga com a concepção de Adorno a respeito do domínio pela técnica. Em *Minima moralia*, o autor alerta que “o fervor fascinado com que se consomem os processos mais recentes não conduz apenas a uma indiferença ao que é fornecido, mas favorece todo um refugio estacionário e uma idiotice calculada” (ADORNO, 1993, p. 103).

Todavia, possibilidades diferenciadas podem surgir se o pensamento linear for incorporado ao de superfície. Se essa união ocorrer, Flusser vê a chance de uma relação criativa com novos tipos de mídia. O autor considera que “a síntese da mídia linear com a de superfície pode resultar numa nova civilização” (FLUSSER, 2007, p. 120). O tipo de futuro pós-histórico dependerá do processo de exploração entre o homem e os aparatos técnicos. Essa ideia é semelhante à de Benjamin, conforme discutido anteriormente. As experiências entre pensamento linear e em superfície poderiam surgir em um jogo contra o aparelho. Embora o autor saliente que “a imaginação do aparelho é praticamente infinita” (FLUSSER, 1985, p. 19), há quem acredite na chance subversão das possibilidades da máquina.

Arlindo Machado observa que a produção de imagens técnicas provocou alterações ao valor atribuído aos objetos artísticos, em razão da dificuldade em se verificar a extensão do papel do artista na mediação com a máquina (MACHADO, 2001). Ao referir Flusser, Machado afirma que o filósofo vê uma intervenção efetiva no aparelho apenas com a decifração da caixa preta. Por meio de um jogo com a máquina seria possível explorar seus pontos obscuros, experimentá-la, mas Flusser considera que essas novas possibilidades logo seriam incorporadas ao fluxo já inscrito no aparelho. Machado considera pessimista a visão do teórico e acredita que existe forma de subverter a tecnologia programada:

Pode-se dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática é justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando as suas funções e finalidades. Longe de deixar-se escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, obras realmente fundantes reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia (MACHADO, 2001, p. 46).

Vilém Flusser vê dificuldades para a reinvenção dos códigos da tecnologia, pois eles são relativamente novos. O autor define que código “é um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens” (FLUSSER, 2007, p. 130). A compreensão do código escrito levou milhares de anos, portanto

é aceitável a ignorância e dúvida do homem em relação aos novos códigos eletrônicos. Por enquanto, o sujeito apenas manipula os aparelhos, produz superfícies, mas tem dificuldades para se dar conta, refletir sobre os conceitos que geram tais imagens:

Não há paralelos no passado que nos permitam aprender o uso dos códigos tecnológicos, como eles se manifestam, por exemplo, numa explosão de cores. Mas devemos aprendê-lo, senão seremos condenados a prolongar uma existência sem sentido em um mundo que se tornou codificado pela imaginação tecnológica. A decadência e a queda do alfabeto significam o fim da história, no sentido estrito da palavra (FLUSSER, 2007, p. 137).

Os desafios para desvendar os programas dos aparelhos são grandes, de acordo com Flusser (1985). Sendo assim, esses aparatos não são instrumentos, mas brinquedos. O *homo faber* se torna *homo ludens*: o sujeito que o manipula não é trabalhador, e sim jogador. Conforme o autor, “tal homem não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas” (FLUSSER, 1985, p. 15). A partir do jogo contra o aparelho, imagens técnicas criativas podem surgir, entretanto ainda essas são as permitidas dentro das possibilidades da caixa preta.

## CONSIDERAÇÕES

As teorias sobre as imagens técnicas desenvolvidas por Adorno e Benjamin apresentam diversos pontos em comum com os conceitos de Vilém Flusser. A mudança nos modos perceptivos a partir das transformações tecnológicas pode ser considerada a ideia-chave que move a abordagem dessa corrente.

O pensamento humano é um fluxo contínuo, que constrói imagens e as consome do exterior. Investigar a respeito dessas construções implica uma observação dos eventos que se consolidaram ao longo do século XX: transformação veloz das máquinas, sobreposição destas ao cotidiano. As reflexões da Teoria Crítica buscam debates filosóficos sobre esse momento histórico. Não há como se pensar a técnica pela técnica, nem imaginar que esse contexto seja inócuo.

Programado por aparelhos, o sujeito não controla as imagens que

produz, segundo Flusser. Elas são produtos de cálculos, conceitos. Adorno acusa a técnica de servir à classe dominante, que está longe de ver seu poder abalado pela suposta democratização dos meios. Já Benjamin demonstra confiança nas potencialidades dos novos dispositivos, mas, longe de qualquer deslumbramento, prega uma politização dos conteúdos. Na relação mediada homem-imagem, os três teóricos salientam que o caminho é longo até um entendimento mais profundo, uma interpretação dos modos de processamento das máquinas que estão à disposição. Pelas transformações contínuas desses meios, talvez compreendê-las nem seja mais possível.

As imagens técnicas alteraram o ser no mundo: relações pessoais, posicionamentos políticos, construções conceituais, trabalho, lazer, enfim, todas as atividades são afetadas de forma constante. Flusser reitera que levou muito tempo para o homem desvendar os códigos escritos. Não será diferente com as imagens produzidas por aparelhos, porém desvendar essas imagens passará necessariamente por uma compreensão dos dispositivos.

Como penetrar nos processos maquínicos que calculam conceitos produtores de imagens? De que maneira será possível fazer com que não sirvam apenas a interesses dominantes e sejam de fato politizados? A discussão é profunda para a abordagem inicial desse artigo. As teorias de Adorno, Benjamin e Flusser oferecem pistas, entretanto evitam a indicação de regras sólidas sobre esse desafio.

Entre as pistas, Flusser fala da união do pensamento em superfície ao conceitual; Benjamin cita a chance de se manipular a técnica audiovisual por meio de manifestações populares; enquanto Adorno confia na importância da arte autônoma em meio às produções de massa, da arte como alternativa para se introduzir “o caos na ordem” (ADORNO, 1993, p. 195). Esses preceitos foram desenvolvidos no século XX, mas se aplicam ainda melhor às transformações que estão ocorrendo no começo do século XXI.

Desvendar o aparelho, jogar contra sua técnica, pensar a possibilidade de uma arte alheia à cultura de massa são processos complexos. Como penetrar nas caixas das máquinas e estilhaçar seus conceitos pré-determinados? Talvez essa ação nem seja mais possível diante da rapidez com que novos códigos são aplicados a aparelhos cada vez mais avançados, disponíveis em quantidades e modelos múltiplos.

Flusser (1985) admite que a complexidade dos aparelhos jamais será totalmente esclarecida, mesmo porque nosso pensamento sofisticado ainda mais o aparelho. Decifrar o ponto, o número gerador da imagem técnica parece utopia, porém se posicionar em relação às linguagens que essas estabelecem não é impossível.

A ideia de Flusser do jogo contra o aparelho, na tentativa de subversão do programa nele contido, pode ser aplicada às análises das imagens técnicas. Tentar jogar contra o aparelho nas pesquisas se constitui na busca por uma compreensão mais aprofundada das linguagens consolidadas pelos dispositivos. Contudo, surge uma dúvida: como saber quanto da obra provém do aparelho? É difícil mensurar. De todo modo, essa constatação não pode gerar uma zona de conforto nas análises imagéticas.

Há sim quem jogue contra os programas contidos em aparelhos; existem de fato manipulações da técnica que ultrapassam os limites óbvios e criam imagens que vão além do consumo passivo. Esses jogos, manipulações, reorganizações de códigos, criam e recriam linguagens que só existem por causa desses meios e ao mesmo tempo contrariam os preceitos iniciais lançados por eles. A imbricada relação autor / técnica precisa ser levada em conta pelos pesquisadores que se propõem a pensar imagens.

Como Flusser salienta, não se pode confundir a recepção “das telas com a das imagens das cavernas” (FLUSSER, 2007, p. 157). Do mesmo modo, é complicado analisar imagens técnicas com preceitos enraizados na compreensão da arte tradicional. As imagens geradas a partir do século XX alteraram a relação do homem com o mundo, e sendo assim, a pesquisa passa também por essa mudança cognitiva.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. A indústria cultural.  
In: COHN, Gabriel, org. **Theodor W. Adorno**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1994.  
BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas I**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

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

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

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante**: Da Escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea: nova teoria da comunicação III: tomo II. São Paulo: Paulus, 2011.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Univ., 1990.

RÜDIGER, Francisco R. A Escola de Frankfurt. In: FRANÇA, Vera Veiga; HOHFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C. (org.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001.

SANTAELLA, Lucia. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: ARAÚJO, Denize Correa (org.). **Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia**. Porto Alegre, Sulina, 2006.